

# *ARS & HUMANITAS*

Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

XII/2

Spomin, I

Memory, I

2018

ARS & HUMANITAS  
Revija za umetnost in humanistiko / Journal of Arts and Humanities

Založila / Published by  
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Ljubljana University Press,  
Faculty of Arts

Za založbo / For the Publisher  
Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete / the Dean of the Faculty of Arts

Glavni urednici / Editors-in-Chief  
Vanesa Matajč, Špela Virant

Tematski sklop sta uredili / Thematic section was edited by  
Nataša Golob, Katja Mahnič

Uredniški odbor / Editorial Board  
Milica Antić Gaber, Tine Germ, Nataša Golob, Branka Kalenič Ramšak, Lev Kreft, Katja Mahnič,  
Marko Marinčič, Jasmina Markič, Janez Mlinar, Blaž Podlesnik, Boštjan Rogelj, Irena Samide,  
Peter Simonič, Maja Šabec, Matej Šekli, Jože Vogrinc

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board  
Jochen Bonz (Bremen), Parul Dave-Mukherji (New Delhi), Thomas Fillitz (Dunaj),  
Karl Galinsky (Univ. of Texas), Hermann Korte (Siegen), Douglas Lewis (Washington), Helmut Loos (Leipzig),  
Božena Tokarz (Katowice), Johannes Grabmayer (Celovec), Mike Verloo (Nijmegen)

Urednica recenzij / Reviews Editor  
Jasna Podreka

Oblikovanje in postavitve / Graphic design and type setting  
Jana Kuharič, Lavoslava Benčič

Lektoriranje / Language Editing  
Rok Janežič, Paul Steed

Tisk / Printed by  
Birografika Bori d.o.o.

Naklada / Number of copies printed  
Tisk na zahtevo / Print on demand

Cena / Price  
12 EUR

Naslov uredništva / Address  
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani  
Aškerčeva 2  
SI-1000 Ljubljana  
Tel. / Phone: + 386 1 241 1406  
Fax: + 386 1 241 1211  
E-mail: [ars.humanitas@ff.uni-lj.si](mailto:ars.humanitas@ff.uni-lj.si)  
<http://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas>

Revija izhaja s finančno podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS / The journal is published with support from Slovenian Research Agency.

To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.



## Vsebina / Contents

*Nataša Golob*

Sine manu, sine oculis, sola voce, sola memoria . . . . . 7

### Študije / Studies

#### I. Spomin v filozofiji

*Marko Uršič*

O spominu in celovitosti duše . . . . . 19

*Izidor Barši*

Univerzalna zgodovina spomina. Spomin med *Anti-Ojdipom*  
in *Genealogijo morale* . . . . . 41

*Sonja Weiss*

*Mnéme and hénosis. Dynamism of Memory in the Thought of Plotinus.* . . 56

*Matej Hriberšek*

*Studium memoriae*: kratek očrt znanstvene obravnave spomina  
od Aristotela do 13. stoletja . . . . . 71

*Dean Komel*

Spomin in pomnjenje v Heideggerjevi obravnavi vprašanja o  
tem, kaj se pravi misliti. . . . . 87

*Cvetka Hedžet Tóth*

Anamnetični um . . . . . 99

*Valentina Hribar Sorčan*

La mémoire personnelle et collective dans l'art –  
le cas de Boltanski, Kiefer et Mušič . . . . . 115

*Jana S. Rošker*

Human Memory as a Dynamic Accumulation of Experiences:  
Li Zehou's Concept of Sedimentation . . . . . 135

## II. Spomin v literaturi

*Janja Vollmaier Lubej*

Spomin in identiteta v romanu *Očeta Vincenca smrt Petra Božiča* . . . . . 151

*Jasmina Markič*

El recuerdo y el olvido en *Cien años de soledad* . . . . . 163

*Breda Marušič*

Ugledališčenje spominov na primeru Pahorjevih romanov

*Spopad s pomladjo in Nekropola* . . . . . 176

*Florence Gacoïn-Marks*

Mémoires individuelle et collective dans l'œuvre

d'Annie Ernaux et Ivan Jablonka . . . . . 188

*Irena Prošenc*

La narrazione della memoria nell'opera di Primo Levi . . . . . 203

*Tomaž Toporišič*

Drame moči in nemoči spomina in spominjanj

(Beckett, Jovanović, Semenič). . . . . 218

## III. Spominjanje in pozabljanje

*Greti Dinkova-Bruun*

Apocalyptic Verses: Mnemonic Techniques in the Versifications of

the Book of Revelation in the Late Middle Ages (s. XIV–XV). . . . . 235

*Nataša Golob*

O spominu in spominski podobi v srednjem veku . . . . . 252

*Angelika Kemper*

Jacobus Publicius und sein Schüler. Die Gedächtniskunst als

akademische Übung im Erfurter Universitätsunterricht. . . . . 271

*Nataša Lah*

Lethe Atlas. . . . . 285

*Amalija Maček*

Vloga spomina in zapisovanja pri konferenčnem tolmačenju . . . . . 299

## *Varia / Varia*

*Mikhail Vasilyevich Kamensky, Tatiana Nikolaevna Lomteva*

Humorous Effect as the Linguistic, Cultural, and Pragmatic Basis  
of Forming Public Opinion in Journalistic Discourse. . . . . 315

## *Recenzije / Reviews*

*Nataša Golob*

Karl-Georg Pfändtner (ur.): *Gold und Bücher lieb ich sehr ...*  
*480 Jahre Staats- und Stadtbibliothek Augsburg*. Katalog zur  
Cimelien-Ausstellung vom 19. Oktober bis 15. Dezember 2017. . . . . 335

*Marija Švajncer*

Cvetka Hedžet Tóth: *Demaskirajoče tendence*. . . . . 340

Biografske informacije o avtorjih / Authors' Biographical Information . . . 349

Navodila za avtorje prispevkov. . . . . 357



Nataša Golob

**Sine manu, sine oculis, sola voce, sola memoria**

Spomin ni nespremenljiv in večen. Spomin je najprej osebni, šele nato je spomin družbe, sestavljen iz individualnih spominov. Lahko je nem, lahko je izrečen; če je zapisan, postane vsaj za nekaj časa del v skupnosti bralcev. Lahko je otipljiv, obstaja v materialnosti predmetov in se z njimi spreminja. Dogodki, ljudje in pokrajine se znajdejo v nekoliko neresnični plasti, ki ji pravim spominski somrak, ko spomin še obstaja, a se modificira in ga pozaba vse bolj strga. Pa vendar spomine zbiramo, smo kot veverice z lešniki v duplu in se bojimo zime, a nekako ne vemo, kdaj bo prišla in ali jo bomo preživeli. Pozaba in zima, povezuje ju otplost in nemoč.

Na drugi strani je seveda pozaba, ki se je otepamo in ji skušamo uiti. S treznostjo izkušnje vemo, da je čas neizprosni, da vse mineva in propada. Razvili smo različne oblike ohranjanja spomina in se trudimo, da bi bil nepotvorjen, ker je izkušnja manipuliranega spomina povezana z zaznavanjem nemorale in občutkom studa.

Spominom skupnosti, ki so včasih kolektivni spomini, smo dali različne oblike. So kraji, kjer se spominjamo oseb, kraji spominskih dogodkov, kraji, kjer ohranjamo imena in dejanja oseb v njihovi nadčasovni veličini, ko se ob spomeniku ali v alejah zaslužnih ozremo na obraze, simbole in imena ter v njih prepoznamo razlog za spomin, za blag nasmeh iz hvaležnosti. Knjižnice, arhivi in muzeji so kraji urejenega spomina, ki so sprejeli tisto, kar se je nam oz. njihovim skrbnikom zdelo vredno in potrebno ohraniti; marsikdaj se zalotim pri misli, da smo že mi naredili izbor (pravičen – pravilen?), ki dostikrat zrcali preference našega časa in percepcijo bodočnosti. Domišljamo si, da vemo, kaj bi utegnilo biti vredno in pomembno v dolgoročni perspektivi. Izbiranje je tehtanje med »da« in »ne« ali »ne več«, to so dejanja, ki vplivajo na spomine drugih.

O sposobnosti ohranjanja izkušnje in misli od prazgodovine dalje je bilo napisanih dosti tehtnih znanstvenih del. V našem, evropskem prostoru so se s filozofijo Grkov procesi spomina, pozabe, spominjanja in ohranjanja dvignili v polje imanentnega znanstvenega interesa, in to s številnimi teksti, ki so – začuda po vseh izgubah kulturnih dosežkov – ostali. Kako prav je rekel Terencijan Maver, da imajo knjige usodo, odvisno od bralčevega razumevanja, *Pro captu lectoris habent sua fata libelli*. Knjige so mogočne, a brez bralcev so neme.

Brez pretenzij, da bi označevala velikost in pomen knjižnic, posejanost po mestih in državah, jih povezovala s kriteriji vsebine, pismenosti, dostopnosti, števila hranjenih enot itd., me je vedno fascinirala povezava med zapisano in upodobljeno mislijo ter



med mislijo avtorja in bralca sedaj in nekdanj. V kodekse in zvitke strnjeni zapisi so ena narava človekovih miselnih poti, posebitve, prizori in znamenja pa druga, tista, ki je že v antiki in dosti pozneje usmerjala iščočega. Knjižnica je (bila) prostorski okvir za te stvaritve, in kakor je menil Vitruvij, je dobro, da je dovolj velika, da sprejme veliko del, da deluje umirjeno, je dobro osvetljena in toliko razgibana, da olajša tudi duhovno sprehajanje po prostorih. Poleg tega naj bo knjižnica tudi prostor resničnih ali izmišljenih podob, *imagines*, ki so lahko uporabne opore pri prehajanju iz enega prostora v drugega, od enega vsebinskega polja do drugega. Pri branju klasičnih virov se dostikrat ni mogoče znebiti vtisa, da je geografija urejenega spomina – in knjižnica to je – pogosto zasnovana podobno kot rimska vila, kjer se okrog osrednjega atrijskega prostora, ki je *locus amoenus* in vabi k razmišljanju, nizajo manjši prostori, vsak namenjen svoji vsebini. Navsezadnje so v odličnejših vilah stene krasile upodobitve in marsikdaj pa so bila tla pokrita z mozaičnimi preprogami iz povednih motivov, ki so izpostavili vlogo oz. namen prostora.

Nekatere v antiki izoblikovane duhovite povezave so se nadaljevale, ustrezno glede na čas in okolje. Očarljiva je domislica, ki je vzknila na dvoru Karla Velikega v skupnosti duhovnega in siceršnjega plemstva: med člani Karlove akademije se je zasejala tista *amicitia*, da so si spričo svoje intelektualne širine privzeli psevdonime. Tako se je v tem krogu Karel Veliki imenoval David, Alkuin je dobil ime Flaccus, Angilbert je bil Homer, kölnski nadškof Aaron, Beornard iz Echternacha pa Samuel. Kaj to pomeni? Psevdonimi so osebe povezali z vzorniki iz literature. Spominske sinapse so dale vsakomur vedeti, da je Karel Veliki tako kot starozavezni David kralj nad kralji, imena drugih – Aaron, Nataniel, Samuel, Timotej, Antonij itd. – pa so ustvarjala lok do velikih zgledov iz krščanske in predkrščanske dobe, saj so Flak, Homer, Naso, Demosten, Makarij, Nemijas itd. odprli most do antike. Tu se sicer pojavi vprašanje, ali je bila ta akademska metamorfoza zakoreninjena v delih antičnih avtorjev, dostopnih v *bibliotheci palatini*, in v neposrednem poznavanju njihovih spisov, ali so bila imena velikih iz zgodovine povezana s poznavanjem del po pripovedovanju in iz povzetkov. Samo želimo si lahko, da je v prostorih z več sto, mogoče celo 2500 kodeksi (kakor navaja Einhardt) potekal dialog s slikami, da so v kodeksih zapisani motivi imeli vzporednice v upodobitvah na stenah. – Ko je papež Julij II. sestavljal ikonografski program za Stanzo della Segnatura, se je dotaknil starejših vzorov, poslikav v prostorih znanstvenikov, v njihovih študijskih kamricah in knjižnicah. V duhu novoplatonske filozofije je papež izpostavil Resnico, Dobro in Lepo, zato Resnico naravnega reda zastopa *Atenska šola*, Resnico vere *Razprava o zakramentu*, Dobro ponazarjajo *Kanonsko* in *Obče pravo*, Lepo pa *Parnas*. Rafael je svoje delo imenitno opravil in knjige, ki so dobile prostor na policah pod temi freskami, so ubesedile načela, ki jih je razgrnila kompozicija nad njimi. – Na zidanih, čvrstih slopih velike dvorane



Vatikanske knjižnice so naslikane celopostavne upodobitve tistih, ki so, ne oziraje se na čas in kraj, zaslužni za napisano besedo, za prizadevanje za Resnico, Dobro in Lepo. Ti velikani nas sprejmejo kot častna garda in s svojo imaginarno podobo nosijo naslikani spomin na sporočene in ohranjene misli.

Nobena knjižnica ni enoumna in enostavna. V času, ko so bile te zbirke zapisanega, tako rekoč materializiranega spomina še organsko urejene, so po eni plati vsebovale spomin avtorjev, po drugi pa – z razpostavitvijo knjig glede na vsebino – spomin na celovitost človekovega duha. V notranjih razporeditvah se je izražala zavestna poteza urejevalcev knjižnega fonda. Aby Warburg je nad vhodom v svojo knjižnico namestil napis *Mnemosyne*, Spomin, ker je njegova knjižnica funkcionirala kot razširjeni spomin. Ko berem o prostorski razporeditvi z osrednjo čitalniško dvorano, od koder je bilo mogoče priti v sleherno nadstropje (bila so štiri), vsako pa je imelo tematski poudarek in številne stranske prostore, se nehote spomnim na logiko, ki je obvladovala antične bibliotečne zasnove, še bolj pa na ironičnost, ki jo je avtor vsidral v kompozicijo knjižnega labirinta v *Imenu rože*. Ironičnost v ureditvi je v tem, da je bila knjižnica, srčika samostana, nedostopen kraj, tako da se je smiselnost obstoja knjižnice izgubila v makabrsko zakamufliranem vhodu in zmedeni domnevi, da je to *finis Africae*, zraven meje znanega in doumljivega sveta pa so krvoločni levi – knjige kot nevarni predmeti, knjižnice kot pogubni kraji in s tem vred vse znanje, zbrano v knjigah oz. vse, kar se je pišočim pred nami zdelo vredno zapisati. Večplastni spomin, seveda, če je ohranjen.

Velika dragocenost je spomin: ko se z leti izgubi ostrina pogleda, ko trepetava roka ne more pisati, ostaneta samo glas in spomin – spomin, ki lahko posreduje znanje, ki bi se sicer izgubilo, in glas, ki pripoveduje tistemu, ki še ima vid in mirno roko. Guibert de Nogent je živel s to izkušnjo.

\*\*\*

Ko je bilo objavljeno vabilo za sodelovanje v tematskem bloku »Spomin« revije *Ars & Humanitas*, se je izkazalo, da je tema vsidrana v mnogih osebnih in raziskovalnih vsebinah. Že iz poslanih predlogov oz. povzetkov in toliko bolj iz sedaj objavljenih študij je očitno, da je tema problemsko močna, je univerzalna, vprašanje spomina pri nekem avtorju je tudi dilema avtorja oz. avtorice študije.

Približno 40 prejetih prispevkov presega običajen obseg revije, zato se je uredniška skupina odločila, da jih razdeli v dva zvezka. Kljub temu je treba imeti pred očmi celoto vseh študij, ker se vsebine, izhajajoče iz literarnih, filozofskih, umetnostnih, družbenih, heritoloških in drugih vidikov, povezujejo. V tem zvezku so prispevki osredotočeni na povezavo s polji filozofije, književnosti ter spomina in pozabljenja. Naj sledi njihova kratka predstavitev.

Velik del knjig in drugih spisov Marka Uršiča raziskuje dimenzije spomina, ker je spominjanje bistveno za samospoznanje. Prispevek je tako rekoč dvodelen: uvodoma izhaja iz osebnih spominskih izkustev in teoretsko filozofskih premislekov, avtor pa je v središče postavil odnos med spominskimi objekti (ki so lahko predstave) in subjektom, spominjajočo se osebo. V nadaljevanju pa nas povede po poti ključnih spominskih »aporij« od antičnih kulturnih vrhuncev do našega časa.

Izhodišče prispevka Izidorja Baršija je delo Gillesa Deleuza in Felixa Guattarija *Anti-Ojdip*, ki obravnava razmerje med upnikom in dolžnikom, ta pa temelji na spominu, na dogovoru, ki se ga je treba spominjati. Z upoštevanjem Nietzschejeve *Genealogije morale* sta Deleuze in Guattari prišla do trditve, da se besedni spomin vzpostavi na temelju »aktivne sposobnosti pozabe« in s »potlačitvijo biološkega spomina.« Kakor pravi avtor prispevka, skuša pričujoči članek natančneje zastaviti problem spomina ter razviti pojmovanje in vlogo biofilicijskega spomina.

V Plotinovi filozofiji je spomin pomembna kategorija, saj obstaja na več ravneh. Sonja Weiss piše, kako se v okviru pojma *hénosis*, ki na ravni mistične izkušnje pomeni zlitje duše z umskimi resničnostmi, spomin sicer izključuje, a sposobnost spominjanja ostaja del filozofske *áskesis*. Ta človeka vodi k mistični izkušnji, ker je edina duševna zmožnost (*dýnamis*), ki lahko tako rekoč potuje skozi čas, čeprav je – kot del diskurzivnega miselnega procesa – tudi sama ujeta vanj. V razlikovanju med anagoško močjo platonske *anámnēsis* in spominom kot vsebino oz. stanjem, ki nas ločuje od enosti z umskim kozmosom, je pomembna opredelitev trenutka, ko se mora človek odreči tistemu, česar se je pred tem oklepal: gre za odločitev, povezano z moralno držo.

Jedro študije Mateja Hriberška je namenjeno Aristotelovim spisom, posebej besedilu *O spominu in spominjanju*, ki je odmevalo v naslednjih stoletjih. Ob velikem časovnem loku od 5. stoletja pr. n. št. s Hipokratom in pozneje Sekstom Empirijem se članek ustavlja ob medicinskih delih aleksandrijske šole in se posveča dvema poznejšima sklopoma filozofskih del; to so komentarji Avrelija Avguščina in Boetija, s katerima izzveneva patristični čas, ter dela Alberta Velikega in Tomaža Akvinskega, vseh pa beremo sklice na večino retorike, kjer je bistveno pomemben zanesljiv spomin.

Spisi Martina Heideggerja, ki jih v središče postavlja razprava Deana Komela, so analizirani v dialogu s Hölderlinovimi, Husserlovimi, Kierkegaardovimi in drugimi deli. Pričujoča analiza se ustavlja predvsem pri izviri spomina, (za)pomnenja geografije (oz. krajev) spomina ter se ukvarja z vprašanjem, kako spominjanje v bistvu pomeni premoščanje med biti in ničem. Kakor pravi, je po naukih dela sodobne filozofije (eksistencializem), bistveno biti, in to še pred mišljenjem. Študija se osredotoča na »breztemeljni izvor« spominjanja in pomnjenja, ki je vsebovan v govoricini in je tako hranišče spomina.

Cvetka Hedžet Tóth analizira stališča nemškega filozofa Theodorja W. Adorna o spominu na trpljenje in uničevalno mašinerijo, ki je bila najbolj grozotno uresničena v Auschwitzu. Adorno – in avtorica Tóthova – izpostavljata vprašanje ohranjanja zgodovinskega spomina, anamnetičnega uma, ki ne pozablja. Članek obravnava Adornove nazore o tem, kaj pomeni ohranjanje spomina na trpljenje in kako se je življenje po izkušnjah taborišč smrti spremenilo, kaj pomeni izoblikovati kategorični imperativ, s katerim se Auschwitz ne bo mogel ponoviti.

Študija Valentine Hribar Sorčan je analiza treh umetniških pristopov v spominjanju na proces in posledice druge svetovne vojne, kakor se je izrazilo v delih Christiana Boltanskega, Anselma Kieferja in Zorana Mušiča. Vsak od njih se je spopadel z lastno ali rodovno zgodovino ter doživetjem razvrednotenja eksistence, kar so izrazili npr. v inštalacijah z objekti iz življenj odsotnih ljudi, v spominskih pokrajinah in v transpozicijah osebnih doživetij. Ta razmišljanja in izkušnje je vsak umetnik tematiziral in izrazil v specifičnem likovnem jeziku ter jih izročil gledalcu oz. premišljevalcu o vsebinah.

Sodobnega kitajskega filozofa Li Zehouja je v središče postavila študija Jane Rošker; prispevek razgrinja temeljni filozofski koncept usedlin oz. nalaganja, pri čemer je koncept sedimentacije posebna oblika skupnega človeškega spomina in procesa, s katerim se v naše razumevanje in spominjanje ugnezdijo podatki, izkušnje in podobe. V tej filozofiji je veliko starožitnih oblik, Li Zehoujeve misli pa je avtorica postavila v dialog z mislimi zahodnih filozofov.

Študija Janje Vollmaier Lubej obravnava travmatične spomine otroštva, ki jih je ubesedil Peter Božič v delu *Očeta Vincenca smrt*. Tako kot literarno delo prepletajo razmišljanja o izgubljenem otroštvu, nerešenih družinskih danostih itd., ki so travme univerzalne bolečine, se študija posveča vdiranju nepreseženih in nepredelanih spominov, ki povzročajo budno in nočno tavanje po pokrajinah nezaželenih doživetij. Božičev modernistični roman je preplet individualnega spomina s kolektivnim in se ukvarja z vprašanjem odsotnosti identitete zaradi travm iz preteklosti.

Breda Marušič je v pričujoči študiji analizirala izražanje pisatelja v izvirnem besedilu in metamorfoze, ki so bile potrebne, da so Pahorjeve misli dobro zaživele na odru. Vzporedno sta predstavljena dva romana Borisa Pahorja, *Spopad s pomladjo* in *Nekropola*, ki nimata enakih doživljajskih izhodišč, prvo delo se ukvarja z reminiscencami na ponovno vstopanje v življenje po končani vojni, drugo pa z neposredno izkušnjo taboriščnih grozot. Osrednja dilema se postavlja ob vprašanju izginjanja odtenkov, ki so zapisani v spominski literaturi, ker gledališki jezik ni naklonjen dolgim reflektivnim odlomkom.

V francoski literaturi se je avtobiografski roman pojavil z *Izpovedmi* J.-J. Rousseauja in pravo nadaljevanje je dobil nekako dve stoletji pozneje: Florence Gacoin Marks se je osredotočila na dela Annie Ernaux in Ivana Jablonke. Avtobiografski roman pove o življenju tisto, česar sociologija ne obravnava (D. Viant) in je analiza retrospektivnosti, po besedah A. Ernaux pa pomenijo njena literarna dela tudi izraz v obliki generacijskega romana in socialne proze. Uporabljeni termin »avtosociobiografija« razgrinja tudi metodološke zagate, ki jih v tem primeru rešuje literarna analiza.

Pretresljiva literarna dela Prima Levija, nekdanjega interniranca v Auschwitzu, so v dobršni meri zasidrana v spominu: v svojih delih govori v svojem imenu (jaz) in imenu tistih, ki jih več ni (mi). Primo Levi se seveda zaveda vplivanja časa, ki povzroča metamorfni odnos med spominom in resničnimi dogodki, Irena Prosenč pa je analizirala zlasti tiste odlomke, ki se eksplicite izražajo skozi spomin. Kot pravi avtorica, je spomin in literarno oživljanje minulega proces, ki naj bi obnovil izgubljeno oz. poškodovano identiteto, tako da je zapisovanje doživetega povezava med zdaj in nekdaj, je umetni spomin.

V študiji Tomaža Toporišiča se prepleta večplastno življenje besedil, namenjenih odrski postavitvi (Beckett, Jovanović, Semenič), kjer je bistven pogled namenjen izmuzljivosti in začasnosti spomina, ki pa je lahko individualen ali kolektiven. Besedila izbranih avtorjev iščejo – po Toporišičevih besedah – novo pisavo za gledališče nove dobe, kar pomeni oblike poznega modernizma in postdramskega, pri čemer raziskujejo nove izrazne možnosti, ki ob ustvarjanju obhodov okoli ustaljene dramske forme »kot nekakšni spominski gejziri bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev.«

Roman Garcíe Márqueza *Sto let samote* je med ključnimi stvaritvami v špansko govorečem svetu, študija Jasmine Markič pa se osredotoča na izražanje občutka spomina, ki je osebni, zgodovinski ali kolektivni. García Márquez je svoj roman umestil v zgodovinska dogajanja, ki jih je doletelo politično odiranje, o katerih zgodovinske knjige ne pišejo, avtor pa je dogodke iz realnega in namišljenega, magičnega sveta spletel v novo kvaliteto. Utemeljil jih je s skladijskimi in semantičnimi pristopi, s posebnimi glagolskimi oblikami, ponavljanji itd.

Šolske prakse so v srednjem veku nadaljevale starejše principe učenja na pamet, katerega cilj je bila krepitev spomina. Učenje verzificiranih besedil je bilo v primerjavi z daljšimi proznimi teksti lažje, omogočalo je tudi natančno ponovitev (in priložnostno uporabo) citatov. Greti Dinkova-Bruun je primerjala koncepte več avtorjev iz 14. in 15. stoletja, ki so v verze prelili svetopisemske knjige, predvsem jo je zanimal njihov odnos do knjige Razodetja. Od 12. stoletja dalje je mogoče najti več skrajšanih in v verze prepesnjenih Biblij. Študija podrobneje obravnava pristope

Guida Vicentina, Petrusa de Rosenheima in Johannes Schlitpacherja, upošteva pa še nekatere druge avtorje.

Spomin je s širitvijo, s številnimi prepisi Avicennovih medicinskih del v 12. stoletju stopil v središče teoretskih razprav, ki so segmente možganov razlagale kot območja nekaterih intelektualnih dejavnosti in so opredelile npr. center za zdravo pamet, za domišljijo itd. ter center za spomin. Ker vse izhaja iz vida oz. očesne zaznave, ki pa je tesno povezana z osebnim odnosom do videnega, je članek Nataše Golob razprave o individualnosti spomina povezal s primerom rokopisa (Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 33), kjer v procesu iskanja in prepoznavanja vsebin ob obsežnem pravnem besedilu deluje tudi osebni spomin in obstranske risbe, ki nadomeščajo funkcionalna znamenja kazalk in ključnih besed.

Študijske knjige, ki so jih uporabljali različni študenti, niso posebno pogoste, zato je rokopis, ki vsebuje pripise več rodov študentov, zanimiv. Gre za predavanja erfurtskega profesorja Jacoba Publicija, kodeks iz sredine 15. stoletja pa zaradi pripisov različnih študentov osvetljuje proces pedagoškega dela in recepcijo Publicijevega dela pri slušateljih. Angelika Kemper je ob študiju izvirnega rokopisa predstavila tudi teoretske principe, na katerih je temeljilo univerzitetno poučevanje, kjer je veliko vlogo igrala retorika, »zlata večšina« humanizma.

V prispevku Nataše Lah sta v zrcalno pozicijo postavljena dva koncepta spomina oz. spominjanja ter njegovega nasprotja – pozabe oz. pozabljenja. Obe plati se izkažeta kot strukturi, ki ju je treba brati na več ravneh refleksije, ker sta izbrana sklopa brez gledalčeve soudeležbe nema. Na eni strani je Warburgov koncept slikovne Mnemosyne, ki tematsko predstavlja vizualizacijo pojmovnih podob, na drugi strani pa je McCollumova instalacija. Ta po zunanji kompoziciji sledi Warburgovemu principu, vendar so pred gledalcem prazni okvirji, v katere mora transponirati vsebino. Gre za soočanje kompozicijsko malone identičnih, a izpovedno bodisi narativnih ali slepih podob, kjer je spomin prinašalec vsebine.

Amalija Maček je predstavila več tipov tolmačenja (konsekutivno, simultano, tehnološko podprto konsekutivno tolmačenje itd.), kjer sta vloga in zmogljivost spomina bistveno pomembni. Na temelju izkušenj in odgovorov na vprašalnike je pozornost namenila kratkoročnemu in daljnoročnemu spominu ter povezanosti s kinetiko prostoročnega zapisovanja. Izkazalo se je, da je roka pomembno orodje za podporo spominu, ker – poenostavljeno rečeno – spomin ni le v glavi, ampak tudi v telesu.



## **Študije/Studies**





## *I. Spomin v filozofiji*



Marko Uršič

## O spominu in celovitosti duše

**Ključne besede:** spomin, *anamnesis*, preseljevanje duš, kvazispomini, digitalni spomin, Platon, Aristotel, Ciceron, Plotin, Dante, François-René de Chateaubriand, Parfit, Marcel Proust

DOI: 10.4312/ars.12.2.19-40

Včasih pomislim, da pravzaprav že vse življenje pišem o spominu, še več, v nekem širšem ali globljem pomenu pišem *samo* o spominu. Osrednja tema mojega literarnega prvenca, romana *Razpoke* (1985), je bil ravno spomin, natančneje, spominjanje ali »zbiranje« lastne preteklosti glavnega junaka Jona, ki mu je bila zaradi nekih, recimo, »fantastičnih« okoliščin večji del zastrta, vendar ne povsem – in ravno v tem »ne povsem« je ne le Jonova, temveč nasploh naša človeška spominska bolečina, nenehno hrepenenje zaradi razpok v celovitosti duše, obenem pa tudi upanje, da jo je mogoče (znova) zbrati z vztrajnim in vsakdanjo danost presegajočim spominjanjem. Roman se začne takole: »Včasih se je Jonu zazdelo, da se je spomnil svojih prejšnjih življenj, a spomin je bil preveč zastrt s pajčolanom videza, da bi v njem našel odrešujočo resnico« (Uršič, 1985, 7). Takrat sem se navduševal za vzhodno modrost, ki jo seveda tudi dandanes zelo spoštujem, vendar do nje nimam več tako »bližnjega« (tj. lahkotnega) odnosa kot v mlajših letih, dvignila se je nekam »visoko nad mene«. V mladosti so me pritegnile zlasti budistične sutre in upanišadske modrosti, za moto v svojem prvem romanu pa sem izbral štiri verze iz *Bhagavadgite*, ki jih izreče bog Krišna mlademu Arjuni: »Mnogokrat sem bil rojen, o Arjuna, / in mnogokrat si bil rojen ti – / a jaz se spominjam preteklih življenj, / pozabil si ti tiste dni« (prevod je /bil/ moj, iz angleščine). Spomin je gotovo nekaj božanskega ...

In ko zdaj, tri leta pred svojimi sedmimi križi, gledam nazaj v lastno in obenem našo skupno preteklost (saj nikoli nista povsem ločeni), ugotavljam, da moja »pretekla življenja« niso (bila) le tista pred mojim rojstvom – o njih ne vem nič več kot mladi Arjuna, razen morda to, da so (bila) moja pretekla življenja v resnici življenja *drugih*, mnogih duš, tudi tistih, ki so zapustile ta svet davno pred mojim rojstvom –, ampak da sem že v *tem* svojem ne ravno kratkem življenju (v svoji »kratki večnosti«, kot je lepo dejal naš pesniški starosta Ciril Zlobec) živel *več* življenj. Koliko življenj sem že preživel v tem svojem edinem življenju, je odvisno predvsem od tega, katere mejnike med njimi izberem. Lahko bi rekel, da sem doslej živel skupaj s sedanjim že najmanj



tri življenja, nekako tako, kot pravi Emily Dickinson v svoji znameniti pesmi (№ 1732): *My life closed twice before its close ...* («Moje življenje se je sklenilo dvakrat, preden se bo sklenilo») –, lahko pa tudi rečem, da sem živel že na tisoče življenj: vanje se prebujam ob vsakem novem jutru.

Takrat, ko so izšle moje mladostne *Razpoke*, je bilo moje »prvo življenje« že vrsto let za menoj. Sklenilo se mi je namreč nekje ob koncu študentskih let, kronološko sredi sedemdesetih. Moje dolgotrajno in večkrat predelano ubesedovanje Jonove romaneskne zgodbe, njegovega spominskega iskanja izgubljene celovitosti duše, pa je bilo seveda vsaj deloma avtobiografsko, četudi preneseno iz Ljubljane v kvazirealnost fantastičnega velemesta, v katerem elektronski spomini prevladujejo – že takrat! – nad človeškimi. Miselno in tudi čustveno izhodišče tega romana o spominu in pozabi je bilo vprašanje, ki me je preganjalo ob koncu mojega »prvega življenja« in ga lahko povzamem, če poenostavim, takole: Ali bom v svojem drugem, tj. naslednjem življenju, v katerega nujno in nepreklicno vstopam, zmožem ohraniti celovitost *mojega* (dotedanjega) življenja? Ali, malce bolj filozofsko rečeno: Ali bom ohranil »hipostatično« enost *mene-samega*, moje duše, globljega »sebstva«, ki naj bi kljub vsem premenam segalo prek mojih posameznih življenj? Če bi se vnaprej sprijaznil z dejstvom – ne le sprijaznil, temveč ga sprejel z mistično radostjo –, da tisto pravo, najvišje Sebstvo ni nič drugega kot *praznina* (seveda v vzvišenem pomenu, recimo kot indijska *śūnyatā*), potem se ne bi spraševal tako, kot sem se ob prehodu iz svojega prvega v drugo življenje (in pozneje, iz drugega v tretje ...). Toda tisto moje »slovo od mladosti« – kajti za to je pravzaprav šlo, čeprav precej drugače kot pri Prešernu – je bilo nostalgično in boleče ravno zato, ker sem bil prepričan (in sem še vedno), da je bilo v prvem življenju tolikanj lepega, zlasti pa *resničnega*, da ga moram ohraniti v živem spominu, če hočem obdržati svojo celovitost, svojo dušo. Pozneje, ko se nam na nekem drugem in drugačnem življenjskem »prelomu« ponovi slovo od lastne preteklosti, je duša nanj že bolj pripravljena, četudi bolečina slovesa in upanje v novo življenje nista nič manjša kot prvič. (Gotovo pa se ju ne dá meriti z vatlom.) Moji duši je bilo doslej prihranjeno občutje tiste popolne življenjske praznine – in upam, da mi bo tudi v prihodnje –, ki ga je naš pesnik ubesedil v svojih pretresljivih, genialno preprostih verzih: »Sem dolgo upal in se bal, / slovo sem upu, strahu dal; / srce je prazno, srečno ni, / nazaj si up in strah želi.«

Torej, ali je mogoče v spominu ohraniti celovitost duše pri prehajanju skozi več zaporednih (v mnogoterem času tudi vzporednih) življenj? Česa iz naših prejšnjih življenj naj se spominjamo in kaj naj (rajši) pozabimo? Seveda se lahko vprašamo tudi drugače, »psihoanalitično«: česa se sploh lahko (sami) spomnimo – in česa se ne moremo? Katera svoja doživetja, zlasti iz otroških let, smo nezavedno »potlačili« v pozabo – in zakaj? Vsekakor so to zanimiva in za človekov dušni blagor zelo relevantna

vprašanja, na katera je mogoče odgovoriti na več načinov (vsaj na dva, sledeč Freudovi ali Jungovi varianti psihoanalize), vendar v tem eseju ni moj namen razpravljati o travmah in doživetjih iz otroštva ter njihovem vplivu na poznejše življenje, še manj pa o odnosu med zavestjo in nezavednim nasploh, saj se o tem pri nas dovolj, že skoraj preveč piše. Rajši bom premišljeval o *zavestnih* spominih, tj. takšnih, ki niso (bili) »potlačeni« v nezavedno oziroma v »podzavest« zaradi kakih travmatskih vsebin, ampak preprosto bledijo s časom, ker jih naravni red sveta prekriva z vsakim novim trenutkom, tako kot valovi brišejo stopinje na peščeni obali. Kajti čeprav se zavedam, da je v mojem življenju marsikaj odvisno od mojih doživetij v najzgodnejših, otroških letih, sem o celovitosti svoje duše in o spominu kot ohranjanju te celovitosti začel razmišljati šele kot mladenič, na pragu zrelosti, in to vprašanje je doseglo (prvi) vrh ravno ob »slovesu od mladosti«, ob prehodu iz prvega v drugo življenje. Tisto, česar se *zavedam*, je – vsaj deloma – »v moji moči«, namreč da skušam vse, kar sem doživel in česar ne bi rad pozabil, ohraniti in sčasoma morda tudi »sublimirati« v samem sebi, seveda ne da bi pri tem kakorkoli spreminjal ali celo »povzročal« svojo lastno preteklost v pomenu, kakor o tej možnosti razpravljajo nekateri filozofi (med modernimi zlasti Dummett, 1978, 319–374). Sam *spominjanje* dojemam v smislu platonske *anámnēsis*, tj. kot eminentno možnost sámospoznanja in sámoočiščenja duše.

V tem hotenju pa vselej ostaja mnogo nerazrešenih aporij. Ena izmed njih je že osnovno vprašanje, zakaj naj bi človek sploh stremel k *celovitosti* in/ali *enosti* svoje duše, svojega življenja? Je to hotenje sploh smiselno, je vredno truda? In navsezadnje, zakaj je sploh *dobro* karkoli ohraniti? Mar ni bolje, da se, zlasti na koncu poti, prav vse »izbriše«, da ostane samo tista vsepresežna, čista in »prazna«, slepeče sijoča in obenem ljubeče blaga *svetloba* – ali pa brezdanja *temà*, saj sta »tam« morda obe eno in isto? Ali pa, še bolj pesniško povedano, da ostane samo »neskončna modrina«, tako kot v Kosovelovi pesmi *O, saj ni smrti*: brezdanja modrina, v katero »padaš, padaš, padaš« in v njej »sam postajaš, sam in neviden« ... Pesniki in vidci *vejo*, da je tako. Jaz pa, vselej iščoči filozof, zdaj ko na sredi »življenja póta« (kronološko sem že krepko čez) tuhtam o vesoljni dilemi *vse ali nič* (ali, še rajši, ko premišlujem o »tretji možnosti«: *vse in nič*), spet prehitavam svoj čas. Saj sem še »tu«, četudi me nemirna duša vedno znova opominja, naj ne pozabim na tisto svetlobo (ali temo) »tam«.

Kakorkoli že, dokler sem »tu«, si prizadevam skozi vsa svoja totranska življenja ohraniti v spominu (za »večnost«?) prav *ta trenutek* – in najbrž bom želel ohraniti tudi lepoto svojega »poslednjega trenutka«, tako kot Faust, četudi ne bom vedel, da je poslednji. Trenutke svojih mnogih življenj skušam ohranjati na različne načine, ne nazadnje tudi s temi besedami, ki jih prav zdaj pišem, in s številnimi spominskimi oporami, recimo s fotografiranjem krajev, po katerih hodim skozi svoj neskončno-končen čas. Ko sem bil pred tremi leti na Islandiji, sem v dvanajstih dneh potovanja

po čudovitih in osupljivih pokrajinah tega otoka posnel okrog tisoč dvesto fotografij, pa še nekaj filmčkov za povrh. Seveda sem se *post festum* spraševal, zakaj oziroma čemu to počnem. Gotovo je eden izmed pomembnih razlogov fotografiranja v tem, da lahko lepoto dežele, ki smo jo obiskali, doma pokažemo svojim bližnjim. V ta namen sem izbral kakih tristo slik, ki sem jih na računalniku nekoliko obrezal in ponekod tudi malce drugače, bolj »narativno«, razvrstil. Toda če bolje premislim, prikazovanje moje poti drugim vendarle ni bil glavni razlog tega že kar preveč ekstenzivnega fotografiranja. Ob projekcijah mi je postajalo vse bolj jasno, da mi ta dolga serija posnetkov omogoča predvsem to, da jo kakega samotnega večera spet »zavrtim« samemu sebi in se tako znova »umestim« v tisti pretekli, minuli prostor-čas. S pregledovanjem fotografij se *spominim samega sebe* na Islandiji, omogočajo mi, da v spominu podoživim in v svoji živi sedanosti »razčasim« razdaljo med tistimi »kraji« (v gr. pomenu *toposi*) daleč na severu, pred tremi leti – in menoj, ki sem *zase* vselej *tu*, vendar sem ta trenutek fizično daleč od *tam*. V ta namen pa je boljše kot že filtrirani izbor pregledati celoten niz še neobdelanih fotografij (ali vsaj, če ni na razpolago dovolj časa, vse »po obrokih«, recimo vse posnetke nekega dneva). Za ponovno umestitev samega sebe v daljne/minule *topose* je namreč pomembna čim bolj natančna časovna razvrstitev fotografij, saj tako ob reprodukciji poleg spominov na tiste kraje lažje podoživiš tudi lastne korake in nasploh svoje premike v njej, tj. »poustvariš« si celoten prostor-čas dogajanja, čeprav ni v celoti viden na nobenem posameznem posnetku (tudi za film velja podobno, namreč za zaporedje posameznih sekvenc) – in s tem dosežeš tisto, kar je za občutek resničnosti spominov najvažnejše: v sedanjem času, *tu-in-zdaj*, »ponoviš« *sebe* v tistem daljnem prostoru.

Nekaj podobnega bi lahko rekli za pisanje dnevnikov, za zapise sanj, posebno pomembnih doživetij ipd. Upam, da ne bom prehitro preskočil iz profanega v sakralno, če že na tem mestu povem, da lahko med tovrstne spominske vzgibe duše uvrstimo tudi znameniti Pascalov »Spominek« (*Mémorial*), njegov kratek zapis religiozno-mističnega videnja Boga v noči 23. novembra 1654. Pascal je svoje ognjeno razsvetljenje zabeležil na pergament, ki ga je vžil pod podlogo svojega površnika, kjer ga je hranil osem let, vse do svoje smrti – da ne bi pozabil tistega, česar ni mogoče pozabiti (gl. Pascal, 1980, 187–88). Ob tem Pascalovem najvišjem razodetju Ognja, v katerem zgorijo vse stvari tega sveta, se mi znova, še posebej ostro in neizprosno zastavlja vprašanje, čemu skušamo ohraniti ves svoj svetni »ništrc«, na katerega smo »tu« navezani, ker nas razveseljuje in nam daje voljo do življenja. Kaj od vsega tega, kar želimo ohraniti, recimo s »posedanjenimi« slikami z Islandije, bomo lahko nesli »tja čez«? Morda ničesar. Morda vse. Mistiki nas učijo, da je »vse odveč«, ali drugače rečeno: da se »tam«, kjer je vse *prisotno*, ni treba prav ničesar spominjati. Morda res, vendar jaz, namreč moj drobní svetni jaz, zdaj še nisem »tam« in včasih celo

podvomim, ali tista »vsepresežna vseprisotnost« sploh je (kje je in kdaj, je vselej in/ ali nikoli?).

Na pragu mojega »tretjega življenjskega obdobja«, ki bo kronološko nastopilo dober teden dni po pisanju tega eseja, se kot filozof vedno znova sprašujem, kaj je *sub specie aeternitatis* bolje, bolj resnično: *Vse ohraniti* ali *Vse izbrisati*? Kolikor je ta dilema sploh nujna, zagotovo pa je bolj božja kot človeška. Morda pa tudi peklenska. Kajti enako vprašanje kot glede osebnih spominov se nam zastavlja tudi v odnosu do našega skupnega zgodovinskega spomina. William Blake je v *Poroki nebes in pekla* zapisal: »Bil sem v tiskarski hiši v Peklu in opazoval način, s katerim je znanje posredovano od rodu do rodu. / V prvem prostoru je bil Zmaj-človek, ki je odstranjeval smeti izpred jamskega vhoda [...] V petem prostoru so bile Brezimne oblike, ki so metale kovine v prostranost. / Tu so jih prejemale Ljudje, ki so zasedali šesti prostor in dobili oblike knjig, ki so jih zlagali v knjižnicah« (Blake, 1972, 16). V nekem drugem »dragocenem videnju« pa nam Blake pričuje: »Po večerji sem vprašal, ali bi Izaija lahko počastil svet s svojimi izgubljenimi deli; rekel je, da ni bilo izgubljenega nič vrednejšega. Ezekiel je podobno rekel za svoje delo« (*ibid.*, 15). – Vselej novi rodovi, ki »stojimo na ramenih velikanov«, se oziramo nazaj k njim in se *spominjamo*, kaj so ti velikani mislili, videli in občutili, da bi se zmogli mi sami boriti z minevanjem časa, kaosom in smrtjo. V nadaljevanju se bom s svojim človeško luknjičavim spominom, ki mu, hvala bogu, pomagajo knjige, na kratko ustavil pri nekaterih izmed teh velikanov, ki jih občutim kot svoje starejše brate v duhu, sebe pa kot njihovega prav majhnega bratca. Poskušam jih razumeti in jih v sebi znova obuditi v življenje, dokler in kolikor zmorem. Kajti »oživiti« vélike duhove preteklosti ne pomeni zgolj ponavljati njihove besede in spoznanja, temveč premisliti, kako njihove misli odzvanjajo v *meni samem*.

Prvi del tega eseja o spominu in celovitosti duše, ki očitno ni in tudi v nadaljevanju ne bo kak teoretsko-akademski traktat (ob vsem spoštovanju do slednjih), saj ga pletem tudi iz dokaj osebno obarvanih níti, bom končal z nič manj osebno obarvanimi Chateaubriandovimi besedami iz njegove slavne knjige *Spomini onkraj groba*, tj. iz življenjskega dnevnika, ki je bil, kot je sam zapisal, njegovo najljubše delo. Takole pravi v predgovoru: »Te *Spomine* sem sestavljal ob različnih dnevih in v različnih deželah. [...] Moja mladost, ki prenika v mojo starost, izkušnost zrelih let, ki prinaša otožnost v moja nora leta, žarki mojega sonca, ki se od zore do mraka križajo in prepletajo, so vnesli v moje pripovedi nekakšno zmedo, ali, če hočete, nekakšno neopredelljivo enotnost; moja zibel je podobna mojemu grobu in moj grob moji zibeli; moje trpljenje se sprevrča v veselje, moje radosti v bolečine in ko sem z branjem svojih *Spominov* na koncu, ne vem več, ali so izšli iz temnolase ali osivele glave« (Chateaubriand, 1989, 6).

\*\*\*

Prvi velikani, o katerih želim v tem eseju o spominu zapisati nekaj besed, so stari egipčanski faraoni. Mnogo jih je bilo, v številnih dinastijah, v več tisočletjih te veličastne kulture, za katero se nam zdi, da je vzniknila tako rekoč »iz nič«. V Starem kraljestvu najbolj izstopa vélika trojica faraonov četrte dinastije: Keops (Kufu), Kefren (Kafra) in Mikerin (Menkaure). V spominsko večnost so se zapisali s tremi največjimi piramidami, ki jih »varuje« velika Sfinga. O tem, kdo so bili ti trije faraoni za življenja, kakšna so bila njihova človeška obličja, značaji in navade, kako so vladali in nasploh živeli, vemo bolj malo, pa še to pretežno iz mnogo poznejših, historično nezanesljivih virov. Herodot je do Keopsa in Kefrena zelo neprizanesljiv, češ da sta bila kruta vladarja, medtem ko hvali najmlajšega med njimi, Mikerina (gl. Herodot 1953, I/201–206 [II.124–135]). Kljub temu pa ta trojica še po štirih tisočletjih in pol »živi« med nami, njihova imena spominsko niso obledela tako kot njihovi človeški obrazi in lahko bi rekli, da so sáme piramide njihove posmrtno simbolne »inkarnacije«. Ernst Cassirer v *Mitičnem mišljenju* (1928), drugi knjigi *Filozofije simbolnih form*, piše o geometrijski, »arhitekturni formi stvari« v egipčanski umetnosti in med drugim ugotavlja: »V svoji jasnosti, stvarnosti in večnosti ta forma triumfira nad vsako preprosto sukcesijo, nad nenehnim tokom in minljivostjo vseh časovnih konfiguracij. Egipčanska piramida je vidno znamenje tega zmagoslavja, zato je simbol temeljne estetske in religiozne intuicije egipčanske kulture [... kajti] za mit smrt ni nikoli izničenje bivanja, marveč zgolj prehod v drugo vrsto bivanja« (Cassirer, 1955, II, 128). Piramida kot geometrijska forma je s svojo poudarjeno vertikalo in kvadratno »uzemljitvijo« izraz človeškega hrepenenja po presežnem, in ravno s to svojo čisto obliko, utelešeno v kamnu, so tri piramide v Gizi, kot sem že dejal, posmrtno »inkarnacije« treh velikih faraonov. Zanimivo pa je, da tudi pri poznejših dinastijah, ki so zgodovinsko bolj dokumentirane, pogosto več kot o življenju samih faraonov vemo o kakem dvornem dostojanstveniku ali celo o članih umetniških in rokodelskih skupin (npr. iz arheoloških najdb v nekdanji »cehovski« vasici pri starih Tebah, na kraju, ki se danes imenuje Deir el-Medina). Glavni razlog za to nesorazmerje je bržkone v tem, da so bile faraonske grobnice večinoma izropane, mnoge že v antičnem času. (Seveda so tudi srečne izjeme, npr. Tutankamonova grobnica, pa arheološka pričevanja o Ehnatonu ipd.)

Za naše razmišljanje o zgodovinskem spominu na posamezne osebnosti je še posebej zgovorna primerjava faraona Mentuhotepa II. Nebhepetre iz 11. dinastije – zmagovitega vojskovodje, ki je vladal več kot šestdeset let v 21. st. pr. n. š. ter z združitvijo Zgornjega in Dolnjega Egipta znova vzpostavil enotno državo (Srednje kraljestvo) – in njegovega dvorjana, »čuvarja zaklada« (danes bi rekli premiera) z imenom Meket-Ra (»Sonce je moja zaščita«). O faraonu, ki si je postavil mogočen posmrtni tempelj v (današnji) Deir el-Bahri, blizu poznejšega in bolj znanega svetišča kraljice Hačepsut, je razen o njegovih zmagoslavnih pohodih in velikih stavbarskih



delih znano bore malo, namreč o njegovem življenju, o njem kot nekoč živi osebi – medtem ko si je njegov dvorjan Meket-Ra tako rekoč nehote (ali vsaj nevede), seveda pa tudi s pomočjo naklonjene mu usode, dal izdelati triindvajset pobarvanih lesenih modelov v velikosti otroških igrač, celo zbirko verističnih »replik«, pomanjšanih kopij svojega imetja, hiše in vrta, hlevov z živino in drobnico, delavnic, pa figurice služinčadi, pisarjev in stražarjev, lovcev in pastirjev, ribičev in veslačev, ki naj bi po Meket-Rajevi smrti služili njegovemu *kaju* (onstranskemu »dvojniku«); med vsemi temi njegovimi posmrtnimi »igračami« pa je najbolj presenetljiva in presunljiva flotilja sedmih bark s celotnimi posadkami in opremo: sprevod pomanjšanih plovil, s katerimi je – seveda z »originali« – za časa zemeljskega življenja kot bogat trgovec prevažal svoje blago po Nilu, po njegovi smrti pa so te barke ponesle njegov *khat* (mumijo), skupaj z vsemi modelčki, v grobnico na zahodnem bregu Vélike reke. Meket-Ra je bil pozabljen skoraj štiri tisočletja, vse do pomladi 1920, ko so arheologi odkrili njegovo grobnico in za roparje ne vredne predmete v njej, večino jih lahko vidimo v Metropolitanskem muzeju v New Yorku (več o Meket-Rajevi zgodbi gl. Uršič, 2015, 42 isl.).

Drugi niz velikanov, na ramena katerih se bom za nekaj trenutkov zavihtel v tem eseju, so homerski junaki in bogovi v *Iliadi* in *Odiseji*. Kdo bi dandanes (pa tudi že v klasični grški dobi) še vedel za slavne in pretresljive zgodbe arhaičnih junakov Ahila, Hektorja, Patrokla, Helene, Andromahe, Kasandre in vseh drugih vélikih grških likov, med njimi seveda tudi Odiseja na njegovi dolgi poti domov na Itako, ko ne bi bilo Homerja oziroma njegovih (in/ali poznejših) nesmrtnih stihov, ki opevajo te mitične dogodke, ljudi in bogove? Še več, ali bi bili grški bogovi takšni, kot jih poznamo (in kakršne je poznal že Sokrat), če ne bi bilo Homerja? Najbrž bi bili drugačni, morda Atena ne bi bila tako pametna, niti Hera bolešno ljubosumna, niti ne bi bil sél bogov Hermes naklonjen ljudem; pa tudi za čarovnico Kirko ne bi vedeli (kaj šele za nesrečnega Elpenorja, ki tam pri njej pade s strehe), niti za enoakega velikana Polifema, niti za prelestno nimfo Kalipso, če nam jih ne bi verzi ohranili v spominu. O, kako revnejši bi bil ne samo grški, ampak tudi naš današnji svet brez Homerja, brez njegovih *spominov* na čase in kraje, ki morda sploh nikoli niso obstajali, skoraj zagotovo pa ne v takšni obliki, kot jih je ovekovečil v svojih heksametrih! – Tudi sami bogovi so očitno imeli spomin, sicer ne bi mogli posegati v človeški svet (čeprav so pogosto povzročili več zmede kot reda), medtem ko tega ne moremo reči za mrtve duše v Hadu, ki jih le za nekaj trenutkov znova oživi žrtvena kri, ki jo Odisej ob prihodu v podzemlje izlije nanje (gl. *Odiseja*, 11, 34–40).

Povsem drugače so onstranski spomin dojemali orfiki, o čemer smo poučeni iz njihovih zlatih lističev v grobovih. Kot ugotavlja Mircea Eliade, se je vloga pozabe in spomina, reke Léte in jezera (ali studenca) Mnemosýne, pri orfikih obrnila glede na homersko izročilo: »Pozaba ne simbolizira več smrti, ampak vrnitev v

[tostransko] življenje« (Eliade, 1996, II/119). In ko duša zapusti to življenje, znova pride v onstransko pokrajino, ki pa je sprva ne prepozna, v njej se ne znajde, zato potrebuje kažipote: »V Hada domovih na levi boš našel izvir, / ob katerem stoji bela cipresa [...] Reci jim [stražarjem]: 'Zemlje otrok sem in zvezdnega Neba, / toda rod moj je nebeški. To sami že veste. / Od žeje sem izsušena in propadam! Dajte mi brž hladne vode, ki iz jezera Spomina priteka'« (*Fragments predsokratikov*, 2012, I/31, DK 1 B 17). – Ko beremo, vedno znova, fragmente predsokratikov, te dragulje z daljnobližnjih obal naših začetkov, lahko ugotavljamo, da so med njimi orfiki s svojo skrbjo za spomin pravzaprav izjema. Za večino teh starih modrecev bi lahko rekli, da jih je bolj kot spomin zanimalo premišljevanje o prisotnosti, neskritosti (*alétheia*) bivanja. To ne velja le za Parmenida, ampak tudi za Heraklita in »hilozoiste«. Svet je bil takrat še mlad. V primerjavi s predsokratskimi mislimi pa so Platonove že »starejše« (čeprav so historično mlajše): »božanski Platon« je glede spominjanja (*anámnēsis*) na večno življenje »tam«, onstran, sledil orfikom, vendar je s svojim umskim videnjem idejnega sveta, zlasti pa svetlobe Dobrega, ki preseva ves svet ter povezuje tostranstvo z onstranstvom (*cf.* prisposodob o votlini), ne samo poglobil, temveč tudi filozofsko preoblikoval orfiške nauke o eshatologiji spomina. Sicer pa so to znane, vselej žive klasične misli ...

Plotin, ta véliki filozof-mistik, ki je »povzel« in seveda tudi nadalje razvil tisočletno duhovno bogastvo antične filozofije, je med svojimi 54 traktati najdaljšega namenil premišljevanju o duši. V tridelnem traktatu *Aporije o duši* (*En.* IV 3–5), v sklopu obširne in razvejane tematike o vrstah duš, duševnih zmožnostih, odnosu med dušo in umom itd., ki jo razvija v 85 poglavjih tega traktata, posebno pozornost (v 13 poglavjih) posveča prav spominu. Ker pa v pričujočem zborniku o tej temi podrobneje piše kolegica dr. Sonja Weiss in ker tudi sam razpravljam o spominu pri Plotinu v uvodni študiji k drugemu zvezku slovenskega prevoda njegovih *Zbranih spisov* (2018), se bom tu za hip ustavil samo pri nekem detajlu, ki se mi zdi ne le filozofsko oziroma teoretsko zanimiv, ampak tudi človeško pretresljiv. Plotin v skladu s svojo filozofsko mistiko presežnega Enega, izraženo tudi v eni izmed njegovih ključnih maksim: »Odpovej se vsemu!« (*áphele pánta*, dob. »Odstrani vse!«, *En.* V. 3[49].17.39), v razpravi *Aporije o duši* pravi, da »spomin – četudi se duša spominja najboljšega [tj. Uma, Enega] – sam ni nekaj najboljšega« (*En.* IV[28].4.5.7), kajti višja od spomina je prisotnost (*parousía*) tistega, česar nočemo in tudi ne moremo pozabiti/izgubiti. Zato bogovi (ali tiste božanske duše, ki živijo v Umu) nimajo potrebe, da bi se česa spominjali, saj jim je vedno, brezčasno *vse prisotno*. Toda ko se že zdi, da je človeška duša razrešila uganko spomina, se vanjo vrne dvom: »Kako pa je s spominom na prijatelje, otroke, ženo? Ali pa na domovino in na vse tisto, česar naj bi se upravičeno spominjal vsak spoštovanja vreden človek?« (*En.* IV 3[27].32.1–2). Le kako naj vse to pozabimo? (Bi

bil Dante lahko srečen v raju, če v svoji onstranski vodnici ne bi prepoznal Beatrice?) Plotinov odgovor se navezuje na stoiško ataraksijo: »[Nižji] del duše se vsake od teh stvari spominja z občutji; a tak [višji] človek se jih lahko spominja tudi, ne da bi ob tem kaj občutil« (*ibid.*, 31.1–3). Ampak kaj, ko je ravno občutje bistven del spomina nanje! In tako tudi ta aporija duše ostaja nerazrešena ...

Ko sem že pri Danteju, lahko rečem, da je celotna *Božanska komedija* gigantski napor spomina, da bi zaobjel vsa tri onstranska kraljestva, pekel, vice in nebesa. Od kod naj bi pesnik črpal vse te podobe, vse te osebe, ki jih z Vergilom in potem z Beatrice srečuje v svojem onstranskem imaginariju – če ne ravno iz spomina? Pa ne samo iz spomina na svojo osebno in družbeno tostransko preteklost, temveč tudi iz nekega globljega, tisočletnega spomina na celotno duhovno zgodovino človeštva. Kakor da bi se Dante znova, seveda drugače, v duhu sprehajal po tistih »prostranih dvoranah spomina«, kjer »ležé zakladi neštevilnih podob«, v katerih je skoraj tisočletje pred njim Avrelij Avguštin iskal Boga (gl. X. knjigo *Izpovedi*: Avguštin, 1984, 202). Četudi osebno nisem konfesionalni kristjan, se vedno znova čudim in občudujem to, da je krščanstvu uspelo skozi tisočletja ohraniti v tako živem spominu pripoved o človeku, ki se je imenoval Jezus iz Nazareta, namreč ne glede na to, ali je bil ta plemeniti človek (zgolj) prerok, videc, duhovni učitelj ... ali pa je bil *resnično* Sin božji oziroma sam troedini Bog. Če je slednje resnica, je živa ohranitev Jezusa Kristusa v zgodovinskem spominu vse do dandanes seveda samoumevna, a tudi če je bil zgolj človek, ostaja za vse nas (ne samo za pravoverne kristjane) v živem spominu, še več, ostaja »med nami«. Njegova zadnja večerja pred križanjem se je v zahodni civilizaciji ohranila kot edini že dve tisočletji živeči antični »misterij«, kot obred obhajila, osrednji telesno-duhovni sveti »dogodek« v krščanski maši. Najbrž bi lahko kak podoben spominski most, ki sedanost ne samo duhovno, temveč tudi telesno povezuje s tisočletno preteklostjo, našli tudi v budizmu ali kakem drugem verstvu, kljub temu pa menim (čeprav kot eden »tistih zunaj« tega ne morem zares občutiti), da je v hostiji prisotna *edinstvena* moč spomina, še veliko večja kot v tistem kamnu, ki ga je starozavezni očak Jakob dvignil s tal, s svojega »podglavja« ter ga »postavil za spomenik«, da bi se tako on sam kot ves njegov rod večno spominjal tistega kraja in časa, kjer in ko je v sanjah uzrl lestev, ki se je vzpenjala z zemlje v nebo (gl. 1 Mz 28, 10–19).

Če se zdaj še malce vrnem h klasični grški filozofiji, se moram v tem eseju o spominu in duši vsaj za kratek čas ustaviti pri mojstru (v sholastiki: Mojstru) Aristotelu. Eden izmed krajših, a pomembnih in vplivnih Aristotelovih spisov, ki je bil (pozneje) vključen v zbirko *Parva naturalia*, je razprava *Spomin in spominjanje* (gr. *Peri mnémes kai anamnéseos*, lat. *De memoria et reminiscéntia*). Najprej je treba reči, da se Aristotelovo razumevanje spominjanja, o katerem se analitično razpiše predvsem v drugem delu te razprave, oddalji od Platonovega in nima nič skupnega z orfiško eshatologijo duše.

Pri Aristotelovem razlikovanju spomina (*mnéme*) in spominjanja (*anámnēsis*) gre bolj za razliko med samim pojavom spomina in spominjanjem kot procesom, čeprav nista ostro razmejena. Ta drugi del razprave je prav po »aristotelsko« zapleten, bržkone ponekod tudi preveč, medtem ko je prvi zelo jasen in še dandanes pomemben za razumevanje spomina. V kontekstu pričujočega eseja bi rad posebej opozoril na tisto mesto, kjer Aristotel pravi: »Kajti vselej, ko nekdo vadi zmožnost spominjanja, mora v samem sebi reči: 'Jaz sem to že [nekoč] prej slišal (ali kako drugače zaznal)', ali pa 'Jaz sem že prej imel to misel'« (*De mem.*, 449b23–24). Pri spomin(janj)u je torej bistveno dvojje: *prvič*, da zmore imeti tisti, ki se spominja, predstavno zmožnost (*phantásmā*), s katero priključuje v zavest predstavo o nekem ne več prisotnem predmetu ali misli (to pa nadalje implicira, da imajo spomin le »časna« bitja, ne pa bogovi, ali kvečjemu v prenesenem pomenu); in *drugič*, kar je za naš kontekst še bolj pomembno, Aristotel poudarja, da moram biti v svojih spominih prisoten tudi *jaz sam*, se pravi, vsak moj spomin mora vsebovati »subjekt«, v katerem prepoznam sebe samega. Spominjanje naj bi bilo potentakem vselej *dvojen* proces, v katerem sta spominjajoči se in predmet spomina neločljivo povezana. (Pozneje bomo videli, da to ni tako samoumevno.) Aristotel to svojo ugotovitev podkrepi s primerom nekega Antiferona iz Oreja, ki je »trpel za duševno zmedenostjo«, kakor ljudje, ki »govorijo o lastnih fantazmah kot o svojih preteklih doživetjih, kot da bi se jih spominjali« (*ibid.*, 541a9 isl.). – Zanimiva je tudi Aristotelova razlaga pešanja spomina pri starejših ljudeh, če jo omenim samo mimogrede. Razlaga nam namreč, da stari ljudje pozabljamo, ker so naši možgani že »pretrdi«, da bi se vanje vtisnili spomini kakor v vosek. Po drugi strani pa naj bi bili otroški možgani še »premekhi«, preveč »tekoči«, in zato si tudi otroci ne zapomnijo stvari tako dobro kot odrasli (glede tega se je Aristotel zagotovo motil). In ne nazadnje omenimo še to, da že Aristotel govori o spominskih »mestih« (gr. *tópoi*, lat. *loci*) (gl. *ibid.*, 452a14), ki imajo pozneje ključni pomen v »umetnosti spomina« (*ars memoriae*).

Najslavnejši pasus o spominskih »mestih« (ali, morda bolje, »mestih spomina«) najdemo v Ciceronovi razpravi *O govorniku*, ki velja za temeljni kamen vse poznejše »umetnosti spomina«. Ciceron razlikuje med »naravnim« in »umetnim« spominom, *ars memoriae* spada seveda k slednjemu kot večšina krepitve spomina, ki je zelo pomembna za govornika. V 86. poglavju drugega pogovora se Ciceron naveže na dokaj morbidno anekdoto o starem pesniku in modrecu Simonidu, ki je po sesutju stropa dvorane na večerji pri skopem bogatašu Skopasu – čemur se je sam Simonid čudežno izognil s pomočjo božanskih Dvojčkov – identificiral izmaličena trupla gostov, spominjajoč se na njihova »mesta« (*loci*) pri omizju. Ciceron nam razlaga, da je ta tragični dogodek Simonida »vzpodbudil k odkritju, da je predvsem red tisti, ki prinese spominsko luč. Zato morajo tisti, ki želijo urediti to sposobnost, izbrati mesta in si to, kar bi radi obdržali v spominu, slikovito predstavljati v duhu in razvrstiti na ta

mesta; tako bo urejenost mest ohranila urejenost stvari, same stvari pa bo označevala podoba stvari. Tako bomo uporabljali mesta kakor sicer vosek in podobe kakor črke« (Ciceron, 2002, 215). Gre za tehniko vizualizacije »reda« podatkov, ki sami niso nujno vizualni, ampak so npr. imena ali celo abstraktni pojmi. Ciceron v naslednjem poglavju govori o prioriteti vida pred drugimi čutili (kar je seveda platonsko, pa tudi aristotelsko in nasploh grško stališče), ko pravi, da je »najostrejše izmed vseh naših čutil [...] čutilo vida, zato lahko v duhu najlažje obdržimo zaznave, ki jih sprejememo z ušesi ali z mišljenjem, če jih predamo duhu tudi s posredovanjem vida na ta način, da nevidne in presoji pogleda nedostopne stvari označuje nekakšen obris in podoba in oblika tako, da z notranjim pogledom tako rekoč zadržimo stvari, ki bi jih z mislijo lahko komajda zaobjeli« (*ibid.*, 216).

Ob teh Ciceronovih nasvetih, kako (o)krepiti spomin, se spominjam svojih študentskih let, ko sem se učil za izpite, ki so zahtevali memoriranje velikega števila podatkov (imen, tez, povezav idr.), npr. izpit iz zgodovine filozofije: pri študiju sem si spominsko pomagal s tem, da sem si izpisoval čim bolj zgoščene povzetke študijske snovi ter jo »izrisal« v improviziranih shemah in diagramih, po možnosti na enem samem listu formata A4, ki sem ga imel potem pri izpitu »pred očmi« (seveda notranjimi) kot spominsko oporo, kot nekakšno stavbo z mnogimi sobami, od večjih dvoran do majhnih kabinetov, v katere sem »spravljal« svoje znanje. Pravzaprav je zadostovalo, da sem v takšni spominski kašči hranil le iztočnice ali »sprožilce« za svoje odgovore, nekako tako kot vrata v posamezne »prostore« znanja, med katerimi so bili tudi zelo abstraktni *toposi*, in te čumnate so se potem, ko sem vstopil vanje, malone samodejno odpirale, seveda pa so me pri tem vodili tudi jezik, sklepanje in asociacije. To nikakor ni bilo učenje »na pamet«, zgolj z njim gotovo ne bi mogel diplomirati na filozofiji, ampak mi je ta vizualno-predstavna »koordinatna mreža« le omogočala, da se nisem že na samem začetku poti izgubil v neskončnem labirintu pretežno abstraktnih misli. Spričo teh lastnih izkušenj sem bil še toliko bolj prijetno presenečen, ko sem mnogo pozneje v knjigi znane angleške zgodovinarke idej Frances A. Yates *Umetnost spomina* (*The Art of Memory*, 1966) bral, da ne samo Ciceron, temveč tudi drugi pomembni antični avtorji (še posebej Kvintilijan) za izboljšanje spomina priporočajo metodo vizualizacije »mest« ali »dvoran« v imaginarni palači: »Ustvarjanje *loci* [mest] je najbolj pomembno, kajti isti niz *loci* je lahko uporabljen znova in znova za spominjanje različnih gradiv« (Yates, 1994, 23). Yatesova v svoji imenitni monografiji sledi razvoju *artis memorandi* od antike vse do pozne renesanse, ko ta večšina kulminira – tudi pod vplivom Ramona Llulla (13. st.) in drugih sholastičnih posebnežev – v beneškem »spominskem teatru« Giulia Camilla (16. st.; o njem gl. tudi: Critchley, 2014, 19 isl.) ter v zapleteni, »magični« mnemotehnikii Giordana Bruna, v njegovi razpravi *O sencah idej* (*De umbris idearum*, 1582) in njegovih drugih »hermetičnih« spisih. Brunovo

mnemotehniko tu samo omenjam, ker je le v nekaj vrsticah ni mogoče predstaviti, kaj šele razložiti. Kljub temu pa naj namignem, da je Bruno mnemotehniko povezoval z astrologijo, saj so njegove »sence idej« zamišljene kot »zvezdne-podobe«, tj. kot odsevi platonskih idej: »Zvezdne-podobe (*star-images*) dejansko so 'sence idej', sence [umske] resničnosti, ki so ji bližje kot fizične sence v spodnjem svetu ...« (Yates, *ibid.*, 213).

Renesansa, ki je bila, zlasti v *quattrocentu* (Alberti, Ficino, Pico idr.), veličasten in radosten *spominski* napor znova »oživiti« staro antično kulturo in jo harmonično povezati s krščanstvom (kljub kritikam srednjeveške sholastike, »gotike« ipd.), se v poznem *cinquecentu* končuje ne le v nostalgiji po davno minulih časih, ampak tudi v globoki melanholiji v odnosu do samega renesančnega »preporoda« človeka. Giordano Bruno sicer ni bil melanholik, prej nasprotno (Hipokrat bi ga bil verjetno uvrstil med sangvinike, tj. med najbolj »krvne« ali »srčne« ljudi), in najbrž je Bruno tudi zaradi svojega vročega temperamenta končal na inkvizicijski grmadi, bila pa sta globoka melanholika, vsaj sodeč po njunih delih, Brunova vélika sodobnika Montaigne in Shakespeare. Montaigne je začel pisati *Eseje* iz dolgoletne žalosti zaradi smrti najdražjega prijatelja Étiennea, a tudi njegovi pozni eseji, na primer *O ničevosti* (III/9), so prežeti, še toliko bolj, z melanholijo in nostalgijo za minulimi časi, za človekovo osebno in našo skupno neponovljivo preteklostjo. Montaignu se toži po stari rimski kulturi, po »tem veličastnem in mogočnem Mestu«, med ruševinami katerega je preživel večji del svojega italijanskega potovanja (1580–1581). Njegove najljubše knjige so bila klasična dela rimskih piscev, zlasti pesnikov Vergilija, Lukrecija in Horacija ter seveda mnogih drugih njegovih (in tudi naših) neminljivih »bratov v duhu«, s katerimi se je Montaigne želel v živo pogovarjati na sprehodih v okolici svojega gradu. Ena izmed njegovih najplemenitejših in najresničnejših misli se nanaša ravno na spomin nanje: »Zaupana nam je skrb za mrtve. [...] Mrtvi so ravno tako kot moj oče, in če je on zdaj oddaljen od mene in svojega življenja osemnajst let, so oni [tj. véliki Rimljani] šestnajst stoletij; in vendar ne neham gojiti spomina nanje, z njimi se družim in prijateljujem v dovršeni in zelo živi zvezi« (Montaigne, 1999, II/9, 996; gl. tudi: Uršič, 2006, 347). – Znano je, da je Shakespeare bral in cenil Montaigna, kar lahko razberemo tudi iz njegovih dram, zlasti poznih. Njegov genialni opus je skrajni napor spomina, da v živih besedah in likih na odru za večno ohrani temne kronike angleških kraljev, opojni lesket kresne noči in Hamletovo melanholično meditacijo ob lobanji »ubogega Yoricka« ... Medtem pa na drugem koncu Evrope na oder zgodovine stopi Cervantes, ki v svojem nepresegljivem *Don Kihotu* ovekoveči spomin na neizbežno minule, nekdanje vélike in plemenite, ob zori novega veka pa čedalje bolj groteskne čase vitezov, oprod in mlinov na veter.

Novi vek skorajda pozabi na staro vero v nesmrtnost duše, celo takrat, ko jo racionalistično dokazuje (saj je že samo dokazovanje, ki že dolgo ne temelji več na

takšni primarni gotovosti kot pri Sokratu, simptom te pozabe) – vse do točke, ko Kant nesmrtnost duše proglasi za zgolj spekulativno, dialektično idejo, ki pa ji mora človek kljub temu slediti, da bi ohranil svoj logos in etos. Na miselno dolgi poti od Descartesa do Kanta in naprej v moderno dobo ima v filozofiji pomembno in marsikdaj podcenjeno mesto Leibniz, ki je v *Metafizični razpravi* (1686) med drugim zapisal zanimivo (četudi seveda ne povsem novo) misel o spominu: »Recimo, da bi imel kakšen posameznik nenadno postati kitajski cesar, to pa pod pogojem, da pozabi na vse, kar je bil, tako kot da bi se rodil na novo. Ali bi to ne bilo dejansko, oziroma glede učinkov, ki se jih lahko zave, isto, kot če bi moral preminiti v hipu, ko bi se neki kitajski cesar rodil namesto njega? Tega pa si seveda naš posameznik nima nobenega razloga želeti« (Leibniz, 1979, 59). Torej vendarle ne: »Vse izbriši!«, ampak rajši: »Vse ohrani!«? Analogno kot za posameznega človeka bi lahko na višji oziroma splošnejši ravni rekli za neko civilizacijo v celoti, recimo za staro kitajsko ali zahodno antično: ko bi kaka naravna ali zgodovinska katastrofa, še veliko hujša od sesutja Rimskega imperija, recimo nekaj takšnega kot popolno izginotje mitične Atlantide, iz zgodovinskega spomina povsem izbrisala njeno celotno zgodovino, vse njeno znanje, vso umetnost, skratka, če bi izginil prav ves v tisočletjih zbrani *spomin* nanjo – potem ljudje moderne dobe, ki smo po Leibnizu razumna bitja, ne bi imeli nobenega razloga, da bi se imeli za potomce one pozabljene kulture, tudi če bi to dejansko bili.

Heglov nadčloveški napor »povzdigniti« (*aufheben*) celotno človeško zgodovino (ali vsaj vse tisto, kar naj bi bilo v njej vredno) v varstvo duha, namreč z »ukinitvijo« (ravno tako *aufheben*) njene kontingentne faktičnosti (*facta bruta*) v njegovi absolutni nujnosti, ki je hkrati najvišja svoboda, je bil ravno v prizadevanju, da se zgodovina oziroma zgodovinski spomin miselno »ponotranji« – pri Heglu ima namreč tudi beseda *Erinnerung* dvojni pomen, saj etimološko pomeni oboje, spomin(janje) in ponotranjenje – ter s tem dokončno shrani v večnosti pojmov, sekularnih potomcev nekdanjih božjih kerubov, v vseobsegajočem objemu sicer ne več svetega, vendar – heglovski gledano – nič manj popolnega, zlasti pa »konkretnega« Absoluta. Vsekakor »kapo dol«! Nisem pa povsem prepričan, ali kljub vsemu veličastju Heglovega sistema njegova filozofska razrešitev zgodovinskega spomina in nasploh »povzdignjenje« zgodovine v apoteozo absolutnega duha ni nekakšno danajsko darilo trpečemu človeštvu, ki se s tem še ni odrešilo dvoma v *smiselnost* zgodovine – obenem pa se je prav s heglovskim vstopom zgodovine v dvorane samega presežno-prisotnega Absoluta, tj. z zlitjem historične faktičnosti z zgodovinsko umnostjo vesoljnega Logosa, pravzaprav res začel dogajati »konec filozofije«, njena sicer pretežno kar dobro zastrta »sámoukinitev«, ki se v našem času kaže (tudi) v tem, da se različne teoretske dejavnosti, imenovane s skupnim izrazom »filozofija«, vse bolj ukvarjajo z vsakokratno kulturo, da se ideološko mešajo v politiko, da podučujejo znanost, »kaj se pravi misliti«

itd. Seveda je bila filozofija že od nekdaj prepletena z vsemi človeškimi dejavnostmi, vendar se morda še nikoli ni tolikanj utapljala v njih. Filozofija naj le bo – sicer drugače kot umetnost – »ogledalo časa«, vendar si spodmika svoj *raison d'être*, svoje primarno poslanstvo, če pozablja, da je kot ljubezen do modrosti predvsem varuhinja »večnih vprašanj«, *philosophia perennis*.

Malce se moram(o) odpočiti od teh silnih filozofskih abstrakcij, zato se na našem sprehodu, pri premišljevanju o spominu in celovitosti duše, za nekaj dragocenih trenutkov ustavimo pri Marcelu Proustu in njegovem *Iskanju izgubljenega časa* – iskanju v spominu, seveda, le kje drugje, vendar *ne samo* v spominu kot priklicu neke *minule* podobe, dogodka ali misli, temveč v »posedanjenem« spominu, v spominu, ki se iz preteklosti *prav zares* preseli v živo sedanjost. Kajti ravno v tej spominski »magiji«, ki se dogaja s pomočjo literature, pravzaprav *v njej*, vendar *ne samo* v njej, Proust najde svoj »izgubljeni čas«. Najbolj znan primer »posedanjenja preteklosti« je odlomek o magdalenicah iz prve knjige, *V Swannovem svetu*, vendar si tu rajši priključimo v spomin odlomek iz zadnje, sedme knjige Proustovega vélikega cikla s povednim naslovom *Spet najdeni čas*. Prvoosebni pripovedovalec (recimo mu kar Proust) doživi trenutek »posedanjene preteklosti«, ko se pri vhodu v pariško palačo kneginje Guermantske, kamor hiti na sprejem, spotakne ob stopnico: neroden gib takrat sproži v njem plaz spominov, ki pred njegovimi notranjimi očmi pričarajo Benetke, natanko takšne, kot jih je videl in doživljal pred mnogimi leti: »V trenutku, ko sem spet ujel ravnotežje in položil nogo na kamen, ki je bil malo nižji od prejšnjega [...] se me je spet rahlo dotaknil tisti nerazločni, slepeče svetli privid, kakor da bi mi hotel reči: 'Ujemi me v letu, če imaš še toliko moči, in poskusi rešiti uganko sreče, ki ti jo zastavljam!' In takoj sem ga prepoznal: bile so Benetke, o katerih mi vsi moji napori, da bi jih opisal, in vse trenutne slike, ki naj bi jih nekdaj posnel moj spomin, niso nikoli povedali nič, zdaj pa mi jih je vrnil občutek, ki sem ga zaznal nekoč na dveh neenakih ploščah tlaka v krstilnici Svetega Marka, in ta mi je vrnil tudi vse druge, tistega dne z njim povezane občutke, ki so dotlej čakali na svojem mestu v vrsti pozabljenih dni, od koder jih je z neustavljivo silo potegnilo neko nepričakovano naključje« (Proust, 1997, 180–182). V nadaljevanju pa še nekoliko bolj na splošno, malone »teoretsko« opisuje takšna spominska doživetja: »In glej, nenadoma se je zgodilo, da strogi zakon ni več učinkoval, da ga je začasno razveljavila čudovita umetnija narave, ki je povzročila, da se je neki občutek – žvenk žličke ob krožnik, enak naslov knjige itd. – zableščal v preteklosti, kjer ga je lahko okusila moja domišljija, in hkrati v sedanjosti, kjer je stvarna vznemirjenost mojih čutov zaradi žvenketa, dotika platna itd. dodala sanjarijam domišljije še nekaj, kar jim navadno manjka, se pravi pojem obstajanja, in je s to zvijačo mojemu bitju omogočila, da je – samo za tren – ujelo, osamilo in zaustavilo tisto, česar ne more nikoli zgrabiti: malo časa v čisti obliki« (*ibid.*, 186–187). – Je v



tem drobcu ustavljenega časa tista »večnost trenutka«, ki jo iščejo mistiki? Večnost, ki ne potrebuje niti (individualne) nesmrtnosti niti neskončnega raztezanja časa v preteklost in prihodnost (ter s tem niti spomina niti pričakovanja), saj je »vselej in nikoli«, namreč *vselej* »tu in zdaj«, čeprav *nikoli* v drsečem času profane »realnosti«, ampak *je* v »četrtem«, presežnem času, ki pravzaprav ni več čas, temveč večnost sama »v čisti obliki«? Saj samo to »kratko večnost«, ki ne traja, ampak preprosto *je*, lahko skusi človeška duša, neskončne večnosti ne more, vsaj »tu« ne. Toda koliko poti mora človek prehoditi, da pride do enega samega trenutka svoje preproste, »kratke večnosti«! A še potem ko se »vrne« iz nje v minljivi svet, si mora zagotoviti kak »spominek«, da je ne bi pozabil (tako kot Pascal ali očak Jakob), da bi mu *tisti trenutek* vse preostalo življenje dajal upanje in pogum, seveda tudi vero – saj lahko duša brez nje kmalu zatava v »mračnem gozdu« (*mi ritrovai per una selva oscura ...*).

V sodobni oziroma novejši analitični filozofiji (v najširšem pomenu te oznake) so razprave o spominu, zelo splošno rečeno, naslednice tozadevne Aristotelove tematike in tudi njegovega razumskega načina razmišljanja *de memoria et reminiscencia*. Znanstveno in filozofsko raziskovanje spomina in pozabe se dandanes razvija predvsem v okviru kognitivne filozofije in/ali znanosti, zlasti nevrologije, psihologije in informatike. V akademskih krogih in strokovni literaturi obstaja o spominu množica raznih hipotez, tez in teorij, ki tako ali drugače razlagajo psihične spominske fenomene v odnosu do njihovih (domnevnih, ne še povsem pojasnenih) možganskih korelatov. Tu seveda ne nameravam in zaradi formata tega spisa niti ne morem vstopiti v ta teoretski labirint, kljub temu pa se želim na kratko ustaviti pri nekem zanimivem »detajlu«, presenetljivi hipotezi pred nekaj leti umrlega analitičnega filozofa Dereka Parfita o »kvazispominih« (*quasi-memories*). Spomnimo se najprej, da Aristotel v svoji razpravi ugotavlja, da je spominjanje dvojen proces, ki povezuje predstavno zmožnost priklica nekega ne več zaznavno prisotnega predmeta ali misli ter zavestno gotovost, da sem prav *jaz sam* tisti, ki sem tisto, česar se spominjam, v lastni preteklosti izkusil ali (že takrat) mislil. Drugače rečeno, da se tega-in-tega spominja(m) kot *oseba*. Parfit pa v svojem glavnem delu *Razlogi in osebe* (*Reasons and Persons*, 1984), kjer obširno in poglobljeno razpravlja o filozofskem problemu osebne identitete, podvomi ravno o tem, da so človeški spomini mogoči zgolj kot *osebni* spomini (pri čemer pa nima v mislih kakega kolektivnega ali zgodovinskega spomina). Ko piše o obstoju človekovih (mojih ali tvojih ali njenih ali njegovih) »drugih jazov«, Parfit izrazi zanimivo idejo, da »bi bilo možno razmišljati o izkustvih na povsem 'neoseben' način« (Parfit, 1984, 55; gl. tudi: Bernecker v Nikulin, 2015, 312–315). Ta misel postane še posebno nenavadna, če jo apliciramo na spominska izkustva, tj. na priklic preteklih doživetij, ki smo jih shranili v spominu, na primer pogovor z neko osebo, recimo z gospodom M. pred enim mesecem. Ob tem se postavlja vprašanje, ali je moj spomin na takratni

pogovor z M. prenosljiv *kot spomin* v zavest neke druge osebe, ki se z M. sploh ni nikoli pogovarjala. Splošno rečeno, ali obstajajo »neosebni« spomini? Ta misel se nam prvi hip zdi absurdna, tako kot že staremu mojstru Aristotelu, skregana z zdravo pametjo. Vendar Parfit ne izključuje možnosti, da bi se lahko spominjali tudi izkustev *drugih* jazov, še več, *drugih oseb* – in za takšno možnost uvede izraz »kvazispomini«. Jaz se »kvazispominjam« nekega preteklega izkustva, ki ga je *nekdo* (kak moj »drugi jaz«) izkusil, pri čemer doživljam ta spomin kot povezan z *mojim* preteklim izkustvom. (Gl. tudi: Bernecker, 2010, 51–61.) »Kvazispomini« nas spomnijo na znan, a vsakokrat znova osupljiv fenomen *déjà vu*, o katerem pa Parfit, vsaj v tej knjigi, ne govori. Osebo menim, da je razlika med »kvazispomini«, kot jih opredeli Parfit, in pojavom *déjà vu* v tem, da slednjega razum ravno *ne* more sprejeti kot lasten spomin, saj je neka situacija, ki se nam kaže kot »že videna«, do najmanjše podrobnosti enaka s sedanjo, kar pa je praktično nemogoče.

Parfitova hipoteza je gotovo zanimiva, vendar ostaja vprašanje, le kako naj vem, da je moj »kvazispomin« res povezan s spominskim *izkustvom* nekoga *drugega*. Kakorkoli že, pa nam »tuji« spomini, ne glede na to, ali so izkustveno vezani na druge osebe ali ne, niso nekaj povsem tujega. Na primer, spominjam se neke mestne vedute v Benetkah (recimo, lepega trga pri cerkvi San Stefano), ko mi po mnogih letih znova pride v roke fotografija tega trga; zanjo *vem*, da sem jo sam posnel, toda kljub temu je mogoče (še več, običajno je res tako), da ne morem v svojem živem spominu »videti« oziroma »prepoznati« *sebe* na tem trgu (ne na sliki, ampak »za kamero«), namreč sebe v tistem minulem času, ko sem posnel to fotografijo (najbrž bi bilo to lažje z nizom fotografij, tako kot pri moji Islandiji) – in od tod je samo še korak do bizarnega, čeprav povsem racionalnega vprašanja: Kaj pa, če je to fotografijo posnel kdo drug? Še več: Kaj pa, če se s to sliko spominjam spominov nekega »drugega jaza« ali celo neke druge osebe? Kajti misel, da bi človek vendarle lahko imel »kvazispomine« v emfatičnem pomenu, se porodi ob razumsko povsem sprejemljivem spoznanju, da v enem samem življenju, od rojstva do smrti, živi in mineva v meni, v vseh nas, množica različnih jazov – in da jih povezuje ravno moč spomina, čeprav je pomanjkljiva in pogosto varljiva. Kljub temu, da sem se v tem življenju že večkrat prerodil kot ptič feniks in da moji vsakokrat novi jazi, »nova življenja« naseljujejo to starajoče se telo, se živo spominjam vsaj nekaterih doživetij iz otroštva in mladosti, torej doživetij nekih mojnih že davno minulih jazov, za katere bi morda lahko celo rekel, da jih je doživela neka *druga*, zdaj mi že skoraj tuja *oseba*. Kako pa je s spominom in celovitostjo *moje* duše? Mar je s tem izgubljena? Ne povsem. Parfit bi nemara rekel, da je celo na novo, na višji ravni pridobljena. (Sicer pa ste gotovo že opazili, da bi bilo treba v tej razpravi jasneje razmejiti oziroma definirati pojma 'jaz' in 'oseba', a naj to ostane naloga za kdaj drugič.) In če obstajajo »kvazispomini« – se bolj daljnosežno od mene sprašuje Parfit – zakaj

se potemtakem ne bi spominjal tudi doživetij tistih drugih jazov, ki so živeli in umrli že *pred* mojim rojstvom? Morda pa je prav v tem spoznanju razrešitev stare uganke o preseljevanju duš? »Mnogokrat sem bil rojen, o Arjuna, / in mnogokrat si bil rojen ti – / a jaz se spominjam preteklih življenj, / pozabil si ti tiste dni« ... Tudi Parfit se navezuje na indijsko filozofijo, zlasti na budizem, in poudarja, da imajo »kvazispomini« ter nasploh naša »neosebna« izkustva tudi etični pomen: »Če prenehamo verjeti, da so naše osebe ločeno obstoječe entitete [...] potem nam je bolj pomembna kvaliteta izkustev, kot to, čigava izkustva so« (Parfit, 1984, 346). Seveda so tisti filozofi, ki jim je bližji personalizem (v najširšem pomenu), kritizirali takšno stališče do osebe. (Nekaj več o pojmovanju osebe in »drugih jazov« pri Parfitu gl. tudi v: Uršič, 2002, 113–124.)

\*\*\*

Digitalni spomin, ki je poleg procesiranja bitov jedro sodobnih računalnikov, postopoma, korak za korakom, malone neopazno, vendar toliko bolj vztrajno izpodriva živi človekov spomin. V digitalnem spominu je mogoče z binarno kodo zapisati prav vse, od Beethovnovе *Devete simfonije* do žaljivke na twitterju. Elektroni so »nevtralni« v odnosu do človeških čustev in strasti. V marsičem je ta nevtralnost »mislečih strojev« seveda dobra: računalnik je v osnovi *tabula rasa*, na katero lahko človek zapisuje svoje misli ter »mu« daje naloge, ki jih sam v tem neznansko zapletenem svetu ne bi znal (več) reševati. Brez računalnikov ne bi znali več živeti, ali vsaj zelo težko. V novem stoletju smo se že tako navadili nanje in na sobivanje z njimi, kakor so se v prejšnjem naši starši navadili na elektriko, avtomobile in antibiotike. A kljub velikanskim koristim, ki jih imamo od računalnikov in interneta, ne smemo pozabiti, da je digitalni spomin (vsaj za zdaj) *mrtev* spomin. Vse neznansko velike baze podatkov nam prav nič ne pomagajo, če podatkov, ki jih prikličemo iz njih, ne razumemo, če jih ne znamo miselno povezovati v širše in globlje celote. Skratka, če jim ne vdihnemo *smisla* živa duša, živi duh. Najbrž se bo kak sodobni »digitalni optimist« (ali tehnološki »realist«) ob tej moji »staroveškosti« prizanesljivo nasmehnil in pametno pripomnil, da nam ravno računalniki in informacijska omrežja vse bolj pomagajo povezovati podatke v širše, »globalne« celote (na primer, *Wikipedia*), vendar to drži bolj na površinski ravni, kajti sama »banka podatkov«, če je še tako velika in dobro urejena, nam še ne omogoča razumevanja njihove smiselne »globine«. Poleg tega pa informacijska omrežja še zdaleč niso tako nevtralna, kot je sam računalniški hardver (a tudi o nevtralnosti slednjega bi se dalo razpravljati), kajti »za« omrežji ali spletnimi »portali« ali »platformami« se vselej skrivajo neki subjekti, individualni ali korporacijski. Za večino informacijskih omrežij na današnji *World Wide Web* se skriva denar, kapital, posvetna moč. Ne prav za vsemi, za večino pa. Seveda na svetu ni nič idealnega, tudi v preteklosti je za največjimi umetninami človeštva, na primer za Michelangelovim *Davidom*, stal (takrat medicjski) denar, vendar je dandanes nov problem v tem, da so za večino

nas, lahkovernih oziroma lahkomiselnih uporabnikov interneta, interesi njihovih subjektov »v ozadju« večinoma zastrti, saj je ravno v tej zastrtosti eden izmed glavnih pogojev učinkovitosti teh mrež. Ni še sicer tako hudo kot v distopičnem filmu *Matrica* in najbrž prihodnost nikoli ne bo ravno takšna, kot je prikazana v tem filmu, kar pa ne pomeni, da ne bo na »podobno drugačen« način huda. Dobri znanstvenofantastični filmi so »kvazispomini« na prihodnost.

A vrnimo se k vprašanju spomina in celovitosti duše: digitalni spomin ni »le« mrtev, kajti mrtvo bitje je tisto, ki je bilo nekoč živo, ampak je preprosto *neživ*, tako kot kamen ali lokomotiva. Ja, tudi knjiga je sama po sebi neživa, »oživimo« jo šele z branjem, razumevanjem in občutenjem tega, kar v njej piše. Toda zakaj nam knjiga vendarle pomeni nekakšen fetiš (v pozitivnem smislu), medtem ko tega ne moremo reči za USB-ključek ali digitalno disketo? S knjigo »hodimo spat«, vsaj naša starejša generacija, medtem ko mlajšim in najmlajšim postaja fetiš (v malone malikovalskem pomenu) »pametni« telefon ali tablica. Ampak v čem je pravzaprav razlika? Saj tudi z enim samim iztrganim listom iz knjige ne hodimo spat, kakor mladi ne z eno samo iz omrežja ločeno digitalno datoteko? Mar potemtakem bistvene razlike med analognim spominom, zapisanim v knjigi, in digitalnim, zapisanim na spominski ploščici digitalne »igračke«, vendarle ni? Seveda gre življenje naprej, tehnologija se razvija ... pa vendar stvari niso tako enostavne. Z »mislečimi stroji« – ne glede na to, kako si predstavljamo »njihovo« mišljenje – se je dejansko začelo novo obdobje v človeški civilizaciji in posledice odkritja računalnikov so že in bodo sčasoma še bolj vidne in odločilne, tako v dobrem kakor tudi, žal, v slabem smislu. Nekateri digitalni optimisti se zavzemajo za to, naj se naše misli in računalniške datoteke čim prej in čim bolj tesno prepletejo, češ da se bomo le tako izognili nevarnosti, da bi nas računalniki evolucijsko prehiteli. Rečeno v prisposodbi – ki pa ni več zgolj prisposoda –, svetujejo nam, naj se skupaj z »umetnimi inteligencami« (pravzaprav v njih) dvignemo v digitalne »oblake«. Osebnost nisem ravno prepričan niti v dóbrost niti v evolucijsko uspešnost strategije našega stapljanja z »umetno inteligenco« – ali, če uporabim izraz, ki se zadnje čase vse bolj uveljavlja, z »umetnimi duhovi« (*artificial minds*). Je duh sploh lahko umeten?

Eden izmed pionirjev začetne faze digitalizacije sveta v 80-ih letih minulega stoletja, Jaron Lanier, je leta 2010 na internetu objavil zelo kritično knjigo *Ti nisi igračka* (*You Are Not a Gadget*), namreč digitalna igračka (sicer ima angl. beseda *gadget* širši pomen: 'majhno orodje', 'priprava'), z udarnim podnaslovom »Manifest«. V tej knjigi izhaja iz prepričanja, da se je »najbolj pomembno vprašati, kako neka tehnologija spreminja ljudi« (Lanier, 2010, 27). Digitalna tehnologija nas namreč, hočeš nočeš, zelo spreminja, počasi in vztrajno nam »leze pod kožo« – in prav ta njena zastrta nevarnost, ki je v svojem rutinskem vsakdanu niti ne opazimo, se je večinoma ne zavedamo, je morda celo hujša od neposredne nevarnosti, recimo, jedrske tehnologije, ki jo vendarle

nekako uspevamo obvladovati, čeprav je že zarezala nekaj strašnih ran v naš človeški svet. Za digitalno tehnologijo lahko rečemo, da je njena lastna oziroma inherentna nevarnost, vsaj za zdaj, bolj »notranja« kot zunanja. Lanier ugotavlja, da je eden izmed najbolj zaskrbljujočih vidikov te nevarnosti »fragmentiranje« tako posamezne človeške osebe kot celotne človeške družbe in kulture – kljub deklariranemu namenu večine (vsaj legalnih) spletnih omrežij in navsezadnje tudi interneta kot takega, da izboljšujejo pretok informacij in komunikacijo med ljudmi, da globalno povezujejo človeštvo itd. Navajam malce daljši, zelo poveden odlomek iz poglavja Lanierjeve knjige »Fragmenti niso ljudje«: »Nekaj je začelo iti narobe z digitalno revolucijo na začetku 21. stoletja. Hudournik nepomembnih zapisov je začel preplavljati internet, ki ga včasih imenujemo Splet 2.0. Ta ideologija promovira na površini spleta radikalno svobodo, toda ta svoboda je, ironično, namenjena bolj strojem kot ljudem. Kljub temu se včasih proglašča za 'odprto kulturo'. Anonimni komentarji na blogih, puhla video besedičenja, lahkotne mešanice vsega mogočega se zdijo trivialne in neškodljive, toda ta vsepovsod razširjena praksa fragmentarne komunikacije je, vzeta v celoti, degradirala medosebno sodelovanje. Zdaj se komunikacijo pogosto izkusi kot nekakšen nadčloveški fenomen, ki je dvignjen nad posameznike. Nova generacija odrašča z zmanjšanimi pričakovanji, kaj [neka] oseba lahko je in kaj lahko iz sebe razvije« (Lanier, 2010, 6).

Kljub tem tesnobnim mislim in slutnjam, ki nas v našem »krasnem novem svetu« ob somraku bogov obletavajo v duhu kakor demoni na Goyevi grafiki *Sen razuma poraja pošasti*, pa želim ta esej končati bolj optimistično: kot se je stari Odisej po vseh zgodah in nezgodah vrnil domov na Itako in kot se njegov moderni dvojnik v slavnem Kubrickovem filmu *Odiseja 2001* vrača kot »Zvezdno dete« iz vseh tistih fantastično tujih svetov »onstran neskončnosti« nazaj k svoji materi Zemlji, pri čemer ga vodi neznana, skrivnostna, a nedvomno za človeka dobra in v odločilnih trenutkih prisotna presežna Moč (v samem filmu črni »Monolit«), tako naj tudi nas, na pragu tretjega tisočletja, tu in zdaj in vselej, *spomin* vrača k tistemu, česar ne smemo pozabiti, saj je najdragocenejše, kar imamo – *duša*.

## Bibliografija

Alighieri, Dante, *Božanska komedija*, Ljubljana 1994.

Aristotle, De memoria et reminiscencia, v: *The Works of Aristotle, I. del: Parva naturalia*, Oxford 1908.

Avguštin, Avrelij, *Izpovedi*, Celje 1984.

Bernecker, S., *Memory: A Philosophical Study*, Oxford 2010.

Blake, W., Poroka Pekla in Nebes, *Problemi – Literatura*, X, 1972, »Erotična« št. 111–112, str. 13–20.

- Cassirer, E., *Mythical Thought (The Philosophy of Symbolic Forms, 1–2)*, New Haven 1955.
- Chateaubriand, F. R. de, *Spomini z onkraj groba*, Ljubljana 1989.
- Ciceron, Mark Tulij, *O govorniku*, Ljubljana 2002.
- Critchley, S., *Memory Theatre*, New York 2014.
- Dickinson, E., *The Complete Poems*, New York 1961.
- Dummett, M., *Truth and Other Enigmas*, London 1978.
- Eliade, M., *Zgodovina religioznih verovanj in idej*, Ljubljana 1996.
- Fragmentsi predsokratikov (zv. I–III)*, Ljubljana 2012.
- Herodot, *Zgodbe*, Ljubljana 1953.
- Homer, *Iliada in Odiseja*, Ljubljana 1951.
- Lanier, J., *You Are Not a Gadget: A Manifesto*, New York 2010.
- Leibniz, G. W., *Izbrani filozofski spisi*, Ljubljana 1979.
- Montaigne, M. de, *Les Essais (I–III)*, Pariz 1999.
- Nikulin, D. (ur.), *Memory: A History*, Oxford 2015.
- Parfit, D., *Reasons and Persons*, Oxford 1984.
- Pascal, B., *Misli*, Celje 1980.
- Platon, *Zbrana dela*, Celje 2004.
- Plotin, *Zbrani spisi (II. zv.)*, Ljubljana 2018.
- Proust, M., *Spet najdeni čas (Iskanje izgubljenega časa, VII. knjiga)*, Ljubljana 1997.
- Uršič, M., *Razpoke*, Ljubljana 1985.
- Uršič, M., *Štirje časi – Pomlad*, Ljubljana 2002.
- Uršič, M., *Sedmerke (Štirje časi – Poletje, II. del)*, Ljubljana 2006.
- Uršič, M., *O sencah (Štirje časi – Zima)*, Ljubljana 2015.
- Yates, F. A., *The Art of Memory*, London 1994.

Marko Uršič

## **O spominu in celovitosti duše**

**Ključne besede:** spomin, *anámnesis*, preseljevanje duš, kvazispomini, digitalni spomin, Platon, Aristotel, Ciceron, Plotin, Dante, François-René de Chateaubriand, Parfit, Marcel Proust

Avtor izhaja iz platonskega prepričanja, da je spominjanje (*anámnesis*) bistveno za sámospoznanje, namreč kot možnost presežne celovitosti duše. Ob prepletanju esejistično ubesedenih osebnih spominskih izkustev in teoretsko filozofskih premislekov je v središču pozornosti odnos med spominskimi »predmeti« oziroma predstavami in subjektom, tj. osebo, ki se spominja. V osrednjem delu članka avtor naniza nekaj ključnih spominskih »aporij«, ki segajo od starega Egipta in Grčije do moderne dobe, od klasične mnemotehnike do hipotetičnih »kvazispominov« ter do sodobnega digitalnega spomina, ki vse bolj izpodriva živo človeško spominjanje. Kljub temu pa avtor izraža upanje, da duša tudi dandanes zmore s spominskim »iskanjem izgubljenega časa« ohranjati svojo celovitost – kot živi duh, kot oseba.

Marko Uršič

## **On Memory and the Unity of Soul**

**Keywords:** memory, *anámnesis*, transmigration of souls, quasi-memories, digital memory; Plato, Aristotle, Cicero, Plotinus, Dante, François-René de Chateaubriand, Parfit, Marcel Proust.

The author's starting point is the Platonic belief that memory as reminiscence (*anámnesis*) is essential for self-knowledge, for the possibility of the transcendent unity of the soul. By intertwining historical philosophical considerations of memory with some personal experiences, there is in a focus on the relation between “objects” of memories and their subject, i.e. the person who remembers. In the central part of this article, some main *aporías* of memory are presented and discussed, extending from ancient Egypt and Greece to modern times, from classical mnemotechnics to the hypothetical “quasi-memories” in modern cognitive philosophy, and finally to the contemporary digital memory, which persistently supersedes the live human faculty of memory. Nevertheless, the author expresses his hope that the human soul, in her “search of lost time”, is still able to preserve her essential unity – as a living spirit, as a person.



Izidor Barši

## Univerzalna zgodovina spomina: Spomin med *Anti-Ojdipom* in *Genealogijo morale*

**Ključne besede:** univerzalna zgodovina, biofiliajski spomin, besedni spomin, beleženje, dolg, krutost

DOI: 10.4312/ars.12.2.41-55

Knjiga *Anti-Ojdip*, skupno delo filozofa Gillesa Deleuza ter psihoanalitika in aktivista Felixa Guattarija, je bila izdana leta 1972, le nekaj let po maju '68 – in prav to revolucionarno obdobje ji je služilo za motiv. Bila je poskus mišljenja konsekvenc političnega dogodka na ravni misli, teorije, filozofije. Kot taka se je morala soočiti z dvema intelektualnima tradicijama, ki sta v tistem času obvladovali francoski teoretski diskurz ter s tem levo politično misel in ki sta ju zastopali imeni Marx ter Freud (Foucault, 2007, 45). V tem kontekstu je *Anti-Ojdip* vehementna kritika psihoanalize in njenega eksponentnega strukturalističnega razvoja, pri čemer pa se avtorja z veliko mero naklonjenosti obračata k posameznim poskusom sinteze Marxa in Freuda (predvsem gre za Wilhelma Reicha), četudi z zavestjo o njihovi spodletelosti. Spoprijem s težavo te sinteze speljeta prek izjemne konceptualne kreacije, ki je hkrati tako »divja«, da je ne moremo zvesti ne na enega ne na drugega, a obenem ves čas sledimo konceptom, ki so očitno navdihnjeni z obema konceptualnima miljejema hkrati. To je na primer takoj očitno pri osrednjem pojmu knjige, »želeči produkciji«. Z njim hkrati izvedeta radikalno kritiko pojma želje v psihoanalizi ter ustvarita povsem novo pojmovanje, ki dolguje toliko Marxu kakor Freudu, pa ga vendar ni mogoče najti ne pri prvem ne pri drugem. »Želeča produkcija« je temeljni koncept, nujen za njuno rekonceptualizacijo želje in nezavednega: proti negativni podobi želje, ki je vezana na manko, postavita željo kot stroj, ki deluje in proizvaja samo realno; proti reprezentacijskemu nezavednemu, ki je vezano na jezik, pa postavljata produktivno nezavedno, ki deluje kot tovarna in ne kot gledališče (AO, 35–39).<sup>1</sup> A v ozadju celotne kritike in rekonceptualizacije stoji Nietzsche, ki služi kot najmočnejša prizma, skozi katero je poslan psihoanalitični in filozofski žarek. Deleuze je imel v času nastajanja *Anti-Ojdipa* za seboj že veliko monografijo *Nietzsche in filozofija* ter krajši spis, naslovljen preprosto *Nietzsche*, pri čemer sta obe deli, predvsem prvo, ki je prekinilo njegovo osemletno obdobje »odsotnosti dela«, ustoličili Nietzscheja kot

1 Reference v oklepaju pri največkrat rabljenih delih navajam takole: *Anti-Ojdip* kot AO, *Genealogija morale* kot GM ter *Onstran dobrega in zlega* kot ODZ.



enega osrednjih pojmovnih likov ter osrednjo inspiracijo Deleuzove filozofije nasploh. V delu *Nietzsche in filozofija* njegovo misel obravnava kot skrajno sistematično filozofsko misel, pri čemer mu kot osrednji služi pojem sile ter problem razmerij med aktivnimi in reaktivnimi silami. Nietzscheja sooči s Kantom – singularnost mišljenja s posplošeno podobo racionalnosti uma – ter v tem kontekstu zastavi svojo kritiko dialektike kot reaktivne podobe misli (Deleuze, 2011, 197–199). Te teme na videz niso dobile mesta v *Anti-Ojdipu*, vendar jih ob pozornejšem branju odkrivamo na vsakem koraku, pa čeprav v drugih preoblekah oziroma v ozadju povedanega: zdi se, kot da so se iz samih besed preselile v prostor med besedami, kjer kot neizrečena vodila napajajo izrečeno. Navsezadnje bi se predvsem na podlagi osrednjega mesta, ki ga zavzema tretje poglavje, kjer Nietzsche nastopi tudi kot temeljna referenca, lahko zdelo, da je *Anti-Ojdip* kot celota pravzaprav predelava in razširitev *Genealogije morale* za 20. ali pa kar 21. stoletje. Nietzschejev vpliv je torej v največjem delu sicer impliciten, a njegov duh prežema celoto v vseh pogledih. To pride najbolj eksplicitno na plano prav na mestu, kjer Deleuze in Guattari med drugim razvijata temo spomina.

## Spomin v kontekstu *Anti-Ojdipa*

Deleuze in Guattari temo spomina uvedeta na začetku tretjega poglavja, ki ga v splošnem lahko označimo za »zgodovinsko-antropološkega« in v katerem z navdihom Engelsovega *Izvora družine, privatne lastnine in države* ter Freudovega *Totema in tabuja* skonstruirata svojo »univerzalno zgodovino«: zgodovino, pri kateri ne gre za linearno zaporedje večjih ali manjših dogodkov, ampak jo tvorijo tri zgodovinsko in realno distinktivne organizacije »želeče produkcije«; te v režimu družbene produkcije nastopajo kot trije različni »družbeni stroji« ali »sociusi«, ki sovpadajo z Engelsovimi kategorijami: primitivni,<sup>2</sup> barbarski in civilizirani. Ta zgodovina je univerzalna v toliko, kolikor je *retrospektivna* z vidika zadnjega in hkrati aktualnega civiliziranega in kapitalističnega družbenega stroja ter jo obenem dojamemo kot zgodovino kontingenc in ne nujnosti (AO, 161), kar torej predvideva možnost druge, drugačne univerzalne zgodovine z vidika nekega drugega, še ne aktualnega družbenega stroja. Freudovska momenta sta tako dva. Najprej je tu retrospektivnost, vnazajšnjost, ki se giblje v bližini Freudove *naknadnosti* (Laplanche, Pontalis, 1973, 111), vendar na širšem socialno-

2 Četudi beseda »primitiven« zaradi pejorativne konotacije danes v antropologiji ni več v rabi in so jo zamenjali drugi izrazi, kot so »staroselski«, »domoroden« in »avtohton«, je bil izraz obdržan v slovenskem prevodu knjige *Anti-Ojdip* in ga ohranjamo tudi tu, saj gre, prvič, za rabo, ki je, prej kot da bi konotirala neki realen zunanji predmet (določene skupine ljudi), konceptualne narave in torej označuje koncept, ki se nanaša na druge koncepte (gl. »primitivni«, »barbarski« in »civilizirani družbeni stroji«); in drugič, če izraz danes nosi negativno vrednostno konotacijo, temu nikakor ni tako pri Deleuzu in Guattariju, ki vse tri sociuse analizirata kot med seboj ločene (ne pa povezane v razvojno os) ter onkraj vseh vrednostnih ali moralnih kategorij. Lahko bi celo, sicer nekoliko površno rekli, da sta avtorja od vseh treh sociusov, ki jih opisujeta, primitivnemu še najbolj naklonjena.

zgodovinskem terenu, kamor je Freud sicer posegel s *Totemom in tabujem*, v katerem psihične pojave, ki jih odkriva pri nevrotikih in majhnih otrocih, poveže s takratnimi antropološkimi raziskavami domačinskih kultur ter z nekaterimi razširjenimi kulturnimi praksami, na podlagi česar za-vnazaj skonstruira zgodovinski dogodek, ki mu pripiše status izvora aktualnega konflikta (Freud, 2007, 77–85, 183–185). *Totem in tabu* je tako skupaj z *Množično psihologijo in analizo jaza* glavno besedilo (poleg nekaj krajših), kjer poskuša Freud s psihoanalitičnimi uvidi pristopiti k analizi kolektivnih družbenih pojavov, kot sta religija in množica. In v tem tiči drugi moment: obravnava družbeno-zgodovinskih pojavov z upoštevanjem – oziroma kar z vidika – psihičnega.

Vendar tega ne smemo vzeti preveč dobesedno v splošnem pomenu besede »psihično«, saj je temeljna postavka *Anti-Ojdipa*, da »[n]e obstaja nobena posebna oblika eksistence, ki bi jo lahko imenovali psihična realnost« (AO, 39). Želja tu ni primarno vezana na fantazmo in imaginarno, ampak na samo realno, ki ga proizvaja. Takšno pojmovanje je na eni strani usmerjeno proti pozitivističnim in funkcionalističnim interpretacijam družbene stvarnosti, še bolj pa proti klasičnemu marksističnemu pojmovanju baze in nadzidave, ki ju jasno ločuje in postavlja v hierarhično razmerje, pri čemer prva, determinirajoča, sestoji iz ekonomskih oziroma produkcijskih razmerij, v drugo, determinirano kategorijo pa spadajo tako politične kot kulturne družbene institucije in prakse, predvsem pa vse, kar je pripisano »psihičnemu« – objektivni (ekonomski) interes je torej pri klasičnem marksističnem razumevanju realno nadrejen želji, ki je v tem splošnem kontekstu pojmovana kot subjektivna in individualna.

Engels omenjene kategorije in zgodovinsko prehajanje med njimi v *Izvoru* definira v razmerju do specifičnih zgodovinskih sprememb, ki se tičejo sprememb v produkcijskih pogojih, načinih in družbenih razmerah, kakor so pravna določila ali rast prebivalstva.<sup>3</sup> Te kategorije Deleuze in Guattari redefinirata tako, da se ne nanašajo več zgolj na ekonomsko produkcijo in njene pogoje, ampak se na podlagi temeljnega načela *identitete želeče in družbene produkcije* (AO, 42) (ki je le drug izraz tega, da želja proizvaja realno) vsaka od njih nanaša na specifično *telo* (»telo brez organov«), ki v produkcijskih tokovih nastopi kot »element antiprodukcije« (AO, 20). Tokovom želeče produkcije onemogoča neprekinjeno produkcijo (ki ji sami ne uspe tvoriti trajnejših povezav in zato ostaja v obliki kaosa), kar počne tako, da jih privlači nase oziroma »si pripisuje vse produktivne sile in organe produkcije«, s čimer v razmerju do njih nastopi kot njihov kvazivzrok (AO, 23). Ta sila privlaka deluje z vpisovanjem ali beleženjem vseh produktivnih povezav (veznih sintez) na površino tega telesa, pri čemer gre za tri različna telesa, ki označujejo tri različne sociuse: zemlja, despot in kapital. Tako je v barbarskem družbenem stroju despotovo telo tisto, na površino katerega se beležijo

3 Gl. npr.: Engels, 1963, 62, 85, 126.

produkcijske zveze, despot pa se na njihovem ozadju kaže kot kvazivzrok; rečeno drugače, despot nastopi kot tisti, za katerega se zdi, da je vzrok produkcije, četudi je vladar pravzaprav konzument: prilašča si presežno delo v obliki presežnega produkta (dajatve) in presežka produkcijskih sil (tlaka) (AO, 223). Distribucija produkcijskih sredstev in agensov, ki jo socius (katerikoli že) izvaja na svoji površini kot beleženje, je torej način prekinjanja, omejevanja in organiziranja želečih tokov, ki je »stalnica družbene reprodukcije« (AO, 23). Kar je za vprašanje spomina, do katerega bomo postopoma prišli, pomembno, je pojmovanje *vpisovanja* oziroma *beleženja* kot temeljne dejavnosti družbene (re)produkcije.

V tretjem poglavju Deleuze in Guattari torej skonstruirata »univerzalno zgodovino«, ki sestoji iz treh družbenih strojev. Ti pa za razliko od Engelsovega *Izvora*, ki ima zgodovinsko razvojno perspektivo kontinuitete, ne izhajajo drug iz drugega in si ne sledijo na razvojni ali teleološki način. Vsi trije sicer obstajajo realno v zgodovini in si na prvi pogled sledijo, vendar je treba ob upoštevanju začetnega pogoja univerzalne zgodovine, torej da gre za zgodovino naključij in diskontinuitet (in ne nujnosti in kontinuitet), utemeljiti vsakega zase, med njimi torej uveljaviti čisto razliko in diskontinuiteto, ter hkrati pokazati, kako pri delovanju vsakega posebej na specifične načine učinkujeta tudi že druga dva, četudi se z njim ne mešata (ker nimajo nič skupnega), torej pokazati učinkovanje vseh treh skozi celotno zgodovino.

Čeprav je tema spomina glede na dolžino in konceptualno bogastvo knjige precej obstranska, se najprej pojavi v kratkem, a nepogrešljivem prvem podpoglavju tretjega poglavja, podnaslovljenem *Vpisovalni socius*, ki služi kot splošni uvod v dolgo tretje poglavje in kjer Deleuze in Guattari na podlagi druge razprave Nietzschejeve *Genealogije morale* postavita temelje svoje teorije družbe. Njena osnovna poteza je beleženje oziroma vpisovanje kot osnovna dejavnost vsakega družbenega stroja, s čimer se zoperstavljata temu, kar imenujeta »menjalna koncepcija« družbe, ki jo v prvi vrsti pripiseta Lévi-Strausovim *Elementarnim strukturam sorodstva*. »Družba ni menjalna, socius je vpisovalen« (AO, 212). Temeljna družbena dejavnost ni menjava: »Družba sprva ni okolje menjave, kjer bi bila najvažnejša cirkulacija ali spodbujanje cirkulacije, pač pa prej vpisovalni socius, kjer je bistvo markirati in biti markiran. Cirkulacija se dogaja samo, če jo vpis zahteva ali dovoli« (AO, 164). Menjava je torej podrejena vpisu in vpis ni, kot smo videli, nič drugega kot način obvladovanja želeče produkcije (»kodiranje tokov«) in oblika družbene reprodukcije.

Vendar pa se zakon beleženja, torej kako se beleženje izvaja, razlikuje in je specifičen za vsak posamezen družbeni stroj. Za nas je pomembna oblika vpisa v primitivnem teritorialnem sociusu – primitivni vpis. Težava, s katero se na eni strani spopada primitivni socius, je težava obstoja in neobstoja družbe kot take,

težava zagotavljanja pogojev njene reprodukcije, ki je tukaj še v največji meri enotna: materialna reprodukcija ni neodvisna od reprodukcije ljudi (AO, 301). Primitivnemu vpisu gre torej za »vpisovanje vsega procesa produkcije, beleženje predmetov, delovnih sredstev in sil, distribucijo agensov in produktov« na površini telesa Zemlje kot »božanske predpostavke«. Vse to tvori primitivni družbeni kod, ki teži k ujetju želeče produkcije, ta pa, nasprotno, teži k pobegom iz koda in v smeri dezintegracije primitivnega sociusa. Nekodirani tokovi želje so njegova največja nočna mora (AO, 176). Rečeno drugače, temeljni problem primitivnega sociusa je dezintegracija družbe kot take, nekodirani tokovi so njegova meja, za katero ne obstaja več, in njegovo delo je kodiranje tokov. Konkretna naloga, ki povzame kodiranje primitivnega teritorialnega sociusa, je »markiranje teles, ki izhajajo iz zemlje« (AO, 166). Agens tega divjega vpisa je aliansa (zveza), njegovo sredstvo pa je *dolg*.

Lévi-Straussovimi elementarnimi sorodstvenimi strukturami in menjavi, njegovemu primatu filiacije (sorodstva) nad alianso (aliansa je v funkciji filiacije), Deleuze in Guattari zoperstavita prakso lokalnih skupin (kot teritorialnih enot), ki pregibajo alianse in filiacije na telesu zemlje, ter *dolg* kot sredstvo tega pregibanja (AO, 170). Alianso osvobodita filiacije in ju postavita kot heterogena principa primitivnih družb, pri čemer pa je aliansa tista, ki kot smoter lokalnih skupin nosi politični naboj družbotvornosti v primitivnem sociusu:

Filiacija je upravna in hierarhična, toda aliansa je politična in ekonomska, oblast izraža toliko, kolikor se ne meša s hierarhijo niti se iz nje ne izpeljuje, ekonomijo pa, kolikor se ne meša z upravljanjem. Filiacija in aliansa sta kot dve obliki primitivnega kapitala, fiksnega kapitala ali filiacijske zaloge, krožnega kapitala ali gibljivih dolžniških blokov. Ustrezata jim dva spomina, eden biofiliacijski, drugi alianski in besedni (AO, 169).

Dva tipa spomina torej ustrezata eden filiaciji in drugi aliansi. A kaj je o njiju možno povedati onkraj teh ustrežanj, kaj je o njiju možno povedati natančno kot o dveh tipih *spomina* in ne česa drugega? Če ustrezata filiaciji in aliansi, bi bilo nujno, da lahko na podlagi te razlike in vsebinskih določitev sklepamo tudi o njiju. Najprej torej lahko rečemo, da kakor ne moremo alianse zvesti na filiacijo in obratno, tudi teh dveh tipov spomina ne moremo zvesti drugega na drugega. Iz tega sledi prva pomembna ugotovitev: spomina se razlikujeta, tako da eden ni nadaljevanje ali bolj razvita oblika drugega in drugi ni predhodnja stopnja ali izhodišče prvega. Kljub temu pa lahko na podlagi sovpadanja s filiacijo in alianso sklepamo, da stopata v nekakšno razmerja oziroma interakcijo. Rekli smo, da primitivni divji socius deluje na način pregibanja alianse in filiacije. Ali lahko potemtakem govorimo tudi o »pregibanju« biofiliacijskega in besednega spomina? Da bi prišli do splošnejših vsebinskih določitev interakcije, ki jo postavljamo kot tezo, moramo najprej slediti pojmovanju, kakor ga

neposredno razvijata Deleuze in Guattari, ki ga bomo nato razširili z Nietzschejevo drugo razpravo *Genealogije morale*.

### »Predzgodovinsko delo človeštva«

Prav ona [alianša] je tista, ki kodira tokove želje in prek dolga za človeka sestavlja spomin besed. Prav ona je tista, ki potlači veliki, intenzivni in nemi filiativni spomin, germinalni<sup>4</sup> dotok kot reprezentanta nekodiranih tokov, ki bi vse preplavili. Prav dolg je tisti, ki prepleta alianse s filiacijami, ki so se razširile, zato da bi na potlačenju nočnih intenzitet oblikoval in skoval nek sistem v ekstenziji (reprezentacija). Aliansa-dolg ustreza tistemu, kar je Nietzsche opisal kot predzgodovinsko delo človeštva: uporabljati najkrutejšo mnemotehniko na živem mesu, da bi se vsilil spomin besed na podlagi potlačitve starega bio-kozmičnega spomina (AO, 212).

Tako smo prišli do markiranja teles, do »tetoviranja, izrezovanja, urezovanja, razrezovanja, narezovanja, pohabljanja, iniciranja,«, ki je bistvo primitivnega sociusa, konkretna oblika njegovega beleženja in vpisovanja (AO, 166). V drugi razpravi *Genealogije morale* Nietzsche za temelj svoje teorije zgodovinskega nastanka krivde in slabe vesti postavi *dolg* ter *kazen* kot povračilo dolga (GM, 249). Če se v skladu z običajno predstavo zdi, da dolg ali prekršek predhodi kazni, je Nietzschejeva interpretacija kompleksnejša: da bi dolg sploh lahko deloval in v tem udeleževal svojo kolektivno funkcijo, mora na obeh straneh, dolžnika in upnika, obstajati spomin na dano zavezo. Vendar ta spomin ni nič samoumevnega – treba ga je šele narediti, treba je »vzgojiti žival, ki *sme obljubljeni*« (GM, 244). Vsa kruta mnemotehnika, fizična kazen, izvajana kot neposredno nasilje nad telesom dolžnika, je postopno ustvarjanje novega spomina – ne nujno individualnega spomina dotičnega dolžnika (GM, 267), ampak besednega spomina kot takega; gre za celo produkcijo primitivnega teritorialnega stroja – glas, označeno telo in oko, ki uživa:

Človek se mora vzpostaviti s potlačitvijo intenzivnega germinalnega dotoka, obsežnega biokozmičnega spomina, ki bi skušal potopiti sleherni poskus kolektivnosti. Toda istočasno, kako mu narediti nov spomin, kolektivni spomin, ki naj bi bil spomin besed in aliانس, spomin, ki alianse pregiba z razširjenimi filiacijami, ki človeka opremi z zmožnostmi resonance in retence, odvzemanja in ločevanja in tako izvede kodiranje tokov želje kot pogoj sociusa? Odgovor je preprost, to je dolg, odprti dolžniški bloki, gibljivi in končni, ta izjemna zloženka govorečega glasu, označenega telesa in očesa, ki uživa. Vsa

4 Fr. *germinal* – se nanaša na *kal*, *kalitvenost*, *kalivost*; v slovenskem jeziku obstaja pridevniška oblika *germinativen*, vendar Deleuze in Guattari na nekem mestu pravita »flux *germinal* ou *germinatif*«, a nato uporabljata le prvo obliko; zato se zdi, da je pridevniška oblika *germinalen* primernejša kot *germinativen* – ta bi prej sovpadala s francosko besedo, ki je avtorja ne uporabljata.

neumnost in arbitrarnost zakonov, vsa bolečina iniciacij, ves perverzni aparat represije in izobraževanja, razbeljena železa in okrutni postopki imajo samo en smisel, *ukrotiti* človeka, markirati njegovo meso, ga narediti sposobnega za alianso, ga oblikovati v razmerju med upnikom-dolžnikom, ki se z obeh strani pokaže kot stvar spomina (spomin, ki se vzpenja v prihodnost) (AO, 218).

Takšna je torej dejavnost alianse, v kateri je s sredstvi dolga, tj. s *kruto mnemotehniko*, narejen besedni spomin alianse na podlagi potlačitve »velikega, intenzivnega in nemega« biofiliacijskega spomina. A v kakšnem razmerju je kreacija prvega in potlačitev drugega? Je to en in isti proces ali gre za dva različna procesa, ki sta bodisi zaporedna bodisi vzporedna? V citiranih odlomkih vidimo vsaj to, da je v *Anti-Ojdipu* aliansa tista, ki stori oboje, potlači biofiliacijski spomin in ustvari besedni spomin. Da bi tu naredili korak dlje, si moramo glede na to, da Deleuze in Guattari osnovno zastavitev tega celotnega poteka prevzameta od Nietzscheja, pod drobnogled vzeti drugo razpravo *Genealogije morale*.

Razmerje med upnikom in dolžnikom v njej nastopa kot temeljno družbeno razmerje. Tkivo kolektivnosti predstavljajo zaveze med posamezniki, pri čemer prekršitev takšne zaveze na strani kršitelja pomeni dolg do oškodovanega kot upnika v dolžniškem razmerju. A kakor rečeno, sama možnost zaveze, njenega obstoja in izpolnitve pri vseh vpletenih straneh v naravnem stanju niso dani; do takšne »nujnosti« je treba šele priti in to »najdaljše obdobje človeške zgodovine« Nietzsche imenuje »*predzgodovinsko delo človeka*« (GM, 246). Vendar ob branju druge razprave ne naletimo na idejo, ki bi neposredno ustrezala biofiliacijskemu spominu ali njegovi potlačitvi, temveč na pozitivno vlogo *pozabljivosti*. Človek je »ta nujno pozabljiva žival, pri kateri je pozaba moč, oblika *krepkega zdravja*« (GM, 245), saj je pozabljivost aktivna sila zaprečitve, na podlagi katere v njegovo zavest ne prodre vse, kar sicer izkuša in sprejema vase, tako da kljub temu »hrupu in boju« organov »v našem spodnjem svetu« ohranimo »duševni mir«, brez česar »ne bi moglo biti nobene sreče, nobene vedrine, nobenega upanja, nobenega ponosa, nobene *sedanjosti*« (GM, 244). A takoj v naslednjem koraku si človek zavoljo kolektivnosti zada nalogo ustvariti si nov spomin, ki ni pasiven in ni negacija aktivne sile pozabe (ki bi prinesla le poplavo zavesti z množtvom izkustev brez selekcije in razkroj sedanjosti), temveč:

aktivno *ne-hoteti-se-spet-rešiti*, znova in znova hoteti enkrat hoteno, pravi *spomin volje*, tako da bi med prvotnim 'jaz hočem', 'jaz bom naredil' in dejansko izpraznitvijo volje, njenim *aktom*, smeli brez pomislekov vnesti cel svet novih tujih stvari, okoliščin, celo aktov volje, ne da bi se ta dolga veriga volje pretrgala. Toda, kaj vse to predpostavlja! Kako se je moral človek, da lahko v takšni meri vnaprej razpolaga s prihodnostjo, najprej učiti ločevati nujno dogajanje od naključnega, kavzalno misliti, oddaljeno gledati kot

navzoče in to predvideti, z gotovostjo odločati, sploh računati in preračunati, kaj je smoter in kaj sredstvo zanj, – kako je za to moral predvsem človek sam najprej postati *preračunljiv, pravilen, nujen*, tudi samemu sebi v svoji lastni predstavi, da bi nazadnje lahko, tako kot tisti, ki obljubi, jamčil sebe *kot prihodnost!* (GM, 245).

»Na začetku« je torej pozabljivost kot aktivna sila zaprečitve. Ona je tista, ki zagotovi, da to, kar bi lahko v skladu z Nietzschejem imenovali »duševni metabolizem«, ostaja izven zavesti, ki ji je s tem omogočen »duševni red« in dana možnost »imenitnejših funkcij«. Nato je sili pozabljivosti zoperstavljen nasprotna sposobnost oziroma sila – spomin, s katerim se sedaj v primerih obljubljanja pozabljivost izključi. Zavest je na delu že na točki, ko učinkuje le sila pozabljivosti in potemtakem nova sila spomina k celotnemu ustroju ne prispeva zavesti. Kaj pa je potem tisto, kar ta sila prispeva? Sredstvo produkcije spomina volje, telesna kazen, naj bi imela smoter v tem, da »vzbudi v krivcu občutek krivde« (GM, 267), »slabo vest«. Vendar, pravi Nietzsche, je ta občutek med zločinci in kaznjenci redek in kazen prej »povzroča trdoto in hlad; kazen koncentrira; priostruje občutek odtujitve; krepi odpornost« (GM, 268). V »najdaljšem obdobju« človeštva niti izvajalci kaznovanja v zavesti niso imeli predstave, da »imajo opraviti s 'krivcem'«, niti ni bilo na strani kaznovanega mogoče najti posebnega občutka krivde, ampak prej »vdanost« v usodo, ki ga je doletela od zunaj, kakor človeka doletijo naravne nesreče, ki se jim ne more izmakniti (GM, 268):

Če je takrat obstajala kritika dejanja, potem ga je kritizirala pamet: brez vprašanja moramo pravi učinek kazni iskati predvsem v vedno bolj izostreni pameti, v vedno daljšem spominu, v volji, da se v bodoče pristopi k poslu bolj previdno, bolj nezaupljivo, bolj na skrivaj, v uvidu, da smo za mnogo tega enkrat za vselej prešibki, v neki vrsti izboljšanja samo-presojanja. To, kar je v glavnem mogoče doseči s kaznijo pri ljudeh in živalih, je povečanje strahu, izostrenje pameti, obvladovanje želja: kazen s tem *kroti* človeka, vendar ga ne dela 'boljšega', – še bolj upravičeno bi smeli trditi nasprotno (GM, 269).

»Slaba vest« in »krivda« prideta šele kasneje ter z dodatnimi sredstvi in postopki. Do takrat pa je sila spomina prispevala razum v vsej njegovi hladnosti, z vsem tem, kar Nietzsche omenja zgoraj: ločevanje nujnosti in naključnosti, kavzalno mišljenje, predvidevanje, preračunljivost itd. Tako smo prispeli do pomembne poante: človeška intelektualna sposobnost, sila intelekta in vse kulturne dejavnosti, ki iz nje sledijo, izhajajo iz oziroma so utemeljene na tisočletjih krutih in krvavih postopkov. Neskončne muke, trpinčenja in pohabitev so nujni pogoj in del procesa, ki je lahko pripeljal do najvišjih intelektualnih stvaritev človeka: »Koliko prizadevanja je potrebne na zemlji, da se vzgoji 'ljudstvo mislecev'« (GM, 248). Nietzschejev »spomin volje« torej predstavlja proces tvorbe osrednje kognitivne funkcije in sovпада z Deleuzovim in



Guattarijevim besednim spominom, iz česar sledi, da je intelekt tako rekoč produkt teritorialnega sistema krutosti, »gledališča krutosti« oziroma stroja, ki ga sestavljajo trije glavni deli: »glas, ki govori ali intonira, znak, vpisan v živo meso, oko, ki izvleče užitek iz bolečine – to so tri stranice divjega trikotnika, ki tvori teritorij resonance in retence, *gledališče krutosti*, ki vključuje trojno neodvisnost artikuliranega glasu, roke, ki riše, in očesa, ki ocenjuje« (AO, 217). Glas je glas alianse, ki prinaša besede, znak, vrezan v telo, je element od glasu neodvisnega grafičnega sistema in oko je tisto, ki v samem aktu gledanja prejema užitek, ki ga izvleče iz bolečine. A čigavo je to oko? Deleuze in Guattari pravita, da je »kolektivno ali božansko«. Enako pravzaprav pravi Nietzsche: kar se nam na trpljenju upira, ni samo trpljenje, ampak njegova nesmiselnost, zato tekom zgodovine za nobenega opazovalca nesmiselno trpljenje sploh ni zares obstajalo, saj so morali, da bi ga prikrili, »iznajti božanstva in vmesna bitja vseh višin in globin, skratka nekaj, kar tudi v skritosti blodi, kar tudi v temi vidi in kar zlepa ne zamudi interesantnega bolečega prizora« (GM, 255). Ugodje bogov kot višji smisel upraviči vsakršno trpljenje: »Bogovi, mišljeni kot prijatelji *okrutnih* prizorov.« Če je trpljenje samo nesmiselno in če človek iz njega hkrati črpa ugodje ter ne more prebaviti njegovega nesmisla, potem oko uživa – in sam užitek nikoli ni »moj«, individualen, ampak je vedno že stvar nekega »višjega« bitja, božanskega ali kolektivnega. In prav ta užitek na strani opazovalca oziroma bolečina na strani kršitelja zaveze je ekvivalent škodi, povzročeni kolektivnemu telesu s strani slednjega (GM, 251, 258).

Na tej točki smo prišli do sovpadanja pojmov pri Nietzscheju in v *Anti-Ojdipu*, ki nam služi tudi za razširjanje pojmovanja na eni in drugi strani. Spomin volje sovпада z besednim spominom alianse, kruta mnemotehnika s sistemom krutosti in njegovimi tremi deli. Vendar še vedno ne vemo, kako je z umanjkanjem biofiliacijskega spomina v *Genealogiji morale* in v kakšnem razmerju je ta »stari« spomin z »novim«, besednim.

## Biofiliacijski spomin in njegova potlačitev

Kaj je biofiliacijski spomin? V *Anti-Ojdipu* ima mnogo imen: »spomin stvari ali učinkov« (AO, 167), »veliki«, »stari«, »intenzivni in nemi spomin« (AO, 212), »obsežni biokozmični spomin« (AO, 218), pa tudi »nočne intenzitete« (AO, 212) in »veliki nočni spomin intenzivne germinalne filiacije« (AO, 184). Navsezadnje je enačen z »intenzivnim germinalnim dotokom«, ki je *reprezentant* želje in kot tak ekvivalenten nekodiranim ali dekodiranim tokovom (AO, 189). Njegova »germinalnost« evocira predstopnjo razvoja, v kateri se nahaja seme ali jajce, katerega značilnost je materialna homogenost in odsotnost členjene strukture, ki pa je hkrati pogoj in izhodišče povsem diferenciranega organizma. Na stran te nečlenjenosti, ki nosi potencial

razvitega organizma, a mu ni v ničemer podobna, gre umestiti »intenzivnost« oziroma »intenzitete«. Tisto »nečlenjeno«, ki pa je pogoj »členjenega« (»ekstenzivno«), je »intenzivno«. To intenzivno je mogoče najti izraženo v mitih v obliki entitet, ki združujejo tisto, kar je sicer razumljeno kot nasprotno oziroma nekompatibilno (moški-ženska), ali pa mit tovrstne pole nemoteno prehaja, znaki ostajajo dvoumni in jasne diferenciacije oziroma identifikacije še ne obstajajo<sup>5</sup> (AO, 178–183). Intenzivni germinalni dotok kot njihov reprezentant nekodiranih tokov je objekt njihove neposredne izkušnje – želje in njene divje produkcije, tj. izkušnje shizofrenega procesa in prehodov intenzivnih kvantitet, ki nastopi v obliki formule »Jaz čutim«, pri čemer ta »jaz« prehaja med »imeni v zgodovini«, ki stojijo na mestu »ras, kultur in bogov« (AO, 101–104). Shizo se umesti na neznosno točko, kjer se »duh dotakne materije in živi sleherni njeno intenziteto, jo konzumira« (AO, 32). Gre za »intenzivno čustvo, afekt«: »To ni halucinatorna izkušnja niti delirična misel, pač pa občutenje, serija čustev in občutenj kot konzumacija intenzivnih kvantitet, ki oblikujejo material halucinacij in delirijev, ki jim sledijo« (AO, 102). Biofiliacijski spomin je torej spomin, ki se za razliko od besednega spomina umešča na polje želje, intenzivnosti in občutja. V skladu s to umestitvijo in z *Anti-Ojdipovo* univerzalno zgodovino diskontinuitet in naključij moramo biofiliacijski spomin razumeti tako: tako kot želeča produkcija in nekodirani tokovi vztrajajo in obdržijo primat produkcije tudi v pogojih družbene reprodukcije in represije (družbena produkcija je želeča produkcija v določenih pogojih (AO, 41)), tudi ta spomin učinkuje po njegovi potlačitvi in vzpostavitvi besednega spomina. A s tem, da smo vprašanje biofiliacijskega spomina zvedli nazaj na osrednjo temo knjige, nismo storili dosti. Pokazati moramo, kaj je v skladu s to osrednjo temo specifično za spomin: pokazati moramo, kako je biofiliacijski spomin nekaj, kar vztraja tudi po potlačitvi; in več kot to – kako ta »stari« spomin vselej ohranja poglobljeno vlogo.<sup>6</sup>

Ko smo zgoraj naštevati pojmovna sovpadanja med *Anti-Ojdipom* in *Genealogijo morale*, nismo omenili ene ekvivalence, ki se sicer zdi očitna: sovpadanje med Nietzschejevo »silo pozabe« in »potlačitvijo« v *Anti-Ojdipu*. To smo storili zato, ker to razmerje pravzaprav ni povsem jasno in je kot tako vprašljivo. Deleuze in Guattari tako pravita: »Aliansa-dolg ustreza tistemu, kar je Nietzsche opisal kot predzgodovinsko delo človeštva: uporabljati najokrutnejšo mnemotehniko na živem mesu, da bi se vsilil spomin besed na podlagi potlačitve starega biokozmičnega spomina« (AO, 212). Nov spomin besed se ustvari *na podlagi*<sup>7</sup> potlačitve: potlačitev je torej pred delom

5 »Sistem v ekstenziji se poraja iz intenzivnih pogojev, ki ga omogočajo, a se odziva nanje, jih ukinja, potlači in jim ne dopusti, da bi se izrazili drugače kot skozi mit« (AO, 184).

6 Prehitro bi bilo, če bi potegnili čisto vzporednico z želečo in družbeno produkcijo ter trdili, da je spomin besed izključno sam biofiliacijski spomin »pod določenimi pogoji«. Takšna teza je zanimiva, a se zdi, da je v nasprotju z nezvedljivostjo drugega na drugega.

7 Fr. *sur la base* – tudi: »na temelju«.

besednega spomina in kot taka sovпада s pozabo. In še: »Nietzsche pravi: gre za to, da se naredi človeku spomin; in človek, ki se je vzpostavil z aktivno sposobnostjo pozabe, s potlačitvijo biološkega spomina, si mora ustvariti nek *drug* spomin, ki naj bo kolektiven, spomin besed in ne več stvari, spomin znakov in ne več učinkov« (AO, 167). Če je »biološki« spomin druga beseda za biofiliacijskega (in nič ne kaže nasprotno), potem Deleuze in Guattari tudi na tem mestu enačita sposobnost pozabe in potlačitev biofiliacijskega spomina. Videli smo, da je aliansa »tista, ki potlači veliki, intenzivni in nemi filiativni spomin«, kar bi torej pomenilo, da vse to – aktivna sila pozabe, potlačitev in dejavnost alianse-dolga (gledališče krutosti) – v največji meri sovпада.

To v enostavni in skrajšani verziji sicer velja, a nas ne sme zavesti, da bi vse te pojme zgostili v eno samo točko, ki bi bila hkrati razlika med dvema različnima tipoma spomina in neka, četudi samo konceptualno in ne realno določljiva zgodovinska točka ločitve človeka od njegove biološke preteklosti – kar bi bilo potem zlahka izenačeno z idejo *preloma med naturo in kulturo*. Takšna zgostitev bi bila površna in preuranjena ter bi s svojo dozdevno jasnostjo izbrisala osrednji konceptualni napor *Anti-Ojdipa*, katerega samo izhodišče je *identiteta med človekom in naravo* (AO, 14). Predvsem pa se tako poenotena perspektiva ne sklada z Nietzschejevo zastavitvijo, v kateri je sila pozabljivosti, ki ji gre za lahkotnost in veselje, ločena od krute mnemotehnike, na strani katere šele najdemo »resnost«.

Na kakšen način je ta enotna perspektiva pomanjkljiva, bomo ugledali, če odgovorimo na vprašanje: Kaj je nujni pogoj učinkovanja sistema krutosti? Oziroma: Kaj je nujni pogoj produkcije alianskega besednega spomina? Nietzschejev odgovor na vprašanje, kako se človeku-živali, temu »nekoliko topemu, nekoliko čenčavemu trenutnostnemu razumu, tej utelešeni pozabljivosti«, naredi spomin, je popolnoma jasen: »Nekaj ostane v spominu tako, da se vanj vžge: samo to, kar ne preneha *boleti*, ostane v spominu' – to je temeljni stavek najstarejše psihologije na zemlji« (GM, 247). Seveda, to je sistem krutosti. Ampak kaj pomeni, da nekaj *ne preneha* boleti? Pomeni, da neka pretekla bolečina ostaja z nami. Kako lahko ostaja z nami? Ali ni to »ostajanje« prav oblika spomina? Bolečina je občutek, proizveden kot učinek krutih postopkov, izvajanih na telesu: to torej ne more biti nič drugega kot *spomin učinka* – sam biofiliacijski spomin kot spomin »stvari in učinkov«, spomin tistega »Jaz čutim« in afektov, ki ga aficirajo. Spomin na bolečino je tisti, iz katerega izhaja volja do spomina in ki zahteva vzrejo spomina volje: spomniti se, da ne bo ponovno in še bolj bolelo. Spomin besed torej ne obstaja brez spomina bolečine.

To najprej pomeni, da biofiliacijski spomin v polnosti deluje v sistemu krutosti, da torej sega preko sile pozabljivosti in ne more biti zares izenačen s tistim, kar je pozabljeno – kar uspešno odgovarja protirazvojni zahtevi univerzalne zgodovine, če potrjuje, da

novi spomin besed ne nadomesti ali nadgradi starega. V skladu z Nietzschejem sila pozabljivosti ne sovpa s kruto mnemotehniko, ne sovpa z alianso in njenim delom potlačitve: sila pozabljivosti tako ni enaka potlačitvi. Potlačitev je s tem osvobodjena vseh poenotujočih predstav, kjer sovpadata zgodovinski dogodek in kvalitativna razlika med dvema spominoma. Ona ni nič drugega kot praksa, razvejan postopek, raztegnjen v zgodovini; je samo nikoli končano delovanje primitivnega teritorialnega stroja, v katerem so »lokalne skupine agensi potlačitve, veliki koderji« (AO, 190). In drugič, to pomeni, da je biofiliacijski spomin hkrati to, kar je potlačeno, in sredstvo same potlačitve – oziroma natančneje, ne aktivno sredstvo (to so kruti postopki), ampak pasivno sredstvo: materija, v katero se delo potlačitve sploh lahko odtisne in s tem uveljavi svojo oblast. V tem smislu lahko govorimo tudi o tem, da primitivni divji *socius* deluje na način pregibanja biofiliacijskega in besednega spomina.

Biofiliacijski spomin smo poimenovali tudi spomin bolečine in prav to moramo v nadaljevanju dodati potlačenemu: potlačeni niso samo nekodirani tokovi želje, ampak tudi vsa bolečina, vsi krvavi postopki, krutost ter, ne smemo pozabiti, užitek v krutosti. Antiojdipska univerzalna zgodovina ali »davnina, ki je sicer v vseh časih prisotna ali ponovno možna« (GM, 257), nas opominja le na to, da tu ne gre zgolj za stvar preteklosti. Z Nietzschejem lahko rečemo, da celo v poznih obdobjih človeštva »ostaja toliko strahu [...] pred 'divjo, surovo živaljo', čeprav »skoraj vse, čemur pravimo 'višja kultura', sloni na poduhovljenju in poglobitvi *okrutnosti* – [...]; 'divja žival' sploh ni bila ubita, živi, se razvija, ker se je samo – pobožanstvenila.« Potlačena je torej ta »divja, surova žival«, a v svojih sublimiranih oblikah poseljuje celotno kulturo. Skozi globlje nietzschejansko branje spomina v *Anti-Ojdipu* se nam torej odpira pot k vprašanju nezavednega in nasilja: natančneje, k zgodovinskosti nezavednega in krutosti kot resnici te zgodovinskosti.

Za konec je na mestu vprašanje, kakšen spoznavni status ima takšna univerzalna zgodovina, ki smo jo obravnavali. Ali gre za opis procesov in dogodkov, ki so se v preteklosti dejansko zgodili, ali za kaj drugega? Ob branju tretjega poglavja *Anti-Ojdipa* imamo namreč glede tega ambivalenten občutek: ta genealogija »moderne, civilizirane duše« se giblje v »coni neodločljivosti med dvema režimoma izjavljanja«; ne vemo namreč zares, ali se nahajamo na področju analize neke dejanske zgodovinske pozitivnosti ali v domeni sredstev prikaza tega, kako je ta zgodovina pod določenimi aktualnimi pogoji željena, halucinirana (Sibertin-Blanc, 2016, 21). Vendar ta ambivalenca ni ovira, če jo pogledamo v luči samega Nietzscheja in njegove obravnave zgodovine v spisu *O škodi in koristi zgodovine za življenje*, kjer utemeljuje negativne posledice, ki jih ima prevelik zgodovinski čut za življenje. V okviru svoje splošnejše teme zoperstavljanja življenja in spoznanja tudi tu razvije nujnost in pozitivno vlogo pozabljanja za življenje, kar pa na tem mestu sooči z moderno zgodovinsko zavestjo,

ki v gibanju priličenja znanosti izgubi svojo funkcijo v službi življenja: zgodovina kot čista znanost »bi bila za človeštvo neke vrste zaključek življenja in obračun z njim« (Nietzsche, 2007, 67). Hotenje in želenje kot sile življenja namreč delujejo na temelju »nezgodovinskega«, na podlagi katerega si preteklost svobodno in kreativno prisvajajo, si delajo lastno zgodovino, ki jo uporabljajo kot sredstvo za življenje (prav tam, 61). Zgodovina kot sredstvo v službi moči, življenja in njegovih instinktov:

[I]n samo če zgodovina prenese to, da jo preoblikujemo v umetnino, da torej postane čista umetniška tvorba, more morda ohraniti instinkte in jih celo zbuditi. Takšno zgodovinopisje pa bi popolnoma nasprotovalo analitični in neumetniški značilnosti naše dobe, od nje bi bilo dojeto celo kot ponarejanje (prav tam, 116).

Če torej za presojo spoznavnega statusa univerzalne zgodovine Deleuzea in Guattarija vzamemo Nietzschejev kriterij »življenja in njegovih instinktov«, ki nedvomno odzvanja v njunem pojmovanju »želeče produkcije«, potem ambivalence ne gre razreševati v prid ene ali druge možnosti, dejanskega in deliričnega, ampak se nam ta kaže kot mera moči življenja, »ki še pride«, tistega, za katerega Deleuze in Guattari želita, da bi prišlo, oziroma, rečeno z Nietzschejem: »za čas, ki še pride«. Ambivalenca odpira področje intenzivnosti misli, kjer filozofska kreacija sploh šele najde svoj prostor. Dolg, ki *Anti-Ojdipa* veže na Nietzscheja, kakor vidimo, torej prežema vse ravni, od specifične konceptualne kreativnosti do celote njegovega filozofskega zastavka.

## Bibliografija

- Deleuze, G., *Nietzsche in filozofija*, Ljubljana 2011.
- Deleuze, G., Guattari F., *Anti-Ojdip: kapitalizem in shizofrenija*, Ljubljana 2017.
- Engels, F., *Izvor družine, privatne lastnine in države*, Ljubljana 1963.
- Foucault, M., *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*, Ljubljana 2007.
- Freud, S., *Spisi o družbi in religiji*, Ljubljana 2007.
- Laplanche, J., Pontalis, J. B., *The Language of Psycho-Analysis*, London 1973.
- Nietzsche, F., *H genealogiji morale*, Ljubljana 1988.
- Nietzsche, F., *Jutranja zarja*, Ljubljana 2004.
- Nietzsche, F., O škodi in koristi zgodovine za življenje, v: Nietzsche, F., *Času neprimerna preiščevanja*, Ljubljana 2007.
- Nietzsche, F., *Onstran dobrega in zlega*, Ljubljana 1988.
- Sibertin-Blanc, G., *State and politics*, Cambridge, Mass. 2016.

Izidor Barši

## **Univerzalna zgodovina spomina: Spomin med *Anti-Ojdipom* in *Genealogijo morale***

**Ključne besede:** univerzalna zgodovina, biofiliacijski spomin, besedni spomin, beleženje, dolg, krutost

V knjigi *Anti-Ojdip* Gilles Deleuze in Felix Guattari razločujeta med dvema vrstama spomina: besednim ali aliantsnim ter biofiliacijskim. V njuni konceptiji družbe primata nima menjava, temveč dolg: temeljno družbeno razmerje je torej razmerje med upnikom in dolžnikom. Nujni pogoj tega razmerja je spomin, ki zagotavlja, da dolg ni pozabljen. Vendar ta spomin ni samoumeven, ampak ga je bilo treba človeku šele narediti. To »predzgodovinsko delo človeka« Deleuze in Guattari interpretirata kot osrednji napor »primitivnega sociusa«, ki sestoji iz vseh krutih tehnik vpisovanja v telo, kar imenujeta »sistem krutosti«. Avtorja se opreta na Nietzschejevo *Genealogijo morale* in trdita, da se besedni spomin vzpostavi na podlagi »aktivne sposobnosti pozabe« in s »potlačitvijo biološkega spomina«. Če je sredstvo vzpostavitve besednega spomina sistem krutosti in njen agens aliansa oziroma primitivni socius sam, kaj točno je potlačitev in kaj je tisto, kar je potlačeno? Biofiliacijski spomin imenujeta tudi »intenzivni spomin filiacije«, »spomin učinkov« ter »biokozmični spomin«, vendar v knjigi njegovega pojmovanja ne razvijeta. Članek poskuša v kontekstu *Anti-Ojdipa* in prek branja *Genealogije morale* natančneje zastaviti problem spomina ter dlje razviti pojmovanje in vlogo biofiliacijskega spomina.

Izidor Barši

## **Universal History of Memory: Memory between *Anti-Oedipus* and *On the Genealogy of Morals***

**Keywords:** universal history, bio-filiative memory, memory of words, recording, debt, cruelty

In their book *Anti-Oedipus* Gilles Deleuze and Felix Guattari draw a distinction between two types of memory: memory of words or of alliance and bio-filiative memory. In their conception of society it is not exchange that reigns its domain, but debt: the basic social relation is thus the relation between creditor and debtor. The necessary condition of this relation is memory, which ensures that the debt is not forgotten. But this memory is not self-evident and has yet to be made (by man) for man. This “prehistorical work of man” is interpreted by Deleuze and Guattari as the central effort of the “primitive socius” that is composed of all the cruel techniques of writing on and inscribing in the body, which they call “the system of cruelty”. The authors lean on Nietzsche’s *On the Genealogy of Morals* and claim that the memory of words is established on the basis of an “active faculty of forgetting” and with a “repression of biological memory”. If the means of establishing of the memory of words is the system of cruelty, and if its agent is the alliance or the primitive socius itself, what exactly is repression, and what is that which is repressed? Bio-filiative memory is also called “intense memory of filiation”, “memory of effects” and “biocosmic memory”, but its conceptualization is not well developed in the book. The article attempts to pose the problem of memory in the context of *Anti-Oedipus* and through the reading of *On the Genealogy of Morals* further develop the conceptualization of bio-filiative memory.

Sonja Weiss

## ***Mnème and hénosis.***

### **Dynamism of Memory in the Thought of Plotinus**

**Keywords:** Plotinus, memory, recollection, time, immortality, body, soul

DOI: 10.4312/ars.12.2.56-70

## 1 Memory and Time

Imagination is proverbially without limits. People can imagine the wildest things and have the most unbelievable ideas, all surpassing the limitations of place, time and reality. If, however, this psychic faculty (or one similar to it) focuses on *truth*, while reaching back to *the past*, according to some Ancient philosophers, it comes very close to what we call memory.<sup>1</sup>

Aristotle was the first to relate memory, *mnème*, with *tò phantastikón*, the representational faculty of the soul, often translated as “imagination.”<sup>2</sup> He was followed by others, Plotinus among them.<sup>3</sup> According to Aristotle, the act of remembering belongs to the faculty of the soul called “primary sense perception” (*prôton aisthetikón*; *Mem.* 450a 11–14). As such, it is closer to the thinking than to the perceiving faculty, but contrarily to the latter, it can be activated voluntarily. It recalls a mental representation (a thought, a theorem or an image). Aristotle separates this recollection of, for example, a theorem, from reconstruction of the process, through which a person reaches back to the first acquaintance with this theorem. In the first instance, he is talking about memory, in the second, about reminiscence, *anámnēsis* (*ibid.* 451b 16–22).

Another palpable trait of memory is its dependence on time and, more particularly, its link to the past. The paradox of memory is that, being a kind of time machine that

---

1 Cf. Slovene noun “domišljija” (imagination) and the verb “domisliti se” (to recall, to remember).

2 The word *phantasia* has the meaning of bringing to mind a thought or an image, which is the object of a previous thinking or perception. King (2009, 6s.) argues against the translation of *phantasia* as imagination, since the latter depends more on the mental images which are not necessarily part of the process of remembering. Cf. also Emilsson, 1988, 108s. The word “representation” (*Vorstellung* in German, *représentation* in French) is also the preferred alternative in other modern translations.

3 See Emilsson, 2017, 274–276 and *Id.*, 1988, 109s. on Plotinus’ theory of representation and on how representation is related to sense-perception.





enables a man to cross over the limits of time into the past, it is also a prisoner of time, since its very existence depends on it. The Presocratic thinkers had already discovered the epistemological meaning of the memory, for which time is a double-edged sword. Paron the Pythagorean had defied a general opinion that “Time is the wisest:” he had claimed that time is the most ignorant, as people forget in time (*DK*, 26). His words express a belief that we do not learn because of the time, but in spite of it. If we wish to remember something, we have to forget it first.

Memory is also an instrument of travelling to the past and getting to know it. This is either a collective memory, reawakened in a poet by the Muses lead by Mnemosyne (the Muse of Memory), who bestow on the elected individual the knowledge of “the Origins,” or an individual memory which, according to the Orphic-Pythagorean belief, helps a man to remember his past lives and thereby his personal history. Plato’s philosophical use of the term *anamnesis* (reminiscence, or recollection)<sup>4</sup> represents a turning point in the history of the word, because his “recollection,” notwithstanding its relation to the doctrine of reincarnation, is not directed to the insight of the past lives. Instead, its goal is the true knowledge, obtained by souls after they have reached and behold “the plain of Truth” (i. e. the world of Forms), according to the central myth of *Phaedrus* (248b). Thus, Plato has paved the way for the Neoplatonic timeless memory, for the word of Forms is eternal, whereupon the knowledge of this world is whole and timeless, too.

Aristotle had also made a point that memory, since it is given not only to man, but to other living beings as well, cannot belong to the pure Intellect (*Mem.* 450a 15). By that he is referring to the active, impassive Intellect which is forever thinking and therefore neither needs nor recognizes the ability to keep what it was thinking before, since there is no “before” for it (*De an.* 430a 25ss.). Memory is a state (*héxis*) proper to a living being having a mind, but also everything else: therefore, it does not belong to the intellect alone (*De an.* 408b 25ss.).

Plotinus has picked up the idea and given it further development. He keeps memory out of the realm of Intellect and Soul, and refuses to view it as something acquired, which comes *from the outside*, affecting the subject. As has been observed in his previous tractates,<sup>5</sup> the eternal entities are impassive, being unable to give up or receive anything. He begins his discourse on memory<sup>6</sup> with the statement that he is not particularly interested in memory as the object of the act of remembering.<sup>7</sup> He prefers

4 See, for example, *Phd.* 72e, *Men.* 85e, *Phlb.* 34b.

5 See, particularly, *On the Impassivity of the Bodiless* (III 6 (26)).

6 In the sense of capacity to remember, as in: “He has good memory.”

7 As in: “He has many beautiful memories of that event.”

to discuss the subject of this act, and he particularly desires to distinguish which ones among the real beings (*ónta*) have memory.<sup>8</sup>

There is, of course, a difference between the act of remembering, *mnemoneúein*, which results from the ability to have a memory (*mnéme*), and recollection in the philosophical sense of Platonic *anámnēsis*, which brings out the anagogical role of memory, leading up/back (*ana*). Plotinus himself distinguishes between two types of *mnéme* (or two ways of *mnemoneúein*): the first one belongs to the representational faculty of the soul and depends on her ability to preserve the mental images from the past (IV 3(27).29.22–31). The other one, which he refers to in the following passage, is a different kind of memory, one that has nothing to do with time, but is nevertheless even more important for the human soul, being a source of knowledge for it, according to Plato.

One must not say that it [*sc.* the Intellect] remembers its own thoughts: for they did not come, so that it has to hold them fast to prevent them from going away; or in this way it would be afraid that its own essential nature might go away from it. In the same way, then, the soul must not be said to remember, either, in the sense in which we are speaking of remembering the things which it possesses as part of its nature,<sup>9</sup> but when it is here below it possesses them and does not act by them, particularly when it has just arrived here. But as for its activity, the ancients seem to apply the terms “memory” and “recollection” to the souls which bring into act what they possessed. So, this is another kind of memory; and, therefore, time is not involved in memory understood in this sense. (IV 3(27).25.24–35)<sup>10</sup>

Plotinus conceives Plato's *anámnēsis* primarily as an activity (*enéргеia*) of the soul, returning to its true nature through the process of recollection.<sup>11</sup> This article will expound Plotinus' conception of memory in view of a soul's various stages of its “journey” between the intelligible realm of Forms and the sensible world. Since this journey implies a separation from unity, leading into the multiplicity, we shall

---

8 After demonstrating that the only real being capable of memory is the soul, more particularly the soul of the living being, he continues to search for the faculty of the soul, which is responsible for the memory. Blumenthal (1972, 83–87) observes that it is only in discussing the question of memory that Plotinus first comes to wonder about the subject of the particular faculty of the soul. Consequently, he begins to distinguish between desire and that (part of the soul), which is aware of, and therefore remembers desire.

9 I. e. the Forms, which dwell in the soul as *lógoi* (see the commentary to Harder's translation in Beutler and Theiler, IIb, 499). See also below, n. 23 in the third section.

10 All the passages from the *Enneads* of Plotinus are taken from the English translation of A. H. Armstrong.

11 For the difference between *mnéme* and *anámnēsis* in Plotinus, see D'Ancona (2007, particularly, 72–76).

focus on the role of memory in the process of Plotinus' emanation, which includes the procession from the First Principle, as well as turning back and returning to it.

## 2 *Léthe*

The idea of overcoming the limits of time is closely related to the aspiration to immortality. We can observe this connection in the portrayal of Homeric heroes trying to attain immortality through heroic deeds, by which they would be remembered forever,<sup>12</sup> or in the verses of Archaic poets, assured of immortal glory which their poems would bring them.<sup>13</sup> At the bottom of these convictions lies the idea of Death as the end of everything: not only of physical existence, but also of reason, understanding, knowledge...and memory. This is the meaning of the underground river Lethe (Oblivion), which must be crossed by shadows of the dead on their way to Hades.<sup>14</sup> With death are associated oblivion and ignorance, and with life, memory and knowledge. However, scholars have pointed out the reversed role of Lethe in Plato's *Republic*, where it stands between the soul and its reincarnation, which means that the soul crosses the river Lethe on its way to *life*, not death.<sup>15</sup> Consequently, it is not Hades, the place of oblivion, but the upper world itself. In reality, it is Lethe which is subjected to this reinterpretation, for it remains connected to death: what we are dealing with is a reinterpretation of the basic concepts of life and death, following the introduction of Orphic and Pythagorean beliefs in Greek thought. These beliefs had made a man reconsider his physical existence and regard it as the state of captivity, or even death for his immortal soul. As a fragment of Euripides puts it: "Who knows if to live is to be dead, and to be dead, to live?" (fr. 638, see Plato, *Grg.* 492e). The life on earth, subjugated to time, thereby assumes the role of Hades, realm of death, and each reincarnation marks a commencement of a new cycle, which the incarnated soul, oblivious, believes to be the only one.

In this sense, Hades is viewed also by Plotinus, who points out its alleged etymological link to "invisibility" (*aïdés*, invisible)<sup>16</sup> and connects it with ignorance, brought on by the association of the soul with a body. In the tractate, *On Beauty* (I

---

12 The first among them is Achilles, who is destined a short, but renowned life. The same idea is conveyed in the words of Zeus' son Sarpedon, also destined to die in battle (*Il.* XII, 322–328).

13 Sappho, for example. Several fragments of her poems hint at this, as well as some indirect sources (Aristides in fr. 193; on how the performance of her poetry influenced her assurance of her poetic immortality, see Lardinois, 2008, 79–93).

14 Circe reveals to Odysseus that the Theban prophet, Teiresias, is the only one left with unshaken reason, "but the other ghosts fleet about aimlessly" (*Od.* X, 490–495, transl. by S. Butler).

15 Vernant, 1959, 12; Eliade, 1963, 334.

16 VI 4(22).16.36. For this etymology, see Plato, *Phd.* 81c and *Cra.* 403a.

6(1)8.12–16), the fascination with corporeal beauty is described as blindness, which causes a man, or rather his soul, to end up in Hades. Thus, to death, oblivion and ignorance, body is added, from which a soul can reawaken to life, memory and knowledge. Here, Plotinus is following the tradition that goes well beyond the limits of Greek cultural space: parallels had been drawn between Greek and Indian motifs, describing the human condition with images of bondage, sleep, death, oblivion, ignorance, etc. They are all conveying the same message, which appears not only in Ancient Greek literature, but also pervades Gnostic and Hermetic texts, which were more or less contemporary to Plotinus.<sup>17</sup> It is no surprise, therefore, that he was able to combine the traditional motif of the soul, trapped in the oblivion of the body, with Plato's epistemological concept of recollection:

What is it, then, which has made the souls **forget** their father, God, and be ignorant of themselves and him? (V 1(10).1.1)

And the intellection of the authentic reality of each thing which the soul derives from itself, from the contemplations within it, and from **recollection**, gives it an existence prior to body. (IV 7(2).12)

In the first passage, the stress is on oblivion, in the second, on memory, which means that Plotinus' theory of memory comprehends both pivotal moments in the life of the soul: its departure from the First Principle (the One) into oblivion and ignorance, as well as its return to the knowledge, first of itself, and consequently of its Origin. Memory is therefore present at different stages of the soul's voyaging between the sensible world and the intelligible realm. Plotinus takes up the Homeric motif of Heracles, or rather his shadow in Hades, who remembers the great deeds of the hero in this world, while Heracles himself (*autós*) is on Mount Olympus, enjoying eternal life in the company of Gods.<sup>18</sup> The discussion thereby converges on the double subject of remembering: the two souls, so to speak: the higher soul, "more divine," and the lower one, "coming from the All" (IV 3(27).27.1s.).<sup>19</sup> Essentially, he is referring to the rational and the sensitive part of the soul (Warren, 1965, 254). A closer look at the text, however, reveals that the higher soul, which is capable of returning "there" (in the

---

17 See Jonas, 1958, 68–73; Eliade, 1963, 330–332.

18 "After him I saw mighty Hercules, but it was his phantom only, for he is feasting ever with the immortal gods, and has lovely Hebe to wife, who is daughter of Jove and Juno" (*Od. XI*, 601–603, transl. by S. Butler). Ancient commentators had already doubted the authenticity of these verses, for it had never been clear what the *autós* of Heracles (lit. "Heracles himself") represents. The doubt is still alive today, although there have been attempts to reintegrate the episode into the poem (Gazis, 2018, 205). Scholars have also highlighted the complexity of Homeric heroes' personality, by interpreting different mythological characters as various aspects of hero's Self. (see Škamperle, 2015, 78s.). The double Heracles was frequently object of allegorical interpretations, such as Plotinus' (for the latter, see Pépin, 1971, 174–178).

19 For the same motif in the context of Plotinus' theory of the double inclination of the soul, see I 1(53).12.32).

intelligible realm) is the bearer of man's individuality,<sup>20</sup> while the lower soul is actually its vegetative part (*phytikón*), emanating from the soul of the Universe, and giving life to the body.

### 3 *Mnéme*

Since the soul is an intermediate entity between the sensitive world and the realm of intelligible truths, it is always journeying there and back again, as illustrated by Plato's well-known metaphor of the winged chariot (*Phdr.* 248a). According to Plotinus,<sup>21</sup> the soul is the last *lógos*<sup>22</sup> in the intelligible world and the first one in the sensitive universe. Since it belongs to both worlds, it has some knowledge and memories of both. The double effect of these memories is visible in that they keep the soul in the middle: when the soul descends (into the sensitive world), the memories of the higher world keep it from wandering too far off. On the other hand, the memories of the sensitive world and its existence in the body cloud the higher memories of what she has seen above. The journey of the soul and its reflection (*eidolon*) can be summarized in the following manner:

- 1 soul residing above: the higher memory is interpreted as a reawakening of the soul, which reactivates the expressions (*lógoi*) of the intelligible world, which it bears inside itself; this is the recollection (*anámnēsis*), presented more in detail in the next section of this article (cf. also IV 4(28).1–2),
- 2 soul descending into the body is drawn down by its former memories of the sensitive world (IV 4(28).3.1–5),<sup>23</sup>
- 3 incarnated soul is coupled with the lower soul: it guides the latter and controls its memories (IV 3(27).31),
- 4 after the death of the body, the soul tries to shake off memories of its corporeal existence, unintentionally keeping some of them (IV 3(27).31.17–20, 32),

20 Brisson, 2006, 16s. This bipartition of the soul is very important for Plotinus' theory of Self (see Sorabji, 2006, 35–37).

21 See IV 6(41).3.5.

22 *Lógos* ("word, reasoning, explanation, description, expression" etc.), in Plotinus, has the meaning of a formative principle, thereby showing the influence of the Stoic *lógos*, which is affecting the matter, giving her form. The formative act of *lógos* proceeds from the hypostasis of Soul, which tries to imitate the Intellect in its fixed contemplation, but with partial success. While the Intellect holds and thinks all the Forms at once, the Soul deals with one after another: through its discursive thinking, the world of Forms is expressed in *lógoi*, which are Forms at the soul-level (see Rist, 1967, 94–97; Brisson, 1999, 89). Plotinus frequently dwells on the expressional function of *lógos* (see V 1(10).6.45). *Lógos* is also a reflection of the higher hypostasis (the Intellect) at the lower level (that of the Soul). In this sense, the Soul, contemplating the Intellect, is the *logos* of the Intellect. Similarly, the individual soul imparts the intelligible truths to the sensitive world (see V 1(10).6.4s.).

23 This shows that Plotinus is talking of the soul which has had previous experiences of incarnation. Plotinus' theory of memory, in fact, does not mention the first incarnation: the descent of an individual soul is comprehended in the emanation process, which is eternal and has no beginning in time.

- 5 reflection of the soul embraces the memories of this world, which are accompanied by affections (*páthe*; see IV 3(27).32.2).

With regard to the level of incarnation, the fifth stage coincides with the third, for the soul's reflection does not enjoy an independent existence: like Heracles' ghost in Hades, it is only an illustration of a semi-conscious representational faculty of the soul, clinging to the memories of the sensitive world. In the same way, the fourth stage concurs with the second one, in view of soul's association with the body. Still, there is a difference in Plotinus' presentation of the soul, which is on the verge of entering the body, and the one who has just left it:

The first passage refers to the soul *leaving* the intelligible realm:

But if it [sc. the soul] comes out of the intelligible world, and cannot endure unity, but embraces its own individuality and wants to be different and so to speak puts its head outside, it thereupon acquires memory. Its memory of what is in the intelligible world still holds it back from falling, but its memory of the things here below carries it down here; its memory of what is in heaven keeps it there, and in general it is and becomes what it remembers. (IV 4(28).3.1–6)

In the second passage, the soul is *returning*:

The more it presses on towards the heights the more it will forget, unless perhaps all its life, even here below, has been such that its memories are only of higher things; since here below too it is best to be detached from human concerns, and so necessarily from human memories; so that if anyone said that the good soul was forgetful, it would be correct to say so in this sort of sense. For the higher soul also flies from multiplicity and gathers multiplicity into one and abandons the indefinite; because in this way it will not be [clogged] with multiplicity but light and alone by itself. (IV 3(27).32.14–22)

Leaving the intelligible world is also moving away from unity, and this is the principal element of the Neoplatonic procession from the One.<sup>24</sup> The soul “cannot endure unity,” it “puts its head outside” and falls into the individuality. Plotinus tells us that the soul enjoys itself: “They were clearly delighted with their own independence” (V 1(10).1.1–5; cf. III 9(13).3). Memory is the result of their entrance into multiplicity,

---

24 Plotinus follows the Middle Platonic and Neopythagorean doctrine of the One and the Multiplicity (of numbers), the latter having their principle in the Duality (the Dyad). In the background lies Plato's so called “unwritten doctrine,” according to which the One, *qua* One, can only be the origin of something which is not one anymore. Therefore, anything coming next from the One is its opposite (with regard to its unity), and in this sense the Duality is also a principle, namely of multiplicity. The appearance of something other than the One is, of course, a threat to its uniqueness and, consequently, its unity. This is why Plotinus insists on its transcendental nature: the One is above Being and even above Intellect. See the tractate *How That Which is After the First Comes from the First* (V 4(7)).

and it is double, linking the soul to the intelligible world where it came from, and to the sensitive universe to which it is returning. These are the memories the soul has left behind upon the death of the body, because it preferred to be guided by higher memories of the intelligible realities and its own origins. The “flight from multiplicity” back to unity is tantamount to the rejection of the memory of the corporeal existence. The memory of such existence is actually oblivion.

#### 4 *Anámnesis eis tò hén*

The passage quoted above mentions the lightness of the soul, after it had fled from the multiplicity, as if it had gotten rid of a burden. This image supports Plotinus' general conviction that the higher memory is not preservation of something acquired. In some measure, he extended this conviction to the temporal memory, i.e. memory of the sensitive world. The doxographers' interpretation of Aristoteles' theory of memory as state (*héxis*) had led to identification of Aristotelian *héxis* with *katoché* (preservation) of sensible and mental images (Taormina, 2011, 143s.) Aristotle himself had connected *héxis* with affection (*páthos*); and since some of his interpreters understood sense perception as physical “imprinting” into the soul, and memory as preservation of these “impressions,”<sup>25</sup> Plotinus decidedly rejected a theory of memory, according to which the representations are stamped into the soul as a seal into wax, because it went against the Platonic conviction of soul's immortality.<sup>26</sup>

The concept of preservation implies a previous acquisition and possession, and, consequently, a distinction between the possession and the possessor. The Intellect has nothing, because it simply *is*. Its having memory would suggest that it has to keep its essence (*ousía*) within itself, which Plotinus discards as absurd. The intellect, therefore, does not remember: it just thinks. And the soul? In the passage IV 3 (27).25.24ss. (see above, the first section) Plotinus does not refer to the hypostasis of Soul, but to the individual soul, which joins the body and thus forms a link between the intelligible and the sensitive world. This soul is capable of a particular kind of memory, very similar to Plato's *anámnesis*, which leads it to thinking and understanding.<sup>27</sup>

25 More accurately representations impressed into the soul (for this Stoic doctrine, see SVF I, fr. 64).

26 On the other hand, Plotinus was not above using this terminology in a figurative sense (see King, 2009, 110). He even applies it to his theory of higher memory (*anámnesis*), where he is speaking of “some sort of impressions” (*hoíon hoi týpoi*) of the Forms (see D'Ancona, 2007, 74). See also Taormina (2011, 150–158) who gives a thorough analysis of the Neoplatonic conception of memory as preservation (*katoché*), pointing out the difference between Plotinus' understanding of preservation of mental images as a passive state, similar to the unconscious memory, and materialistic conception of memory as preservation of physical impressions.

27 While there is no place for memory in the intelligible world, a soul's thinking is a kind of memory: “For remembering is either thinking or imaging.” (IV 4(28).3.6s.)

[The soul] is said to think the intelligibles when it arrives at memory of them, if it comes to be near them. (IV 6(41).3.10–12)

Plotinus understands it as “bringing into act” (*energeîn*) what the soul “possesses” (see above IV 3(27).25.33). With regard to this possession, we come upon one of Plotinus' paradoxes, which he explains in the following manner:

[The reasoning part of the soul] has what it sees and in another way does not have it; it has it by knowing it, but does not have it in that something is not put away in it from the seeing, like a shape in a wax. And we must remember that memories too, in our account of them, do not exist because things are put away in our minds, but the soul awakes the power [of memory] in such a way as to have what it does not have. (III 6(26).2.42)

This second half of this passage is referred to by Nikulin who understands it in the sense that the soul possesses, “what it does not currently have” (2015, 82). However, in the first part, Plotinus clearly understands the second kind of “having” as “keeping.”<sup>28</sup> Furthermore, King quotes another passage containing a line where the paradox is somewhat softened, at least in Greek.<sup>29</sup>

It is not astonishing [...] that the soul has a power of this kind, if it receives nothing itself and contrives an apprehension of what it does not have. (IV 6(41).3.3–5)

King's explanation of this second passage throws additional light on the first one. In both cases, we have the verb *échein* (“to have,” “to possess”), but in the second one, the form of aorist is used, which hints at the possession of something obtained. What comes awake in the soul, on the contrary, has not been previously acquired, which is why its possession is not followed by preservation, for what the soul has, it has it inside. Essentially, we are dealing with the metaphysical terminology: the soul *is* what it *has*. The soul, therefore, either has something different from itself (coming from outside), or is itself, what it has. The following passage is making this very point:

For it knows them [*sc.* the soul knows the intelligibles] by being them in a way; for it knows, not because they settle in it, but because it has them in some way and sees them and is them in a rather dim way and becomes them more clearly out of the dimness by a kind of awakening, and passes from potentiality to actuality. (IV 6(41).3.12–16)

In the ontological reality of knowing, being, seeing and having (“in some way,” *pos échein*), memory represents a kind of awakening and marks the arrival of the soul into actuality. Therefore, the highest form of memory is bringing into act what the soul

28 If the first one is related to knowledge, the second one implies a change (see Fleet, 1995, 98).

29 King, 2009, 113.



has. It is different with the Intellect, which *is* eternally, what it *has*: inseparable from the objects of its thinking, the Intellect never moves from them. As is evident from the passage IV 3(27).25 (see above), the Intellect does not remember its thoughts, which are objects of its thinking: they are intelligible Forms and they are its essence (*ousía*). But in the case of soul, the object of its (hypothetical) preservation is not its essence, but “what is part of its nature,” *sýmphyta*. The preposition *syn* implies composition or addition, suggesting a lower level of unity from the *ousía* of the Intellect. The second part of the word *sýmphyta*, however, derives from the word *phýein* (hence, *phýsis*), which clearly indicates something inherent to the soul. What is inherent to it are intelligibles, expressed as *lógoi* at the level of the soul. What a soul remembers is, therefore, something which *is with* it and at the same time *is* it. This is why, in the case of the soul, too, we cannot talk of memory as preservation of an acquired object. Therein lies the main difference between the passive state of memory of sensible objects (*mnéme*) and the activity of the soul (*anámnēsis*), returning to the place of pure thinking, and not remembering:

But if, as we believe, every act of intelligence is timeless, since the realities there are in eternity and not in time, it is impossible that there should be a memory there, not only of the things here below, but of anything at all. But each and every thing is present there; so there is no discursive thought or transition from one to the other. (IV 4(28).1.12–16)

## 5 Unifying power of conscious and unconscious memory

The fact that, after the departure from the unity, memories of the sensible world reawaken in the soul is proof of its amphibious life between this world and the intelligible one. Physical life does not necessarily condemn the soul to one kind of memory only. Plotinus claims that the soul, if it so wishes, can shake off whatever makes it sink too low, even while still residing in the body. Consequently, the higher memory and pure thinking are not automatically reserved for the soul free of the body, which means that a man does not have to die in order to “wake up.”<sup>30</sup> His will and consciousness play an important role there, because they help him to give up certain memories, particularly those hidden within as some sort of passive disposition (*diakēisthai*).<sup>31</sup> Comparing Plato’s and Plotinus’ theory of reincarnation, Brisson identifies the ethical component of this disposition, related to memory through the representational faculty of the

---

30 Such is the purpose of philosophical *áskēsis*; see the episode of Plotinus’ “awakening out of the body to himself” (IV 8(6).1.1).

31 On Plotinus’ differentiation between the active faculty of remembering and the passive memory as disposition, see Taormina, 2011, 152–154.

soul.<sup>32</sup> But even this ethical trait does not necessarily mean that Plotinus is talking of an incarnated soul. Quite the opposite: it turns out that the soul's ethical disposition plays a major role in its drama of descent. (Blumenthal, 1972, 95). The life of a soul caught between two incarnations is displayed by Plato in the mythical testimony of Er the Pamphilian, according to which a soul chooses its next life in conformity with the previous one, which means that the memory of the previous life affects its choice.<sup>33</sup> Although this prenatal choice is irrevocable, the moral disposition greatly affects the quality of the chosen life. This is what Plotinus has in mind, when he focuses on the situation of the soul caught between two lives:

But when it [*sc.* the soul] goes out of the body it becomes what there was most of in it. (III 4(15).2.11)

The next incarnation, he continues, is in harmony with the “reborn” soul: those who have managed to preserve an inner man are reborn as men, the others as animals, etc. Of course, the soul can be true to the man within only if it remembers its human life. This is how we understand that the soul “is and becomes what it remembers.” Here, memory is presented in the positive context of a moral disposition, which helps a man to remain man and be reborn as one. Yet, since it is unconscious, it can be dangerous to the soul:

But one must understand memory not only in the sense of a kind of perception that one is remembering, but as existing when the soul is disposed (*diakéetai*) according to what it has previously experienced or contemplated. For it could happen that, even when one is not conscious that one has something, one holds it to oneself more strongly than if one knew. For perhaps if one knew one would have it as something else, being different oneself, but if one does not know that one has it, one is liable to be what one has; and this is certainly the experience (*páthema*) which makes the soul sink lower. (IV 4(28)4.8–14)

Here Plotinus warns against the double-edged dynamism of memory, which leads the soul, at the level of sense perception as well, to become one (*eis tò hén*) with the object of its remembering. In the intelligible realm this *hénosis* results in the mystic union with the intelligibles, inherent to the soul. In the sensitive world, however, this means that the soul adjusts itself (*diákeitai*) to something other than itself, and thereby risks becoming that other. This is the liability of the unconscious memory,<sup>34</sup> which can lead a soul into a very different kind of unity, one that is not to be desired. A man's

---

32 See Brisson, 2006, 23s.

33 See *R.* 619b–620d. There is Odysseus, for example who, after twenty years of exile and travels, prefers an anonymous and boring life of a private citizen.

34 For the thorough analysis of Plotinus' conscious and unconscious memory, see Warren, 1965, 255–260.

conscience is an instrument of distinction between what we are and what we have from outside us; it protects us from memories which would pull us (i.e. our higher soul) too far outside of ourselves.<sup>35</sup> This applies to the incarnated soul as well to the descending one.

In this sense, conscious memory is a power (*ischýs*)<sup>36</sup> which needs training and must be given focus. In the tractate, *On sense perception and memory*, Plotinus mentions the mnemonic exercises and (contrary to Aristoteles) points out that the faculty of memory is stronger in children than in adults, as the former are usually focused on one object at a time, while the memory of the adults is vacillating among many objects. The mnemonic exercises, therefore, contribute to our mental concentration, while the conscious memory keeps us virtuous, at least up to the final stage of mystical union, when, discarding every single piece of memory, it ends by discarding itself.

## References

- Blumenthal, H. J., *Plotinus' Psychology: His Doctrines of the Embodied Soul*, The Hague 1972.
- Brisson, L., Logos et Logoi chez Plotin: Leur nature et leur rôle, in: *Plotin, des principes* (ed. Pradeau, J.-F.), Strasbourg 1999, pp. 87–108.
- Brisson, L., La place de la mémoire dans la psychologie plotinienne, in: *Études Platoniciennes III: L'âme amphibie. Études sur l'âme selon Plotin*, Paris 2006, pp. 13–27.
- D'Ancona, C., Memoria di eventi e anamnesis di intelligibili, in: *Tracce della mente: teorie della memoria da Platone ai moderni* (ed. Sassi, M. M.), Pisa 2007, pp. 67–98.
- Eliade, M., Mythologies of Memory and Forgetting, *History of Religions*, Vol. 2, No. 2, 1963, pp. 329–344.
- Emilsson, E. K., *Plotinus on Sense-Perception: A Philosophical Study*, Cambridge 1988.
- Emilsson, E. K., *Plotinus*, London, New York 2017.
- Fleet, B., *Plotinus, Ennead III.6, On the Impassivity of the Bodiless, Translation and Commentary*, Oxford 1995.
- Gazis, G. A., *Homer and the Poetics of Hades*, Oxford 2018.
- Jonas, H., *The Gnostic Religion*, Boston 1958.
- King, R. A. H., *Aristotle and Plotinus on Memory*, Berlin, New York 2009.

35 See also IV 3(27).27.16–18.

36 IV 6(41).3.55 (see D'Ancona, 2011, 72). The meaning of physical force is also expressed by the verb *rhónymyi* in l. 19.

- Lardinois, A., "Someone, I say, will remember us:" Oral Memory in Sappho's Poetry, in: *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World: Orality and Literacy in Ancient Greece* (ed. MacKay, E. A.), Leiden 2008, pp. 79–98.
- Pépin, J., Héraclès et son reflet dans le néoplatonisme, in: *Colloques internationaux du CNRS: Le néoplatonisme* (Editions du C.N.R.S), Paris 1971, pp. 167–192.
- Plotinus *Schriften 1–5*. Übersetzt von R. Harder. Neuarbeitung mit griechischen Lesetext und Anmerkungen fortgeführt von R. Beutler und W. Theiler, Hamburg 1956–1960.
- Plotinus, *The Enneads, Vols. I–VII* (transl. by A. H. Armstrong), Cambridge, Mass., London, 1979–1988.
- Rist, R. M., *Plotinus: Road to Reality*, Cambridge 1967.
- Sorabji, R., *Self. Ancient and Modern Insights about Individuality, Life, and Death*, Chicago 2006.
- Škamperle, I., Vedere o sentire? Ulisse e le sirene. Le due porte percettive e le loro svariate implicazioni, *Ars & Humanitas* 9/1 (2015), pp. 76–85.
- Taormina, D. P., Della potenzialità all'attualità. Un'introduzione al problema della memoria in Plotino, in: *Plato, Aristotle, or Both? Dialogues between Platonism and Aristotelianism in Antiquity* (eds. Bénatouil, T., Maffi, E. and Trabattoni, F.), Hildesheim 2011, pp. 139–159.
- Vernant, J. P., Aspects mythiques de la memoire en Grèce, *Journal de psychologie normale et pathologique* 56/1, 1959, pp. 1–29.
- Warren, E. W., Memory in Plotinus, *The Classical Quarterly*, Vol. 15, No. 2, 1965, pp. 252–260.

Sonja Weiss

***Mnéme and hénosis.***  
**Dynamism of Memory in the Thought of Plotinus**

**Keywords:** Plotinus, memory, recollection, time, immortality, body, soul

This paper reconsiders the role of memory in Plotinus' philosophy, in view of the mystical unity (*hénosis*) of the soul with intelligible truths, and a less desirable unification with its objects of memory during its earthly existence. As a rule, the mystical experience precludes memory, since the latter is related to time and binds a man to his individuality. Nevertheless, the capacity to remember remains an important part of the philosophical *áskesis* leading to this experience, since the memory is the only faculty of the soul that is able to travel through time, even though it is part of the process of discursive thinking and consequently is in a way imprisoned in time. Memory therefore turns out to be a double-edged power, which leaves us to question when we can regard it as an instrument of preserving what is inherent to us, and when, on the other hand, it is simply chaining us to the lower reality of the sensible world. The difference between the anagogical power of the Platonic recollection (*anámnēsis*) and the memory as the state keeping us from unity with the intelligible world is important for identifying the moment when a man must let go of what he has been clinging to. This moment, however, is not set in time, but depends on the moral disposition of a man's soul leading a timeless existence outside, as well as inside, the body.

Sonja Weiss

## ***Mnéme in hénosis.*** **Dinamika spomina v Plotinovi filozofiji**

**Ključne besede:** Plotin, spomin, spominjanje, čas, nesmrtnost, telo, duša

Prispevek obravnava vlogo spomina v Plotinovi filozofiji, natančneje, v okviru pojma *hénosis*, ki na ravni mistične izkušnje pomeni zedinjenje duše z umskimi resničnostmi, v kontekstu njenega zemeljskega bivanja v telesu pa manj zaželeno poistovetenje s spomini na njeno telesno življenje. Mistična izkušnja praviloma izključuje spomin, saj je ta vezan na čas in človeško dušo vklepa v njeno posamičnost. Sposobnost spominjanja kljub temu ostaja pomemben del filozofske *áskesis*, ki človeka vodi k mistični izkušnji, saj je edina duševna zmožnost (*dýnamis*), ki lahko tako rekoč potuje skozi čas, čeprav je – kot del diskurzivnega miselnega procesa – tudi sama ujeta vanj. Spomin se tako izkaže za dvorezen meč, zaradi česar se moramo vprašati, kdaj naj ga pojmuje kot sredstvo, s katerim ohranimo to, kar nam je po naravi lastno, kdaj pa je zgolj vez, ki nas priklepa na nižjo resničnost čutno zaznavnega sveta. Razlikovanje med anagoško močjo platonske *anámnēsis* in spominom kot vsebino oz. stanjem, ki nas ločuje od enosti z umskim kozmosom, je pomembno za opredelitev trenutka, ko mora človek izpustiti, česar se je še pravkar oklepal. Ta trenutek pa ni postavljen v čas, ampak je stvar človekove moralne držē.

Matej Hriberšek

## ***Studium memoriae*: kratek očrt znanstvene obravnave spomina od Aristotela do 13. stoletja**

**Ključne besede:** spomin, antična tradicija, antični komentatorji, Aristotel, Ciceron, Kvintilijan, mnemotehnika, Avguštin, Boetij, Averroes, Avicenna, antična filozofija, srednjeveška filozofija, sholastika

DOI: 10.4312/ars.12.2.71-86

### Uvod

Namen prispevka je v nekaj osnovnih točkah predstaviti pomen spomina in njegove znanstvene obravnave od prvih omemb v antiki do 13. stoletja, s poudarkom na Aristotelovih psiholoških spisih, zlasti na osrednjem antičnem znanstvenem delu o spominu, na Aristotelovem spisu *O spominu in spominjanju* (tudi *O pomnjenju in spominjanju* ali *O spominu in pomnjenju*; spis ni natančneje predstavljen; predstavljena je njegova poznejša tradicija). Orisani so nekateri posamezniki, ki so bili glavni mejniki v tradiciji prenosa in vpliva Aristotelovega nauka skozi čas do obdobja Alberta Velikega in Tomaža Akvinskega, ki sta s svojim delom pomenila novo prelomnico v ukvarjanju z Aristotelom.

### Antične osnove

Teoretsko zanimanje za spomin in spominjanje, za njegov pojav in delovanje, fiziološko ozadje njegovega delovanja ter psihološke lastnosti in posebnosti sega do 5. stoletja pr. Kr.; omenjajo ga že Hipokratovi oz. hipokratski spisi (npr. *Epidemije* I.26, primer 4; III.17; III.6; VII.3 (II.692 I.); III.140 I.; III.82 I.; V.370 I.). Vendar pa so te najzgodnejše omembe povezane s klinično obravnavo bolnikov in s simptomi, povezanimi s spominom, ki so jih zdravniki opazili pri zdravljenju bolezni ali poškodb. Skupno značilnost medicinskega pogleda na spomin in z njim povezane ali iz njega izhajajoče zmožnosti (spominjanje, koncentracija, pozornost) pomenijo navedbe piscev, da je nanje mogoče vplivati z ustreznimi dietami in načinom življenja (prim. *O dieti* 35: p. 152.6, 152.11, 154.23; Julião in dr., 2016, 679–680).



Prav posebno poglavje v zgodovini spomina pa je zgodovina mnemotehnike. Njeno najstarejšo omembo najdemo v delu *Dvojne trditve* (Δισσοὶ λόγοι): μέγιστον δὲ καὶ κάλλιστον ἐξεύρημα εὐρηται μνάμα καὶ ἐς πάντα χρήσιμον, ἐς τὰν σοφίαν τε καὶ ἐς τὸν βίον »Kot največja in najlepša iznajdba pa je bilo odkrito pomnjenje in koristno je za vse – za modrost in za življenje.« Navedba je povzeta iz fragmentarnega odlomka, ohranjenega na koncu enega od rokopisov Seksta Empirika, ki ga je Henry Estienne (Henricus Stephanus) naslovil Διαλέξεις (*Razprave* ali *Pogovori* ali *Predavanja*), vključen pa je v zbirko *Fragmenti predsokratikov*; avtor dela ni znan (Diels-Kranz 90, fr. 9, 374–376; Conley, 1985). Kot iznajditelja mnemonike Marmor s Parosa (*Marmor Parium*), sumarna zgodovinska kronika s Parosa, ohranjena v obliki epigrafskega napisa, ki navaja pomembne zgodovinske dogodke v obdobju med letoma 1582 in 299 pr. Kr., omenja grškega lirskega pesnika Simonida s Keosa (557/556–468/467): v. 70: Σιμωνίδης ὁ Λεωπρέπους ὁ Κεῖος ὁ τὸ μνηνονικὸν εὐρῶν »Simonid, Leoprepejev sin s Keosa, ki je iznašel mnemoniko« (Jacoby, 1904, 16, 180; Rotstein, 2016). O mnemotehniki z uporabo toposov kot mnemotehničnih pomagala piše tudi Aristotel (*Topike* 163 b 28–32; *O duši* 427 b 18–20; *O sanjah* 427 b 18–20). Iz obdobja helenizma se ni ohranila nobena filozofska ali medicinska teoretična razprava, ki bi obravnavala spomin; iz poznejših virov pa vemo, da sta grška zdravnik Herofil in Erazistrat, ki sta delovala v Aleksandriji, odkrila živčni sistem in prišla do spoznanja, da imajo možgani osrednjo vlogo pri spoznavi in nadzoru gibanja (von Staden, 1989). Pozneje se je z vprašanji spomina in delovanja možganov ukvarjal Galen (Julião in dr., 2016, 680–683). In čeprav je bilo urjenje spominskih zmožnosti redni del govorniške izobrazbe, je najzgodnejše delo, ki spomin in njegovo urjenje predstavlja kot del retorike, nastalo šele v klasičnem rimskem obdobju: to je priročnik *Retorika za Herenija* (*Rhetorica ad Herennium*), nastal med letoma 86 in 82 izpod peresa neznanega avtorja; pomemben je zato, ker gre za prvi priročnik, ki je oblikoval latinsko govorniško izrazje, kot študijsko pomagalo pa je ostal priljubljen do renesanse. Spomina se je večkrat dotaknil Ciceron v svojih teoretičnih spisih o retoriki, Kvintilijan pa je celotno drugo poglavje 11. knjige Šole govorništva (*Institutio oratoria*) posvetil pomenu zapomnitve in pomnjenja (Yates, 1999, I–49; Vatri, 2015; Coleman, 1992, 39–59).

Znanstveno najbolj dognano in v poznejših obdobjih najbolj odmevno delo, ki obravnava spomin, pa je nedvomno Aristotelov spis *O spominu in spominjanju* (Περὶ μνήμης καὶ ἀναμνήσεως, *De memoria et reminiscencia*), ki spada med manjše Aristotelove naravoslovne spise s področja biologije, združene pod naslovom *Parva naturalia*. Ker se spisi, še posebej *O spominu in spominjanju*, tesno navezujejo na Aristotelovo delo *O duši*, se zastavlja vprašanje vrstnega reda nastanka. Filozofska analiza vsebine nakazuje, da je delo *O duši* nastalo pred *Parva naturalia* (Block, 1961).



Usoda celotnega korpusa Aristotelovih del in del njegovega naslednika Teofrasta je bila po njuni smrti negotova (Lulofs, 1999; Tutrone, 2013; Anagnostopoulos, 2013); lahko si predstavljamo, kaj je izguba del ustanovitelja šole in filozofske smeri, čeprav je bila začasna, pomenila za razvoj peripatetske filozofske šole in njene filozofske misli. Šele v 1. stoletju pr. Kr. je peripatetski filozof Andronik z Rodosa poskrbel za novo izdajo Aristotelovih del; zbirko Aristotelovih in Teofrastovih del (in njuni osebni knjižnici), ki je bila del knjižne zbirke bogatega zbiralca Apelikonta s Teosa, je dal ob osvojitvi Aten zapleniti Sula in jo prenesti v Rim kot vojni plen; tu je knjižnico in z njo Aristotelove spise urejal grški gramatik Tiranion, ki je prišel v Rim kot vojni ujetnik (o tem poroča Plutarh v *Sulovem življenjepisu* 26.1), vendar pa je za izdajo zbirke Aristotelovih spisov poskrbel šele Andronik, ki je bil (tako poroča Amonij v *Komentarju K O tolmačenju (In de interpretatione)* 5.24) enajsti vodja Aristotelove peripatetske filozofske šole (Moraux, 1973, 45–141; Barnes, 1997, 24–44).

## Komentatorji

Pomembno vlogo pri ohranjanju in posredovanju Aristotelovega nauka so imeli njegovi komentatorji. Če se omejimo na dela, povezana s spominom v najširšem smislu, je treba omeniti: Aleksandra iz Afrodiziade, Filopona, Temistija in Simplicija kot pisce komentarjev k spisu *O duši*; Temistija kot avtorja *Parafraze k O duši*; Pseudo-Temistija oz. Sofoniasa kot avtorja komentarja k *Parva naturalia*. Iz omemb pri poznejših piscih vemo, da je Aleksander iz Afrodiziade napisal tudi poseben komentar k spisu *O spominu in spominjanju*, vendar ni ohranjen (Moraux, 2001; Sellars, 2004; Wilberding, 2014).

## Avguštin in Boetij

Pomembna vmesna člena med pogansko antiko in srednjim vekom sta dva. Prvi je Avrelij Avguštin, čigar pogled na spomin in njegove funkcije je zaradi vpliva neoplatonistične filozofije pogosto drugačen od Aristotelovega. Za osvetlitev njegove teorije o spominu izstopata dva pasusa. V prvem daljšem pasusu (poglavja 8–21 v 10. knjigi *Izpovedi*) predstavi pomen podob (*imagines*) in ohranjanja oz. zadrž(ev)anja (retencije; *retentio*) za delovanje spomina, ter svoje poglede na spomin in njegovo delovanje ter njegove različne vrste, v drugem pasusu (11. in 12. poglavje 10. knjige spisa *O Trojci*) pa spomin predstavi kot del uma, sestavljenega iz spomina (*memoria*), inteligence (*intelligentia*) in volje (*voluntas*), ki so skupaj del razumske zmožnosti in niso različne stvari, ampak eno in isto (Coleman, 1992, 80–111; Bloch, 2007, 168–169). Drugi vezni člen je Boetij s svojim obsežnim prevajalskim in komentatorskim opusom, od katerega so se ohranili samo deli njegovih logičskih spisov (*Organon*);

načrtoval je prevod celotnega Aristotelovega korpusa, a mu to ni uspelo (Courcelle, 1967, *passim*; Obertello, 1974, *passim*; Milani, 1994, *passim*; Hoenen-Nauta, 1997, *passim*; Marenbon, 2003, *passim*; Bühler in dr., 2005, 165–215; Marenbon, 2009, *passim*; Kaylor, 2012).

Na latinskem Zahodu je do pomembnega premika in napredka pri poznavanju Aristotela in njegovega filozofskega nauka prišlo v 12. stoletju: ves ohranjeni korpus njegovih del je bil preveden v latinščino, kar je povzročilo razmah študija njegovih del in njegove filozofije v 13. stoletju, s tem pa je nastala potreba po komentarjih k Aristotelovemu opusu, da bi filozofa in njegov nauk sploh lahko razumeli. O Aristotelovi priljubljenosti priča tudi število ohranjenih rokopisov. Najnatančnejši pregled in oris rokopisnih virov za Aristotelova *Parva naturalia* je l. 1961 objavil jezuit Paul Siwek, ki je ohranjene rokopise razdelil na devet kategorij: sedem rokopisnih skupin ali družin, tem pa je dodal še tri povsem neodvisne rokopise, ki niso povezani z nobeno od predstavljenih skupin; znotraj vsake skupine je rokopise natančno predstavil, od njihovega fizičnega opisa in mesta hrambe do vsebinskih predstavitev (Siwek, 1961). Prvi prevodi Aristotela v sirščino in arabščino so sicer nastali že v 5. stoletju po Kr. (Bloch, 2007, 140). A poseben zagon so Aristotelovemu nauku o spominu dali arabski učenjaki (Gätje, 1971; Pines, 1974; Zimmerman, 1986; Akasoy-Raven, 2008), med katerimi izstopata Avicenna in Averroes.

## Avicenna in Averroes

Povsem mogoče je, da sta arabska filozofa ne samo Aristotelov spis *O spominu in spominjanju*, ampak vso zbirko *Parva naturalia* poznala le deloma ali iz druge roke – ne poznamo namreč nobenega zgodnejšega sirskega ali arabskega prevoda; razlik med njunimi teoretičnimi pogledi na spomin in njegovo delovanje ter Aristotelovo teorijo je kar nekaj, vendar so razumljive, saj sta k tematiki želela prispevati svoj delež, kar pa prav nič ne krni pomena njune vloge kot posrednikov.

Arabski učenjak in polihistor Avicenna (Ibn Sina; ok. 980–1037) je svojo psihologijo in v njej nauk o spominu utemeljil na Aristotelovem peripatetičnem filozofskem nauku; v nekaterih pogledih se je sicer odmaknil od njega (npr. glede nauka o nesmrtnosti duše itd.), vendar je ostala njegova misel po svojem bistvu aristotelska. Njegova *Knjiga o duši* (*Liber de anima*) je nastala kot del njegove znanstvene enciklopedije *Knjiga zdravljenja* (*Kitab al-shifa*), Avicenna pa je v delo vnesel veliko lastnih idej in pogledov na spomin in spominjanje, podobno kot Averroes, ki je k Aristotelovemu spisu napisal komentar v pravem pomenu besede in si je kot primarno nalogo sicer zadal, da ga osvetli, vendar pa je tudi sam vanj vnesel nekaj novosti, neodvisno od Aristotela. Avicennov nauk o spominu in spominjanju, ki ga je predstavil v svojem spisu, je pravzaprav njegov,

temelji pa na teoretičnih osnovah, ki jih je postavil Aristotel (Avicenna, 1968–1972, 105–121; Bloch, 2007, 146; Rahman, 1952; Bloch, 1952; Gutas, 1988, 269–334; Hasse, 2000, 13–35).

Delo se je ohranilo v dveh rokopisnih tradicijah in petdesetih rokopisih: v prvo, mlajšo tradicijo, imenovano B, spada 31 rokopisov, v drugo, starejšo, imenovano A, pa 19; večina (tj. dobri dve tretjini) jih izvira iz 13. stoletja. Avicennov prevajalec v latinščino Gundissalin je uporabljal rokopis starejše (A) tradicije, poznejši učenjaki pa so uporabljali besedilo iz mlajše tradicije (npr. Albert Veliki; prim. Hasse, 2000, 8).

Drugače kot Aristotel je Avicenna v svoja razmišljanja o spominu (*memoria*, *virtus memorialis*, *vis memorialis*) vnesel nova pojma, ki ju pri Aristotelu ne najdemo: intencijo (*intentio*) in notranje čute (*sensus interiores*); vpelje jih ob zunanjih čutilih (nauk o njih se povsem ujema z Aristotelovim), ki so osnova za notranje čute (Avicenna, 1968–1972, 83–85, 130–283; = *Liber de anima* I.5; II.3–III.8). Tudi Avicennovo pojmovanje spominske zmožnosti je nekoliko drugačno kot Aristotelovo, in sicer nekoliko širše, saj to zmožnost imenuje *vis memorialis et reminiscibilis* »spominska in pomnilna zmožnost«, s tem pa je v en sam pojem konceptualno združil funkciji spomina in pomnjenja, ki ju je Aristotel ločeval. Intencija (obstajata dve vrsti) je v Avicennovem nauku novost, je nova vrsta nečesa zaznavnega, nekaj, česar ne zaznamo z zunanjimi čuti, vendar pa je še vedno neka vrsta zaznavanja, ki ga izvaja notranji čut, imenovan ocenjevanje (*aestimatio*) (Wolfson, 1935, 69–133; Rahman, 1952, 77–83; Avicenna, 1968–1972, II, 46–59; Steneck, 1970). Notranji čuti in intencija pa sta novosti v psihološki teoriji o spominu, ki ju pri Aristotelu ne najdemo, a sta z Avicenko postali zelo popularni med zahodnimi misleci, ki so se ukvarjali s tem področjem (Bloch, 2007, 153).

Avicennovo delo bi ostalo v izvorniku nedostopno večini zahodnih učenjakov, če ga ne bi v latinščino prevedel Avendauth (tudi Avendeuth, Avenddeath Israelita), judovski prevajalec, ki je med letoma 1135 in 1153 deloval v Toledu; vsebinska analiza njegovih prevodov in zlasti uvodov k prevodom pa je pokazala, da gre verjetno za znanega, (najverjetneje) v Kordobi rojenega judovskega filozofa, zgodovinarja in astronoma Abrahama Ibn Dauda (ok. 1110–1180) (Arfa, 1954; Fontaine, 1990; Steinschneider, 1893, 42–148; Husik, 1916, 197–235). Ibn Daud je sodeloval s priznanim prevajalcem iz arabščine svojega časa Dominikom Gundissalinom (tudi Dominico ali Domingo Gundisalvo), arhidiakonom v Cuéllaru, članom toledske prevajalske šole (Polloni, 2017; Baeumcker, 1927; Fidora, 2003, 97–194), ki jo je kot mecen podpiral nadškof Rajmund iz Toleda (Raimundo de Toledo; umrl ok. 1152); drugo ime, ki se omenja v povezavi z Ibn Daudom in Gundissalinom, pa je Janez iz Sevilje (Johannes Hispalensis), ki ga včasih enačijo z Ibn Daudom (Burnett, 2008, 219–266). Rezultat sodelovanja

med Ibn Daudom in Gundissalinom je bil nastanek prevoda, ki je bil med filozofi in teologi prava uspešnica ter je v 12. in 13. stoletju postal standardni prevod. Prevodi Aristotelovih in Avicennovih del, zlasti s področja psihologije – predvsem Aristotelov spis *O duši* (*De anima*) in Avicennov spis *Knjiga o duši* (*Liber de anima*) –, so imeli močan vpliv tudi na Gundissalinova izvirna dela, zlasti na njegovo teološko razpravo *Liber de anima*, ki jo je izdatno oprl na ideje obeh filozofov; v njej je njegovih izvirnih idej malo (Gundissalinus-Muckle, 1940; Bloch, 2007, 169–171).

Najpomembnejši komentator Aristotela tega obdobja ni izhajal iz vrst krščanskih učenjakov, ampak arabskih: to je bil Averroes (Ibn Rušd (1126–1198)). Njegove komentarje razdelimo na tri vrste: na kompendije ali epitome, na srednje (velike) komentarje in na velike komentarje. Kompendij k *Parva naturalia* (in s tem k spisu *O spominu in spominjanju*) spada med manjše priročniške komentarje. Kljub različnim domnevam pa še vedno ostaja odprto vprašanje, ali je Averroes poznal izvirni Aristotelov tekst ali je svoj kompendij napisal na podlagi kakega izvlečka ali nemara celo priredbe Aristotelovega izvirnika (Gätje, 1971, 85–87; Pines, 1974, *passim*; Bloch, 2006, 127–146).

Averroesove komentarje so v latinščino prevedli v 13. stoletju. Latinski prevod njegovega kompendija k *Parva naturalia* je verjetno prispeval Mihael Škot (Michael Scot, Michaelus Scotus; ok. 1180–ok. 1235), vendar ni znano, kdaj točno, domnevno v prvi četrtini 13. stoletja (Darms, 1966, 19–26; Hoffmann, 1986, 141–155). Ohranili sta se dve latinski verziji: *versio vulgata* in *versio Parisina*. Prva je ohranjena v več kot štiridesetih popolnih različicah, ki jih dopolnjuje še enaindvajset rokopisov, v katerih najdemo samo ekscerpte ali veljajo za slabše, druga pa se je ohranila v enem samem rokopisu (*Parisinus*, BNF, lat. 16222). Za pariško verzijo je značilno, da bolj odstopa od arabskega izvirnika kot *versio vulgata* (Averroes-Shields, 1949, XIII–XIV; Steinschneider, 1893, 153–155). Kompendij k *Parva naturalia* je spomladi 1254 v Montpellierju v hebrejščino prevedel Samuel ibn Tibbon (Robinson-Melammed, 2007, 712–714).

Pri interpretacijah in komentiranju precej težav povzroča osrednji strokovni termin za spomin, ki ga uporablja Averroes: *rememoratio*. Latinski prevod se že začenja s tem izrazom: *Iste tractatus incipit perscrutari de rememoratione et inquisitione per rememorationem ...* V tem odlomku najdemo ustreznicu z začetkom Aristotelovega spisa, kjer razlikuje med spominom (μνήμη) in spominjanjem oz. pomnjenjem (τὸ μνημονεύειν, ἀνάμνησις; *De memoria et reminiscencia* 449 b 4–6). Vendar pa Averroes, ki ves kompendij operira z obema izrazoma in ju tudi opredeli (*Rememoratio enim est reversio in presenti intentionis comprehense in preterito, Investigatio autem per rememorationem est inquisitio istius intentionis per voluntatem et facere eam presentari*

*post absentiam* (Averroes-Shields, 1949, 48)), nikjer ne naredi povsem jasne ločnice med njima (za natančen pregled in oris gl. Coleman, 1992, 401–415). Je pa pojem *rememoratio*, »spomin«, pri Averroesu rabljen znatno širše kot pri Aristotelu in se pomensko zelo približa izrazu *reminiscentia*, »spominjanje«; da sta bila izraza celo zamenljiva, potrjuje Albert Veliki v svojih spisih *Summa de homine* (Albert Veliki-Jammy, 1561a, qu 38 in qu. 39, 191a) in *Parva naturalia (Liber de memoria)* (Albert Veliki-Jammy, 1561b, 55a).

## Latinski prevodi

V 12. stoletju je nastal prvi odmevnejši prevod Aristotelovih del iz grščine v latinščino; pripravil ga je Jakob iz Benetk (Giacomo de Venezia, Jacobus Veneticus; ok. 1125–po 1147), ki je – verjetno v Konstantinoplu – prevedel več daljših odlomkov iz Aristotelovih del *Parva naturalia*, med drugim tudi *O spominu in spominjanju*; ker gre za prvi prevod, ga imenujemo tudi *translatio vetus* (Ebbesen, 2009; Minio-Paluello, 1952; Livesey, 2017), ohranjen pa je v 115 različnih rokopisih (Dod, 1982, 76). Njegov prevod je v 13. stoletju kot osnovo za svoje prevode uporabil najproduktivnejši in najbolj znan prevajalec Aristotelovih del v latinščino Viljem iz Moerbeka (Willem van Moerbeke), med letoma 1215 in 1235 rojeni dominikanski duhovnik, po rodu Flamec (umrl l. 1286); njegov prevod je v rokopisni tradiciji označen kot *translatio nova* (Brams, 1989; Clagget, 1976, 3–13; Brams, 1990; Brams, 2001; Brams, 2003, 105–130). Na teh dveh prevodih je temeljila obravnava spomina in z njim povezanih tematik v nadaljnjih desetletjih. Viljemov prevod, ki se je ohranil v 160 rokopisih, je bil očitno bolj razširjen in uporabljan, ni pa znano, ali je bil po izidu Viljemovega prevoda Jakobov prevod še naprej v uporabi. Jakobovega sta nedvomno uporabljala še angleški sholastični filozof in canterburyjski škof John Blund (Callus, 1955; Blund-Callus-Hunt, 1970, I–XVIII; Dales, 1995, 47–52) ter angleški frančiškanski filozof, komentator Aristotelovih del in profesor na Oxfordu Adam iz Buckfielda (Adam of Buckfield, Adamus Buckfeldius; French, 1998, 21–113); Viljemov prevod je zagotovo uporabljal Tomaž Akvinski. Iz intenzivnega ukvarjanja z Aristotelom in Avicenno je okoli leta 1200 izšlo tudi Blundovo delo *Razprava o duši (Tractatus de anima)*, ki jo je utemeljil predvsem na filozofski teoretski in ne teološki osnovi (Blund-Callus-Hunt, 1970); za Blunda je bil Aristotel najvišja avtoriteta, na vse druge, vključno z Avicenno, ki ga je sicer visoko cenil in postavljajl takoj za Aristotela, pa je gledal kot na njegove komentatorje, čeprav se zdi, da je v svojih razmišljanjih bližje Avicennovemu spisu *Knjiga o duši* kot pa Aristotelovemu delu *O duši* in da v tem oziru ostaja zvest Gundissalinovi tradiciji in navezan na Avicenno, ki je njegov glavni vir, čeprav zna biti do njega tudi kritičen ter se v svojih razmišljanjih vseskozi giblje na meji med Aristotelovim in Avicennovim naukom. Avicenno večkrat pohvalno imenuje

»Komentator« (*Commentator*) in njegovo *Knjigo o duši* (*Liber de anima*) označi kot »komentar« (*commentum*); verjetno je tudi nase gledal kot na komentatorja, ki posega po najboljšem komentatorju (Spruit, 1994, 115–118, zlasti 117; natančnejši prikaz: Bloch, 2007, 172–175).

## Razprave

Približno trideset let po Averroesovi smrti l. 1198 sta nastali še dve anonimni razpravi o duši, ki obravnavata tudi spomin in spominske zmožnosti. Prva je izrazito filozofska in nosi naslov *O duši in njenih zmožnostih* (*De anima et de potentiis eius*; Anonymus-Gauthier, 1982); nastala je ok. leta 1225 (Anonymus-Gauthier, 1982, 22–24; Pasnau, 2002, 9–34). Ohranjene rokopise hranijo v Krakovu (Biblioteka Jagiellonska, 1292), Pragi (Národní knihovna České republiky, IV.D.13 (667)), Sevilji (Biblioteca Capitular y Colombina, 7-6-2) in Benetkah (Biblioteca Nazionale Marciana, lat. VI. 164 (3085)). V razpravi je opazen močan vpliv Avicennovega nauka o spominu, pa tudi Averroesa, čeprav osrednja avtoriteta še vedno ostaja Aristotelov nauk, kar dokazuje že dejstvo, da anonimni avtor razpravo začne z izčrpno analizo Aristotelove opredelitve duše (prim. *An* 412 a 27–b 4) in natančno predstavitevijo posameznih izrazov iz te opredelitve. Razprava je bila v svojem času zelo priljubljena; zadnji, ki jo je dokazano uporabljal, je bil Tomaž Akvinski (Anonymus-Gauthier, 1982, 21–22).

Približno pet let pozneje, ok. 1230, je nastala prav tako anonimna razprava *O zmožnostih duše in predmetih* (*De potentiis animae et obiectis*) (Anonymus-Callus, 1952), ki je, kot kaže, nastala pod vplivom razprave *O duši in njenih zmožnostih* (Anonymus-Gauthier, 1982, 6–19). Drugače kot pisec slednje je avtor to razpravo zasnoval na bolj teoloških izhodiščih, kar kaže na to, da je bil verjetno teolog; eden od treh ohranjenih rokopisov navaja, da naj bi bil njen pisec francoski teolog Guillaume de'Auvergne (1190–1249), vendar je bila ta domneva ovržena (Anonymus-Callus, 1952, 138–146). Očitno je, da je Avicennov nauk zgolj skromno vplival na pisca, kar nakazuje zelo sumarna obravnava spomina in notranjih čutov, pa tudi dejstvo, da za pisca razprave zadnja faza analitičnega procesa, ki ga sprožijo notranji čuti, ni spomin, ampak ocena oz. ovrednotenje (*aestimatio*), za Avicenko in pisca razprave *O duši in njenih zmožnostih* pa je to spomin. Vpliva Averroesovega nauka ni mogoče zaznati (Bloch, 2007, 178; Averroes-Shields, 1949, 52–53).

O duši in z njo povezanem spominu nastane v 1. polovici 13. stoletja le malo razprav, tako teoloških kot tudi filozofskih; taka primera sta *Razprava o mnogoteri delitvi zmožnosti duše* (*Tractatus de divisione multiplici potentiarum animae*) in *Suma o duši* (*Summa de anima*), ki ju je napisal francoski frančiškanski teolog Jean de la

Rochelle (ok. 1200–1245) (Spruit, 1994, 115–118; Hasse, 2000, 13–60; Valois, 1880, *passim*; Ryan, 2010, *passim*; standardna izdaja: De la Rochelle-Michaud-Quantin (1964); Sondag, 2002), poleg njiju pa še razprava *O duši* (*De anima*), ki jo je napisal Guillaume de'Auvergne (med 1180 in 1190–1249), francoski teolog in pariški škof v obdobju 1228–1249 (Teske, 2006, 9–28, 218–238; Morenzoni-Tilliette, 2005, 9–34; Marrone, 1983, 25–134; Rohls, 1980; Smith, 1995).

Drugo polovico 13. stoletja pa že zaznamujeta največja filozofska in teološka misleca te dobe in komentatorja Aristotelovih del: Albert Veliki (1193–1280) in Tomaž Akvinski (1225–1274).

## Sklep

Iz povedanega je razvidno, da Aristotelov spis *O spominu in spominjanju* od izida naprej ni imel večjega vpliva na filozofsko misel, na razvoj psihologije in na razmišljanja o spominu vse do srednjega veka. To velja za njegovo celotno zbirko spisov *Parva naturalia*, ki vse do obdobja Avicenne in Averroesa večjega vpliva ni imela; če bi ga imela, bi se nedvomno ohranil vsaj kak komentar k tej zbirki. Ob tem pa je treba upoštevati še dve dejstvi: da je bil Aristotelov opus zaradi izjemnih okoliščin za strokovno srenjo dolgo nedosegljiv in da se številna dela s področja psihologije, ki so jih napisali drugi filozofi, niso ohranila.

## Bibliografija

- Akasoy, A. in dr., *Islamic Thought in the Middle Ages. Studies in Text, Transmission and Translation, in Honour of Hans Daiber*, Leiden, Boston 2008.
- Albert Veliki-Jammy, P., *Beati Alberti Magni Ratisbonensis Episcopi Ordinis Praedicatorum, Parva naturalia, recognita per R. A. P. F. Petrum Jammy ... Operum Tomus Quintus*, Lugduni (Lyon) 1651a.
- Albert Veliki-Jammy, P., *Beati Alberti Magni Ratisbonensis Episcopi Ordinis Praedicatorum, Summa de creaturis, divisa in duas partes, quarum prima de quatuor coaevis, secunda de homine, recognita per R. A. P. F. Petrum Jammy ... Operum Tomus Decimus-nonus*, Lugduni (Lyon), 1651b.
- Anagnostopoulos, G., *Aristotle's Works and the Development of His Thought*, v: Anagnostopoulos, G., *A Companion to Aristotle*, Malden, Oxford 2013, str. 14–27.
- Anonymus-Callus, Anonymus, *De potentiis animae et obiectis*, v: Callus, D. A., *The Powers of the Soul. An Early Unpublished Text, Recherches de théologie ancienne et médiévale* 19, 1952, str. 131–170.

- Anonymus-Gauthier, *De anima et de potentiis eius*, v: Gauthier, R. A., *Le traité „De anima et de potentiis eius“ d'un maître des arts (vers 1225). Introduction et texte critique*, *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 66, 1982, str. 3–55.
- Arfa, M., *Abraham Ibn Daud and the Beginnings of Medieval Jewish Aristotelianism*, doktorska disertacija, Columbia University, Ann Arbor, Michigan 1954.
- Averroes-Shields, *Averrois Cordubensis Compendia librorum Aristotelis, qui Parva naturalia vocantur*, ur. Shields, A. L., adjuvante Blumberg, H., Cambridge 1949.
- Avicenna 1968–1972, Avicenna Latinus. *Liber de anima seu Sextus de naturalibus*, vols. I–II (ur. Van Riet, S.), Louvain, Leiden 1968–1972.
- Baeumcker, C., Dominicus Gundissalinus als philosophischer Schriftsteller, *Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters* 25, 1927, str. 255–275.
- Barnes, J., Roman Aristotle, v: *Philosophia Togata II. Plato and Aristotle at Rome* (ur. Barnes, J. in dr.), New York 1997, str. 1–69.
- Bloch, D., Averroes Latinus on Memory. An Aristotelian Approach, *Cahiers de l'institut du moyen-âge grec et latin* 77, 2006, str. 127–146.
- Bloch, D., *Aristotle on Memory and Recollection. Text, Translation, Interpretation, and Reception in Western Scholasticism*, Leiden, Boston 2007.
- Bloch, E., *Avicenna und die Aristotelische Linke*, Berlin 1952.
- Block, I., The Order of Aristotle's Psychological Writings, *American Journal of Philology* 82, 1961, str. 50–77.
- Blund, J., *Iohannes Blund, Tractatus de anima*, (ur. Callus, D. A., Hunt, R. W.), London 1970.
- Brams, J. in dr., *Guillaume de Moerbeke, Recueil d'études à l'occasion du 700e anniversaire de sa mort (1286)*, Leuven 1989.
- Brams, J., Guillaume de Moerbeke et Aristote, v: *Rencontres de cultures dans la philosophie médiévale. Traductions et traducteurs de l'Antiquité tardive au XIV<sup>e</sup> siècle, Actes du Colloque international de Cassino 15-17 juin 1989* (ur. Hamesse, J. in dr.), Louvain-la-Neuve 1990, str. 317–336.
- Brams, J., Les traductions de Guillaume de Moerbeke. v: *Les traducteurs au travail. Leurs manuscrits et leurs méthodes, Actes du Colloque international organisé par le „Ettore Majorana Centre for Scientific Culture“, Erice, 30 septembre – 6 octobre 1999* (ur. Hamesse, J.), Turnhout 2001, str. 231–256.
- Brams, J., *La riscoperta di Aristotele in Occidente. Traduzione dal francese Antonio Tombolini*, Milano 2003.
- Bühler, A. in dr., Anicius Manlius Severinus Boethius (ca. 480–524/526 n. Chr.), v: *Lateinische Lehrer Europas. Fünfzehn Portraits von Varro bis Erasmus von Rotterdam* (ur. Ax, W.), Köln 2005, str. 165–191.



- Burnett, C. in dr., *Weather Forecasting, Lunar Mansions and a Disputed Attribution: The Tractatus pluviarum et aeris mutationis and Epitome totius astrologiae of 'Iohannes Hispalensis', v: Islamic Thought in the Middle Ages: Studies in Text, Transmission and Translation, in Honour of Hans Daiber* (ur. Raven, W. in dr.), Leiden 2008, str. 219–266.
- Callus, D. A., *The Treatise of John Blund On the Soul*, v: *Autour d'Aristote: recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale, offert à Monseigneur A. Mansion* (ur. Mansion, A.), Louvain 1955, str. 471–495.
- Clagett, M., *Archimedes in the Middle Ages, Vol. 2, The Translations from the Greek by William of Moerbeke*, Philadelphia 1976.
- Coleman, J., *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge 1992.
- Conley, T. M., *Dating the so-called Dissoi Logoi*, *Ancient Philosophy* 5, 1985, str. 59–65.
- Courcelle, P., *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire: Antécédents et postérité de Boèce*, Pariz 1967.
- Dales, R. C., *The Problem of the Rational Soul in the Thirteenth Century*, Leiden 1995, str. 47–52.
- Darms, G., *Averroes in Aristotelis librum II metaphysicorum commentarius. Die lateinische Übersetzung des Mittelalters auf handschriftlicher Grundlage mit Einleitung und problemgeschichtlicher Studie*, Freiburg 1966, str. 19–26.
- De la Rochelle, J., Michaud-Quantin, P., *Tractatus de divisione multiplici potentiarum animae. Texte critique avec introduction, notes et tables. Publié par P. M-Q.*, Pariz 1964.
- Diels, H., Kranz, W., *Fragmenti predsokratikov, I–III*, (prev. Kocijančič, G. in dr.), Ljubljana 2012.
- Dod, B. G., *Aristoteles Latinus, v: The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism, 1100–1600* (ur. Kretzmann, N. in dr.), Cambridge 1982, str. 45–79.
- Ebbesen, S., *Jacques de Venise, v: L'Islam médiéval en terres chrétiennes – Science et idéologie* (ur. Lejbowicz, M.), Villeneuve d'Ascq 2009, str. 115–132.
- Fidora, A., *Die Wissenschaftstheorie des Dominicus Gundissalinus. Voraussetzungen und Konsequenzen des zweiten Anfangs der aristotelischen Philosophie im 12. Jahrhundert*, Berlin 2003.
- Fontaine, T. A. M., *In Defence of Judaism: Abraham Ibn Daud. Sources and structure of ha-Emunah ha-Ramah*, Assen 1990.
- French, E. J., *Adam of Buckfield and the early universities*, doktorska disertacija, University of London, Queen Mary and Westfield College 1998.

- Gätje, H., *Studien zur Überlieferung der aristotelischen Psychologie im Islam*, Heidelberg 1971.
- Gundissalinus, D., Liber de anima, v: Muckle, J. T., The Treatise *De anima* of Dominicus Gundissalinus, *Mediaeval Studies* 2, 1940, str. 23–103.
- Gutas, D., *Avicenna and the Aristotelian Tradition. Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works*, Leiden 1988.
- Hasse, D. N., *Avicenna's De anima in the Latin West. The Formation of a Peripatetic Philosophy of the Soul 1160–1300*, London, Torino 2000.
- Hoenen, M. in dr., *Boethius in the Middle Ages. Latin and vernacular traditions of the Consolatio philosophiae*, Leiden 1997.
- Hoffmann, R., *Übersetzungsbedingte Verständnisprobleme im Großen Metaphysik-Kommentar des Averroës*, v: *Aristotelisches Erbe im arabisch-lateinischen Mittelalter* (ur. Zimmermann, A.), Berlin, New York 1986, str. 141–160.
- Husik, I., *A History of Medieval Jewish Philosophy*, New York 1916.
- Jacoby, F., *Das Marmor Parium*, Berlin 1904.
- Julião, R. in dr., Mapping Memory. Theories in Ancient, Medieval and Early Modern Philosophy and Medicine, *Topoi, Journal for Ancient Studies*, Special Volume 6 (Space and Knowledge), 2016, str. 678–702.
- Kaylor, N. H. in dr., *A Companion to Boethius in the Middle Ages*, Leiden 2012.
- Livesey, S. J., James of Venice, v: *Medieval Science, Technology and Medicine: An Encyclopedia* (ur. Glick, T. in dr.), New York, London, 2017, str. 282.
- Lulofs, H. J. D., Neleus of Scepsis and the Fate of the Library of the Peripatos, v: *Tradition et traduction. Les textes philosophiques et scientifiques grecs au Moyen Age latin. Hommage à Fernand Bossier* (ur. Beyers, R. in dr.), Leuven 1999, str. 9–24.
- Marenbon, J., *Boethius*, Oxford 2003.
- Marenbon, J., *The Cambridge Companion to Boethius*, Cambridge 2009.
- Marrone, S. P., *William of Auvergne and Robert Grosseteste: New Ideas of Truth in Early Thirteenth Century*, Princeton 1983.
- Milani, M., *Boezio. L'ultimo degli antichi*, Milano 1994.
- Minio-Paluello, L., Iacobus Veneticus Grecus: Canonist and Translator of Aristotle, *Traditio* 8, 1952, str. 265–304.
- Morau, P., *Der Aristotelismus bei den Griechen von Andronikos bis Alexander von Aphrodisias*, Bd. 1: *Die Renaissance des Aristotelismus im 1. Jahrhundert vor Christus*, Berlin 1973.

- Moraux, P., *Der Aristotelismus bei den Griechen von Andronikos bis Alexander von Aphrodisias*, III: *Alexander von Aphrodisias*, Berlin 2001.
- Morenzoni, F. in dr., *Autour de Guillaume d'uvergne (†1249)*, Turnhout 2005.
- Obertello, L., *Severino Boezio*, Genova 1974.
- Pasnau, R., *The Cambridge Translations of Medieval Philosophical Texts, Vol. 3: Mind and Knowledge*, Cambridge 2004<sup>2</sup> (2002<sup>1</sup>).
- Pines, S., The Arabic recension of *Parva naturalia* and the philosophical doctrine concerning veridical dreams according to al-Risāla al-Manāmiyya and other sources, *Israel Oriental Studies* 4, 1974, str. 104–153.
- Polloni, N., *Domingo Gundisalvo. Una introducción*, Madrid 2017.
- Rahman, F., *Avicenna's Psychology*, Oxford 1952.
- Robinson, J. T. in dr., Tibbon, Ibn (Tibbonids), v: *Encyclopaedia Judaica*, vol. 19 (ur. Berenbaum, F. S. M.), Jerusalem, London 2007<sup>2</sup>.
- Rohls, J., *Wilhelm von Auvergne und der mittelalterliche Aristotelismus. Gottesbegriff und aristotelischer Philosophie zwischen Augustin und Thomas von Aquin*, München 1980.
- Rotstein, A., *Literary history in the Parian Marble*, Washington, Cambridge, London 2016.
- Ryan, D., *An Examination of a Thirteenth-Century Treatise on the Mind/Body Dichotomy: Jean de La Rochelle on the Soul and its Powers*, doktorska disertacija, National University of Ireland Maynooth 2010.
- Sellars, J., The Aristotelian Commentators: A Bibliographical Guide, v: *Philosophy, science and exegesis in Greek, Arabic and Latin commentaries*, Vol. 1. (ur. Adamson, P. in dr.), London 2004, str. 239–268.
- Siwek, P., *Les manuscrits grecs des Parva naturalia d'Aristote*, Rim 1961.
- Smith, L. J., William of Auvergne, v: *Medieval France. An Encyclopedia* (ur. Kibler, W. in dr.), New York, London 1995, str. 1847.
- Sondag, G., *Jean de la Rochelle*, v: *A Companion to Philosophy in the Middle Ages* (ur. Gracia, J. J. E. in dr.), Malden, Oxford, Melbourne, Berlin 2002, str. 334–335 (Blackwell companions to philosophy; 24).
- Spruit, L., *Species intelligibilis: From Perception to Knowledge. Vol. 1: Classical Roots and Medieval Discussions*, Leiden, New York, Köln 1994.
- Staden, H. von, *The Art of Medicine in Early Alexandria. Edition, translation and essays*, Cambridge 1989.

- Steinschneider, M., *Die hebraischen Uebersetzungen des Mittelalters und die Juden als Dolmetscher. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des Mittelalters, meist nach handschriftlichen Quellen*, Berlin 1893.
- Steneck, N., *The Problem of the Internal Senses in the Fourteenth Century*, doktorska disertacija, University of Wisconsin 1970.
- Teske, R. J., *Studies in the Philosophy of William of Auvergne, Bishop of Paris (1228–1249)*, Milwaukee 2006.
- Tutrone, F., Libraries and intellectual debate in the late Republic. The case of the Aristotelian corpus, v: *Ancient Libraries* (ur. König, J. in dr.), Cambridge 2013, str. 152–166.
- Valois, N., *Guillaume d'Auvergne: évêque de Paris (1228–1249) sa vie et ses ouvrages*, Pariz 1880.
- Vatri, A., Ancient Greek Writing for Memory. Textual Features as Mnemonic Facilitators, *Mnemosyne* 68, 2015, str. 750–773.
- Wilberding, J., The Ancient Commentators on Aristotle, v: *The Routledge Companion to Ancient Philosophy* (ur. Warren, J. in dr.), New York, London 2014, str. 649–650.
- Wolfson, H. A., The Internal Senses in Latin, Arabic, and Hebrew Philosophic Texts, *Harvard Theological Review* 28, 1935, str. 69–133.
- Yates, F., *Frances Yates. Selected Works*, Vol. III: *The Art of Memory*, London, New York, 1999.
- Zimmermann, A., *Aristotelisches Erbe im Arabisch-lateinischen Mittelalter. Übersetzungen, Kommentare, Interpretationen*, Berlin, New York 1986.

Matej Hriberšek

## ***Studium memoriae*: kratek očrt znanstvene obravnave spomina od Aristotela do 13. stoletja**

**Ključne besede:** spomin, antična tradicija, antični komentatorji, Aristotel, Ciceron, Kvintilijan, mnemotehnika, Avguštín, Boetij, Averroes, Avicenna, antična filozofija, srednjeveška filozofija, sholastika

Prve teoretske zapise o spominu najdemo v hipokratskih spisih; z njim sta se ukvarjala tudi aleksandriška zdravnik Herofil in Erazistrat ter pozneje Galen. Prva prava znanstvena razprava o spominu je bil Aristotelov spis *O spominu in spominjanju*; večina piscev pred njim se je s spominom ukvarjala zgolj sporadično. Posebno poglavje, ki je v antiki tesno povezano z obravnavo spomina, je mnemotehnika, ki je imela velik pomen predvsem zaradi retorike. Med latinskimi pisci sta se s spominom ukvarjala predvsem Ciceron in Kvintilijan. Med številnimi komentatorji Aristotelovih del sta komentarje k spisu *O spominu in spominjanju* napisala samo dva: Pseudo-Temistij (Sofonias) in Aleksander iz Afrodiziade. Pomembna vezna člena med antiko in srednjim vekom sta bila Avrelj Avguštín in zlasti Boetij. V latinščino so Aristotelova dela, tudi zbirko *Parva naturalia*, prevedli v 12. stoletju. Med prevajalci izstopata Jakob iz Benetk in še posebej Willem van Moerbeke. Pravi zagon Aristotelovemu nauku o spominu pa sta s svojim delom dala arabska učenjaka: Avicenna (Ibn Sina) s *Knjigo o duši* (*Liber de anima*) in Averroes (Ibn Rušd) s komentarjem-kompandijem k *Parva naturalia*; Avicennovo delo je v 12. stoletju v sodelovanju z Dominikom Gundissalinom v latinščino prevedel Avendauth (Ibn Daud), Averroesov kompandij k *Parva naturalia* pa v 13. stoletju Mihael Škot. Na podlagi Avicennovega in Averroesovega dela je nastalo tudi nekaj anonimnih razprav, ki se ukvarjajo s spominom, z vprašanji spomina pa sta se ukvarjala tudi francoski frančiškanski teolog Jean de la Rochelle in Guillaume de'Auvergne. Povsem novo poglavje pri obravnavi spomina nastopi z delom Alberta Velikega in Tomaža Akvinskega.

Matej Hriberšek

***Studium Memoriae:***  
**Short Outline of the Scientific Examination**  
**of Memory from Aristotle till the 13<sup>th</sup> Century AD**

**Keywords:** memory, tradition of antiquity, ancient commentators, Aristotle, Cicero, Quintilian, mnemotechnics, Augustine of Hippo, Boethius, Averroes, Avicenna, ancient philosophy, medieval philosophy, scholasticism

The first theoretical notes on memory can be found in the Hippocratic texts; the subject was treated also by Alexandrian physicians Herophilus and Erasistratus and later by Galen. The first scientific work on memory was Aristotle's treatise *On Memory and Recollection*; most of the earlier writers discussed memory only sporadically. In Antiquity there was a special topic, narrowly connected with memory and of great importance because of rhetoric: mnemonics. The most renowned Latin writers who wrote on memory were Cicero and Quintilian. Among many commentators of Aristotle's works only two wrote commentaries on his treatise *On Memory and Recollection*: Pseudo-Themistius (Sophonias) and Alexander of Aphrodisias. Very significant links between Antiquity and the Middle Ages were Aurelius Augustine of Hippo and especially Boethius. The translations of Aristotle's works into Latin, also of *Parva naturalia*, were made in 12<sup>th</sup> century AD. Two translators appeared here: James of Venice and William of Moerbeke. But the true impulse to Aristotle's doctrine of memory was given by two Arab scholars: by Avicenna with his treatise *Liber de anima* and Averroes with his commentary-compendium on *Parva naturalia*; Avicenna's work was translated into Latin in the 12th century AD by Avendauth in collaboration with Dominicus Gundissalinus, but Averroes's compendium on *Parva naturalia* in the 13th century AD by Michael Scot. Based on Avicenna's and Averroes's works some anonymous treatises on memory were also written, and memory was also the subject of treatises written by French Franciscan theologian Jean de la Rochelle and by Guillaume de'Auvergne. But a completely new chapter in dealing with memory begins with the work of Albert the Great and Thomas Aquinas.

Dean Komel

## Spomin in pomnjenje v Heideggerjevi obravnavi vprašanja o tem, kaj se pravi misliti

**Ključne besede:** spomin, pomnjenje, misljenje, Heidegger, govorica, bistvo

DOI: 10.4312/ars.12.2.87-98

Tematika spominjanja nedvomno sodi k samim predpostavkam filozofije. *Spomin* ni le ena od ključnih filozofskih tem, temveč je *filozofija po svojem bistvu spomin*. Vendar se lahko za tako prvenstvo spomina z enako ali še večjo upravičenostjo poteguje umetnost, saj naj bi jo navdihovale Muze, hčerke Mnemozine. Že zavoljo prestiža se takoj javi še zgodovina. In seveda psihologija, saj sposobnost spominjanja velja za eno osrednjih področij njenih raziskav. Tozadevni psihologični izsledki sežejo na zelo različna področja, od pedagogike do reklamne industrije, od kognitivne tehnologije do farmacevtskih multinacionalk.

Spominjanje nadalje obeležuje verske obrede. Spremlja človeško življenje v krogotoku življenja in smrti. Da bi »ohranjali spomin«, pišemo memoarje, biografije in historiografije, slikamo portrete in avtoportrete, snemamo fotografije in filme, vzdržujemo arhive, postavljamo spomenike in nagrobnike ... Ali pa se preprosto ozremo v preteklost. Smo že zmeraj ozrti vanjo, tako kot smo zazrti v prihodnost. Vendar se zdi, da to vselejšnjo ozrtost v preteklost bolj kot spomin opredeljuje *pozaba*, ki sicer najbolj pritiče sedanjosti.<sup>1</sup> Spominjanje izpolnjujejo najrazličnejši pomeni in nameni, predvsem pa to, da bi se izognili praznini pozabe, jo tako rekoč premagali, a dovolj pogosto neuspešno, zaradi česar spominjanju radi pritaknemo »trajnost« in se kot dotikamo »večnosti«. Ali je spomin močnejši od pozabe, ali je pozaba mogočnejša od spomina, bržkone ne bomo nikoli zmogli prav dognati.

Po starogrškem izročilu *Mnemozine* in *Lethe*, reka Spomina in reka Pozabljenja, pritekata iz istega izvira. Je njuno soizviranje tudi poreklo misli in izvor uma, ki po filozofskih naukih ne velja le kot določilo človeškosti, pač pa tudi in predvsem boštva? Um velja za božansko zmožnost človeške duše. Vendar um ni isto kot misel, umevanje ni isto kot mišljenje, razumevanje ni isto kot razmišljanje in preišljanje, doumevanje ni isto kot domišljija, izum ni isto kot domisljica ali izmislek. Um in mišljenje sta smiselno različna, vendar oba naravnana na smisel. Um ima svoje smiselno izhodišče

---

1 Odnos med zgodovino, spominom in pozabo podrobneje obravnava Ricoeur, 2000.



v zaznavanju, mišljenje v spominjanju, vendar so umske zmožnosti najtesneje povezane z zapomnjenjem, medtem ko mišljenje zaznamuje dojemljivost. *Nous* enkrat prevajamo kot »um«, »umnost«, drugič kot »mišljenje«, ne da bi se posebej spraševali, ali je to dosledno ali ne.

Velik del sodobne filozofije, s heideggerjansko linijo na čelu, se odpoveduje umu, kolikor je z njim speta metafizična moč in oblast predstavljanja, hkrati pa se ne odreka misli. Heidegger postavlja misljenje ob bok pesnjenju. *Misljenje*, ne *mišljenja*, kolikor slednje označuje nam dano umsko dispozicijo, za katero se zdi, da smo jo sami izumili, če je nismo, jo pa še bomo v obliki umetne inteligence.<sup>2</sup> Ta bo oziroma je že mnogo pametnejša od nas. Svojo »pamet« črpa iz *pomnilnika*. Pomnilniška pamet ni pomnjenje, ki je zadolženo izviru spomina in pozabe ter po njem mnogovrstno zaukazano. Tako se boginja Ateno v *Odiseji* opeva kot *polimetis*, premeteno, preudarno, polno pameti, da lahko v mnogočem svetuje človeku. Pomnilniki omogočajo nepregledne množice izračunavanj in preračunavanj, a nikomur ničesar ne izkazujejo – ne človeškosti ne božanskosti. *Pomniki* se ne morejo hvaliti s super pametjo, zmerejo pa izkazovati hvaležnost vsemu, kar prebiva v prostranstvu sveta. Človek postavlja pomnike, kolikor ni le nadarjen za to in ono spretnost, pač pa tudi obdarjen s tem, *da se spominja na* ... in ima to, kar *spominja na*, v čemer se prepozna tudi um in umetnost. Morda, ker je človek po Hölderlinovi besedi *nerazložljivo znamenje*.<sup>3</sup> Za ljudi izrednih dejanj pravimo, da so znameniti. Znamenita niso samo dejanja, temveč tudi stvaritve in stvari. Tako si, recimo, ogledujemo starodavne znamenitosti. Zanimajo nas, kolikor sprejemamo izhajanje in prihajanje od »pamtiveka« in »vekomaj«, kar ne razodeva kakega podleganja arhaičnosti, marveč *nagovorjenost* od *arhe* kot izvora, začetka, počela večnotrajnosti in vladanja. Kot taka *arheologija* se je razvila filozofija. Še pred Foucaultem je v novejši filozofiji to pojmovanje uveljavil Edmund Husserl. V fragmentu iz zapuščine, ki datira v trideseta leta prejšnjega stoletja, tako zapiše:

Fenomenološka arheologija, odkopavanje konstitutivnih zgradb, ki so skrite v svojih stavbnih členih, zgradb aperceptivnih / čutnih storitev, ki so pred nami izgotovljene kot izkustveni svet. 'Vpraševanje nazaj' in potem razkrivanje posameznih storitev, ki vzpostavljajo bitni smisel, do zadnjih, *archai*, da bi od teh navzgor spet lahko ustvarili v duhu samoumevno enotnost tako raznovrstno fundiranih bitnih veljavnosti z njihovim relativno bivajočim. Kakor pri običajni arheologiji: rekonstrukcija, razumevanje v 'cikcaku' (Husserl, 2005, 5).<sup>4</sup>

2 V prevodu *Kaj se pravi misliti* je zaradi jasne razločitve bitnozgodovinske in topološke osmislitve od psihološke, logične in kognitivne dispozicije mišljenja vpeljana beseda »misljenje«, ki izhaja neposredno iz glagolske osnove »misliti«.

3 »Znamenje smo, nerazložljivo / Brez bolečine smo in skoraj / Smo izgubili govorico v tujstvu« (Hölderlin, 1978, 106).

4 Glede fenomenološke analize spomina glej sicer: Husserl 1980.



Tu zarisana »fenomenološka arheologija« seveda še kako zadeva uvodoma podano ugotovitev, da je filozofska misel po svojem bistvu spomin – ne zato, ker je, recimo, Platon nekje zapisal, da je spoznanje spominjanje, pač pa zato, ker samo *bistvo* misli pripade spominu, je *dosegljivo v spomnjenju* in *zajemljivo v pomnjenju*. Misel pride. Misel uide. A niti ne prihaja niti ne uhaja brez bistva – tudi ko je nebistvena ali brezbistvena. Bistveno je dano v misli in z njo, kolikor se *podari zmisenje nanj*. Ali so »bistva« po svoji »naravi« imanentna ali transcendentna zavesti, je drugotno vprašanje, s katerim imata opraviti spoznavna teorija in ontologija, ki »bistvo« obravnavata kot vsebino misli, ne pa kot zadevo osmislitve. To je uspelo šele sodobni fenomenologiji na podlagi razgrnitve strukture intencionalnosti in njenih smiselnih plasti.<sup>5</sup>

Kaj je to »bistvo«? V filozofiji smo navajeni, da »bistvo«, ki označuje, kaj je nekaj, razločujemo od »biti«, ki označuje, da je nekaj. A ko bi terjali, da se pojasni, na čem je zasnovano razlikovanje med bistvom in bitjo, naletimo na nemajhno, celo ključno filozofsko zadrego. Tako se Aristotelu izkaže »bistvo« aporetično znotraj njegove določitve *ousia*, »bitnosti«, ki ima poleg drugih tudi pomen »bistva« in »bistvenosti«. Aristotelu se je zdelo potrebno, da to, kar dojemamo kot bistveno, zajamemo tudi v ustrezno jezikovno obliko, vendar je glede tega prišel v škripce, saj je »bistvo« hotel izpeljati iz prefektive oblike glagola *einai*, »biti«, ki pa v starogrščini umanjka, zato je namislil sestavljenko *to ti en einai*, dobesedno »to, kar je bilo biti«. <sup>6</sup> Te strukture se je kasneje oprijel vzdevek *apriorni perfekt* in ga kot takega beležimo še v *Biti in času*.<sup>7</sup> Za naše razpravljanje je perfekt zanimiv, kolikor naj bi izražal dejanje, ki je nastopilo v preteklosti, je pa po svojem »roku trajanja« dejavno še v sedanjosti in prihodnosti. Perfektov hkratni »že« in »še« *bistveno* napotuje k pomnjenju in spominjanju.

Najpomembneje pa je, da se povezuje med perfektivnostjo in spominskostjo v filozofiji javi s *sprostitutvijo bistvenega*, in to še pred uveljavitvijo razlike med bistvom in bitjo. Ko pravimo, da je nekaj za nas bistveno ali ne, tega gotovo ne mislimo iz kakega razlikovanja med bitjo in bistvom. Še bolj se ta smisel bistvenega izrazi, ko, recimo, ugotavljamo odsotnost bistvenega sploh. Recimo, ko nas tare brezbistvenost našega časa, epohe, dobe, da jo razlagamo kot »nihilistično«. »Bistveno« se v tem pogledu vrednoti kot »temeljno«. Odsotnost bistvenega kot breztemeljnost in ničevost

5 V *Filozofiji kot strogi znanosti* tako Husserl poudari, da spoznanje bistva »ni nikakršno matter-of-fact spoznanje, ne obsega niti najprevidnejše trditve o individualnem (recimo naravnem) bivanju. Podlaga ali boljše, izhodiščni akt nekega bistvogledja, npr. zrenja bistva zaznave, spomina, sodbe itd., je *lahko* zaznava zaznave, spomina, sodbe itd., lahko pa je tudi gola, vendar 'jasna' fantazija, ki kot taka ni nobeno izkustvo, ne dojema nobenega *bivanja*. Dojemanja bistva se s tem sploh nismo dotaknili; dojetje bistva je gledanje kot zajetje bistva, to pa je ravno drugačno zajetje bistva kot izkušanje« (Husserl, 1991, 26–27).

6 Prim. Aristoteles, 1999, 88, *Metaph.* 1007a21; podrobneje Sonderegger, 1983; Grgić, 1990.

7 Prim. Heideggerjevo opombo k *Biti in času* (Heidegger, 1997, 592).

nas sili, da pomislimo na tisto, kar je *izvorno* bistveno, kolikor ga seveda »tek stvari« ni odnesel neznano kam. »Pomislenje« na poseben način vključuje spominjanje, in sicer v pogledu neke odsotnosti, ničnosti, ki naj bi jo prestopili. Tako spominjanje na izvorno *v bistvu* premošča razliko biti in ničta. A kaj naj bi tako premoščanje pomenilo? »Misli« v odlikovanem smislu *reminiscence*, ki sega preko? Je po svoji spominjajoči (se) bistvenosti presežno?

Po naukih dobršnega dela sodobne filozofije, ki se je drži oznaka »eksistencializem«, je pred mišljenjem *bistveno biti*. Sem, torej mislim, zapiše Nietzsche v *Veseli znanosti*.<sup>8</sup> »Bistvo« *tubiti je v njeni eksistenci*, zapiše Heidegger v *Biti in času*.<sup>9</sup> V bistvenem se oglašča smisel eksistence, ki pa ga ne gre kar izenačevati s smislom življenja, prav kolikor z »eksistenco« *mislimo bistveno*, predvsem tako, da izrecno pomislimo in zmislimo na to. Prav na to spomni in hkrati opomni Heidegger, ko v predavanjih o vprašanju, kaj se pravi misliti, uvodoma pripomni:

Najpomiselnejše je, da še ne mislimo: še vedno ne, četudi stanje sveta postaja vse pomisljivejše (Heidegger, 2017, 3).

Ugotovitev ne zadeva le eksplicitne »kritike« tega, kar danes je in razodeva »brezsmiselnost«, marveč tudi imanenten odnos med mislijo in spominom, ki izstopi v pomisli na najpomiselnejše. S tem se na nov in drugačen način pokaže, da je filozofija po svojem bistvu spomin – ne z vidika omogočanja spoznanja ali pritegovanja zgodovine, marveč odsotnosti spoznanja in odtegnitve zgodovinskosti v sodobnosti tega, kar je, v tem ko manjka. Zadržati se je treba ravno ob tem »še ne«, in sicer ne tako, da silimo z mišljenjem ali da prisiljujemo k spremembi sveta. »Zadržati se« tu prej pomeni odmaknjenost, ki je pozorna do neke izmaknjenosti. »Zadržati nekaj« je lastnost pomnjenja, a kako zadržati in vzdrževati to, kar (še) ni? Z zadrževanjem in zdržanjem pomisli? Spominskost je skoz in skoz prepredena z ničnostjo, lahko je nična in ničeva, vendar pa to ne zadeva izviranja spomina, ki je, kot smo nakazali, isto s pozabo. Heidegger ga poskusi zajeti z vprašanjem, kaj se pravi misliti, *was heißt Denken?* Smiselni odenki nemškega glagola *heißt* – se pravi, pove, se glasi, se imenuje, pomeni, veli –, ki jih Heidegger sam razvije med predavanji, na poseben način napotujejo na govor in govorico, kolikor ta kaže in celo zaukaže to, kar je. Lahko nam zmanjka besed, kaj potem? To daje misliti. Ostati brez besed nikakor ne pomeni, da smo prikrajšani od nagovora govorice. Prav nasprotno. Govorca najbolj nagovori misel, ko in če molči. Šele v molku zares nastopi smisel in se lahko zmislimo na najpomisljivejše. Nagovor je v nekem posebnem smislu silnejši od govorice – ker je bistven. To, kar je silnejše in močnejše, je bistveno izvirnejše. Daje misliti. Zmisli na.

---

8 Prim. Nietzsche, 2005, 173.

9 Prim. Heidegger, 1997, 70.

V tem pogledu bi morali odnos misli in spomina izvorno motriti znotraj *bistvenega dogodevanja govornice same*. »Znotraj« pomeni: zunaj vsake filozofije, znanosti in nazora o jeziku. A to se nam zdi čudno in malo prepričljivo. Še bolj verjetno rekla »bistveno dogodevanje«, »bistvovanje« itn. In vendar niso kar »prinujana«, pač pa nujna za samo ubesedenje filozofije, kolikor ga *bistveno izkazuje misljenje kot zmisenje*. Ni dovolj, da to ubesedenje vzamemo za bistveno, marveč se mora tudi po sebi bistveno izkazati. Celu Jacquesu Derridaju, za katerega ne moremo reči, da je bil slab poznavalec Heideggerja, je ušlo,<sup>10</sup> da ta posebej v svojih poznih delih uporablja besedo »Wesen« v rekih, kot je *Das Wesen der Technik, Das Wesen der Sprache: Die Sprache des Wesens, Das Sprachwesen* v glagolskem pomenu, tj. v dogodevnem ubesedenju: kot »bistvovanje« in ne kot »bistvo«.<sup>11</sup>

Kot posebej *bistven* se ob tem izkaže odnos misli in spomina. To bistvenost mu poklanja tisto, od česar je nagovorjen. Nagovorjenost ne prihaja od koderkoli, marveč se skriva v vzajemnem prehajanju odnosa samega, ki ga izkazuje reklo *Denken ist Andenken – Misenje je zmisenje* (Heidegger, 2017, 135). Kot vsak odnos pri Heideggerju nosi tudi bistveni odnos misli in spomni s seboj značaj *diference*, raznosa (*Austrag*), na kar je bil posebej pozoren Gianni Vattimo, Heideggerjev slušatelj ter italijanski prevajalec spisa *Kaj se pravi misliti?* in snovalec filozofskega gibanja »Pensiero debole«, »šibka misel«. Reklo *Denken ist Andenken* je vzel za moto lastnega premisleka,<sup>12</sup> vendar se je ob tem bolj oprl na Heideggerjevo razlago Hölderlinove himne *Andenken, Spomin oz. Zmisenje* (Heidegger, 2001, 75–137) kot na delo *Kaj se pravi misliti*. V spremnem zapisu k slovenskemu prevodu tega dela (Heidegger, 2017) sem posebej opozoril na pomanjkljivo recepcijo ključnih konceptualnih premikov v njem (Komel, 2017, 237–242). V recenziji prevoda pa sem poskusil razgrniti miselni kontekst tega, kar danes je, sodobnost naše dobe, v kateri Heidegger postavi vprašanje, kaj »je misliti« (Komel, 2018). Razlog za to, da je v bistvenem izostala tudi podrobna obravnava odnosa misli in spomina, deloma tiči tudi v tem, da artikulacija tega odnosa odstopa ne samo od običajne, ampak tudi filozofske govorne rabe. Tako samodejno nastopi vprašanje, na kaj se to, kar Heidegger pove, nanaša. Kje je mogoče najti referenco za povedano? »Do tega, kaj se pravi misliti, dospemo, če sami mislimo« (Heidegger, 2017, 11). Vendar nam Heidegger že ob uvodni ugotovitvi, kako je najpomisljivejše to, da še ne mislimo, vrže kost za glodanje:

Kar nas drži v našem bistvu, nas seveda drži le toliko dolgo, kolikor sami ob-držimo to držeče. Ob-držimo ga, če ne zapušča pomnenja. Pomnenje je zbranost mislenja. Za kaj pa? Za to, kar nas drži, kolikor nanj pomislimo, pri

10 Prim. Derrida, 2000.

11 Podrobneje o smiselnih premenah besede »Wesen« v razvoju Heideggerjeve misli: gl. Komel, 1997.

12 V zvezi s tem napotujem na: Bednarik, 2003.

sebi, pomislimo namreč zato, ker o n o [Es] ostaja to, kar je treba pomisliti. Spomisljeno je z zmisljenjem obdarjeno, obdarjeno je, ker ga maramo [mögen]. Le kolikor maramo to, kar je v sebi tisto, kar je za spomisliti, zmoremo [vermögen] misliti (Heidegger, 2017, 11).

Treba se je zadržati pri okoliščini, da je že v tem uvodnem nagovoru glede spomina in misli govor o »pomnjenju«, zraven pa se pritakne še »zmisljenje«, ki smo ga omenili že prej ob Hölderlinovi pesnitvi *Andenken*, pa še o novotvorjenki »spomisljenje« kot prevedenki za nemško besedo »*das Bedachte*«. Običajna nemška beseda za spomin oz. pomnjenje »*Erinnerung*« tu sploh ne nastopa, v celotnem delu pa samo dvakrat. Heideggerju tudi ni do tega, da bi pojmovni kontekst nemških besed za izražanje spomina naredil »jasen in razviden«, pač pa mu rabijo izključno za to, da priključijo neko jasnost v odnos spomina in misli. Tako na ključni točki premisleka razmerja med spominom in mislijo spomni na staronemško besedo *Gedanc*, ki smo jo v slovenščino »preložili« z besedo »pomislenie« iz Brižinskih spomenikov.<sup>13</sup> To seveda vnaprej napotuje k pomisleku, da je nemara govorica oz. govorice ta, ki v sebi »čuva« tako spomin kot misel. Niso redki, ki bi temu ugovarjali, ob čemer velja opomniti, da je Platon zapis govora v dialogu *Fajdros* izrecno označil za torišče pozabe.<sup>14</sup> Verjetno je ob Platonu precej tistih, ki bi se, zdi se, da povsem upravičeno, obregnili ob to, da zmožnosti mišljenja in spominjanja, ki imata osrednjo veljavo ne le v filozofiji, marveč povsod, kjer gre za spoznavanje in znanje, obravnavamo na osnovi pomenov, ki so ohranjeni v besedah, celo takšnih, ki so že zdavnaj iz rabe.

No, v enaki meri bi bilo treba pomisliti, kako to, da ravno govorica hrani misel in spomin, saj ni pomnilnik. Recimo, če pravimo »bistvo«, kako sta v tej besedi ohranjena spomin in misel? Ker je to oznaka z določenim pomenom? Se pravi neki pojem, ki naj bi besedo zajel tako, da ji podeli določnost? Malo prej se je izkazalo, da pomen besede »bistvo« sploh ni določno obmejen. Zdi se celo, da je njen pomen naposled odvisen le od tega, kaj z njo vsakokrat menimo. »Menjenje« in »pomenjanje« so storitve govora kot mnenja. A filozofija kot pojmovno mišljenje naj bi ravno ne p(r)odajala mnenja – *doxe*, marveč *logos* kot tisto celoto govora (stavek, sodba, izjava), ki izreka resnico, hkrati pa lahko tudi podleže laži.

Če se govorjeno ne le kot menjeno, marveč tudi kot resnično menjeno tako razkriva kot prikriva, kako naj govorica izvorno hrani spomin in misel? Mar to ne

13 Velja poudariti, da se je besedilo *Brižinskih spomenikov* izkazalo kot izjemno dragocen vir, ne le v smislu vzdrževanja spomina na začetke nekega jezika, marveč tudi, če lahko rečemo, »pojmovne konsistentnosti«, ki razodeva (predhodno) filozofsko razumevanje in bi ga bilo treba kot takega sistematično rekonstruirati. V kontekstu tega razpravljanja je poleg besede »pomislenie« gotovo najzanimivejša beseda »zimizla« v pomenu »smisel«, »zavest«, »sensus« (*Slovar besedja brižinskih spomenikov*, <http://nl.ijs.si/e-zrc/bs/html/bsLX.html>).

14 Prim. k temu: Grilc, 2001, 71–92.

zahteva, da se od *logosa* odmaknemo nazaj k *mythosu*. Ne nazadnje se lahko vzorujemo pri Platonovem dialogu *Kratil*. Starogrška beseda *mythos* ima isti etimološki koren kot slovenska beseda »misliti« (»*meudh*« »paziti na«, »misliti na«). Če to združimo še z utečenim razumevanjem mita kot »kolektivnega spomina«, si lahko že domišljamo, da smo, če se podamo od *logosa* nazaj k *mythosu*, na pravi poti, da ugotovimo, kako je z izvornim odnosom med mislijo in spominom. Manjka samo še pridati, da podobno ravna tudi Heidegger. Vendar ne gre za to, da že morda njegov slog razmišljanja spominja na to, pač pa vprašanje sopripadanja bistvenih odnosov, ki nas tu zaposlujejo, takole zastavi:

Kaj je imenovano z besedami 'Denken', 'misljenje', 'Gedachtes', 'misleno', 'Gedanke', 'misel'? V katero področje govornega napotujejo? Gedachtes, misleno – kje je, kje ostaja? Potrebuje *Gedächtnis*: pomnenje, spomin. K mislenemu in njegovi misli, 'Gedanc', 'pomislenie', spada *Dank*, zahvala. Morda so ta odzvanjanja besede 'Denken' ob *Gedächtnis* in *Dank* le površno in umetno izmišljena. S tem še nikakor ne posveti, kaj je imenovano z besedo 'misliti'.

Je misljenje zahvalnost? Kaj tukaj pomeni zahvalnost? Ali zahvala počiva [*beruht*] v misljenju? Kaj tu pomeni misliti? Je pomnenje le vsebnik za misleno mislenja ali pa misljenje samo počiva v pomnenju? Kako se zahvala obnaša do pomnenja? Ko tako sprašujemo, se gibljemo v prostoru govornega, ki nas nagovarja z glagolom 'misliti'. Vse odnose med imenovanimi besedami 'Denken', 'Gedachtes', 'Gedanke', 'Dank', 'Gedächtnis' – 'misljenje', 'misleno', 'misel', 'zahvala', 'pomnenje' puščamo odprte. Pa povprašajmo pri zgodovini teh besedi. Ta nam daje napotilo, četudi je zgodovinski prikaz te zgodovine še nepopoln in bo tak tudi ostal.

Sprejemamo napotek, da se v govornem imenovanem besedi merodajno in izvorno upovedovalna beseda glasi 'Gedanc', 'pomislenie'. Ne pomeni pa tistega, kar zdaj kot zadnje še preostane v utečenem pomenu današnje rabe besede 'misel'. Misel običajno pomeni: ideja, predstava, mnenje, domislek. Začetna beseda 'Gedanc', 'pomislenie' pove: zbrano, vse zbirajoče *Gedenken*, spomislenie, pamet(enje). 'Der Gedanc' pove toliko kot *das Gemüt*, čud, *der mout*, srce (Heidegger, 2017, 121–122).

Odnos med mislijo in spominom Heidegger s pomočjo starovisokonemške besede *Gedanc*, *pomislenie*, zastavi iz vzajemne vznesenosti z zahvalnostjo (*Dank*). Lahko rečemo, da se *Dank* tu vplete zgolj zaradi besednega sozvočja z *Denken*. Kaj pa, če je v zahvali sami prisotno sozvočje, ki uglaši misel in spomin? Morda iz njunega uglaševanja nastopi ubranost zahvalnega? V uglaševanju, zvenenju, zvočnosti in ubranosti govori govornica. Reči »širijo se glasovi« je isto kot reči »širijo se govornice«.

Vendar je govoric morda še bolj kot širjenje na način glasovnega razleganja notranje lastno, *da skriva govoreno*. Skriva pomeni: čuva, ohranja, varuje. Kam? V skrivnost svojega bistva in vsega, kar se je mogoče spomniti ter spominja na. Da ostaja sled skrivnosti, ne izhaja v prvi vrsti in sploh ne iz spominjanja, marveč iz pozabe, če jo razumemo, da »prihaja v skritost«. <sup>15</sup> To velja posebej spomniti in pomniti, saj krije nagovor, ki da misliti, oziroma ji podari zbranost misli. »Zbranost misli« je bistveno zmisljenje. Nagovorjena je od bistvene podarjenosti, ki se ji lahko samo zahvalimo za dogodevanje našega bistva. Zahvalnost ni zgolj to, kar lahko izrazimo nekemu, marveč sama najneposrednejše izpoveduje naše notranje bistvo, naše »bitje in žitje«.

S tem ko Heidegger v ta odnos vplete izpovedovanje zahvalnosti (Dank), se hkrati prebudi čud kot notranje bistvo, notrinskost (*Innigkeit*), hram spomina, na kar napotuje tudi nemška beseda *Erinnerung*, spomin kot ponotranjenje. Misel in spomin sta si notri tako, da si izkazujeta vzajemno zahvalnost za bistveno. Tudi v tem primeru vstopi vmes »izkazovanje« in »izpovedovanje« kot govoric. Nujna soizpoved kaže prisotnost bistvenega. Le tam, kjer prisostvuje bistveno, *sta hvaležnost in posvečenost*. Prisotnost bistvenega se Heideggerju izkazuje kot *Andacht*, »pomnost«, beseda, s katero podkrepi vpeljavo starovisokonemške besede *Gedanc*:

Vendar beseda '*Gedanc*' ne meni le tega, kar imenujemo čud in srce in komajda izmerimo v njegovem bistvu. V *Gedanc* tičita in bistvujeta pomnjenje in zahvalnost. '*Gedächtnis*', 'pomnjenje', začetno nikakor ne pomeni zmožnosti spominjanja [*Erinnerungsvermögen*]. Beseda imenuje celotno čud v smislu stalnega notrinskega zbiranja ob tem, kar bistvenostno spregovarja vsem čutom. *Das Gedächtnis* izvorno pove toliko kot *An-dacht*, 'pomnost': nenehno, zbrano ostajanje-ob ... in sicer ne zgolj ob preteklem, temveč enako ob pričujočem in tem, kar lahko pride. Preteklo, pričujoče, prihajajoče se prikažejo v enotnosti nekega vselej lastnega pri-sostva [*An-wesens*] (Heidegger, 2017, 121).

V nemščini se beseda »Anwesen« (prisotnost) opira na isti glagol kot beseda »Wesen« (bistvo). V slovenščini je zaradi različnih glagolskih osnov »Bistva« in »prisotnosti« možno izrekati tako »bistvena prisotnost« kot »prisotnost bistvenega«. Tako kot prva ne pomeni navzočnosti, tako druga ne pomeni le obstojnosti, marveč: pričujočnost kot čuječnost, ki stremi k bistvenemu in je čudežna odlika čudi. Heidegger jo zajame z besedo *Andacht*, ki se je sicer »pritihotapila« tudi v slovenščino. <sup>16</sup>

15 V tem pogledu je zanimiva raba glagolov *lanthano* (sem skrit, pozabljen, ostanem neopažen) in *epilanthanomai* (pozabim kaj, zamolčim) pri Heraklitu.

16 Slovenski prevod »pomnost« se opira na rabo te besede v duhovnostnih praksah. Na slovensko izposojenko sem prvič postal pozoren, ko sem od Mete Kušar slišal, češ kako so nekateri ljudje »brez andahta«. Natančen opis javljanja »Andacht« v slovenščini podaja Jazbec, 2007, 27: »andohtliu (4) adj. 'pobožen' – Sln. *andohtljiv* je izsamostalniški pridevnik k sln. *Andoht*, 'pobožnost'. V Trubarjevem

Kolikor *Gedächtnis*, pomnenje, kot zbranost čudi, kot *An-dacht*, pomnost, ne od-pusti tega, na čemer in na kar [*worauf*] se zbere, v pomnjenju ne vlada samó poteza bistvenostnega zmislenja na nekaj, ampak obenem s tem poteza ne odpuščajočega in ne opuščajočega ohranjanja. Duša nato iz pomnjenja in znotraj njega izseva zaklad podob, tj. pogledov, od katerih je sama ugledana. Šele od tu se znotraj širo in globoko zajetega bistva pomnjenja, vz-diguje obdržanje nasproti izmuznjenju, kar Latinci poimenujejo *memoria tenere*. Obdrževanje v *memoria* se navezuje tako na preteklo kot tudi na pričujoče in prihodnje. Obdrževanje zaposluje predvsem preteklo, ker je od-šlo in nekako ne ponuja več ničesar obdržljivega. Zato se smisel obdržanja za tem omeji na preteklo, ki ga pomnenje vselej znova prinaša na plano. Kolikor ta omejeni odnos izvorno ne tvori edin(stven) ega bistva pomnjenja, se primeri reklo: (s)pomnenje – imenuje posebno obdrževanje in ponovno-prinašanje preteklega.

V začetni besedi '*der Gedanc*' vlada izvorno bistvo pomnjenja: zbranost neprenehnega menjenja vsega tistega, kar čud pusti prisostvovati. *Meinen*, menjenje, je tukaj razumljeno v pomenu *minne*, 'ljubáv': naklonjenost najnotrišnjega čuta čudi do bistvujočega, ki sebe ne obvladuje in je zato nujno in izrecno še ni moč izpolniti (Heidegger, 2017, 122).

Filozofija, »odkar pomni«, razlikuje med »misliti« in »meniti«. Vendar pa razlikovanje hkrati obeležuje to, da »misliti« bistveno izpolnjuje »spomniti« in »pomniti« ter je v tem smislu zmenjeno z menjenjem kot svojo lastno strastjo. Ta lahko skrepeni v »prazno mnenje«, lahko pa prebudi duhapolno *pomnjenje*, ki vzdržuje zbranost mislenja kot zmislenja na najpomiselnejše.

---

besedilu se pojavlja kot lastnost človeka, molitve kot dejanja ali kot lastnost človeškega srca. Nastopa tudi ob svojem sinonimu *brumen*. Po H. Striedter-Tempsovi je izposojeno iz srvn. *andaht*. Nemška beseda je v 12. stoletju dobila pomen 'zavestno posvečanje misli Bogu, božjemu', Lexer-Pretzel, 4, navajata tudi 'pokora, kazen'. Prej je bil njen pomen bolj splošen: 'zavestno posvečanje misli nekemu cilju'. Tudi do izposoje je moralo priti v 12. stoletju, saj bi bile po letu 1200 vidne sledi bavarske labializacije a-ja v o (prim. pri *almosna* in *altar*). Po mnenju H. Striedter-Tempsove je -ov sln. *andoht* slovenski razvoj, v ilustracijo navaja tudi sln. gradivo z -a- (*andaht*) (ST 81). Gre za narečni razvoj sln. dolgega a v o, ki se pojavlja na raznih krajih, med drugim tudi na zahodnem dolenskem robu (Ramovš, 1995, 223). Ta slovenski razvoj časovno umeščajo v 12./13. stoletje (Logar, 1996, 333), kar še dodatno potrjuje čas izposoje v 12. stoletju. Glede na to, da je bil srvn. a v drugem zlogu *and-a-ht* dolg, je namreč zelo verjetno, da smo ga substituirali s slovenskim dolgim vokalom, ki je potem doživel omenjen razvoj. N. Godnič-Godini navaja sodobno kraško *and'ht* 'obred, svečanost, zbranost' (1981, 142). Pridevnik *andohtljiv* je tvorjen po nemškem zgledu srvn. *andeht-ec* adj. 'pobožen' vendar z domačimi besedotvornimi sredstvi, tj. s pripono -*ljiv*. Nvn. *Andacht* 'verska zatopljenost, krajša molitev', srvn. *andaht* 'misel na Boga, predanost Bogu', stvn. *anathaht* 'misel na nekaj, pozornost, predanost' je abstraktum, izpeljan iz stvn. glagola *anathenken* 'misliti na nekaj', ki je predpanska izpeljanka iz stvn. *thenken* 'razmišljati', germanskega glagola na -jan (Pfeifer, 39, 214).«

## Bibliografija

- Aristoteles, *Metafizika*, Ljubljana 1999.
- Bednarik, J., *Smisel šibkosti. Oris filozofske misli Giannija Vattima*, Ljubljana 2003.
- Derrida, J., *O duhu. Heidegger in vprašanje*, Ljubljana 2000.
- Grilc, U., *Filozofija pisave. Na poti k Derridaju*, Ljubljana 2001.
- Grgić, F., Aristotelovo *to ti en einai* u svetlu tumačenja Metaph. Z 4–6, *Filozofska istraživanja* 10/4, 1990, str. 1003–1023.
- Heidegger, M., *Bit in čas*, Ljubljana 1997.
- Heidegger, M., *Kaj se pravi misliti*, Ljubljana 2017.
- Heidegger, M., *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*, Ljubljana 2001.
- Hölderlin, F., *Hölderlin*, (prev. N. Grafenauer), Ljubljana 1978, (Lirika; 41).
- Husserl, E., *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, *Husserliana XXIII*, Haag, Boston, London 1980.
- Husserl, E., *Filozofija kot stroga znanost*, Ljubljana 1991.
- Husserl, E., Fenomenološka arheologija, *Phainomena* 51–52, 2005, str. 5–8.
- Jazbec, H., *Nemške izposojenke pri Trubarju na primeru besedila Ena dolga predgovor*, Ljubljana 2007.
- Komel, D., Filozofski prevod kot pot do govornice, *Phainomena* 21–22, 1997, 81–93.
- Komel, D., Pripis k slovenskemu prevodu »Kaj se pravi misliti«, v: Heidegger, M., *Kaj se pravi misliti*, Ljubljana 2017, str. 237–242.
- Komel, D., Martin Heidegger: Kaj se pravi misliti, *Phainomena* 104/105 (2018), str. 329–345.
- Nietzsche, F., *Vesela znanost*, Ljubljana 2005.
- Ricoeur, P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Pariz 2000.
- Sonderregger, E., Die Bildung des Ausdrucks *to ti en einai* durch Aristoteles, *Archiv für Geschichte der Philosophie* 65, 1983, str. 18–39.
- Zor, J., Jakopin, F., Logar, T., *Slovar besedja brižinskih spomenikov*, <http://nl.ijs.si/e-zrc/bs/html/bsLX.html> [19. 10. 2017].



Dean Komel

## **Spomin in pomnjenje v Heideggerjevi obravnavi vprašanja o tem, kaj se pravi misliti**

**Ključne besede:** spomin, pomnjenje, misljenje, Heidegger, govorica, bistvo

Filozofija vprašanje o možnosti spoznanja od svojih začetkov povezuje z zmožnostjo spominjanja. Novejša filozofija, začenši s Kierkegaardom, spominjanje pritegne na način omogočanja gibanja človeške eksistence v svetu. Martin Heidegger je v freiburških predavanjih v letih 1951/52, ki so leta 1954 izšla v delu *Kaj se pravi misliti?*, obravnaval spomin in pomnjenje v pogledu sopripadnosti mislenja in biti. Podrobnejša razčlenitev njegove obravnave nam pokaže »breztemeljni izvor« spominjanja in pomnjenja, ki je sam po sebi položen v govorico in z njo. Govorica potemtakem izvorno »hrani« in »ohranja« spomin. Vendar v času, v katerem po Heideggerju »še ne mislimo«, istočasno pa ga zaznamuje razmah kognitivne tehnologije, tvegamo, da gre ravno govorica v pozabo, ne da bi kakorkoli občutili nujo, da (se) na to spomnimo.

Dean Komel

## **Remembrance and Memory in Heidegger's Discussion of the Question What Is Called Thinking**

**Keywords:** remembrance, memory, thinking, Heidegger, language, essence.

From its very beginning, philosophy linked the question of the possibility of cognition with the ability of remembrance or recollection (*anamnesis*). Contemporary philosophy, starting with Kierkegaard, considers remembrance as a way of enabling the movement of human existence in the world. In his Freiburg lectures from 1951/52, published in 1954 under the Title *What Is Called Thinking?*, Heidegger addresses remembrance and memory in terms of the correspondence between thinking and being. A detailed analysis of his treatise reveals the “groundless origin” of memory, which is of itself placed in language and with it. Language, thus, originally “keeps” and “preserves” memory. However, in a time in which, according to Heidegger, “we do not yet think”, but is also denoted by the expansion of cognitive technologies, language is threatened by falling into oblivion, without us ever noting the need to remember this circumstance.

Cvetka Hedžet Tóth

## Anamnetični um

**Ključne besede:** anamnetični um, mnemosyne, upanje, utopija, metafizika

DOI: 10.4312/ars.12.2.99-114

### 1. Dialektična teorija družbe

Zakaj v celotni Adornovi misli in nikakor ne samo v sociologiji tolikšen poudarek na družbi, na družbenem? V svojem 3. predavanju *Uvoda v sociologijo* Adorno sam opozarja, »da osrednji pojem sociologije, torej tisti, ki bi ga danes številni sociologi najraje vrgli stran, je pojem družbe«, in kakor koli že: sociologija »vendar pomeni *logos o societas*, se pravi spoznanje ali vednost o družbi«. (Adorno, 2016, 48) Že v svojem času je Adorno o pojmu družbe ugotavljal, da »cela vrsta sociologov meni, da ga ni več mogoče uporabljati«. (Adorno, 2016, 53) Tako v frankfurtski šoli kot v Adornovi misli je gotovo ena najpogosteje rabljenih besede gotovo beseda *družba*. Kako razumeti to dejstvo, še posebej danes, ko že do obsedenosti govorimo predvsem o kulturi, vsaj kar se tiče družboslovja in humanistike?

S tem smo zdaj na terenu frankfurtske šole in ne odrekamo se temu izrazu, čeprav je pogosteje rabljen izraz *kritična teorija* oziroma kar »kritična teorija družbe, katere prototip je Marxova teorija družbe«, (Adorno, 2016, 254) poudarja Adorno v *Uvodu v sociologijo* v svojem zadnjem predavanju (11. 7. 1968) in torej samo leto pred svojo smrtjo spet opozarja na trajno aktualnost Marxove misli v svoji teoriji. Kritična teorija družbe briše stroge meje med tradicionalnimi disciplinami, med humanistiko in družboslovjem še posebej. Skratka, pred nami je zgledna interdisciplinarnost, ki humanistiko samo pogloblja in krepi.

Albrecht Wellmer je v svojem prispevku *Pomen frankfurtske šole danes* opozoril, da frankfurtska šola »ni bila šola, ampak kolektivni in kooperativni projekt; projekt obnove in razvoja kritične teorije družbe«. (Wellmer, 1993, 224) Kot taka je oblikovala kritični vpogled v konzervativne in celo represivno-reakcionarne vidike nemške samovšečne kulture, kajti »kulturtregerstvo« – pri nas, Slovencih, so znani nacistični *Kulturbund* in njegovi kulturbundovci – je soodgovorno za marsikaj, kar se je dogajalo v času nacizma, in to vsekakor ni prenehalo po drugi vojni, ne pri nas in tudi ne znotraj Združene Evrope.



Zelo dober poznavalec Adornove misli, nemški filozof Herbert Schnädelbach ugotavlja, da je beseda »družba« doživela vzpon v petdesetih letih zdaj že prejšnjega stoletja, in tukaj je treba upoštevati zelo svojevrstno usodo dveh besed, namreč kulture in družbe, kar – poudarjam – s svojim vplivom sega celo v naš, slovenski prostor.

Že v 19. stoletju je beseda kultura pomenila desničarsko usmerjenost, kajti samo sociologijo so označevali za socialistično, med drugim tudi zgodovinar Heinrich von Treitschke (1834–1896). Skratka, po Schnädelbachu je beseda družba v Nemčiji pomenila »'levo' besedo«. (Schnädelbach, 2000, 111) Vemo, da je družba prostor med posameznikom in državo. Beseda »kultura« pa je bila privilegij konzervativcev, dobesedno prepoznavni znak zahodnjakov, varuhov »večnih vrednot«, in od konca 18. stoletja je veljala kot nasprotje civilizaciji, ki sicer materialno, tehnično – »udomačevanje človeka« – lajša življenje ljudi, kultura pa pomeni *etizacijo* (Kant) in *estetizacijo* (Nietzsche) človeškega življenja. Kot opozarja Schnädelbach, se ta sicer trivialna delitev nadaljuje po drugi svetovni vojni, celo tako, da Goethe, operni abonma in drago rdeče vino pomenijo kulturo, železnica, kino in kokakola pa civilizacijo in tudi amerikanizacijo. (Gl. Hedžet Tóth, 2015, 123–128)

Kultura kot prestiž »desnih« seveda ni preprečila holokavsta in zdaj, v tej svojevrstni pojmovni delitvi na družbo in kulturo, Adorno ni mogel zapisati nič drugega kot misel, da »Auschwitz potrjuje filozofem o čisti identiteti kot smrti«. (Adorno, 1973, 355) To, kar se je žal zgodilo in kar se ni bi smelo nikdar zgoditi, se ne sme ponoviti nikdar več oziroma naj se ne bi ponovilo, je njegov povojni novi etični imperativ, ki apelira na novo obliko za preživetje: »Hitler je ljudem v stanju njihove nesvobode vsilil nov kategorični imperativ: njihovo mišljenje in ravnanje urediti tako, da se Auschwitz ne more ponoviti, da se ne more zgoditi nič podobnega. Ta imperativ je tako uporen proti njegovi utemeljitvi kot nekoč danost Kantovega. Bil bi zločin, če bi ga obravnavali diskurzivno: na njem je živo čutiti moment pridružitve k nraavnemu. Živo zato, ker je praktični odpor do neznosne fizične bolečine tisti, kateremu so izpostavljeni posamezniki, tudi po individualnosti, kot duhovna refleksijska oblika pred izginotjem. Morala preživi le v materializmu brez olepšav.« (Adorno, 1973, 358)

Industrija smrti, ta strašni indeks neresnice o kulturi, po Adornu nemške še posebej, se je lahko zgodil v svetu, o katerem Adorno po drugi svetovni vojni ni mogel nič kaj drugega kot z Brechtovo pomočjo zapisati, da je vsa kultura »zgrajena iz pasjega govna. Leta pozneje, kot je to bilo zapisano, je Auschwitz neizpodbitno dokazal neuspeh kulture. Da se je nekaj takega lahko zgodilo sredi vse tradicije filozofije, umetnosti in razsvetljenskih znanosti, ne pove več kot samo to, da te, torej duh, človeka niso uspele dojeti in spremeniti.« (Adorno, 1973, 359)

Še bolj odločen je s svojo mislijo v *Prizmah*, da je »pisati poezijo po Auschwitzu barbarsko«. (Adorno, 1977, 30) Ta misel, ki jo je zapisal leta 1949, objavljena je bila leta 1951, je sčasoma postala ena njegovih najbolj citiranih, saj je pomenila hud izziv, in kot kažejo številne zdajšnje interpretacije, gre za izziv, ki vse do danes ni izgubil svojega teoretskega naboja. Sam Adorno je v svojem predavanju leta 1962 izjavil: »Stavka, da je po Auschwitzu barbarsko še vedno pisati poezijo, ne želim omiliti; v njem je negativno izrečen impulz, ki navdihuje angažirano poezijo.« (Adorno, 1974, 422) Habermas vedno znova opozarja na pomen teh Adornovih stališč in se v različnih kontekstih opira na Adornove analize – in v marsičem je Habermasova misel nadgradnja Adornove. (Gl. Hedžet Tóth, 2008, 369–434)

Toda ko gre za soočenje frankfurtske šole oziroma kritične teorije z nekaterimi imeni iz nemške tradicije, se razhajanje med »družbo« in »kulturo« ne dogaja samo izključujoče in militantno; tako Albrecht Wellmer v tej zvezi podaja tole zanimivo ugotovitev: »Znotraj kulturne scene Zvezne republike Nemčije je bil Adorno mnogo več kot samo zelo opažen kritik in filozofski komentator; on je bil ta, ki je avtentičnost spet osvobodil iz reakcionarno okužene tradicije nemške kulture in ki je te tradicije naredil dostopne zavesti moralno uničene in v vsej njeni identiteti okrnjene povojne generacije. Skratka, je tako, kot da bi si ti intelektualci, ki jih je nacizem preganjal in izgnal, zelo prizadevali Nemcem rešiti njihovo kulturno identiteto: tako je z Adornom v Nemčiji spet postalo možno intelektualno, moralno in estetsko stopiti v korak s časom in pri tem vendarle ne sovražiti Kanta, Hegla, Bacha, Beethovna, Goetheja ali Hölderlina. Na ta način je Adorno bolj kot kdor koli drug prispeval k temu, da je sicer prepogosto rabljeni izraz 'drugačna Nemčija' prejel legitimni smisel. Njegovi konzervativni kritiki tega do danes niso dojeli.« (Wellmer, 1993, 225) Vsekakor je dojel Habermas in mnogi ga danes želijo razvrednotiti, očitajo mu, da je filozof stare Zvezne republike Nemčije, ne pa te, združene, s prestolnico v Berlinu. Pravijo, da ga je sicer treba spoštovati, ne pa »več poslušati«. (Reemtsma, nav. iz Habermas, 2001, 35)

## 2. Dialektika – napor vsebine

Delo Theodorja W. Adorna z naslovom *Minima Moralia* je izšlo prevedeno v slovenski jezik leta 2007. Iz celotne naravnosti tega dela izhaja, da se Adorno zaveda, kako izraz »morala« spremlja določeno nelagodje, ki ga je v novejši dobi temeljito zaznal Friedrich Nietzsche, kajti morala naj bi pomenila refleksijo o *pravilnem življenju*, tistem, ki uravnava pravilno življenje kot norma in posameznika celo poučuje, kaj *da* in česa *ne*. Na podlagi tega miselnega motiva je nastalo Adornovo delo *Minima Moralia*, izdano po drugi svetovni vojni, leta 1951. Pisano je bilo med drugim tudi kot nekakšna miniaturna kritika, ugovor in teoretska protitež Aristotelovemu delu *Magna Moralia*.

Adornovo delo spremlja zavest o tem, da življenje ne živi, kajti subjekt je izkusil vso ničnost in izgubo svoje avtonomije po koncentracijskih taboriščih. Zato ne preseneča tale uvodni zapis: »Žalostna znanost, katere drobec ponujam svojemu prijatelju, se nanaša na tisto področje, ki je od davnih časov veljalo za področje filozofije, odkar pa se je ta preobrazila v metodo, je zdrsnilo v intelektualno omalovaževanje, sentenciozno samovoljo in navsezadnje, pozabo: nauk o pravilnem življenju. Kar je nekoč za filozofe pomenilo življenje, je postalo sfera zasebnega in potem zgolj še porabe, ki se brez avtonomije in brez lastne substance vleče kot privesek materialnega proizvodnega procesa.« (Adorno, 2007, 7)

Kako se izogniti cinizmu v soočenju z zdajšnjim in s preteklim trpljenjem, saj ne premoremo niti besede, ki bi ga zmogla v zadostni meri izraziti? Kdo je tisti, ki bi to lahko? Gotovo, da ne kakšna »dobrodelna hijena« ali važič, ki na govorniškem odru kot slavnostni govornik ljudi spravlja v solze. Zgodovina 20. stoletja je zgodovina neizmerne pekla trpljenja in celo pojem je ranjen v soočenju ob misli na te, ki so umrli nepokopani, nas opozarja Adorno. Po Adornu ne moremo misliti kaj humanega (človečnosti) »z identifikacijo, temveč z njeno odsotnostjo«, in iz tega izhaja, da je »distanca kot medij spoznanja«. (Adorno, 1999, 273) Pristop, ki ga Adorno pri tem uporablja, je filozofski, kajti ne glede na to, o čem piše Adorno, razmišlja in zapisuje kot filozof – tudi takrat, ko nam postavlja vprašanje, zakaj je predpisana moralnost, vladajoča še posebej, porajala ogromno kriminalnosti in zakaj je malomeščanščina lahko vir totalitarizma.

Upor proti idealizmu in njegovemu olupševanju je več kot upravičen in možnost dati trpljenju, da spregovori, je nekaj, kar filozofija in z njo vred celotna humanistika mora narediti. Skratka, človečnosti oziroma humanosti sploh ne uspemo dojemati (misliti) več drugače kot samo v njuni odsotnosti, nenavočnosti, ki vsakemu tradicionalnemu nauku o dobrem ali celo kakšnem najvišjem dobrem izrazi, da ga po Auschwitzu ne moremo več misliti. Tudi pojma pravilnega življenja ne smemo odtegniti temu, kar se je dogajalo na podlagi industrije smrti. Tako je v kantovskem smislu Auschwitz »zgodovinski znak« trpljenja v zgodovini, Adorno v svojem delu *Metafizika* uporablja celo pojem »relevanca znotrajčasovnega«, (Adorno, 1998, 159) ko milijoni pobitih in umorjenih opozarjajo na svoje nepokopano trpljenje.

H konceptu njegove filozofije spada, da prisluhne trpljenju, ki je tako zelo zaznamovalo zgodovino, in zato si je povsem prisvojil Platonovo kategorijo spomina, to je *mnemosýne*; po Adornovi trditvi jo je Platon celo »imel za živec filozofije«. (Adorno, 1976, 167) Zgodovinski spomin (*Eingedenken*) na trpljenje in dejstvo, kako je bilo filozofsko mišljenje skoraj sovražno razpoloženo do pojma sreče ali se ga je celo sramovalo, ga pripelje do tega, da se poistoveti s tisto »tradicijo filozofskega

civilnega poguma«, (Adorno, 1976, 167) ki vodi nekako od Fichteja do Nietzscheja in ki bolečino in trpljenje izgovarja, izpoveduje, četudi pri tem še kako oporeka temu ali onemu filozofu, npr. Heideggerju, in kar vse tudi njemu samemu povzroča trpljenje. In ravno ta, zgodovinski spomin s svojo izrazito *materialistično zarezo* pripelje Adorna, da kot materialist govori o odrešenju in mesijanski luči, ki je po njegovem ni in je ne more biti na oni strani zgodovine.

Glede trpljenja ostaja za Adorna vprašanje, kako naj se filozofija sooča z njim, saj je iz programskega zapisa v uvodu *Negativne dialektike* »potreba dati trpljenju spregovoriti pogoj vsake resnice«, (Adorno, 1973, 29) v zaključnem delu *Negativne dialektike* pa, da je takó še metafizika »berljiva konstelacija bivajočega«. (Adorno, 1973, 399) Tako je nemški tradiciji očital ogabnost zaradi njenega priseganja na teodicejo zla in smrti. Adorno se nikakor ni strinjal s ponotranjanjem trpljenja, kot z nečim zelo globokim, zato je že njegov uvodni del *Filozofske terminologije* zelo odločna kritika pojma globine. Solidarnost s trpljenjem v smislu »poveličevanja samega trpljenja« (Adorno, 1976, 170) od filozofije in teologije, negovanje kulta žrtve po vzoru mitologije, *povzročata* pri Adornu en sam protest in zaradi tega zgodovini filozofije očita, da je »negacijo sreče povzdignila v metafizično substanco«. (Adorno, 1976, 172) Vsa ta dejstva so pripeljala do tega, da je še celo materialistično usmerjena filozofija sramežljivo izgovarjala pojem sreče, če ga sploh je.

Kako se je moglo zgoditi, da sta filozofija in vsa kultura gradili na paradigmi oplemenititi trpljenje in za ideal postavljati celo odrekanje sreči? Premoč obstoječega je filozofija s filozofskimi sredstvi podaljševala do njegove očitne apologije in s tem je postulat globine postajal ideologija. Na filozofijo je Adorno naslovil kar najstrožjo zahtevo prekiniti s tako identifikacijo in samó iz tega upora »preživi spekulativni moment: da si ne pusti predpisovati svojega zakona z danimi dejstvi, jih transcendirata še v najtesnejši zvezi s predmeti in v odpovedi sakrosanktni transcendenci«. (Adorno, 1973, 29)

Nov, spremenjeni odnos filozofije do tradicije, ki naj mišljenje reši pred prekletstvom neposrednosti, je Adorno opisal z izrazom »*metheksis filozofije*«, (Adorno, 1973, 64) saj skuša povsem na novo razmisliti deležnost filozofije, ne samo na tradiciji, ampak še na celoti bivajočega, in to s pomočjo pojma *določene negacije*. Gre za anticipacijo odprave mišljenja, ki je ujeto v postvarelo danost, zato: »Metheksis filozofije na tradiciji bi bila edino njena določena negacija.« (Adorno, 1973, 64) Zelo sumljiva, in to celo med najbolj sumljivimi, je po Adornu vez med filozofijo in teologijo, kadar gre ravno za trpljenje. S tem da je filozofija s svojimi pojmi sublimirano ponavljala in obnavljala »teološko predstavo o absolutnosti božanskega principa« in ta princip sprejela celo za svojega, je sama »postala teodiceja trpljenja«. (Adorno, 1976, 170) Vrhunec vsega tega

razvoja je Adorno prepoznal pri Heglu, v njegovem pojmovanju zgodovine, ki naj bi bila organ resnice, in v njegovem pojmu zgodovine kot napredku je ena sama totaliteta trpljenja. Še posebej estetiki je očital prevzem tega motiva tragičnosti, ki je, vsaj kar se tiče nemške tradicije, postal prevladujoč literarni motiv.

Vsa načela tradicionalne morale so bila izničena in so popustila pod pritiskom fašizma, ki je počistil še z zadnjim zavetjem tistega življenja, ki se je oklepalo česa etičnega, čeprav samo v notranji emigraciji. Zato aforizmi, zbrani v *Minimi Moraliji*, učinkujejo kot sila protesta, ki se je preselil v individuuum. Ena sama resnica kot neresnica oziroma laž je totalno obvladovala življenje vseh in vsakogar. Adorno je moral emigrirati v Ameriko, da si je rešil življenje, podobno kot mnogi drugi, in uteči strašni usodi Petra Suhrkampa (1891–1959), ki je preživel koncentracijsko taborišče, ali še bolj tragičnemu dejanju Walterja Benjamina (1892–1940), ki si je v strahu pred gestapom raje prerezal žile, kot da bi mu padel v roke.

Čas po nastopu nacizma leta 1933 je bil za Adorna zelo naporen. Najprej je odšel v Anglijo, kjer je na univerzi v Oxfordu želel dokončati svoj doktorat o filozofu Edmundu Husserlu; delo je bilo objavljeno leta 1956 pod naslovom *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*. V tem času nastajajo tudi Adornove študije o sociologiji in glasbi; njegovi biografi posebej opozarjajo na odklonilen odnos do jazza, ki je trajne narave. Leta 1937 se je v Londonu poročil z Gretel Karplus, ki jo je spoznal že leta 1923, in vez je ostala trajna, (Boeckmann, nav. iz Müller-Doohm, 2007, 335–352) vendar trajnost z mnogimi soočenji tudi zelo boleče osebne narave in obojestranskega trpljenja.

Adorno se je z ženo 1938 najprej naselil v New Yorku, kjer je bil skupaj z Maxom Horkheimerjem sodelavec *Instituta za družbene raziskave*. Po dveh letih ne ravno uspešnega sodelovanja sta se z ženo preselila v Los Angeles, še pred tem tudi Max Horkheimer skupaj z ženo Rose Christine Riekher, ki jo je imenoval Maidon. Tu je nastopilo Adornovo ameriško obdobje, ki ga je prebil v Kaliforniji v letih 1941–1949. Čas, ki ga je Adorno preživel v Ameriki, v New Yorku in pozneje Kaliforniji v Los Angelesu, ni bil sterilni, nasprotno, bil je izjemno produktiven. Dela, ki so nastajala v tem času, so celo svetovno odmevna, kratka, to obdobje je bilo zanj zelo uspešno in v njem je bil dejaven. Vrsta objavljenih del kaže na to dejstvo in celotno bivanje v Obljubljeni deželi je dokaz o njegovi izjemni ustvarjalnosti, ki jo je še najlažje opisati z njegovim opozorilom, da je sreča mišljenja v tem, če lahko vsak trenutek razmišlja, v še tako težkih razmerah in na robu preživetja. Mislim, torej lahko preživim, in če razmišljam, potem zares sem in se ohranjam. Filozofija nima nikjer prepovedi, saj gre pri njej za mišljenje samo, ki mora ostati dejavno; misliti vsak trenutek, še v najbolj brezupnem stanju, v tem je po Adornu celo sreča mišljenja.



Kakršna koli je že Adornova sodba o Ameriki, ena najpozitivnejših je gotovo ugotovitev, ki jo je podal leta pozneje, ko je ponovno analiziral trajni učinek svojega bivanja v Ameriki na svojo dejavnost, da je »verjetno moč rezistence do fašističnih gibanj v Ameriki večja kot v kateri koli evropski deželi, z izjemo morda Anglije«, (Adorno, 1977, 735) čeprav poudarja, da ne izključuje možnosti nastopa kakšnega totalitarizma tudi v ameriških razmerah.<sup>1</sup> Na svoji koži je čutil sprevrženost pojma svobode, ki »na koncu pomeni pravico močnejšega in bogatejšega, da šibkejšemu in revnejšemu odvzame še tisto malo, kar ima«. (Adorno, 2007, 286) Od tod njegovo odločno odklanjanje liberalizma, ki mu kot talilnemu loncu namenja tele besede: »*Melting pot* je bil izmislek z vajeti spuščenega industrijskega kapitalizma. Misel na to, da se znajdemo potopljeni vanj, priklicuje mučeniško smrt, ne pa demokracije.« (Adorno, 1977, 113)

V delu *Knjiga mrtvih filozofov* avtor v dokaj lahkotnem stilu opisuje Adornovo bivanje v sončni deželi na zahodu Amerike, v Brentwoodu v zahodnem Los Angelesu, bogatem in luksuznem naselju: »Med decembrom 1941 in oktobrom 1949 sta Adornova prebivala v udobni hiši na South Kenter Avenue, samo za met noža od kraja, kjer je O. J. Simpson 'domnevno' umoril svojo nekdanjo ženo.« (Critchley, 2014, 291–292) Slavna imena, zbrana v luksuznem okolju, v katerem so bivali takrat nekateri znani nemški intelektualci, med njimi tudi Thomas Mann s soprogo – in Mann se je pri nastajanju svojega romana *Doktor Faustus* večkrat posvetoval z Adornom. (Gödde, Sprecher, 2002, 155–161) Skupaj sta Adorno in Horkheimer napisala *Dialektiko razsvetljenstva*, eno najbolj izstopajočih filozofskih del v 20. stoletju, ki je izšlo šele po vojni, leta 1947. Med drugim je Adorno v tem kalifornijskem obdobju napisal glavnino teksta *Minima Moralia*, v katerem mu je uspelo v zelo zgoščeni, aforistični obliki zavidljivo združiti spontanost in avtonomijo mišljenja.

Teddy, kakor so Adorna imenovali prijatelji, je navezal stike s holivudsko družino igralcev in med njimi bi naj bi bila celo Greta Garbo. Filmske lepotice Adorna niso pustile ravnodušnega, imel naj bi celo vrsto erotičnih zgodbic, »serijo ljubezenskih avantur«, (Critchley, 2014, 292) kar omenja le malo Adornovih biografov. Morda je nekaj malega v tem smislu izrazil sam Adorno, ki je sicer ostajal Gretel zvest; njuno kalifornijsko obdobje naj bi veljalo celo za srečno. V *Minimi Moraliji*, in sicer v tretjem delu, datiranem z 1946–1947, zato ne preseneča aforizem *Svarilo pred zlorabo*: »Dialektik pozna nesrečo in zapuščenost tistih, ki se starajo neporočeni, pozna morilskost ločitve. Toda s tem ko prav nič romantično daje prednost realizirani zakonski zvezi pred bežno strastjo, ki se v skupnem življenju ne ohrani, postane zagovornik tistih, ki ostajajo v

---

1 Recimo kot so bila koncentracijska taborišča v ZDA med drugo svetovno vojno – sicer brez mučenj in pokolov – za Američane japonskega rodu (110. 000), za Američane nemškega rodu (11. 000) in za Američane italijanskega porekla (3000).

zakonu za ceno naklonjenosti, ki ljubijo tisto, s čimer so poročeni, torej abstraktno lastniško razmerje.« (Adorno, 2007, 281)

Pravilno življenje kot zakon moža in žene bi bil po Adornu kaj? Že skoraj pol stoletja je od njegove smrti in morda marsikaj ni več *up to date*, toda Adornovega razmisleka o dostojnosti zakona kot življenja v dvoje iz leta 1944 ne moremo prezreti, saj ga izrecno povezuje z načelom svobode: »Dostojen zakon bi bil šele tisti, v katerem bi oba živela svoje lastno neodvisno življenje, brez zlitja, ki izvira iz ekonomsko izsiljene interesne skupnosti, in bi svobodno prevzela nase medsebojno odgovornost drug za drugega.« (Adorno, 2007, 27) Le kdo bi temu oporekal?

Kako živeti v svetu, ki je tetoviran, trajno zaznamovan z Auschwitzem, v času »po metafiziki«, o katerem Habermas s pomočjo Adornove *Minime Moralije* in njenega »melanholičnega refrena na Nietzschejevo veselo znanost« ugotavlja, da »si filozofija ne upa več odgovarjati z odgovori na vprašanja o tem, kakšno naj bo osebno ali celo kolektivno življenje«, in se zato tudi že z naslovno formulacijo sam sprašuje, »če obstajajo pometafizični odgovori na vprašanje o 'pravilnem življenju'«? (Habermas, 2009, 11)

Ne samo življenje posameznika, ki je po letu 1933 moral emigrirati, da si je sploh rešil življenje, tudi knjige so trpele, tudi one so doživele to, kar Adorno v delu *Minima Moralia* v podnaslovu imenuje poškodovano, to je okrnjeno življenje. Pri tem piše esejistično, tako da si esej po Adornu pomen besed prisvaja po vzoru tistega, ki jih v tujini brez ustreznega znanja jezika skuša razumeti kar najbolj neposredno, namreč »brez slovarja«; vsak posamičen pomen je prepuščen gibanju, ki pojme odteguje vsakršni »normi etabiliranega mišljenja«, (Adorno, 1999, 15) nesporne in enoznačne gotovosti. S tem esej ohranja nekaj dragocenega, to je utopično naravnost.

V eseju *Bibliografske muhe* iz leta 1956, objavljenem skupaj z drugimi esei v delu *Beležke o literaturi* III, je spregovoril še o trpljenju knjig, ki jih je jemal s seboj na pot, kamor ga je pač zaneslo, v London, New York, Los Angeles, in emigracija tudi njim ni prizanesla. Knjige so se poškodovale, strani in platnice so se odlepile, vendar razpadajočih ni pustil propasti. Zlepil jih je, sproti dal popravljati in spet so romale z njim in se vrnilo nazaj v Nemčijo, toda nič se ni z njim vrnilo nepoškodovano. Nekdanje razpadle knjige so po Adornovi vrnitvi v Nemčiji kot zlepljene oživele in kot brošure doživele svojo drugo mladost. Zdaj so kot »minljivi dokumenti enovitosti življenja, ki se jih oklepa, in obenem njegovih prelomov, ob vsej naključnosti rešitve in tudi s sledjo nedoumljive previdnosti v tem, da se je to ohranilo, ono bilo zapravljenost.« (Adorno, 1999, 239) Torej imajo tudi knjige svojo usodo trpljenja, ki je zaznamovalo subjekte stoletja, ki je bilo eno najbolj zasvojenih stoletij s politiko. In če Adorno knjigam zavida zmožnost druge mladosti, je pri človeku verjetno stvar povsem drugačna. Kako naj regenerira nekaj poškodovanega, ko gre za človeške usode?

Adorno v eseju *Angažma* navaja Sartrove besede iz dela *Nepokopani mrtveci*: »Ali ima življenje smisel, dokler so na svetu ljudje, ki te bijejo tako dolgo, dokler ti ne polomijo kosti.« (Adorno, 1999, 289; Sartre, 1960, 247) Temu sledi Adornovo protivprašanje: »Ali umetnost sploh še sme obstajati; ali regresija same družbe ne zapoveduje duhovne regresije v pojmu angažirane literature?« (Adorno, 1999, 289) Cinizem ni pravi odgovor, tudi ne ignoranca, s katero se je povojna Nemčija soočila z dejstvom Auschwitza. Adornovo odločno in načelno stališče je tole: »Presežek realnega trpljenja ne trpi pozabe.« (Adorno, 1999, 289) Adornovo soočenje s trpljenjem spremlja etika dosledne prepovedi pozabljanja trpljenja.

Kako torej? Njegovi negativni dialektiki kot »dosledni zavesti o neidentiteti« (Adorno, 1973, 17) in hkrati kot »nereduciranemu izkustvu v mediju pojmovne refleksije« (Adorno, 1972, 25) mora uspeti izpovedati resnico o tem najbolj bolečem, torej samo o neposrednem, konkretnem življenju in njegovih najbolj temnih podobah odtujitve hkrati z vsem objektivnim, kar je subjekte določalo do vseh potankosti kot v sebi odtujene. Tudi pogled na neposredno stanje in razmere se je spremenil v ideologijo in »prikriva, da življenja ni več«. (Adorno, 2007, 7) Smo si torej ideologije izmislili zato, ker smo z njimi življenje devitalizirali tako daleč, da nas samo še kak Friedrich Nietzsche strezni in napoti v bistveno drugačnost, ki že domala vpije »pojdi stran od vsega, kjer ni več življenja«. Tudi naš humanizem je načet, kajti v njegovi duši »razsaja ujet divjak, ki kot fašist spreminja svet v zapor«, (Adorno, 2007, 96) zato človeku, ki piše, kratijo pravico, da bi prebival v svojem pisanju. Kot da bi bil aforistični način pisanja še najbolj ustrezen odziv na stanje, kjer »primanjkuje možnosti za veselje« in se življenje reducira na »razkazovanje, golo pripadnost«, v »dolgočasju *coctail parties*« (Adorno, 2007, 213–214) in igranju golfa ob koncu tedna. Ideologijo tega sveta Adorno opisuje s temle: »Zloba zgornjega sloja – ta se tako ali tako demokratizira – nazorno razkriva, kar za družbo že dolgo velja: življenje je postalo ideologija svoje lastne odsotnosti.« (Adorno, 2007, 212)

Ne samo fašizem, tudi liberalizem je slaba popotnica v življenju, ki biva osiromašeno. Življenje je namreč posurovelo in je ravno tako poškodovano, kajti načelo konkurence je načelo hudega redukcionalizma. Uči nas, da vse merimo, in kot izmerjeno obvelja za mero presoje o tem, kaj *da* in kaj *ne*. Urejenost knjig na policah je zoprna, ker nam nič ne pove o subjektu, ki jih poseduje, in Adorno v življenju knjig vidi nekaj, kar spominja na njegovo lastno življenje, kajti knjige se redu upirajo in tako »vztrajajo na mestih, ki si jih same izberejo«, so kot »neudomačene domače živali«. (Adorno, 1999, 239–240) Morda zato, ker njihovega trpljenja ne moremo nikdar udomačiti.

Je etika nekaj, kar nam omogoča, da smo v določenem trenutku celo solidarni z nečim, kar je dejansko zločin, čeprav vemo, da gre za povsem napačno stvar in da

nismo nič storili proti temu? V prispevku z naslovom *Moralnost in kriminalnost* – prvotno je bil objavljen v *Spieglu* 5. avgusta 1964 ob ponovni izdaji istoimenskega dela Karla Krausa – poudarja neko zelo določeno aktualnost dela. Ta po Adornu ustreza svetu meščanske družbe, ki se je hudobno »obdala z zidom, kot da bi bila po naravnem zakonu tako večna, kot je to od nekdaj pozitivno zatrjevala v svoji ideologiji. Še vedno jo zaznamujeta otrdelost srca, brez katere nacionalsocialisti ne bi mogli nemoteno pomoriti milijonov, in vladavina principa menjave nad ljudmi, razlog tiste subjektivne otrdelosti.« (Adorno, 1999, 252)

Etika torej, ki dopušča kriminalnost, čeprav v zelo prikriti obliki, kajti kot poudarja Kraus, te misli navaja tudi sam Adorno, gre za tole: »Kazenski zakonik je družbena zaščitna ureditev. Bolj ko je država kulturna, bolj se bodo njeni zakoni bližali nadzoru družbenih dobrin in se oddaljevali od nadzora individualnega notranjega življenja.« (Adorno, 1999, 252–253) O tem nasprotju Adorno pove, da je to celo antagonizem celote, in Krausova knjiga povzema v bistvu to dejstvo, kajti: »Moralnost, vladajoča, veljavna tu in zdaj, proizvaja kriminalnost, postaja kriminalna.« (Adorno, 1999, 253) Etika je tako represivni sistem in v aforizmu *Protislovja* v končnem delu *Dialektike razsvetljenstva*, posebej naslovljenem kot *Zapiski in osnutki*, Adorno ogorčeno ugotavlja: »Morala kot sistem, z načeli in izpeljavami, z železnim sklepanjem, zagotovljeno uporabnostjo v vsaki moralni dilemi – to je tisto, kar se zahteva od filozofov. Pričakovanje so praviloma izpolnili.« (Horkheimer, Adorno, 2002, 262) Skratka, ne samo cinizem, ampak izrecno kriminal, zato je Krausovo delo po Adornu postalo popularno s tole mislijo: »Moralni proces je smotrni razvoj individualne nemoralnosti v splošno nemoralnost, od katere mračnega temelja se izkazana krivda obtoženca bleščeče odbija.« (Adorno, 1999, 253) Prenos krivice in razlikovanja, ki ponotranja logiko gospostva, samokontrolo, to je ukazujoče sebstvo na etiko, je samo eno, in to etika kot represija in tiranija dobrega. Od tod je treba razumeti Adornovo averzijo do tradicionalne etike, ne pa do etike kot take, in znana anarhoidna levičarska teza, da je vsaka etika sinonim za represijo, v Adornu ne more imeti svojega guruja.

### 3. Možnost za metafiziko po industriji smrti

Po petnajstih letih emigracije, oktobra leta 1949, se je Adorno vrnil nazaj v svoj rodni Frankfurt, kjer je bilo vse razrušeno, uničeno, in začeti je bilo treba znova. Rektor univerze v Frankfurtu, ki nosi ime po Goetheju, je postal Max Horkheimer, Adornov mladostni sodelavec in po letu 1933 prav tako emigrant. Vendar je zdaj njuno bivanje in delovanje na univerzi v Frankfurtu zaznamovano z očitki, da sta radikalna levičarja, kar je v povojni antikomunistični Adenauerjevi Nemčiji seveda pomenilo biti komunist, to pa je bila psovka.

Poškodovano in okrnjeno življenje – s čim je zaznamovana ta refleksija? Z bolečino, trpljenjem, holokavstom milijonskih razsežnosti in zato ni razmer, da bi nastala kakšna *vesela znanost* – sicer Nietzschejev izraz – s še bolj veselim oznanilom. Ne samo, da je Auschwitz bil, komaj dobrega pol leta po tem, ko je bil januarja 1945 leta osvobojen, mu je sledila še Hirošima. Danes je treba reči, da je bil tudi zdaj že vsekakor simbolni 11. september 2001, ob katerem smo vsi bili njegovi nemi opazovalci in ob katerem je vsak poznavalec Adornove misli moral doumeti smisel njegovega pojmovanja zgodovine, s katerim je opozarjal, da je zgodovinski razvoj zelo alternativen. Ne moremo govoriti samo o kontinuiteti, ampak tudi o diskontinuiteti, ne samo o napredku, temveč tudi o zgodovinskem razvoju kot permanentni katastrofi, o možnosti padca nazaj v barbarstvo.

Dejstvo industrije smrti po številnih koncentracijskih taboriščih ali kar z zbirnim izrazom *fenomen Auschwitz* je Adornovo misel trajno zaznamovalo. Nekaj podobnega lahko vidimo samo še pri Platonu, na katerega je učinkovala Sokratova smrt. Po tej plati tako Platon kot Adorno dokazujeta, da je eden od najmočnejših vzgibov za filozofijo (in še posebej za metafiziko) človekovo soočenje s smrtjo. Kdor se je vsaj malo izšolal s pomočjo Adornove misli, ostaja temu trajno zavezan, kot v najnovejšem času eden najbolj znanih Adornovih učencev Peter Sloterdijk, ki mu je kot enemu redkih, če že ne edinemu, ponekod uspelo »spraviti« dva nespravljena misleca, namreč Heideggerja in Adorna. Pri tem je Sloterdijk v svoji *Kritiki ciničnega uma* zapisal o terorju kot konsekvantnem idealizmu, da ta od filozofa zahteva celo določeno predrznost. Smisel te predrznosti je v temle: »V kulturi, v kateri utrdeli idealizmi napravijo laž za življenjsko obliko, je proces resnice odvisen od tega, ali se bodo našli ljudje, ki so dovolj agresivni in svobodni ('nesramni'), da povedo resnico.« (Sloterdijk, 2003, 126)

Filozofirati po Auschwitzu in razmišljati o možnosti za metafiziko, ki je bila paralizirana zaradi smrti milijonov, je kot neizrekljivo, in Adorno je od filozofije in celotne humanistike pričakoval, da ji bo za začetek uspelo izreči vsaj to, kako je laž učinkovala kot resnica in resnica kot laž. Prevarantstvo kot totalna moč razpolaganja nad ljudmi in stvarmi je po Adornovem uvidu pripeljalo do stanja, ko ni samo zabrisana razlika med resnico in lažjo, ampak ko ima samo še absolutna laž »svobodo, da sploh izreče kakšno resnico«. (Adorno, 2007, 119) Sprememba vseh vprašanj resnice v vprašanje moči ne samo da zatira resnico, ampak pripelje do tega, česar prejšnji represivni sistemi pred fašizmom in nacizmom niso poznali, namreč zabrisana je razlika med tem, kaj je prav in kaj je napačno.

Če izhajamo ne iz vprašanja, kaj ima nam ponuditi Adornova misel danes, ampak obratno, kaj imamo mi pokazati njej, potem seveda njegovo delo *Minima Moralia* zelo zgovorno opisuje proces porajanja nečesa represivnega s temi besedami v 123. aforizmu z zelo značilnim naslovom *Hudobni tovariš*: »Pravzaprav bi moral fašizem

znati izpeljati iz svojih spominov na otroštvo. Tako kot zavojevalec daljnih pokrajin je fašizem tja vnaprej poslal svoje glasnike, dolgo pred tem, ko je sam vkorakal: moje šolske tovariše.« (Adorno, 2007, 217) Z neko prefinjeno, samo Adornu lastno senzibilnostjo spregovori o tem, kako ga je tretji rajh sicer neprijetno presenetil glede njegove politične presoje, ne pa glede njegove »nezavedne pripravljenosti na strah«. (Adorno, 2007, 217) Kot da bi odraščal z motivi, ki so pripeljali do zla, kajti že šola je bila institucija, kjer so na grozljiv način vsi zatirali vsakega: »V fašizmu je nočna mora otroštva postala realnost.« (Adorno, 2007, 218) Je bila torej fašizacija sveta med drugim možna zaradi naše vzgoje, ki nas je naredila vse preveč dovzetne za agresivnost, najprej proti nam samim in nato še proti drugim? Kako je z agresivnostjo danes, recimo to, ki jo vidimo že po šolah? Treba je tudi upoštevati, da je kapitalizem vedno nevarna bližina fašizma.

V represivni družbi sta »svoboda in nesramnost eno in isto«, (Adorno, 2007, 120) opozarja Adorno. Najbolj zgovoren dokaz tega je manifestacija svobode zdajšnjega sveta v podobi komolčarstva, ki se hkrati kaže še kot razkriti mehanizem tekmovalnosti in konkurence. To načelo smo po letu 1989, odeto v najbolj kičaste cape demokracije, belino kalodontnega nasmeška in polakirano s pojmom tolerance, sprejeli kot protiutež pojmu solidarnosti.

Materialistična zarezka skozi celoten svet je človeštvu pomagala izoblikovati takšen pojem sveta, v katerem naj ne bi bilo več strahu, bede, lakote in gospostva – takšnega ali drugačnega. Tisto v materializmu največje in najbolj prepričljivo je po Adornu to, da je doumel, kako je za dosego dejanske svobode nujno materializem ukiniti – v nekem zelo določenem pomenu. Vprašanje o svobodi se bo zares postavljalo namreč šele tam, kjer bodo vse materialne prisile odpravljene. Mojo generacijo 68, ki je študirala s pomočjo Adornove misli in skušala doumeti, da je mišljenje protiprodukcija, »proces razreševanja konkretnosti v sami sebi«, in dialektika »vselej razkrajja tudi samo razkrajajoče« (Adorno, 2007, 279) in se pri tem ne sklicuje na nič »prvega« in tudi ne »poslednjega«, spremlja dejstvo, da se svet ni znašel onkraj kapitalizma in komunizma, ampak krepko v kapitalizmu neoliberalistične provenience. S tem dejstvom je bila soočena slovenska izdaja prevoda knjige *Minima Moralia*.

Nismo se odrekli upanju, utopiji, metafiziki, tudi ne solidarnosti, samo da z Adornovo pomočjo ta trenutek vemo, da »je za intelektualca neomajna samota edino obličje, v katerem nekako še lahko pokaže solidarnost. Vse sodelovanje, vsa človeškost druženja in udeležbe so gola maska za molčeče sprejemanje nečloveškega. Človek bi moral deliti trpljenje s soljudmi: najmanjši korak k njihovim radostim je korak k otrdelosti trpljenja.« (Adorno, 2007, 21) Kot da bi bil edini smiselni protest samo še ta, ki se je preselil v našo notranjost, saj navzven ta trenutek ne moremo delovati. Bivanje s

takim notranjim protestom je po svoje prijetno, kajti čutiš silo, ki to omogoča, da se ne izgubljaš v nepravem svetu, da nisi eno z njim, zdaj, ko nismo več mladi.

Kljub Auschwitzu, ki je »paralizirana zmožnost za metafiziko«, (Adorno, 1973, 354) še negujemo metafizično zmožnost, da na stvareh in dejstvih dojemamo nekaj več kot samo to, kar one so, upanje, da bi lahko bilo drugače, bistveno drugače, kot je. Danes levi optimizem ne vpije več tako kot v Adornovem času: če komu svet ni všeč, naj si poišče boljšega. To bi bilo, verjetno tako po malomeščansko in salonsko levo, klicanje hudiča – zdaj, ko jih imamo že krepko čez šestdeset, smo se odločili za tempelj miru.

Adorno je med prvimi nemškimi filozofi tematiziral misel o industriji smrti, o dejstvu holokavsta, ki si še danes mukoma utira pot v našo, slovensko kulturo in ki ga je tudi povojna nemška kultura ignorirala in ob njem molčala. Upal si je spregovoriti, kajti nikakršna etika molka ni pravi odgovor na to, kar se je dogajalo z ljudmi po koncentracijskih taboriščih. Teorija mora znati spregovori tudi tam, kjer najbolj boli, in najti govorico za milijone žrtev, ki so neme. Ta strašna logika identitete, ki je pomorila na milijone ljudi, se je dogajala v svetu, ki je sebe štel za naslednika velike starogrške kulture.

Ne samo, da je smrt postala nekaj brezosebnega; ponižana in zgažena je bila ideja nesmrtnosti, tudi kultura sama se je sesula sama vase zaradi očitnega pregona ideje nesmrtnosti. Kako se je vse to lahko zgodilo in zakaj, to sta vprašanji, ki Adorna nista nehali spremljati vse do njegove smrti.

## Bibliografija

- Adorno, T. W., *Beleške o literaturi*, Ljubljana 1999.
- Adorno, T. W., *Kulturkritik und Gesellschaft I*, GS 10.1, Frankfurt am Main 1977.
- Adorno, T. W., *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Frankfurt am Main 1998.
- Adorno, T. W., *Minima moralia. Refleksije iz poškodovanega življenja*, Ljubljana 2007.
- Adorno, T. W., *Negative Dialektik*, GS 6, nav. v: Adorno, T. W., *Gesammelte Schriften* (GS) 1–22 (ur. Tiedemann, R.), Frankfurt am Main 1973.
- Adorno, T. W., *Noten zur Literatur*, GS 11, Frankfurt am Main 1974.
- Adorno, T. W., *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung* 1 (ur. zur Lippe, R.), Frankfurt am Main 1976.
- Adorno, T. W., *Uvod v sociologijo*, Ljubljana 2016.
- Adorno, T. W., *Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika*, nav. v: Adorno, T. W., *Kulturkritik und Gesellschaft II*, GS 10.2, Frankfurt am Main 1977.
- Critchley, S., *Knjiga mrtvih filozofov*, Novo mesto 2014.

- Gödde, C., T. Sprecher (ur.), *Theodor W. Adorno. Thomas Mann. Briefwechsel 1943–1955*, Frankfurt am Main 2002.
- Habermas, J., *Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, Frankfurt am Main 2009.
- Habermas, J., *Glauben und Wissen. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001*, Frankfurt am Main 2001.
- Horkheimer, M., Adorno, T. W., *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*, Ljubljana 2002.
- Müller-Doohm, S. (ur.), *Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen*, Frankfurt am Main 2007.
- Sartre, J. P., *Nepokopani mrtveci*, Ljubljana 1960.
- Schnädelbach, H., *Philosophie in der modernen Kultur*, Frankfurt am Main 2000.
- Sloterdijk, P., *Evrotaoizem. H kritiki politične kinetike*, Ljubljana 2000.
- Sloterdijk, P., *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*, Frankfurt am Main 2006.
- Tóth, C. H., *Dialektika refleksijskega zagona*, Ljubljana 2015.
- Tóth, C. H., *Hermenevtika metafizike. Metafizika – materializem – etika – utopija*, Ljubljana 2008.
- Vattimo, G., *Konec moderne*, Ljubljana 1997.
- Wellmer, A., *Endspiele: Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge*, Frankfurt am Main 1993.



Cvetka Hedžet Tóth

## **Anamnetični um**

**Ključne besede:** anamnetični um, mnemosyne, upanje, utopija, metafizika.

V zgodovini je bilo ogromno trpljenja in teorija je dolžna spregovoriti o njem; vsekakor je sramota zamolčevati to, kar pooseblja Auschwitz, namreč industrijo smrti – sramoto, za katero je soodgovorna tudi zahodna kultura, svari nemški filozof Theodor W. Adorno (1903–1969) v vseh svojih delih, pisanih po drugi svetovni vojni. Kako se soočiti z bolečino Auschwitza, zaradi česar je ranjena tudi večnost in ko je bila med drugim posamezniku kratena pravica do individualne smrti? Torej: kako negovati zgodovinski spomin, anamnetični um, um, ki ne pozablja, tj. mnemosyne po Adornu. Izgovarjati trpljenje, kazati nanj, biti solidaren z njim ni isto kot trpljenje povečevati. Članek analizira Adornove nazore o tem, kako se je življenje ljudi po tej strašni izkušnji kolektivne smrti spremenilo in nam izoblikovalo celo nov kategorični imperativ, novo nujno obliko za preživetje: »Hitler je ljudem v stanju njihove nesvobode vsilil nov kategorični imperativ: njihovo mišljenje in ravnanje urediti tako, da se Auschwitz ne more ponoviti, da se ne more zgoditi nič podobnega.« Novega kategoričnega imperativa idealizem po Adornovi presoji ni zmožen udejanjiti.

Cvetka Hedžet Tóth

## **Anamnestic Mind**

**Keywords:** anamnestic mind, mnemosyne, hope, utopia, metaphysics

Our history has seen immense suffering and theory is more than obliged to speak about it. It is a true disgrace to fail to address what is personified by Auschwitz, namely the industry of death – a disgrace for which, according to Adorno in his after-war texts, our Western culture bears partial responsibility, too. How to face the pain of Auschwitz, which is also inscribed in eternity, when the individual was even denied the right to individual death? How are we to nurture historical memory, the anamnestic mind, the mind that does not forget (*mnemosyne* according to Adorno)? To speak about suffering, point our finger at it, express solidarity with it does not mean to glorify pain. The article analyses Adorno's views on how this horrific experience of collective death has forever changed our lives and even formed a new categorical imperative and a new form of survival: "A new categorical imperative has been imposed by Hitler upon unfree mankind: to arrange their thought and actions so that Auschwitz will not repeat itself, so that nothing similar will happen." And according to Adorno, idealism fails to enact this new categorical imperative.

Valentina Hribar Sorčan

## **La mémoire personnelle et collective dans l'art – le cas de Boltanski, Kiefer et Mušič**

**Mots-clés** : mémoire personnelle, mémoire collective, témoignage, guerre, holocauste, art, peinture, esthétique, Boltanski, Kiefer, Mušič

DOI: 10.4312/ars.12.2.115-134

### Introduction

Dans le présent article, il sera question de la signification de la mémoire personnelle et de la mémoire collective en tant que processus se manifestant à travers l'art et l'esthétique. L'art et la science constatent que la capacité de mémoire n'est pas un dépôt de souvenirs, mais un processus dynamique, en changement perpétuel. Notre système de mémoire transforme sans cesse notre histoire et change nos jugements en fonction de nos expériences. L'homme en dépend entièrement, par conséquent sa personnalité ne survit pas à la destruction de sa mémoire. Semblablement, une communauté ne pourrait pas survivre à l'amnésie ou à la suppression de sa mémoire collective. Pourtant, elle ne cesse de reconstituer son histoire et sa tradition. Cette dernière est le passé réactualisé au présent, mais se légitimant par le présupposé qu'elle ne change pas. Lorsqu'on se rend compte de l'historicité et du caractère changeable de la tradition, celle-ci perd sa valeur et ne reste que l'objet de la nostalgie (Tadié, 1999, 132–134).<sup>1</sup>

Il est important pour l'art de créer de nouveaux procédés pour dire la vérité, exprimer ses émotions et ses souvenirs. La vérité de l'art n'est-elle qu'une pluralité de points de vue et de souvenirs ? Prenons d'abord le cas de la photographie, puisqu'elle est dite la plus objective. D'après Susan Sontag, une photographie, c'est toujours une image choisie : faire une photo, c'est faire un cadre et exclure ce qui n'est pas dedans (Sontag, 2003, 38). Le photographe a toujours l'occasion de falsifier une réalité. Inévitablement, une photo exprime une opinion personnelle.

---

1 S. Freud constate qu'un souvenir n'apparaît que dans le contexte d'un moment présent et ne prend son sens qu'en fonction de ce moment présent. Il varie suivant la circonstance qui le déclenche. Le souvenir est l'interprétation d'impressions passées en fonction des circonstances présentes. C'est notre environnement actuel qui donne au souvenir conscient son organisation, alors que, dans le rêve, le souvenir est désorganisé (Tadié, 1999, 53).



La différence entre la peinture et la photographie serait en ce que la peinture évoquerait le souvenir d'un événement ou d'une émotion alors que la photographie et le film présenteraient la vérité pure. L'intention de la photographie n'est pas d'évoquer mais de montrer ou même de prouver. Pourtant, inévitablement, la photographie exprime toujours une opinion. Elle n'est pas seulement une description mais aussi un témoignage puisque c'est l'homme qui l'a faite. Il n'y a pas de mémoire collective, ajoute S. Sontag, c'est une fiction. La mémoire n'est que personnelle ; ce qui se prétend la mémoire collective n'est que la tentative de trouver des cas, dignes de rester dans la mémoire d'une communauté (ou dans les archives culturels, comme disait Boris Groys).<sup>2</sup> Des idéologies créent des archives des images représentatives, renforcées par des preuves (Sontag, 2006, 82). La volonté de vouloir éterniser certains souvenirs exprime, paradoxalement, l'effort de les renouveler et de les recréer sans cesse. Le problème est que, de plus en plus, on ne se souvient que des images, des photos, sans compréhension et sans rappel de quoi il s'agissait vraiment (Sontag, 2003, 67–68).

Comment l'art nous touche-t-il le plus profondément ? Par la mémoire personnelle ?

## 1

La mémoire personnelle, surtout affective, est la meilleure manière de s'approcher de la mémoire collective : c'est le message des œuvres de Christian Boltanski (né 1944), un artiste français qui s'est fait connaître précisément par ce procédé. Une de ses particularités est sa capacité de reconstituer des instants de vie avec des objets qui ne lui ont jamais appartenu mais qu'il expose pourtant comme tels. Ses œuvres ne font que semblant d'être autobiographiques.<sup>3</sup> Il imagine une vie, se l'approprie et tous les objets de ses expositions (photographies anciennes, livres, objets trouvés, vêtements, etc.) sont les dépositaires de souvenirs personnels. Ils ont un pouvoir émotionnel fort, car ils font appel à la mémoire affective. Ces œuvres en appellent au souvenir, du souvenir d'enfance au souvenir des défunts, et se rapportent tant à une histoire personnelle qu'à l'histoire commune de toutes et de tous. Pour traiter un sujet aussi tragique que celui des victimes de la Seconde Guerre mondiale, par exemple dans la *Réserve* (1990), il

2 Boris Groys examine, lui aussi, la manière dont la mémoire collective se produit. À son avis, les causes sociales et économiques de tout ce qui est valable d'être reconnu sont plus importantes que les raisons subjectives. Toute culture est une hiérarchie, construite de souvenirs organisés et structurés d'événements culturels, porteurs de valeurs différentes. Dans notre culture, ce sont des bibliothèques, des musées et des archives. Ceux-ci acceptent inévitablement des choses nouvelles, appartenant tout d'abord au domaine que Groys nomme l'espace profane (Groys, 2008, 30–33).

3 Boltanski le décrit lui-même : « Oui, une grande partie de mon activité est liée à l'idée de biographie : mais une biographie totalement fausse » (Boltanski, 2014, 28). « Je crois (...) que l'artiste est comme quelqu'un qui porte un miroir où chacun peut se regarder et se reconnaître, de telle sorte que celui qui porte le miroir finit par n'être plus rien. (...) On se reconnaît, c'est autobiographique et collectif » (33).

utilise des vêtements, c'est-à-dire des objets tout à fait ordinaires. Il touche le spectateur en se rapprochant de lui, en lui montrant des éléments « quotidiens » qui ont l'odeur des vieux tissus (Huys, Vernant, 2014, 227). Cela l'amène non seulement à une certaine compréhension, mais aussi à une sensation de souvenir personnel et collectif, à la fois. Boltanski manifeste des souvenirs personnels pour lesquels il puise ses idées à partir des souvenirs collectifs de l'histoire (Chalumeau, 2010, 165) qu'il comprend comme une somme énorme de destins personnels, ainsi que S. Sontag les considère.<sup>4</sup>

L'art de Boltanski nous incite à éprouver des émotions fortes. En se plongeant dans la contemplation de ses installations, on ne reste pas passif. La contemplation devient une vraie participation, soit émouvante, soit répulsive. Boltanski souligne que son art est devenu de plus en plus émotionnel à partir de l'exposition *Leçons de ténèbres* (1986), ce qui a provoqué une vraie cassure, d'une part par rapport à la plupart des artistes de son temps, notamment les artistes conceptuels qui avaient une manière de penser tout à fait différente, sans émotion, et d'autre part par rapport à tout ceux qui aimaient dans son travail le côté amusant, gentil, conceptuel (Boltanski, Grenier, 2007, 144). Ses œuvres ont l'air de plus en plus sombres, tristes, douloureuses. Dans l'exposition *Monument* (1985–1989), il se sert des photographies des enfants souriants, des jeunes gens ou des adultes en pleine vie, non pas de vieux ou malades. Il les installe d'une manière commémorative qui nous fait penser que tous ces gens sont morts. Il y a des petites lampes autour de leurs images, dont certaines sont installées sous la forme d'un autel ou d'une maison mortuaire. L'artiste souhaite « de restituer le sentiment que l'on éprouve lorsqu'on traverse une église qu'on soit croyant ou pas », sans qu'il soit nécessaire de connaître la nature des cérémonies : « Tu passes, tu sens que c'est une chose importante, mais tu ne peux pas la déchiffrer... et tu ressors. C'est donc ce passage au travers de quelque chose que tu ne peux pas tout à fait comprendre, un ensemble de visions, de gestes, de sons » (131). « Quand je dis que, dans la création, il y a un éblouissement, quelque chose qui nous dépasse, c'est effectivement un discours mystique, auquel je crois réellement dans le cadre de mon art. Mais, dans la vie, je n'ai

---

4 M. Halbwachs estimait que la mémoire individuelle et la mémoire collective sont entrelacées : « Considérons maintenant la mémoire individuelle. Elle n'est pas entièrement isolée. Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. (...) Il n'en est pas moins vrai qu'on ne se souvient que de ce qu'on a vu, fait, senti, pensé à un moment de temps, c'est-à-dire que notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres. Elle est limitée assez étroitement dans l'espace et dans le temps. La mémoire collective l'est aussi, mais ces limites ne sont pas les mêmes. (...) Je porte avec moi un bagage de souvenirs historiques. (...) Mais c'est là une mémoire empruntée et qui n'est pas la mienne. (...) Pour moi, ce sont des notions et des symboles ; ils se représentent à moi sous une forme plus ou moins populaire ; je peux les imaginer ; il m'est bien impossible de m'en souvenir. (...) Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général » (Halbwachs, 1968, 36–37).

même pas la prétention de pouvoir imaginer ce que peut être Dieu » (153). Boltanski n'est pas croyant et n'assiste jamais aux rites confessionnels ; il ne lie pas l'art à une religion précise, mais plutôt à l'idée du religieux (171). « J'ai osé affirmer que l'art était une chose extrêmement importante, proche de la religion et d'une recherche de la connaissance, et qu'une exposition n'est pas un endroit de divertissement ou de plaisir, mais un endroit où on doit sinon prier, du moins réfléchir » (144).<sup>5</sup> En outre, l'artiste affirmait : « l'idée que l'œuvre doit être une manière d'exprimer les choses auxquelles on croit » et « aucune œuvre n'existait si elle n'était pas sous-tendue par une question posée » (152). L'exposition *Monument* pose la question si l'on a le droit de tuer et Boltanski répond que non car « tout être est saint » (151). Il s'intéresse au christianisme parce qu'il le considère comme une sorte de l'humanisme, en raison du « sentiment de l'importance de chaque être » (154). Il se sent plus proche encore du courant de pensée existentialiste et restera jusqu'à la fin de sa vie marqué par la période inaugurée par Albert Camus (66). Les expériences auxquelles renvoient ses œuvres sont, en dehors du christianisme, avant tout le communisme et le nazisme, liés à l'effroi de la guerre et au mal qu'elle provoque. (65–66). Avec la guerre, la chose la plus importante qui lui soit arrivé dans sa vie est le fait d'être juif, et encore plus la Shoah : « c'est sans aucun doute l'événement principal qui a totalement conditionné ma vie » (22).<sup>6</sup> Des témoignages de la guerre ont suscité « une fascination pour la mort, pour ces images, une fascination morbide » (22), avec les sentiments de perte et de deuil.<sup>7</sup>

Au début de sa création, l'artiste était très attentif au côté technique des moyens utilisés, par exemple au papier servant de support aux photographies (devant être le plus neuf et le plus fin possible) mais, plus tard, il a constaté que ce type de papier ne procurait pas d'impressions authentiques. Par conséquent, il l'a remplacé par un vieux carton, puis par des boîtes à biscuits, sur lesquelles il a collé des photographies, éclairées par des lampes comme, par exemple, dans les installations *Réserve : Les Suisses morts* (1991) et *Inventaires* (1991). C'est ainsi qu'il a atteint une patine historique. Dans le

5 Boltanski est surpris par le fait que sa mémoire collective et familiale, son sentiment sur le monde sont proches des pays orthodoxes dont sont originaires ses ancêtres, bien que Juifs, et bien qu'il n'ait pas été élevé dans cet esprit-là. Pourtant, les émotions qu'il cherche à susciter par ses installations, suggèrent une expérience, proche de ce que des croyants éprouvent auprès des icônes orthodoxes comme des objets sacrés.

6 Ce n'est qu'après la mort de son père et puis de sa mère, qu'il a commencé à s'apercevoir de son enracinement dans la tradition juive. « Il est certain aussi que je me souviens depuis toujours de la honte d'être juif. De mon désir d'être français, plutôt prince, et de la honte très grande d'être juif, ce qui était une chose à cacher, dangereuse et vraiment pas bien » (10). Ses grands-parents paternels « ont quitté la Russie en partie par désir d'abandonner le judaïsme. Ils voulaient venir en France pour s'affranchir, vivre la liberté » (14). Pourtant, son père lisait chaque matin des livres pieux et « était un homme mystique » (15). Sa mère, écrivaine, était corse et chrétienne, catholique, et, après la guerre, communiste.

7 En tant que fils du médecin, Boltanski accompagnait souvent son père dans l'hôpital où celui-ci travaillait et devait se rencontrer avec des malades, des morts, avec une certaine odeur de cette espace-là.

cycle des expositions intitulé *Vêtement(s)*,<sup>8</sup> En se servant soit de photographies, soit de vêtements, ou, plus récemment, de battements du cœur, le principe est toujours le même : « C'est toujours la présence par l'absence » ... « La présence renvoie à une absence du sujet » (185). Tous les objets exposés symbolisent des personnes mortes. Boltanski a « établi une relation entre vêtements, photographie et corps morts. » Son travail porte toujours sur la relation entre le nombre et le gigantesque. Les vêtements sont une façon pour lui « de représenter beaucoup, beaucoup de gens. Comme les photographies » (177). Tout le monde peut sympathiser avec des émotions de l'angoisse de la mort, de la peur de la guerre, bref, des souvenirs pénibles. Si ce n'est pas le cas dans la vie personnelle, c'est au moins au niveau collectif. Ce sentiment de sympathie peut être cathartique. Toutefois, Boltanski ne cesse de souligner combien la mémoire et les souvenirs personnels sont importants dans son procédé artistique. Il les montre comme les siens, même ceux qui ne le sont pas. C'est grâce à eux que son art est si convaincant. L'artiste a pris conscience du pouvoir de la mémoire affective, c'est-à-dire de la mémoire personnelle, pour créer des œuvres avec un message collectif ou même universel. Boltanski refuse la critique lui reprochant d'avoir abusé de la souffrance des gens pour mieux vendre et qualifiant ses œuvres de pathétiques et pleurnichardes. Il estime que « ce type de réaction limite énormément la compréhension » de son travail. (...) La souffrance existe, le malheur existe, il n'y a pas d'interdit à en parler » (159).

Catherine Grenier considère que « Boltanski franchit un pas de plus dans l'utilisation de la puissance pathétique d'une œuvre fondée sur une participation empathique du spectateur » (Grenier, 2011, 72). En choisissant la relique plutôt que l'image et le registre de l'émotion plutôt que la réflexion critique, Boltanski réduit au minimum la distance entre l'art et le spectateur. Il ravive ainsi la conception romantique d'un art efficace, qui met son pouvoir suggestif et émotionnel au service d'un bouleversement de l'univers intime du spectateur. La question de la mort, mais aussi celle du mal, deviennent prédominantes. Le mal, qui n'est pas assigné à une fraction coupable de l'humanité, mais interrogé en chacun de nous. L'art de cet artiste, conclut Grenier, « renonce à sa position d'autorité » (76).

Avec ces expositions vers la fin des années 80 du XX<sup>e</sup> siècle, Boltanski « devient un artiste de l'espace » :

Je pense que si j'ai amené, avec quelques autres, quelque chose de nouveau dans l'art, c'est le fait de prendre en compte le lieu entièrement et de concevoir l'exposition comme une seule œuvre. Le principe n'est plus de

---

8 Il s'agit d'une série d'expositions que Boltanski installait dans plusieurs années dans les pays divers : *Réserve : Canada* (1988), *Réserve des enfants* (1990), *Réserve : Le Lac des morts* (1990), *Les Manteaux* (1995), *Les Fantômes d'Odessa* (2005), *Prendre la parole/Spregovoriti* (2005), *Personnes/Osebe* (2010), etc.

regarder un œuvre après l'autre, c'est d'être à l'intérieur de quelque chose, où les œuvres se parlent tellement qu'elles ne constituent plus qu'une seule entité (143–144).<sup>9</sup>

Il convient aussi d'être attentifs au fait que, dès les années 80 du siècle dernier, Boltanski s'est mis à nager à contre-courant de l'art de son temps, contre le modernisme conceptuel et son culte théorique de la nouveauté et que, paradoxalement, c'est ainsi qu'il est devenu original et célèbre. Dans le contexte de l'autonomie de l'art, il a fait preuve de son caractère extraordinaire également par sa thèse établissant une correspondance entre la contemplation esthétique et la contemplation religieuse sans pour autant tomber dans une fusion antimoderne. « La grande difficulté est de ne pas être moderne, mais de ne pas non plus être un vieux con réactionnaire. La notion de modernité, le fait de vouloir être moderne, est horrible, mais il faudrait en même temps ne pas être antimoderne » (131). Boltanski croit au pouvoir salvateur de l'art, à la catharsis. En ce sens, il reste classique.

En ce qui me concerne personnellement, ses expositions me rappellent des images des vêtements des immigrés dans la Mer Egée ou des images de leurs corps épuisés et couchés sur les rives de la Méditerranée, comme s'ils étaient morts, car on ne voit de loin que leurs vêtements. Et pourtant, il s'agit de la situation inverse : tandis que Boltanski nous montre des photographies et des vêtements des gens vivants pour lesquels on s'aperçoit qu'ils devaient mourir, le média nous montre des immigrés comme s'ils étaient morts, alors qu'en fait, ils sont vivants, mais totalement épuisés. On ne sait pas qui ils sont, on ne les regarde pas comme des personnes, mais comme des corps anonymes qui seront bientôt remplacés par d'autres corps.

## 2

Dans le même ordre d'idée, on peut mentionner les œuvres du peintre allemand Anselm Kiefer (né, lui aussi, en 1944), qui évoquent la catastrophe et les destructions de la Seconde Guerre mondiale. Il incite les Allemands à repenser l'identité allemande de l'après-guerre, sans refoulement des souvenirs de la Guerre. Il se met à explorer les raisons qui ont conduit au nazisme en examinant de près le patrimoine allemand, à partir des mythes et des légendes germaniques (comme l'a fait Richard Wagner avant lui, mais sans exaltation).<sup>10</sup> Kiefer se met aussi à analyser la pensée des philosophes,

9 Boltanski souligne que ses théories principales de l'installation sont nées d'une idée que, avant de monter une exposition, il faut savoir s'il va faire chaud ou s'il va faire froid, savoir s'il y a de la lumière ou pas à l'extérieur, savoir comment les gens vont rentrer, etc. (142).

10 « Pour se connaître soi, il faut connaître son peuple, son histoire... j'ai donc plongé dans l'Histoire, réveillé la mémoire, non pour changer la politique, mais pour me changer moi, et puisé dans les mythes pour exprimer mon émotion. C'était une réalité trop lourde pour être réelle, il fallait passer



poètes et artistes allemands, du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, qui songeaient avant tout à la naissance de la nation allemande, et puis, à sa renaissance encore plus glorifiante dans l'avenir. Certains d'eux adhéraient au national-socialisme, d'autres étaient les victimes de celui-ci.

Comme Boltanski, Kiefer a vécu son enfance dans une ambiance qui refoulait la mémoire personnelle et collective, mais dans le sens inverse.<sup>11</sup> Tandis que la famille de Boltanski hésitait à parler de ses racines juives (par son père), la famille de Kiefer se rangeait à côté de ceux qui passaient sous silence le passé nazi de leur pays. Le jeune Kiefer s'est fait remarquer au début des années 70 du XX<sup>e</sup> siècle par des photographies et des peintures sur lesquelles il levait le bras pour faire le salut nazi. C'est par ce geste provocateur qu'il voulait évoquer la mémoire des Allemands. Matthew Biro estime que c'est de cette manière que Kiefer voulait atteindre la catharsis d'un passé insupportable (Biro, 2016, 78). Le milieu culturel a refusé sa manière d'agir, sauf ceux qui ont pensé – à tort – que Kiefer voulait réaffirmer le nazisme lorsqu'il faisait référence à Richard Wagner, Knut Hamsun, Jean Genet, L.-F. Céline, Martin Heidegger, et à quelques autres artistes et philosophes proches du national-socialisme. Kiefer se réfère à Caspar David Friedrich et au romantisme aussi, mais dans un sens ambigu : d'un côté, il se sent proche des motifs romantiques mais, de l'autre, il voit une filiation entre le romantisme et le nazisme.<sup>12</sup>

La création de Kiefer est marquée, elle aussi, par la photographie et les installations, comme celle de Boltanski, cependant l'artiste préfère la peinture. Il s'est singularisé par ses toiles en relief où il utilise des matériaux très variés et originaux : argile, plomb, cuivre, porcelaine, cendre, sable, plâtre, bois, métal, feuilles d'or et d'argent, etc. Il s'approche de la peinture abstraite. Sur ses toiles, il écrit parfois des phrases entières ou des mots singuliers et les noms propres des gens qui ont marqué l'histoire allemande (par exemple, J. G. Fichte, F. Hölderlin et H. von Kleist, sur le tableau intitulé *Varus*, de 1976). Il consacre quelques tableaux aux artistes qui l'ont inspiré (comme, par exemple, à Paul Celan et Ingeborg Bachmann).

Il s'inspire des motifs mythologiques et mystiques de la Bible hébraïque, de la kabbale (par exemple, une série de toiles *Lilith*, de 1987 à 1990) et de l'empire romain. Il se lie à la tradition juive plus explicitement que Boltanski. Sa grande inspiration est l'esthétique des ruines ; au début des années 80 du XX<sup>e</sup> siècle, il se moque de l'architecture monumentale d'Albert Speer par une série de toiles représentant Nouvelle

---

par le mythe pour la restituer » ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm\\_Kiefer](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer)).

11 Les parents de Boltanski et de Kiefer ont survécu la guerre. Pourtant, Kiefer a grandi avec ses grands-parents.

12 I. Berlin avait révélé une thèse pareille en supposant que le fascisme était l'héritier du romantisme (Berlin, 2012, 152).

Chancellerie du Reich (par exemple, avec le tableau *Innenraum/Intérieur*, 1981) dans un état délabré. Notons qu'A. Speer lui-même songeait à construire des édifices qui, après plusieurs millénaires, ressembleraient aux ruines de l'Empire (158). Pourtant, Kiefer les peint comme des ruines abandonnées, dans un état misérable, très loin des vestiges sublimes.

Une des œuvres les plus fascinantes de l'artiste est la scénographie de l'opéra *Au commencement*, 2009), par laquelle Kiefer affronte et commémore « les ruines morales et matérielles de sa nation à la fin de Seconde Guerre mondiale » (57). Près de son atelier à Barjac,<sup>13</sup> au sud de la France, il a installé « un gigantesque décor de ruines mêlant vestiges antiques archéologiques, folies du paysage romantique et de ses jardins, et décombres des villes allemandes de l'après-guerre, le tout redéployé et revivifié sous la forme d'un immense domaine commémoratif de béton » (57). Cette installation peut évoquer soit l'Allemagne ruinée, soit la démolition des ghettos juifs ou même des attaques actuelles sur les villes (par exemple en Syrie).

Alors que Boltanski s'est servi des objets et des images des gens pour activer la mémoire affective, les motifs de Kiefer se lient à la nature : aux paysages de la lande allemande et française, à la forêt, aux arbres, aux champs de blé et de fleurs, à la terre et au ciel.<sup>14</sup> Il rappelle les horreurs de la guerre par des motifs « des terres brûlées, noircies, désolées », en montrant « un paysage angoissant », « sans aucune trace de vie » (88). La toile avec le titre *Hanneton, vole ! (Maikäfer, flieg!)*, 1974 est exceptionnelle en ce qu'elle rappelle « le souvenir de l'occupation de la Poméranie par les troupes soviétiques » qui « est resté gravé dans les mémoires comme le symbole de la destruction de l'identité historique allemande » (*Anselm Kiefer*, 2016, 88).

Bien qu'il utilise des motifs de la nature, « Kiefer ne se considère pas comme un peintre paysagiste » et « ne croit pas qu'un paysage soit beau par nature. Selon lui, le beau nécessite toujours un argumentaire » (131). « Il utilise le paysage comme un élément de base lui permettant d'exprimer un état d'esprit, afin de créer un débat autour d'un lieu, d'un événement... » (132). Les paysages de Kiefer portent un fort message symbolique. Prenons pour exemple une série d'œuvres créées entre 2012 et 2014, intitulée *Der Morgenthau Plan*, où sont peintes des fleurs et des champs de blé. Kiefer ironise sur le plan Morgenthau, par lequel le gouvernement américain, représenté par son secrétaire d'État Morgenthau, voulait « empêcher l'Allemagne de continuer à développer son industrie lourde et de la transformer en une nation principalement agricole et pastorale, dépourvue de toute industrie » (224). Cependant, il est tout à fait possible de contempler ces tableaux simplement comme des paysages fleuris ou

13 A. Kiefer vit en France depuis 1993.

14 En allemand, le mot *Kiefer* signifie « le pin ».

couverts de blé avec, il est vrai, des ton foncés et par conséquent, d'un aspect plutôt angoissant.<sup>15</sup>

C'est l'occasion d'aborder de plus près la question de la nature de la contemplation esthétique. D'après I. Kant, le jugement esthétique doit reposer sur la contemplation du beau dans la nature ou dans l'art. Les œuvres de Boltanski et de Kiefer nous laissent cette liberté par leur message symbolique. C'est à nous de choisir la contemplation désintéressée ou plutôt concrétisée. Si l'on connaît la vision de l'artiste, cela peut nous aider à approfondir notre connaissance ; cependant, notre contemplation court le danger de s'appauvrir si le nombre possible des motifs est limité. Il faut trouver un équilibre entre la symbolisation abstraite et le motif concret de l'art. L'art peut nous toucher, que l'on connaisse ou non ses motifs.

Boltanski et Kiefer semblent favorables à la compréhension de la contemplation au sens kantien. Le premier souligne que la mémoire collective doit passer par les souvenirs personnels pour que chaque spectateur puisse s'y reconnaître bien que ses œuvres ne font que semblant d'être autobiographiques. Quant à ses installations, surtout à Barjac, Kiefer souligne :

Ces bâtiments n'expriment pas l'illustration d'une idée, mais, à l'inverse, leur réalisation m'a, *a posteriori*, révélé le concept. Cette pensée est à l'opposé de certaines pratiques contemporaines. En effet, aujourd'hui, bon nombre d'artistes ne partent pas de l'acte 'créateur en soi', mais ils procèdent en inversant le processus. S'appuyant sur les théories esthétiques d'Adorno, de Benjamin et de Lukacs, ils les appliquent, tels des modes d'emploi, à leur propres productions artistiques (Kiefer, 2011, 32).

Lorsqu'il s'adresse à son auditoire à la Leçon inaugurale, prononcée le décembre 2010 au *Collège de France*, sous le titre *L'art survivra à ses ruines*, Kiefer se demande rhétoriquement si l'œuvre ne devrait pas précéder le discours, passer devant la réflexion esthétique ou la théorisation. « En tant qu'objet, l'œuvre initiale ne doit-elle pas être antérieure à la théorie » (36) ? Il est très critique envers Les Documenta X et XI de Kassel et les curateurs qui semblent « appartenir au Moyen Âge : il faut d'abord expliquer la part obscure de l'œuvre d'art, avant de la montrer » (37). Si c'est le cas, l'art « porte en lui les théories paradoxales et dictatoriales de la théologie » (37). Kiefer estime que l'art se dresse constamment contre lui-même. Il ne semble pouvoir exister que par sa propre négation. Grâce à son autodestruction, paradoxalement il procure le bien (51). « L'autodestruction a toujours été le but le plus intime, le plus sublime de l'art. » Pourtant, « quelle que soit la force de l'attaque, et quand bien même il sera parvenu à ses limites, l'art survivra à ses ruines » (Kiefer, 2011, 53).

15 Dans les années dernières, Boltanski, lui aussi, s'approche de l'esthétique de la nature. Il crée des installations avec des fleurs (par exemple des campanules) et l'herbe (*Animitas*, 2015).

## 3

Dans la peinture slovène, c'est notamment le peintre Zoran Mušič qui s'est fait remarquer par ses toiles créées d'après ses souvenirs personnels de la Seconde Guerre mondiale qu'il a passé en partie dans le camp de concentration Dachau. On ne verra jamais de telles images chez Boltanski et Kiefer, nés vers la fin de la guerre, et qui se basent, eux aussi, sur leurs propres expériences et souvenirs, mais datant de l'après-guerre. Bien qu'ils ne puissent pas être témoins de la guerre, ils sont encore ses enfants, témoignant des traumatismes dont les gens ont été victimes. Pourtant, l'authenticité de l'expérience personnelle ne suffit pas à garantir la valeur de la création artistique. Richard Kearney constate que les artistes cherchant avant tout à valoriser le sens éthique et documentaire des témoignages historiques rejettent souvent la possibilité de leur représentation esthétique à l'aide d'une narration imaginaire. Il cite comme exemple Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah* (1985), un film documentaire consacré à l'extermination des Juifs pendant la guerre, qui a adressé de sévères critiques à Steven Spielberg, le réalisateur du film *La Liste de Schindler* (1993), soulignant que celui-ci a failli à représenter ce qui, à son avis, était unimaginable : le camp de concentration d'Auschwitz. Il pense que ce film n'est qu'un mélodrame de mauvais goût qui banalise le caractère particulier de l'holocauste. Son péché originel aurait été de le montrer à travers une histoire fictive par laquelle le spectateur pourrait éprouver de l'empathie avec un héros et sympathiser avec lui (Kearney, 2002, 50–53). Au contraire de Lanzmann, Kearney estime qu'il n'est pas sûr que le réalisme historique soit plus persuasif et cathartique que la fiction (quelques-uns se sont suicidés après leurs témoignages). Il peut arriver qu'on se détourne de la cruauté racontée dans les histoires réelles. En revanche, une histoire fictive, comme *La Liste de Schindler*, a la force d'éveiller la compassion. Le témoignage authentique, encombré de naturalisme tragique, risque de causer de la répugnance. Le spectateur est dans la gêne devant une histoire ou une représentation tragique et trop naturaliste ; sa capacité d'empathie risque de sombrer dans l'apathie. D'après Kearney, le film *Shoah*, en représentant les histoires réelles des internés des camps de concentration, ne nous offre aucune consolation ou réconciliation : « Sans larmes pour compatir, sans sensations pour s'orienter, sans extase, sans catharsis, sans purgation » (53).<sup>16</sup>

L'artiste, lui aussi, a pour tâche d'entrer en empathie avec le spectateur et de mettre en équilibre la capacité d'empathie de ce dernier, ses émotions et la réalité ou la vraisemblance de l'histoire racontée ou représentée. S'agit-il encore de l'appel intime de la vérité artistique ou plutôt de l'esprit calculateur ? Regardons de plus près la peinture de Zoran Mušič, en particulier les motifs tirés du camp de concentration. Sa leçon sera : que la vérité parle d'elle-même.

16 À l'original: « There are no tears to feel with, no sensations to orient oneself, no ecstasy, no catharsis, no purgation » (Kearney, 2002, 53).

Mušič (né en 1909, avant le début de la Première Guerre mondiale) a été interné dans le camp de Dachau le 18 novembre 1944 avant d'en être libéré six mois plus tard, le 29 avril 1945, grâce à l'arrivée de l'armée américaine (Zupan, 2016, 49–50). Il a fait ses premiers dessins des internés avant son départ de Dachau.<sup>17</sup> Il n'était pas le seul à le faire, quelques autres internés slovènes ont également dessiné leurs expériences ; pourtant, les dessins de Mušič ont l'air plus artistiques, plus émotionnels et impressionnants, mais moins naturalistes. Il s'agit de représentations documentaires et d'un témoignage historique, mais imprégnés de réalisme psychologique. Ses images d'un ou de plusieurs internés éveillent la compréhension et la compassion. Si elles étaient simplement naturalistes comme s'il s'agissait de l'étude anatomique d'un squelette, notre regard ne serait peut-être pas empathique. Mušič a réussi à allier les représentations documentaire et artistique au sein d'une unité exemplaire.

C'est l'avis aussi de l'historienne de l'art Nadja Zgonik, selon laquelle des dessins que les autres peintres slovènes avaient réalisés dans le camp d'internement, n'étaient pas reconnus comme des œuvres d'art, mais comme des documents mémorables. Au contraire, les œuvres de Zoran Mušič sont exceptionnelles en ce qu'elles sont parvenues à cette reconnaissance artistique (Zgonik, 2012, 136).<sup>18</sup> Cela vaut encore plus pour le cycle de tableaux que Mušič a commencé à peindre depuis 1969 et dont il a fait la première exposition en 1970, à Paris, sous le titre *Nous ne sommes pas les derniers*.<sup>19</sup> À la différence d'un photographe qui cherche à embrasser du regard une image de la réalité, à la documenter et à la manifester, Mušič s'est donné pour tâche de recréer l'image de la réalité (138). Cela veut dire que son intention n'était pas seulement de documenter un moment historique, ou, comme l'écrit un autre historien de l'art slovène, Tomaž Brejc, que les toiles de Mušič ne sont pas une illustration, mais une revivification de sa propre expérience (Brejc, 2012, 72).

Si l'on compare maintenant les œuvres de Mušič, de Boltanski et de Kiefer, on peut constater que seul Mušič avait une expérience brute de la Seconde Guerre mondiale. L'attitude de Kiefer envers la guerre est moins personnelle et le peintre accorde une plus grande attention aux paysages de sa patrie qu'aux images des gens.

---

17 Nadja Zgonik se réfère à Gojko Zupan, élaborateur de la première liste des œuvres de Mušič conservées ayant trait aux camps de concentration. Le peintre se souvient avoir dessiné « environ 200 dessins à Dachau » (le nombre varie selon les sources où on parle de 150, ou au moins 100 œuvres), parmi lesquelles 80 ont assurément été conservées (Zgonik, 2012, 134).

18 Nadja Zgonik prend comme exemple l'esquisse du sculpteur Božo Pengov où il semble qu'on ait affaire à « une étude de nu académique (...), ce qu'avait déjà remarqué Vera Visočnik en notant la gêne étreignant le spectateur à la vue de ce dessin dur, ombré, où tous les sentiments de l'artiste sont passés sous silence » (Zgonik, 2012, 136–137).

19 Le dernier tableau de ce cycle de Mušič date de 1987.

Dans le but d'approfondir sa connaissance de la culture allemande, Kiefer étudie non seulement le patrimoine germanique, mais aussi des légendes et mythes assyriens, égyptiens, romains et d'autres qu'il lie à la représentation de l'Allemagne d'après-guerre. Souvent, ses souvenirs se rattachent aux images de son pays blessé, triste, à la forêt et à la terre brûlées, ravagées. Par contre, après la guerre, Mušič s'éloigne pour un quart de siècle des motifs liés à son expérience d'internement et s'ouvre à la lumière en peignant des chevaux, poneys, ânes, des paysages dalmates, karstiques et italiennes, avec des chaînes de montagnes rocailleuses ou des collines arrondies (certains de ces motifs ont été présentés déjà avant la guerre). Ces paysages n'ont pas l'air sinistre comme c'est le cas chez Kiefer. C'est là qu'il trouve la tranquillité d'âme. Il est vrai que certaines toiles deviennent de plus en plus abstraites, que les tons sont de plus en plus sombres et que sa « pastorale n'est pas un refuge, n'est pas un paysage idéal » (62). Pourtant, les paysages de Mušič gardent leur aspect d'origine, alors que les paysages de Kiefer sont imprégnés de sang. Sa patrie est piétinée par les bottes de soldats et les chars d'assaut, truffée de mines et dévastée par les bombes. Par conséquent, il serait difficile de les imaginer autrement que dans des tons mornes.

On peut tracer une parallèle entre l'art de Mušič et celui de Boltanski en raison de l'importance qu'ils accordent à l'holocauste, bien que le dernier ne l'ait pas subi personnellement. Si les scènes du camp de la mort peintes par Mušič, nous font frissonner, nous n'éprouvons pas moins d'affliction en nous plongeant dans les installations de Boltanski qui prend le deuil de la perte collective. Il y a quand même une différence entre eux : les gens sur les photographies dont se sert Boltanski, ne sont pas à l'agonie ou morts même, bien au contraire, il choisit ceux qui sont en pleine vie, qui font un sourire. Mušič nous montre l'homme en plein processus de dépersonnalisation devant la mort, l'autre fait l'éloge de la vie. Malgré cela, les visages des internés ne sont pas sans expressions, sans émotions, bien au contraire, il y a encore dans leurs yeux des traces d'angoisse, d'effroi, de désespoir et de désolation ; il y a encore des signes de la souffrance et de l'épuisement total de leurs corps. Sans ces expressions de vie intérieure, manifestant que la conscience de soi n'a pas encore expiré, on ne pourrait pas ressentir de l'empathie envers les images des internés et compatir à leur sort. Leur nudité est frappante aussi, surtout la mise à nu des parties génitales fait ressortir la vulnérabilité et la faiblesse. Tout cela nous permet de les traiter encore comme les hommes, gardant leur humanité jusqu'à la fin.<sup>20</sup> De l'autre côté, les

---

20 En se référant aux témoignages des anciens détenus des camps de concentration, G. Agamben, dans son ouvrage *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin* (traduit en français en 1999, de l'original italien *Homo sacer. III, Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998) analyse le concept de musulman (*der Muselmann*) ayant servi à désigner les détenus parvenus au dernier stade de l'épuisement, à la limite ou même au-delà de la conscience les morts vivants n'ayant plus conscience d'eux-mêmes et ayant mis fin à leur souffrance en sombrant dans l'indifférence la plus totale (Agamben, 31–35). Chez Mušič, on ne trouve aucune trace de cette situation extrême.

photographies que Boltanski a exposées nous montrent des jeunes gens, suggérant que leur vie a été interrompue brusquement. À l'opposé des images des corps nus des internés sur les toiles de Mušič, les installations de Boltanski nous adressent un fort message symbolique à l'aide des vêtements. Pourtant, dans les deux cas, il s'agit des personnes sans noms. Si, pour conclure, nous revenons à Kiefer, on peut constater qu'il ne peint pas la perte humaine directement. Il nous montre les ruines du pays, des bâtiments rasés ou même des villes démolies, la nature endommagée, mais non pas l'extermination des hommes.<sup>21</sup>

#### 4

À la fin, j'aimerais aborder la question de la valeur symbolique de l'art : est-ce que l'interprétation symbolique appauvrit ou enrichit ultérieurement un art concret et ses motifs ? Serait-il juste de contempler les représentations de l'holocauste seulement par rapport à lui-même ou serait-il admissible d'en élargir la portée en les traitant comme des symboles des atrocités causées par l'internement, par la guerre comme telle ? Est-ce que, par la valorisation de l'art dans sa dimension symbolique, on diminue sa valeur particulière ? L'art de Mušič étant lié à un certain moment de l'Histoire, la Seconde Guerre mondiale, il montre ou exprime la souffrance et les maux que celle-ci a produits. Par le processus de symbolisation, cet art devient exemplaire et la source des représentations possibles des atrocités des autres guerres, aussi bien de celles qui sont déjà passées que de celles que l'on entrevoit dans l'avenir, afin de nous servir d'analogie. Le cas de Boltanski est différent, car son procédé artistique est symbolique dès le début : ses installations reflètent le deuil qui n'est pas ancré concrètement dans un fait historique, bien que Boltanski considère qu'inconsciemment il a été guidé par la Shoah. Aussi Kiefer a-t-il recours à l'utilisation symbolique de divers mythes pour évoquer le sentiment de désespoir que lui inspire la destruction provoquée par la Seconde Guerre mondiale. On a recours à l'art aussi lorsque de témoignages immédiats nous manquent.

Il semble que de cette manière-là les atrocités, la souffrance, les maux et les émotions suscitées par un certain art cessent d'être uniques. Comme le symbole passe du concret à l'abstrait, son contenu concret devient interchangeable, remplaçable et comparable avec les autres contenus semblables. Il est dangereux que ce qui est concret et représenté à travers l'art, soit dégradé, comme s'il n'était rien d'exceptionnel. La recherche de la valeur symbolique de l'art tire aux conséquences éthiques imprévisibles. Pourtant, on pourrait se poser une question inverse : est-ce que les maux, montrés par

---

21 Les tableaux de Kiefer représentant des paysages brûlés et des villes dévastées par les troupes militaires pourraient servir aussi de symboles pour représenter les catastrophes écologiques ou autre cataclisme.

les représentations artistiques d'un certain fait (comme, par exemple, les dessins du camp d'internement Dachau) sont si uniques et exceptionnels qu'on ne pourrait pas imaginer d'autres maux, qui se passent même aujourd'hui, à l'aide d'un art particulier ?

Mušič s'est distingué par un haut degré de modestie lorsqu'il a donné le titre *Nous ne sommes pas les derniers* à sa première exposition mettant à jour le motif de son internement à Dachau (le titre peut aussi être compris comme un signe de résignation). Les experts de son art ne sont pas du même avis quant à la portée du message symbolique de ces dessins et tableaux. Un des meilleurs connaisseurs de son art, Gojko Zupan, était d'avis que Mušič était influencé par l'année révolutionnaire de 1968 à Paris, ville où il a vécu la majorité de sa vie après la guerre. « Les ombres des guerres au Biafra et au Vietnam, alors qu'il lisait Celan, Primo Levi, Ismail Kadaré ou *Nekropola* de Pahor (paru en 1967), ont très probablement contribué à influencer les cauchemars nocturnes du peintre au seuil de sa vieillesse » (Zupan, 2016, 63).<sup>22</sup> Zupan ajoute : « *Nous ne sommes pas les derniers* sont non seulement le souvenir de la souffrance dans le camp d'internement, un monument à l'holocauste ou aux guerres toujours nouvelles, mais aussi la condamnation de la platitude morale, de la mémoire courte et surtout un message de l'homme désavouant les buts de l'art pour l'art » (63).

L'historien de l'art Tomaž Brejc pense différemment : « 'Le contenu' de ce cycle est exclusivement l'holocauste. Ce ne sont pas du tout les défunts des goulags et d'Hiroshima, de Biafra ou Vietnam, ce n'est point un commentaire politique : ici, c'est le souvenir de Dachau qui a 'ressuscité' » (Brejc, 2012, 72).<sup>23</sup> Brejc constate que dans les années 60 du siècle dernier on a « remarqué la montée des mémoires lesquelles, dans les années 80, sont en train d'accroître vers une vraie 'industrie de l'holocauste'... Après une longue attente et silence des anciens internés se sont mis à parler... dès lors une vraie digue a déclenché la littérature des mémoires et ensuite des films, des expositions et des recherches » (73). En appelant au témoignage de Primo Levi, Brejc souligne la grande valeur des témoignages des témoins encore vivants de la Seconde Guerre.

Jean Clair, grand connaisseur français de Mušič, a mentionné que « très peu de peintres qui ont survécu cette expérience, avaient le courage, le pouvoir et le temps de la transmettre » (Clair, 2012, 29). Il fait remarquer l'influence d'Otto Dix et d'Oskar Kokoschka, dont Mušič a fait connaissance lors de ses études académique à Zagreb. Brejc ajoute encore Théodore Géricault et Francisco de Goya. Pourtant, il est sûr que Mušič « ne peint que d'après sa propre mémoire » (Brejc, 2012, 74). L'historien de l'art croate Igor Zidić, considère que c'est grâce à Tizian et à Rembrandt que Mušič a réussi à transformer les corps des tués en âmes des morts (Zidić, 2012, 34). Si l'on relie

22 Le roman *Nekropola* de Boris Pahor a été traduit en français sous le titre *Pèlerin parmi les ombres* (1990).

23 Toutes les citations sont traduites par nous, si ce n'est pas indiqué autrement.



toutes les influences sur le peintre, il s'ensuit qu'il ne faut pas négliger l'importance de la tradition, malgré la signification indispensable de sa propre expérience. Brejc rappelle la thèse d'Eric Hobsbawm selon laquelle nous nous soumettons à la tradition et la modifions en fonction des exigences du présent, nous l'inventons à peu près, c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas d'une imitation, d'éclectisme, mais d'une lutte créative avec le passé (Brejc, 2012, 41). Nadja Zgonik estime que Mušič espérait en vain qu'une expérience en camp d'internement, semblable à celle vécue à Dachau, ne pourrait plus advenir (elle mentionne aussi les guerres du Vietnam et du Biafra) et que le titre de l'exposition, *Nous ne sommes pas les derniers*, prouve que Mušič s'est rendu compte du fait que la persécution, la violence et les meurtres sont devenus quelque chose de banal et d'universel (Zgonik, 2012, 132, 139).

Le cas de la peinture de Mušič, comme celui de Boltanski et de Kiefer, confirme la théorie dynamique de la mémoire et de la tradition : les souvenirs et les faits de la tradition survivent tant que nous les revivons, mais les expériences au présent ne seront jamais identiques aux souvenirs du passé. Le système de mémoire n'est pas une pure reproduction d'événements et d'émotions passés, mais la construction, non pas la répétition, mais la récréation. M. Halbwachs a écrit à ce propos : « Si ce que nous voyons aujourd'hui vient prendre place dans le cadre de nos souvenirs anciens, inversement ces souvenirs s'adaptent à l'ensemble de nos perceptions actuelles. Tout se passe comme si nous confrontions plusieurs témoignages. C'est parce qu'ils s'accordent pour l'essentiel, malgré certaines divergences que nous pouvons reconstruire un ensemble de souvenirs de façon à le reconnaître » (Halbwachs, 1968, 1). On peut faire une analogie entre eux, mais rien de plus : il ne s'agit que d'un certain degré de ressemblance (et de différence) et non pas d'identification. L'art a le pouvoir de parvenir à une telle singularité que ses représentations peuvent nous servir de symboles. Ainsi, il est plus facile de comprendre le présent, de créer de nouveaux souvenirs et de nous rappeler les anciens. Grâce à l'art on est capable d'imaginer aussi des souvenirs dont on n'a pas fait sa propre expérience.

## Bibliographie

- Agamben, G., *Image et mémoire*, Paris 2004.
- Agamben, G., *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz: l'archive et le témoin*, Paris 1999.
- Agamben, G., *Kar ostaja od Auschwitza*, Ljubljana 2005.
- Berlin, I., *Le Bois tordu de l'humanité: Romantisme, nationalisme, totalitarisme*, Paris 1992.
- Berlin, I., *Izvori romantike*, Ljubljana 2012.

- Biro, M., Barjac, l'œuvre d'art totale d'Anselm Kiefer, in : *Anselm Kiefer* (éd. Bouhours, J.-M.), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016, Paris 2016, pp. 68–78.
- Brejc, T., Zoran Mušič in slikarska tradicija, in : *Videnja Zorana Mušiča* (éd. Grafenauer N., Puhar A., Zupan G.), Ljubljana 2012, pp. 38–80.
- Boltanski* (éd. Rouart, J.), Centre national des arts plastiques, Institut français, Paris 2011.
- Boltanski, C., Grenier, C., *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris 2007.
- Candau, J., *Anthropologie de la mémoire*, Paris 2005.
- Chalumeau, J.-L., *Histoire de l'art contemporain*, Paris 2010.
- Christian Boltanski* (éd. Artpress), Paris 2014 (Les grands entretiens d'artpress).
- Clair, J., Dvajset sekund molka, in : *Videnja Zorana Mušiča* (éd. Grafenauer, N., Puhar, A., Zupan, G.), Ljubljana 2012, pp. 23–29.
- Dachau: fotografije in risbe iz koncentracijskega taborišča s komentarjem* (éd. Pirnovar, H.), Celje 1999.
- Grenier, C., Il y a une histoire, in : *Boltanski* (éd. Rouart, J.), Centre national des arts plastiques, Institut français, Paris 2011, pp. 8–147.
- Groys, B., *Art Power*, Cambridge 2008.
- Groys, B., *Teorija sodobne umetnosti*, Ljubljana 2002.
- Halbwachs, M., *La mémoire collective*, Paris 1968.
- Halbwachs, M., *Kolektivni spomin*, Ljubljana 2001.
- Huys, V., Vernant, D., *Histoire de l'art*, Paris 2014.
- Kearney, R., *On Stories*, London, New York 2002.
- Kearney, R., *O zgodbah*, Ljubljana 2016.
- Kiefer, A., *L'art survivra à ses ruines*, Paris 2011.
- Anselm Kiefer* (éd. Bouhours, J.-M.), Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016, Paris 2016.
- Sontag, S., *Pogled na bolečino drugega*, Ljubljana 2006.
- Sontag, S., *Regarding the pain of others*, New York 2003.
- Tadié, J.-Y&M., *Le sens de la mémoire*, Paris 1999.
- Videnja Zorana Mušiča* (éd. Grafenauer, N., Puhar, A., Zupan, G.), Ljubljana 2012.
- Zgonik, N., Obrazi smrti, in : *Videnja Zorana Mušiča* (éd. Grafenauer, N., Puhar, A., Zupan, G.), Ljubljana 2012, pp. 132–140.

Zidič, I., Mušič zdaj: 1980–1990 (Tišina, samota, odnehanja), in : *Videnja Zorana Mušiča* (éd. Grafenauer, N., Puhar, A., Zupan, G.), Ljubljana 2012, pp. 30–34.

*Zoran Mušič : iz slovenskih zasebnih zbirk = dalle collezioni private slovene = in Slovene private collections: (1935–1997)* (éd. Zupan, G.), Galerija Zala, du 24 novembre au 22 décembre 2006, Ljubljana 2006.

*Zoran Mušič in public and private collections in Slovenia*, (catalogue) (éd. Ilich Klančnik, B., Soban, T.), Moderna galerija/Museum of Modern Art, Ljubljana, du 24 novembre 2009 au 28 février 2010, Ljubljana 2010.

*Zoran Mušič : (1909-2005) : iz umetniške zbirke Ljubana, Milade in Vande Mušič : Narodni galeriji podarjena in posojena dela* (éd. Krapež, M.), Ljubljana 2016.

Zupan, G., Zoran Mušič, in : *Zoran Mušič : (1909-2005) : iz umetniške zbirke Ljubana, Milade in Vande Mušič : Narodni galeriji podarjena in posojena dela* ( éd.. Krapež, M.), Ljubljana 2016, pp. 30–68.

Source électronique: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm\\_Kiefer](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anselm_Kiefer) [27. 10. 2018].

Valentina Hribar Sorčan

## Osebni in kolektivni spomin v umetnosti: Boltanski, Kiefer, Mušič

**Ključne besede:** osebni spomin, kolektivni spomin, pričevanje, vojna, holokavst, umetnost, slikarstvo, estetika, Boltanski, Kiefer, Mušič

Članek obravnava pomen in vlogo osebnega spomina za tvorjenje kolektivnega spomina – in obratno, kako se ti procesi kažejo skozi umetnost.

Umetnost in znanost ugotavljata, da zmožnost osebnega spomina ni skladišče spominov, temveč dinamična funkcija, ki se nenehno spreminja. Če človek to sposobnost izgubi, se izgubi tudi kot oseba. Podobno bi lahko rekli za kolektivni spomin: neka skupnost ne more preživeti brez kolektivnega spomina na lastno preteklost.

Antropologija spomina poudarja, da se osebni in kolektivni spomin kažeta tudi kot umetnost prikazovanja. Susan Sontag meni, da je lahko spomin le oseben. Kar imenujemo kolektivni spomin, ni spominjanje, ampak dogovarjanje o tem, kaj je v neki skupnosti vredno spomina.

Članek prikaže, kako se z osebnim spominom najlaže približamo kolektivnemu spominu. Takšno je tudi sporočilo francoskega umetnika Christiana Boltanskega (roj. l. 1944). Njegove instalacije sugerirajo tragično usodo žrtev druge svetovne vojne, in sicer tako, da so na njih razstavljeni predmeti, ki vzbudijo empatijo do kolektivnih spominov na osebni ravni prek čustvenega spomina (nošena oblačila, stare fotografije in knjige itd.). Na drugi strani platna nemškega slikarja Anselma Kieferja (prav tako roj. l. 1944) spomine na drugo svetovno vojno obudijo na podlagi kolektivnih (germanskih) mitov in osebnih spominov na povojni čas. V zadnjem delu članka avtorica obravnava opus slovenskega slikarja Zorana Mušiča (1909–2005), zlasti serijo del *Nismo poslednji* (1970–1987), ki jih je umetnik ustvaril na podlagi svojih bolečih izkušenj v koncentracijskem taborišču Dachau. Članek se zaključuje z razmislekom o simbolni vrednosti umetnosti, o tem, ali simbolno vrednotenje neke umetnine zmanjšuje njeno konkretno vrednost.

Valentina Hribar Sorčan

## **La mémoire personnelle et collective dans l'art – le cas de Boltanski, Kiefer et Mušič**

**Mots-clés** : mémoire personnelle, mémoire collective, témoignage, guerre, holocauste, art, peinture, esthétique, Boltanski, Kiefer, Mušič

Le présent article traite de la signification et du rôle de la mémoire personnelle dans la construction de la mémoire collective et *vice versa*, à travers l'art.

L'art et la science constatent que notre système de mémoire n'est pas un dépôt de souvenirs, mais un processus dynamique, en changement perpétuel. L'homme transforme son histoire et modifie sans cesse ses jugements sur ses expériences. Sa personnalité ne survit pas à l'anéantissement éventuel de sa mémoire. Semblablement, une communauté ne pourrait pas survivre à l'amnésie ou à la suppression de sa mémoire collective.

L'anthropologie de la mémoire souligne que la mémoire personnelle et la mémoire collective se manifestent comme un art de (se) représenter. D'après Susan Sontag, la mémoire (la photographie) n'est que personnelle, tandis que la mémoire collective ne serait que la tentative de trouver des cas dignes de rester dans la mémoire d'une communauté.

La mémoire personnelle est la meilleure manière de s'approcher de la mémoire collective : c'est le message par lequel l'artiste français Christian Boltanski (né 1944) se fait connaître. Ses installations rappelant le destin tragique des victimes de la Seconde Guerre mondiale exposent des objets qui suscitent l'empathie envers des souvenirs collectifs par l'appel à la mémoire affective (vêtements usés, photographies anciennes, livres, etc.). De l'autre côté, les toiles d'Anselm Kiefer, peintre allemand (né 1944, lui aussi), évoquent la Seconde Guerre mondiale à partir de la mémoire collective (les grands récits germaniques) et à partir de ses sentiments personnels d'après la guerre. L'article aborde aussi les œuvres du peintre slovène Zoran Mušič (1909–2005), notamment à sa série d'œuvres intitulée *Nous ne sommes pas les derniers* (1970–1987), peinte à partir de ses expériences pénibles dans le camp d'internement Dachau. À la fin, l'article se consacre à la réflexion de la valeur symbolique de l'art, à la question si l'on diminue la valeur particulière d'une œuvre d'art par sa valorisation symbolique.

Valentina Hribar Sorčan

## **Personal and Collective Memory in Art: Boltanski, Kiefer, Mušič**

**Keywords:** personal memory, collective memory, testimonials, war, holocaust, art, painting, aesthetics, Boltanski, Kiefer, Mušič

The article deals with the meaning and the role that the personal memory plays in the creation of the collective memory, and *vice versa*, as shown through the processes at work in the artistic field.

Both art and science have proven that the ability of having a personal memory does not stand for a memory storage, but rather a dynamic function that changes constantly. By losing this ability one loses oneself as a person. The same goes for the collective memory: a community cannot survive without its collective memory of its own past.

The anthropology emphasises that both the personal and the collective memory also exist in the form of artistic imagery. Susan Sontag believes that the memory can be no other but personal. What we refer to as collective memory is not a memory at all, but mere agreement on what is worth memorising in a particular community.

The article shows how to access collective memory via personal memory. Such is the message by a French artist Christian Boltanski (born 1944). His installations imply the tragic destiny of the World War II victims by showing objects that arouse our empathy towards collective memories on a very personal level such as clothes, old photographs and books, etc, although they were not artist's own property. On the other hand the paintings by Anselm Kiefer, a German painter (also born 1944), awake the memories of the World War II more directly. They are linked to the collective Germanic myths. Kiefer also expressed his personal memories of the post-war time. At the end of the article the author talks about the opus of the Slovene painter Zoran Mušič (1909–2005), especially the series called *We are not the Last* (1970–1987), which the artist created based on his personal painful experience of living at the Dachau concentration camp. The article ends with a deep reflection on the symbolic value of art itself and whether the symbolic evaluation of a masterpiece would diminish its particular value.

Jana S. Rošker

## Human Memory as a Dynamic Accumulation of Experiences: Li Zehou's Concept of Sedimentation

**Keywords:** Li Zehou, collective memory, modern Chinese theory, sedimentation, comparative philosophy

DOI: 10.4312/ars.12.2.135-148

### 1 Introduction

Li Zehou belongs to the most well-known Chinese philosophers of the contemporary era. The present article aims to introduce his view on the shaping of collective human memory. He described the long lasting process of accumulation of experiences through the lens of his concept of sedimentation.

Sedimentation (*jidian* 积淀) is an innovative, fresh and invigorating concept; due to the lack of any suitable existing words, the term was created by Li Zehou himself (Gu Xin, 1996, 215). This pivotal notion regards a fundamental philosophical idea, linked to several other central concepts which constitute the basic theoretical platform of Li's system, as for instance, to the cultural psychological formation, the humanization of nature, the internalization or naturalization of humans, to the shaping of inborn human qualities (or the so-called "human nature" /*ren xing* 人性/), and thus to the very substance and existence of human beings, stored in collective memory (Li Zehou, 1987, 238).

Li Zehou describes this notion as "the accumulations and deposits of the social, rational, and historical in the individual through the process of humanizing nature<sup>1</sup>." (Li, Cauvel, 2006, 94). Li's conception of sedimentation, which stores human experiences and shapes collective memory, is based upon the metaphor of the geological

1 The "humanization of nature" (*ziran de renhua* 自然的人化) also belongs to the crucial concepts of Li Zehou's philosophy. In his view, humans are, through the process of material production and due to their *homo faber* nature, by virtue of their active subjectivity and their mental sedimentations, which manifest themselves in specific "cultural psychological formations or (dynamic) structures" (*wenhua xinli jiegou* 文化心理结构)," recreating both, their environment and their inwardness into something he called "humanized nature" (*renhuade ziran* 人化的自然). Li Zehou has completed the concept of humanization of nature as a process, which was first described by early Marx, with his own notion of the naturalization of humans.



stratification of layers of clay, soil, dust and rocks that are formed and deposited over long many millions years. The movements of glaciers, their rising and disappearing, the erosion and the modifications of earth's crust by continental drift results in the forming of layers which are changing at different rates. The surface is more variable than the bed rock which seems relatively invariable and fixed. (Chandler, 2016, 136). Still, the entire layers as such are modifiable, changeable and moveable, for they are subject to the never-ending process of the evolution of our planet. According to Li, the complex process of human sedimentation can be categorized into three modes or realms in which such layering takes place. The first one can be denoted as the sedimentation of species and it consists of forms, which are common to all human beings. The second one is the so-called cultural sedimentation, which co-creates modes of thinking and feeling common to particular cultures. The last one is individual sedimentation, which marks our intimate worldviews, our intimate feelings and patterns of thought and is determined by individual life experiences<sup>2</sup> (Cauvel, 1999, 156). On the other hand, the process of sedimentation has four dimensions, which overlap and mutually influence each other<sup>3</sup>. These are: the techno-social formation (gongyi - shehui jegou 工艺——社会结构), which pertains to social and material production, the cultural-psychological formation (wenhua - xinli jegou 文化——心理结构)<sup>4</sup>, the human community or “the great self” (da wo 大我) and the human individual or “the small self” (xiao wo 小我)<sup>5</sup>. (Li Zehou, 2016, 173).

In a wider sense, sedimentation can be compared to Jean Piaget's notion of internalization<sup>6</sup> (Gu Xin, 1996, 215). Some scholars (e.g. Liu Kang, 1992, 124) even believe that Li's entire theory of sedimentation is largely a variation of this concept, based on Piagetian theory of cognitive and affective development. However, in Li

2 Li points out: “Sedimentation flows from history into psychology from rationality into sensuousness, from sociality into individuality” (Li, Cauvel, 2006, 167).

3 Although these dimensions are interdependent and even though they mutually influence each other, the first one, which is connected to the material practice of making tools, grounds all later dimensions. Li argues that this production predates all symbolic and artistic activities by hundreds of thousands of years (Li Zehou, 1994, 2).

4 According to Li's anthropology of human practice, as described in his article *Guanyu zhutixingde buchong shuoming* 关于主体性的补充说明 (*A Supplementary Explanation of Subjectivity*), which was first published in 1985, mankind evolved by developing two basic formations, namely the technological-social formation, which is external, and the cultural psychological formation, which is innate (Li Zehou, 1985, 15). Later on, the former term was changed into *gonju benti* 工具本体 (techno-social substance) and the latter into *qingan benti* 情感本体 or *qing benti* 情本体 (emotion as substance) (Yu Chuanqin, 2016, 3).

5 These two notions were first introduced in his book *Pipan zhexuede pipan: Kangde shuping* 批判哲学的批判: 康德述评 (*Critique of Critical Philosophy: A New Key to Kant*). Here, Li Zehou is citing Kang Youwei's 康有为 notions of the great (society) (da wo 大我) and small (individual) self (xiao wo 小我), (Li Zehou, 2001, 52). However, at the turn of the 20<sup>th</sup> century, both notions were also frequently applied by Liang Qichao 梁启超 and Sun Yat-sen (Sun Zhongshan 孙中山).

6 In Chinese: *neihua* 内化.



Zehou's view, Piaget's theory was also biologicistic, since it neglected the social factors and the active role of humans in making and applying tools. Hence, Li tried to combine Piaget's theories that unfold the a-priori categories according to universal patterns in growing children with his technology-oriented interpretation of Marx (Chong, 1999, 129). Since for Li, the a priori as such is already a product of social activities, patterns of mind are influenced by the specific mode of production in each stage of social development, forming particular cultural-psychological formations and leading the individuals to view the world in a certain way and to act accordingly. In this context, Li Zehou writes:

My theory is closer to Jean Piaget's, which emphasizes that logic and mathematics come from the abstraction of activity itself. Piaget came to this conclusion through the study of child psychology. But he did not connect psychology with anthropology to raise "subjectality" and "sedimentation" as a philosophical problem (Li Zehou, 1999, 175).

Li has created the concept of sedimentation in order to study how rational elements are shaping human sense experience, how social factors manifest themselves in individual minds and how historical developments become part of collective human memory. In other words, sedimentation is the process in which rational, social and historical elements are accumulated in individual mind.

One of the crucial points in the process of sedimentation as an accumulation of collective human memory is to establish a set of mental forms, which is comprised of three parts: the cognitive, the moral, and the aesthetic substructures. Li employs "three utterances - internalization, condensation, and sedimentation of reason, respectively - to depict the formation of these three different substructures" (Gu Xin, 1996, 215).

## 2 Dynamic layering of mental formations

Sedimentation represents a specific stage of transformation of human experience in collective memory, in which form and content, the natural and socio-cultural, and the senses and reason are unified to form a complex and coherent entity of collective memory. Many scholars believe that, in certain aspects, it could be compared to Carl Gustav Jung's archetypes, which are embedded in the collective unconscious. However, Li's sedimentation is a dynamic entity and therefore less ahistorical (Chong, 1999, 129) than Jung's notion. The existence of Jung's collective unconscious is namely implying that individual consciousness is by no means a tabula rasa, but is rather subject to predetermining influences. Jung points out that

it is in the highest degree influenced by inherited presuppositions, quite apart from the unavoidable influences exerted upon it by the environment. The

collective unconscious comprises in itself the psychic life of our ancestors right back to the earliest beginnings. It is the matrix of all conscious psychic occurrences, and hence it exerts an influence that compromises the freedom of consciousness in the highest degree, since it is continually striving to lead all conscious processes back into the old paths (Jung, 1990, 112).

Li's sedimentation is also a kind of "collective unconscious". However, while Jung's archetypes are fixed and static structures, belonging to the conceptual framework of transcendental forms, Li Zehou absolutely denies the existence of such mental phenomena. "Human psyche is not a dead thing like a table or a chair. It is a continuously evolving, developing and progressing process. Thus, sedimentation and cultural-psychological formation equally belong to such vital, lively processes" (Li Zehou, 2014, 3).

Li's sedimentation is not something biologically "inherited", but rather products of a dynamic, ever-changing process of psycho-cultural development. In such processes, it is the dominant mode of production of a certain type of society that "produces a particular cultural-psychological formation that then leads the individuals belonging to this society to view reality in a certain way and to act in certain ways" (Sernelj, 2016, 95). C. G. Jung presupposes that the archetypes gained from a remote past are a priori or primordial patterns existing in human collective unconsciousness. Li's theory of sedimentation, on the other hand, is remarkably different because it emphasizes the dynamic process of continuous change, which is a result of the impact of the material development of society upon the psychological-cultural formations in human mind (ibid.).

This psychological- cultural formation is collective only in the sense that all members of a certain culture or society obtain and possess the same cultural code, which manifests itself in particular modes of behavior, customs and value systems. An additional difference between the two concepts lies in the fact that Jung has – in contrast to Li Zehou – bestowed his archetypes with a mystical and religious dimension. He regarded them as symbols, reflecting the ever-unique experience of divinity, which possess the ability to offer human beings a premonition of the divine while at the same time guarding individuals from its immediate experience (Jung, 1990, 8). For him, these symbols are embedded in a complex cognitive system and manifest themselves through religion or another mystical praxis. In Jung's view, they can be discovered through artistic creation, which arouses them from the realm of collective unconscious to the conscious level. According to Těa Sernelj (2016, 95), such an interpretation of religion and such attempts to draw parallels between mythology

7 人的心理不是死东西，如桌椅板凳那样，它本身乃是一个不断展开、不断向前推进的过程。因此，无论是积淀还是文化心理结构(formation)都是一些活生生的过程。

and an individual mind, prove a tendency toward bold generalization, which ignores important cultural distinctions.

Jung's view is completely different from Li Zehou's interpretation of the forms and symbols that have been sedimented in cultural-psychological formation of human mind. According to Li, rituals, songs, dancing and myths were gradually forming poetry, literature, music, painting, and other forms of artistic expression, along with social and political institutions. All these culturally determined phenomena were formed in the process of material (or technological) production and development of society, which modified the spiritual production of humans. Although in a certain sense and to a certain degree, they certainly represent a kind of "frozen images of the remote past" (*ibid.*), they still cannot be present in people's minds as something static and immutable, because they were transformed through a complex and ever changeable historical process. Hence, in Li's theoretical framework, the structure of sedimentation layers is dynamic and can thus be regarded as a form of collective unconscious only in the sense of a cultural identity gained through the process of socialization as well as hereditary cultural code of the society we were born in. In this context, it is important to understand that this congenital cultural code or cultural identity as a form of collective unconscious is by no means composed by primordial forms, as Jung suggest in his theory of archetypes, but is constantly changing in accordance with the material and spiritual development of society. By laying stress upon the crucial function of the material and technological impact on the sedimented cultural-psychological formations contained in the human mind, Li has thus bestowed the idealistic and speculative nature of Jung's view with important components derived from the Marxist historical materialism. Simultaneously, he also upgraded the Marxist theory of social developments by pointing to the important role assumed in these processes by factors belonging to human psychology<sup>8</sup>. Thus, the superficial resemblance between Jung's collective unconscious and Li's concept of sedimentation is quite irrelevant if we take into consideration the above-mentioned differences (*ibid.*).

In this context, it becomes obvious that according to Li, the sedimentations or forms of the mind can neither be compared to Kant's a-priori forms and categories, which are equally fixed, static and unchangeable. Due to the fact, that they are subject to human agency and tightly linked to historical and social processes, they are necessarily dynamic and modifiable. Although Li Zehou believes that human sedimentations are

---

8 As Marthe Chandler (2016, 135) points out, Marx believed that people became different from animals when we started to produce the things we need to live, but he says little more than this about primitive human beings. Li's theory of sedimentation fills in this lacuna, describing the "humanization of nature," the process of creating a human nature that is different from that of every other animal, and which began when our early ancestors started systematically making and using tools.

categories or forms of mind, that are independent of any individual, community or society at a particular moment in time, he still thoroughly emphasizes that they are not independent of humankind as a whole over long periods. Thus, they cannot be viewed as categories, which are absolutely independent of all experience (Cauvel, 1999, 158). In other words: according to Li Zehou, the forms and categories of the understanding are only *a priori* from the individual viewpoint, whereas they are derived from experience and are thus *a posteriori* from the viewpoint of society and communities. For Li Zehou, the main weakness of Kant's doctrine of the *a priori* was that it ignored history (Chong, 1999, 129). Hence, being a highly dynamic concept, sedimentations naturally also change as human beings evolve, as the cultures they are living in become more complex and as they individually develop new modes of perceiving the world, thinking and feeling.

In a certain sense, however, Li Zehou's concept of sedimentation might be compared with the notion of *habitus* as developed, for instance, by Pierre Bourdieu, who also often laid stress upon the corporeal nature of social life and emphasized the role of practice and embodiment in social dynamics. In his theory, *habitus* is a system of structuring dispositions, which is rooted in social practice and is always oriented towards practical functions. It represents a mental formation, which includes thoughts and feelings and is characterized by a set of acquired categories, sensibilities, dispositions and taste. Its contents are a complex product of embodying social structures. *Habitus* is created through a social, rather than individual process; it leads to patterns that are enduring and transferrable from one context to another, but also shift in relation to different contexts in time and space. According to Bourdieu, *habitus* refers to the mental structures through which people apprehend the social world. These structures are essentially the product of the internalization of the structures of that world (Bourdieu, 1989, 18). *Habitus* is not only a system of schemes of production of practices, but also a system of perception and appreciation of practices. In both dimensions, its operation expresses the concrete social position in which it was formed. Thus, it produces practices and representations, which can be classified or differentiated (*ibid.*, 19). Similar to Li Zehou's sedimentation, *habitus* is also not static, fixed or permanent, but can rather be modified in various situations or over long periods of time. It is mainly developed through processes of socialization and determines a wide range of dispositions that shape individuals in a given society. It is not a fixed or static structure but rather a durable set of dispositions that are formed, stored, recorded and exert influence to mold forms of human behavior. *Habitus* can vary in accordance to the particular social environment, because unstable social domains may produce unstable systems of dispositions that generate irregular patterns of action. It can reinforce cohesion but can also stimulate change and innovation (Navarro, 2006, 16).

Habitus can be seen as a product of sedimentation of experience and as a result of long lasting, continuous socialization. In addition, Bourdieu draws upon Merleau-Ponty's philosophical concept of embodiment as a part of his model that incorporates social experiences into the concrete corporeal. Merleau-Ponty also applies the notion of sedimentation; for him, experiences and abilities, accumulated through long historical periods, sedimentate into "habitual dispositions" (Flynn, 2011, 9), which are seen as products of sedimentation of intersubjective practice. In this context, he emphasizes that we must make a distinction between the body as it is at a given moment, and the body that he calls an "habitual body" (Merleau-Ponty, 1962, 101).

### 3 Epistemological foundations and ethical elements in the shaping of human memory

Similar to these views Li Zehou's concept of sedimentation is a historical concept, and as such, it thoroughly manifests itself in human practice, largely influencing its concrete forms and co-creating its development. With such a notion of sedimentation, he metaphorically refers to the hidden structure of human enculturation and the formation of collective memory. Layers of human experience, of human aesthetic sensibility and our practical rationality are being sedimented, through millions of years, in the unconscious realms of our mental forms, which Li calls cultural-psychological formations<sup>9</sup>. The theoretical foundation for Li's theory of sedimentation can be traced back to his critique (or his upgrading) of Kant's epistemology, according to which knowledge is not merely the result of the mind passively receiving sense data, but also of its active synthesis of sense data into objects. Li Zehou aimed to formulate an alternative epistemology to replace "not only the Kantian a priori but also the doctrinaire Marxist 'mirror' theory of knowledge" (Chong, 1999, 128)<sup>10</sup>. In this way, he turned Kant's transcendental philosophy into an empirically grounded theory of human "cultural psychology", which is seen as an independent factor of human historical development on the level of culture<sup>11</sup>. However, his effort to counter such determinisms by reaffirming human agency could lead to a theory of voluntarism, which Li Zehou explicitly wanted to avoid:

---

9 According to Liu Kang (1992, 125) there is, however, a basic difference between Li Zehou's "cultural-psychological formation" and the Freudian "unconscious". While in his understanding, Li's psychic formation is a thoroughly rational and cultural product, in Freud and Lacan the "unconscious" signals an irreconcilable hiatus between cultural constraints and natural instincts and drives (see Lacan, 2006, 52).

10 However, Li's historical view of sedimentation is compatible with the early Marx, and also to a great extent consistent with Darwin's theory.

11 In this context, Li rejected the orthodox Marxist supposition of class struggle as the crucial and sole driving force of historical development.

Once the form in which the world appears to the human mind is conceived, as Kant conceived it, as a product of the synthesizing activity of consciousness as applied to sense data, then it is but a small step to throw the sense data overboard altogether and arrive at Fichte's conclusion that consciousness is the only factor in the constitution of experience: the Ego creates the world to serve as an arena for its own activity. Thus, when Li brought Kant in to overthrow the naive reflection theory of knowledge, he also had to build in a safety valve to prevent the turn toward Fichtean idealism (Chong, 1999, 128).

Li Zehou pointed out that the solution to this dilemma could already be found in Marx's early work, because, according to Li, it was Marx who discovered that both, the "transcendental ego" and the "thing in itself" were fundamentally historical and social (ibid). In this sense, they are both equally results of sedimentation of accumulated experience in individual minds, although not in terms of contents, but rather in terms of forms (xingshi 形式) or structures (jiegou 结构)<sup>12</sup>.

That which makes human psyche different from that of the animals, are the symbolic activities of the collective consciousness, i.e. the great self. "Activities such as using human language and producing ornamental objects, require imagination and abstract, symbolic thinking. Li argues that symbolic activity grew out of the music and dance of primitive shamanistic rituals" (Chandler, 2016, 162). Singing and chanting make it easier to coordinate group work. Similarly, the emotional power of music and rhythm in shamanistic dances was most important in making us human by transforming and "humanizing" our emotions and desires. Thus, dancing and other rituals had a powerful impact on early humans, since they created intense feelings of belonging to a community, which manifested itself in respect, love and loyalty. These feelings, in turn, have sedimented into the emotional, moral and aesthetic psychological structures necessary for truly human communities to evolve (ibid.). Li Zehou writes:

Just as in the case of material production, I insist that without activities of the collective social consciousness, i.e. without primitive shamanist ritual activities and without linguistic and symbolic activities, the formation of a human psyche that is different from that of the animals would not have been possible<sup>13</sup> (Li Zehou, 1990, 191-192).

12 Li preferred to denote these mental structures (jiegou 结构) with the English term "formation" rather than "structure," because in his view, formations belong to dynamic concepts, whereas structures were more fixed and static. However, in Western structuralist (and even more so in the post-structuralist) theories, the concept of structure can also be seen as a changeable and dynamic one (see Rošker, 2012, 3).

13 与物质生产一样，我仍然坚持，如果没有集体的社会意识的活动形态，即如果没有原始的巫术礼仪活动，没有语言和符号活动，也就不可能有区别于动物的人的心理。

The early humans participated in collective dancing and other shamanistic rituals thus experienced an intense emotional ecstasy of being part of the community (great self). At this stage, particular psychic formations or the individual ego or small self, was almost not sedimented at all. Hence, individuals had little sense of themselves, “certainly not in the way we have had since the Enlightenment” (Chandler, 2016, 170). As already mentioned, Li Zehou firmly believes that the collective consciousness is logically and historically prior to the individual self. At this point, all members of a community were united in “one being,” possessing one set of intentions, desires and goals (ibid).

For Li Zehou, humanity is therefore the amalgamation of reason (sociability) into sense experience (naturality). In this process, the reason is internalized, condensed, accumulated and sedimented into sense experience, integrating the two different aspects into one harmonious unity (Gu Xin, 1996, 213). Li explains this process of unification in the following way:

If we say that the epistemological and ethical structures of subjectivity still have some external, one-sided, and abstractly rational characteristics, only in humanized nature in an aesthetic sense society and nature, history and reality, and humankind and individuals can really achieve an internal, concrete, and comprehensive integration and unity. If we say that the former two structures are still characterized by reason, which has been internalized or condensed within the sense experience, the latter, that is, the aesthetic structure is characterized by sensuality, in which reason was sedimented. (Li Zehou, 1985, 21)<sup>14</sup>

The stage of elementary sedimentation has already had wide ethical implications: the collective psychological formations created by this primary mode of sedimentation provide the foundation for human empathy, which, in Chinese culture, manifests itself in the crucial Confucian virtue of (co)humanness (ren 仁), which is a kind of empathy<sup>15</sup>.

---

14 如果说，认识论和伦理学的主体结构还具有某种外在的、片面的、抽象的理性性质，那么，只有在美学的人化自然中，社会与自然，理性与感性，历史与现实，人类与个体，才得到真正内在的、具体的、全面的交融合一。如果说，前二者还是感性中内化的或凝聚的理性，那后者则是积淀了理性的感性；如果说，前二者还只表现在感性的能力、行为、意志中的人与自然的统一，那么后者则表现在感性的需要、享受和向往中的人与自然的统一。这种统一是最高级的统一。

15 Li Zehou believes that while in Western cultures, people proceeded from shamanistic rituals to science and religion, in Chinese culture they have directly upgraded them by developing on their basis Confucian rituality (li 礼) and (co)humanness (ren 仁, Li Zehou, 2015, 13). To illustrate this supposition, we shall quote a sequence from the Confucian Analects explicitly referring to this process: 颜渊问仁。子曰：“克己复礼为仁。一日克己复礼，天下归仁焉。Yan Yuan asked about humanness. The Master said, “Humanness means to subdue one’s self and to restore rituality. If you can subdue yourself and restore rituality for one single day, then all under heaven will return to humanness.” In this context, many later Chinese philosophers, for instance Zhu Xi (1130–1200), also

As Martha Chandler (2016, 140) points out, Li's theory of sedimentation can thus successfully explain how *Homo sapiens* developed empathy without recourse to *ad hoc* claims about "imagination" and "analogy". In this context, Chandler grounds her interpretation on the theories written by Michael Tomasello and Steven Mithen, who identify the origin of language in the human cognitive skill which manifests itself in the individual ability of recognizing that other humans are same as oneself (see Tomasello, 1999, 15; Mithen, 2006, 117). However, it is equally plausible to assume that human brains have constituted this recognition the other way around, namely, that a human being first recognized herself as an individual separated from other human beings (or the community as the elementary entity of self-identification), because s/he perceived him or herself as being "just like the others". Much of Western anthropological theories is still (consciously or unconsciously) grounded in the primary position of individual self-awareness. Li Zehou does not claim the opposite (i.e. that the social awareness is predominant), but merely points to the correlative and complementary relation between the individual self and the community or the social environment in which she or he lives (Li Zehou, 2007, 186-187).

## 4 Conclusion

Numerous contemporary neurologic research studies also emphasize this correlativity, pointing out that in the shaping of human memory, collective experiences are being intermingled with the individual ones (see e.g. Ramachandran, 2009, 2). There is clearly a chicken-or-egg problem concerning the question of which evolved first. However, "the main point is that the two co-evolved, mutually enriching each other to create the mature representation of self that characterizes modern humans" (ibid.).

Hence, Li's theory is not only consistent with contemporary scientific evidence, but furthermore provides a perspective from which to remedy some of the individualistic assumptions of much contemporary social science. Among others issues, it clearly shows that members of communities partly attain their individuality due to shared memories. In this context, Li Zehou's work offers us valuable and fresh insights into the operational mode and the function of sedimentation as a specific form of accumulating experience in the shaping of collective memory.

---

reminds us of the value of the humanities, which, lies precisely in one's establishing the existential resolve to see the project through, "not merely as an intellectual task to be completed, but even more as part of the existential humanizing project of cultivating oneself into a more sensitive, reflective, responsible, self-conscious human being" (Thompson, 2017, 40).



## Bibliography

- Bourdieu, P., Social Space and Symbolic Power, *Sociological Theory* 7(1), 1989, pp. 14-25.
- Cauvel, J., The Transformative Power of Art: Li Zehou's Aesthetic Theory, *Philosophy East and West* 49(2), 1999, pp. 150–173.
- Chandler, M., Li Zehou, Kant in Darwin: teorija sedimentacije, in: *Li Zehou in sodobna kitajska filozofija – zgodovinska ontologija, estetika in nadgradnje marksizma* (eds. Rošker, J. S., Kolšek, K.), Ljubljana 2016, pp. 131–175.
- Chong, Woei Lien, Combining Marx with Kant: The Philosophical Anthropology of Li Zehou, *Philosophy East and West*, “Subjectivity”: Li Zehou and His Critical Analysis of Chinese Thought, 49(2), April 1999, pp. 120–149, <https://doi.org/10.2307/1400199> [30. 3. 2015].
- Flynn, B., Maurice Merleau-Ponty, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall Edition) (Zalta, E. N., ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/merleau-ponty/> [13. 5. 2016].
- Gu, Xin, 1996. Subjectivity, Modernity, and Chinese Hegelian Marxism: A Study of Li Zehou's Philosophical Ideas from a Comparative Perspective, *Philosophy East and West* 46(2), April 1996, pp. 205–245.
- Jung, C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*, London 1990.
- Lacan, J., *Écrits: The First Complete Edition in English*, New York, London 2006.
- Li, Zehou, 李泽厚, Guanyu zhutixingde buchong shuoming 关于主体性的补充说明 (A Supplementary Explanation of Subjectivity), *Zhongguo shehui kexue yuan yuanjiushengyuan xuebao* 1, 1985, pp. 14–21.
- Li, Zehou, 李泽厚, *Zhongguo xiandai sixiang shilun* 中国现代思想史论 (On Contemporary Chinese Intellectual History), Beijing 1987.
- Li, Zehou, 李泽厚, *Meixue yu weilai meixue* 美学和未来美学 (Aesthetics and Future Aesthetics), Beijing 1990.
- Li, Zehou, *The Path of Beauty: A Study of Chinese Aesthetics*, Hong Kong, Oxford 1994.
- Li, Z., Cauvel, J., *Four Essays on Aesthetics: Toward a Global View*, Lanham 2006.
- Li, Zehou, 李泽厚, *Pipan zhexue de pipan: Kangde shuping* 批判哲学的批判: 康德书评 (Critique of Critical Philosophy: A New Key to Kant), Beijing 2007.
- Li, Zehou, 李泽厚, Zai tan shiyong lixing 再谈实用理性 (Another Talk about Practical Rationality). *Wucu qinghuade boke*, April 25, 2014, [http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_a404f6dd0101ra3j.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_a404f6dd0101ra3j.html) [22. 5. 2016].

- Li, Zehou, 李泽厚, *You wu dao li, shi li gui ren* 由巫到礼, 释礼归仁 (From Shamanism to Rituality, Explaining Rituality as a Return to the Humanness), Beijing: Sanlian shudian, 2015.
- Li, Zehou, 李泽厚, Li Zehou duitan lu 李泽厚对谈录 (Recordings of Li Zehou's Conversations), *Dai yue ting yu zhu jilu*, <http://www.doc88.com/p-7030124841.html> [19. 5. 2016].
- Liu, Kang, Subjectivity, Marxism, and Culture Theory in China, *Social Text* 31/32, 1992, pp. 114–140.
- Merleau-Ponty, M., *The Phenomenology of Perception*, New York 1962.
- Mithen, S., *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Cambridge (Mass.) 2006.
- Navarro, Z., In Search of a Cultural Interpretation of Power: The Contribution of Pierre Bourdieu, *IDS Bulletin* 37(6), 2006, pp. 11–22.
- Ramachandran, V., Self-Awareness: The Last Frontier, *Edge*, 2009, <https://www.edge.org/conversation/self-awareness-the-last-frontier> [23. 5. 2016].
- Sernelj, T., Medkulturni pristop k Li Zehoujevi teoriji sedimentacije, in: *Li Zehou in sodobna kitajska filozofija – zgodovinska ontologija, estetika in nadgradnje marksizma* (eds. Rošker, J. S., Kolšek, K.), Ljubljana, 2016, pp. 75–100.
- Tomasello, M., *The Cultural Origins of Human cognition*, Cambridge (Mass.) 1999.
- Thompson, K. O., Lessons from Zhu Xi's Views on Inquiry and Learning for Contemporary Advanced Humanities Education and Research, *Asian Studies* 5(2), 2017, pp. 11–42.
- Yu, Chuanquin 于传勤, Li Zehou xueshu sixiang gaishuo 李泽厚学术思想概说 (A Summary of Li Zehou's academic work), 2016, <http://www.confuchina.com/10%20lishi/li%20zehou.htm> [19. 5. 2016].

Jana S. Rošker

## **Human Memory as a Dynamic Accumulation of Experiences: Li Zehou's Concept of Sedimentation**

**Keywords:** Li Zehou, collective memory, modern Chinese theory, sedimentation, comparative philosophy

Li Zehou is among the most influential contemporary Chinese philosophers. In this article, we shall take a closer look into the deeper structure of his theory by providing an analysis and interpretation of his concept of sedimentation (*jidian* 积淀), which belongs to the central notions and paradigmatic foundations of his thought. In his system, the term sedimentation denotes a specific kind of collective human memory, and a process in which information and experiences are encoded and stored in our mind. In this context, the paper aims to analyse Li Zehou's attempts to achieve a dialectical solution to the contrariety of content and form in human memory. Through the lens of this notion, which he sees as an accumulation of the socially rationalized, archetypical forms of perception and experiences stored in human memory, we will also critically compare his philosophy to some similar, albeit by no means identical, approaches within modern Western theory.

Jana S. Rošker

## **Človeški spomin kot dinamična akumulacija izkustva: Li Zehoujev koncept sedimentacije**

**Ključne besede:** Li Zehou, kolektivni spomin, moderna kitajska teorija, sedimentacija, primerjalna filozofija

Li Zehou sodi med najvplivnejše sodobne kitajske filozofe. V pričujočem članku si bomo podrobneje ogledali globinsko strukturo njegove teorije ter se posvetili analizi in interpretaciji njegovega koncepta sedimentacije (*jidian* 积淀), ki predstavlja osrednji pojem in paradigmatško osnovo njegove miselnosti. V tem sistemu sedimentacija pomeni specifično vrsto kolektivnega spomina in proces, v katerem se informacije in izkustva v kodirani obliki nalagajo v našo zavest. V tem kontekstu avtorica analizira Li Zehoujeve poskuse izdelave dialektične rešitve protislovja med vsebino in obliko človeškega spomina. Skozi optiko tega pojma, ki ga Li razumeva kot akumulacijo družbeno racionaliziranih, arhetipskih form zaznave in izkušenj, ki so uskladiščene v človeškem spominu, bomo njegovo filozofijo tudi kritično primerjali z nekaterimi podobnimi, četudi ne identičnimi izhodišči moderne zahodne teorije.

## 2. Spomin v literaturi



Janja Vollmaier Lubej

## Spomin in identiteta v romanu *Očeta Vincenca smrt Petra Božiča*

**Ključne besede:** Peter Božič, *Očeta Vincenca smrt*, individualni spomin, kolektivni spomin, travma, identiteta

DOI: 10.4312/ars.12.2.151-162

Da, bolj kot živi so zahtevni mrtvi.

Ne govorijo, a jih živi slišimo.

Njihov molk nam glasno zveni v krvi.

(Boris A. Novak, *Vrata nepovrata*, 1.knjiga: *Zemljevidi domotožja*,

Prvi spev: Postava)

### 1 Uvod

Peter Božič (1932–2009), pisatelj in dramatik, velja za enega osrednjih modernih slovenskih pisateljev, za začetnika modernizma, ki prične literarna besedila objavljati v petdesetih letih 20. stoletja, ko je v literaturi prevladoval socialni realizem, a so se nekatera literarna dela, med njimi tudi njegova, močno oddaljevala od te literarne usmeritve. Božičev odklon od socialnega realizma se razkriva skozi pomenski in oblikovni vidik njegovega pisanja (prim. Vidali, 2002, 227), pri čemer se je stvarnost v njegovi literaturi pojavljala »le še fragmentarno, tako da drobce le-te naplavlja znan, vendar do takrat v slovenski literaturi še ne udomačen modernistični jaz« (prav tam). S prvim romanom *Izven* (1961) se Božičev literarni svet kaže kot eksistencialistični, literarno besedilo pa je »zglede poetike svojega časa, pravi manifest (slovenskim razmeram prirejenega) eksistencializma« (Vidali, 2002, 234). Med romanoma *Na robu zemlje* (1968) in *Zemlja* (1976) je Božič napisal roman *Jaz sem ubil Anito* (1972), za katerega je prejel nagrado Prešernovega sklada in ki še ohranja tip eksistencialističnega romana, in nadrealistični roman *Na njeni travi* (1976), ki podobno kot kasnejši vojni, spominski roman *Očeta Vincenca smrt* (1979) velja za kolektivni roman, a po ugotovitvah Petre Vidali kljub temu nima drugačnih spoznanj kot poprejšnja romana, tako posameznik kot skupnost sta namreč »izven« (2002, 245), sta obstranca, odvečneža ipd. Sledi roman *Chubby was here* (1987); naslovna oseba ima poteze pesnika Vojina Kovača Chubbyja, ki je bil »del umetniško-intelektualne družine, ki se je sestajala v



slovitem lokalu Šumi« (Klun, 2009), kamor je Peter Božič rad zahajal. Zadnji Božičev roman je *Zdaj, ko je nova oblast* (1993). Peter Božič je tudi avtor številnih dram in velja za predstavnika drame absurda. Na Božičevo pisanje literature, ki je bila zanj duševna, osebna terapija (Möderndorfer, 1999), je vplivala njegova vojna izkušnja, kajti leta 1945 je »doživel človeka in življenje kot absurd« (Zadravec, 2001, 24). »Doživljal ga je kot zlo, kot demona, kot evropsko grozo. Če bi to grozo opisal realistično, se duševno ne bi ozdravil. Izpovedati je moral pretres/šok, svoj strašni/prestrašeni Jaz« (Zadravec, 2001, 24).

## 2 Očeta Vincenca smrt

Roman *Očeta Vincenca smrt* je torej Božičev četrti roman. Poleg Božiča so smrt in vojno v povojnih slovenskih romanih obravnavali še drugi, prav tako osrednji moderni slovenski avtorji, na primer Vladimir Kavčič, Lojze Kovačič, Pavle Zidar in Vitomil Zupan. Božičev roman literarni zgodovinarji (Kermauner, 1979, 250; Borovnik, 2001, 173; Zadravec, 1997, 181, idr.) označijo za kolektivni roman, saj predstavlja usodo vaščanov, vasi »in vsako posamezno zgodbo še podaljša v današnje dni, do popolnih osamljenosti in smrti« (Kermauner, 1979, 250). Tako v *Očeta Vincenca smrt* nobena izmed literarnih oseb ni v ospredju, vse so enakovredne. Ob tem pa sta tako družina kot primarno zatočišče posameznika kot tudi vaška skupnost razklani, razjedeni in nefunkcionalni. Vaščani ne delujejo kot skupina, niso povezani in med njimi ni nikakršne harmonije, še več, med njimi vladata sovraštvo in izdaja. Tako na primer literarna oseba Johana Zakšek, ki je bila v Rajhenbergu (kjer je med drugim spoznala Ljubo Prenner), ki ji vojna prav tako ni prizanašala, v pismu Miri leta 1965 potoži, da jo je vaška skupnost izločila, ker da je vsa njena družina izdajalska, njen mož je izdajalec in tudi sama je izdajalka. Ker ni imela njive in ni mogla oddati pšenice, je morala kopati po svojem vrtu, saj je sovaščan Župančič trdil, da jo je skupaj z možem skrila v zemljo.

In sem kovala, dve ure, in kaj sem takrat mislna, to se še dons spomnim. Da so vsi na oblast glih, da je tale Bohte in ta mal Župančič še bl žleht kot je bil lagerfirer brez roke in da sta tko žleht, da me bosta ustrelila, da kopljem grob tm na vrt in pokopala tm. Govorl so tud ldje, da so že enga kmeta takrat tudi ustrelili, k ni mel šenice, k je ni sjal kot jez (Božič, 2004, 80).

Ko sta jo vklenila in peljala po vasi, so vsi gledali: ljudje, ki jim je Zakšek pomagal, jim nosil kruh, a sedaj ga vidijo le še kot izdajalca, prav takšna pa je v njihovih očeh tudi njegova žena.

In to sem mislna takrat ko sem si kovala grob, pa ni bil grob, ampak hudobija ta mejhnga Župančiča, in takrat sem rekla, da zares ni Boga, ko so pa ldje tak,



da pozabjo vse dobr in si zapomnijo en usran podpis, in tist podpis je vse, ne pa tist, kr je Zakšek delou, kako dobr je bil (Božič, 2004, 81).

Pismo je tudi izraz jezikovne razplatenosti v Božičevi prozi, preplet knjižnega jezika z neknjižnim, z germanizmi in narečjem. In ker ta jezik opisuje surovost in krutost, je mestoma tudi grozljiv, grotesken, »neintimističen«, dejstven. Božičeve osebe so ljudje izven, nepomembneži, obrobneži, ki ne uporabljajo lepe, knjižne slovenščine (Zadravec, 1997, 185–186). Tako kot na motivno-tematski ravni se razklanost, depersonalizacija, obup, groza in zlo kažejo tudi na jezikovno-slogovni ravni. Božičev jezik »dosega kar najhujšo neposrednost primarnega barbarskega ubijanja, hlepenja, bežanja (Kermauner, 1979, 256). Podobno jezikovno stvarnost, asociativnost, nedorečenost in pretrganost lahko beremo tudi na nekaterih mestih v Kosmačevem romanu *Pomladni dan* (1953), ki prav tako tematizira vojno.

S tem ko se razklanost kaže tako na motivno-tematski kot tudi na jezikovno-slogovni ravni, je nakazano, da je v Božičevem neusmiljenem, surovem, izpraznjenem in izvotljenem literarnem svetu porušeno vse, kar se porušiti da: torej intimna skupnost in širši kolektiv. Družba v romanu je razkrojena. V tem svetu razpade vrednostni sistem, dovoljeno je ubijanje in pretepanje, fizično nasilje.

V romanu ni svojosti, ni jaza, ki bi izstopal in določeval posameznika: kot piše Taras Kermauner, so vsi »isti« lik, vse je »podoba stradeža, pohlepa, boja za obstanek, sovraštva, izdajstva, besa, muke, umiranja in smrti« (Kermauner, 1979, 250). Med vaščane je namreč posegla vojna in vse zaznamovala z enako vojno travmo. Roman, pripovedovan z otroške perspektive dečka Ana, ne teče kronološko, linearno, temveč je njegova zgradba mnogo bolj zapletena in kompleksna, vsebuje namreč miselne, časovno-prostorske preskoke, asociacijsko vključuje množico oseb itd. Zaradi te odlike, »disociacijsko-asociacijske zgradbe« (Zadravec, 1997, 181), je roman »mozaična podoba in odvod evropskega kaosa, ki so ga povzročili načrtovalci in izvajalci 'tisočletnega' nacističnega reda« (prav tam). Zaradi tematike, zaradi z otroške perspektive podane zgodbe o neusmiljeni preteklosti ter krutosti in surovosti druge svetovne vojne, zaradi resnice, ki ni izmišljena, Kermauner ta roman označi tudi za »kroniko sveta – umora« (1979, 251).

Dogajalni čas romana je obdobje od leta 1941 do konca vojne in nekaj let po njej. An je deček, ki živi z očetom Joškom, mačeho Marijo (ta je Vincencova hči) in sestro Tejo. Večkrat je tepen – nasploh je telesno kaznovanje v romanu precej pogosto. Spominja se svojega otroštva v Mariboru in na Dolenjskem. Vincenc, ki se z imenom pojavi v naslovu romana, je bil prekajevalec, mesar in veleposestnik, do Ana in nasploh do otrok je bil prijazen, Ana ni pretepal in vedno mu je kaj dal, odrasli pa so ga videli drugače. V romanu sta izpostavljena boj za obstanek na eni in popolna razčlovečenost

na drugi strani. An je deček z vojno izkušnjo in kot otrok vso tragiko dogajanja podaja neposredno, brez prikrojevanja in olupševanja. An in Teja na jasi vidita številna trupla – s smrtjo se srečujeta tako rekoč vsakodnevno. An vojnih travm ne more preseči in predelati, zato konča kot klatež in alkoholik.

V romanu je zaradi neizogibnega trpljenja poudarjena surovost. In ta surovost se stopnjuje v razčlovečenje, v izgubo dostojanstva, v nesvobodno izbiro, ki posameznika sili bodisi v krajo bodisi v prostitucijo. Če za najintimnejšo skupnost, družino, v tem romanu velja, da v njej razpadejo vse vrednote, je takšna tudi širša družba, širši literarni svet Petra Božiča, kajti v tem razklanem, razosebljenem svetu je dovoljeno tudi ubijanje, še več, po Kermaunerjevi oceni je celo zahtevano (1979, 259). Pri tem pa ni zanemarljiva otroška perspektiva dečka, skozi katero je predstavljeno dogajanje: več literarnih zgodovinarjev je namreč poudarjalo pomen takšnega pripovedovanja (Borovnik, 2001; Zadravec, 1997, 185), saj naj bi vzbujalo vtis, da je neizmišljeno, nepokvarjeno, otroško iskreno, prvinsko (prim. Borovnik, 2001, 173–174). Otroška pripovedna perspektiva vidi dogajanje brez ideoloških, moralnih in kultivirano-kulturnih predsodkov, idej, vrednot in meril (Kermauner, 1975, 127). Po Kermaunerjevem mnenju (132–133) naj bi jo v slovensko književnost prvi uvedel Lojze Kovačič.

An tako februarja 1945 opazuje tridnevno bombardiranje Dresdna. Ti opisi so realistični in brez podajanja občutij, v resnici tako prepričljivi, da si za njimi zlahka zamišljamo otroka, dečka, ki jih gleda.

Čez tri dni, ko je spotoma srečal kupe napihnjene crknjene živine in tudi do kraja zoglelenih trupel, ki so še malo gorela, saj ves fosfor od fosfornih bomb ni zgorel niti tedaj, ko je prežgal kosti, je šel v Dresden, da bi videl, kako je, če zbijejo kako mesto do tal (Božič, 2004, 86).

Tudi Peter Božič je sam neposredno doživljal podobne prizore vojnega nasilja (opazoval koncentracijsko taborišče v Vroclavu, gledal tridnevno bombardiranje Dresdna). Deček An, njegov pripovedni lik, te travmatične vojne izkušnje ni zmožen (sposoben) preseči. Ob odsotnosti odrasle avtoritete teh grozot in surovosti ne predela, zato se zapije in izgine, konča torej na dnu. Tako njegov bivanjski problem ostaja nerešljiv. Bivanjska stiska, kot opazha Miran Štuhec (1995, 59), se pojavlja že v predhodnih Božičevih pripovednih besedilih. Po njegovem prepričanju je Božičevo pripovedništvo do leta 1972 proza, »ki nosi v svojem bistvu problem človekove osamljenosti, (samo)izločenosti, sprtosti z okoljem, razočaranje, prepričanje, da je posameznikovo dejanje že vnaprej obsojeno na propad, [...]« (1995, 60).

### 3 Spomin

Vojni roman *Očeta Vincenca smrt* temelji na avtorjevih osebnih izkustvih, ki jih je doživljal kot deček, zato to literarno delo vsebuje avtobiografske prvine. Toda, kot piše Alenka Koron, spominjanje je podvrženo samoprevari in zlahka preide v »proces, v katerem postane rekonstrukcija konkretnega doživetja, tako indikativnega za avtobiografijo, če že ne nezmožna, pa vsaj resnično nepreverljiva« (2008, 11). Enako o spominjanju piše Peter Burke, ki v skladu s svojo teorijo in dognanji psihologa Fredericka Barletta trdi, da »dogodke v času nezavedno obdelamo znotraj splošnih shem, ki so lastne vsaki kulturi. Te sheme dovoljujejo spominom, da se lahko ohranijo, vendar v izkrivljeni obliki« (Burke, 2007, 76, povz. po: Širok, 2012, 138). Teorije o prevladi individualnega spomina nad kolektivnim (Ricoeur, Olick) trdijo, da je »spominjanje individualni pojav, saj posameznik sam izraža bojazni, strahove, emocije iz svoje preteklosti«. Spomin je tako »subjektivna izkušnja, ki pomaga pri oblikovanju posameznikove identitete« (Širok, 2012, 139). Po drugi strani pa francoski sociolog Maurice Halbwachs trdi, da spomine oblikujejo kolektivne entitete. Spominjanje zanj ni »individualno dejanje, temveč poteka ob pomoči spominjanja drugih članov skupnosti«. Spomini ne pripadajo posamezniku (Širok, 2012, 140). Vendar pa ima spominjanje tako individualne kot kolektivne dejavnike; obe vrsti spomina sta v tesnem medsebojnem odnosu. Kolektivni in individualni spomin vzajemno vplivata drug na drugega in se sooblikujeta (Širok, 2012, 140). V teorije spominjanja se vključuje tudi Freudova psihoanaliza, ki spomine opisuje kot proizvod nezavednega, cilj pa je prekriti resnične travmatične izkušnje in jih prirediti v znosnejše (Jurić Pahor, 2007, 208). Tako je tudi literarno pisanje, ki se nanaša na izkušnje vojne, v primeru Petra Božiča mogoče razlagati kot pobeg iz boleče, z vojnimi strahotami in surovostmi naphane preteklosti. Na tem mestu naj izpostavim esej Jaroslava Skrušnýja v knjigi *Varuhi spomina. Literarna pisava kot poslednje profano obredje dvajsetega stoletja* (2009), v katerem piše o pomenu literarne pisave; ta »kliče v spomin nezaceljivo rano, ki razpolavlja srce novoveškega človeka od trenutka, ko se je znašel v razliki med svojo smrtno narojenostjo na eni in zgodovinsko poklicanostjo za preureditev sveta (po nareku višjega smisla, ideje) na drugi strani (Šeligo)« (2009). Skrušný dodaja, da literatura tematizira »krik skrajne groze in obupa tistega posameznika, ki so ga vsakršne odrešenjske utopije in hiliastična gibanja dvajsetega stoletja neusmiljeno potegnili v brezumni vrtinec in 'slepi nemir zgodovine' (E. Kocbek)« (prav tam). In ta krik groze je osrednji motiv v romanu *Očeta Vincenca smrt*, ki je, kot že omenjeno, navdahnjen z Božičevo lastno vojno izkušnjo. Tovrstnih besedil je v slovenski književnosti precej (in še nastajajo), med njimi je tudi veliki epos Borisa A. Novaka *Vrata nepovrata*, izdan v treh knjigah (*Zemljevidi domotožja*, 2014, *Čas očetov*, 2015, *Bivališča duš*, 2017), iz katerega je izposojen uvodni citat. Izjemna pesnitev tematizira individualni, intimni in

kolektivni slovenski spomin ter se pri tem opira na zgodovinske prelomnice, na primer na obe svetovni vojni in poveljne poboje, ter jih umešča v kontekst individualnih izkustev, intimnih doživetij svojih prednikov in drugih. O pomenu preteklosti, preteklih dogodkov, spoznanj, doživetij za sedanjost in svojost, o neizogibnosti lastne individualne/kolektivne preteklosti piše Novak takole:

Še zmeraj je tam, / še zmeraj sta tam, / še zmeraj so vsi tam, / in bodo na vekomaj, / še zdaj zveni ta pesem, / slišim jo, / kot bi na morsko dno potonil rojstni raj, / ljube obraze vidim čisto jasno, / tam na dnu, / odtisnjene v noč. (Boris A. Novak, *Vrata nepovrata*, 2. knjiga: *Čas očetov*, Petdeseti spev: Čas slovesa)

Če Božič v svoji pripovedi posredno prikazuje delovanje spomina v svojih literarnih likih, Boris A. Novak torej neposredno tematizira tudi samo spominjanje in spomin, pri čemer se srečuje z intimnim in kolektivnim spominom. Pri njem so tematizirana tako zgodovinska »dejanja« kot tudi »intimna junaštva, ki jih zgodovinopisje praviloma spregleduje« (Vrečko, 2017, 1070). Vrečko ugotavlja, da zato, ker »pesnik izenačuje Jaz in svet«, Novak uvaja »posebno metodologijo dela: ep je pesem spomina, prisluškovati je treba prednikom in lastnim sanjam o njih« (2017, 1091). Če je za Novaka ep pesem spomina, je za Božiča roman grozna, srhljiva pripoved, ki nastaja iz spomina. Vse, kar Božič pripoveduje, oblikuje spomin. Anov, Vincencov, Joškov, spomin vseh. Iz spominskih vsebin raste vse večja odtujenost pripovednih likov. Anov individualni spomin je ponazorjen v spominjanju na primarno družino, kjer s sestro Tejo nista deležna topline doma, družine v tem romanu ni, o družini sploh ni mogoče govoriti, družina je v Božičevem tekstu že v osnovi razbita, razprta (Kermauner, 1975, 154). Anov in Tejin oče Jošk je odsoten, po ženini zgodnji smrti se vnovič poroči in skupaj z novo ženo trpinči otroka. An in Teja živita v patološki, nefunkcionalni družini, kjer nista deležna sprejemanja, razumevanja in ljubezni. Tako je ena od pomembnih tem romana tudi odsotnost očeta in matere.<sup>1</sup> Bolj kot mačeha, ki trpinči Ana in Tejo, je problematičen oče, ki je prav tako fizično nasilen, saj svojih otrok ne vzgaja in jima ne nudi varnega zatočišča. Izhajajoč iz psihodinamične teorije, katere utemeljitelj je Sigmund Freud, je človek psihološko bitje, ki razumeva, ustvarja, čuti in deluje z drugimi. Za to teorijo so pomembne pretekle izkušnje, z vidika katerih noben simptom ali vedenje ni naključno. Vse obnašanje je določeno s preteklimi izkušnjami, zlasti v otroštvu (Comer, 1995, 36). Psihodinamični vidik upošteva tudi teorija objektivnih odnosov (pojem povzet po: Žvelc, 2011, 27); pomembni so izključno človeški objekti, ker »potreba po vzpostavitvi odnosov z drugimi primarno motivira posameznika«

1 Ta v slovenski književnosti ni novost, temveč se pojavlja že pred Božičem, tako na primer pri Cankarju »ni očeta, avtoritativnega moškega« (Jensterle Doležal, 2002, 111). Podobna tematizacija se kaže pri Cirilu Kosmaču v noveli *Pot v Tolmin* (Borovnik, 2012, 151). Danes pa se s podobno temo ukvarjajo tudi avtorji in avtorice mlajše generacije, na primer Goran Vojnović, Gabriela Babnik idr.

(Comer, 1995, 43). Neprimerna in pomanjkljiva vzgoja ter slabi odnosi vodijo v fiksacijo, nenormalni razvoj in psihične težave (prav tam). An in Teja nista deležna starševske ljubezni in sprejemanja, »frustracija potrebe po ljubezni in sprejemanju ljubezni (pa je) največja travma, ki jo otrok lahko doživi« (Žvelc, 2011, 31). Tako v vojnem času, ki že sam po sebi povzroča travmatične izkušnje, doživljata še osebno stisko. Porušeni odnosi v družini so tako v romanu stalnica, Anov zaupnik je le oče Vincenc. An si ne more oblikovati identitete, ker ga zaznamujejo konfliktno otroštvo, nerazrešene smrti v vojnem času, beg in iskanja v povojnem obdobju, preostane mu le pijančevanje in klateštvo. Opore nima niti v družini niti v širši vaški skupnosti, na kateri bi se lahko oprl. Anov spomin se osredinja tudi na preplet individualnega in kolektivnega, ko intimno, tj. njegova družina, preraste v kolektivno, v izkušnjo vojne, pri čemer so poudarjeni človeška krutost, popolna odsotnost empatije, absolutno razvrednotenje posameznika ter degradacija človeškega in širše skupnosti tako na ravni krivcev kot žrtev.

Toda spričo vključitve WHW v ekonomijo naroda je bil čisti dobiček na primer 10 dekagramov las, ki so jih porabili za vse vrste tesnil namesto dragega in uvoženega kavčuka, [...], potem kosti za umetna gnojila, ki jih je bilo v prahu zmeraj približno za kilogram ali pa malo manj (Božič, 2004, 270).

Ko sta jedla, ga je štandarenfirer spraševal, kako da je ostal živ, saj je bil tam v središču, kjer je železniška postaja, največji pekel in so tam ljudje kar skakali v vodo in so morali on in njegova desetina streljati v tiste ljudi, ki so bili ožgani od fosforja in so jim tako olajšali smrtne muke. Reka pa je s seboj odnesla vse te muke našega naroda, je rekel SS štandarenfirer in če niso pravi ljudje zraven, lahko take muke samo pomehkužijo in spravijo še tako trdno ljudstvo v obup (Božič, 2004, 196–197).

Čez dve uri je mrak in malo delj časa nepretrgane vožnje. Vsi so pozabili na smrt tistih dveh. Nihče se v tem transportu ne spominja smrti delj kot pol ure. Potem pridejo na vrsto vsakdanji opravi, potem pride tesnoba med pločevinasto streho vagona in med sedeži in med prtlačniki (Božič, 2004, 176).

## 4 Identiteta

An in vse druge literarne osebe so soočene s travmo. Travmo praviloma povzročajo »dogodki, ki so zunaj normalnega človeškega izkustvenega in predstavnega sveta. Zato uničijo in preplavijo njegov varovalni sistem, s katerim sicer razume in obvladuje situacije« (Jurić Pahor, 2001). Travmatična izkušnja razceplja posameznika. Kar je pretrgano, ni mogoče zlahka popraviti, zlepiti. Zdi se, kot da imamo pred seboj dve

identiteti (prav tam). Pred našimi očmi se razgalja An in ostale, prav tako pomembne literarne osebe, a če se ozremo samo nanj, vidimo, da imamo pred seboj dečka Ana, otroka, in Ana, ki je že odrasel, a zaradi nepojmljivo grozljivega časa blodi in išče svoje mesto v svetu. Identiteta se oblikuje vse življenje, a videti je, da so osebe v romanu obtičale v času in prostoru, tam ni nobenih pomikanj, nobenih sprememb, poudarkov, vse je isto in nič se ne spremeni. Identiteta po Nastran Ule »pomeni kontinuirano, vztrajno istost med dvema entitetama ali dvema stanjema entitete, npr. dvema trenutkoma v času. Identiteta je izhod, zaključek percepcije in kognicije prostora, časa in sebe v njem. Identiteta se nanaša na notranje asociacije in primerjave, v katerih določene esencialne kvalitete ostanejo nespremenjene kljub spremembi v stanju, času ali spremembi drugih esencialnih kvalitete« (Nastran Ule, 2000, 85–86). Anu umanjka ravno to, kognicija prostora, časa in sebe v njem. Z vračnanji v travmatično preteklost, s časovnimi preskoki je njegov svet v sedanjosti, zdajšnjosti omejen, z otroškimi očmi zroč v prihodnost, ki je ni, oziroma prihodnost, ki bo težka:

Pa ne zaradi tega, ker je bilo leto 1941; zanj se je pričnela druga vojna, mnogo prej in mnogo pozneje, prav na tistem mestu, kjer je bila samo še sled groba očeta Vincenca med samomorilci, ubijalci, obešenci, potepuhi in samimi izgubljenimi ljudmi (Božič, 2004, 286).

V Božičevem literarnem svetu je nenehno prisoten spomin na grozo. Obup in navzočnost preteklega sta prehuda za oblikovanje zdajšnjosti. Prav tako se Anova identiteta ne more izoblikovati v lastno singularnost, on namreč blodi, se išče, izgublja, beži, pri njem kot žrtvi umanjka dodeljenost »mesta družbenega samouvrščanja posameznika« (Nastran Ule, 2000, 192) in tudi to, da bi »identitete govorile skozi nas, skozi naš diskurz, skozi naše delovanje, naše vodenje življenja« (prav tam). Niti identitete drugih se v tako nagnitem času in prostoru ne morejo izoblikovati, vsi ljudje so enaki, isti, določujejo jih krute izkušnje, ki »ne morejo stesati prihodnosti« (Kermauner, 1979, 251), opredeljuje jih trpljenje, ki »ne more odkupiti odrešitve« (prav tam). V romanu, poudarja Kermauner, je subjektiviteta podrejena objektiviteti (prav tam). Za reizem, s katerim Kermauner povezuje Rudija Šeliga, Lojzeta Kovačiča in Petra Božiča, velja, da »človek sploh nima identitete s samim sabo, ki bi ga varovala pred zamenjavo z drugimi posamezniki ali z rečmi. Identiteta je temeljni znak vsega: vse je zamenljivo z vsem« (Kermauner, 1979, 159–160).

In tudi zato, ker ni identitete, ni prihodnosti, temveč životarjenje. In tako je skozi tragično literarno zgodbo podana dvojnost katastrofe, ki jo povzroči vsakršna vojna: žrtvam in svojcem žrtev se individualni, intimni spomin in kolektivni spomin z najhujšo ostrino zarežeta v največjo globino. Zato je ta svet v Božičevem romanu brezupen, brezdanji.

## 5 Zaključek

*Očeta Vincenca smrt* je modernistični roman enega osrednjih povojnih slovenskih pisateljev, Petra Božiča, ki še z nekaterimi, na primer z Lojzetom Kovačičem, Jožetom Snojem, Marjanom Rožancem idr., skozi otroške oči oziroma otroško perspektivo podaja grozo naše skupne preteklosti, strahoto in surovost vojne. Deček An te travme ne more predelati in je preseči, izgublja se v labirintu blodenj in iskanj. Božičev literarni svet je v romanu dokončno nagnit, razosebljen in razvrednoten; je svet, v katerem zaradi tragičnih spominjanj, tako individualnih kot kolektivnih, ni mogoče vzpostaviti nove, boljše skupnosti in prihodnosti. So le isti liki brez trdne identitete, brez svojosti in subjektivizacije. Pisatelji starejše generacije, med katere uvrščamo Petra Božiča, so lahko vojno izkušnjo popisali neposredno, najnovejša literarna zgodovina pa beleži literarna dela avtorjev, ki neposredne izkušnje druge svetovne vojne niso imeli, zato je njihova pripoved ali upesnitev v primerjavi z Božičevo drugačna tako na motivno-tematski kot tudi jezikovno-stilni ravni (tak je na primer v prispevku že omenjeni in z Veronikino nagrado nagrajeni epos *Vrata nepovrata* Borisa A. Novaka ali s kresnikom nagrajeni Vojnovičev roman *Jugoslavija, moja dežela*). Napisano dokazuje, da vojna kot tema iz intimnega, individualnega spomina prerašča, se spaja in oplaja v kolektivni/-em spomin/-u (ali narobe) in identiteto.

## Bibliografija

- Borovnik, S., Razvoj pripovedne proze po letu 1945, v: *Slovenska književnost III* (ur. Pogačnik, J. in dr.), Ljubljana 2001, str. 145–202.
- Božič, P., *Očeta Vincenca smrt*, Ljubljana 2004.
- Božič, P., *Izven. Jaz sem ubil Anito*, Ljubljana 2002.
- Jurić Pahor, M., Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in v govorico ekstremne travme, v: *Avtobiografski diskurz* (ur. Koron, A., Leben, A.), Ljubljana 2001, str. 161–173.
- Klun, A., *Peter Božič, kronist življenja ljudi z roba družbe*, 2009, <https://www.rtvsl.si/kultura/knjige/peter-bozic-kronist-zivljenja-ljudi-z-roba-druzbe/207255> [1. 9. 2018].
- Kermauner, T., Živeti pekel, v: Božič, P., *Očeta Vincenca smrt*, Ljubljana 1979, str. 249–259.
- Kermauner, T., *Zgodba o živi zdajšnosti*, Maribor 1975.
- Möderndorfer, V., *Človek v šipi – portret Petra Božiča* (kratki dokumentarni TV film), TV Slovenija, Ljubljana 1999.

- Novak, B. A., *Vrata nepovrata*, 1. knjiga: *Zemljevidi domotožja*, Novo mesto 2014.
- Novak, B. A., *Vrata nepovrata*, 2. knjiga: *Čas očetov*, Novo mesto 2015.
- Novak, B. A., *Vrata nepovrata*, 3. knjiga: *Bivališča duš*, Novo mesto 2017.
- Nastran Ule, M., *Sodobne identitete – V vrtincu diskurzov*, Ljubljana 2000, str. 85–86.
- Skrušný, J., *Varuhi spomina. Literarna pisava kot poslednje profano obredje dvajsetega stoletja*, Maribor 2009.
- Širok, K., Kolektivni spomin, pričevalec in zgodovina: diskurzivne konstrukcije preteklosti, *Acta Histriae* 1–2/2012, str. 137–150.
- Vidali, P., Prozni opus Petra Božiča – dosleden v svojem niču, v: Božič, P., *Izven. Jaz sem ubil Anito*, Ljubljana 2002, str. 227–255.
- Vollmaier Lubej, J., Patološki odnos med materjo in hčerjo/sinom v prozi Gabriele Babnik in Gorana Vojnoviča, *Jezik in slovstvo* 59/4, 2014, str. 79–95.
- Vrečko, J., Poezija kot zgodovina in obujeni ep, v: Novak, B. A., *Vrata nepovrata*, 3. knjiga: *Bivališča duš*, Novo mesto 2017, str. 1070–1102.
- Zadravec, F., *Slovenski roman 20. stoletja*, Murska Sobota, Ljubljana 1997.



Janja Vollmaier Lubej

## **Spomin in identiteta v romanu *Očeta Vincenca smrt Petra Božiča***

**Ključne besede:** Peter Božič, *Očeta Vincenca smrt*, individualni spomin, kolektivni spomin, travma, identiteta

Prispevek se ukvarja z romanom sodobnega slovenskega pisatelja in dramatika Petra Božiča (1932–2009). V središče postavlja travmatično vojno izkušnjo, izkušnjo smrti in vprašanje oblikovanja identitete ob veliki travmi literarnih oseb, pri čemer ima spomin v pripovednem svetu Petra Božiča temeljni pomen. Predstavljena so pisateljeva pripovedna besedila, čemur sledi poglobljena interpretacija romana *Očeta Vincenca smrt* s temeljnimi motivno-tematskimi, stilnimi in jezikovnimi poudarki. Zatem se avtorica posveti podrobnejši predstavitvi spomina dečka Ana ter identitete literarnih oseb. Ugotavlja, da v romanu prevladujeta preplet individualnega in kolektivnega spomina ter odsotnost identitete zaradi travm iz preteklosti.

Janja Vollmaier Lubej

## **Memory and Identity in Peter Božič's Novel *The Death of Father Vincent***

**Keywords:** Peter Božič, *The Death of Father Vincent*, individual memory, collective memory, trauma, identity

The article deals with a novel by the contemporary Slovenian writer Peter Božič (1932–2009). It presents traumatic war experiences, death experiences and the question of identity formation, and the issue of memory plays a key role in this. The article discusses the literary texts of Peter Božič and an interpretation of the novel *The Death of Father Vincent*, with an emphasis on its stylistic, linguistic, and thematic aspects. The article also presents the memory of a boy An, his identity and the identities of other characters. It is established that the novel shows the intertwining of individual and collective memory, and also the absence of identity because of past trauma.

Jasmina Markič

## El recuerdo y el olvido en *Cien años de soledad*

**Palabras clave:** recuerdo, olvido, memoria, tiempo, realidad, ficción

DOI: 10.4312/ars.12.2.163-175

### 1 Introducción

En 2017 pasaron cincuenta años de la primera publicación de la novela *Cien años de soledad*, una de las mejores novelas de la literatura universal actual. El estudio se centra en la cuestión del paso del tiempo y, relativo a ello, a la memoria, el recuerdo y el olvido presentes en la novela. García Márquez, en su obra magistral, crea un mundo ficticio total pero, según sus propias palabras, basado en la realidad, en sus vivencias y recuerdos: «No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad» (García Márquez, 1983, 37). Son cien años de la familia Buendía y del pueblo de Macondo, inspirado en su pueblo natal, Aracataca. Vargas Llosa la considera una novela total:

[...] por su materia, en la medida que describe un mundo cerrado, desde su nacimiento hasta su muerte y en todos los órdenes que lo componen – el individual y el colectivo, el legendario y el histórico, el cotidiano y el mítico –, y por su forma, ya que la escritura y la estructura tienen, como la materia que cuaja en ellas, una naturaleza exclusiva, irrepetible y autosuficiente. (Vargas Llosa, 1971, 480)

El tiempo, que desempeña un papel esencial en la obra, tiene su propia evolución en este mundo cerrado y autosuficiente: «Por una parte es un tiempo cíclico que se repite a todos los niveles de la novela y crea la sensación de un mundo mítico. Por otra parte, el tiempo real es el tiempo cronológico, lineal, implacable que lleva a la destrucción final de Macondo» (Markič, 1998a, 141). Esta dualidad es percibida por los personajes de la novela (Úrsula Iguarán, el coronel Aureliano Buendía, José Arcadio Segundo) que sienten que el tiempo transcurre en redondo donde se funden el presente, el pasado y el futuro y que los eventos se van repitiendo:

José Arcadio Segundo seguía releendo los pergaminos. [...] Al reconocer la voz de la bisabuela, movió la cabeza hacia la puerta, trató de sonreír, y sin saberlo repitió una antigua frase de Úrsula.



–Qué quería –murmuró–, el tiempo pasa.

–Así es –dijo Úrsula–, pero no tanto.

Al decirlo, tuvo conciencia de estar dando la misma réplica que recibió del coronel Aureliano Buendía en su celda de sentencedo, y una vez más se estremeció con la comprobación de que el tiempo no pasaba, como ella lo acababa de admitir, sino que daba vueltas en redondo. (CAS, 263–264)<sup>1</sup>

Los dos tiempos, el eterno mítico y el cronológico, parecen competir entre sí. Por una parte la sensación de que todo se repite, por otra parte la conciencia de que el tiempo pasa y no se puede frenarlo ni darle media vuelta. La frase que concluye la novela es testigo de la fugacidad de la vida. Prevalece el despiadado tiempo cronológico: Macondo y la familia Buendía viven su fin.

No había ningún misterio en el corazón de un Buendía que fuera impenetrable para ella, porque un siglo de naipes y de experiencias le había enseñado que la historia de la familia era un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje. (CAS, 309–310)

## 2 El recuerdo y el olvido

La noción del tiempo se vincula estrechamente con los conceptos de la memoria, el recuerdo y el olvido. Los términos recordar<sup>2</sup> (recuerdo, recordarse), acordar (acordarse de) – estos dos términos se relacionan, significativamente, con la palabra latina *cor, cordis*, corazón –, olvidar (olvido, olvidarse de), memoria se repiten a lo largo de la novela. La novela se apoya, por tanto, en la memoria, en el recuerdo. La vida misma es recuerdo. García Márquez en su obra autobiográfica *Vivir para contarla* afirma que «la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla» (García Márquez, 2002, 7). En *Cien años de soledad* hasta los recuerdos se personifican: «[Rebeca] había encontrado la paz en aquella casa donde los recuerdos se materializaron por la fuerza de la evocación implacable, y se paseaban como seres humanos por los cuartos clausurados.» (CAS, 129)

1 Los ejemplos citados de *Cien años de soledad* son de la editorial La Oveja Negra de Bogotá de 1986 y van marcados entre paréntesis con las iniciales de la obra CAS seguidas de la página correspondiente.

2 Recordar del lat. *recordāri*, tr. Pasar a tener en la mente algo del pasado.  
 Acordar del lat. *\*accordāre*, der. de *cor, cordis* ‘corazón’, tr. Traer algo a la memoria de otra persona.  
 Olvidar del lat. vulg. *\*oblītāre*, y este der. del lat. *oblītus*, part. de *oblīvīscī*. tr. Dejar de retener en la mente algo o a alguien. U. t. c. intr., intr. prnl. Perder de la memoria, de la consideración o de la estima.  
 Memoria del lat. *memoria*. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado. (DLE, <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola> [1. 10. 2018].)

El punto de partida de *Cien años de soledad* es una imagen visual de «un viejo que lleva a un niño a conocer el hielo exhibido como curiosidad de circo» (García Márquez, 1983, 27). De esa imagen, de ese recuerdo de García Márquez, cuando su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía – a quien sus nietos llamaban Papalelo – lo llevó al campamento de la compañía bananera, donde ordenó abrir una caja de pargos congelados e hizo que el niño metiera la mano, parte todo *Cien años de soledad* (ibidem). Pero en la novela es el padre (José Arcadio Buendía), no el abuelo, el que lleva a su hijo, al futuro coronel Aureliano Buendía, a conocer el hielo.

La primera frase de la novela es decisiva en las obras de García Márquez y el autor le asigna mucha importancia «porque la primera frase puede ser el laboratorio para establecer muchos elementos del estilo, de la estructura y hasta de la longitud del libro» (García Márquez, 1983, 27). En sus conversaciones con su amigo Plinio Apuleyo Mendoza, García Márquez confiesa que el momento más difícil al ponerse a escribir una novela es justamente escribir la primera frase:

- ¿Cuál fue para ti el momento más difícil de la novela?
- Empezar. Recuerdo muy bien el día en que terminé con mucha dificultad la primera frase, y me pregunté aterrorizado qué carajo vendría después. (Gabriel García Márquez, 1983, 80)

La primera frase de *Cien años de soledad* es un *flash forward* que empuja los hechos hacia adelante en el tiempo (al encontrarse frente al pelotón de fusilamiento), seguido de un *flash back* cuando Aureliano Buendía se acuerda de su infancia (cuando el padre lo llevó a conocer el hielo).

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. (CAS, 9)

Desde allí el relato sigue el orden cronológico lineal natural hasta alcanzar el momento de encontrarse Aureliano Buendía frente al pelotón de fusilamiento cuando vuelve a recordar el mismo momento de su niñez. El recuerdo se transforma en imágenes, ante la inminencia de la muerte el condenado ve los momentos felices de su vida<sup>3</sup>.

Cuando el pelotón lo apuntó, la rabia se había materializado en una sustancia viscosa y amarga que le adormeció la lengua y lo obligó a cerrar los ojos. Entonces desapareció el resplandor de aluminio del amanecer, y volvió a verse a sí mismo, muy niño, con pantalones cortos y un lazo en el cuello, y vio a su padre en una tarde espléndida conduciéndolo al interior de la carpa, y vio el hielo. (CAS, 107–108)

---

3 Al final no es fusilado porque lo salva José Arcadio.

El mismo recuerdo de su niñez vuelve cuando Aureliano Buendía está a punto de morir: «Iba para el patio, a las cuatro y diez, cuando oyó los cobres lejanos, los retumbos del bombo y el júbilo de los niños y por primera vez desde su juventud pisó conscientemente una trampa de la nostalgia, y revivió la prodigiosa tarde de gitanos en que su padre lo llevó a conocer el hielo.» (CAS, 211)

Este recuerdo de su infancia que desencadena los acontecimientos de la novela se presenta con un medio lingüístico interesante. Se trata de la perífrasis verbal *haber de + infinitivo* (el auxiliar *haber* está en imperfecto de indicativo - *había de recordar*) con valor predominante de modalidad deóntica que en conjunción con sus valores temporal de posterioridad y aspectual de inminencia de la acción resulta en un matiz de algo fatal, ineludible, trágico (Markič, 1998b, 79). Se repite como una fórmula mágica a lo largo de la novela señalando eventos presentes y venideros importantes en la vida de los protagonistas (CAS 44, CAS 148), muchas veces premonitorios y fatales (CAS 178, CAS 47, CAS 231). Con la perífrasis se presentan también acontecimientos que marcan o marcarán profundamente a los macondinos, acontecimientos que nunca olvidarán y seguirán obsesionados con ellos durante toda su vida (CAS 239) y que a veces llegan a transformarse en una memoria colectiva, en recuerdo hereditario (CAS 13).

Los niños se asombraron con sus relatos fantásticos. Aureliano que no tenía entonces más de cinco años, había de recordarlo por el resto de su vida como lo vio aquella tarde, sentado contra la claridad metálica y reverberante de la ventana, alumbrando con su profunda voz de órgano los territorios más oscuros de la imaginación, mientras chorreaba por sus sienes la grasa derretida por el calor. José Arcadio, su hermano mayor, había de transmitir aquella imagen maravillosa, como un recuerdo hereditario a toda su descendencia. (CAS, 13)

Fue Aureliano quien concibió la fórmula que había de defenderlos durante varios meses de las evasiones de la memoria. (CAS, 44)

Tenía la misma languidez y la misma mirada clarividente que había de tener años más tarde frente al pelotón de fusilamiento. (CAS, 47)

Años después, en su lecho de agonía, Aureliano Segundo había de recordar la lluviosa tarde de junio en que entró en el dormitorio a conocer su primer hijo. (CAS, 148)

El inocente tren amarillo que tantas incertidumbres y evidencias y tantos halagos y desventuras, y tantos cambios, calamidades y nostalgias había de llevar a Macondo. (CAS 178)

Los acontecimientos que habían de darle el golpe mortal a Macondo empezaban a vislumbrarse cuando llevaron a la casa al hijo de Meme Buendía. (CAS, 231)

Muchos años después, ese niño había de seguir contando, sin que nadie se lo creyera, que había visto al teniente leyendo con una bocina de gramófono el Decreto Número 4 del Jefe Civil y Militar de la provincia. (CAS, 239)

La primera frase se repite de una manera casi idéntica cuando Arcadio Buendía se encuentra frente al pelotón de fusilamiento (CAS, 63). Solo que esta vez aparece el verbo *acordarse de* y no *recordar*. Y el recuerdo se refiere a los manuscritos que le leyó Melquíades años antes.

Años después, frente al pelotón de fusilamiento, Arcadio había de acordarse del temblor con que Melquíades le hizo escuchar varias páginas de su escritura impenetrable, que por supuesto no entendió, pero que al ser leídas en voz alta parecían encíclicas cantadas (CAS 63)

### 3 La lucha contra el olvido

En *Cien años de soledad* los habitantes de Macondo se las ingenian de diferentes maneras para luchar contra el olvido al que son expuestos debido a diferentes acontecimientos, la vejez, el paso de los años y las enfermedades. Cuando los gitanos irrumpen en el pacible e idílico Macondo llevando al pueblo toda una serie de inventos y artefactos insólitos, entre otros el aparato para olvidar los malos recuerdos, José Arcadio Buendía quería inventar una máquina de la memoria para poder acordarse de todas las invenciones (CAS, 20).

Un día contrajeron la enfermedad contagiosa del insomnio y lo más temible de esta enfermedad «no era la imposibilidad de dormir, pues el cuerpo no sentía cansancio alguno, sino su inexorable evolución hacia una manifestación más crítica: el olvido» (CAS, 42). Los habitantes de Macondo lograron aislar el pueblo y crear una cuarentena que evitó que la peste se propagara a otros pueblos. Pero lo peor fue el hecho de que, poco a poco, se fueron olvidando de «los recuerdos de la infancia, luego el nombre y la noción de las cosas, y por último la identidad de las personas y aun la conciencia del propio ser, hasta hundirse en una especie de idiotez sin pasado» (CAS, 42). Aureliano inventó un método para luchar contra el olvido: el de marcar cada cosa, animal y planta con su nombre. Para no olvidarse del nombre del pueblo en «la entrada del camino de la ciénaga se había puesto un anuncio que decía *Macondo* y otro más grande en la calle central que decía *Dios existe*» (CAS, 45) *para no olvidarse de la existencia de Dios*. Pero pronto «estudiando las infinitas posibilidades del olvido» se dieron cuenta «de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad» (CAS, 44). Así que decidieron poner letreros explicando para qué servían las cosas. La mayoría vivía en una realidad momentáneamente capturada por las palabras pero eran conscientes

de que esta realidad se fugaría cuando se olvidaran de las letras. Como este sistema exigía mucha vigilancia, la mayoría de los habitantes de Macondo se hundió en una realidad ficticia que ellos mismos inventaron. Así, por ejemplo, los naipes ya no servían para leer el futuro sino el pasado. El único que se obstinaba a seguir luchando era José Arcadio Buendía que decidió construir una máquina de la memoria, un tipo de diccionario giratorio que, operando una manivela, permitiría repasar todas las mañanas la totalidad de los conocimientos adquiridos en la vida. Logró escribir unas catorce mil fichas cuando reapareció en Macondo Melquíades que venía del mundo «donde todavía los hombres podían dormir y recordar» (CAS, 46). Cuando se dio cuenta de la enfermedad que padecía el pueblo entero, curó a todos los habitantes de Macondo con sus pócimas y así Macondo pudo celebrar la reconquista de los recuerdos.

Otra manera de salvar la memoria y luchar contra el tiempo y el olvido era utilizar el nuevo invento de Melquíades: el daguerrotipo. José Arcadio Buendía no lo conocía y estaba asustado porque «pensaba que la gente se iba gastando poco a poco a medida que su imagen pasaba a las placas metálicas [...] Pero cuando se vio a sí mismo y a toda su familia plasmados en una edad eterna sobre una lámina de metal tornasol, se quedó mudo de estupor» (CAS, 46). El único daguerrotipo familiar, que resistió al tiempo, fue el daguerrotipo en el que «Aureliano apareció vestido de terciopelo negro entre Amaranta y Rebeca» (CAS, 47).

La repetición también puede servir como método de liberarse del olvido. Tanto la repetición como la enumeración son características del estilo graciamarquiano<sup>4</sup>. En numerosos fragmentos de la novela asistimos a reiteraciones y repeticiones como en el pasaje siguiente en que el coronel Aureliano Buendía siempre sueña el mismo sueño pero solo se acuerda de él dentro del sueño. En estado de vigilia no lo recuerda:

En el sueño recordó que había soñado lo mismo la noche anterior y en muchas noches los últimos años, y supo que la imagen se habría borrado de su memoria al despertar, porque aquel sueño recurrente tenía la virtud de no ser recordado sino dentro del mismo sueño. (CAS, 210)

Asimismo, Úrsula descubre que los miembros de la familia repiten los mismos actos, dicen las mismas palabras, hacen los mismos recorridos por la casa, lo que le ayuda a orientarse cuando pierde la vista:

[...] y al cabo de algún tiempo descubrió que cada miembro de la familia repetía todos los días, sin darse cuenta, los mismos recorridos, los mismos

---

4 «Los grandes procedimientos de la estrategia narrativa de esta novela son la exageración, la enumeración, la repetición y las cualidades trastocadas de los objetos» (Vargas Llosa, 1971, 579).



actos, y que casi repetía las mismas palabras a la misma hora. Solo cuando se salían de esa meticulosa rutina corrían el riesgo de perder algo. (CAS, 196)

Desde el momento en que cambian el recorrido rutinario por la casa suelen perder cosas y olvidarse donde las han dejado «sin saber que la búsqueda de las cosas queda entorpecida por los hábitos rutinarios, y es por eso que cuesta tanto trabajo encontrarlas» (CAS, 197). Antes de perder la lucidez, Úrsula perdió la vista. Con la memoria reemplaza la capacidad de ver con los ojos. Se empeñó en un callado aprendizaje de las distancias de las cosas, y de las voces de la gente, para seguir viendo con la memoria cuando ya no se lo permitían las sombras de las cataratas. [...] Conoció con tanta seguridad el lugar en que se encontraba cada cosa, que ella misma se olvidaba a veces de que estaba ciega. (CAS, 196)

Pero no solo contra el olvido luchan los Buendía, sino también contra el recuerdo. Para borrar el recuerdo de Rebeca, que le quita el sosiego, Aureliano recurre a la bebida. Bebe para olvidarse de ella, pero ocurre todo lo contrario «mientras más bebía más se acordaba de Remedios, pero soportaba mejor la tortura de su recuerdo» (CAS, 59). Logró emborracharse totalmente y perder la memoria «como en los tiempos del olvido», pero «la volvió a recobrar en una madrugada ajena y en un cuarto que le era completamente extraño» (CAS, 60).

#### 4 La edad y la memoria

La edad deteriora la memoria. Esto espolea el temor del anciano a que el no poder recordar sea el comienzo de su declive como persona: la demencia y la amnesia. Los ancianos son más propensos a los recuerdos ilusorios y no tienen tanta memoria de trabajo, es decir, no pueden hacer bien varias cosas a la vez. Sin embargo pueden seguir aprendiendo con lentitud. Recuerdan más lo antiguo, pues se basan en asociaciones muy consolidadas y lo nuevo no les resulta tan familiar. Si además lo repiten (las historias del abuelo) lo fijan más. Cuando llegamos a viejos, además, nos preocupamos de revisar el pasado, recuperar y ver quiénes hemos llegado a ser. Los ancianos son puentes entre generaciones, transmisores del saber, pero la cultura occidental sustituye ese poder y los arrincona, provocando una rotura insalvable. (Sánchez Ruiz, López-Aparicio, 2008, 29)

Macondo envejece, sus habitantes envejecen, los miembros de la familia Buendía van envejeciendo y muriendo. Solo Úrsula parece desafiar al tiempo. Se calcula que murió cuando tenía entre ciento quince y ciento ventidós años.

En la novela hay varias menciones de demencia senil<sup>5</sup>. Así por ejemplo, Melquíades, antes de morir, padece de demencia senil que se va agravando rápidamente. Poco después de su regreso, el envejecimiento se acentúa tanto que «pronto se le tuvo por uno de esos bisabuelos inútiles que deambulan como sombras por los dormitorios, arrastrando los pies, recordando mejores tiempos en voz alta, y de quienes nadie se ocupa ni se acuerda en realidad hasta el día que amanecen muertos en la cama» (CAS, 62).

Antes de morir Úrsula confundía los acontecimientos, las personas, el tiempo, poco a poco iba perdiendo la razón: «Llegó a revolver de tal modo el pasado con la actualidad, que en las dos o tres ráfagas de lucidez que tuvo antes de morir, nadie supo a ciencia cierta si hablaba de lo que sentía o de lo que recordaba» (CAS, 268).

Así como sus héroes también el autor habría padecido de demencia senil antes de morir en abril de 2014. Según las informaciones de algunos periódicos que citan a su hermano Jaime García Márquez, «el autor de *‘Cien años de soledad’* y *‘Amor en tiempos del cólera’* lleva varios años padeciendo de demencia senil. [...] Y según Jaime García Márquez es un padecimiento bastante común en la familia del ganador del Premio Nobel de Literatura de 1982» (Wallace, 2012).

## 5 Memoria histórica

En una conversación con Miguel Fernández-Braso (Pontiero, 1981, xli) a la pregunta de este cuál sería la novela ideal, García Márquez responde: «Una novela absolutamente libre, que no sólo inquiete por su contenido político y social, sino por su poder de penetración en la realidad y mejor aún si es capaz de voltear la realidad al revés para mostrar cómo es del otro lado». *Cien años de soledad* es una novela ideal que inquieta también por su contenido político y social. Los cien años de Macondo se sitúan en la época de la Guerra de los Mil Días (1899–1902) entre los liberales y los conservadores, y el periodo posterior, la época de la aparición de la compañía bananera que por un lado lleva prosperidad y riqueza al pueblo pero, por otro lado, explota a los trabajadores y destruye el entorno natural y social y, cuando se marcha, deja detrás de sí desolación y pobreza.

[...] la United Fruit Company, diosa poderosa que al crear enclaves bajo sus propias leyes, con su policía, sus comisarios, su propia moneda, sus ferrocarriles y sus puertos, trastoca y pervierte el mundo rural. [...] Desde

---

5 La demencia senil es un término que concentra la disminución del funcionamiento intelectual que interfiere en las funciones cotidianas y que afecta, de forma completa o parcial, a dos o más capacidades del paciente, como la memoria, el lenguaje, la percepción, el juicio o el razonamiento (<https://cuidateplus.marca.com/enfermedades/neurologicas/demencia-senil.html> [1. 10. 2018].)

inicios del siglo XX, y durante al menos cincuenta años, la United Fruit pone en jaque la soberanía de Guatemala, Costa Rica, Honduras, Panamá y Colombia. [...] Para aquellas naciones de economía rural, desperdigadas y pequeñas, el estigma de repúblicas bananeras vino a deshacer sus sueños de modernidad ideal, trocados en una modernidad falsa y vergonzante. (Ramírez, 2007, 544–545)

A través de la historia de los cien años de los Buendía se memoriza parte de la historia de Colombia con la repetición de hechos históricos de la guerra (CAS 88, CAS 102, CAS 118), el armisticio de Neerlandia (142, 143), las imágenes de la huelga y la masacre de los obreros de la bananera (CAS 239, CAS 241, CAS, 242) que tienen un fuerte impacto en la vida de los protagonistas y de Macondo. Estas imágenes aparecen y reaparecen a lo largo de la novela como si de esta manera se quisiera luchar contra el olvido y presentar los hechos ocurridos que oficialmente se niegan que hayan sucedido, como p.ej. la masacre de los obreros de la compañía bananera ocurrida el 6 de diciembre de 1928.

El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. (CAS, 88)

En mayo terminó la guerra. (CAS, 102)

Poco después empezaron a recibirse noticias contradictorias de la guerra. Mientras el propio gobierno admitía los progresos de la rebelión, los oficiales de Macondo tenían informes confidenciales de la inminencia de una paz negociada. (CAS, 118)

El martes del armisticio amaneció tibio y lluvioso. (CAS, 142)

El acto se celebró a veinte kilómetros de Macondo, a la sombra de una ceiba gigantesca en torno a la cual había de fundarse más tarde el pueblo de Neerlandia. (CAS, 143)

Debían de haber pasado varias horas después de la masacre. (CAS, 241)

Debían de ser como tres mil – murmuró.

– ¿Qué?

– Los muertos – aclaró él – . Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos», dijo. (CAS, 242)

## 6 A título de conclusión

El recuerdo y el olvido, como se ha visto, son un tema recurrente de la novela, presente en casi cada página del libro. Y no son solamente recuerdos de los protagonistas sino los del mismo autor de *Cien años de soledad*. El punto de partida de su novela está

vinculado a una vivencia personal, el viaje con su madre a Aracataca para vender la casa. Cuenta García Márquez:

Ni mi madre ni yo, por supuesto, hubiéramos podido imaginar siquiera que aquel cándido paseo de solo dos días iba a ser tan determinante para mí, que la más larga y diligente de las vidas no me alcanzaría para acabar de contarlo. Ahora, con más de sesenta y cinco años bien medidos, sé que fue la decisión más importante de cuantas tuve que tomar en mi carrera de escritor. Es decir: de toda la vida. (García Márquez, 2002, 11)

Las vivencias pasadas, el transcurrir del tiempo, los estragos que deja el tiempo y siembra soledad en los humanos son compartidos por el autor y sus protagonistas. El propósito, al sentarse a escribir *Cien años de soledad*, dice el autor, fue «darle una salida literaria, integral, a todas las experiencias que de algún modo me hubieran afectado durante la infancia» (García Márquez, 1983, 75). Por un lado, la memoria personal de un tiempo pasado:

[...] quise solo dejar constancia poética del mundo de mi infancia, que como sabes transcurrió en una casa grande, muy triste, con una hermana que comía tierra y una abuela que adivinaba el porvenir, y numerosos parientes de nombre iguales que nunca hicieron mucha distinción entre la felicidad y la demencia. (ibídem)

Por otro lado, la historia del continente latinoamericano: «La historia de América Latina es también una suma de esfuerzos desmesurados e inútiles y de dramas condenados de antemano al olvido. La peste del olvido existe también entre nosotros» (García Márquez, 1983,76).

Sin embargo, la memoria es tramposa, como el tiempo suele desfigurar los hechos, hacerlos diferentes de la realidad. En el viaje que hizo con su madre a Aracataca en 1950 se dio cuenta de que:

Todo era idéntico a los recuerdos, pero más reducido y pobre, y arrasado por una ventarrón de fatalidad: las mismas casas carcomidas, los techos de cinc perforados por el óxido, el camellón con los escombros de las bancas de granito y los almendros tristes, y todo transfigurado por aquel polvo invisible y ardiente que engañaba la vista y calcinaba la piel. (García Márquez, 2002, 31)

*Cien años de soledad* es un magnífico entrelazamiento entre lo real y lo imaginario. En la novela irrumpen recuerdos, memorias y olvidos hasta llegar a su fin.

## Bibliografía

- García Márquez, G., *El olor de la guayaba, Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Bogotá 1983.
- García Márquez, G., *Cien años de soledad*, Bogotá 1986.
- García Márquez, G., *Vivir para contarla*, Barcelona 2002.
- Markič, J., Perspectivas temporales y aspectuales en las obras narrativas de Gabriel García Márquez, *Linguistica XXXVIII*, 2, 1998a, pp. 131–148.
- Markič, J., Los valores aspectuales del español moderno en las obras del escritor colombiano Gabriel García Márquez, *Verba Hispanica* 7, 1998b, pp. 47–88.
- Pontiero, G. (ed.), *Gabriel García Márquez, El coronel no tiene quien le escriba*, Manchester, New York 1981.
- RAE, ASALE, *Diccionario de la lengua española*, 2014, Madrid, <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-de-la-lengua-espanola> [1. 10. 2018].
- Ramírez, S., Atajos de la verdad, en: García Márquez, G., *Cien años de soledad*, Madrid 2007, pp. 529–546.
- Saldívar, D., *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Bogotá 1997.
- Sánchez Ruiz, J., López-Aparicio, I., La memoria: una estructura para la creación, *Arte, Individuo y Sociedad* 20, 2008, pp. 21–42.
- Vargas Llosa, M., *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Caracas 1971.
- Wallace, A., En busca de la memoria de Gabriel García Márquez, *BBC Mundo*, 7 julio 2012, [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/07/120707\\_colombia\\_garcia\\_marquez\\_memoria\\_aw](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/07/120707_colombia_garcia_marquez_memoria_aw) [1. 10. 2018].

Jasmina Markič

## **Spominjanje in pozabljanje v *Sto let samote***

**Ključne besede:** spominjanje, pozabljanje, spomin, čas, realnost, fikcija

Leta 2017 je minilo 50 let od prve objave romana Garcíe Márqueza *Sto let samote*, enega najpomembnejših romanov v špansko govorečem svetu in sodobni književnosti nasploh. Članek se osredotoča na vprašanje minevanja časa in z njim povezanega zgodovinskega, kolektivnega in osebnega spomina. Že v prvem stavku romana (»Mnogo let zatem, ko je čakal, da ga ustrelje, se je polkovnik Aureliano Buendía spomnil tistega daljnega popoldneva, ko ga je oče peljal pogledat led«) se pojavi glagol *spomniti se*, ki sproži ves tok dogajanja v romanu. Spominjanje in pozabljanje je eden ključnih elementov v romanu, kjer se prepletajo dogodki iz realnega in namišljenega, magičnega sveta. Po eni strani García Márquez svoj roman umešča v zgodovinska dogajanja in s tem prispeva k obujanju spomina na dogodke, ki so bili pogosto zamolčani in o katerih zgodovinske knjige ne pišejo, po drugi strani pa gre tudi za kolektivni in osebni spomin protagonistov. Spominjanja, pozabljanja in obujanja spominov se avtor loti s posebnimi slogovnimi prijemi, s skladenjskimi in semantičnimi pristopi, kot so npr. raba določenih glagolskih oblik, ponavljanja in drugo.

Jasmina Markič

## **Memory and Oblivion in *One Hundred Years of Solitude***

**Keywords:** remembering, oblivion, memory, time, reality, fiction

2017 marked 50 years since the first publication of the novel *One Hundred Years of Solitude* by García Márquez, one of the most important novels in the Spanish-speaking world and contemporary literature in general. The article focuses on the question of the passing of time and the historical, collective and personal memory associated with it. Already in the first sentence of the novel (“Many years later, as he faced the firing squad, Colonel Aureliano Buendía was to remember that distant afternoon when his father took him to discover ice”), the verb *to remember* triggers the whole course of events in the novel. Remembering and forgetting are one of the key elements where events from the real and imaginary world intertwine. On the one hand, García Márquez places his novel in historical events, thereby contributing to the memory of events that were often silenced in official historical books. On the other hand, it is also a collective and personal memory of the protagonists. The author uses special stylistic approaches based also on syntactic and semantic approaches such as, for example, the use of certain verbal forms, repetitions, etc. to recreate memory and oblivion.

Breda Marušič

## Ugledališčenje spominov na primeru Pahorjevih romanov *Spopad s pomladjo* in *Nekropola*

**Ključne besede:** Boris Pahor, spomini, pričevanjska literatura, koncentracijsko taborišče, gledališče

DOI: 10.4312/ars.12.2.176-187

Boris Pahor je spomine na čas, preživet v nacističnih koncentracijskih taboriščih, vtikal že v zbirko črtic *Moj tržaški naslov* (1948), prvič je o njih obširneje pisal v romanu *Onkraj pekla so ljudje* (1958), najbolj celostno pa jih je ubesedil v romanu *Nekropola* (1967). Pot do izida in priznanja *Nekropole* – najprej v Franciji, nato v Sloveniji in Italiji – sta spremljala prezrtje in zavračanje.<sup>1</sup> Pahor je svoj roman poslal v branje med drugim tudi avtorju pričevanjske literature Primu Leviju, vendar odgovora ni prejel. Leta 1995 je pri založniški hiši Phoebus, ki je pred tem uspešno plasirala Bartolov roman *Alamut*, v francoskem prevodu izšel Pahorjev roman *Spopad s pomladjo*,<sup>2</sup> kar »je za seboj retroaktivno potegnilo tudi *Nekropolo*« (Bavčar, 2011, 15). Ta je v Franciji (neopaženo) izšla leta 1990. Preboj na francoski in nemški knjižni trg, ki je sovpadel z zanimanjem<sup>3</sup> za literaturo s taboriščno tematiko, je povzročil spremembo tudi v recepciji slovenske literarne kritike ter številne prevode v druge jezike.<sup>4</sup>

Romanoma je skupen modus priklicevanja preteklosti, vendar *Nekropolo* od *Spopada s pomladjo*, ki ima v ospredju ljubezensko zgodbo, razlikujeta prvoosebni pripovedovalec ter prevladujoči pričevanjski diskurz.<sup>5</sup> Barel Lang (v: Latković, Kovač,

- 1 Dušan Pirjevec in Taras Kermauner sta bila kritična do njegovega pričevanjskega diskurza in poudarjanja nacionalne problematike.
- 2 Roman je bil ob izidu leta 1958 naslovljen *Onkraj pekla so ljudje*, vendar se je avtorju naslov sčasoma zazdel preveč »neizpodbiten, kajti tudi upravljalci taborišč, katerih se je junak tega spisa rešil, so bili, čeprav skaženi, še zmeraj ljudje« (Pahor, 1978, 2). Ob tem je treba dodati, da je Pahor roman tudi nekoliko predelal. Leta 1978 je tekst s prvotnim naslovom izšel v samozaložbi, saj se je Pahorjev status oporečnika radikaliziral po objavi intervjuja s Kocbekom v reviji *Zaliv*, kar je oteževalo izdajanje njegovih romanov.
- 3 Simona Škrabec (2011, 141) ocenjuje, da je zavest o dediščini literarnih pričevanj iz nacističnih taborišč »povsod rasla izjemno počasi« in tudi v literarni teoriji so tovrstni teksti »zaradi svoje boleče zavezanosti preveč resničnim dogodkom obležal[i] nekje na robu književnosti kot zgolj stvarna pričevanja«.
- 4 Prevod v nemščino (2001), srbsščino (2009), hrvaščino (2012) in makedonščino (2014).
- 5 Med pričevanjsko literaturo o taboriščni izkušnji spadajo teksti Prima Levija, Roberta Antelma, Simone Alizon, Jorgeja Semprúna, Imreja Kertésza, Ruth Klüger, Davida Rousseta in mnogih drugih.





2011, 31) ponuja eno od možnih klasifikacij pričevanjske literature o holokavstu, pri čemer razlikuje med tremi temeljnimi skupinami besedil, ki jih razvršča glede na njihovo stopnjo prilikovanja zgodovini. V prvo skupino, kamor umeščam Pahorjeva romana, spadajo besedila, ki želijo biti zgodovinsko verodostojna, vendar se hkrati distancirajo od »čistih« zgodovinskih besedil, pri čemer poudarjajo subjekt izrekanja. Druga skupina zajema besedila, ki napotujejo na zgodovino s kontekstom ali podtekstom in predpostavljajo bralčevo poznavanje holokavsta, zato k temi pristopajo neposredno; kontekst in podtekst pa imata poudarjeno funkcijo literarnega postopka. Sem spada poezija. V tretjo skupino, ki jo opredeljuje težnja po verodostojnosti prikazovanja zgodovine, Lang umešča zgodovinska besedila (Latković, Kovač, 2011, 31).

Ne glede na umestitev v posamezno žanrsko skupino besedila o holokavstu nenehno sprožajo vprašanja o avtentičnosti prikazanega in zbujaajo načelni dvom o možnosti ubeseditve travmatične taboriščne izkušnje; oboje je tesno povezano z nihanjem med zgodovinskim in umetniškim modusom prikazovanja (Latković, Kovač, 2011, 31). Tudi Pahor na več mestih v *Nekropoli* prevprašuje človekovo zmožnost spominjanja in ubeseditve taboriščne izkušnje:

V čistem soncu so zdaj te podobe nemogoče in zavedam se, da so naše raztepane procesije za zmeraj prešle v neresnično ozračje preteklosti (Pahor, 1997, 35).

Po njegovem mnenju niti fotografije internirancev ne bi mogle »podati razpoloženja človeka, kateremu se zdi, da je njegov sosed dobil v železni skledi za pol prsta več rumene tekočine« (Pahor, 1997, 14). Edino filmska kamera bi lahko verodostojno posnela takšne sekvence, vendar – zapiše Pahor – je bolje, da takega filma ne bi bilo.

*Nekropolo* s preostalo pričevanjsko literaturo povezuje tudi pripovedovalčev občutek sramu, krivde oziroma nečistosti zaradi lastnega preživetja, saj je jedel kruh mrtvih. V tem smislu smemo razumeti citat oziroma posvetilo z začetka romana *Manom vseh tistih, ki se niso vrnili*. Pahor (1997, 91) eksplicitno zapiše: »Živ sem, zato so tudi moja najbolj pristna čustva nekje nečista.« Marija Jurić Pahor (2008, 9) v razpravi o narativni oziroma diskurzivni konstituciji spominjanja ter o »geno-tekstu simbolizacije« (Julia Kristeva), ki temelji na predjezikovni artikulaciji, povezani z modaliteto primarnega procesa, raziskuje, kako se ta artikulacija razodeva v pričevanjski literaturi preživelih iz koncentracijskih taborišč. Potrebo pripovedovati drugim, o kateri je v knjigi *Ali je to človek* (1947) spregovoril Primo Levi, vzporeja z nujo po pisanju Borisa Pahorja, ki je terapevtsko<sup>6</sup> vlogo te dejavnosti ozavestil

6 Pahor v intervjuju s Poljanko Dolhar in Maksimiljano Ipavec pravi: »Ko sem začel pisati – zapiske sem delal že v sanatoriju – sem želel samo pričevati. Povedati, kar sem doživel, da bi drugi izvedeli za grozote taborišč. Po desetletjih tega početja pa lahko rečem, da sem se s pisanjem hotel odkupiti.

kasneje. Jurić Pahor pričevanja ne razume toliko kot razumsko hotenje in priučeno sposobnost, temveč kot navdihnjenje, ki travmatski spomin razkriva na živo nazoren način, kar je bolj v zvezi s katarzo kot z elaboracijo (zavestno oziroma ozaveščevalno dejavnostjo).

Eno pomembnejših sidrišč Pahorjevega pričevanja je telo, saj v taborišču – bivališču niča in senc – misli izginejo, ostanejo le telo in njegove lačne celice. Prvoosebna pripovedovalca iz *Nekropole* in osrednjo književno osebo Radka Subana, povrnjenca iz nacističnega taborišča z izrazito avtobiografskimi potezami Borisa Pahorja, iz *Spopada s pomladjo* povezuje pričevanje o izmučenem in razžaljenem telesu; nekateri motivi se v obeh romanih ponovijo, na primer postopek obredne ogolitve telesa, ki ga nacisti niso izvajali le zaradi higienskih razlogov, ampak ima tudi simbolni pomen. Marta Verginella (2011, 63) primerja opis tega obreda pri Leviju, Kertészu, Roussetu in Pahorju; za slednjega napiše, da

secira z veliko zoprnostjo [...]. Prikaz taboriščne ogolitve je pri njem tako dramatično konkreten, da lahko sproža grozo, pri nekaterih celo gnus.

Vendar je razlika med *Nekropolo* in *Spopadom s pomladjo* v tem, da prvo besedilo tematizira propadanje, izsuševanje, onečaščenje telesa, drugo pa njegovo postopno oživljanje s pomočjo ljubezni.

Ravno telesnost in dialoškost sta tista inherentna teatralna in performativna elementa Pahorjeve pričevanjske literature, ki ponujata prenos v gledališki medij. Ta se je tudi uresničil, ko je režiser Marko Sosič leta 2006 v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu uprizoril dramatizacijo Pahorjevega romana *Spopad s pomladjo*, ki jo je pripravil Igor Lampret, in čez štiri leta (2010) z uprizoritvijo *Nekropole* v Mestnem gledališču ljubljanskem v koprodukciji z društvom Celinka in KUD Pod topoli (dramatizacija in režija Boris Kobal).

V smislu prenosa v dramsko obliko in nato v gledališki medij ponuja roman *Spopad s pomladjo* več možnosti kot *Nekropola*. Roman v linearnem narativnem loku izpisuje zgodbo Radka Subana, povrnjenca iz nacističnega taborišča. Dogajanje se prične na začetku maja 1945 na vlaku, ki vozi skozi holandsko pokrajino, ter se nadaljuje v pariškem sprejemnem centru in nato v sanatoriju, kjer Suban postopno okrevi. »Prebujanje«, »odpadanje skorje s telesa«, trganje iz »smrtne omame« in »smrtne megle«, v katero je še vedno ujet, so metaforični opisi njegovega spopadanja s spomini na travmatska doživetja v taborišču. Zmago življenja nad sencami smrti napove erotično prebujanje, ki ga v Subanu sproži mlada bolničarka Arlette

---

In drži, pisanje je bilo terapija. Verjetno sem se hotel s pisanjem instinktivno razbremeniti, predelati travmo, se rešiti. A tega sem se zavedel šele veliko kasneje, takrat nisem pisal zato, da bi mi bilo lažje« (Pahor v: Dolhar, Ipavec, 2013).

Dubois. Z vzdrževanjem nenehne napetosti v romanu, ustvarjene s približevanjem in oddaljevanjem zaljubljenecv, in zaradi različnosti svetov, iz katerih prihajata, ter travmatskih spominov – njegovih taboriščnih in njenih ljubezenskih – ta časovno in prostorsko relativno zamejena zgodba evocira prenos v drug medij (gledališki ali filmski). Možnost dramskega načina porajajo nenehno osciliranje odnosa med pripovednima osebama, Radkovo razpiranje razklane notranjosti («On pred Nemčijo in po Nemčiji – kdo ve, ali se bosta ta dva človeka kdaj srečala.») (Pahor, 2009, 101) in obsežen delež dialoškega materiala. Teatralni in performativni elementi, med katerimi izstopa poudarjena telesnost, pa ponujajo tudi možnost nedramskih strategij ugledališčenja romana.

Avtor dramske priredbe Igor Lampret se je odločil za prvo možnost – dramatizacijo.<sup>7</sup> Dramatizacija, ki jo je s spoštovanjem do romana in njegovega avtorja snoval dve leti, zvesto sledi literarni predlogi tako v razvoju zgodbe kot izpostavitvi vseh pomembnih romaneskni motivov; prerazporeditev dogajanja se pojavi izjemoma, v celoti je izpuščenih le nekaj poglavij. Lampretov izbor dialogov iz romana je premišljen, saj vtke v dramski tekst tiste, ki so bistveni za karakterizacijo lika, oziroma jih poenostavi in prilagodi dramski situaciji. Epiziciji se prirejevalec ni mogel (ali želel) izogniti, njena funkcija pa je seznanitev bralca/gledalca s protagonistovimi notranjimi dilemami, s spomini na boj za preživetje v taborišču, na zapore v »zidnih omarah«, na fašistični Trst in na občutenje krivde preživelih taboriščnikov. Lampret je za ubeseditev krajšega monologa pogosto uporabil različne dele romana, kar je vodilo v kakovostnejši dramski tekst od tistega, ki bi nastal z dobesebnimi prepisi iz romana.

Roman:

Doma, je pomislil. [...] Res, čakajo ga domači, obolela rdečelasa sestra Vidka, čaka ga osvobodena gmajna s svojimi dolinicami in borovci, a on je vendar skoraj bolj doma tukajle na tej rumeni in prašni planjavi (Pahor, 2009, 111).

[...]

A kdo bo vzel obuvalo, ki je simbol vsega zla in morda celo zlo samo. Tudi če bi bil francoski človek bos, ali ne bi rajši oral bos, kakor da bi si moral natakiniti take škornje? (Pahor, 2009, 112).

[...]

Zakaj naj na primer misli na dom in si želi domov, ko ni več tam nikogar, komur bi mogel zaupati svoj obisk v peklju (Pahor, 2009, 117).

---

7 V besedi dramatizacija je vsebovana beseda drama; tudi večina strokovne literature pojem dramatizacija opredeljuje kot transformacijo (prenos, preobrazbo) nedramskega besedila (umetnostnega ali neumetnostnega, epskega ali lirskega) v dramsko obliko, namenjeno uprizorjanju.

## Dramatizacija:

RADKO <sam pri sebi z rahlo ironijo> Doma ... Doma me res čakajo domači. Obolela sestra Vidka, osvobodjena gmajna, doline, borovci. S kakšno gotovostjo sem omenil dom. Ko vendar ne čutim nobenega domotožja. In kaj mi je bilo, da sem šel prodajat te škornje: celo tukajšnji kmet bo raje oral bos kot v takšnem obuvalu, ki je simbol minulega zla, mogoče celo zlo samo? (Lampret, Pahor, 2005, 14).

Režiserjevo branje uprizoritvene predloge je bilo zavezujoče; Marko Sosič je večji del Lampretove dramatizacije ohranil, s črtanjem nekaterih prizorov pa je dosegel očitnejše kontrastiranje ljubezenskih scen s temačnimi sanatorijskimi, ki stopnjujejo tragiko preživelih taboriščnikov, s čimer je v predstavi vzpostavil ritem in napetost.

Inscenacija Pahorjevega romana je ravno zaradi velike mere zvestobe romaneskni predlogi na trenutke dajala vtis gledališke ilustracije. Čeprav je pretehtano in subtilno zajela bistvene značilnosti Pahorjeve poetike, je bilo to storjeno v škodo gledališkemu izrazu.<sup>8</sup> Z izpuščanjem številnih romaneskni opisov Subanovih notranjih bojov med spomini na preteklost in življenjem, ki se je odpiralo pred njim, je postala Subanova nezmožnost zaživeti z Arlette v predstavi manj motivirana kot v romanu.

Boris Pahor je v enem od številnih intervjujev, ki jih je opravil v zvezi z uprizoritvijo romana *Spopad s pomladjo*, poleg želje po realistično zasnovani predstavi izpostavil tudi njen didaktični učinek:

Mladi naj se naučijo, kaj pomeni beseda taborišče, kaj pomeni uničenje, anihilacija človeka v njem. [...] Iz ljubezenske strani bi želeli, da bi se mladi naučili spoštovati človeško telo. Iz česar sledi tudi spoštovanje do ženske, ki je tista, ki daje življenje (Pahor v: Dolhar, 2006).

Vendar kljub vezanosti prirejevalca romaneskne predloge in režiserja na (gledališke) koncepte avtorja romana ter pietetnemu odnosu do njegovega ustvarjanja in njega samega niti dramatizacija niti uprizoritev nista mogli tako prepričljivo kot roman prikazati Subanovega spopadanja s spomini oziroma preteklostjo, s čimer je postal vprašljiv (celo) didaktični učinek predstave.

Uprizoritev<sup>9</sup> Pahorjeve pričevanjske literature pa ni povezana zgolj z obuditvijo spomina na življenje v koncentracijskih taboriščih, ampak jo moramo

8 Celó v eni od kritik – te so bile predstavi večji del naklonjene – najdemo ob vseh simpatijah do Lampretovega in Sosičevega dela – tovrstno mnenje: »[V] igri [si] sledijo dramski trenutki z nečim, ki je bližje pripovedovanju oziroma branju značilnejših odlomkov iz Pahorjevega teksta kot pa dramskemu dialogu ali samogovoru« (Mermolja, 2006).

9 Pred tem so leta 2004 v gledališču Cristallo uprizorili Pahorjevo novelo *Rože za gobavca* iz zbirke *Grmada v pristanu*.

percipirati na ozadju specifičnega položaja in pomena slovenskega gledališča v Trstu, Pahorjeve pozne in postopne uveljavitve v slovenskem in italijanskem prostoru ter pisateljevega razmerja do gledališča<sup>10</sup> oziroma njegove estetike, ki zavrača avantgardne – kot jih sam imenuje – oziroma postdramske/ne več dramske pristope.

Podobno prevlado izvenliterarnih razlogov za uprizoritev lahko opazujemo v drugem primeru Pahorjeve pričevanjske literature – v *Nekropoli*. Avtor dramatizacije in obenem režiser Boris Kobal se je s pričevanjsko literaturo o taboriščni izkušnji spoprijel že ob uprizoritvi Levijevega romana *Ali je to človek* v Mestnem gledališču ljubljanskem (2005/6), Pahorjev roman pa ga je nagovarjal dlje časa, a se je prava priložnost za njegov prenos v gledališki medij pokazala šele leta 2010, ko je Ljubljana postala deseta svetovna prestolnica knjige in je bila v sklopu projekta *Knjiga in mesto* posebna pozornost namenjena Borisu Pahorju.

*Nekropola* – Pahorjevo pričevanje s svojo specifično nekoherentno in fragmentarno strukturo, utemeljeno v naravi travmatskega spomina, z nizanjem podobnih situacij in portretov sotrpinov iz taborišča, zgoščenostjo izraza in s popolno odsotnostjo dialoga – v nasprotju z romanom *Spopad s pomladjo* ne ponuja dramatizacije v smislu dramsko zasnovanega besedila, ampak – podobno kot drugi pričevanjski teksti – z inherentno dramskostjo in performativnostjo implicira druge vrste prenosa v gledališki medij.

Pahor je bil skeptičen do ugledališčenja svoje literature že v *Spopadu s pomladjo*, sploh ker je od dramatizacije in njene uprizoritve pričakoval zvestobo literarni predlogi. V *Nekropoli*, tipičnem pričevanjskem tekstu, v katerem pisatelj poglobi nepomirljiv razdor med preteklostjo in sedanjostjo oziroma pozicijo taboriščnika in turista v taborišču ter izraža celo odpor in ljubosumje<sup>11</sup> zaradi zunanjega ogrožanja (zvedavi turisti, radoživ ljubezenski par, udeleženci kolesarske dirke ...) svetosti svojih občutkov in spominov, je bil avtor priredbe postavljen pred podobno ali celo odgovornejšo nalogo. Pahor v romanu problematizira tako moč fotografije kot filma, ko govori o »krematorijskem svetu«. Resnaisov film *Nacht und Nebel* (1955), ki je nastal po enako naslovljeni knjigi Pahorjevega sotrpina iz taborišča Andréja Ragota, označi kot preskopega v svojem izrazu: »Moral bi se bolj poglobiti v to življenje oziroma v to smrt« (Pahor, 1997, 156).

10 Pahor se je kmalu po vrnitvi iz taborišča vključil v gledališko življenje s pisanjem kritik gledaliških predstav. Njegove kritike odsevajo skrb za utrjevanje narodne pripadnosti, s čimer je povezano zavedanje o jeziku.

11 »Razumem, nekakšen nerazločen upor se prebujajo v meni, upor proti temu, da je zdaj odprt in razgaljen ta planinski kraj, ki je sestavni del našega notranjega sveta; temu uporu pa je hkrati primešan občutek ljubosumja, ker ne samó, da se tuje oči sprehajajo po okolju, ki je bilo priča naše anonimne ujetosti, ampak turistovski pogledi (in tega se nezgrešljivo zavedam) ne bodo nikdar mogli prodreti v prepad zavrženosti, s katero je bila kaznovana naša vera v človekov ponos in v prostost njegovega osebnega odločanja« (Pahor, 1997, 7).

Dvoglasnost – glas pričevalca in glas turistov – je tisti element, na katerem je Kobal zasnoval dramtizacijo, iz katere vznikla dramska napetost ter se ohranja Pahorjevo značilno vzpostavljane stalnega dinamičnega odnosa med preteklostjo in sedanostjo. Nepomirljivost dveh časovnih perspektiv in dveh različnih pozicij (taboriščnik, turist) obvladuje celotno pripoved, izrazito pa zaznamuje njen začetek in konec. Zvonko Kovač in Ivana Latković (2011, 30–31) njun razcepljeni, dvodelni kompozicijski slog razumeta kot močan dokaz dvoma o ubeseditvi doživetega:

Pahorjev dvodelni memoarski glas (glas pričevalca in glas turistov) je združen v avtorjevem komentarju »da ne bi nikakor mogel govoriti skupini obiskovalcev, ko bi me poslušal nekdo, ki je bil z mano v krematorijskem svetu«, ker bi ga prevzel strah, da ne bi zašel v površnost.

Zavezanost resnici, ki izhaja iz pričevanjskega diskurza, in izrazita intenca po osveščanju (predvsem) mladih rodov o taboriščnem življenju prirejevalcu predstavljata tako izziv kot občutek nemoči oziroma manka ustvarjalne svobode. Kobal je svojo nalogo razumel predvsem v prvem pomenu, saj je ustvaril premišljeno strukturirano priredbo Pahorjevega avtobiografskega romana, ki zajema vse njegove bistvene poudarke; kljub temu pa – predvsem v fazi uprizoritve, ki je premalo izkoristila bogastvo gledaliških neverbalnih kodov – ne more uiti oznaki poenostavljene odrske ilustracije bistveno obsežnejšega in izjemno zgoščenega pričevanjskega gradiva. Če prebiranju besedila namenimo približno pet ur, nam njegovo esenco zajame priredba na petnajstih straneh oziroma uprizoritev v eni uri. Ob takšnem postopku – kljub temu da je opravljen skrbno – se ne moremo izogniti vprašanju o smiselnosti tovrstne priredbe. Upoštevaajoč že navedene razloge, zaradi katerih je prišlo do dramtizacije, kot označi Kobal svojo priredbo, lahko najdemo njen glavni namen in pomen v didaktičnosti, ki se kaže v pričevanjskosti, opominjanju, spominjanju in opozarjanju (predvsem mladih generacij) na (preteklo) zlo. Čeprav je ob tem zaradi izpuščanja obsežnih opisov, refleksij, reminiscenc in tragičnih portretnih miniatur taboriščnikov iz romana prišlo do vtisa siromašenja, se je ravno s prenosom v gledališki medij moč Pahorjeve besede in sporočila povečala, saj je Pahor, ravno tako kot drugi pripovedniki pričevalci, negacija masovne kulture in »nikoli res popularen avtor« (Škrabec, 2011, 152).

Dramtizacija ohranja kronologijo nizanja spominskih fragmentov, obnavljanja doživetega in refleksij iz romana; kot pa je bilo že zapisano, prirejevalec črta številne spominske asociacije ali jih skrajša oziroma strne; mestoma uporabi tudi postopek kompilacije posameznih fragmentov iz romana. Kobalova dramtizacija skuša zajeti vse bistvene tope Pahorjevega romana (usode taboriščnikov, pričevalčeve moralne dileme, občutke krivde in nečistosti, nacionalno identiteto, strategije preživetja, razmerje med preteklostjo in sedanostjo), ne zmore pa v tej svoji (zgolj) okleščeni

obliki zajeti vse polnosti Pahorjevega izraza. Še bolj kot spomini na tragične zgodbe taboriščnikov namreč bralca presunejo metaforični<sup>12</sup> in metonimični opisi ljudi (zebre, oslepli ptiči, ki so jim požgali perje, voščeni vodni komarji, osmojeni pajki z iksastimi zadnjicami, plazilci, gole želvine glave, sivkasto-modre proge, nataknjene lobanje na vrhu črtastih palisad ...).

Začetek dramatizacije je umeščen znotraj taborišča in ne na pot vanj, kot se začne pripoved v romanu; gospod P s svojo zgodbo, v kateri bralca seznanj z bistvenimi informacijami (krematorijski svet, ponovitev svojega obiska izpred petih let, želja po samotnem potovanju po »neslišnem svetu«), že takoj vzpostavi brezbesedni dialog, zapisan tako v glavnem kot v stranskem tekstu, s skupino turistov. Iz nje se izdvoji deklica na kotalkah kot simbol mlade generacije, ki ji je pripoved namenjena. Kadar pripovedovalec ne govori skupini na »odru«, pripoveduje publiki in s tem svoj monolog dialogizira. Nizanje reminiscenc o taboriščni izkušnji izpred dvajsetih let prekinjajo refleksije. Še izraziteje kot v romanu se v dramski predlogi enakomerno izmenjujeta preteklost in sedanjost, kar ne samo vnaša ritem, ampak postane strukturno načelo dramatizacije. Pripovedovalec svoje popotovanje znotraj taboriščne žice ubeseduje enako kot prvoosebni pripovedovalec/pričevalec v pripovedi, razlika je le v redukciji besedila.

Roman:

Spustil sem se po travnatem pasu, ki s pašna strmo pada k ograji iz bodeče žice. Tukaj, na koščku zemlje, ki ostaja med žico in vzpetino, je bila poleg greznice luknja za pepel (Pahor, 1997, 89).

Dramatizacija:

Tukaj, na koščku zemlje, ki ostaja med žico in vzpetino, je bila poleg greznice luknja za pepel (Kobal, 2009/10, 10).

V uprizoritvi je prišlo do približevanja zapisane besede živi govoricici oziroma njeni skladnji:

Tukaj je bila greznica, zraven je bila poleg greznice luknja za pepel.

V uprizoritvi *Nekropole*, ki je zvesto sledila dramatizaciji, kar lahko pripišemo temu, da jo je napisala in režirala ista oseba, se je udeležil princip uprstorjenja pričevanjske literature. Pripovedovalčevo/pričevalčevo izrekanje teksta je potekalo vzporedno z nekakšnim brezbesednim dialogom s skupino desetih turistov, ki je pogosto prevzela vlogo »ilustriranja« monodrame. Predstava je bila umeščena v Lapidarij na Ljubljanskem gradu, ki je s svojim razgibanim reliefom (stopnice) – ta

12 Na spojitev pričevanjskega verizma, ki na splošno prevladuje v pričevanjskih romanih, z izrazito imaginacijsko naracijo (metaforizirano, osebno ekspresivno, nadrealistično) opozori tudi Boris Paternu (2014, 40).

spominja na taboriščne »paštne« – ter z betonskimi stebri priklical podobo taborišča v Vogezih. Taboriščno atmosfero sta še dodatno ustvarjala predirljiva luč, usmerjena v publiko, in mraz odprtega, preprišnega prostora.

\*\*\*

Obe v prispevku obravnavani uprizoritvi dramskih besedil, nastali na osnovi Pahorjeve pričevanjske pripovedne proze, sta v smislu ozaveščanja (predvsem) mladih rodov dosegli svoj namen. Sploh predstava *Nekropola* je v svoji izraziti didaktičnosti pripomogla k ohranjanju oziroma vzpostavitvi individualnega in kolektivnega spomina na grozote holokavsta. Zgoščenost nizanja spominov in njihovo ponavljanje v romanu, ki bralca navdajata z grozo, sta dramtizacija in uprizoritev *Nekropole* nekoliko zreducirali, s čimer sta zmanjšali intenziteto izpovednosti, obenem pa sta taboriščno izkušnjo in njene posledice približali širši publiki. Preučevana primera sta pokazala, da bi bilo treba za izvirnejšo, bolj gledališkemu mediju prilagojeno in s tem tudi prepričljivejšo uprizoritev uporabiti drugačne strategije prirejanja romana – morda poiskati določene motive in dramtizacijo zasnovati na njih ali pa izkoristiti inherentno performativnost romanov. Vendar odločitev za tradicionalno dramsko in gledališko priredbo romana *Spopad s pomladjo* ter gledališko ilustracijo romana *Nekropola* ni povezana samo z dramtizatorskimi in režiserskimi koncepti avtorjev obeh dramtizacij ter uprizoritev, ampak tudi z zahtevami in pričakovanji avtorja romanov Borisa Pahorja.

## Bibliografija

- Bavčar, E., Boris Pahor: etika slovenstva, v: *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* (ur. Pregelj, B., Kozak, J.), Koper 2011, str. 11–19.
- Dolhar, P., »Vztrajal sem, da želim tradicionalno predstavo«, *Primorski dnevnik*, 21. december 2006.
- Dolhar, P., Ipavec, M., Včasih se mi zdi, da so okrog mene sami televizorji, *Pahorjevo stoletje – skupna priloga Primorskega dnevnika in Primorskih novic*, 25.–26. avgust 2013, [http://media.primorski.eu/media/attach/2013/08/BorisPahor\\_100.pdf](http://media.primorski.eu/media/attach/2013/08/BorisPahor_100.pdf) [9. 10. 2018].
- Herman, D. in dr., *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, New York 2008.<sup>2</sup>
- Jurič Pahor, M., O nuji, pripovedovati o Auschwitzu. Narativnost spominjanja in genotekst simbolizacije, v: *Razprave in gradivo* 56–57, Ljubljana 2008, str. 6–33.
- Kobal, B., *Nekropola* (videogradivo Mestnega gledališča ljubljanskega), Ljubljana 2010.



- Kravos, B., Boris Pahor in Slovensko gledališče v Trstu, v: *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* (ur. Pregelj, B., Kozak, J.), Koper 2011, str. 285–296.
- Lampret, I., Pahor, B., *Spopad s pomladjo* (tipkopisno gradivo), Trst 2006.
- Latković, I., Kovač, Z., (Ne)izrekljiva izkušnja taborišča in smrti, v: *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* (ur. Pregelj, B., Kozak, J.), Koper 2011, str. 27–41.
- Marušič, B., *Dramatizacija sodobnega slovenskega romana* (doktorska disertacija), Ljubljana 2015.
- Mermolja, A., Uprizoritev dela Borisa Pahorja Spopad s pomladjo – veliko dejanje, *Primorski dnevnik*, 27. december 2006.
- Pahor, B., *Nekropola*, Ljubljana 1997.
- Pahor, B., Kopal, B., *Nekropola* (tipkopisno gradivo), Ljubljana 2010.
- Pahor, B., *Spopad s pomladjo*, Ljubljana 2009.
- Paternu, B., Pahorjeva *Nekropola*, *Jezik in slovstvo* 2–3/2014, str. 29–41.
- Pavis, P., *Gledališki slovar*, Ljubljana 1997.
- Perne, A., Uprostorjenje pričevanja, *Dnevnik*, 14. junij 2010, str. 17.
- Rojc, T., Spomin in zgodovinska stvarnost v delu Borisa Pahorja, v: *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* (ur. Pregelj, B., Kozak, J.), Koper 2011, str. 73–82.
- Sosič, M., Dnevnik, v: *Boris Pahor. Spopad s pomladjo. Una primavera difficile* (gledališki list), Slovensko stalno gledališče Trst, sezona 2006/7, Trst 2006.
- Sosič, M., *Spopad s pomladjo* (videogradivo Slovenskega stalnega gledališča Trst), Trst 2006.
- Škrabec, S., Ostrina pisave: Boris Pahor v evropskem okviru, v: *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* (ur. Pregelj, B., Kozak, J.), Koper 2011, str. 139–155.
- Verginella, M., Boris Pahor – pričevalec in razlagalec taboriščnega *anus mundi*, v: *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* (ur. Pregelj, B., Kozak, J.), Koper 2011, str. 51–67.
- Zupan, K., Uprizoritev Nekropole Borisa Pahorja, v: *Ljubljanski knjižni pečat. Leto Ljubljane – svetovne prestolnice knjige 2010* (ur. Šumi, N.), Ljubljana 2011, str. 62–67.

Breda Marušič

## **Ugledališčenje spominov na primeru Pahorjevih romanov *Spopad s pomladjo* in *Nekropola***

**Ključne besede:** Boris Pahor, spomini, pričevanjska literatura, koncentracijsko taborišče, gledališče

V prispevku preučujem uprizoritev oziroma ugledališčenje dveh Pahorjevih romanov – *Spopad s pomladjo* (1958) in *Nekropola* (1967). Zanima me razmerje med romanesknim literarnim besedilom, dramsko literarno predlogo, ki je nastala po njem, in uprizoritvijo.

*Nekropola* je roman, v katerem je Boris Pahor najbolj celostno ubesedil taboriščno izkušnjo, ki jo je fragmentarno tematiziral že v zbirki črtic *Moj tržaški naslov* (1948), prvič pa je o njej obširneje pisal v romanu *Onkraj pekla so ljudje* (1958).

Pahorjeva romana *Spopad s pomladjo* (*Onkraj pekla so ljudje*) in *Nekropola* spadata v skupino pričevanjskih literarnih besedil o holokavstu, ki se distancirajo od »čistih«  
zgodovinskih besedil in poudarjajo subjekt izrekanja. Pahor prevprašuje človekovo zmožnost spominjanja in ubeseditve taboriščne izkušnje; edino filmska kamera bi lahko verodostojno posnela taboriščne sekvence, vendar – kot zapiše pisatelj – je bolje, da takega filma ne bi bilo. Kako globoko in prepričljivo je bil spomine zmožen prikazati gledališki jezik, pa je osrednje raziskovalno vprašanje mojeja prispevka.

Breda Marušič

## **Dramatization of Boris Pahor's Memoirs *Spopad s pomladjo in Nekropola***

**Keywords:** Boris Pahor, memoirs, testimonial literature, concentration camp, theatre

The aim of my article is to study the theatrical performances or dramatizations of two novels, written by Boris Pahor, *Spopad s pomladjo* (1958) and *Nekropola* (1967). I am interested in the relation between the prose text, its dramatic text, which is based on the former, and its theatrical performance.

*Nekropola* is the novel which best expresses Boris Pahor's experience in a concentration camp. The author discussed his experience in fragments in his collection of sketches *Moj tržaški naslov* (1948), whereas he extensively depicted it for the first time in his novel *Onkraj pekla so ljudje* (1958).

Pahor's novels *Spopad s pomladjo* (*Onkraj pekla so ljudje*) and *Nekropola* belong to testimonial literature about the Holocaust, which distance themselves from pure historic texts and stress personal experience. Pahor questions a man's ability to remember and express the experience of a concentration camp; only a film camera could reliably depict the scenes that take place at a concentration camp. However, the novelist suggests there should be no such films. The main issue of my article is to explore the depth and the plausibility of the theatrical language used in these works.

Florence Gacoin-Marks

## Mémoires individuelle et collective dans l'œuvre d'Annie Ernaux et Ivan Jablonka

**Mots-clés** : littérature française contemporaine, autobiographie, littérature et sociologie, mémoire collective, Annie Ernaux, Ivan Jablonka

DOI: 10.4312/ars.12.2.188-202

### Introduction

« Je forme une entreprise qui n'eût jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi ». En commençant par ces mots *Les Confessions*, Jean-Jacques Rousseau (1959, 5), précurseur du roman autobiographique en France, souligne l'originalité de son projet : parler de soi après Montaigne, après deux siècles de classicisme et de littérature des idées. Plus de deux siècles plus tard, sous l'impulsion des sciences sociales, certains écrivains réuniront récit sur soi et récit social en donnant une dimension collective à leurs écrits autobiographiques. Désormais, comme l'explique le spécialiste de littérature française contemporaine Dominique Viart, « [o]n attend de la littérature dans sa forme fictionnelle qu'elle dise des relations sociales ce que la sociologie ne dit pas ou pas encore, n'est pas en mesure de dire, voire dit mal » (2007, 33). C'est l'orientation qu'Annie Ernaux et Ivan Jablonka ont explicitement voulu donner à leurs récits autobiographiques et que nous pouvons retrouver également, dans une moindre mesure, chez quelques autres écrivains contemporains.<sup>1</sup> L'écriture autobiographique d'Annie Ernaux ayant beaucoup évolué, nous étudierons plus en détails deux de ses romans à visée à la fois autobiographique et sociale parus avec vingt-cinq ans d'écart : *La Place* et *Les Années*.<sup>2</sup>

Déjà « ancienne », l'œuvre d'Annie Ernaux a donné lieu à de nombreux travaux de recherches (thèses et articles, voir bibliographie sélective) où la priorité est donnée à la perspective psychologique et à ses conséquences stylistiques. En mettant les

1 Parmi les écrivains ayant partiellement donné une dimension sociale à leur(s) récit(s) autobiographique(s), mentionnons-en deux dont les poétiques sont pourtant très différentes : Patrick Modiano et Frédéric Beigbeder.

2 Les romans d'Annie Ernaux relevant de cette orientation sont au nombre de cinq : *La place* (1983), *Une femme* (1988), *La Honte* (1997), *L'Événement* (2000), *Les Années* (2008).



deux romans étudiés en parallèle avec le roman de Jablonka intitulé *En camping-car*, qui n'a pas encore fait l'objet de recherches, nous essaierons de travailler sur les problèmes que pose l'articulation de deux paradigmes : d'une part, le couple mémoire individuelle/mémoire collective au sein de l'autobiographie présentant une dimension sociale et, d'autre part, l'opposition entre le social et le sociologique en littérature. Enfin, l'étude du social étant souvent intimement lié à un engagement politique, nous nous interrogerons sur l'éventuelle dimension idéologique ou politique véhiculée par l'autobiographie élargissant son sujet à la société dans lequel le sujet s'inscrit.<sup>3</sup>

## 1. Le social dans l'autobiographie : ambitions et contradictions d'un nouveau projet autobiographique

L'essor du capitalisme s'accompagne de l'essor de sa critique et de l'apparition des questions sociales dans le roman ; comme l'écrit Pierre Bourdieu, « l'inavouable n'est plus [...] le sexuel, mais le social » (1992b, 125). Dans son ouvrage consacré aux « romanciers du réel », Jacques Dubois montre qu'il se dégage des œuvres de ces derniers (de Balzac à Simenon, en passant par Stendhal, Flaubert, Zola, Maupassant, Proust et Céline) une « pensée sociologique » caractérisée par une « mise en évidence critique de la différenciation sociale » (2000, 65–66).

Cette « sociologie » innée des écrivains s'intéressant aux mœurs de leur temps (ou du passé immédiat) peut se rapprocher de la sociologie « scientifique » lorsqu'elle prend pour vecteur une pure fiction (comme chez Balzac et Zola) permettant la création de types humains condensant les observations faites sur de nombreux individus « dissous » dans les personnages.<sup>4</sup> En revanche, elle est beaucoup plus subjective et personnelle quand le récit s'apparente à l'autofiction et se limite essentiellement à l'expérience personnelle de l'écrivain (chez Proust et Céline), et c'est la raison pour laquelle ces derniers auteurs – notamment Proust – inclut dans leur récit des composantes relevant plus de l'essai que du roman.<sup>5</sup> Cette solution a le mérite de mettre « cartes sur table » : l'écrivain-sociologue avance à visage découvert, tirant

---

3 Le présent article a vu le jour dans le cadre du programme de recherche P6-0265 cofinancé par des fonds publics gérés par l'Agence publique pour l'activité scientifique de la République de Slovaquie.

4 À propos de Flaubert, Bourdieu écrit : « Il n'est pas de meilleure attestation de tout ce qui sépare l'écriture littéraire de l'écriture scientifique que cette capacité, qu'elle possède en propre, de concentrer et de condenser dans la singularité concrète d'une figure sensible et d'une aventure individuelle, fonctionnant à la fois comme métaphore et comme métonymie, toute la complexité d'une structure et d'une histoire que l'analyse scientifique doit déplier et déployer laborieusement » (1992a, 48).

5 Dans ce cas, comme l'explique Jacques Dubois, « toute pensée du social demande à être dégagée et formulée par une opération critique, qui suppléera de la sorte au défaut d'abstraction ou de modélisation de la fiction » (2007, 37).

lui-même de son récit des conclusions assumées comme subjectives. Mais, ce faisant, le roman s'éloigne de la fiction pour devenir un genre hybride, entre prose narrative et prose réflexive.<sup>6</sup>

Les écrivains dont il est question dans le présent article relève de cette deuxième démarche, mais franchissent un pas supplémentaire en donnant une dimension sociale, voire sociologique, à des écrits présentés comme autobiographiques. Or, comme l'écrit Philippe Lejeune dans son ouvrage (légèrement antérieur aux premiers romans autobiographiques d'Annie Ernaux), le récit autobiographique est un « [r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975, 14). Les écrivains français contemporains étudiés ici se proposent donc de remettre en cause cette définition en mettant l'accent non plus sur leur « vie individuelle » mais sur ce que cette vie dit de la vie collective de la société qui l'entoure.

Annie Ernaux a conscience que cette démarche pose une question de genre, que les écrits de ce type se situent « au-dessous de la littérature, [...] quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (1988, 106). Quand on lui parle de l'apparition de ce nouveau type d'autobiographie dans son œuvre, elle explique :

[...] [Il y a eu] une autre forme, apparue avec *La place*, qui pourrait être qualifiée de 'récit autobiographique' parce que toute fictionnalisation des événements est écartée et que, sauf erreur de mémoire, ceux-ci sont véridiques dans tous leurs détails. [...] Mais ce terme de 'récit autobiographique' ne me satisfait par parce qu'il est insuffisant. [...] [I]l impose une image réductrice : 'l'auteur parle de lui'. Or, *La place*, *Une femme*, *La honte* et en partie *L'événement* sont moins autobiographiques que auto-socio-biographiques (Ernaux, 2017b, 23)

La critique et la recherche a retenu cette formule et désignent aujourd'hui ces œuvres comme des romans « auto-socio-biographiques ». Ce projet valorisant le collectif par rapport à l'individuel a pour principal défaut de proposer le témoignage et la réflexion sociologique qui s'y réfère au sein du même texte sans que soit possible une véritable prise de distance. Il relève donc davantage de l'auto-analyse que de l'analyse sociologique.<sup>7</sup>

6 Si nous suivons Bourdieu, *L'Éducation sentimentale* de Flaubert est un cas à part puisque, tout en se basant sur ses expériences personnelles, l'écrivain s'efforce d'atteindre un « neutralisme social » par l'intermédiaire d'un art qui se veut impersonnel. Cette prise de distance par rapport à tous les milieux sociaux est symboliquement représentée par l'hésitation du héros pris entre trois femmes représentant trois classes sociales distinctes. On la retrouve également dans son refus de choisir entre les esthétiques réaliste et parnassienne, alternative imposée aux écrivains de son temps.

7 C'est ce qu'explique Bourdieu dans un entretien à Loïc J. D. Wacquant : « Pour moi, la sociologie a joué le rôle d'une socioanalyse qui m'a aidé à comprendre et à supporter des choses (à commencer par moi-même) que je trouvais insupportables auparavant » (Bourdieu, 1992b, 182).

Vingt-cinq ans plus tard, dans *Les Années*, Annie Ernaux pousse plus loin l'expérience en brouillant la frontière entre le personnel et le social : elle remplace la première personne du singulier propre à l'autobiographie par la première personne du pluriel (« nous »), le pronom impersonnel (« on ») ou de formes verbales impersonnelles (voix passive, forme réfléchie, etc.).<sup>8</sup> On lit, par exemple : « On se déshabitue des mots de la moralité courante, pour d'autres mesurant les actions, les comportements et les sentiments à l'aune du plaisir, 'frustration' ou 'gratification' » (Ernaux, 2017a, 131). Dans le même esprit, la romancière ponctue également son récit de définitions en plusieurs points, sur une demi-page ou plus, résumant les expériences vécues de témoins anonymes dont elle fait partie. Enfin, elle multiplie les références autonymiques (noms, titres) et les discours rapportés.<sup>9</sup>

En (con)fondant mémoire personnelle et mémoire collective, Annie Ernaux saute le pas de la généralisation, quitte à ce qu'elle paraisse abusive. Si, ce faisant, elle assume sa volonté de faire primer le social sur l'individuel, en revanche elle s'éloigne de l'écriture autobiographique au sens défini par Lejeune.

De son côté, Jablonka est motivé dans sa démarche par sa formation (et profession) d'historien ainsi que par sa pratique en tant « qu'écrivain en sciences sociales » : « Historien de l'enfance, j'ai voulu évoquer la mienne en historien. Écrivain en sciences sociales, j'ai voulu les tourner vers moi, les retourner contre moi, me présenter à elles » (Jablonka, 2017, 153).<sup>10</sup> Le sujet de l'œuvre est donc : « Un moi-problème construit sous le regard des sciences sociales » (Jablonka, 2017, 47). L'œuvre sera donc plus un roman sociologique que social, le roman où un historien-sociologue se propose d'appliquer ses méthodes d'investigation à son propre vécu. Là aussi, la question de la distance nécessaire à la réflexion et à la recherche se pose, et avec une acuité encore plus grande que dans le cas précédent.

---

8 Bien que n'étant pas écrit à la première personne, *Les Années* est bien encore une autobiographie et non une autofiction, car l'auteur a toujours la volonté affichée de parler de sa vie avec le plus d'exactitude possible. L'abandon de la première personne du singulier a pour unique objectif de permettre la fusion entre mémoires individuelle et collective. Du reste, dès son article de 1994, Annie Ernaux explique considérer le « je » qu'elle utilise encore comme « une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de 'l'autre' qu'une parole de 'moi' : une forme transpersonnelle, en somme ». Et elle ajoute : « Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle » (Ernaux, 1994, 221).

9 Comme l'explique Véronique Montémont, ces derniers peuvent être répartis en trois groupes principaux : « 1) Les paroles privées. [...] 2) Les paroles publiques. [...] 3) Le 'troisième secteur' [...] qui comprend les faits divers, règlements, programmes, modes d'emploi, tracts... » (2014, 123).

10 Très récemment, Ivan Jablonka a consacré un ouvrage aux rapports entre la littérature et les sciences sociales (2018) qui, contre toute attente, n'aborde pas la question de l'autobiographie et donc n'éclaire pas le sujet traité dans cet article.

Pour Jablonka, toute autobiographie devrait avoir une dimension sociale : « Rien n'est plus agaçant que ces autobiographies où un self-made-man, un artiste de renom, vous explique comment il a eu la brillante idée de devenir lui-même » (2017, 153). En ce positionnant par rapport à Rousseau, comparaison à laquelle il consacre trois pages (ibid., 45–48), Jablonka insiste sur la nouveauté de son projet autobiographique : « Je propose une autre façon de parler de soi-même. Débusquer ce qui, en nous, n'est pas nous. Comprendre en quoi notre unicité est le produit d'un collectif » (2017, 47). Le narrateur sera donc « un être mixte, qui emploie le singulier pour mieux dire le pluriel » (2017, 47). L'écrivain contemporain finit même par interpeler Rousseau lui-même :

Ne crains rien, Jean-Jacques ! Comme toi, j'aurai toujours mes 'singularités' et mes 'bizarreries', mais elles auront été filtrées dans le sable doux de l'humanité. Mes hontes seront toujours aussi cuisantes, tout aussi pures mes joies, mais elles auront été enrichies par leur historicité, comme l'eau d'un torrent brille de toutes les roches qu'il a traversées. (Jablonka, 2017, 48).

Il ne s'agit donc pas d'ajouter une dimension sociale ou collective au personnel ou individuel mais de « filtrer » le personnel ou individuel grâce au social ou collectif, grâce à l'histoire de la société française. En faisant l'éloge des vertus de l'Histoire, Jablonka insiste sur la dimension « déstabilisante » de son projet : « L'illusion d'un présent autosuffisant s'en trouve dissipée et notre égocentrisme, aboli pour toujours » (ibid., 2017, 48). L'objectif est donc, en un sens, également éthique : ne plus survaloriser l'individu, le remettre à sa véritable place.

## 2. Interactions entre mémoires individuelle et collective dans les œuvres d'Annie Ernaux et Ivan Jablonka

L'élargissement du champ de l'autobiographique à la société dans laquelle s'inscrivent les souvenirs individuels signifie la mise en récit des interactions entre les souvenirs personnels et l'ensemble des éléments communs à une génération dans un milieu social donné ou, pour reprendre les notions introduites il y a près de soixante-dix ans par Maurice Halbwachs, entre les mémoires individuelle et collective.<sup>11</sup> Certes, toutes les autobiographies prennent forme à partir de ces échanges : « Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres » (Halbwachs, 1997,

11 Dans son ouvrage publié pour la première fois en 1950, Halbwachs propose plusieurs dénominations pour ce paradigme : mémoires « individuelle » et « collective », mémoires « personnelle » et « sociale » et mémoires « autobiographique » et « historique » (1997, 97 et suiv.).



63). Mais, dans les cas qui nous intéressent, comme nous l'avons vu précédemment, ce va-et-vient entre le personnel (ou individuel) et le social (ou collectif) est au cœur du projet littéraire. On pourrait même dire qu'il en est le sujet central.

### 2.1. La mémoire collective, un cadre permettant de resituer la mémoire individuelle dans son contexte

L'interaction la plus courante est celle où la remise des souvenirs personnels dans un contexte collectif permet de les comprendre, de sentir leur adéquation par rapport à une norme qui leur est extérieure. Cela vaut surtout pour les souvenirs d'enfance, ceux que le sujet a vécus sans avoir les outils intellectuels pour les analyser sur le moment.

Dans *La place*, Annie Ernaux part d'un constat : au fur et à mesure que le temps a passé, elle s'est éloignée de son père, a perdu le contact avec lui, sans toutefois cesser de l'aimer : « Je voulais dire, écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe, mais particulière, qui n'a pas de nom. Comme de l'amour séparé » (Ernaux, 2000, 23). En retraçant l'histoire de son père, en dépeignant le milieu où elle a grandi puis son cheminement intellectuel et social, donc en remettant son expérience personnelle dans un contexte plus large, collectif, l'écrivain comprend ce qui l'a séparée de son père : la structure de la société française de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle où cohabitent des classes sociales distinctes qui ne se connaissent pas et ne se comprennent pas, tant leurs mentalités et leurs cultures sont différentes. Ainsi, elle note le passage du « nous » au « je » dans son récit, correspondant à sa rupture avec son milieu d'origine : « Je dis souvent 'nous' maintenant, parce que j'ai longtemps pensé de cette façon et je ne sais pas quand j'ai cessé de la faire » (Ernaux, 2000, 61).

Pour représenter les différentes classes sociales en présence, l'écrivain s'attache, par exemple, à faire une place aux caractéristiques linguistiques de chacune d'elles. Ainsi, elle inclut les mots dans le récit en les signalant par l'usage de l'italique ou (plus rarement) des guillemets : « On avait tout *ce qu'il faut*, c'est-à-dire qu'on mangeait à notre faim [...]. J'avais *deux* blouses d'école. *La gosse n'est privée de rien* » (Ernaux, 2000, 56). Les mots en italique sont ceux utilisés par ses parents, des mots caractéristiques du milieu qu'ils représentent : le milieu populaire de province du milieu du XX<sup>e</sup> siècle en France. Plus tard, la romancière utilise ce procédé pour souligner ce qui l'oppose à son milieu d'origine : « Même les idées de mon milieu me paraissent ridicules, des *préjugés*, par exemple, 'la police il en faut' ou 'on n'est pas un homme tant qu'on n'a pas fait son service' » (Ernaux, 2000, 79). La guerre des sociolectes est engagée : les mots de l'adolescente en cours d'ascension sociale (en italique) contre ceux du milieu modeste dont elle provient (entre guillemets). Les expressions individuelles ne sont citées que parce qu'elles sont représentatives de discours collectifs dans lesquels elles s'inscrivent.

## 2.2. La mémoire collective, une grille d'évaluation permettant de saisir la particularité/la normalité de la mémoire individuelle

À l'inverse, la mémoire collective permet à l'écrivain de percevoir l'anormalité (au sens premier du terme) de son vécu.

Chez Ivan Jablonka, le social est au cœur des souvenirs individuels puisque c'est le regard incrédule, moqueur, voire réprobateur des autres qui permet à l'auteur d'apprécier l'originalité de ses souvenirs. L'historien peut a posteriori interpréter les moqueries qu'il a subies en tant qu'enfant : « Les sourires de mes camarades révélaient une typologie des villégiatures, une hiérarchie des vacances. [...] Nos vacances n'avaient aucun nom, aucune justification, elles ne correspondaient à rien de connu » (Jablonka, 2017, 114). Ici, c'est précisément l'impossibilité de nommer son expérience par rapport à la typologie des « vacances » sous-jacente dans la société qui l'entoure qui permet à l'écrivain de comprendre l'originalité, voire l'extravagance de l'expérience qu'il a vécue.<sup>12</sup>

Cependant, à un moment, un souvenir collectif – celui d'une publicité pour les camping-cars Volkswagen, « Plus que nos voitures, vos histoires » (Jablonka, 2017, 49) – distille le doute chez l'écrivain : et si, en réalité, par ces vacances non reconnues par la société environnante, ses parents s'étaient conformés au « rôle que des inconnus [avaient] composé pour [eux] » (ibid., 50) : « Et si mon âge d'or n'était qu'un plan de com, la géniale trouvaille d'une équipe de commerciaux ? » (ibid.).

Du reste, l'écrivain historien et/ou sociologue a souvent recours aux idées véhiculées par les ouvrages historiques et/ou sociologiques pour évaluer le degré de « normalité » de son enfance :

Cette socio-histoire de mon enfance dans les années 1980 a tout du récit d'apprentissage : découverte du monde, ouverture à la culture et à la diversité, mûrissement à la faveur de petites épreuves, prise de distance vis-à-vis du milieu d'origine. En ce sens, mes années camping-car sont des années de formation. Rien d'original ici : dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le camping est pensé comme une préparation à l'âge adulte, une école de vie pour la jeunesse qui allie indépendance, responsabilités et joies du plein air (Jablonka, 2017, 129).

Incongrues pour les gens de sa génération, les vacances en camping-car – la part de vécu que l'écrivain veut analyser et partager avec les lecteurs – s'inscrivent pourtant dans l'histoire sociale et culturelle de la France et ne sont que la variante actualisée de

12 C'est également ce qui se produit lorsque Annie Ernaux compare la rédaction qu'elle aurait pu écrire sur son père et la norme véhiculée par le milieu social (institutrice et élèves) (2000, 67–69).

pratiques anciennes. Bien que fondée sur un intérêt réel de l'auteur pour les sciences sociales, cette analyse revêt également une valeur rhétorique : par cet appel à la tradition (« argumentum ad traditionem »), l'auteur ne se contente pas d'évaluer, mais valorise son vécu aux yeux du lecteur.

### 3. Dimension politique des œuvres d'Annie Ernaux et Ivan Jablonka

Souvent abordée concernant les romanciers du passé, de Châteaubriand à Zola en passant par Stendhal et Balzac, la question du message idéologique, politique ou/et religieux, se pose aussi dans le cas de l'autobiographie à dimension collective, sociale ou sociologique. En effet, contrairement à l'autobiographie centrée sur le sujet, ce nouveau type de roman a pour objectif de proposer une interprétation de la société, ce qui implique nécessairement l'adoption d'un point de vue (idéologique) sur la société.

#### 3.1. Annie Ernaux, l'autobiographie militante

Dans le cas d'Annie Ernaux le message politique est au cœur du projet littéraire. Dans la section intitulée « La culture du monde dominé » de son entretien rédigé *L'Écriture comme un couteau* (2011, réimprimé en 2017), nous pouvons lire :

C'est avec *La place* que j'ai pris toute la mesure ; du caractère politique de l'écriture et de la gravité de ce qui est en jeu dans cette entreprise ; moi, narratrice, venue du monde dominé, mais appartenant désormais au monde dominant, je me proposais d'écrire sur mon père et la culture du monde dominé. [...] De trahir deux fois ma classe d'origine : la première, qui n'était pas vraiment de ma responsabilité, par l'acculturation scolaire, et la seconde, consciemment, en me situant dans et par l'écriture, du côté dominant (Ernaux, 2017b, 72).

Pas de projet autobiographique – incluant inévitablement la biographie des proches, restés jusqu'à la mort dans la classe des « dominés » – sans le parti-pris idéologique de se situer du côté de ces derniers. C'est une question d'éthique (peur de « trahir deux fois »). L'auteur ne tend donc pas à l'objectivité, assume parfaitement son engagement idéologique qui, en incluant le paradigme dominant/dominé, s'inscrit nettement à gauche de l'échiquier politique.

Comme le député venu de sa province pour siéger à la capitale, la romancière affiche sa volonté de donner une voix à une classe sociale dont les particularismes linguistiques ont jusqu'alors été négligés des écrivains :

Ainsi, le texte de *La place* véhicule le point de vue de mon père mais aussi de toute une classe ouvrière et paysanne au travers des mots enchâssés dans

la trame du récit. Il y a aussi dedans un ‘pointage’ du rôle hiérarchisant du langage auquel on ne prête généralement pas attention, par l’utilisation de guillemets : ‘les gens simples’, ‘milieu modeste’, etc. (ibid., 73).

Certes, les réalistes du XIX<sup>e</sup> siècle (de Balzac à Zola) ont déjà introduit le parler ou les expressions du peuple dans leur écriture. Cependant, Annie Ernaux, elle, ne le fait pas (seulement) pour « faire vrai » mais par militantisme politique.<sup>13</sup>

Par la suite, dans *Les Années*, le militantisme politique devient moins important que le « devoir de mémoire », la volonté de témoigner de la vie d’une époque dans toutes ses dimensions :

Alors, [du temps de *La Place*,] le livre à faire représentait un instrument de lutte. Elle n’a pas abandonné cette ambition mais plus que tout, maintenant, elle voudrait saisir la lumière qui baigne des visages désormais invisibles [...]. Sauvez quelque chose du temps où l’on ne sera plus jamais (Ernaux, 2017a, 252–254.).

En un sens, Annie Ernaux atteint ici les limites de l’autobiographie et devient la biographe d’une expérience collective.

### 3.2. Ivan Jablonka, interprétation politique de l’expérience personnelle

Chez Ivan Jablonka, le message idéologique/politique n’est pas au cœur du projet littéraire. Cependant, l’écrivain considère qu’il peut et même doit être déduit de l’expérience vécue pendant son enfance qui est l’objet du récit : « Mais venons-en à un aspect crucial qui, entremêlant l’individuel, le familial et le collectif, replace notre Combi dans le siècle. Il s’agit de ce que l’on pourrait appeler les conditions de possibilité idéologiques » (Jablonka, 2017, 134). D’un point de vue socio-politique, le camping-car de ses vacances est « bourgeois et bohème, ‘bobo’ pour ainsi dire – et ce terme attire des sarcasmes que je connais bien, puisque ce sont les mêmes qui visaient déjà les choix de mes parents, naturisme et camping » (ibid., 135). Or « bourgeois bohème » ou « bobo » est un terme désignant les gens à la fois aisés, parisiens, intellectuels et politiquement orientés à gauche. Pour faire mentir les moqueries qui soulignent le caractère paradoxal de cette catégorie socio-politique, dont le nom même est rapidement devenu péjoratif, Jablonka fait alors l’éloge du « bobo » :

On peut railler la ‘bobo-écolo attitude’, mais, à l’heure où le populisme et le fanatisme sévissent de tous côtés, elle est le bastion de valeurs dont nous avons désespérément besoin : la culture, le progrès social, l’ouverture à autrui, une

13 Comme le montre Fabrice Thumerel, Annie Ernaux opère en réalité un échange : d’un côté, sa vie accède « à la gratifiante généralisation classique » et, de l’autre, les classes populaires sont dotées d’un « certain degré d’universel (2002, 99).

certaine idée du vivre ensemble. Ce sont ces valeurs qui ont été visées lors des attentats de Paris, le 13 novembre 2015, et ce sont des jeunes de trente ans qui ont été massacrés à un concert et aux terrasses de cafés [...] En valorisant une culture démocratique et une manière d'être toujours en mouvement, il a été le support d'un rapport au monde qui fait le lien entre le cosmopolitisme juif du XIX<sup>e</sup> siècle, la culture contestataire du XX<sup>e</sup> siècle et les idéaux de la gauche pour le XXI<sup>e</sup> siècle (ibid., 2017, 135–136).

Pour réhabiliter cette catégorie socio-politico-culturelle souvent moquée, l'écrivain n'hésite pas à la présenter comme victime du terrorisme islamiste et à la poser comme rempart à l'obscurantisme. Plus encore, il y voit la dernière forme prise par un mouvement transhistorique progressiste (donc également de gauche).

Nous voyons donc que, contrairement à la plupart des autobiographies, les récits autobiographiques à visée sociale ou sociologique véhiculent un message idéologique, que ce soit pour défendre une classe sociale en la représentant ou pour tirer un enseignement politique de l'expérience vécue.

## Conclusion

Pour clore la présente étude, nous pouvons dire que l'introduction de la dimension sociale dans le récit autobiographique diffère beaucoup de la représentation de la société dans la prose purement fictionnelle. Insufflé par l'essor des sciences sociales, le nouveau projet autobiographique se veut social, voir sociologique. Cependant, reposant sur une interaction entre mémoires individuel et collective, cette représentation « auto-socio-biographique » est nécessairement partielle et relève donc autant du « roman de génération »<sup>14</sup> que du roman social. Par ailleurs, pour les mêmes raisons, sauf à être considéré comme un simple récit de témoignage sur la société, le récit autobiographique à visée sociologique se trouve à l'opposé de toute perspective scientifique, car ce qui relève de l'expérience collective ou est présenté comme tel, est perçu « de l'intérieur », par l'un de ceux qui l'ont vécue. Toute notion de distance ou d'objectivité est donc factice. Le choix d'une « écriture plate »<sup>15</sup> et l'abandon de l'autobiographie à la première personne pour une autofiction la plus impersonnelle possible (solution partiellement adoptée par Annie Ernaux dans *Les Années*) renouvelle l'écriture romanesque en

14 Dans son ouvrage sur la littérature slovène du XX<sup>e</sup> siècle, Franc Zadavec définit le « roman de génération » comme un genre écrit « par les victimes et les révoltés, aussi bien par ceux que la société a exclus ou tenté d'exclure que par ceux qui se heurtent à elle avec de nouvelles connaissances et idées. Les fils y polémiquent avec leurs pères, la tradition, le pouvoir, résistent au modèle, aux moules, au schéma intangible et à la norme » (1997, 75). *La Place* d'Annie Ernaux cadre parfaitement avec cette définition fondée sur l'analyse des œuvres slovènes de la 1<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

15 Le mot est d'Annie Ernaux elle-même (2000, 24). Roland Barthes parle d'écriture « blanche » pour désigner ce même type de style se voulant le plus neutre possible (1993, 171–224).

gommant la frontière entre mémoires individuelle et collective, ce qui résout en surface la situation paradoxale du sujet, mais nous emmène à la lisière du genre autobiographique.

## Bibliographie

### Sources

- Ernaux, A., « Vers un je transpersonnel », *RITM*, Université de Paris X, n°6, 1994, pp. 219–221.
- Ernaux, A., *La honte*, Paris 1999 [1<sup>e</sup> édition : 1997].
- Ernaux, A., *La place*, Paris 2000 [1<sup>e</sup> édition : 1983].
- Ernaux, A., *Une femme*, Paris 2004 [1<sup>e</sup> édition : 1987].
- Ernaux, A., *Les années*, Paris 2017 [1<sup>e</sup> édition : 2008] ; in l'article : Ernaux, 2017a.
- Ernaux, A., *L'Écriture comme un couteau*, Paris 2017 [1<sup>er</sup> édition : 2011] ; in l'article : Ernaux, 2017b.
- Jablonka, I., *En camping-car*, Paris 2018.

### Références

- Barthes, R., Le degré zéro de l'écriture, in : *Œuvres complètes*, tome 1, Paris 1993.
- Bourdieu, P., *Les Règles de l'art*, Paris 1992 (= Bourdieu, 1992a).
- Bourdieu, P., *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (avec Loïc J. D. Wacquant), Paris 1992 (= Bourdieu, 1992b).
- Charpentier, I., Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire... , *CONTEXTES* [En ligne], 1 | 2006, 15. 9. 2006, <https://journals.openedition.org/contextes/74>, [18. 2. 2018].
- Dubois, J., *Les Romanciers du réel*, Paris 2000.
- Dubois, J., Socialité de la fiction, dans : *Littérature et sociologie* (dir. Baudorre, P. et al.), Bordeaux 2007, pp. 33–48.
- Halbwachs, M., *La Mémoire collective*, Paris 1997.
- Heinich, N., La fiction comme document : régimes d'énonciation, régimes d'interprétation, in : *Littérature et sociologie* (dir. Baudorre, P. et al.), Bordeaux 2007, pp. 46–59.
- Jablonka, I., *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris 2018 [1<sup>e</sup> édition : 2016].
- Lejeune, P., *Le Pacte autobiographique*, Paris 1975.

- Montémont, V., Les Années : vers une autobiographie sociale, dans : *Annie Ernaux. Se perdre dans l'écriture de soi* (dir. Bajomée, D. et al.), Paris 2011, pp. 117–132.
- Moricheau-Airaud, B., Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie : l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux, *CONTEXTES* [En ligne], 18 | 2016, 2. 1. 2017, <http://journals.openedition.org/contextes/6235> [18. 2. 2018].
- Rousseau, J.-J., *Les Confessions, Œuvres complètes*, tome 1, Paris, 1959.
- Thumerel, F., *Le Champ littéraire français au XX<sup>e</sup> siècle : éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris 2002, pp. 83–101.
- Viart, D., Littérature et sociologie, les champs du dialogue, in : *Littérature et sociologie* (dir. Baudorre, P. et al.), Bordeaux 2007, pp. 11–28.
- Zadavec, F., Slovenski generacijski roman, in: *Slovenski roman 20. stoletja*, tome 2, Murska Sobota, Ljubljana 1997, pp. 75–89.

Florence Gacoin-Marks

## **Individualni spomin in družbena zgodovina v delih Annie Ernaux in Ivana Jablonke**

**Ključne besede:** sodobna francoska književnost, avtobiografija, književnost in družboslovje, kolektivni spomin, Annie Ernaux, Ivan Jablonka

V članku preučujem, kako se sodobni francoski avtobiografski roman spreminja in razvija iz osebne izpovedne proze v preplet avtobiografije, generacijskega romana in socialne proze, kakršnega v francoski književnosti doslej ni bilo. Tvrstni roman – ki slovenski prozi 20. stoletja ni tuj – bom natančneje opredelila skozi razmišljanje o metodoloških težavah, ki jih povzročata »avtosociobiografija«, kakor jo poimenuje pisateljica Annie Ernaux, in skozi podrobno analizo treh literarnih del s preloma med 20. in 21. stoletjem: v romanih *La Place* (Prostor, 1982) in *Les Années* (Leta, 2008) pisateljice Annie Ernaux (rojena leta 1940) ter v avtobiografski pripovedi *En Camping-car* (Avtodom, 2016) Ivana Jablonke (rojen leta 1973).



Florence Gacoin-Marks

## **Mémoires individuelle et collective dans l'œuvre d'Annie Ernaux et Ivan Jablonka**

**Mots-clés** : littérature française contemporaine, autobiographie, littérature et sociologie, mémoire collective, Annie Ernaux, Ivan Jablonka

Le présent article montre comment le roman autobiographique français contemporain a tendance à se détourner de son objectif initial de confession intime pour former un genre hybride, nouveau dans la littérature française, entre l'autobiographie, le « roman de génération », voire le roman social. L'analyse de cette nouvelle tendance, qui a été fortement représentée dans la prose slovène du XX<sup>e</sup> siècle, passera par une réflexion sur les difficultés méthodologiques que pose l'« auto-socio-biographie », comme l'appelle la romancière Annie Ernaux, et par l'analyse plus précise de trois récits de la fin du XX<sup>e</sup> siècle et du début du XXI<sup>e</sup> siècle : deux romans, *La Place* (1982) et *Les Années* (2008) d'Annie Ernaux (née en 1940), et un récit de souvenirs, *En Camping-car* (2016) d'Ivan Jablonka (né en 1973).

Florence Gacoin-Marks

## **Individual Memory and Social History in Works by Annie Ernaux and Ivan Jablonka**

**Keywords:** contemporary French literature, autobiography, literature and sociology, collective memory, Annie Ernaux, Ivan Jablonka

This paper deals with evolution of the French contemporary autobiographical novel from the personal confession to a combination of autobiographical novel, “generation” novel and social prose, which is a new trend in French literature. We will define this kind of prose – which has been developed in 20<sup>th</sup> century Slovene literature – through a reflection on certain methodological problems which are involved in “autosociobiography” (as the novelist Annie Ernaux calls it) and through the analysis of three literary works from the end of 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup>: the two novels *La Place* (*The Place*, 1982) and *Les Années* (*Years*, 2008) by Annie Ernaux (born in 1940) and autobiographical narrative *En Camping-car* (*Camper Van*, 2016) by Ivan Jablonka (born in 1973).

Irena Proscnc

## La narrazione della memoria nell'opera di Primo Levi

**Parole chiave:** letteratura italiana, Primo Levi, autobiografia, memoria, campo di sterminio

DOI: 10.4312/ars.12.2.203-217

### Introduzione

«Potrei raccontare innumerevoli storie diverse, e sarebbero tutte vere», scrive Primo Levi in conclusione ad un testo che narra il viaggio di un atomo di carbonio; in verità, il numero complessivo degli atomi è così alto che «se ne troverebbe sempre uno la cui storia coincida con una qualsiasi storia inventata a capriccio» (Levi, 1994, 237). Se *Carbonio* è un racconto di invenzione, è altrettanto vero che si tratta di una storia verosimile sia per il legame che essa stabilisce con la realtà extratestuale sia per la sua esemplarità: si racconta di un solo atomo ma la sua storia rappresenta una moltitudine di storie.

Questi aspetti relativi alla funzione referenziale del testo e al rapporto fra la narrazione al singolare e la narrazione al plurale costituiscono un ponte verso un altro settore della produzione letteraria leviana, quello che raggruppa testi di impronta autobiografica. Sebbene l'autore torinese praticasse svariati generi letterari, l'autobiografia rappresenta una parte considerevole del suo opus. Inoltre, fu la spinta autobiografica che lo avviò all'attività di scrittore. Levi, noto come instancabile commentatore della propria opera, identifica il momento decisivo per la sua scrittura nella sua detenzione ad Auschwitz, dove trascorse un «lunghissimo anno» (Levi, 1989b, 159), e che considera l'esperienza centrale della sua vita:

se non avessi vissuto la stagione di Auschwitz, probabilmente non avrei mai scritto nulla. Non avrei avuto motivo, incentivo, per scrivere: [...] avevo [...] scelto un mestiere, quello del chimico, che non aveva niente in comune col mondo della parola scritta. È stata l'esperienza del Lager a costringermi a scrivere (Levi, 1989a, 349).

L'opus autobiografico leviano è stato definito la «più importante esperienza memorialistica» del secondo Novecento (Barenghi, 2000, 144). La prigionia, descritta



da Levi come «estremamente dolorosa ma preziosa» (Levi, Amsallem, 1997, 57), ebbe per risultato la stesura della sua prima opera, *Se questo è un uomo* (1947). Nondimeno, l'autore stesso riconosce la persistenza di tracce autobiografiche anche nei suoi testi non specificamente autobiografici: in un'intervista concessa a Philip Roth nel 1986, riferendosi a quello che è considerato il suo unico romanzo vero e proprio, *Se non ora, quando?* (1982), egli ammette di averlo scritto «dopo tanta autobiografia aperta o mascherata» (Levi, Roth, 1994, 248).

## La memoria come elemento centrale della narrazione autobiografica

Il legame fondamentale tra la memoria e la narrazione che sottende alla poetica leviana emerge da varie osservazioni fatte dallo scrittore. Vi appaiono due coppie di termini: da una parte, ricordare e parlare, dall'altra, dimenticare e tacere. Ognuno dei binomi presuppone, al suo interno, un'interazione e un'influenza reciproca fra i due concetti, tutt'altro che statici. Fra i possibili comportamenti dei reduci dai campi di sterminio di fronte al «triste potere evocativo di quei luoghi» (Levi, 1989a, 338), lo scrittore riconosce due categorie principali: coloro che vogliono dimenticare la propria esperienza e rifiutano di parlarne, e quelli che ricordano e raccontano. Levi stesso si chiede se sia bene che di «questa eccezionale condizione umana rimanga una qualche memoria», al che risponde affermativamente (Levi, 1989a, 79) e dichiara la propria appartenenza al gruppo dei reduci per cui «ricordare è un dovere» (Levi, 1989a, 338). Per quanto riguarda sia il ricordo che la sua narrazione, si tratta di un atteggiamento basato sulla volontà: infatti, i reduci «non vogliono dimenticare, e soprattutto non vogliono che il mondo dimentichi» (Levi, 1989a, 338). Da questi presupposti emerge una nozione della memoria come processo attivo che si realizza nella preservazione e narrazione dei ricordi. Va notato, però, che a livello delle scelte stilistiche la decisione di raccontare i propri ricordi non esclude la presenza di reticenze che, in *Se questo è un uomo*, sono «un'inefficiente strategia narrativa per narrare l'indicibile e creare *pathos* tramite lo sforzo interpretativo richiesto al lettore»<sup>1</sup> (Proscenc, 2014, 42). Esse sono spesso esplicitate, ad esempio: «Molte cose furono allora fra noi dette e fatte; ma di queste è bene che non resti memoria» (Levi, 1989a, 14). Il ricordo scomparirà se non verrà narrato, ma la figura retorica della reticenza invita il lettore a completare, almeno con una sua reazione emotiva, lo spazio lasciato volutamente vuoto.

Philippe Lejeune definisce l'autobiografia un «[r]acconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita

---

1 Corsivo nel testo.

individuale, in particolare sulla storia della sua personalità»<sup>2</sup> (Lejeune, 1986, 12). Come narrazione retrospettiva, l'autobiografia è imperniata sulla memoria. In quanto testo referenziale, essa pretende, inoltre, di «aggiungere un'informazione ad una 'realtà' esterna al testo, dunque sottomettendosi a una prova di *verifica*»; il suo scopo non è la «semplice verosimiglianza bensì la somiglianza al vero. Non 'l'effetto del reale', ma la sua immagine». Come tale, l'autobiografia comporta un «*patto referenziale*» che include una «definizione dell'ambito reale al quale si è mirato e un enunciato circa le modalità e il grado di somiglianza ai quali il testo tende» (Lejeune, 1986, 38). Secondo Lejeune, il patto referenziale può includere una «prova supplementare di onestà» (Lejeune, 1986, 39) che comporta una circoscrizione esplicita di quel che l'autobiografo si propone di raccontare:

c'est une preuve supplémentaire d'honnêteté que de la restreindre au *possible* (la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître, etc., faisant la part des inévitables oublis, erreurs, déformations involontaires, etc.), et que de signaler explicitement le *champ* auquel ce serment s'applique (la vérité sur tel aspect de ma vie, ne m'engageant en rien sur tel autre aspect) (Lejeune, 1975, 36).<sup>3</sup>

Si tratta, dunque, di esplicitare i limiti della propria conoscenza della realtà e, innanzitutto, quelli della propria memoria, soggetta ad alterazioni. Per quanto riguarda *Se questo è un uomo*, Levi circoscrive l'oggetto della sua narrazione in modo simile: descrive il suo testo come «storicamente insufficiente» (Poli, Calcagno, 2007, 196) e delinea il limite di ciò che gli è possibile narrare, escludendone tutti gli avvenimenti ai quali non ha partecipato di persona:

ho da portare una testimonianza, quella delle cose che ho subite e viste. I miei libri non sono libri di storia: nello scriverli mi sono rigorosamente limitato a riportare i fatti di cui avevano [sic] esperienza diretta, escludendo quelli che ho appreso più tardi da libri o giornali. Ad esempio, noterete che non ho citato le cifre del massacro di Auschwitz, e neppure ho descritto i dettagli delle camere a gas e dei crematori: infatti non conoscevo questi dati quando ero in Lager, e li ho appresi soltanto dopo, quando tutto il mondo li ha appresi (Levi, 1989a, 338–339).

Per questo motivo, è stato osservato che *Se questo è un uomo* «fornisce poco materiale allo storico del Lager» (Mattiota, 2011, 46). Il progetto memorialistico è

2 Corsivo nel testo: l'osservazione vale per tutte le citazioni dell'opera di Lejeune (1975, 1986) in cui appare il corsivo.

3 Per questo aspetto importante della teoria lejeuniana si è preferito ricorrere al testo originale, visto che la traduzione italiana non riproduce fedelmente l'accezione dell'espressione «restreindre au *possible*»: nel testo tradotto appare, infatti, la frase «ridurre al *massimo*» (Lejeune, 1986, 39) che non sembra pertinente al contesto.

diverso per *La tregua* (1963) dove Levi narra il proprio ritorno a casa sulla base di una selezione di ricordi, prediligendo episodi eccezionali, picareschi e comici. Nella sua terza grande opera di tematica concentrazionaria, il saggio *I sommersi e i salvati* (1986), i ricordi personali sono integrati con dati forniti dall'imponente letteratura sui campi di concentramento che si è andata formando nei decenni precedenti (Levi, 1991, 23). Pur seguendo concetti diversi, i testi autobiografici leviani sono, però, accomunati da un processo di «costruzione di senso che muove dal vissuto e si sviluppa [...] attraverso il lavoro della memoria» (Barengi, 2013, 17).

## Le funzioni della memoria nella narrazione autobiografica di Levi

L'autore torinese traccia numerosi paralleli tra il suo mestiere di chimico e la sua attività letteraria e descrive la scrittura come «uno strumento [...] fatto per pesare, per dividere, per verificare» (Levi, 2002, 147). In questo contesto, considera la memoria la materia prima per la scrittura, da trattare non diversamente da materie chimiche:

scrivere è un 'produrre', anzi un trasformare: chi scrive trasforma le proprie esperienze in una forma tale da essere accessibile e gradita al 'cliente' che leggerà. Le esperienze (nel senso vasto: le esperienze di vita) sono dunque una materia prima [...]. Ora, le cose che ho viste, sperimentate e fatte nella mia precedente incarnazione sono oggi, per me scrittore, una fonte preziosa di materie prime (Levi, 1998, 12–13).

I ricordi sono, dunque, sottoposti a un'elaborazione in vista della loro trasmissione al lettore. Nella teoria di Lejeune, il «contratto di lettura» è un elemento fondamentale che permette la definizione dell'autobiografia in quanto «genere *contrattuale*»: si tratta di un «contratto implicito o esplicito proposto dall'*autore* al *lettore*, contratto che determina il modo di lettura del testo». Pertanto, l'autobiografia si definisce come «un modo di lettura e insieme un tipo di scrittura» (Lejeune, 1986, 47–49).

Levi sente l'urgenza di raccontare quanto ha vissuto ad Auschwitz e scrive la sua prima opera per liberarsi interiormente dal ricordo del trauma che è, esso stesso, traumatico (Levi, 1991, 14). Nei suoi compagni di prigionia osserva lo stesso bisogno di trasmettere le proprie esperienze, «di fare gli 'altri' partecipi» (Levi, 1989a, 9). Fra i bisogni elementari egli annovera «tornare; mangiare; raccontare» in un verso della poesia *Alzarsi* (Levi, 1984, 16), scritta subito dopo il suo ritorno da Auschwitz in un momento in cui, spiega, «ero ancora sotto trauma e sognavo di notte (e qualche volta anche di giorno) di ritornare in campo» (Poli, Calcagno, 2007, 205). In quel periodo scriveva «disordinatamente pagine su pagine dei ricordi che mi avvelenavano» (Levi, 1994, 156), «trapped into an endless pattern of narrative re-enactment» (Woolf, 2007,

39), similmente a quanto succede per il Vecchio Marinaio di Coleridge, costretto a raccontare senza sosta.

Per Levi, il ricordo si crea sulla base dell'osservazione di quanto succede nel campo di concentramento. L'autore dice di aver trascorso il periodo della prigionia in uno stato d'animo particolarmente vivace che gli permise di osservare attentamente il suo ambiente:

Ricordo di aver vissuto il mio anno di Auschwitz in una condizione di spirito eccezionalmente viva. Non so se questo dipenda dalla mia formazione professionale, o da una mia insospettata vitalità, o da un istinto salutare: di fatto, non ho mai smesso di registrare il mondo e gli uomini intorno a me, tanto da serbarne ancora oggi un'immagine incredibilmente dettagliata. Avevo un desiderio intenso di capire, ero costantemente invaso da una curiosità che ad alcuni è parsa addirittura cinica, quella del naturalista che si trova trasportato in un ambiente mostruoso ma nuovo, mostruosamente nuovo (Levi, Roth, 1994, 244).

Con un atteggiamento pressoché scientifico, l'autore si adoperava per imprimere nella sua memoria i fenomeni osservati, creare dei ricordi e, se fosse sopravvissuto, trasmettere l'esperienza che stava vivendo. Mentre lavorava in un laboratorio, negli ultimi mesi della prigionia, aveva a disposizione un quaderno sul quale faceva degli appunti che subito distruggeva perché era troppo pericoloso scrivere. L'autore spiega: «sapevo che non avrei potuto conservarli. Non era materialmente possibile. [...] Non avevamo niente, [...] non c'era modo di conservare nulla. Se non nella memoria» (Levi, Bravo, Cereja, 2011, 19).

Di fronte alla disumanizzazione, la memoria può essere portatrice della cultura e ricordarsi può significare rivendicare la propria identità. In uno dei capitoli più noti di *Se questo è un uomo*, *Il canto di Ulisse*, il protagonista recita versi dell'*Inferno* dantesco a un compagno con cui si sta recando nelle cucine a prendere la zuppa<sup>4</sup>. Nei ricordi letterari del giovane Primo ci sono delle lacune irreparabili e vengono a galla frammenti non utilizzabili, per cui egli si dichiara disposto a rinunciare alla zuppa pur di poter ricordare i versi mancanti (Levi, 1989a, 102). Ne *I sommersi e i salvati*, l'autore commenta così il modo in cui è narrato l'episodio:

Avrei dato veramente pane e zuppa, cioè sangue, per salvare dal nulla quei ricordi, che oggi, col supporto sicuro della carta stampata, posso rinfrescare quando voglio e gratis, e che perciò sembrano valere poco.

Allora e là, valevano molto. Mi permettevano di ristabilire un legame col passato, salvandolo dall'oblio e fortificando la mia identità. Mi convincevano

---

4 Per un'analisi di alcuni legami intertestuali fra i testi leviani e la figura di Ulisse cfr. Prosenec, 2013.

che la mia mente, benché stretta dalle necessità quotidiane, non aveva cessato di funzionare. Mi promuovevano, ai miei occhi ed a quelli del mio interlocutore. Mi concedevano una vacanza effimera ma non ebete, anzi liberatoria e differenziale: un modo insomma di ritrovare me stesso (Levi, 1991, 112).

La memoria di Auschwitz è traumatica: un esempio ne sono i ricordi delle marce che i prigionieri ascoltano mentre si recano al lavoro o quando ne tornano. Levi osserva che questa musica è «infernale»; le canzoni «giacciono incise nelle nostre menti, saranno l'ultima cosa del Lager che dimenticheremo: sono la voce del Lager, l'espressione sensibile della sua follia geometrica, della risoluzione altrui di annullarci prima come uomini per ucciderci poi lentamente» (Levi, 1989a, 44–45). I suoi presentimenti si avverano, così rileva: «oggi ancora, quando la memoria ci restituisce qualcuna di quelle innocenti canzoni, il sangue ci si ferma nelle vene, e siamo consci che essere ritornati da Auschwitz non è stata piccola ventura» (Levi, 1989a, 45).

Nel 1966, l'autore pubblica *Storie naturali* sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila, inteso a segnare un distacco dai testi di tematica concentrazionaria. Ciononostante, nel risvolto di copertina egli mette in rilievo la continuità fra i suoi testi autobiografici e quello che definisce «un volume di racconti-scherzo» (Levi, 1966). La raccolta si apre con il racconto *I mnemagoghi* (1946), il cui protagonista conserva i propri ricordi in forma di odori racchiusi in boccette che funzionano da «suscitatori di memorie», spiegandone così il motivo: «Io, per mia natura, non posso pensare che con orrore all'eventualità che anche uno solo dei miei ricordi abbia a cancellarsi» (Levi, 2005, 9). Conservare i ricordi in uno stato inalterato è possibile, però, solo all'interno di un testo come *I mnemagoghi* che si muove su un limite volutamente ambiguo fra il verosimile e l'inverosimile.<sup>5</sup> Nella narrazione autobiografica, invece, Levi identifica i rischi legati all'alterazione della memoria ai quali dedica il primo capitolo de *I sommersi e i salvati*. La sua riflessione si apre con un'osservazione sull'inaffidabilità della memoria:

La memoria umana è uno strumento meraviglioso ma fallace. [...] I ricordi che giacciono in noi non sono incisi sulla pietra; non solo tendono a cancellarsi con gli anni, ma spesso si modificano, o addirittura si accrescono, incorporando lineamenti estranei. [...] Questa scarsa affidabilità dei nostri ricordi sarà spiegata in modo soddisfacente solo quando sapremo in quale linguaggio, in quale alfabeto essi sono scritti, su quale materiale, con quale penna: a tutt'oggi, è questa una meta da cui siamo lontani (Levi, 1991, 13).

---

5 La produzione fantastica e fantascientifica di Primo Levi dal punto di vista della definizione dei generi letterari è analizzata in Proscenc, 2012; in: Proscenc, 2015.



Il procedimento adottato dal nostro autore contrasta con il topos dell'autenticità della narrazione autobiografica che comporta, da parte del testimone e dell'osservatore diretto, una rivendicazione di valore di prova per la propria dichiarazione (Barberis, 2007, 178). Levi rileva le alterazioni volontarie e involontarie della memoria che comportano un'elaborazione del passato tipica soprattutto dei colpevoli ma presente anche fra le vittime, i cui ricordi sono destinati a sbiadire.

Secondo l'autore, il rischio maggiore incombe su chi si accinge a narrare i propri ricordi. Nessun racconto basato sulla memoria è una semplice ripetizione del passato, bensì costituisce una sua ricostruzione. La narrazione del ricordo sostituisce il ricordo autentico: «un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dall'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese» (Levi, 1991, 14). Viene, così, problematizzata la «stessa struttura del racconto di memoria» (Belpoliti, 1998, 117). Una simile preoccupazione è espressa da Calvino nella *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno* (1964), dove egli si riferisce all'opera letteraria (nello specifico, al primo libro che un autore scrive sulla base delle proprie esperienze) come a un «diaframma» che si interpone fra l'autore e l'esperienza autentica; esso

taglia i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro di memoria – quello che sarebbe diventato un tesoro se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di spenderlo, di scialacquarlo, d'imporre una gerarchia arbitraria tra le immagini che avevi immagazzinato, di separare le privilegiate, presunte depositarie d'una emozione poetica, dalle altre, quelle che sembravano riguardarti troppo o troppo poco per poterle rappresentare, insomma d'istituire di prepotenza un'altra memoria, una memoria trasfigurata al posto della memoria globale coi suoi confini sfumati, con la sua infinita possibilità di recuperi (Calvino, 2002, XXIV).

Nell'*Appendice a Se questo è un uomo*, scritta nel 1976, Levi presenta il proprio testo come una «memoria artificiale, [...] una barriera difensiva» fra il suo «normalissimo presente e il feroce passato di Auschwitz» (Levi 1989a, 349). La nozione del racconto che sostituisce il ricordo autentico viene ribadita in numerose interviste, soprattutto a distanza di anni dalla guerra: nel 1983, l'autore dice di ricordare la sua prigionia «attraverso le cose che [ha] scritto» (Levi, Bravo, Cereja, 2011, 14); nel 1986, per parlare dei propri testi usa le espressioni «surrogato della memoria» e «diaframma» che sembra riprodurre il termine calviniano (Levi, Spadi, 1997, 257–258); nel 1984, puntualizza:

Adesso, dopo tanti e tanti anni, riesce a me stesso difficile restituire lo stato d'animo del prigioniero di allora, del me stesso di allora. Soprattutto l'aver scritto questo libro funziona per me come una «memoria-protesi», una

memoria esterna che si interpone tra il mio vivere di oggi e quello di allora: io rivivo oramai quelle cose attraverso ciò che ho scritto (Levi, Vigevani, 1997, 214).

Ne *Il ritorno di Cesare*, pubblicato in *Lilít e altri racconti* (1981), Levi commenta, inoltre, che la storia del ritorno in Italia di un suo compagno di prigionia «può essere imprecisa in qualche particolare, perché si fonda su due memorie (la sua e la mia), e sulle lunghe distanze la memoria umana è uno strumento erratico, specialmente se non è rafforzata da *souvenirs* materiali, e se invece è drogata dal desiderio (anche questo suo e mio) che la storia narrata sia bella» (Levi, 2005, 637–638).

In *Se questo è un uomo*, l'autore ribadisce l'autenticità della sua narrazione: «*Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti raccontati è inventato*»<sup>6</sup> (Levi, 1989a, 10), ma esprime anche dei dubbi sulla veridicità di quanto narrato: «Oggi, questo vero oggi in cui sto seduto a un tavolo e scrivo, io stesso non sono convinto che queste cose sono realmente accadute» (Levi, 1989a, 93). Le esperienze estreme sono, infatti, «suscettibili di apparire, agli occhi stessi di chi scrive, irreali» (Barengi, 2013, 5).

I pericoli dovuti all'inaffidabilità della memoria e alle alterazioni che i ricordi subiscono a forza di essere rievocati minacciano anche la testimonianza di Levi che, come ogni racconto del passato, attinge ad una «fonte sospetta» (Levi, 1991, 23). Pertanto, la difesa della memoria dagli errori diventa un «*leit-motiv* de *I sommersi e i salvati*» (Mattioda, 1998, 44). Lo scrittore ribadisce la sua straordinaria capacità di richiamare alla mente i fatti legati alla sua esperienza del Lager, della quale conserva «memorie di una precisione patologica» (Levi, 1994, 217). Osserva che i suoi ricordi di quel periodo sono molto più vivaci e dettagliati rispetto a quelli del resto della sua vita, e si sofferma sulla «memoria meccanica» (Levi, 1991, 79) che, durante la prigionia, gli permise di memorizzare, senza capirle, parole o frasi in lingue che non conosceva. Ferdinando Camon, che condusse varie interviste con Levi, tra cui le ultime poco prima della scomparsa dello scrittore, lo descrive come una mente «molto ordinata, con ricordi dettagliati, minuti» (Levi, Camon, 1997, 9). Levi si dimostra scrupoloso nei confronti dei propri ricordi e sostiene di averli «vagliati tutti con diligenza: il tempo li ha un po' scoloriti, ma sono in buona consonanza con lo sfondo» (Levi, 1991, 23).

Lo scrittore commenta anche il riemergere di ricordi decenni dopo la guerra. Ne *L'ultimo Natale di guerra*, scritto nel 1984 e pubblicato postumo nell'omonimo volume di racconti sparsi, egli rievoca un episodio della sua prigionia, a proposito del quale osserva: «stranamente, col passare degli anni quei ricordi non impallidiscono né si diradano, anzi, si arricchiscono di particolari che credevo dimenticati, e che talvolta acquistano senso alla luce di ricordi altrui, di lettere che ricevo o di libri che leggo»

6 Corsivo nel testo.

(Levi, 2005, 828). Quaranta anni dopo il Lager, si dichiara profondamente soddisfatto della propria testimonianza e, dopo averne esplorato i rischi, riafferma la sua veridicità: «Sono in pace con me perché ho testimoniato, perché ho avuto occhi e orecchie bene aperti tanto da poter raccontare in modo veridico, preciso quello che ho visto» (Levi, Vigevani, 1997, 219). Per lui, preservare la memoria dei campi di sterminio significa opporsi alla «guerra contro la memoria» condotta dal Terzo Reich (Levi, 1991, 20).

Levi analizza l'annientamento delle vittime operato attraverso la disumanizzazione e la distruzione della loro identità che iniziano sin dal loro ingresso nel Lager (Prosenc, 2006). In questo senso, il Lager rappresenta una «cesura del tempo» che, in seguito, diventerà una «cesura della memoria» (Mattioda, 1998, 37). Tra i suoi effetti c'è la sparizione dei ricordi durante la prigionia; si tratta di «dare un colpo di spugna al passato e al futuro» (Levi, 1989a, 31). L'autore puntualizza:

uno dei fenomeni più regolari, più costanti del Lager è quello di perdere la nozione del passato e del futuro. Il passato sparisce e il futuro anche, ci si occupa del presente e si hanno i problemi di ogni ora e di ogni minuto, di proteggersi dal freddo e dalle botte, difendersi dalla fame, sopportare la fatica. Quello che capiterà domani impallidisce e quello che è successo ieri si dimentica subito; si vive nel presente (Poli, Calcagno, 2007, 185).

La rimozione dei ricordi è dovuta alle misere condizioni di vita nel Lager, fra le quali primeggia la fame:

un bisogno, una mancanza, uno yearning, che ci accompagnava ormai da un anno, aveva messo in noi radici profonde e permanenti, abitava in tutte le nostre cellule e condizionava il nostro comportamento. Mangiare, procurarci da mangiare, era lo stimolo numero uno, dietro a cui, a molta distanza, seguivano tutti gli altri problemi di sopravvivenza, ed ancora più lontani i ricordi della casa e la stessa paura della morte (Levi, 1994, 143-144).

Per Levi prigioniero, i ricordi della vita precedente paiono incompatibili con la «cesura» di Auschwitz: «Devo fare uno sforzo violento per suscitare queste sequenze di ricordi così profondamente lontane: è come se cercassi di ricordare gli avvenimenti di una incarnazione anteriore» (Levi, 1989a, 96).

Ne *Il sistema periodico* (1975), Levi descrive la sua prigionia come «una stagione diversa» (Levi, 1994, 143) e spiega: «A distanza di trent'anni, mi riesce difficile ricostruire quale sorta di esemplare umano corrispondesse, nel novembre 1944, al mio nome, o meglio al mio numero 174517» (Levi, 1994, 143). L'espressione «incarnazione precedente» (Levi, 1994, 217), già apparsa in *Se questo è un uomo*, si riferisce qui al periodo della sua prigionia ma continua a essere legata al concetto della cesura nel tempo segnata dal Lager.

La narrazione autobiografica leviana adotta spesso la prima persona del plurale, come è stato accennato all'inizio del presente contributo: «io» diventa «noi» per portare testimonianza a nome delle vittime che sono state sterminate e non possono parlare per conto proprio. Il narratore si impegna a preservarne la memoria registrando i loro nomi e informazioni sulla loro identità (Prosenc, 2009) nel tentativo di far «rivivere almeno sulla pagina i nomi di coloro che non sono più» (Belpoliti, 2015, 85). È il caso del bambino Hurbinek, morto dopo la liberazione del campo, di cui nessuno conosceva l'identità, che non aveva mai imparato a parlare e che, pertanto, non avrebbe mai potuto raccontare: «Nulla resta di lui: egli testimonia attraverso queste mie parole» (Levi, 1989b, 167).

Levi considera, però, la testimonianza a nome di altri estremamente problematica. I veri testimoni dello sterminio sarebbero stati coloro che non sono sopravvissuti, ma che rappresentano «il nerbo del campo; loro, la massa anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente» (Levi, 1989a, 81–82). Ne *I sommersi e i salvati*, Levi afferma: «Non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. È questa una nozione scomoda, di cui ho preso coscienza a poco a poco, leggendo le memorie altrui, e rileggendo le mie a distanza di anni. [...] La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte» (Levi, 1991, 64–65). L'autore precisa: «A distanza di anni, si può oggi bene affermare che la storia dei Lager è stata scritta quasi esclusivamente da chi, come io stesso, non ne ha scandagliato il fondo. Chi lo ha fatto, non è tornato, oppure la sua capacità di osservazione era paralizzata dalla sofferenza e dall'incomprensione» (Levi, 1991, 8).

Levi avverte così l'impossibilità di narrare, in prima persona, l'essenza dei campi di sterminio nazisti; la narrazione dovrebbe fondarsi su ricordi di esperienze personali e rispettare il «patto autobiografico» che presuppone «l'identità del nome (autore-narratore-personaggio)» (Lejeune, 1986, 26). Nell'autobiografia leviana, la capacità di ricordare è indispensabile: se, da una parte, l'atto di narrare sul filo della memoria è una conferma della propria umanità, dall'altra, non può raccontare chi non si ricorda più di quest'ultima. Pertanto, i «sommersi, anche se avessero avuto carta e penna, non avrebbero testimoniato, perché la loro morte era cominciata prima di quella corporale. Settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto la virtù di osservare, ricordare, commisurare ed esprimersi» (Levi, 1991, 65). La narrazione è legata alla capacità di osservare mirata alla creazione di un serbatoio di ricordi dai quali attingere, alla capacità di preservare il ricordo, di interpretarlo e capirlo. Raccontare non consiste solo nella rievocazione dei ricordi legati al Lager, bensì nell'analisi dei significati che questa esperienza può avere oggi per noi (Todorov, 2007, IX). Si tratta di «scandagliare

la memoria, sottoporre ad analisi il ricordo, costruire una visione razionale del passato» (Belpoliti, 2015, 567). Come opportunamente suggerisce C. Blanco Valdés, «through narration, language and words, past and present can be connected and memories kept alive; they are the means by which memory can be preserved despite the passing of time, which leads to oblivion» (Blanco Valdés, 2016, 156). Benché Levi fosse consapevole di non aver ottenuto le risposte definitive, soprattutto per quanto riguarda le profonde ragioni della Shoah, egli ha saputo indicare, nei suoi scritti autobiografici e saggistici, «the imperfection and lack of closure encountered in dealing with Holocaust memory» (Scheiber, 2006, 239), un'imperfezione ipotizzabile per ogni narrazione basata sulla memoria.

## Conclusioni

In un discorso pronunciato in apertura di un convegno svoltosi nel 2016, Pietro Grasso, l'allora presidente del Senato della Repubblica Italiana, riconobbe nella memoria l'«elemento decisivo del nostro essere» (Grasso, 2016). Nella poetica leviana, la narrazione sul filo della memoria è mirata a rivendicare la dignità delle vittime e a preservarne il ricordo, nonostante la sua problematicità e i limiti intrinseci dei quali l'autore si dimostra pienamente cosciente. Ci piace concludere con le sue parole: «la perfezione è delle vicende che si raccontano, non di quelle che si vivono» (Levi, 1994, 219).

## Bibliografia

### Fonti

- Calvino, I., Presentazione, in: *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano 2002, pp. V-XXV.
- Levi, P., *Ad ora incerta*, Milano 1984.
- Levi, P., *L'altrui mestiere*, Torino 1998.
- Levi, P., *L'asimmetria e la vita, articoli e saggi 1955-1987* (a cura di Belpoliti, M.), Torino 2002.
- Levi, P., Se questo è un uomo, in: *Se questo è un uomo, La tregua*, Torino 1989a.
- Levi, P., *Il sistema periodico*, Torino 1994.
- Levi, P., *I sommersi e i salvati*, Torino 1991.
- Levi, P., La tregua, in: *Se questo è un uomo, La tregua*, Torino 1989b.
- Levi, P., *Tutti i racconti* (a cura di Belpoliti, M.), Torino 2005.
- Levi, P. (Malabaila, D.), *Storie naturali*, Torino 1966.

## Studi critici

- Barberis, W., Postfazione, in: Levi, P.: *I sommersi e i salvati*, Torino 2007, pp. 171–188.
- Barengi, M., La memoria dell'offesa. Ricordare, raccontare, comprendere, in: *Al di qua del bene e del male: la visione del mondo di Primo Levi* (a cura di Mattioda, E.), Milano 2000, pp. 143–165.
- Barengi, M., *Perché crediamo a Primo Levi?* Torino 2013.
- Belpoliti, M., *Primo Levi*, Milano 1998.
- Belpoliti, M., *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano 2015.
- Blanco Valdés, C. F., The Auschwitz Trilogy by Primo Levi: Language as a Form of Survival, *Linguistics and Literature Studies* 4(2), 2016, pp. 149–157.
- Lejeune, P., *Le pacte autobiographique*, Paris 1975.
- Lejeune, P., *Il patto autobiografico* (trad. Santini, F.), Bologna 1986.
- Mattioda, E., *Levi*, Roma 2011.
- Mattioda, E., *L'ordine del mondo. Saggio su Primo Levi*, Napoli 1998.
- Prosenc, I., «Cosas que entre vivientes no se dicen»: la reticencia como estrategia narrativa en Primo Levi, *Ámbitos* 32 (2014), pp. 35–42.
- Prosenc, I., Primo Levi commentateur de sa propre résilience, *Etudes littéraires* XXXVIII/1 (2006), pp. 69–76.
- Prosenc, I., Primo Levi e la multiformità della memoria, in: *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, vol. IV: *Poesia, autobiografia, cultura* (a cura di Van den Bossche, B.), Bruxelles 2009, pp. 277–287.
- Prosenc, I., Quaestio de centauris: i racconti di Primo Levi tra fantastico e fantascientifico, in: *Cose dell'altro mondo. Metamorfosi del fantastico nella letteratura italiana del XX secolo* (a cura di Farinelli, P.), Pisa 2012, pp. 133–146.
- Prosenc, I., Le rêve dans les récits de Primo Lévi, in: *L'homme qui rêve* (a cura di Ádám, A., Radvánszky, A., Soulages, F.), Parigi 2015, pp. 161–168.
- Prosenc, I., Ulisse «in viaggio verso il nulla» nell'opera di Primo Levi, in: *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea* (a cura di Pellizer, E.), Trieste 2013, pp. 107–119, 257.
- Scheiber, E., The Failure of Memory and Literature in Primo Levi's Il sistema periodico, *Modern Language Notes* 121/1, Italian Issue (2006), pp. 225–239.
- Todorov, T., Prefazione, in: Levi, P., *I sommersi e i salvati*, Torino 2007, pp. V–XI.
- Wolf, J., From If This is a Man to The Drowned and the Saved, in: *The Cambridge Companion to Primo Levi* (a cura di Gordon, R.), Cambridge 2007, pp. 35–50.

## Interviste

- Levi, P., Amsallem, D., *Conversazione con Daniela Amsallem*, in: *Primo Levi* (a cura di Belpoliti, M.), Milano 1997, pp. 55–73.
- Levi, P., Bravo, A., Cereja, F., *Intervista a Primo Levi, ex deportato*, Torino 2011.
- Levi, P., Camon, F., *Conversazione con Primo Levi*, Parma 1997.
- Levi, P., Roth, P., *Intervista di Philip Roth a Primo Levi*, in: *Levi, P., Il sistema periodico*, Torino 1994, pp. 241–251.
- Levi, P., Spadi, M., *Capire e far capire*, in: *Levi, P., Conversazioni e interviste 1963–1987* (a cura di Belpoliti, M.), Torino 1997, pp. 242–259.
- Levi, P., Vigevani, M., *Le parole, il ricordo, la speranza*, in: *Levi, P., Conversazioni e interviste 1963–1987* (a cura di Belpoliti, M.), Torino 1997, pp. 213–222.
- Poli, G., Calcagno, G., *Echi di una voce perduta: incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano 2007.

## Sitografia

- Grasso, P., *Discorso introduttivo al convegno «2010–2016: 500 pietre d'inciampo nella mappa della memoria europea»*, Roma, 8. 11. 2016, <http://www.pietrograsso.org/2010-2016-pietre-dinciampo-nella-mappa-della-memoria-europea/> [4. 9. 2018].

Irena Prosenc

## Pripovedovanje spomina v delih Prima Levija

**Ključne besede:** italijanska književnost, Primo Levi, avtobiografija, spomin, uničevalno taborišče

Primo Levi, ki je najbolj poznan po avtobiografskih delih, v katerih pripoveduje o ujetništvu v Auschwitzu, se v številnih besedilih ukvarja s pojmom spomina. Opozarja, da lahko nezanesljivost spomina zamaje verodostojnost avtobiografske pripovedi. Spomin ima v njegovih delih kompleksne funkcije kot aktiven proces, ki se realizira prek ohranjanja in pripovedovanja spominov. V delu *Ali je to človek* avtor predmet pripovedovanja omeji na to, kar je sam videl in doživel. V *Premirje* uvrsti izbor spominov, medtem ko se v eseju *Potopljeni in rešeni* opre na podatke iz obsežne taboriščne literature. Namen njegovega pričevanja na temelju spomina je, da nasprotuje izničenju ter prispeva k ponovni izgradnji izgubljene osebne in kolektivne identitete. Levi poleg tega ugotavlja, da pripoved deluje kot nekakšen umetni spomin, ki predstavlja zaščitno pregrado med sedanostjo in travmatično preteklostjo, hkrati pa izriva pristne spomine in avtorju onemogoča neposreden dostop do njih.



Irena Prosenec

## **Narratives of Memory in Primo Levi**

**Keywords:** Italian literature, Primo Levi, autobiography, memory, extermination camp

Primo Levi, best known for his autobiographical texts narrating his internment in Auschwitz, analyses the notion of memory in numerous texts. The author observes that the unreliability of memory may undermine the verisimilitude of autobiographical narration. In his works memory has complex functions as an active process realised in the preservation and narration of memories. In *If This Is a Man*, Levi limits the object of his narration to what he personally witnessed and experienced. In *The Truce* he operates a selection of memories, whilst the essay *The Drowned and the Saved* is based on data provided by a substantial corpus of concentration camp literature. The purpose of Levi's memorial testimony is to restore certain annihilated aspects of the past and contribute towards the reconstruction of lost personal and collective identities. Furthermore, Levi realises that his narrative functions as some sort of artificial memory representing a protective barrier between the present and the traumatic past, whilst also keeping authentic memories at bay and blocking his immediate access to them.

Tomaž Toporišič

## **Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič)**

**Ključne besede:** absolutna drama, sodobna dramatika, postdramsko, ne več dramsko, procedure spomina

DOI: 10.4312/ars.12.2.218-231

### 1 Uvod: od kontinuitete k diskontinuiteti spomina

Sodobna dramatika ter z njo in ob njej gledališče kljub navidezni absolutnosti sedanjosti, ki jo vedno znova reprezentirata, velikokrat tematizirata in uprizarjata spomin, toda ne več kot kontinuiteto spomina v smislu svetega Avguščina in njegovih *Izpovedi*, ampak diskontinuiteto spomina beckettovskih junakov, katerih spomin dekonstruira veljavnost spomina. Naš namen je odstreti in analizirati primere (ne več) dramskih taktik od poznega modernizma do (ne več) postdramskega, s pomočjo katerih bomo orisali transformacije drame spomina in spominjanja od negotovosti in izbrisa spomina poznega Samuela Becketta, preko raziskav spomina in osebne ter skupne identitete Dušana Jovanovića do postdramskih sopostavitvev kolektivnega spomina novejše zgodovine in sedanjosti v dramski pisavi Simone Semenič.

Začnimo s klasikom teorije sodobne drame Péтром Szondijem in njegovo tezo o krizi absolutne drame. Skozi primerjavo klasične in sodobne dramske forme Szondi prikaže razpad klasične drame na treh ravneh: sedanjost drame zamenja preteklost ali prihodnost, dialog zamenja monolog kot spomin ali pripoved in dejanje se spremeni v mirovanje. Če je bistvena lastnost drame replika, ki ni avtorjeva izjava, ker avtor zgolj posreduje neko izjavo, hkrati pa replika tudi neposredno ne nagovarja bralca oziroma gledalca, je klasična drama po njegovi teoriji absolutna: »Da bi lahko bila čisti odnos, to je dramsko delo, ji mora biti odstranjeno vse, kar je zunanega. Ne pozna ničesar razen sebe« (Szondi, 2000, 30). V sodobni dramatikii Szondijev koncept absolutnosti drame najde protipol klasični drami. Sodobna dramska oblika namreč eksplicitno negira klasično dramsko strukturo:

Vendar pa je zgodovinska preobrazba odnosa med subjektom in objektom skupaj z dramsko obliko pod vprašaj postavila tradicijo samo. Čas, ki mu originalnost pomeni vse, namesto te tradicije pozna zgolj kopijo. Da bi bil



nov stil spet mogoč, bi bilo treba razrešiti krizo ne le dramske oblike, ampak tudi tradicije kot take (Szondi, 2000, 131).

Prav dvajseto stoletje, ki ga je po Alainu Badiouju zaznamovala obsedenost z realnim, v znamenju katere je potekalo to obdobje vojn in »poetike čakanja«, je proizvedlo tudi verigo kriz dramske forme. Ob koncu prejšnjega tisočletja je nastala situacija, ki jo je nemška teoretičarka sodobne drame Gerda Poschmann v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Ne več dramski gledališki tekst) razložila z dvojico širšega pojma *gledališki tekst* (Theatertext) in ožjega, zgodovinskega pojma *drama*. V sodobnem gledališču imamo torej opraviti z dvema vrstama tekstov:

- a tistimi, ki uporabljajo dramsko formo;
- b tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (*ne več dramski gledališki teksti*).

Hkrati smo priča temeljni transformaciji pojma teatralnosti, ki postaja vedno manj dramsko-reprezentativna in vedno bolj analitična, poudarjajoča performativno dimenzijo teksta. Prav z analitičnostjo pa se v ne več drami izpostavlja polje spomina in spominjanj kot gonilnih sil dramske strukture.

Podobno tezo o krizi drame je v knjigi *Postdramatisches Theater* (*Postdramsko gledališče*) razvil nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann, ki kot specifiko zgodovine evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta izpostavi zgodovinsko triado: *preddramsko*, *dramsko* in *postdramsko*. Postdramsko poveže z »ugasnitvijo trizvezdja *drama*, *dejanje* in *posnemanje*, v katerem je gledališče vedno žrtev drame, drama žrtev dramatiziranega in končno dramatizirano žrtev pojma« (Lehmann, 2003, 47). In tako govori o szondijevskem procesu razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami.

Tako kot literarni model gledališča ni več brez alternative in (predobstoječi) tekst ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča, tudi sintetični model ni brez alternative, ampak ga zamenja analitični, »pripovedni« model gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. Vzporedno z režisersko prakso dekonstrukcije klasične drame v projektih, ki so igro drsečih označevalcev gradili na način desemiotizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja in jezika, se je v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, ki ga je označila prav želja po preseganju dramske forme.

## 2 Beckettova dekonstrukcija veljavnosti spomina

Ključno ime, ki je povezano s preseganjem dramske forme in tem, kar Badiou (kot bomo videli v nadaljevanju) označi s pojmom *pisava generičnega*, je nedvomno Samuel Beckett, ki bo naš prvi fenomen opazovanja, povezanega z uveljavljanjem

forme rapsodičnega spomina in spominjanja v sodobni dramatiki in pisavah za gledališče. Alain Badiou v razpravi »Pisava generičnega« besedila Samuela Becketta označi z naslovno sintagmo *pisava generičnega*, ki po njegovem mnenju izrabi pomanjkljivo prepletenost subjekta, tisto, v čemer se razprši. V ta namen Beckett opusti trojico monolog/dialog/pripoved in se približa temu, kar francoski filozof poimenuje latentna pesem. Beckettov opus se s tem po njegovem mnenju dejansko »odpre naključju, ki indiferentno podpira uspeh in neuspeh, srečanje in nesrečanje, drugost in samost. Naključje je tisto, kar Becketta deloma ozdravi od prikrite sheme vnaprejšnje določenosti, ki je zelo manifestna med *Wattom* in *Kako je*« (Badiou, 2006, 349–350).

In to naključje je povezano tudi z že kar manično potrebo po spominjanju in s hkratno izgubo spomina, anamnezo. Beckettov opus je, tako kot tisti svetega Avguština, strukturiran okoli spomina, le da kontinuiteto spomina v smislu *Izpovedi* zamenja z absurdistično diskontinuiteto spomina svojih junakov, katerih spomin deluje tako, da dekonstruira lastno veljavnost.

Če lahko avguštinovska pripoved preteklost prikaže skozi spominjanja junakov v sedanosti, ki si s tem zagotavljajo kontinuiteto identitete s posebnim postopkom, v katerem se dogodkov spominjajo v vzratnem oziroma analitičnem vrstnem redu ter jih pripovedujejo v vrstnem redu, ki je sintetičen, spominska pripoved pa pri tem ni ločena od pripovedovalca in njegovega sedanjika, ki se osmišlja skozi spomine na preteklo, je pri Beckettu (in po njem Haroldu Pinterju, kasneje Sarah Kane in drugih) ravno obratno. Njegovi junaki so oropani tradicionalnih oblik spomina in pripovedi. Njihova sposobnost povedati zgodbe, ki so del spomina, bi namreč izključevala »kaos«. Prav ta kaos pa se zdi Beckettu bistven za formo, ki bo »dopuščala kaos«, »oskrbela zmešnjavo« in zamenjala klasično dramsko obliko. Spomnimo se na njegovo slovito izjavo iz leta 1961 za *Columbia University Forum*:

To, kar hočem reči, ne pomeni, da v prihodnje v umetnosti ne bo forme. Pomeni samo to, da bo obstajala nova forma in da bo ta forma takšna, da bo dopuščala kaos in ne bo skušala reči, da je kaos v bistvu nekaj drugega. Forma in kaos ostajata ločena. Slednji ne bo zreduciran na prvo. Zato forma sama postane vnaprejšnja polastitev, saj obstaja kot problem, ločen od materiala, ki ga oskrbuje. Najti formo, ki bo oskrbela zmešnjavo, to je naloga umetnika (Pilling, 1994, 74).

Beckettovi junaki se sicer trudijo, da bi kaos pripovedi in spominjanj spremenili v kozmos, toda nikakor ne morejo proizvesti strukturirane pripovedi ali pričevanja, ki bi bilo logično in kavzalno. Junaki Čakajoč *Godota* ali *Krappovega zadnjega traku* se skušajo na različne načine spomniti preteklega skozi spominjanja, toda vedno znova

se izkaže, da so spomini kaotični in zabrisani. Preteklo se tako ne more vzpostaviti kot sredstvo za razumevanje sedanjega in vzpostavitve stabilne identitete. Poskusi povedati zgodbo se vedno znova sprevržejo v dekonstrukcijo impulza pripovedi. Beckett tako na nekem mestu v *Company* zapiše: »Večji del tega, kar je bilo povedano, je nepreverljivo« (Beckett, 1980, 7).

In ko Enoch Brater zapiše, da se Beckettova pozna proza (ali drama) »materializira v zvoku«, njegov »glas je *mise en abîme* brez spremljajoče *mise en scène*« (Brater, 1994, 12), govori, kako Beckett proizvaja zmedene smisle, ki so velikokrat povezani s posebnim, lahko bi rekli luknjičastim delovanjem spomina. Zato ni naključje, da je Beckett svoje zadnje prozno delo poimenoval *comment dire. Kako reči*. Ko ga je nekaj mesecev pred smrtjo prevedel v angleščino, ga je (kako pomenljivo!) poimenoval *what is the word*. S tem je *kaj je beseda*, *Comment c'est, kako je* tako končno postal *comment dire, kako reči*.

Beckett skozi vztrajne poskuse spominjanj, ki ostajajo fragmentarna, vedno znova opušča tekst, ki temelji na prisotnosti resnice. Nadomesti ga s ponavljanjem procesa, znotraj katerega se resnico neskončno razseljuje, tako da ostaja zgolj mehanično ponavljanje vzorca, ki je velikokrat sestavljen iz drobcev spominov, ki pronicajo v sedanjost. Spomnimo se samo *Krappovega zadnjega traku*:

...upoštevaje dan, ko bo moje delo opravljeno in morda ne bo nobenega prostora več v mojem spominu, ne v dobrem ne v slabem, za ta čudež, ki ... *Okleva*. ... za ogenj, ki ga je zanetil. [...] ležala sva nepremično. Toda pod nama se je vse premikalo in premikalo je naju, nežno gor in dol, z ene strani na drugo. / *Pavza*. / polnoč proč. Nikoli nisem poznal take tišine. Kot bi bila zemlja neobljudena. / *Pavza*. / S tem zaključujem – (Beckett, *Izbrana dela* 8, 2004, 132).

*Krappov zadnji trak* že ob sami ekpoziciji razkrije prostor, ki je zelo statičen in arbitraren, omogoča pa spominjanje. Uvodna didaskalija »Večer v prihodnosti« na videz napeljuje na prihodnost, v bistvu pa napoveduje obrat v preteklost spominjanj, ki postanejo bistveno tkivo Beckettove igre in opozarjajo na nikoli zaustavljeno minljivost, s katero se Krapp sooča ob poslušanju svojih posnetkov iz preteklih let. 69-letni Krapp posluša posnetek 39-letnega Krappa, ki govori o približno 20-letnem Krappu ter tako omogoči trikratni prehod v času, ki je seveda spominski. Čas je sicer že sam po sebi pomembna tema gledališča absurda in pred tem tudi absurdistične literature (spomnimo se samo Vvedenskega in njegovega *Božiča pri Ivanovih*), saj je velikokrat subjektiven in ravno zato absurden. Statičnost in nezadostnost, manko sedanjosti se samo še bolj radikalizira, ko Krapp prevrteva posnetke naprej in nazaj ter tako vzpostavlja analitičnost spomina, v katerem se, bolj kot najdeva samega sebe,

izgublja. *Krappov zadnji trak* tako skozi poetiko generičnega spregovori o tem, da je spomin nezadosten, da samo še bolj izpostavlja ranljivost sedanjosti.

Ko Krapp zavrača sebe kot prepotentnega 39-letnika, ta pa kritizira sebe kot 20-letnika, Beckett izpostavlja stara izkopavanja, ki so grozotna. Spomini torej ne omogočajo stabilnosti subjekta, ampak samo prevrtevajo kot trak desetletja življenja, ne da bi jih kakorkoli osmislili.

Podobno je v *Čakajoč Godota*, v katerem Vladimir in Estragon vesta, kam gresta, se pravi nikamor, saj čakata Godota, nikakor pa ne vesta, kje sta bila, saj njun spomin enostavno ne deluje konsistentno. Spomnimo se samo scene iz prvega dejanja igre, ko junaka skušata ugotoviti, kje sta bila prejšnji dan, a jima nikakor ne uspe:

VLADIMIR: Bova Jutri spet prišla?

ESTRAGON: In potlej pojutrišnjem. Mogoče.

VLADIMIR: In tako Naprej.

ESTRAGON: Se pravi.

VLADIMIR: Dokler ne pride.

ESTRAGON: Neusmiljen si.

VLADIMIR: Včeraj sva tudi prišla.

ESTRAGON: O ne, zdaj si se pa zeznil.

VLADIMIR: Kaj pa sva včeraj počela?

ESTRAGON: Kaj sva počela včeraj?

VLADIMIR: Ja.

ESTRAGON: Mejšuš. *Jezno*. Znaš ti človeka spraviti v dvome.

VLADIMIR: Po mojem sva bila tu.

ESTRAGON: *Pogleda okrog*. Se ti zdi ta kraj znan?

VLADIMIR: Ne bi rekel.

ESTRAGON: No torej?

VLADIMIR: To nič ne pomeni.

(Beckett, *Izbrana dela* 8, 2004, 12)

Priča smo situaciji literature in odra, znotraj katere poteka proces raztelesanja besedila, telesa zahodne kulture, besedila, telesa drame in knjige kot izdelka zahodnoevropske literature. Kot zapiše Badiou, je »fikijski dispozitiv, ki obravnava zaporo cogita, najbolj znan del Beckettovega opusa. To je dispozitiv negibnega glasu, glasu, ki ga telo postavi na določeno mesto« (Badiou, 2006, 342). Pri Beckettu, podobno tudi Haroldu Pinterju ali Heinerju Müllerju, se udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih ravneh. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je sestavljena

iz ekstremnih ter tako rekoč nepreglednih in nerazberljivih kolažev, ki so velikokrat spominske narave. Besedila ne prinašajo kakršne koli fiksne ali fiksirane resnice in pomenov, ampak opozarjajo na svoje procese predstavljanja. Kar je mišljeno, je to, kar ustvarja in prelamlja pomen.

Kot da bi ponavljanje ali igra »simulakrov« zgoj destabilizirala ontološke gotovosti ali hierarhije, hkrati pa bila sredstvo za izpostavljanje prostora in časa samega: nepredstavljiva odsotnost središča »jaza«, ki kljubuje in redefinira meje reprezentacije. Beckettova pisava je fikcijski dispozitiv generičnega. Je pisava, ki ni ne dramska ne prozna ne poetična, je še najbližje temu, kar Badiou poimenuje s pojmom *figuralna pesem o subjektovih državah*. Trojica monolog/dialog/pripoved je opuščena, pisava se odpre naključju.

Beckettova besedila – podobno kot besedila Harolda Pinterja in Heinerja Müllerja – negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. To nadomeščajo bloki monologov, ki so velikokrat spominski. Avtorji iščejo novo pisavo za gledališče nove dobe. Izbirajo različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske forme. Priča smo nastajanju hibridnih govornih ploskev velike gostote, ki kot nekakšni spominski gejzirji bruhaajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. S tem sta izpostavljena desemantizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikalčnosti in polisemije, ki proizvede decentrirana branja. Ali, povedano z besedami Alaina Badiouja, ki govori o Beckettu: priča smo sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom in iz katerega se vse lahko začne znova, iz katerega se vse lahko in se mora začeti znova« (Badiou, 2004, 171). Hkrati smo priča umetnosti, ki prezentira »prehod iz nesreče življenja in vidnega k sreči in resničnosti vznika praznine« (prav tam).

### 3 Postdramsko spominjanje Dušana Jovanovića in Simone Semenič

Prestavimo se zdaj nekaj desetletij naprej, v leto 2009 in v Slovenijo, ter si oglejmo drugi prizor (lahko bi rekli tudi drugo poglavje, saj ne gre za tipično dramsko členjenje na dejanja in prizore) Jovanovićeve igre *Razodetja*, ki ima za našo raziskavo zanimiv naslov: Spomin. Prikličimo ga v spomin s citatom:

Spomin

*Borka, Olga*

BORKA: Tu je bil vodnjak ... Ne, tu je bil oče ... Ne, oče je bil tu! Ne, tu je bil moj mož ... Oče je bil na stopnicah ... Kje je bila pa košara s perilom? Ne, ne. Vrv s perilom je bila med njima, tako da se sprva nista videla. Jaz pa

sem prišla tako ... in sem šla sem ... in tako ... in sem tu staa-la ... in potem sem počepnila kot kura ... in sem si zamašila ušesa ... Še preden! ... In prva stvar, no, ne vem, če je bila prva, ker se je toliko naenkrat zgodilo, vse preveč je bilo prvih stvari in prvih besed ... Kje sem že ostala? Ja! Iz tega dimnika se je kadilo kot iz plavža. In prižgan motor za hišo je še brnel, zato sem takrat pomislila, da dimnik tako ropota. Ampak nisem hotela tega povedat ... To ni bila prva stvar, ki sem jo pomislila ... A-ha! Prva stvar, ki sem jo pomislila, ko sem zagledala rjuhe, je bila: bogve, če bojo šli ti madeži sploh kdaj ven! (čez čas) Ni pravice na nebu, ni vizije, ni božjega načrta, zato je na zemlji tako (Jovanović, 2009, 9).

Že na prvi pogled je jasno, da gre za beckettovski nestabilni spomin, v katerem so dejanja negotova, dialog kot kvazidialog. Gre za nekakšen tok zavesti, ki je negotov, tako kot je negotov spomin, ki je fragmentaren. Tudi Jovanovićevi junaki namesto dialogov, ki bi vodili h konfliktu klasične drame, producirajo hibridne govorne ploskve, ki kot nekakšni spominski vrelci proizvajajo maso zvočnega materiala. Ta na videz proizvaja označevalce in označence, le da so ti označenci zelo negotovi, neobstojni. Hkrati sledimo semantizaciji in desemantizaciji, ki je sicer manj radikalna kot pri Beckettu. Skozi ta proces se kljub vsemu odslkava realnost, sedanost in preteklost, ki pa sta kljub vsemu nestabilni. Povedano z Badioujevimi besedami: smo priča sintagmam »zvezdnega jezika, ki bi lebdel nad lastnim razpadom« (Badiou, 2004, 171).

*Razodetja* kot žanrski hibrid, neukrotljivo tkanje misli, samocitativ iz igre *Karamazovi* ali *Prevzgoja srca* z različnimi dramskimi, ne več dramskimi, proznimi in drugimi taktikami uokvirjajo pomilenjski svet. Če je Jovanovićevo dramatika besedilno predlogo vedno razumela kot tkanja iz drugih besedil, citatov ter kulturnih, političnih in drugih aluzij, se tokrat velikokrat poslužuje spominskih fragmentov. Zdi se, da so vse literarne taktike legitimne, vključno s pripovedjo, akumulacijami, notranjimi, pretrganimi dialogi. Prav v njegovih *Razodetjih* se dramatika (podobno kot pri Bernard-Marie Koltèsu ali Jasmine Reza) vedno pojavlja kot eklektična konstrukcija, znotraj katere soobstajajo različne tehnike, tako klasična konstrukcija kot postmoderna dekonstrukcija. Avtor sopostavlja dialoške in pripovedne strukture, uporablja flashbacke, žive izmenjave povezuje z vdori preteklega in prihodnjega.

Njegova pisava je hibridno besedilo, ki povezuje elemente različnih izvodov: realnih diskurzov (članki iz časopisov, intervjuji), zgodovinskih dokumentov (o informbiroju, študentskih gibanjih, vojni v bivši Jugoslaviji, Natovem bombardiranju Srbije), spominov protagonistov, celo spominov avtorja rapsoda. Vse to je spuščeno skozi procesor rapsodovega kreativnega uma.



Podobno je pri Simoni Semenič, vsaj pri nekaterih njenih malo manj metafizijskih besedilih, ki izhajajo iz spominjanj. Prav spomin je tudi pri njej eden bistvenih gradilnih elementov dramaturgije. Kot primera bomo vzeli dve njeni igri: *Gostija* oziroma s celim naslovom *zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenaosemdeset*.

Prva se začne z nenavadno dolgim naslovom, ki je »ponujen uprizorjevalcu ali še prej bralcu kot možnost, o kateri mora razmisliti oz. se odločiti: strukturiran je kot integralni del besedila, in to njegovega glavnega toka« (Lukan, 2012, 269). »Glavno vlogo« v igri ima rapsodični sedmi lik v drami, ki vnaša samonanašalno in spominsko tematiko. Prav ta rapsodični lik in posebna oblika tejhoskopije, ki jo vpelje, na inovativen način razrešujeta dilemo, ki je stara vsaj toliko kot dramatika in na katero opozarja Mateja Pezdirc-Bartol v razpravi *Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič*:

Prav zato so se dramatiki posluževali različnih strategij, kot so ustno poročilo sla, tejhoskopija, osredotočenost na napeto atmosfero, redukcija na posledice katastrofalnih dogodkov ipd. Danes [...], v dobi medijskega stampeda podob, dominacije množičnih in novih medijev je nevarnost drugje, namreč da gledališče ne bi zgolj prenašalo dnevno-političnih vsebin na oder (Pezdirc-Bartol, 2017, 166).

Rapsodični pripovedovalec, ki je hkrati lik drame, predstavi druge like: Roman Abramovič, lik Janša, Julia Kristeva, Simona Semenič, inicialki Z. I. in Truplo. Že prvi lik, ki se pojavi tako rekoč iz spomina rapsoda, Roman Arkadij Abramovič, ruski milijonar, ostaja tako rekoč brez besed, spomin, ki je odsoten oziroma ne spregovori ali ne sproži svoje zgodbe. Še več, avtorica ga preko besed rapsoda celo odreši zgodbe, ki jo gledalci hranimo v svojem kulturno-civilizacijskem spominu, namreč zgodbe o pravem Romanu Arkadiju Abramoviču, kontroverznem ruskem multimilijonarju. Namesto Abramoviča se oglasi truplo, pove, da mu je ime Olena Popik in da ni hotela umreti. Sproži se njena zgodba travmatičnih spominjanj, izvemo, da gre za Ukrajinko, ki ima doma hčerko, že tri leta se prodaja na trgu z belim blagom, fizično in gmotno propada. Razmišlja o tem, zakaj ni želela umreti, izvemo, da je umrla zaradi številnih spolnih bolezni.

Njena dodobra dokumentaristična reminiscenca se prekine, ko rapsod uvede novega gosta, Janeza Janšo. Ta se ne spusti v svoje spomine, ampak vidimo, da je nad truplom rahlo zgrožen. Spet spregovori truplo, ki nadaljuje s svojo spominsko pripovedjo, nadomestkom za dramsko dejanje. Pove, da mu je ime Rudina Qinami in da ima šestnajst let, oče jo je umoril, ker se je z avtomobilom peljala z moškim,

kateremu ni bila obljubljena. Rapsod jo ves čas prekinja, tako da njena spominska pripoved postaja fragmentarna, a lahko kljub temu sledimo zgodbi o tem, kako ga je – enoletnega – mama utopila v straniščni školjki, in sicer zaradi revščine, ki se ji je zdelo brezizhodna. Nato se uvede nov lik, Julija Kristeva, ob kateri truplo spregovori, da je Fatonah Khairkova, osnovnošolska učiteljica v Heratu v Afganistanu z dvema otrokoma. Trinajst let je bila poročena z moškim, ki je bil do nje zelo nasilen, in umrla zaradi opeklin po večdnevem trpljenju. In tako naprej, na videz v neskončnost spominov, ki so kaotični in neukrotljivi.

Ko Ivana Zajec v razpravi *Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič* analizira dela dramatičarke, v katerih opaža, da »so elementi didaskalij na specifične načine inovativni, so ključni del besedilne celote in imajo izrazito pripovedno funkcijo«, opozori, da je v »*tisočdevetstoenainosemdeset* nosilka te funkcije dramatičarka«. V nekaterih drugih dramatičarkinih besedilih »pa se v elementih didaskalij pojavlja lik-pripovedovalec, ki je generativen in spada med tipe diegetske pripovednosti. Kot oseba sodi med dramske like, kot pripovedovalec in kognitivno središče fikcijskega sveta pa je dvignjen nad raven dramskega dejanja, podobno kot avktorialni ali prvoosebni pripovedovalec v romanu« (Zajc, 2016, 158).

Dramatičarka ali (kot jo rada poimenuje Simona Semenič, dramatesa) kot rapsodinja ali nosilka pripovedne funkcije v *tisočdevetstoenainosemdeset* v veliki meri črpa iz svojega spomina, hkrati pa z njim tudi manipulira ter kaže na njegovo negotovost in včasih celo igrivost, ki proizvaja posebne vrste dramatičnosti. In pa na metagledališkost in metateatralnost. Navedimo dva primera:

glede na to, da smo to informacijo pridobili že v prejšnjem prizoru; izvedeli smo,  
od kje je boris prišel, s čim se je pripeljal in kdaj je prišel, lahko del njenega dialoga  
preskočimo / v kolikor bi se komu zdel ta del dramskega besedila neobhodno potreben, si ga lahko na tak ali drugačen način dopiše sam (Semenič, 2014, 948).

Avtorica rapsodka celo poudarja negotovost spomina in se z njo poigrava, npr. v naslednjem pasusu, ko zmede bralca z dekonstrukcijo osnovnega pomenjanja drame, hkrati pa kaže na to, da je spomin vedno luknjičast in izrazito subjektiven:

luka ponovi besedi, šepetaje / no, čisto mogoče pa tudi, da ne / mogoče luka sploh ne  
ponovi tata, tata / mogoče luka sploh ne reče tata, tata / mogoče luka v rokah sploh

ne drži bele plastične vrečke / že malo zmahane / mogoče luka sploh ne stoji  
na robu  
množice, ki bolje od njega ve, kako se tem stvarjem streže / mogoče luka sploh  
ni naš  
glavni lik in zdaj odide, če je sploh kdaj tu stal / in mogoče zdaj vstopi erik,  
ki ima  
štirinajst let / in mogoče je on naš glavni lik (prav tam, 922).

#### 4 Zaključek: »Spomini so neznosni.«

V noveli ali kratki zgodbi Izvrženec iz zbirke *Besedila za nič* Beckett zapiše misel o spominih, ki bo uvod v naš zaključek:

Spomini so neznosni. Torej se ne sme misliti na nekatere stvari, na tiste, ki so nam pri srcu, ali pa ravno moramo misliti na njih, kajti če ne mislimo nanje, tvegamo, da jih, drugo za drugo, spet najdemo v svojem spominu. Kar pomeni, da je treba nanje misliti kak hip, kak dober hip, vsak dan ali večkrat na dan, dokler jih blato ne prekrije z nepredirno plastjo (Beckett, *Zbrana dela* 7, 2006, 7).

Ta sardonična opazka priča o tem, da se Beckett zaveda, kako nič ni »za večno«, tudi spomini ne, in da kljub želji, da bi pozabili, ne moremo na silo priklicati anamneze spomina. Stvari kljub vsemu drugo za drugo spet najdemo v svojem spominu, tudi če se zdi, da so se za večno izgubile, da nam jih je uspelo izbrisati tako, kot se zdi, da so izbrisali spomin Beckettovi junaki, Vladimir, Estragon, Krapp, Molloy, Malone, Neimenljivi ...

Dramatika dvajsetega stoletja je v svojih estetskih revolucijah (Rancière) poskušala izvesti nemogoče, izbrisati aristotelovsko dramsko formo meščanskega gledališča, proti kateremu sta se borila tako Bertolt Brecht kot Antonin Artaud. Stoletje je pokazalo, da sintetični model drame ni brez alternative, ampak se izmenjuje in dopolnjuje z analitičnim in »pripovednim« modelom gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. Pri tem so se izoblikovale različne inačice tega, kar je Szondi, ko je pisal o krizi absolutne drame, označil s procesi, v katerih sedanjost drame zamenja preteklost ali prihodnost, dialog zamenja monolog kot spomin ali pripoved in dejanje se spremeni v mirovanje.

Beckett je običajno dramsko konstrukcijo oseb, ki lahko na logičen način razložijo svoje življenjske situacije, spodkopal tako, da je kaotičnemu spominu dopustil, da osebe niso bile več v stanju razložiti samih sebe in so postale vedno bolj nekoherentne, njihova dejanja in odločitve pa arbitrarne. Dramske osebe in dejanje je podvrgel

procesu razsrediščenja, v katerem je spomin zagotavljal dramatičnost in v svoji neukrotljivosti hkrati kazal na krizo subjekta.

Jovanović je izhajal tudi iz Beckettovega absurda, toda svojih oseb ni oropal sposobnosti spominjanja in delovanja. Res pa so tudi njegovi liki podvrženi akutni krizi subjekta, ki je hkrati kriza etike v sodobnem svetu. Simona Semenič izhaja tako iz dediščine Becketta kot Jovanovića. Tudi sama piše posebne vrste angažirano dramatiko, s pomočjo katere poskuša (kot bi rekel Beckett) oskrbeti kaos. Njene osebe so hkrati resnične in stvar fikcije, odvisne so od svoje »stvariteljice« rapsodke, ki z njimi včasih razpolaga do popolnosti, jih oživlja, spreminja njihovo identiteto in kaže na to, da je spominjanje včasih bolj dinamično od najbolj dinamične dramske akcije. Tako kot Jovanovićeve *Razodetja* tudi njene igre postdramsko sopostavljajo kolektivni in individualni spomin novejše zgodovine in sedanosti v dramski pisavi, ki je velikokrat polna same sebe, samorefleksije; pisavi, v kateri je avtor ves čas v dialogu z bralcem in gledalcem, toda hkrati pisavi, ki združuje spomine in jih postavlja skupaj s sedanostjo (tudi dejanja pisanja samega) v dialoge različnih, včasih nasprotujočih si govornih plosč.

## Bibliografija

- Badiou, A., *Mali priročnik o inestetiki*, (prev. Koncut, S.), Ljubljana 2004.
- Badiou, A., *Pogoji*, (prev. Turšič, S., Žerjav, A.), Ljubljana 2006.
- Beckett, S., *Texts For Nothing*, New York 1967.
- Beckett, S., *Company*, New York 1980.
- Beckett, S., *Izbrana dela*, 1–9, Ljubljana 2004–2006.
- Brater, E., *The Drama in the Text: Beckett's Late Fiction*, New York 1994.
- Jovanović, D., *Razodetja* (ur. Toporišič, T.), Ljubljana 2009.
- Lehmann, H. T., *Postdramsko gledališče*, (prev. Kozak, K. J.), Ljubljana 2003.
- Lukan, B., Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja, v: *Slovenska dramatika*, (ur. Pezdirc-Bartol, M.), Ljubljana 2012.
- Pezdirc-Bartol, M., Specifičnost dramske forme in etična vprašanja v dramatiki Simone Semenič, *Primerjalna književnost* 40.2 (2017), str. 165–180.
- Pilling, J. (ur.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge 1994.
- Poschmann, G., *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.
- Semenič, S., *gostija ali zgodba o nekem slastnem trupu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (tipkopis), 2010.

Semenič, S., tisoč devetsto enainosemdeset, *Sodobnost* 78/7–8, 2014, str. 921–1044.

Semenič, S., *Tri drame*, Ljubljana 2017.

Szondi, P., *Teorija sodobne drame 1880–1950*, (prev. Kozak, K. J.), Ljubljana 2000.

Zajc, I., Sodobne spremembe didaskalij: primer besedil Simone Semenič, *Jezik in slovnstvo* 3/4, 2016, str. 151–162.

Tomaž Toporišič

## **Drame moči in nemoči spomina in spominjanj (Beckett, Jovanović, Semenič)**

**Ključne besede:** absolutna drama, sodobna dramatika, postdramsko, ne več dramsko, procedure spomina

Prispevek se ukvarja s posebnimi procedurami spomina v sodobni dramatik, ki kljub navidezni absolutnosti sedanjosti, ki jo vedno znova reprezentira, velikokrat uporablja spomin, a ne več kot kontinuiteto spomina v smislu svetega Avguščina in njegovih *Izpovedi*, ampak diskontinuiteto spomina v smislu beckettovskih junakov, pri katerih spomin dekonstruira veljavnost samega sebe. Na podlagi primerov (ne več) dramskih taktik od poznega modernizma do (ne več) postdramskega bomo prikazali transformacije drame spomina in spominjanja od negotovosti in izbrisa spomina poznega Samuella Becketta, preko raziskav spomina in osebne ter skupne identitete Dušana Jovanovića do postdramskih sopostavitev kolektivnega spomina novejši zgodovine in sedanjosti v dramski pisavi Simone Semenič. Teza, ki jo preverjamo, je, da sintetični model dramske gradnje ni brez alternative, ampak ga je v sodobni drami zamenjal analitični in »pripovedni« model gradnje ne več dramske pisave, v katerem se spomin emancipira od primata sedanjosti dramskega dejanja. V nasprotju z avguštinovsko pripovedjo, ki prikaže preteklost skozi spominjanja junakov v sedanjosti, s tem pa jim zagotovi tudi identiteto, je v sodobni dramatik ravno obratno. Junaki so oropani tradicionalnih oblik spomina in pripovedi, saj bi njihova sposobnost povedati zgodbe, ki so del spomina, izključevala »kaos«, ki se zdi Beckettu bistven za formo, ki bo »dopuščala kaos« in »oskrbela zmešnjavo« ter zamenjala klasično dramsko obliko.

Tomaž Toporišič

## **Plays of Potence and Impotence of Memory and Remembering (Beckett, Jovanović, Semenič)**

**Keywords:** absolute drama, contemporary drama, post-dramatic, no longer dramatic, procedures of memory

The article deals with specific memory procedures in contemporary drama, which, despite the apparent absoluteness of the present, often use memory in order to produce dramatic effects, but no longer as the continuity of memory in the sense of St. Augustine and his *Confessions*, but as the discontinuity of memory in the sense of Beckett's heroes and their specific memory that deconstructs the validity of itself. On the basis of the specific cases of (no longer) dramatic tactics from late modernism to (no longer) post-dramatic, we will try to show the transformations of the drama of memory and remembrance. We will start with the uncertainty and the erasure of the memory in late Beckett, continue with examining memory and personal and common identity in the work of Dušan Jovanović, and conclude with the postmodernist volatility of the collective memory of the newer history and present, as depicted in the works of Simona Semenič. Our thesis is that the synthetic model of drama construction is not without alternative. In modern drama it was replaced by an analytical and "narrative" model of building the dramatic structure. Thus the memory was emancipated from the primacy of the absolute drama and, contrary to the Augustinian narrative, which depicts the past through the memories of the heroes in the present, and thus ensures their identity, the heroes of contemporary drama are being robbed of traditional forms of memory and narrative.





### *3. Spominjanje in pozabljanje*



Greti Dinkova-Bruun

## **Apocalyptic Verses: Mnemonic Techniques in the Versifications of the Book of Revelation in the Late Middle Ages (s. XIV–XV)**

**Keywords:** biblical versification, the Book of Revelation, Guido Vicentinus, memorization, mnemonic poetry, Petrus de Rosenheim, Johannes Schlitpacher

DOI: 10.4312/ars.12.2.235-251

### The Book of Revelation and Biblical Versification

Among the numerous memorable stories told in the Bible, the prophecy of Christ heard and seen by John on the Aegean island of Patmos and subsequently recorded by him in the Book of Revelation is probably the most striking one: the gates of Heaven are opened and God is seen seated on his throne in front of which seven flaming torches burn in a sea of crystal; angels, elders, and other mystical creatures sing and adore God day and night (Apoc. 4); seven seals are opened one by one to unleash on the world unimaginable horrors such as horsemen riding on various colored stallions and bringing devastation, despair, and death, while earthquakes cause the sun to become black, the moon to turn the red of blood, and the stars to fall from the sky (Apoc. 6). At the opening of the seventh seal seven angels blow their trumpets one after the other raining further afflictions and deadly plagues upon the earth and its inhabitants (Apoc. 8–9). Among them who can forget Abaddon's winged and crowned locusts, huge as horses, with human faces, long feminine hair, lions' teeth, and scaled bodies (Apoc. 9:7–11); or the red dragon (also called Satan in the text) with his seven heads, ten horns, and long tail, battling fiercely but ultimately unsuccessfully with Archangel Michael (Apoc. 12:3–7); or the beast that rises from the earth in order to deceive mankind and mark the right hand or the forehead of his followers with the number 666 (Apoc. 13:11–18)? Still, not everything in the Book of Revelation is terrible and terrifying. At the end, the second coming of Christ and the Last Judgment, at which the righteous would be saved for eternity, are foretold (Apoc. 22), and thus, in addition to instilling eschatological fear, the text also offers utopian hope.<sup>1</sup>

---

1 For interesting contributions to the topic, see Labahn, M., Lehtipuu, O. (ed.), *Imagery in the Book of Revelation* (Leuven, Paris, Walpole (Ma) 2011).



The meaning of the Book of Revelation is not easy to comprehend. Is it a prophesy of events that will really come to pass or is it an allegory of mankind's struggle for salvation? The most unusual feature of this biblical account is the impossibility for the reader to understand how time flows in the text. Past, present, and future seem to be both specifically determined and continuously interwoven into a narrative that pulls the story into overlapping and sometimes contradictory temporal dimensions that appear to be both part of history and outside it. The effect is disconcerting and surreal. It is hardly surprising, then, that the exegetical tradition on the Apocalypse begins at the dawn of Christianity and continues throughout the Middle Ages (and beyond).<sup>2</sup> Likewise, it follows that the text motivates millenarian movements of various shapes and doctrines, and the vivid imagery of the prophecy inspires striking artistic representations, not only in manuscripts but also in church decoration.<sup>3</sup> The preoccupation with the second coming of Christ and the end of time seems to be ubiquitous in the medieval period, with one marked exception: the field of Latin biblical versification. I am not saying that individual elements from the Book of Revelation are not alluded to in the verse Bibles written in the period from Late Antiquity to the fourteenth century. What is surprising, however, is the fact that the poets do not versify the apocalyptic account on a grander scale as they do with many other biblical books from both the Old and New Testament.<sup>4</sup>

On the one hand, it is obvious that one does not expect to find a versification of the Apocalypse in biblical paraphrases that engage only with a particular textual component of the Bible, be it a specific narrative episode such as the account of the six days of creation, the tales of Susanna and Dinah, and the story of Christ's nativity; or an individual biblical book such as Ecclesiastes, Esdra, Joshua, Tobit, Job, etc.; or even a larger, but still incomplete, biblical segment such as the Pentateuch or the Old Testament. On the other hand, the question remains as to why the Apocalypse is missing from the full-scale biblical versifications of Lawrence of Durham (ca. 1110–1154), Peter Riga (d. 1209), and Alexander of Ashby (d. 1209 or 1214) whose poems the *Hypognosticon*, *Aurora*, and *Breiuissima comprehensio historiarum* cover biblical content extensively.<sup>5</sup> This is at first a puzzling omission until one realizes that for the biblical versifiers of the twelfth and the thirteenth centuries the Bible

2 An overview of the earliest tradition, see McNamara, pp. 208–259.

3 It is both impossible and unnecessary to present here a bibliography of the scholarly output concerning the Apocalypse. I will just mention two of the most recent publications on the topic which both conceptualizes previous results and offers new departures: Van Duzer, C., Dines, I. (ed.), *Apocalyptic Cartography*; and Yarbro Collins, A. (ed.), *New Perspectives on the Book of Revelation*.

4 The corpus is outlined and discussed in Dinkova-Bruun, G., *Biblical Versifications from Late Antiquity to the Middle of the Thirteenth Century*, pp. 315–342.

5 For the editions of these works see Daub, S., *Gottes Heilsplan-verdichtet*; and Alexander Essebiensis, *Breiuissima comprehensio historiarum*, ed. G. Dinkova-Bruun.

represents the master narrative informing the history of mankind. Thus, their poems are organized according to the Augustinian Six Ages of the World and do not engage with the Apocalypse and the Final Judgment after which the seventh age of eternal peace and bliss is expected to begin. The seventh age is thus not of this world and for the time being remains outside the historical periodization of human history seen as an unfolding flow of events moving towards its predestined fulfillment and end. This understanding of history is widespread in the twelfth and thirteenth centuries, as is seen also in the hugely influential *Historia scholastica* of Peter Comestor (d. 1178), which in many cases was mined for historical details by the biblical poets. In this context it is understandable that the ambivalent, highly enigmatic, and post-worldly content of the Book of Revelation was left by the “historians” (be they poets or historiographers) to the scholarly endeavours of the theologians, the mystical interpretations of the millenarians, and the inspired representations of the artists.

### Guido Vicentinus's *Margarita*

Things seem to change in the fourteenth century when the genre of biblical versification enters a new stage of development.<sup>6</sup> At that time the impulse of creating a verse Bible becomes textual rather than contextual, and the poets are concerned with covering not just every biblical book but every biblical chapter. The poems of the previous generation were written, as is well known, for mnemonic and didactic purposes,<sup>7</sup> but only in the fourteenth century do the versified Bibles become veritable mnemonic tools aiming to train the memory rather than teach meaning. One could even wonder whether these textual constructs were indeed meant for the public classroom rather than for private exercises in memorization. In this new approach to biblical versification the Apocalypse would naturally be included in the poems, although not by conscious and conceptual choice, but rather simply by virtue of it being the final book of the Bible.

This novel trend seems to begin with Guido Vicentinus, prior of the Dominican Convent of Santa Corona in Vicenza in 1295 and bishop of Ferrara between 1304 and 1332, the year of his death (Kaeppli, vol. 2, p. 78–80, nos. 1417–1420). Guido's poem *Margarita* is preceded by two prologues, one in prose and one in verse, both of which can be read as manifestos of what the new mnemonic verse Bible should look like and do. The prefaces are addressed to Clement V, pope from 1305 to 1314, a

---

6 A concise account of the progression and changes in the genre of biblical versification is provided in Dinkova-Bruun, G., Introduction to Chapter V: *Biblical Poetry*, pp. 299–302.

7 See Dinkova-Bruun, G., Why Versify the Bible in the Later Middle Ages and for Whom?, pp. 41–55; and Dinkova-Bruun, G., The Verse Bible as Aide-mémoire, pp. 115–131.

fact that also provides the date of the poem's composition.<sup>8</sup> What Guido describes in the forewords to his *Margarita* is an extraordinary departure from previous versifying attitudes. In this pearl of a text, which comprises 1500 hexameters, Guido generally dedicates two verses to the main and most noteworthy points (*principalia et notabilia*) of each and every biblical chapter with the purpose of helping the feeble human mind retain the vast text of the Holy Scripture.<sup>9</sup> Guido is aware that this mechanical approach might not be pleasing to everybody, but he dismisses these potential critics as a bunch of ignorant people. It is true that his predecessors, among whom Guido explicitly mentions Peter Riga's *Aurora*, Matthew of Vendôme's *Tobias*, and Alain of Lille's *Anticlaudianus*, rendered in a splendid style the historical books of the Bible while adding profound allegories and beautiful moral lessons to them, but none of these works covered the Holy Scripture in its absolute entirety. In fact, the poets before Guido followed the chronology of biblical history rather than the order of the biblical text. Guido even enumerates the books traditionally omitted by the earlier authors, among which he also correctly includes the Apocalypse.<sup>10</sup> However, the fact that the *Prouebria Salomonis* and the *Ecclesiastes* are also mentioned in this context is an indication that Guido had never seen a copy of the *Aurora* which contained these two anonymous and relatively rare accretions to Riga's original.<sup>11</sup>

- 
- 8 The prologues to Guido's *Margarita* are discussed in more detail in Dinkova-Bruun, G., *Biblical Versification and Memory*, pp. 53–64, esp. 53–57.
- 9 The two exceptions from the rigid rule of two verses per chapter are seen in the versification of Psalm 118, which is covered in 44 hexameters rather than the 2 hexameters generally given to any other psalm, and the versification of the final chapters in each of the four Gospels, which deserve a more detailed treatment because they tell the story of Christ's crucifixion and resurrection; see Dinkova-Bruun, G., *Biblical Versification and Memory*, p. 56 and n. 11.
- 10 Prose prologue to Guido's *Margarita* (Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 1746, fols. 3r–4r): “Possem autem a nonnullis ignorantibus intencionem meam non immerito reprehendi, cum plures preclarissimi uiri et actores nominati de libris diuinis merite luculentissimo sermone conscripserint et uarios libros ediderint, sicut fuit Petrus Riga in libro qui appellatur *Aurora* et *Thobias* et *Anticlaudianus* et alii, quod ego post tantos uiros et tam excellentes auctores, quibus nullo modo ualeo comparari, aliquid scripsisse presumpsi. Licet autem predicti auctores libros historiales Bible uel omnes aut aliquos eorum uersibus exametris et pentametris secundum quod unicuique complacuit egregio stilo depinxerint, profundas et allegorias et pulcras moralitates, (fol. 3v) addendo sicut maxime Petrus Riga qui non solum libros omnes ystoriales, sed aliquos alios diseruit luculenter, nullum tamen reperi qui libros omnes Bible metrico sermone descripsit. Psalterium enim et Prouerbia Salomonis et Ecclesiasten et Librum Sapiencie et Ecclesiasticum et tres Prophetas Maiores, scilicet Ysaia, Iheremiam et Ezechielem, et duodecim Prophetas Minores et Epistolas canonicas et Apocalipsim quilibet intermisisse uidetur. Seruauerunt eciam prefati auctores in libris Bible magis ordinem rei geste, sicut fecit magister in *Hystoriis scolasticis*, quam ordinem librorum et capitulorum qui communiter in Biblia obseruatur. Mea uero intencio fuit de omnibus et singulis capitulis librorum Bible aliquos flores colligere et ordinem ac modum seruare qui traditur in diuina scriptura et communiter in Biblia continetur. Et ideo non laboraui uerbis exquisitis seu rethoricis et poeticis (fol. 4r) uti, sed uerbis illis quantum commode potui, quibus utitur diuina scriptura, ut melius ualeant in memoria retineri.”
- 11 These additional poems are edited in Dinkova-Bruun, G., *Liber Ecclesiastes: An Anonymous Poem*, Incorporated in Peter Riga's *Aurora*, pp. 159–172; and Dinkova-Bruun, G., *Prouerbia Salomonis*, pp. 9–44.

Guido proudly states that he has made an effort not to use exquisite words of rhetoric and poetic flare. For him the actual biblical expressions hold the most beauty and power, so these are the phrases he has chosen to include in his verses. In short, there are three characteristics distinguishing the *Margarita* from its predecessors: one, it contains the entire Vulgate, not only all its books but also all its chapters; two, it preserves the order of these books and chapters perfectly; and three, it uses vocabulary borrowed directly from the biblical text, thus avoiding fancy figures of speech and external exegetical interpretations. These specific traits establish the standard followed by all biblical versifiers after Guido. Complete and concise, regimented and plain, the new type of verse Bible transforms memorization into a mechanical exercise by abandoning the narrative rooted in the logical progression of history and creating a mnemonic tool based on the systematic predictability of textual order and the comfortable familiarity of linguistic expression.

The Book of Revelation comprises 22 chapters, and is accordingly versified by Guido in 44 hexameters as prescribed by his own two-verses-per-chapter rule. For the sake of brevity, I have chosen to concentrate in this article on the last six chapters of the biblical narrative, where we read about the punishment of the Whore of Babylon (chapter 17), the fall of Babylon (chapter 18), the wedding feast of the Lamb and the rider on a white horse (chapter 19), the defeat of Satan and the Final Judgment (chapter 20), the new Heaven and Earth and the new Jerusalem (chapter 21), and finally, the second coming of Christ (chapter 22). Guido's versification of these dramatic events is competent and immensely readable but somewhat bland and colourless:

- 17 Aspicitur mulier meretrix Babilon, reserantur  
Que septem capita, que cornua uincit et agnus.
- 18 Angelus exclamat: "Cecidit Babilon," quia uixit  
Deliciis reges, plangent, merces pereuntque.
- 19 Post alleluya, laudes cantantur, et agnus  
Aduocat ad cenam, risidens in equo dominatur.
- 20 Angelus hinc Sathanam religat mittens in abissum;  
Soluitur, et fallax cruciatur, quisque resurgit.
- 21 Cuncta nouantur, abit dolor, ornatus quasi sponse  
Vrbis Iherusalem sequitur quam scriptus, et intrat.
- 22 Angelus ostendit fluuium uitaleque lignum;  
Spernit adorari Ihesus: "Ipse ueni cito splendens."<sup>12</sup>

---

12 The text is transcribed from Vatican City, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 1746 (s. XVin.), fols. 81v–82r. The numbers to the left of the verses refer to the biblical chapters; they are found also in the manuscript. The book is introduced by the rubric: "Incipiunt capitula libri Apocalipsis, numero XXII" on fol. 82r.

It is understandable that compressing entire chapters into just two hexameters meant that much had to be omitted, but in the case of the Apocalypse this approach led to the sacrifice of the narrative's most vivid imagery. For example, in Guido's chapter 17, which can be translated as "The female whore of Babylon is seen and the seven heads and the horns, which the Lamb conquers, are revealed," the *meretrix* is indeed mentioned, but there is not even an allusion to the fact that she is dressed in purple and scarlet; that she is covered in gold ornaments, precious stones, and pearls; that a secret name is written on her forehead; and that she, drunk with the blood of the faithful, holds in her hand a golden cup full of abominations and impurities. The same is also true for the beast, on which she is sitting. Simply referring to its seven heads and ten horns falls short of the biblical depiction of a timeless mysterious creature symbolizing mountains, kings, and destruction.

Another case in point is also seen in Guido's chapter 21, where the beauty of the New Jerusalem is referred to as *ornatus urbis Iherusalem* – but such a cursory note cannot possibly capture the bejewelled sight of the golden city conjured in such marvellous detail in the biblical text. Poetically, what Guido does is clearly not enough, but mnemonically his hexameters work perfectly, since they succeed in evoking what the poet passes over in silence. No wonder then that Guido himself calls his verses *capitula*, clearly alluding to their summary and utilitarian character.

### Petrus de Rosenheim's *Roseum memoriale*

Guido's *Margarita* became a success. This is seen, on the one hand, in its considerable manuscript transmission (we know of at least thirty manuscripts containing the work), and on the other, in the fact that the poem was subsequently imitated and revised. One such revision was produced a century after Guido's time, that is, in 1423–1426, by Petrus de Rosenheim (1380–1440), a monk at the Benedictine monastery of Melk.<sup>13</sup> Even though Rosenheim adopted the two-verses-per-chapter rule championed by Guido, his *Roseum memoriale divinorum eloquiorum* represents the next level of mnemotechnic poetry. This is how the final six chapters of the Book of Revelation are represented here:

1	Ad septem nunc ecclesias <b>Apocal</b> reseratur	Apocalypsis
	Mira uidet domini facta Iohannes ibi.	
17	Respicitur mulier meretrix Babilon, reseratur	Et uenit unus
	Quid septem capita, quid quoque cornua sint.	
18	Succlamat "Cecidit Babilon" hic angelus, unde	Et post hec uidi

13 For a preliminary discussion of the *Roseum memoriale*, see Tiedje, S., *The Roseum Memoriale Divinorum Eloquiorum Petri de Rosenheim*, pp. 335–353. For Peter's life and works, see Rosenfeld, H., *Petrus von Rosenheim OSB*, cols. 518–521.



- Reges et merces deliciis pereunt.
- |    |   |                     |
|----|---|---------------------|
| 19 | Tunc alleluia, laudes iubilantur, et agni<br>Cena datur, sed eques hic residet dominus.           | Post hec audiui     |
| 20 | Vinctus abit nequam uictor Sathan, hunc et abissus<br>Annis mille ligat, morsque secunda patet.   | Et uidi angelum     |
| 21 | At noua sunt cuncta, dolor abstersus, decor urbis<br>Sponse Iherusalem stat uario lapide.         | Et uidi celum nouum |
| 22 | Bissenos fructus lignum reddens, fluuiumque<br>Angelus ostendit, se nec adoret ait. <sup>14</sup> | Et ostendit mi      |

As can be seen from this example and the examination of the entire work, the *Roseum memoriale* differs from the *Margarita* in three significant ways. First, the meter has changed from hexameters to elegiacs. Second, the distichs are arranged in an abecedarian order using twenty of the letters of the Latin alphabet, leaving out K, X, Y, and Z, and using V to represent both U and V as a single letter, while adding J after I. When a given biblical book contains more than twenty chapters, the abecedarian order re-starts with the letter A, as is seen in chapters 21 and 22 of the text above: *At noua sunt cuncta* and *Bissenos fructus*. Since this arrangement could potentially cause confusion, Peter always includes the name of the biblical book, even if it had to be abbreviated, in the first verse of the versification of that book, which in our case is demonstrated by the opening line “Ad septem nunc ecclesias **Apocal** reseratur.” Further difficulties in identifying one’s place in the biblical text are prevented by the addition of the first words of any given chapter in the right margin of the poem. When a second set of twenty verses begins (*secunda vigena*, as Peter calls them), the pentameter always starts with the letter S, as can be observed in the second line for chapter 21: “Sponse Iherusalem stat uario lapide.” The pentameter for *tertia vigena* would start with the letter T, which we do not see here. This arrangement represents an ingenious mnemonic web that can be quite useful, once the reader understands how to navigate through its various intricate components.<sup>15</sup> Finally, the third difference with the *Margarita* – and this is the one true departure from Guido’s programme – is seen in the fact that the *Roseum memoriale* does not versify the Psalter. Consequently, the length of the poem is reduced from 1500 to 1194 verses, which might offer a memorizing advantage, but which defeats Guido’s purpose and pride in offering a full and complete versification of all biblical books.

14 The text is transcribed from Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 20203 (s. XV, Tegernsee), fols. 140v–142v (chapters 17–21 are found on fol. 142r–v). This is a very interesting manuscript from Tegernsee, whose small size suggests that it was a portable object used for private study.

15 For further devices used by Peter to facilitate cross-referencing and searchability, see Tiedje, S., *The Roseum Memoriale*, pp. 338–340.

Despite these modifications in meter, organization, and content, the actual text of the *Roseum memoriale* is very similar to Guido's style, in some instances with expressions repeated verbatim. If we compare the rendering of chapters 17 and 21 of the Apocalypse, which were discussed earlier, we can see immediately that Peter introduces only minute changes in his hexameters which generally continue to carry the same meaning and employ the same linguistic choices as Guido's verses.<sup>16</sup> The pentameters, however, are more imaginative, probably because here Peter had to shorten Guido's original because of the meter. As a result, in chapter 17 he removes from Guido's verse the reference to the victorious battle of the Lamb against the whore's beast, and in chapter 21 he replaces the very important fact that only those who are written in the Lamb's book of life can enter the New Jerusalem with a mention of the various stones used in the construction of the city. Thus, at least in these two cases, Peter's poem represents a slightly impoverished redaction of Guido's text. Still, the *Roseum memoriale* claimed a place of prominence in its own right. Not only is it preserved in as many manuscripts as the *Margarita* (thirty), but it was also printed for the first time in 1470, only forty years after its composition, and subsequently reprinted multiple times in the fifteenth and the sixteenth centuries (Rosenfeld, col. 519). In addition, similarly to the *Margarita*, the *Roseum memoriale* received its own revised version produced in the late fifteenth century by Johannes Schlitpacher (1403–1482) – Peter's student, confrere at Melk, and a fellow reformer (Worstbrock, 1992, cols. 727–748). Johannes uses Peter's work as a basis for his *Biblia metrica* or *Gemma Biblie* but decides that dedicating two verses per biblical chapter is unnecessary and reduces the coverage to one hexameter per chapter. At the same time, Johannes follows Rosenheim in his abecedarian arrangement and the omission of the Psalter. As a result, the *Gemma* is only half the length of the *Roseum memoriale* and by necessity its contents are even more cursory, as can be seen in the versification of the final six chapters of the Apocalypse:

- 17        **Respicitur** meretrix, de qua docet angelus ipsum.  
 18        **Sed** cecidit Babilon, flent reges, merx quia cessat.  
 19        **Tunc** daturt alleluia, rex regum dominatur.  
 20        **Vinctus** demon abit de carcere, post datur ignis.  
 21        **At** noua sunt, stat urbs, lapides ornant preciosi.  
 22        **Bis** sex sunt fructus ligni, cadit hinc ut adoret.<sup>17</sup>

16 For example, Guido's first line on chapter 17 reads: "Aspicitur mulier meretrix Babilon, reserantur," which is rendered by Peter as: "Respicitur mulier meretrix Babilon, reseratur." Thus, the only two changes made here are the verb *aspicitur* becoming *respicitur*, and the plural in *reserantur* becoming the singular *reseratur*. As for chapter 21, Guido's "Cuncta nouantur, abit dolor, ornatus quasi sponse" becomes in Peter: "At noua sunt cuncta, dolor abstersus, decor urbis," which basically says the same thing even after the rewriting.

17 The text is transcribed from Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 18980 (s. XV, Tegernsee), fol. 38r.

From everything discussed above it becomes apparent that, notwithstanding their differences and particular characteristics, the poems of Guido Vicentinus, Petrus de Rosenheim, and Johannes Schlitpacher are closely related to each other, creating a direct line of dependence of the later versifier on the work of his predecessor. These compositions are, thus, members of the same literary family of systematic and compressed versifications of the Bible that are mainly concerned with facilitating memorization by using the actual wording and order of the biblical text. The verses these poets write are plain and matter-of-fact, but they still comply with the rules of grammar, and even though their style is telegraphic and abrupt, the *Margarita*, the *Roseum memoriale*, and the *Gemma Biblie* can still be read like any other medieval poem.

### The anonymous *Capitula versifice scripta* and the *Summarium Biblicum*

The situation changes dramatically in the last two examples to be examined here, both found together in an early fifteenth-century manuscript from Prague containing an anonymous marginal and interlinear commentary on the New Testament supplemented with mnemonic poetry.<sup>18</sup> The first of these works is the anonymous *Capitula versifice scripta*, a poem that is relatively rare,<sup>19</sup> whereas the second one is the hugely popular *Summarium Biblicum* found in over 400 manuscripts.

The *Capitula* dedicates one line per chapter, as did Johannes Schlitpacher, but in contrast with Johannes's *Gemma Biblie* the verses of the *Capitula* no longer make any grammatical sense. They are composed of unconnected strings of nouns in different cases and verbs in different tenses, making the whole work a bizarre construct. Thus, the final six chapters of the Apocalypse are represented in the following manner:

- 17 Coccineam, poculum, ebriam, exponit, pugnabunt.
- 18 Cecidit, exite, quantum, ue, longe, molarem.
- 19 Laus, laudem, agni, cecidi, gladius, claues, missi.
- 20 Cathenam, animas, partem, missus, liber, missus.
- 21 Nouam, absterget, sicienti, ciuitas, eget.
- 22 Lignum, nox, uenio, tempus, lauans, foris, testor.<sup>20</sup>

---

18 Prague, National Library, Ms. VI D 21 (before 1413, Bohemia). For a study using this manuscript, see Cermanová, P., *Constructing the Apocalypse*, pp. 66–88.

19 The versification of the Gospels from the *Capitula* are printed in Dinkova-Bruun, G., *Remembering the Gospels*, p. 235–273, edited from two manuscripts, one from Copenhagen and one from Vienna. For the third witness from Prague, see Doležalová, L., *The Biblia Picta Velislai*, pp. 327–348, spec. 334–336.

20 The text is transcribed from Prague, National Library, Ms. VI D 21, fols. 768v–769r.

In order to understand the poet's versifying technique, let us look at the hexameter dedicated to chapter 22 of the Book of Revelation. It reads: "Lignum, nox, uenio, tempus, lauant, foris, testor," or in translation: "Tree, night, I am coming, time, they wash, outside, I warn." The strangeness of this line is explained by examining the biblical text from which the words are lifted with minimal or no change. They also follow precisely the order in which they appear in the biblical chapter from which they are taken. Both these features – familiarity and order – are again the hallmarks of this memorizing enterprise. The following table will bear this out:

Word in <i>Capitula</i>	Biblical verse	Text in Bible
Lignum	Apoc. 22:2	et ex utraque parte fluminis <b>lignum</b> vitae
Nox	Apoc. 22:5	et <b>nox</b> ultra not erit
Uenio	Apoc. 22:7	et ecce <b>venio</b> velociter
Tempus	Apoc. 22:10	<b>tempus</b> enim prope est
Laurant	Apoc. 22:14	beati qui <b>lavant</b> stolas suas
Foris	Apoc. 22:15	<b>foris</b> canes et venefici et impudici et homicidae et idolis servientes et omnis qui amat at facit mendacium
Testor	Apoc. 22:18	<b>contestor</b> ego omni audienti verba prophetiae

Three features of this verse invite comment. First, the use of *nox* for verse 5 is a misrepresentation of the biblical text, which states: "And there will be no more night." Even though it is understandable that the *non erit* could not be included for metrical reasons, having just *nox* is somewhat confusing. We see the same situation in the previous line (for chapter 21), where the last word in the verse is *eget* for the biblical *non eget*, because Apocalypse 21:23, from which the verb comes, clearly states that the New Jerusalem will be illuminated by the glory of God and thus will not need the sun and the moon.

Second, the last word *testor* is a shortened version of the biblical *contestor*, an abbreviation that again had to be introduced for metrical reasons. This peculiar method of fitting in biblical vocabulary is also attested in other sections of the *Capitula*, where the poet even uses nonsensical forms such as *clau* for *clauditis*, *pul* for *pullos*, and *ga* for *gazofilacium*.<sup>21</sup>

21 Dinkova-Bruun, G., Remembering the Gospels, pp. 242–244.

Finally, and this realization comes as a surprise, the strange verse of the *Capitula* actually packs in more mnemonic clues than any of the previously discussed poems. Since they all depend on each other, Guido Vicentinus, Petrus de Rosenheim, and Johannes Schlitpacher basically mention two general ideas for Apocalypse 22: one from the beginning of the chapter where the angel shows John the river and the tree of life, and one from the middle where the Lamb announces his imminent second coming and forbids John to worship him. The verse of the *Capitula*, however, alludes to much more than that, by mentioning that **the time** of the Lamb's return is near; that when the event occurs there will be **no night**; that those who **wash** their robes will be allowed to enter the city, while dogs, sorcerers, fornicators, murderers, idolaters, and everyone who loves and practices falsehood will remain locked **outside**. The verse even includes **the warning** that, upon fear of severe punishment, nobody should alter the wording of the prophecy told in the Book of Revelation.

Despite all of this ingenuity, the modern reader cannot help but wonder how useful this type of mnemonic versification is and how it functioned in reality. It seems obvious that a thorough knowledge of the Bible was already required in order for the *Capitula* to work as an aide-memoire, or perhaps the idea was to make the medieval memorizer go back to the biblical text and look there for the key words in the poem in front of him, thus refreshing his memory of what the Bible actually says. Whatever the intention, the anonymous *Capitula* can even less be called a literary creation than the already borderline cases of Guido's *Margarita*, Petrus de Rosenheim's *Roseum memoriale*, and Johannes Schlitpacher's *Gemma Biblie*.

The tendency exhibited in the anonymous *Capitula versifice scripta* is taken to the extreme in the hugely popular *Summarium Biblicum*, supposedly written by the thirteenth-century poet Alexander de Villa Dei, but quite likely not by him.<sup>22</sup> The *Summarium* versifies the complete biblical text in 200 hexameters, and the Apocalypse in just four lines, giving each chapter of the Bible a single word:

1	2	3	4	5	6
Septem.	Bis bine.	Tres.	Sedes.	Soluere.	Sextum.
7	8	9	10	11	
Milia.	Thuribulum.	Puteumque.	Tonitrua.	Testes.	
12	13	14	15	16	17
Pugna.	Due.	Cantant.	Plagas.	Phialas.	Meretricis.
18	19	20	21	22	
Flebunt.	Ad cenam.	Surgunt.	Sponsam.	Venio iam.	

22 See Jean De La Haye, *Biblia Maxima*, vol. 1, pp. 1–10; and Doležalová, L., *Biblia quasi in saculo*, pp. 5–35, which contains a transcription of the text from the Cistercian codex Lilienfeld 145 (s. XIV).

This is so incomprehensible that all copies of the *Summarium* are accompanied by interlinear glosses, which often are not the same. While examining the key words the *Summarium* chooses as representative of each biblical chapter, we have to admire the resourcefulness of its creator. These are truly central concepts in the chapters, with the whore of Babylon (*meretrix*) representing chapter 17, the weeping (*flebunt*) at the fall of Babylon standing for chapter 18, the marriage supper of the Lamb (*ad cenam*) for chapter 19, the first resurrection of the souls (*surgunt*) for chapter 20, the new Jerusalem coming down from heaven dressed as the bride of God (*sponsam*) for chapter 21, and the second coming of the Lamb (*venio iam*) for chapter 22. However, this rationalization of the contents of the *Summarium*, does not make its text less cryptic for the non-initiated reader. The poem clearly has a mnemonic value, but what is this value exactly? And let us not forget that the poem is found in 400 manuscripts. Why? The modern reader can only marvel at how such an obscure text could be so popular (Doležalová, 2012).

## Conclusion

This article started with the question “Where are the versifications of the Book of Revelation?” As I have shown, they have been found in the biblical mnemonic poems of the fourteenth and fifteenth centuries, but they are not what we might have expected. The Apocalypse is included in these late medieval verse compositions only because they strive to cover the complete text of the Bible, book per book and chapter per chapter. Being meticulous and orderly does not make these poems poetic. As a consequence, the ambiguity of the Apocalypse's highly imaginative narrative is completely lost and the enigma of the end-times glossed over. From a prophecy bristling with portents the Book of Revelation has become a tame and plain text, similar in character and expression to the rest of the Bible. Indeed, the Apocalypse was eventually versified but in the process it became a much-diminished version of itself. The general tendency in the biblical versification from the late Middle Ages is towards gradual compression and excessive brevity that in some cases verges on obscurity and incomprehension, as we have seen in the *Summarium Biblicum*. In this type of mnemonic poetry rules of grammar are bent and the traditional poetic expressiveness abandoned in the service of crafting tools for memorization. We, as countless medieval students before us, are of course grateful to Guido Vicentinus, Petrus de Rosenheim, and Johannes Schlitpacher for creating verses of such ingenuity and precision, but one cannot help but wonder what Hildebert of le Mans, Lawrence of Durham, Matthew of Vendôme, or Peter Riga would have done with the Book of Revelation, had they decided to versify it. I personally would not have minded reading a poem on the flapping wings of those flying horse-sized non-locusts. Being

meticulous, orderly, and Bible-quoting certainly helps the memory and provides practical usefulness, but it hardly creates poetry.

## Bibliography

### Sources

- Jean De La Haye, *Biblia Maxima*, Parisii 1660.  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 1746.  
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Reg. Lat. 1746.  
Lilienfeld, Ms. 145  
München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 18980.  
München, Bayerische Staatsbibliothek, cgm 20203.  
Praha, Národní knihovna České republiky, Ms. VI D 21.

### Literature

- Alexander Essebiensis, *Breuiissima comprehensio historiarum. Alexandri Essebiensis Opera Poetica*, (ed. Dinkova-Bruun, G.), Corpus Christianorum Continuatio Mediaevalis 188A, Turnhout 2004.  
Beichner, P., *Aurora Petri Rigae Versificata*, 1-2, Notre Dame 1965.  
Cermanová, P., Constructing the Apocalypse: Connections Between English and Bohemian Apocalyptic Thinking, *Europe After Wyclif* (ed. Hornbeck, J. P., Van Dussen, M.), (Fordam Series in Medieval Studies), New York 2017, pp. 66–88.  
Daub, S., *Gottes Heilsplan-verdichtet. Edition des Hypognosticon des Laurentius Dunelmensis*, Erlangen, Jena 2002.  
Dinkova-Bruun, G., Biblical Versification and Memory in the Later Middle Ages, *Culture of Memory in East Central Europe in the Late Middle Ages and the Early Modern Period* (ed. Wójcik, R.), (Prace Biblioteki Uniwersyteckiej 30), Poznan 2008, pp. 53–64.  
Dinkova-Bruun, G., Biblical Versifications from Late Antiquity to the Middle of the Thirteenth Century: History or Allegory?, *Poetry and Exegesis in Premodern Latin Christianity: The Encounter between Classical and Christian Strategies of Interpretation* (Supplements to Vigiliae Christianae 87), (ed. Otten, W., Pollmann, K.), Leiden 2007, pp. 315–342.  
Dinkova-Bruun, G., Introduction to Chapter V: Biblical Poetry, *Retelling the Bible: Literary, Historical and Social Contexts* (ed. Doležalová, L., Visi, T.), Frankfurt am Main 2011, pp. 299–302.

- Dinkova-Bruun, G., 'Liber Ecclesiastes': An Anonymous Poem Incorporated in Peter Riga's *Aurora* (Ott. Lat. 399), *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae VIII* (Studi e Testi 402), Città del Vaticano 2001, pp. 159–172.
- Dinkova-Bruun, G., *Prouerbia Salomonis: An Anonymous Accretion to Peter Riga's Aurora, Classica et Beneventana: Essays Presented to Virginia Brown on the Occasion of her 65<sup>th</sup> Birthday* (ed. Coulson, F. T., Grotans, A. A.), (F.I.D.E.M. Textes and Études du Moyen Âge 36), Turnhout 2008, pp. 9–44.
- Dinkova-Bruun, G., Remembering the Gospels in The Later Middle Ages: The Anonymous 'Capitula Euangeliorum Versifce Scripta', *Sacris Erudiri* 48, 2009, pp. 235–273.
- Dinkova-Bruun, G., The Verse Bible as Aide-mémoire, *The Making of Memory in the Middle Ages* (ed. Doležalová, L.), (Later Medieval Europe 4), Leiden 2010, pp. 115–131.
- Dinkova-Bruun, G., Why Versify the Bible in the Later Middle Ages and for Whom?: The Story of Creation in Verse, *Dichten als Stoff-Vermittlung: Formen, Ziele, Wirkungen. Beiträge zur Praxis der Versifikation lateinischer Texte im Mittelalter* (ed. Stotz, P.), (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Band 5), Zürich 2008, pp. 41–55.
- Doležalová, L., *Biblia quasi in saculo: Summarium Biblie* and other Medieval Bible Mnemonics, *Medium Aevum Quotidianum* 56, 2007, pp. 5–35.
- Doležalová, L., Obscurity and Memory in Late Medieval Manuscript Culture: The Case of the Summarium Biblie, *Medium Aevum Quotidianum* 29, Krems 2012.
- Doležalová, L., The Biblia Picta Velislai and Latin Biblical Mnemonics in 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> C. Bohemia, *Daphnis* 41, 2012, pp. 327–348.
- Kaeppli, T., *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Rome 1970–1975.
- Labahn, M., Lehtipuu, O. (ed.), *Imagery in the Book of Revelation* (Contributions to Biblical Exegesis and Philosophy 60), Leuven, Paris, Walpole (Ma) 2011.
- McNamara, M., The Newly-Discovered Cambridge Apocalypse Commentary and the 'Reference Bible': A Preliminary Enquiry, *Peritia* 15, 2001, pp. 208–259.
- Rosenfeld, H., Petrus von Rosenheim OSB, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 7, Berlin, New York 1989, cols. 518–521.
- Tiedje, S., The Roseum Memoriale Divinorum Eloquiorum Petri de Rosenheim: A Bible Summary from the Fifteenth Century, *Retelling the Bible* (ed. Doležalová, L., Visi, T.), pp. 335–353.
- Van Duzer, C., Dines, I., *Apocalyptic Cartography: Thematic Maps and the End of the World in a Fifteenth-Century Manuscript*, Leiden, Boston 2016.



Worstbrock, F. J., Johannes Schlitpacher OSB, *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, 8, Berlin, New York 1992, cols. 727–748.

Yarbro Collins, A. (ed.), *New Perspectives on the Book of Revelation* (Bibliotheca ephemeridum theologiarum lovaniensium 291), Leuven, Paris, Bristol 2017.

Greti Dinkova-Bruun

## **Apocalyptic Verses: Mnemonic Techniques in the Versifications of the Book of Revelation in the Late Middle Ages (s. XIV–XV)**

**Keywords:** biblical versification, the Book of Revelation, Guido Vicentinus, memorization, mnemonic poetry, Petrus de Rosenheim, Johannes Schlitpacher

With the appearance of Guido Vicentinus's poem *Margarita* in 1305/1314 the long-lived and venerable genre of Biblical versification entered a new period of development. With Guido's work as a model, the verse Bibles of the fourteenth and fifteenth centuries became veritable mnemonic tools for mastering the vast contents of Holy Scripture. This article examines this literary metamorphosis through the prism of the verse rendering of the Book of Revelation in the poetic compositions of Guido Vincentinus (d. 1332), Petrus de Rosenheim (1380–1440), Johannes Schlitpacher (1403–1482), as well as the anonymous *Capitula versifice scripta* and Ps.-Alexander de Villa Dei's *Summarium Biblicum*.

Greti Dinkova-Bruun

## **Apokaliptični verzi: Mnemonične tehnike v verzificiranju Janezovega Razodetja v poznem srednjem veku (14.–15. stoletje)**

**Ključne besede:** svetopisemsko verzificiranje, Knjiga razodetja, Guido Vicentinus, pomnjenje, mnemonična poezija, Petrus de Rosenheim, Johannes Schlitpacher

Ko je bila med letoma 1305 in 1314 objavljena pesem Guida Vicentina *Margarita*, je že dolgo prisoten in spoštovan žanr biblijske verzifikacije vstopil v obdobje novega razvoja. Ob Guidovem vzoru so v verze prelite Biblije 14. in 15. stoletja postale pravo mnemonično orodje za obvladovanje velikega svetopisemskega vsebinskega sklopa. Članek obravnava te literarne metamorfoze, ki jih je v verze preoblikovana Knjiga razodetja doživela v poetičnih stvaritvah Guida Vicentina († 1332), Petrusa de Rosenheima (1380–1440), Johannesa Schlitpacherja (1403–1482), pa tudi neznanega avtorja, ki je sestavil *Capitula versifitse scripta*, in Psevdo-Aleksandra de Villa Dei, ki je sestavil *Summarium Biblicum*.

Nataša Golob

## ○ spominu in spominski podobi v srednjem veku

**Gljučne besede:** naslikane ključne besede, kazalke, traktati o spominu, medicinska dela o možganih in spominu

DOI: 10.4312/ars.12.2.252-270

### Zapisi o zapomnjenju podobe

Kadar govorimo o ciljnih in namenih, ki so jih srednjeveški umetniki vnesli v svoja dela, se je treba odmakniti od umetnostnozgodovinske slogovne analize in se osredotočiti na izvirno zlitje razumevanja in doživljanja stvaritve. Ne naša interpretacija, prvo besedo imata srednjeveški ustvarjalec in njegovo občinstvo, gledalec, poslušalec. Razen za izjeme, za dela, ki so bila namenjena individualnemu gledalcu, torej javnosti v edninski obliki, ne moremo reči, da bi likovne ali literarne stvaritve obstajale v »zaprtem svetu« (Klarer, 1999, op. 6). Gregor I. je v pismu prijatelju Serenu, škofu v Marseillu, jasno povedal, da se lahko nepismena oseba uči krščanskih resnic ob upodobitvah, ker se jih v zapisani besedi ne more. Tako stoji v pismu iz leta 599 – in to opozorilo, ki izpostavlja moč likovnega dela kot izhodišča za razmišljanje o sporočilih krščanske misli, je ostalo v občem spominu, le da v okrnjeni in s tem potvorjeni, prirejani obliki. Gregor Veliki je zapisal približno takole: »Eno je občudovati (oboževati, častiti) podobo, nekaj drugega je naučiti se skozi upodobljeno pripoved, kaj je vredno (potrebno) častiti. Ker tisto, kar besedilo daje osebam, ki ga berejo, lahko upodobitev ponudi (omogoči) neizobraženemu; v upodobitvah se (branja) neuki<sup>1</sup> seznanijo s svojimi dolžnostmi in to berejo (prepoznajo, razumejo), ne da bi poznali črke. Zato imajo upodobitve posebej za preproste ljudi vlogo (veljavo, mesto) berila.«<sup>2</sup>

- 1 Gregor Veliki uporablja samostalnik *illiteratus*; ta je v njegovem času pomenil osebo, ki ni znala pisati (in včasih tudi brati) v latinščini. Pozneje so avtorji vpeljali besedno zvezo *semi-litteratus* za osebe, ki so bile večje branja in razumevanja prebranega, niso pa obvladale večšine pisanja. Ne *illiteratus* ne *semi-litteratus* pa nista enakoznačnici za neizobraženo, neuko ali celo neumno osebo. – Odveč je opozorilo, da je treba srednjeveške oznake uporabljati samo v okvirih njihovega časa.
- 2 Prosti prevod po: *Registrum epistolarum*, CCSL, 140A, 874.22–874.26; v drugih kompendijih je pismo navedeno tudi z oznakami *Liber XI, epistola 13*. Gregorjeva pisma so dostopna v številnih edicijah in spletnih mestih. – Članek Gabrielle K. Sprigrath o Gregorjevih pismih škofu Serenu obravnava tudi druga vprašanja predkarolinške in karolinške umetnosti skozi analizo umetnostnozgodovinskih poenostavitev. V kontekstu dilem glede ikonoklazma in ikonodulije med latinskim Zahodom in grškim Vzhodom gl.: Freeman 1993/1994, str. 166; in posebej glede pisma Gregorja Velikega: Duggan, 2005, 109–119.



V zgodnjem srednjem veku, ki je bil glede krščanske doktrine do umetnosti formativno obdobje, so podobna stališča zapisali številni avtorji, s tem pa so utrli prosto pot odločitvi, naj bodo likovne stvaritve del življenja, vključene v utečeno bogoslužje: pomembne so za utrjevanje krščanskega in moralnega ravnanja. Vsaj v času Karla Velikega so se pojasnila stališča, kaj je ikonodulija (kot nasprotje ikonoklazmu) in v čem je pomen likovne umetnosti, ki podpira liturgično in šolsko reformo v karolinškem kraljestvu oz. cesarstvu; pri oblikovanju dekretov je imel veliko vlogo učeni Alkuin, gibalo kulturnega vzpona.

Tisti, ki si ni natančno zapomnil celotnega odlomka iz Gregorjevega pisma, je njegove misli o pomenu upodobitev skrčil na raven, češ da so ta dela zgolj oblika poučevanja neukih. Navajanje samo nekaj Gregorjevih besed je razvrednotilo bistvo (Appleby, 2002, 87): likovnim delom je odvzelo vse druge funkcije, izbrisalo je možnost, da gledalec ob njih dobi navdih, da pogled na kompozicijo sproži proces spominjanja, da se ob motrenju podobe povežejo izkušnje in predstave, da se ob nekem prizoru razmišljanje zlije v njihovo dograjevanje, v nove idejne vrednote, da se gledalec ob upodobljenih motivih vpraša o poteh moralnega napredovanja, kar je bila ena od maksim Cerkve v karolinškem času.

Iz besed Gregorja Velikega je že razvidno, da mu je bil jasen pomen umetnosti in znanja, da je ločil ravni dožemanja in sprejemanja, kar je veljalo tudi za druge vodilne osebnosti, sicer ne bi o tem razpravljajal s Serenom. Cerkev je – kakor kaže njegova papeška drža – upoštevala proces individualnega in kolektivnega razvoja na temelju izkušenj, spomina posameznika in skupnosti, da so likovna in literarna dela – tudi če tega niso neposredno izrazili – dve obliki enega večumetnostnega polja. M. Carruthers je pokazala, da se koncepti upodobitev (in s tem posredno povezani spomini na tekstualna sporočila) zlivajo v celovitost duhovnega in da je zato »branje podob« sicer osebno proces, a kot tak kljub temu lasten tudi vsej (latinski) ekumeni. Srednjeveška besedila o duši govorijo o pretvorbi podob-podobja-upodobitev, ki se odvija v človekovi notranjosti, tako da se ne glede na religiozni cilj v teh besedilih zrcalijo predvsem analize človekovih miselnih in čustvenih poti.<sup>3</sup> Ne dotikajo se samo vizualnega zaznavanja, ampak tudi sanj, videnj, spominov in stikov vseh vrst, tako da je iz tega mogoče izluščiti delitev na zunanjo in notranjo resničnost.<sup>4</sup> Zunanje zaznave posredujejo vtise notranjim čutom, ki so povezani z možgani in so obče znani vid, sluh, voh, okus in otip. Razmerje med zunanjim in notranjim zaznavanjem je latinskemu delu Evrope približal prevod Avicennovega *Kanona*

3 Mary Carruthers se je vprašanju procesov, ki spadajo v domeno anatomije, posvetila v poglavju *The description of the neuropsychology of memory* knjige *The Book of Memory*, 1990, 46–79.

4 O spominu, videnjih in polsanijskih izkušnjah gl. Peklar, 2016; in Žbontar, 2013 in 2016.

medicine,<sup>5</sup> ki je z izkušnjami arabske medicine nadomestil starejše medle in široke opise zaznavanja (Slika 1).<sup>6</sup>



Slika 1: *Qualiter caput hominis situatur* (fol. 491v), Trilingual compendium of texts, po 1307, angleško delo. Cambridge, University Library, Ms Gg 1.1, <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-GG-00001-00001/988>.

Ne sme nas presenetiti, da je Avicennov tekst postavil vid na prvo mesto. Poudarjale so ga vse srednjeveške enciklopedije, kar je v dobršni meri dediščina Platonovega *Timaja* (45b–47), edinega v srednjem veku v celoti dostopnega Platonovega dela,

5 Še vedno je ohranjenih skoraj 300 srednjeveških prepisov Avicennovih del, bodisi v celoti ali v odlomkih.

6 Rokopis iz časa ok. 1327–1330 (vsekakor po 1307) z Avicennovim traktatom na fol. 490v vsebuje risbo glave, kjer so posamezne intelektualne dejavnosti označene kot razdelki, *cellae*, povezujejo pa jih kanali, *nervi*, ki vsi potekajo iz očesa. *Cellae* so poimenovane *sensus communis* (zdrava pamet), *ymaginatio et vis formalis, cogitativa et imaginativa, estimativa* ter v zatilju *vis memorativa*. Cambridge, University Library, Gg 1.1 (sl. 1); gl. Carruthers, M., 2012, 373.

ki je prek žarenja zunanjega in notranjega vida izpostavilo pomen uma, dojemanja. Obe obliki vida sta komplementarni, vendar samo notranji vid ustvarja mentalne podobe, med katere spada spomin oz. podobe iz spomina.<sup>7</sup> Kakor pove marsikatera srednjeveška enciklopedija,<sup>8</sup> izvirajo te *imagines* iz notranjega očesa, sam *oculus imaginationis* pa je usklajen s standardnimi anatomskimi zamislimi, ki jih razlagajo enciklopedije. Vnovič je izhodišče antično, ker so se oprle na Galenovo teorijo, da možgane tvorijo trije segmenti: za čelno partijo je *locus imaginationis*, na sredini, pod temenom, je *locus rationalis (logica)*, zatilje pa varuje območje spomina: *memoratiua* je domena uma oz. duha ter varuje podobe predmetov, da jih ne bi pozabili.<sup>9</sup>

Nekaj stoletij pozneje se je v enciklopediji Izidorja iz Seville odlomku o spominu pridružilo opozorilo na moralno odgovornost: spomin je imanentno vezan na minulost in je zato orodje zgodovinarjev. Prav v tem segmentu mu je Izidor namenil pripombo. V I. knjigi (41, 1–2) namreč zahteva, naj zgodovinarji opravijo svoje delo kakor je treba, naj ne zapisujejo pripovedi, ki jih ni mogoče preveriti, in naj se vrnejo k izhodišču: *historia* govori o resničnih dogodkih, ki so se zares zgodili, beseda pa ima korenine v grščini, kjer *historein* pomeni videti (!) in razumeti (!). Zgodovinar mora sporočati o dogodkih, ki jih je zares videl,<sup>10</sup> iz tega pa lahko razberemo opozorilno misel, da se dogodki v spominu sčasoma predrugačijo.

Pri Izidorju Seviljskem pa gre še za nekaj več: v letih njegovega intelektualnega razvoja status zapisane besede ni bil več identičen z mestom, vlogo in pomenom definiranega besedila v pozni antiki, zato se je v I. knjigi nekajkrat vrnil k vprašanju, ki sta jih obravnavala Sergij (glede Donatove slovnice) in Avrelj Avguštin (v knjigi O Sveti trojici). Tako kot onadva je imel tudi Izidor zapisano besedilo za spomenik, torej za nekaj, kar ima zgodovinsko avtentičnost. Zapisovanje (*litterarum*) se je razvijalo zato, ker je bilo treba ohraniti spomin, saj si je nemogoče vse zapomniti samo s poslušanjem (*... usus litterarum repertus est propter memoriam ... nec disci audiendo*

7 Shema možganskih funkcij, povezav med posameznimi centri in odvisnosti od čutov je narisana v rokopisu iz leta 1347. Mario Klarer navaja, da gre za rokopis: Avicennus: *De generatione embryonis*, München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 527, fol. 64r, vendar gre očitno za napako pri podpisu k sliki.

8 Klarer, 1999, 36, sicer ne omenja neposredno enciklopedije *De proprietatibus rerum* Jerneja Angleškega (Bartholomaeus Anglicus, pred 1203–1272), vendar je bila med srednjeveškimi enciklopedijami posebej pomembna. Kot profesor v Parizu je to knjigo napisal v latinščini, v 14. stoletju pa so jo prevedli v francoščino in angleščino.

9 Povzeto po: *Liber de proprietatibus rerum Bartholomei Anglici Ordinus minorum*, Argentoratum 1505 (München, Bayerische Staatsbibliothek, sign. BSB 00018287-9), Liber III., Cap. VI.: *De potentiis anime*.

10 Coleman, J. (1995, 229–324), poglavje ima naslov *Beginnings of the scholastic understanding of memory d Medieval Memories*; avtorica opozarja, da je Izidorjev zagovor videnega (!) dogodka zagovor znanstvenega dela. V tem poglavju se razgrinja kontekst poznoantičnega in predkarolinškega spomina, po katerem so v zgodnjih stoletjih srednjega veka dogodke sprejemali kot uresničenje Božjega načrta.

*poterant omnia, nec memoria contineri*, XX, I, 3). Izidor ne govori o prenosu sporočila na tretjo osebo in pomnjenju, njegove besede se nanašajo na prvoosebno stališče: gre mu tako za vizualni kot verbalni spomin, ki temelji na poznavanju/spominjanju pomena črk, oblikovanja besed ter celovitosti stavkov in misli. Izidorjeva navezanost na videno podobo črk oz. misli ali definicij pa se ni končala s tekstom. *Knjige etimologij* so bralcu stopile naproti tako, da so vključile risbe, sheme in geometrijsko ponazorjena razmerja; za vsa naslednja stoletja so postale pomembne likovno izražene povezave (kar je oblika miselnih vzorcev). V poglavju o zapisovanju so npr. risbe ločil in naglasov, še kako pomembnih za pravilno branje in razumevanje (*De posituris* in *De notis sententiarum*).<sup>11</sup> Zares, marsikateri bralec – posebej če ni bil vsestransko izobražen – iz stvarnega opisa diakritičnega ali korekturnega znaka ne bi mogel ločiti nekaterih med njimi (recimo tistih, ki jim Izidor reče *paragraphus* ali *positura*) ter na drugi strani ugotoviti razlik glede citatnega znaka, imenovanega *diplè*.

Izidor Seviljski je pri svojih odločitvah, da v besedila vključi pojasnjevalne risbe, nedvomno segel k starejšim tradicijam, k znanstvenim edicijam helenistično-rimske knjižne kulture. K temu vidiku vizualne razlage se bom vrnila, tu pa naj vsaj omenim, da je bila ves srednji vek prisotna Aristotelova misel o distinktivnih naravah spomina oz. pomnjenja, glede na čas, prostor, osebo in vsebino. Zapisana je v različnih spisih, med drugim v temeljnem delu o slojevitosti mentalnih kapacitet in dojemanja, to je *O duši, De anima*.<sup>12</sup> Posebej pa je tej temi namenil razpravo *O spominu in spominjanju (De memoria et recollectio)*, jo analiziral z vseh strani ter jo vzdikal v kontinuiteto krščanskega dojemanja stvarstva in navsezadnje tudi umetnosti. V besedah, da »... spomin pripada tistemu delu duše, ki ji pripada imaginacija«, se je njegov svet staknil s stališčem Gregorja Velikega. Trajnostni značaj spomina – vsaj za umetnost – pa je mogoče sprevideti v nadaljevanju, ko pravi, da »... so vsi (stvarni) predmeti, ki si jih je mogoče predstavljati, v temelju predmeti spomina, tisti, ki pa so v bistvu predmeti imaginacije, so le naključno objekti spomina«. <sup>13</sup> Aristotel je glede spomina prav tako določil mesto zunanega in notranjega vida oz. vida objektivne stvarnosti in vida v duhu ustvarjene stvarnosti. To je sicer poenostavitev njegovih besed, a hkrati je v prav takem smislu precej pogost motiv v šolah: v srednjeveški trivialki so v okviru

11 Malcolm Beckwith Parkes, *Changing Attitudes to the Written Word: Components in a 'Grammar of Legibility', Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Cambridge 1992, 20–29, str. 22; M. B. Parkes je te besede ponazoril s stranjo iz karolinške kopije Izidorjeve enciklopedije; to je sedaj rokopis: Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Weissenburg Ms 64, fol. 13v, pl. 7, p.172.

12 Aristotelovemu odnosu do spomina se je v tej številki revije *Ars & Humanitas* posvetilo nekaj kompetentnih raziskovalcev njegove misli in vplivov.

13 Aristotle (1957, I, 288–313): celotno besedilo *O spominu in spominjanju* (288–313) se pozneje še vrne k tematskemu razlikovanju obeh kvalit. Vplivno je bilo njegovo opažanje, da je spominjanje lahko v celoti natančno, le pri opredeljevanju časa so zdrsi; gl. str. 293 in 309.



predmeta, ki je posredoval temelje logike, zelo visoko postavili dojemanje vsebin (in prav tako v nadaljevanju Aristotelovih spisov vaje v argumentaciji). Če je v 11. in 12. stoletju humanistika (kot celovit sklop) izrazito upoštevala gramatiko in retoriko, je v 13. stoletju prevladala Aristotelova logika kot eden temeljnih predmetov na univerzah, med katerimi sta takrat najbolj slovela Pariz in Cambridge. Vrnitev logike na vodilno mesto je treba videti skozi prizmo vrnitve k antični dediščini, predvsem h klasični literarni dediščini (Cobban, 1999, 150–151).

## Sobivanje zapisa in podobe

Težje razložljive in obsežne miselne strukture so bile nedvomno zelo zgodaj deležne vizualne podpore,<sup>14</sup> ker že vsaj fragmentarno ohranjena dela (znanstvena in literarna) vsebujejo likovne prvine, in sicer znotraj besedila, ki ga kot likovno polje (*a campo aperto*) prekinjajo ali pa z margin dopolnjujejo. Knjiga je v vseh svojih oblikah – od glinastih ploščic in lesenih knjig do zvitkov – vselej dovoljevala sobivanje besede in slike, naj je bil razlog povsem estetske ali funkcionalne narave. Pojasnjevalna risba je tako rekoč *alter ego* napisanega in je (sekundarni)<sup>15</sup> del vsebine, saj je znanje kvaliteta, ki se nenehno spreminja, je del dinamičnih struktur, ki določajo človekovo življenje in delovanje. Vstopa v proces dojetja, ker avtor tudi prek nje komunicira z osebo/osebami, ki bodo ob knjigi. Gre za »um druge osebe«, o tem pa ni mogoče govoriti posplošeno, vsak um je poseben, zato je dojetje in komuniciranje povsem individualna in procesno-razvojna situacija.<sup>16</sup>

14 Zaenkrat ne vem, kateri je najstarejši ohranjeni srednjeveški rokopis, ki diagramsko predstavlja strukture spomina in mišljenja v Aristotelovih delih. Je pa posebej od 12. stoletja dalje nastalo veliko risarsko podprtih rokopisov, v katerih so ponazorjena razmerja med Aristotelovimi kategorijami. Tako je znan kodeks s spisoma *Categoriae* ali *De interpretatione* s čistimi, geometrijsko zasnovanimi kompozicijami in zato jasnimi razmerji, ki so jih kopirali v več samostanskih šolah; St. Gallen, Stiftsbibliothek, Hs. Nr. 818; gl. *Das Kloster St. Gallen*, str. 54–55. – Odmev teh šolskih rokopisov je bil dolgotrajen; za aristokratske bralce so bili spremenjeni v lepe diagramske strukture, ki so mnemotehnično podprle Aristotelove spise, npr. južnofrancoski rokopis z *Analytica priora*, *Analytica posteriora*, *Topica*, *De sophisticis elementis*; zdaj: Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, Borg. 130. Gl. *Vedere i classici*, str. 254–256. Kot ilustracija občega odnosa do Aristotela kot »viteza resnice« je zanimiv rokopis: Thomas Le Myésier: *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum*, zdaj: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peter perg. 92. Rokopis je dostopen na: <https://digital.blb-karlsruhe.de/blbhs/content/pageview/105549>. Gl. tudi: <http://richardzach.org/2017/06/22/illuminated-manuscript-of-aristotle-averroes-and-ramon-llull-charging-the-tower-of-falsehood/>. Proti trdnjavi lažnivosti kot prvi med vitezi jezdi Aristotel, njegov konj je označen kot *rationalio*, sulica je orožje, polno silogizmov itd.; vsak likovni detalj ima zapisano pomensko oznako.

15 Sekundarni, drugotni del vsebine je preprosto zato, ker nimamo dokazil, da bi diagramske risbe itd. za svoje diseminirano delo predvidel že avtor.

16 Peter Carruthers prav tej dimenziji razpona med razmišljanjem avtorja na eni strani in bralca ter njegovo sposobnostjo, dojemljivostjo, predznanjem ali iskanjem na drugi namenja obsežno poglavje, ki se izteče v pričakovanju avtorja, da je njegovo sporočilo razumljeno brez »nadinterpretacije« (interpretationalism, 248), pa tudi brez zdrsov; gl. poglavje *The problem of other mind*. Carruthers, P., 2004, 6–23.

Srednjeveške univerze so bile v prvi vrsti institucije za posredovanje znanja in le v manjši meri raziskovalno usmerjene skupnosti. Nedvomno so bili zbrani profesorji sposobni odpirati nove poglede, le zadržanost določil jim je postavila meje.<sup>17</sup> Nekaterim je bilo dano, da so kako zamisel uresničili potem, ko so se iz univerzitetnega umaknili v samostansko ali posvetno okolje. Iz izkušenj so vedeli, da je kompleksno znanje težko posredovati v »gladkem«, vizualno nestrukturiranem berilu: k iskanju vsebinskih poudarkov in ključnih besed so sicer pripomogli rubricirani podnaslovi ipd., ki pa niso dodali ničesar k pojasnjevanju medsebojnih razmerij. Risba oz., širše rečeno, podoba lahko učinkuje kot nadomestilo za celovitost razlage,<sup>18</sup> tako so srednjeveški rokopisi ob diagramih (le kako bi pojasnili pravne koncepte sorodstvenih razmerij, če ne z drevesom rodovnih povezav?), geometrijskih kompozicijah in podobnih vizualnih shemah po letu 1200 z veseljem pretvarjali kristalinično nazornost geometriziranih struktur likovne kompozicije. Drevesa abecede, sedmih svobodnih veščin, drevesa dobrega in zlega, človek kot mikrokozmos in njegovo zrcaljenje v makrokozmosu itd. so vstopila v učeni svet, kjer je bila duhovitost vizualnega pomagala sprejemljiva, pravzaprav dobrodošla. Sheme so se modificirale vzporedno z govorjeno in zapisano besedo, ker je bilo 13. stoletje čas, ko se je pridiga kot poseben, angažiran tok širjenja sporočil neverjetno uveljavila. Takrat so npr. razvili traktate o veščini pridiganja (*artes praedicandi*), kjer je celotno človeško telo kraj (*locus*) za memoriranje vsebin. To so bila resna znanstvena dela, v katerih se je – po naših pojmovanjih – znanje psihologije, didaktike in pedagogike stekalo proti enemu smotru, v razlago nabožnih in družbeno aktualnih tem.

Med temi traktati velja za eno najbolj izdelanih razprav *Summa de arte praedicandi* Thomasa de Chobhama, ki ga posebej omenjam zato, ker je le nekaj desetletij starejši od pozneje obravnavanega Monalda Koprškega.<sup>19</sup> Traktat je do popolnosti razvil sistem logičnega povezovanja in prehajanja od enega (pridižnega) motiva do drugega ter se pri vizualizaciji teh razmerij oprl na dobro uveljavljene vzorce. Traktat je uporabil podobo človekovega telesa kot prostora za hranjenje različnih informacij: *caput* je lahko oznaka za naslov, je pa seveda (človeška) glava v vizualni shemi vsebinske celote, *membra*, ki jim pripada členitev glavne teme, se ujemajo s človekovimi udi itd.<sup>20</sup> To so

17 Cobban (1999, 172) položaj srednjeveškega profesorskega kolegija primerja z razmerami, v kakršnih so v okvirih marksistično-leninističnih doktrin delovali kolegi v Sovjetski zvezi: oboji so imeli samo špranje svobode, ki so jih morali poiskati.

18 Plinijeva anekdota o odsotni osebi je primerjava, ki je povsem na mestu: risba, ki je ohranila (vizualni) spomin na osebo, ki je odšla, je lahko paradigma za »ujetje« misli, za »materializacijo« spomina na nekoga ali nekaj, od česar smo ločeni zaradi časovnih in prostorskih dimenzij. D. Tarn Steiner (2001, 5) meni, da je učinek takih podob odvisen od specifičnega razmerja med osebo in likovnim izrazilom; nikakor ni nujno, da je med enim in drugim vidna mimetična skladnost, pomembno je zaznavanje nadomeščanja, enakovrednosti ali čustvene povezanosti.

19 Thomas de Chobham (ok. 1160–1233/1236); gl. kritično izdajo: Morenzoni, 296.

20 ... *videlicet quod oratio sit connexa et coniuncta in membris suis quod ipsa membra videantur sibi*

pravzaprav miselni vzorci, ki jih je treba razumeti v kontekstu javne pridige, občinstva s cest in trgov, ki je potrebovalo nazorne primerjave. Vprašanje, zakaj je bila odločitev za ta izbor tako dobro sprejeta, nima enoznačnega odgovora, čeprav je razumljivo, da je bila podoba telesa množicam poslušalcev jasna in sprejemljiva opora za razlage. Ni pa odveč opozoriti, da je v razgledanih krogih moral ob tem zazveneti spomin na dvoje antičnih detajlov: dekliško ali žensko telo je tako rekoč ostalo sinonim za poosebitve (In kaj so teme pridig? Dobrota, odpuščanje, skromnost ipd.); to pa je spet povezano z vsebino III. knjige v *Rhetorica ad Herennium*, kjer najdemo tudi namig, da se človeku bolj vtisne v spomin nekaj prijetnega, posebnega in nevsakdanjega. Vizualizacija vsebinskih sklopov je privzela še druge oblike, npr. podobo arhitekture, gradu ali samo sobe (Rischpler, 2004, 85) ali odprte človeške dlani, živali,<sup>21</sup> cvetic itd.

## Spominska opozorila v marginalnih upodobitvah

Ponazarjanje vsebinskih sklopov samo z diagramskimi risbami ni prišlo v poštev v leksikalnih delih, ki so bila tudi v srednjem veku pogosta pomagala pri znanstvenem in praktičnem delovanju. Delo z njimi je bilo prenekaterikrat zapleteno, vendar ne zaradi uveljavljenega abecednega reda, pač pa zato, ker je bil lahko en pojem uvrščen v korpus pod sopomenkami ali pa je dobil prostor znotraj obsežnejšega gesla in ga bralec ni zlahka odkril. Dostop do zaželene vsebine je torej zahteval drugačno pot. Zato je vredno opozoriti na rokopis z razlagami pravnih izrazov in razmerij med njimi, kjer je bralec do iskane vsebine prišel s pomočjo obstranskih risb, ne pa diagramov ali miselnih vzorcev. Izstopajoče zgodnji primer znanstvenega kompendija, ki k vsebinam usmerja s pomočjo likovnih marginalij, je rokopis Ms 33 iz Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani iz ok. leta 1300.<sup>22</sup> Pod naslovom *Summa de iure canonico* je znan kot popoln pravni priročnik, ki ga je ok. leta 1272 napisal Monaldo Koprski (ok. 1210–1278), zato je to delo pogosto imenovano po avtorju, *Summa Monaldina*.<sup>23</sup>

---

*naturaliter coherere. Et ponit talem similitudinem: si videt aliquis caput alicuius hominis ingredientis, naturaliter intelligere debet quod sequuntur pectus et manus et pedes et cetera membra. A simili ita debet ordinari predicatio, quod audito capite, id est themate predicationis, statim ex ipso capite intelligat auditor que membra predicator et adiungat, et de quibus membris debeat servare sermonem et expectare.* Citirano po: Morenzoni (1989, 296).

- 21 Svetovno znana je risba četrveronožca (z ovratnico! – kot da je ukročen ris), ki so ga v Sankt Gallnu narisali v okviru poglavja o razdelitvi matematičnih ved: vsaka noga je za eno, za aritmetiko, geometrijo, glasbo in astronomijo. *Das Kloster St. Gallen und seine Schulen*, 2009, slika na ovitku ter 22.
- 22 Prvi celovit opis: Kos-Stelè, 1931, str. 61–62; dopolnila in slogovno-ikonografska analiza: Golob 2013, 39–57.
- 23 Temeljni seznam Monaldovih rokopisov je objavil Brancale, 1982, 65–80; seznam z več dopolnitvami šteje kakih 30 popolnih in fragmentarnih rokopisov, ne more pa biti popoln, ker je veliko pravnih enciklopedij fragmentiranih in je identifikacija – na daljavo – nemogoča.

V tem rokopisu je približno 900 pravnih členov, ki jih spremlja malo več kot 1600 obstranskih risbic, več jih je v prvi polovici kodeksa. Te imajo dva značaja: bodisi so pojmovno tako nazorne, pripovedne, da je mogoče takoj prepoznati vsebinski sklop, na katerega se nanašajo, bodisi kot kazalke opozarjajo na pomemben odlomek v strokovnem geslu; oboje so razsute po prostem robu, levo in desno od pisnih stolpcev. Rubrike uvajajo v pravne termine, a pisava v drobni univerzitetni gotici terja osredotočeno branje, za kar je potreben čas, medtem ko sličica »privede oko« do prave vsebine v bistveno krajšem času. Vse so samostojne (t. i. avtonomne risbe) in kompozicijsko zaokrožene – to je daleč od tega, kar je starejša strokovna literatura označevala kot »drolerije, figuralne igrache« in jih imela za naslikane nesmisle. Res so nekatere risbe morale zabavati bralca, ko se je prebijal skozi pravne formulacije. Skozi špranje pa gledajo tudi osebe različnih stanov: vojaki, kralji, menihi, obrtniki in ženske (posebno imenitni detajli so na fol. 16v, 223v, 91v, 146v, 148r, 159v itd.); njihovo družbeno vlogo prepoznamo po pokrivalih, oblačilih in predmetih. Povečini so narisani kot doprsja, vendar je takoj mogoče razbrati njihovo povezavo s pravnim določilom. V tem procesu iskanja in prepoznavanja vsebin sodelujejo pravno besedilo, osebni spomin in likovno opozorilo, ki je pravzaprav v risbo spremenjena ključna beseda.

Sodelovala sta dva risarja. Prvi je ustvarjal v slogu pariške gotike, ki je vrh dosegla v času kralja Ludvika IX. Svetega. Kljub majhnim dimenzijam njegove risbe odlikuje občutek za realizem. Približno sto marginalnih risb je neposredno povezanih z vsebino, ob kateri so postavljene, zato je realizem v risarski potezi upravičen. Ob obsežnejših geslih (o vojni, poroki, pokori) jih je več, ker je osnovno pravno določilo pospremljeno s primeri, ki slikarsko členijo pravne sklope. Te risbe imajo vlogo ključnih besed, ki neposredno opozarjajo na pravno sekvenco, tako da je pri njih risarski realizem nujen. Pri povezavi besedne razlage in likovne predstavitve pravnega termina ne sme biti spodrseljivega, nejasnega polja, ki bi z nedoločnostjo narisane gesla bralca zavajalo.<sup>24</sup> Ikonografija pravnega sklopa je zahtevala zgoščeno ponazoritev, vsaka z vsebino povezana risba je »povzetek«, »abstrakt« pravnega dejanja.

24 Nekaj nazornih primerov: fol. 18v: glava krščenca ob geslu *Baptismo*; 20r: Kristusova glava ob geslu *Bigamia*; 20v–21r: meč ter kraljeva in vojakova glava ob geslu *De bello*; 30r–30v: glava umorjenega ob geslu o ponovni posvetitvi cerkve po umoru; 37r: roka s ključem ob naštevanju nalog vodilnih klerikov; 46v: glava osebe, ki kaže jezik (poslanec ne sme biti mutast); 47v: obličje mrtveca (*de mortem eius*): kaj storiti, če odposlanec umre; 49v: na pol razvit meč (zadeve, ko je treba meč odložiti); 68r: kelih: svetih predmetov se ne sme prodajati; 73r: škofovska mitra ob poglavju o suspenzu škofa; 90v: obešen mošnjiček kot opozorilo tistim, ki porabijo denar, ki jim ne pripada; 177r: odsekana glava: kdor uporablja ponarejen denar, bo to plačal z glavo (*de falsariis*); 215v: vrč in kupa ob geslu o gostoljubju; 223v: glava arbitra ob geslu *prorogatio*; in še kakih 85 slikovno razloženih gesel.

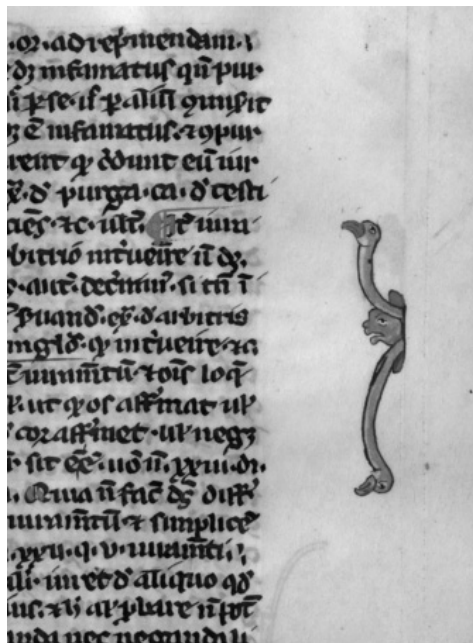


Slika 2: Kaznovanje prevaranta zaradi pohlepa ali ponarejenega denarja, Monaldus de Iustinopolis: *Summa de iure canonico*, ok. 1300, pariško delo (fol. 177r), Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 33. © Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica.

Pisanje o nesmiselnosti upodobitev (Kos-Stelè, 1931, 68) nas ne sme čuditi, ker je 20. stoletje pozabilo, da so pojmovni svet in čustveno zaznavanje v srednjem veku določali drugačni dispozitivi kot mnogo stoletij pozneje. Nekoliko je k napačnemu ocenjevanju pripomoglo tudi epohalno delo Émila Mâla o nabožni umetnosti 13. stoletja v Franciji, v katerem je avtor velikemu delu upodobitev pripisal vlogo dekoracije, posebej tistim, ki niso že na prvi pogled izkazovale nabožne ikonografije: takrat se je zdelo, da ni logike v neposrednem stiku med resnimi nabožnimi vsebinami in detajli, ki so v velike programe priromali iz na videz na glavo postavljenega sveta. Poznejši spisi o antropologiji in psihologiji srednjega veka so pokazali, da ima neposredni pogled prav tako svojo zrcalno podobo, da resničnost vsakdanjika razbremenjujejo humorni akcenti, da so številni zmaji pravzaprav povečani martinčki, da je v vsem veliko šaljivosti, pripovedk, basni, satiričnega in anekdotičnega itd. To je spomin, ki je imel (predvsem) govorno podobo in smo ga pozabili. Vendar je Mâlova knjiga vplivala na velik del umetnostne zgodovine 20. stoletja: zato so nekatere risbe na marginah Monaldove pravne enciklopedije pri bralcih rokopisov v 19. in 20. stoletju sprožile nasmeh, posmeh, nejevero in nerazumevanje.<sup>25</sup>

25 Primerjalna dela in razlago razpoloženja je orisal M. Camille v svoji knjigi o podobah na marginah: *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*; primerjalno zanimiva, ne pa interpretativno

Pa je toliko stičnih točk med Monaldovim časom in nami: ko beremo dolga besedila, si – vsaj nekateri – ob strani napišemo besedico *lire!* (preberi!), *NB* (*nota bene*), klicaj ali vprašaj, valovito črto itd., vse, kar označuje misli, ki jih ne smemo spustiti iz spominskega trezorja. V srednjem veku so nanje opozarjali s svojimi znaki, z ročico, ki s stegnjenim prstom kaže na ključno besedo (*manicula*). To je bil standardni znak. Takšna kazalka se pojavi na prvih straneh Monaldove *Summe*, potem pa je bil spomin (in z njim pozabljivost, ta nesrečna in ne vedno zabavna protiutež) deležen smeha, ki je pridrl na plan v najbolj prismojenih kombinacijah. Prav pogosto je videti živalski gobec, skozi katerega se je stegnila roka (ali noga), ki kaže na pomemben odlomek, dva črva, ki z velikanskimi očmi gledata proti znanstveni vsebini, ljubeznivo prepletena laboda, ki sta prevzela vlogo oklepaja za nekaj vrst dolg odlomek (Slika 3), profil moškega, ki z jezikom, dolgim kot puščica, kaže na ključno besedo, cvetoča in olistana veja, ki se je prerinila iz gobca, kot da gre za poudarek, glej, misel, ki je šla v cvet. Vse to so risbe drugega risarja, karikaturista v službi naročnika rokopisa oz. bralca svobodnega duha.



Slika 3: Zeleni labodji glavi, ki kot oklepaja označujeta vsebinsko pomemben odlomek, Monaldus de Justinopolis: *Summa de iure canonico*, ok. 1300, pariško delo (fol. 133r), Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 33. © Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica.

relevantna so naslednja podpoglavja: *Annotation and the origins of marginal art ter Model and anti-model*, str. 20–31 in *Pricks, prayers and puns*, str. 36–47.

Te risbe velikokrat povezujejo odlomka, napisana več vrst vsaksebi, predvsem pa nadomeščajo ustaljene marginalne oznake. Razpoloženje v risbah je povsem drugačno od štimunge, ki jo vsebuje besedilo: na eni strani je resnoba kanonskega prava, lepo urejenega v dva gosto pisana stolpca, kjer napake niso dovoljene, na drugi strani pa eruptivna likovnost. Pa je še kako pomembna, ker vsaka sličica podpira znanje, citat, definicijo. Bistvo tako urejenih strani je povezava med dvema načinoma komuniciranja, gre za sinergijo verbalnega in vizualnega zajetja izbrane strokovne vsebine.

Le nekaj desetletij poprej se je v nekaj rokopisih in listinah pojavila marginalna risba, ki je opozarjala na vsebinsko bistvo, npr. risba vinograda v urbarju ali seznamu desetine,<sup>26</sup> risba insignij ob odlomku o vladarjevih pristojnostih ipd.<sup>27</sup> Gre za žanrske ilustracije (trezne, brez humorja), ki so oko privedle do iskanega mesta oz. vsebine. Zdi se, da je bil naročnik spominskih opor, naslikanih ključnih besed, v Monaldovem pravnem delu oseba z izjemnim znanjem in dragocenim smislom za humor, ki je marginalne risbe naročil zato, ker je vedel, kako naglo se oko izgubi v brezkončni pokrajini enako popisanih folijev. Vedel je tudi, da je proces učenja in zapomnjenja vsebin dolgotrajen, a kdor ga poseduje, se lahko kljub temu znajde v situaciji, ko je treba ob vsem znanju naglo preveriti definicijo ali imeti pri roki citat, ker je znanstveno delo proces, ki zahteva razmišljanje, predvsem pa preverjanje, reflektiranje postavljenega modela,<sup>28</sup> znanje pa je nasledek znanosti.

V večstoletni praksi srednjeveške bralne kulture in memoriranja obsežnejših del je konvergenca obeh načinov dostopanja do zaželenih citatov-znanj-spoznanj-nasvetov-določil itd.<sup>29</sup> ustvarila tudi nove poti. M. Carruthers je 12. stoletje označila kot čas prehoda od razmeroma majhnih in homogenih samostanskih skupnosti s svojim konceptom memoriranja v ero, ko so se nekateri redovi obračali k bolj izobraženi in raznoliki javnosti, zaznamovani z urbanim ritmom in razvejanimi načini življenja,<sup>30</sup>

26 Npr. rokopis z naslovom *Le Terrier de l'Éveque* iz ok. 1275: Lille, Archives dep. du Nord, Ms 3 G 1208; ali *Rentier d'Audenarde*, tudi ok. 1275, Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms 1175; detajli so objavljeni v Stones, sl. 4, 5, 6.

27 Vatican, Codex Reg. Vat. 5, fol. 176r; ta detajl je objavljen na spletni strani: <http://classes.maxwell.syr.edu/his311/innociiiireg.jpg> [24. 5. 2016].

28 V tem primeru imam v mislih ubesedenje modela pravne znanosti.

29 Na misel pride določilo iz *Regula Magistri* (Cap. 44), naj med odsotnostjo iz samostana menihi, ki nimajo s seboj Biblije, kratka berila *a animo recitet, non in codice legat*. Navodilo v nadaljevanju pravi ... *ut quando in quovis loco codex deest, textum lectionis vel paginae, si opus fuerit, memoria recitetur* ... in iz tega izvemo, da so morali menihi vsaj nekatere odlomke znati na pamet. To pa pomeni, da so potrebovali čas, da so si brez napake zapomnili vsaj ustrezne, tehtne odlomke. Prim. Weissenberger (1973, 51–62), navedeni odlomek je na str. 54.

30 Carruthers, M. (2000) pravi v uvodu: »The monastic practice of meditation notably involved making mental images or cognitive 'pictures' for thinking and composing. The use of such pictures, I will argue, derives both from Jewish spirituality and from compositional practices of Roman

profana, mestna javnost, ki je imela glede na družbene spremembe bolj praktične poglede na življenje, je pričakovala tudi praktično (!) zasnovane knjige (Carruthers, P., 2004, 33 in dalje). Monaldova *Summa* je vrhunski primer znanstvenega priročnika, ki iskani citat »polaga v oči«.

Literaturo in znanost je obvladovala prepletenost oralne, vizualne in verbalne komunikacije,<sup>31</sup> verjetno pa še njenih drugih oblik, npr. gestualne in situacijske. Spremembe v dojetju besedila, ki je dobilo dodatno oporo z vstavljenim likom, simbolom ali znamenjem, so se pretvorile v nove, raznovrstnejše oblike. Zaradi večjega števila ohranjenih kodeksov jih doživljamo kot pogostejše, kar ne more biti povsem v skladu z nekdanjo resničnostjo.<sup>32</sup> Pravil, ki veljajo npr. za pomen obstranskih risb v literarnih delih,<sup>33</sup> priročnikih, listinah ipd., namreč ni mogoče linearno prenesti na dela npr. nabožne ali znanstvene literature. Oblikovna in pomenska prisotnost risb je živa in neposredno zgovorna samo v pogledu bralca, njegov pogled pa je zaobjemal tudi druge miselne procese, spoznavanje ali poznavanje vsebine dela, ki ga je imel v rokah, vseboval pa je tudi bolj ali manj zavestno naslanjanje na izkušnje, ki so mu bile spominske opore. Proces memoriranja in uporabljanja besed, besednih zvez, aluzij, metafor itd. v dobru meri temelji na podobah, ki so se skozi leta (gre za proces šolajočega očesa) vanj vtisnile v bralnem oz. receptivnem procesu bralca (Carruthers, M., 2000).

Približno pol stoletja preden je nastal ljubljanski rokopis *Summae Monaldinae*, je Albert Veliki povezal spoznavanje in pomnjenje podob (*De bono*, ok. 1246), kar je M. Carruthers strnila takole: »Albertu Velikemu je bilo jasno, da so spominske opore pragmatično zamišljene kognitivne sheme in ne realni objekti. Ponazorjene so lahko bile s katerikoli predmetom (cerkvi, palačo, vrtom), vendar niso bile realne.«<sup>34</sup>

Misliti v podobah je bil način, ki so ga pri predavanjih s pridom uporabljali profesorji. *Exemplum* je služil za boljše ponazoritev in konkretizacijo teoretično

---

rhetoric. The emphasis upon the need for human beings to 'see' their thoughts in their minds as organized schemata of images, or 'pictures' and then to use these for further thinking, is striking and continuous feature of medieval monastic rhetoric, with significant interest even for our own contemporary understanding of the role of images in thinking. And the monks' 'mixed' use of verbal and visual media, their often synaesthetic literature and architecture, is a quality of medieval aesthetic practice that was also given a major impetus by the tools of monastic memory work.« Nav. delo, 3.

31 Mostaert, M., 1999, 15–37; pomembno je upoštevati njegovo stališče, da vse oblike komuniciranja niso bile dostopne vsem slojem, str. 21–23.

32 Izkrivljen pogled povzroča število ohranjenih oz. izgubljenih rokopisov; čim bolj se premikamo proti zgodnjemu srednjemu veku, manj je rokopisov.

33 Huot, S., 1992, 3–14; ob rokopisu *Chansonnier N*, zdaj: New York, Pierpont Morgan Library, Ms 819, govori o dveh ravneh vizualne interpretacije besedila, ki je literarna in alegorična.

34 Carruthers, M., 2000, gl. poglavje: *Collective memory and 'memoria rerum'*, 7–59; citat na str. 13.



zastavljene misli, prav tako so *exempla* – kakor je bilo že omenjeno – v svoje nastope vključevali tudi pridigarji, ki so morali pridobiti pozornost poslušalcev in doseči razumevanje (Kompatscher, 1998, 77–78). Stoletje, v katerem sta živela Monaldus in naročnik marginalnih risbic v rokopisu *Summae*, je bilo čas različnih priročnikov. Ob že omenjenem delu *Summa de arte praedicandi* Thomasa de Chobhama se spomnimo tudi na spise Alana z Otokov, Jacquesa de Vitryja itd. V teh priročnikih je začetna črka praviloma poudarjena – iniciale namreč strukturirajo besedilo –, in če je bila v njih podoba bistvenega sporočila nekega odlomka, so take pripovedne iniciale postale prostor za likovni povzetek – abstrakt – zraven napisanega besedila.

Risbe na marginah Monaldovega rokopisa imajo vlogo funkcionalnega opozorila in so en (!) del celotne vsebine (Mostaert, 1999, 35–36); vsekakor so sredstvo za prepoznavo besedila in kot take so z njim nedeljivo povezane. Naj se za zaključek dotaknem tistih besed, ki jih je v traktatu *De Memoria Artificialis* (ok. 1335) zapisal Thomas Bradwardine. Pravi, da morajo biti podobe objektov, ki si jih je treba zapomniti, stvaritev posameznika in morajo biti prav njemu v prid. To je izrazil z mislijo, da »ni mogoče dati nasveta, ki bi enako veljal za vse. A vsak bi se moral potruditi in zase (!) uporabiti ta nasvet: vsak ohranja spomin po svoje in zato je pametno, da svojemu načinu sledi brez spreminjanj.«<sup>35</sup> Iz tega lahko izpeljemo predvidevanje, da podobe kot mnemonično sredstvo na drugo osebo ne učinkujejo z enako prepričevalno in enako spominsko močjo kot na »avtorja podob«. Na širši krog bralcev imajo bolj ali manj enako izražen in pričakovan učinek le univerzalno oblikovana znamenja, v katerih ni individualnega koncepta.

Nekako na časovni sredini med mislimi Alberta Velikega in Thomasa Bradwardina je v Parizu nastal ljubljanski rokopis, ki se zdi vizualizacija njenih razglabljanj. Obe besedili sta psihološki analizi človekovega zapomnjenja in uporabe spominskih sider, hkrati pa sta zrcalo tedanjega razmišljanja o vizualnem spominu, ki ni moglo biti lastno samo njima, ampak je obstajalo v intelektualnih krogih. V stoletju 1250–1350 je socialna psihodinamika utirala poti za vse bolj učinkovito izrabo obstoječih možnosti (za pridobivanje znanja ali dostopanje do njega) posameznika ali skupine. Naj je naročnik rokopisa vedel ali ne, kakšen proces v razvijanju pragmatičnih podpor se je v letih njegovega življenja sprožil, je treba priznati, da je njegov koncept obravnavanja pravnih vsebin s pomočjo slikovnih ponazoril najznačilnejših in splošno znanih likov (ob vedno enako oblikovanih stolpcih besedila) v resnici inventivna zamisel, ki je spremenila rabo dolgega in zapletenega znanstvenega besedila.

---

35 Angleški prevod tega odlomka je delo Mary Carruthers, 1990, 285. O tem vidiku piše tudi L. Freeman Sandler, 1997, 1–49, zlasti str. 40–41.

## Bibliografija

### Viri

- Aristotle, *On the Soul. Parva naturalia. On breath*, London, Cambridge (Ma) 1957.
- Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum* [Basel: Berthold Ruppel, ok. 1470], München, Bayerische Staatsbibliothek, Ink B-92.
- Gregorius Magnus, *Registrum epistolarum*, CCSL (*Corpus christianorum Series Latina*), Turnhout: Brepols, 1982.
- Thomas de Chobham, *Summa de arte praedicandi* (ur. Morenzoni, F.), Turnhout 1989.

### Literatura

- Appleby, D., Instruction and Inspiration through Images in the Carolingian Period, v: *Word, Image, Number. Communication in the Middle Ages* (ur. Contreni, J. J., Casciani, S.), Tavarnuzze 2002, str. 85–111.
- Brancale, G., Indice analitico dei codici continenti la Summa del B. Monaldo, v: *Beato Monaldo da Giustinopoli. 1210–1280 ca. Atti raccolti in occasione del VII centenario del suo transito*, Trieste 1982, str. 65–80.
- Camille, M., *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*, London 1992.
- Carruthers, M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.
- Carruthers, M., *The Craft of Thought. Meditation, rhetoric, and making of images 400–1200*, Cambridge 2000.
- Carruthers, M., Intention, sensation et mémoire dans l'esthétique médiévale, *Cahiers de civilisation médiévale* 55, 2012, str. 367–378.
- Carruthers, P., *The Nature of the Mind. An Introduction*. New York, London 2004.
- Cobban, A., *English university life in the Middle Ages*, London 1999.
- Coleman, J., *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge 1995.
- Das Kloster St. Gallen und seine Schulen. Zum 200. Geburtstag der Katholischen Kantonalsekundarschule »Flade«*, St. Gallen 2009.
- Duggan, L. G., Reflections on »was Art Really the ‚Book for the Illiterate‘?«, v: *Medieval Images and Texts as Forms of Communication. Papers from the Third Utrecht Symposium on Medieval Literacy* (ur. Hageman, M., Mostert, M.), Turnhout 2005, str. 109–119.

- Freeman Sandler, L., The Study of marginal imagery: Past, present, and future, *Studies in Iconography*, 18, 1997, str. 1–49.
- Freeman, A., Scripture and images in the Libri Carolini, *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 41, 1993 (1994)/1, str. 63–188.
- Golob, N., Monaldova pravna enciklopedija kot rokopisna umetnina: Monaldus de Iustinopolis: Summa de iure canonico (Ms 33, Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani), v: *Beatus Monaldus Iustinopolitanus: Summa de iure canonico* (ur. Štoka, P., Markovič, I.), Koper 2013, str. 39–57.
- Huot, S., Visualization and Memory, The Illustration of Troubadour Lyric in a Thirteenth-Century Manuscript, *Gesta*, XXXI/1, 1992, 3–14.
- Klarer, M., *Ekphrasis*, or the archeology of historical theories of representation: medieval brain anatomy in Wernher der Gartenaere's *Helmbrecht*, *Word & Image*, 15/1, January–March 1999, str. 34–40.
- Kompatscher, G., Erbauungs- und Unterhaltungsliteratur des Mittelalters: Beispiele aus dem Handschriftenbestand der Universitätsbibliothek Innsbruck, *Kulturerbe und Bibliotheksmanagement. Festschrift für Walter Neuhauser zum 65. Geburtstag am 22. September 1998. Biblos-Schriften, Band 170*, Innsbruck 1998, str. 75–88.
- Manzari, F., Stabile, G., Aristotele latino: Analytica priora, Analytica posteriora, Topica, De sophisticis elenchis, v: *Vedere i Classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo* (ur. Buonocore, M.), Rim 1996, str. 254–256.
- Mostaert, M., New Approaches to Medieval Communication?, v: *New Approaches to Medieval Communication* (ur. Mostaert, M.); (Utrecht Studies in Medieval Literacy 1), Turnhout 1999, str. 15–37.
- Peklar, B., *Iracionalna podoba srednjeveške umetnosti: sanje – sanje – smrt*, Ljubljana 2016 (neobj.).
- Rischpler, S., Die Ordnung der Gedächtnisfiguren: der bebilderte Mnemotechnik-Traktat Cod. 5393 der Österreichischen Nationalbibliothek, *Codices manuscripti* 48/49, junij 2004, str. 73–87.
- Sprigath, G. K., *Zum Vergleich von Schrift und Malerei in den Briefen Gregors d. Großen an Serenus*, <http://www.phil-hum-ren.uni-muenchen.de/php/Sprigath/GregSer.pdf>. [17. 7. 2018].
- Stones, A., The 'Terrier de l'Evêque' and some Reflections of Daily Life in the Second Half of the Thirteenth Century, v: *Tributes to Jonathan J. G. Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval & Renaissance Manuscripts, Art & Architecture* (ur. L'Engle, S., Guest, G. B.), London, Turnhout 2006, str. 371–384.

- Tarn Steiner, D., *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton, Oxford 2001.
- Weissenberger, P., OSB, Die Regula Magistri und die Regula S. Benedicti in ihrem Verhältnis zur Schreib- und Lesekunst wie zum Buch, *Gutenberg Jahrbuch*, 1973, str. 51–62.
- Žbontar, Z., Visions and dreams in Antiquity and in the Middle Ages, *Ikon: časopis za ikonografske studije / Journal of the iconographic studies* 6, 2013, str. 267–274.
- Žbontar, Z., *Vizualna kultura zgodnjega srednjega veka: stičišče kolektivnega spomina in mentalitet*, Ljubljana 2016 (neobj.).

Nataša Golob

## **O spominu in spominski podobi v srednjem veku**

**Gljučne besede:** naslikane ključne besede, kazalke, traktati o spominu, medicinska dela o možganih in spominu

Prispevek govori o odnosu srednjeveških avtorjev do spomina tako v teoretičnem smislu kot tudi v praktični rabi, predvsem šolski praksi, kjer je bilo urjenje spomina pomembna veščina. Na odnos do spomina, spominjanja in urejanja informacij so zelo vplivali antični avtorji (zlasti Aristotel), katerih spoznanja so od patrističnega časa dalje vključevali v teološke razprave (Gregor Veliki, Izidor iz Sevilje). Visoki srednji vek se je pod vplivom arabskih del posvetil tudi medicinskemu opredeljevanju funkcioniranja možganov in intelektualnih sposobnosti (Avicenna), to pa se je izrazilo v anatomskih traktatih ter je vplivalo na razvoj miselnih vzorcev in likovnih ponazoritev vsebinsko odvisnih kvalitet. Kot posebna oblika označevanja pomembnih odlomkov in vizualne opore bralcu, ki išče specifične odlomke v obsežnem znanstvenem delu, je kot primer v središče postavljena enciklopedija kanonskega prava. Gesla v tem obsežnem delu so ponazorjena z realističnimi sličicami, ki so tako rekoč likovni povzetki in tako naslikane ključne besede, na pomembne odlomke pa opozarjajo kazalke v obliki fantazijskih detajlov (Monaldo Koprski: *Summa de iure canonico*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ms 33). Govorimo lahko o stvaritvi, ki izraža koncept individualno zasnovanega spominskega sistema s slikovnimi oporami.

Nataša Golob

## On Memory and Memorative Image in the Middle Ages

**Keywords:** painted key-words, pointing fingers, treatises on memory, medical works on brain and memory

The paper discusses the attitude of mediaeval authors toward memory within theoretical approaches and also in practical use, which were especially valuable in scholastic practice, with the training of memory an important discipline. The authors of antiquity heavily influenced the perception of memory, remembrance and organizing the information (especially Aristotle), and since Patristic era their concepts were incorporated in theological texts (Gregory the Great, Isidore of Sevilla). During the later Middle Ages under the influence of Arab texts more attention was dedicated to the medical aspects of functioning of brains and intellectual capabilities (Avicenna), as seen in anatomical treatises and influencing the development of mnemonic patterns and visual expressions of qualities that are interrelated. Being a specific result of mnemonic practice, where important segments of text are accentuated with visual symbols, thus helping the reader in finding the relevant part in a vast scientific work, the paper sets at the centre an encyclopaedia of canon law. Subject headings in this extensive encyclopaedia are enhanced with realistic images, being actually pictorial abstracts and therefore painted key-words, while the attention to important passages is drawn with pointing-signs in the forms of imaginative details (Monaldus Iustinopolitanus: *Summa de iure canonico*, Ljubljana, National and University Library, Ms 33). We are thus able to speak of creation, expressing the concept of individually composed mnemonic system, supported with pictorial aids.

Angelika Kemper

## **Jacobus Publicius und sein Schüler. Die Gedächtniskunst als akademische Übung im Erfurter Universitätsunterricht**

**Schlüsselwörter:** Universität Erfurt, Mnemotechnik, Ars memorativa, Jacobus Publicius, Spätmittelalter, Frühhumanismus, Rhetorik, Askese

DOI: 10.4312/ars.12.2.271-284

Die Bedeutung der Mnemotechnik für das spätmittelalterliche und humanistische Gelehrtenwesen steht außer Frage. Die Ausgestaltung der (z.T. höchst anspruchsvoll geformten) Lehre wird seit einigen Jahren verstärkt erforscht,<sup>1</sup> weitgehend im Dunkeln liegt allerdings nach wie vor die praktische Gestaltung des mnemotechnischen Unterrichts, der an den Universitäten stattfand. Der Beitrag will diese Praxis anhand eines Beispiels näher beleuchten.

Die Mnemotechnik ist eine Technik zur Gedächtnisschulung, die mithilfe visualisierender und gedächtnisstrukturierender Methoden das natürliche Gedächtnis unterstützen soll. Die aus der Antike stammende Methode, einen mentalen Ort zu erschaffen und mit bildlich verdichteten Gedächtnisinhalten zu füllen, stellt nur die prominenteste Spielart dar (*Rhetorica ad Herennium*, III, 16–22; Cicero, *De oratore*, II, 354; Quintilian, *Institutio oratoria*, XI, 2). Die mnemotechnischen Traktate, welche im 15. Jahrhundert zahlreich in Erscheinung traten, sind zugleich ein Phänomen der Kulturgeschichte, das zwischen verschiedenen Wissensfeldern bzw. Disziplinen und gesellschaftlichen Subsystemen angesiedelt war; die Technik der Ars memorativa wurde in dieser Zeit auf der Grundlage philosophischer, rhetorischer, religiöser und medizinischer Interessen betrieben. An der Wende zwischen dem Spätmittelalter und der beginnenden Frühen Neuzeit ließ sich ein Anstieg der Wissensbestände beobachten, der Veränderungen in der zeitgenössischen Wissenslandschaft nach sich zog und inhaltlich wie institutionelle Neujustierungen nötig machte. Die Menge verschriftlichter Informationen und die Buchproduktion nahmen zu, im deutschsprachigen Raum wurden Universitäten gegründet, die Studentenzahlen stiegen, reformorientierte Klöster verbesserten ihre Bibliotheken und Skriptorien. Dies geschah vor dem Hintergrund der Erneuerung der Studien, die durch die humanistische Bewegung initiiert wurde

---

1 Grundlegend: Hajdu, 1936; Rossi, 1960; Carruthers, 1990; Yates, <sup>2</sup>1991; neuere Publikationen zum Thema sind: Seelbach, 2000; Wójcik, 2008; Doležalová, 2016.



– mit ihren poetischen und rhetorischen Inhalten zunächst am Rand des regulären universitären Curriculums, aber in das etablierte Unterrichtssystem drängend. Die von solchen Entwicklungen betroffenen Personenkreise – Studenten und Professoren, Mönche und Nonnen, Scholastiker und Humanisten, Prediger und Juristen etc. – traten als Interessentinnen und Interessenten der *Ars memorativa* in Erscheinung, da sie in ihren alltäglichen Tätigkeiten eine Technik benötigten, die ansteigenden Wissensmengen zu bewältigen und diese nach Belieben zu selektieren, abzuspeichern und aufzurufen. Ein erneuertes Interesse an der Rhetorik, das zu den humanistischen Errungenschaften zählte, tat ein Übriges zur Wertschätzung der Mnemotechnik in dieser Zeit.

Auch der spanische Wanderhumanist Jacobus Publicius stellte seinen Mnemotechnik-Traktat (Incipit: *Haud ab re fore arbitror*) in den Dienst der Rhetorik. Publicius stammte wohl aus Salamanca in Spanien – er selbst behauptete, Florentiner zu sein – und war als Mediziner ausgebildet, was sich auch in seinem Werk spiegelt.<sup>2</sup> Nach Stationen in Salamanca und Valencia war er 1458 in ‘Tolosa’ (Toulouse) als Dozent tätig, er lehrte danach als wandernder Gelehrter an mehreren Universitätsstandorten (Leuven 1464, Erfurt 1466/67, Leipzig 1467, Köln 1468, Wien 1468, Krakau 1469, Basel 1470/71, Reims 1473/74) und hatte sich wohl auch eine Zeit in Italien aufgehalten.<sup>3</sup> Die Nachricht über Publicius’ 1472 erfolgten Tod erscheint zweifelhaft (Sottili, 1975, 271f., 286).

Zeugnis seines humanistischen Unterrichts in Erfurt (1466/1467) ist ein studentisches ‘Kollegheft’, dessen Inhalte von Johannes Knaessen aufgezeichnet wurden und in einer Sammelhandschrift überliefert sind. Es enthält Mitschriften zu verschiedenen Unterrichtsstoffen und gibt dabei einen ebenso seltenen wie wertvollen Aufschluss zur mnemotechnischen Vermittlungspraxis. Die Handschrift (dat. 1447–1467; Universitätsbibliothek Erfurt, CA 4°12) dokumentiert also – aus der Sicht des mitschreibenden Studenten und ‘aus erster Hand’ – die Lehre des spanischen Wanderhumanisten, die aus Interpunktionslehre, Rhetorik, Epistolographie und Mnemotechnik bestand. Die Notate zeigen Züge einer Primärrezeption, die neben den erklärenden Kommentierungen auch die didaktischen Maßnahmen des Meisters erkennen lassen, denn Publicius suchte einen Transfer mnemotechnischer Inhalte an universitäres Publikum zu erleichtern, indem er die Komplexität der

2 Vgl. seine medizinische Detailkenntnis im Gedächtnistraktat ‘*Haud ab re fore arbitror*’; zum Autor vgl. Carruthers et al., 2004, 226f. sowie Cosenza, 1962, 2967. Zur spanischen Herkunft siehe Kristeller, 1959, 83–90, bes. 90 (ohne exakten Beleg); Sottili, 1975, 270–286, bes. 271. Siehe auch Sottili, 1985, 7.

3 Publicius hatte in Leuven eine Stellung als Rhetorikprofessor, siehe Bertalot, 1915, 1–24, bes. 18; Sottili, 1985, 21. Wahrscheinlich verbrachte Publicius – dem in der Brieflehre genannten italienischen Widmungsträger nach, dem Fürsten von Tarent – auch einige Zeit in Italien.



Lehre in realistischer Weise an die Bedürfnisse und Voraussetzungen der Hörer anpasste.

Der bereits genannte Schüler des Publicius, Johannes Knaessen (ca. 1445–1505), verlegte sich, nachdem er in Erfurt 1472 Artistenmagister geworden war, auf das Rechtsstudium und ist später – nach einem Zwischenaufenthalt als Chorherr in Basel – als Kanoniker und Rektor in Erfurt (1496) nachzuweisen.<sup>4</sup> Die vorliegende Sammlung (Universitätsbibliothek Erfurt, CA 4°12) besteht aus einer 269 Bll. umfassenden Handschrift, die aus dem Erfurter Universitätskontext hervorgegangen ist. Als Besitzer und teils als Schreiber der Handschrift kann Knaessen benannt werden, der sich für das Jahr 1475 als *possessor* eintrug (Schum, 1887, 292–294, bes. 292). Die Sammelhandschrift reicht jedoch in Knaessens 1465 beginnende Studienzeit hinein, im Kern dürfte der Codex zwischen den vierziger und siebziger Jahren entstanden sein, zumal mehrere Schreiberhände mitwirkten. Die hier enthaltene ‘Rhetorica’ des Publicius ist im Jahr 1467 geschrieben,<sup>5</sup> die späteste Datierung weist in das Jahr 1499, als Knaessen sein Studium längst beendet (1472) und bereits das Erfurter Rektorenamt (1496) innegehabt hatte.<sup>6</sup> Die Sammlung enthält einen Kommentar zu Seneca-Briefen (fol. 1r–61v), Sallusts ‘Coniuratio Catilinae’ (fol. 63r–80r), den Traktat ‘De arte distinguendi’ des Publicius (fol. 84v–90r) sowie dessen Rhetorik (fol. 93r–125r), eine Cicero-Rede (‘Pro Marco Marcello’, fol. 126r–130r), die ‘Ars epistolandi’ des Publicius (fol. 141r–162v), zwei Sammlungen von Cicero-Briefen (darunter ‘Ad familiares’; fol. 163r–171r, 226v–231v), die ‘Ars memorativa’ des Publicius (fol. 176r–189r), ferner ein lateinisches Bruchstück aus der Alexandertradition (Incipit: *In Egipto reperiuntur optimi astronomi*, fol. 200–201v), Memorialverse (fol. 201v), ein Epitaph des Dichters Terenz (fol. 201v) und mehrere Carmina (z.B. die Alanus ab insulis zugeschriebene ‘Apocalipsis’, fol. 205r–205v), Auszüge aus Alanus’ ‘Anticlaudianus’ (fol. 206r–207r; 207v–210r), die ‘Synonyma’ des Humanisten Stephanus Fliscus (Stefano Fieschi, † nach 1462; fol. 212r–226r), eine Anleitung zum Schachspiel (fol. 232r) sowie rhetorische Regeln (fol. 232v–235r) und schließlich zwei juristische Einträge, eine Vokabelliste und einen auf 1447 datierten, gekürzten Auszug aus ‘De arbore consanguinitatis’ (fol. 238r–265r, 266r–269r).<sup>7</sup>

---

4 Knaessen (Knaess, Kneß, Gnas) ist bei seinem zweiten Aufenthalt in Erfurt als langjähriger Dekan des Kollegs der ‘Porta coeli’ und als Kanoniker in St. Severi dokumentiert; Bauch, 1904, 53–56; Kleineidam, 1969, 52 und 153f.

5 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 124r: *Jacobi Publicii Rufi florentini ytali oratoris disertissimi institutiones oratorie finiunt feliciter, temporis gratie Anno Domini 1467* [...]; Zitate aus dieser Handschrift, die mehrere Schreiberhände zeigt, unter Auflösung von Ligaturen und Kürzungen. Der Codex besitzt z.T. eine doppelte Folienzählung, bei Zitaten werden (unter Bevorzugung der neueren Zählung) eingeklammerte Zahlangaben ignoriert.

6 Die Promotion erfolgte 1502; siehe Bauch, 1904, 55.

7 Angaben nach Schum, 1887, 292–294 (Zuweisungen an Publicius ergänzt).

Der Erfurter Sammler erfasste insgesamt vier Texte von Publicius, wobei sich nach Ausweis von Agostino Sottili auch die Sallust-Passage sehr wahrscheinlich auf Publicius' Unterricht zurückführen lässt (Sottili, 1985, 34). Der studentische Hörer erstellte zudem Interlinearglossen und Randnoten. Die Glossen enthalten lateinische Vokabelhilfen – sehr selten auch deutsche Übersetzungen – und verraten in der Interpunktions- und Metriklehre '*De arte distinguendi*', berücksichtigt man die mit *maniculae* herausgehobenen Merksätze wie *Prestabilius sero est eciam discere quam semper ignorare*, ein eher anfängerhaftes Niveau.<sup>8</sup> Nach Sottilis Einschätzung zielte diese Lehre auf eine artistische Hörschaft (Sottili, 1985, 37). Publicius stellte in ihr nicht nur sein Wissen, sondern auch die eigene Musterhaftigkeit heraus, indem er seine stilistischen Ansprüche hervorhob und kritische Bemerkungen zum gesunkenen Niveau der *artes* hören ließ ([...] *maiorum nostrorum incuriam, ne socordiam aut ignaviam dixerim* [...]).<sup>9</sup> Solchermaßen für Anfänger der Artes Orientierung bietend, machte Publicius als Kontrahenten der humanistischen Studien sowohl *vulg[us]* (Menge, Pöbel) als auch *census* (Vermögen) aus und berief sich explizit auf horazische Maximen (*Ut Venusini vatis sententia dicitur*).<sup>10</sup> Durchgehend lässt sich die für die humanistische Bewegung topische Lichtmetaphorik<sup>11</sup> nachweisen, wobei der Autor gezielt den Nutzen und die Neuheit seiner Schrift benannte – [...] *opus [...] novitate viribus [?] et fructu amplissimum* –, während er die Lehre von Konkurrenten herabsetzend beurteilte (*deridiculam doctrinam*).<sup>12</sup> Der Dozent verwendete überwiegend, den humanistischen Vorstellungen sprachlicher Eleganz und Reinheit entsprechend, klassische Autoren (Cicero, Vergil, Sallust), zog jedoch im Metrikteil auch Beispiele aus der frühen Kaiserzeit heran (Juvenal, Statius, Lukan). Der Autor betonte darüber hinaus die Sorgfalt im Wissenserwerb und die große Bedeutung der elementaren Ausbildung der Jugend. Dies kann wohl als Hinweis auf das Alter der Adressaten seiner Interpunktionslehre gelesen werden, was angesichts des frühen Eintrittsalters spätmittelalterlicher Universitätsbesucher durchaus realistisch erscheint und auch dem Anspruchsniveau entsprechen würde.<sup>13</sup> In der Tat hat sich der studentische Nutzer intensiv mit den angepriesenen Lehrinhalten befasst und in seiner

8 UB Erfurt, CA 4°12, fol. 85r. Für *rudimenta* wird etwa als Synonym *elementa* angegeben (ebd.), als deutsche Vokabel erscheint in einer Marginalie z.B. *unsorchvoldicheit* (fol. 84v, für *incuria*).

9 UB Erfurt, CA 4°12, fol. 84v.

10 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 84v. Für die erste Beziehung vgl. den prägnanten Beginn der horazischen Ode III,1 (*Odi profanum vulgus et arceo*), für die Empfehlung der Genügsamkeit vgl. z.B. Ode I, 38; zitiert nach Horatius Opera (publ. Shackleton Bailey, D. R.), Stuttgart<sup>3</sup>1995, 67.

11 Vgl. das Ende des Prologs: *Ut nostri saeculi hominibus aliquid / splendoris et luminis [...] referam*. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 85r–85v.

12 UB Erfurt, CA 4°12, fol. 85r, 86r. Publicius bezieht sich auf einen Albinus (?), hinter dem sich offenbar der 'Dialogus de Rhetorica et virtutibus' des Alkuin († 804) verbirgt.

13 *Hec quippe prima adolescencie rudimenta tanti facienda sunt, ut eciam deliros, imperfectos et mancos ineptosque senes dicamus*. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 85r.

Mitschrift gründlich bearbeitet, d.h. annotiert und mit kleinen Schemazeichnungen am Rand versehen, wobei er Synonyme und Beispiele ergänzte.

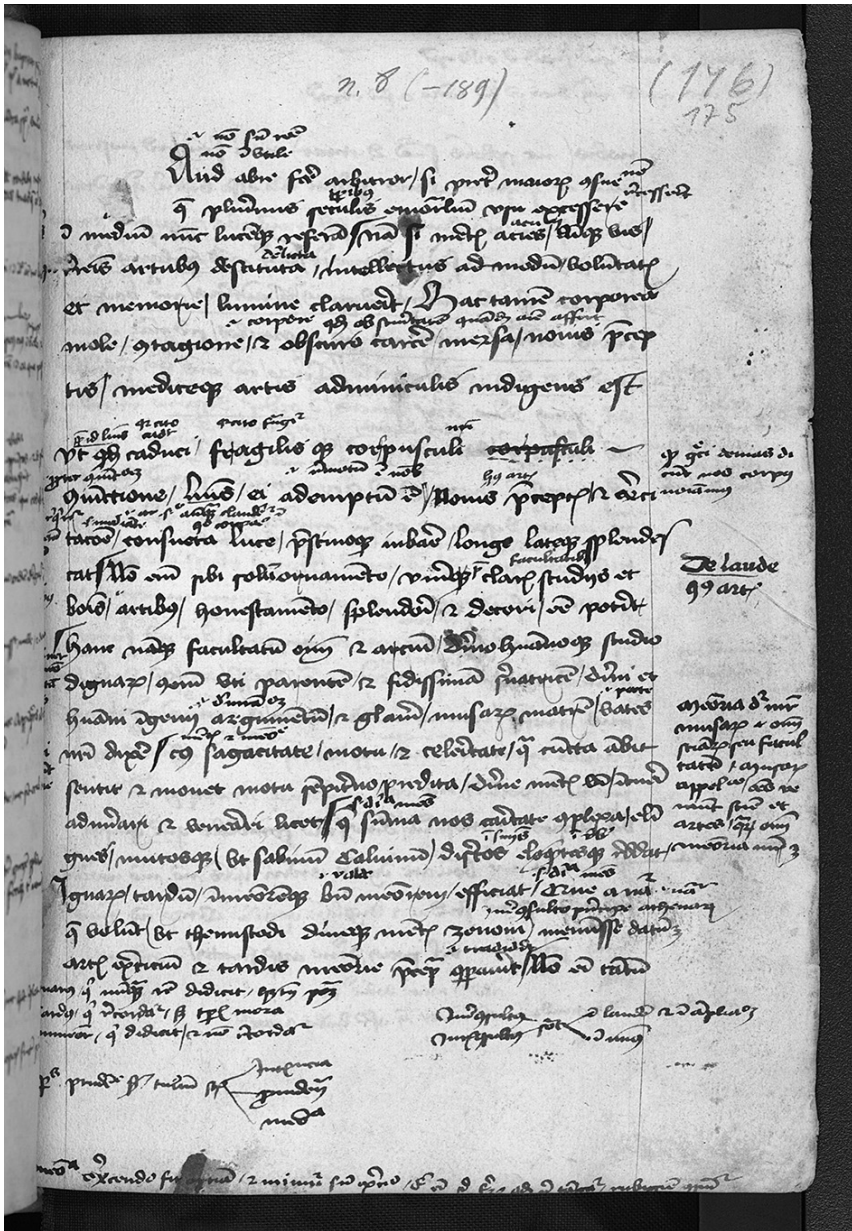


Abb. 1: Haud ab re fore arbitror, Erfurt, Universitätsbibliothek Erfurt, CA 4°12, fol. 175r (176r).

Die Gedächtnislehre des Publicius (Incipit: *Haud ab re fore arbitrator*) ist ebenfalls in Knaessens Sammelhandschrift vertreten. Der Erfurter Student hatte sie – v.a. am Beginn – intensiv mit Glossierungen und Marginalien versehen, was auf eine gründliche Behandlung durch den humanistischen Dozenten schließen lässt. Die Hinzufügungen betreffen im gesamten Dokument v.a. Worterläuterungen und zudem im Prolog, der inhaltlich und stilistisch anspruchsvoll gehalten ist, vereinzelt Hinweise zu syntaktischen Zuordnungen.<sup>14</sup> Ferner lassen sich marginale Notizen ausmachen, die in konziser, teils schematischer Form die Inhalte ergänzen oder kurz zusammenfassen; Knaessen vermerkte hier Sachinformationen, etwa zur Figur der Mnemosyne (*Memoria dicitur mater musarum et omnium scienciarum seu facultatum* [...]) sowie zu den Qualitäten der *prudentia* nach Ciceros ‘De inventione’ (II, 53).<sup>15</sup> Die zahlreichen Worterläuterungen beweisen, dass basale lexikalische und semantische Informationen nicht präsent waren bzw. dass ein Verständnis der mnemotechnischen Lehre offenbar vor artistischen Zuhörern nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden konnte. Die in Knaessens Mitschrift besonders ausgezeichneten Textteile, für die er Unterstreichungen und *maniculae* einfügte, beziehen sich auf die Anpreisung der Leistungsfähigkeit der Mnemotechnik (*Quid enim preclarior, quid gloria, quid laude, quid admiratione dignius quam [...] ingenio anteire omnes non modo mortales, sed naturam ipsam [...]*<sup>16</sup>), definitorische Kernsätze (z.B. zur *naturalis memoria*<sup>17</sup>) und auch auf Querverweise zu klassischen Autoren bzw. Zitationen.<sup>18</sup> Dem Text lässt sich entnehmen, dass von Publicius keine Visualisierungen angeboten und in das Manuskript integriert wurden, doch gibt es durchaus einen Hinweis auf die Verwendung des mnemonischen, nach Himmelsrichtungen geordneten Schaubilds, das auch in Publicius’ *Ars-memorativa*-Drucken erscheint. Direkt nach dem Prolog und der Simonides-Erzählung (die die Begründung der Mnemotechnik referiert) findet sich in der Sammelhandschrift eine Erläuterung des besagten Schaubilds, noch bevor die eigentliche Lehre beginnt (*Prima tenet centrum, c celum, medium diem d, septem f triones*).<sup>19</sup> Die Örterlehre erhält, nachdem das mnemotechnische Grundprinzip der

14 Vgl. etwa *caduci* mit der Annotierung *quia cito cadit*; UB Erfurt, CA 4°12, fol. 175r. Offenbar waren die relativen Satzanschlüsse im Prolog ([...] *que summa nos caritate* [...]. *Que a natura que volunt* [...]) bereits für zeitgenössische Rezipienten nicht gut verständlich. Knaessen notierte an beiden Stellen über den Zeilen *scilicet divina mens* (UB Erfurt, CA 4°12, fol. 175r), was im zweiten Fall jedoch syntaktisch kaum zur Klärung beiträgt. – Speziell zur Lehre des Publicius siehe: Carruthers et al., 2004, 226–254 (inkl. englischer Übersetzung des Traktats). Die Überlieferung des Traktats in Handschriften und Drucken erfasst Seelbach, 2000, 116f.

15 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 175r; Knaessen listete für *prudentia* auf: *pars prudentie secundum tulum sunt: Inteli<ge>ncia, providencia, memoria*.

16 UB Erfurt, CA 4°12, fol. 175v.

17 UB Erfurt, CA 4°12, fol. 176v.

18 Vgl. zu Erwähnungen Vergils UB Erfurt, CA 4°12, fol. 177v, 178r (hier auch ein Zitat).

19 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 176r.

Ordnung eingeführt wurde, von studentischer Hand zahlreiche Glossen. Die dichte Annotierung des Lehrtextes endet im Abschnitt über die Übung des Gedächtnisses und fehlt fast gänzlich in den medizinischen Passagen (fol. 181v–183v), die entweder dem Hörer zu uninteressant schienen oder – was immerhin möglich wäre – im Unterricht ausgelassen wurden. Es zeichnet sich auch insgesamt ab, dass Publicius an manchen Stellen sein Programm einschränkte und didaktisch Schwerpunkte setzte. So wurden in der Lehrveranstaltung Kapitel der Örterlehre gekürzt,<sup>20</sup> v.a. aber fehlt der die Buchstabenverwendung erläuternde Teil, also das komplette Buch 2, das in anderen Überlieferungsträgern zahlreiche Illustrationen zeigt; da ein hieraus stammendes Schaubild offenbar Erwähnung fand, wie berichtet, liegt wohl eine fallweise Nutzung dieses Buches vor.<sup>21</sup> Publicius setzte, nach Knaessens Manuskript, seine Lektionen dann mit dem dritten Buch fort, wo er die Bilderlehre ausführte, die der Student jedoch nicht annotiert hatte. Zwischen Örter- und Bilderlehre, den beiden von Publicius demnach als Kernstücke ausgewählten und vermittelten Lehrinhalten – wobei die Örterlehre am intensivsten durchgearbeitet erscheint –, ergänzte der Student auf anderthalb Folioseiten in einer eng geschriebenen Kursive einige Zusatzbemerkungen. Es handelt sich um Auszüge aus Hieronymus-Briefen (Epist. 68; 52; 10; 118) und eine Stelle des 'Didascalicon' des Hugo von St. Viktor (III, 14), aber auch um einen Evangelientext (Mt 2, 15).<sup>22</sup> Die Zitate thematisieren die rechte Lebensweise, die Kindererziehung, das Thema der *Adolescentia* und – überraschend vielleicht für den humanistischen Rhetorikunterricht – die Vergänglichkeit des Lebens und das Klerikerdasein. Die Hieronymus-Briefe zählten zu Publicius' standardmäßigem Lehrprogramm, zu denen er nachweislich auch in Leipzig gelesen hatte, so dass er in Erfurt seine Lehre kombinierte und, neben den mnemotechnischen Instruktionen, auch eine thematische Anbindung übte. Der längste Abschnitt dieser Auszüge erhielt eine eigene Überschrift (*Quid [?] dicam de virtutibus*) und streift den Bereich der Tugendethik.<sup>23</sup> Die Notate belegen damit nicht nur eine Integration der Tugendlehre in den mnemotechnischen Unterricht (wenngleich die Art der praktischen Einbeziehung unklar bleibt), sondern auch eine Beschäftigung mit religiöser Sündenangst. Publicius zog in dieser Passage offenbar bevorzugt Hieronymus-Zitate mit einer solchen Konnotation heran und bezog sich u.a. auf das Gleichnis vom verlorenen Sohn (*Ego ita sum, quasi a cuncto*

---

20 Vgl. die freigebliebene Halbseite in UB Erfurt, CA 4°12, fol. 179v. Die Passage war vorgesehen für Abschnitte zum Finden der Örter und deren Verschiedenheit.

21 Das mnemonische Schaubild ist z.B. in der Handschrift BL London, Add MS 28805 enthalten (fol. 147r), alphabetische Figuren wurden in der Ausgabe Jacobus Publicius, *Institutiones oratoriae*, Venedig: Erhard Ratdolt 1482 abgedruckt (das Werk wird im Drucktext, der keine eigene Titelei besitzt, als *Oratoriae artis Epitomata* bezeichnet).

22 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 184r–184v.

23 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 184v.

*grege, quasi morbida ovis aberrans [...] Ego sum ille prodigus filius [...]*).<sup>24</sup> Mehrfach behandelten die Lektionen auch das Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus, das die Gegensätze zwischen Jenseits und Diesseits beleuchtet und, vor dem Hintergrund der Heilsperspektive, die Nutzlosigkeit von Reichtum konturiert.<sup>25</sup> Hieronymus war bei alledem nicht nur ein Mode-Heiliger des Spätmittelalters, der als intellektuell-asketische Gestalt zum “bevorzugten Heiligen der Gebildeten” wurde und speziell bei geistlichem und elitärem Publikum Anklang fand, er war auch ein frühes Rollenvorbild für den Ausgleich zwischen gebildetem Sprachpurismus und religiöser Lebensführung.<sup>26</sup> Da sein Kult in Italien und Spanien bereits seit dem 14. Jh. florierte – die Briefe wurden zu dieser Zeit auch im deutschsprachigen Raum verbreitet –, nimmt es nicht wunder, dass Hieronymus als Inbegriff einer antik gebildeten “christliche[n] Eloquenz” dienen konnte und Anhänger gerade unter Humanisten fand.<sup>27</sup> Indirekt tritt so der intellektuelle Standpunkt des Frühhumanisten Publicius hervor, dessen weltliche Ambitionen offenbar eine geistliche Rechtfertigung benötigten und auf innere Konflikte schließen lassen. Auch an anderen Stellen der *Ars memorativa* wird deutlich, dass Publicius bei seinen Lehrvorträgen auf Themen dieser Art zurückgriff und neben den Tugenden auch die Gnadenproblematik und das *tribunal Christi* berührte; eine Art der christlichen Tugendlehre scheint in den Unterricht integriert gewesen zu sein, so notierte der Student etwa die vier Kardinaltugenden in den Marginalien des Abschnitts ‘*De ordine, serie seu distribuzione*’.<sup>28</sup>

Insgesamt ist feststellbar, dass die *Ars memorativa*, was die universitäre Wissensvermittlung angeht, mit klarer didaktischer Reduktion gelehrt wurde. Der mnemotechnische Unterricht behandelte offenbar nur Ausschnitte intensiv (Örterlehre), was auf ein langsames Vermittlungstempo bzw. ein erst allmählich zu entwickelndes Verständnis der Hörer schließen lässt. Auch fand sich die mnemotechnische Lehre, die solchermaßen in eher rudimentärer Form in die universitäre Lehrpraxis einging, kombiniert mit anderen Inhalten. Diese Maßnahmen erleichterten jedoch allesamt einen Transfer mnemotechnischer Inhalte, indem sie die Komplexität der Lehre verringerten und diese mit bekannten Lehrinhalten verknüpften.

24 UB Erfurt, CA 4°12, fol. 184v. Verwendet wurde die Hieronymus-Epistel 2, siehe *Patrologia Latina*, 22, col. 331f.

25 Vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 184v und 185r.

26 Vgl. Hamm, 2011, 154–159 sowie 179f. Nach Hamm war Hieronymus eine Identifikationsfigur für die spätmittelalterliche Laienfrömmigkeit, Ordensspiritualität und Gelehrtenkultur, aber kein breit verehrter “Volksheiliger” (159).

27 Vgl. Hamm, 2011, 170–181, bes. 179. Vgl. die berühmte Briefstelle, in der Hieronymus von einem Angststraum berichtet, der den Zwiespalt zwischen Christentum und heidnischer Bildung spiegelt (der göttliche Richter wirft ihm vor: *Ciceronianus es, non Christianus*; Epist. 22, 30; *Patrologia Latina*, 22, col. 416).

28 Ein inhaltlicher Bezug der Kardinaltugenden zum betreffenden Abschnitt tritt nicht hervor; vgl. UB Erfurt, CA 4°12, fol. 177v; zum *tribunal Christi* vgl. fol. 189r.

Offenbar wurden die Feinheiten der Gedächtnislehre eher von Experten rezipiert als von Artistenstudenten, die eine humanistische Rhetorikgrundlage erwarben. Züge einer mnemotechnischen Geheimlehre sind in Publicius' Unterricht so auch nicht zu erkennen, die Lehrinhalte sind Teil eines umfassenden humanistisch-rhetorischen Konzepts, dessen humanistischer Lektürekreis sich mit einer christlichen Tugendlehre verband und so an traditionelle Inhalte eines spätmittelalterlichen Bildungshorizonts anschließen konnte. Dass in Publicius' Unterricht einige wenige esoterische Vorstellungen mitschwangen, die asketischer wie ethischer Natur waren und sich an Vorbilder verschiedener Herkunft knüpften (Antike, Kirchenväter), zeigen die programmatischen Abgrenzungen von *vulgus* und *census* in der Interpunktionslehre des Autors. Diese Aspekte harmonierten offenbar mit humanistischen Inhalten, denen sie religiöse Rücksichten beifügten und deren ethischen Rahmen sie bildeten.

Die Adaptationsbemühungen des Erfurter Dozenten sind klar erkennbar auf verschiedenen Ebenen (didaktisch, methodisch, kulturell kontextualisierend) und belegen, dass eine radikale oder heidnische Ausformung humanistischer Vorstellungen, etwa im Sinne italienischer neuplatonischer Strömungen, sowie eine Frontstellung zu gängigen Lehrinhalten vermieden wurden.

Im Rückblick wird deutlich, dass sich die mnemotechnische Lehre des Wanderhumanisten weit differenzierter in zeitgenössische Diskurse einordnen lässt, wenn die lokale Primärrezeption einsehbar wird, was die Überlieferung der Sammlung Knaessens zu einem Glücksfall macht. Während die unkommentierten Lehrtexte oder Notizen mnemotechnischer Dozenten,<sup>29</sup> die mit Erfurt verbunden

---

29 Gegen Ende des 15. Jhs. waren auch Ravennas und Riedner mit ihren Gedächtnislehren in Erfurt präsent. Johannes Riedner (um 1445–nach 1494) war ein zeitweilig in Erfurt tätiger Gelehrter aus Franken. Er brach, einige Jahre jünger als Publicius, nach einem Studium der Artes in Leipzig (1459–1468) nach Italien auf und erlangte in Bologna die Promotion zum Doktor des Kirchenrechts (1477). Aus dieser Phase stammten Kontakte zu einigen Humanisten (Peter Schott, Bohuslaw Lobkowitz von Hassenstein), mit denen Riedner später brieflich korrespondierte; der Jurist schlug daraufhin, für einen Doktor der Rechte bemerkenswert, eine Laufbahn als humanistischer Wanderlehrer ein. Riedner ist in dieser Rolle in Krakau (1479/80), Rostock (1480/81), Köln (1481), Mainz (1481/82), Erfurt (1482/83) und Ingolstadt (1484–1492/94) zu finden – zusätzlich wohl zu weiteren, nicht nachweisbaren Stationen. Der Humanist erlangte in Ingolstadt eine feste Lektur *in arte humanitatis* (Rhetorik und Poetik). Riedner hatte zwei Sammelhandschriften hinterlassen, die seine Vorlesungstätigkeit dokumentieren. Zur Person Riedners siehe Schuh, 2013, 73–78 (v.a. für die Ingolstädter Phase, mit wertvollen biographischen Informationen). Vgl. Worstbrock, 1992, 67–70, bes. 67f. – In Erfurt wurde auch die mnemotechnische Lehre des Italieners Petrus Ravennas gedruckt (ca. 1448–1512/18): 'Phoenix seu de artificiosa memoria' (Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Inc.c.a. 1809). Ravennas war Schüler des Rechtsgelehrten Alessandro Tartagni da Imola in Pavia gewesen und durchreiste, als Jurist ausgebildet, Italien offenbar als Gedächtniskünstler und Dozent. Er lehrte in Bologna, Ferrara, Pavia, Padua, Pisa und Pistoia (wohl im Jahr 1480, in dem er hier das Bürgerrecht erhielt), wechselte dann infolge einer fürstlichen Einladung in den deutschsprachigen Raum und war Dozent in Greifswald, Wittenberg und Köln. Zur Biographie vgl. Aretin, 1810, 178; mit Abweichungen Merino Jerez, 2007, 115. Diese Studie umfasst, neben einer ausführlichen Behandlung der genannten Zeitgenossen sowie der Druckgeschichte, auch eine kritische Edition sowie eine kommentierte spanische Übersetzung des 'Phoenix'.

sind, deutlicher den Karriereaspekt und die Berufstätigkeit hervortreten lassen – den berufspraktischen Nutzen benennen – und dabei die religiöse Einbindung schmälern, kann so eine realistischere Vermittlungssituation aufgezeigt werden, die offenbar dem spätmittelalterlichen Universitätsunterricht eher entsprach und das massive Weiterwirken der traditionellen Vorstellungswelt erweist. Dieser Unterricht basierte auf Elementen der christlichen Tugendlehre bzw. auf Kirchenväterschriften, erforderte eine didaktische Anpassung des Stoffs – eine Reduktion auf die Grundelemente der Mnemotechnik, wobei für die Teilnehmer auch sprachlich ein eher niedriges Niveau anzusetzen ist – und lässt als Elemente eines elitären humanistischen Selbstverständnisses nicht nur Wissen, rhetorische Meisterschaft und Ansehen, sondern auch Askese und eine traditionelle Ethik hervortreten.

## Bibliographie

### Quellen und Editionen

Cicero, *De oratore* (publ. Sutton, E. W., Rackham, H.), Cambridge (Ma), London 4<sup>1967</sup>.

Erfurt, Universitätsbibliothek, CA 4<sup>o</sup>12.

*Epistolae S. Hieronymi*, PL 22, col. 325–1192.

*Horatius Opera* (ed. Shackleton Bailey, D. R.), Stuttgart 3<sup>1995</sup>.

Jacobus Publicius, *Institutiones oratoriae*, Venedig: Erhard Ratdolt 1482.

London, British Library, Add MS 28805.

Quintilian, *Institutio oratoria* (publ. Russell, D. A.), Cambridge (Ma), London 2001.

*Rhetorica ad Herennium* (publ. Caplan, H.), Cambridge (Ma), London 1954.

### Forschungsliteratur

Aretin, J. Chr. von, *Systematische Anleitung zur Theorie und Praxis der Mnemonik nebst den Grundlinien zur Geschichte und Kritik dieser Wissenschaft*, Sulzbach 1810.

Bauch, G., *Die Universität Erfurt im Zeitalter des Frühhumanismus*, Breslau 1904.

Bertalot, L., Humanistische Vorlesungsankündigungen in Deutschland im 15. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung und des Unterrichts* 1915, 5, S. 1–24.

Carruthers, M., *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.

Carruthers, M. et al., *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2004.



- Cosenza, M. E., *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Classical Scholarship in Italy, 1300–1800*, Vol. IV, Boston 1962.
- Doležalová, L. et al., *The art of memory in Late Medieval Central Europe (Czech Lands, Hungary, Poland)*, Budapest, Paris 2016.
- Hajdu, H., *Das mnemotechnische Schrifttum des Mittelalters*, Leipzig 1936.
- Hamm, B., *Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*, Tübingen 2011.
- Kleineidam, E., *Universitas Studii Erfordensis. Überblick über die Geschichte der Universität Erfurt im Mittelalter 1392–1521, Teil II: 1460–1521*, Leipzig 1969.
- Kristeller, P. O., Renaissance Manuscripts in Eastern Europe, *Renaissance News* 12/2, 1959, S. 83–90.
- Merino Jerez, L., *Retórica y artes de memoria en el humanismo renacentista. Jorge de Trebisonda, Pedro de Ravenna y Francisco Sánchez de las Brozas*, Cáceres 2007.
- Rossi, P., *Clavis universalis*, Bologna 1960.
- Schuh, M., *Aneignungen des Humanismus. Institutionelle und individuelle Praktiken an der Universität Ingolstadt im 15. Jahrhundert*, Leiden, Boston 2013.
- Schum, W., *Beschreibendes Verzeichnis der Amplonianischen Handschriften-Sammlung zu Erfurt*, Berlin 1887.
- Seelbach, S., *Ars und scientia. Genese, Überlieferung und Funktionen der mnemotechnischen Traktatliteratur im 15. Jahrhundert. Mit Edition und Untersuchung dreier deutscher Traktate und ihrer lateinischen Vorlagen*, Tübingen 2000.
- Sottili, A., Note biografiche sui petrarchisti Giacomo Publicio e Guiniforte Barzizza e sull'umanista valenziano Giovanni Serra, in: *Petrarca 1304–1374. Beiträge zu Werk und Wirkung* (ed. Schalk, F.), Frankfurt am Main 1975, S. 270–286.
- Sottili, A., *Giacomo Publicio, "Hispanus", e la diffusione dell'Umanesimo in Germania*, Barcelona 1985.
- Wójcik, R., *Culture of Memory in East Central Europe in the Late Middle Ages and the Early Modern Period*, Poznan 2008.
- Worstbrock, F. J., Riedner, Johannes, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon* (ed. Ruh, K., Wachinger, B.), Vol. VIII, Berlin, New York <sup>2</sup>1992, col. 67–70.
- Yates, F. A., *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Weinheim <sup>2</sup>1991.

Angelika Kemper

## **Jacobus Publicius in njegov učenec. Umetnost spominjanja kot akademska vaja v pouku na erfurtski univerzi**

**Ključne besede:** Univerza v Erfurtu, mnemotehnika, umetnost pomnjenja, Jacobus Publicius, pozni srednji vek, zgodnji humanizem, retorika, askeza

Članek se ukvarja z mnemotehničnim poukom na Univerzi v Erfurtu v zgodnjem humanizmu. V središču dogajanja je humanist Jacobus Publicius, ki je začasno poučeval v Erfurtu in pri tem podajal uspešno doktrino pomnjenja. Študentski zapisek njegovega slušatelja kaže orise njegovega nauka in »iz prve roke« daje dragocene vpoglede v praktično poučevanje mnemotehnike, ki ga je sicer pri raziskovanju komajda mogoče pojasniti.

Angelika Kemper

## **Jacobus Publicius und sein Schüler. Die Gedächtniskunst als akademische Übung im Erfurter Universitätsunterricht**

**Schlüsselwörter:** Universität Erfurt, Mnemotechnik, Ars memorativa, Jacobus Publicius, Spätmittelalter, Frühhumanismus, Rhetorik, Askese

Der Aufsatz befasst sich mit dem mnemotechnischen Unterricht an der Universität Erfurt, der zur Zeit des Frühhumanismus stattfand. Im Zentrum steht der Humanist Jacobus Publicius, der eine erfolgreiche Gedächtnislehre vorlegte und zeitweilig in Erfurt lehrte. Eine studentische Mitschrift lässt die Umrisse seiner Lehre hervortreten und gibt 'aus erster Hand' wertvolle Einblicke in die mnemotechnische Unterrichtspraxis, die sonst für die Forschung kaum zu erhellen ist.

Angelika Kemper

**Jacobus Publicius and His Student.  
The Mnemonic Teaching as Academic Exercise  
in Courses at the University of Erfurt**

**Keywords:** University of Erfurt, mnemotechnics, Ars memorativa, Jacobus Publicius, Late Middle Ages, Early Humanism, rhetoric, ascetism

The contribution deals with mnemonic teaching at the University of Erfurt, which took place at the time of Early Humanism. The focus is on the humanist Jacobus Publicius, who produced a successful memory doctrine and temporarily taught in Erfurt. The outlines of his teaching appear in a student's transcript, giving first-hand information and providing valuable insights into the mnemonic teaching practice, which is otherwise hardly accessible to researchers.

Nataša Lah

**Lethe Atlas**

**Keywords:** Aby Warburg, Allan McCollum, *Mnemosyne Atlas*, *Plaster Surrogates*, the visual form of un-forgetfulness, the visual form of forgetfulness

DOI: 10.4312/ars.12.2.285-298

*It is the world which, through the image, produces its own self-portrait*  
Baudrillard, 2006, 94

We shall speak of substituting un-forgetfulness for forgetfulness in art – and vice versa – as of the cases of semantically blind, though visually depictable pictures. To this end, we are proposing two artworks for consideration. One is based on the idea of un-forgetfulness (Aby Warburg, *Mnemosyne Atlas*, 1924–1929), while the other is based on the idea of forgetfulness (Allan McCollum, *Collection of Forty Plaster Surrogates*, 1982)<sup>1</sup>. We shall actualize, compare and substitute both artworks, *per se* and in the context of crisis in the postmodern art world, to reveal them as the respective forms of regulatory character, fragment, networking and of the high subjectivity of authorial insight.

Concerning the above-stated context, we understand the postmodern crisis as the weak influence that art's value systems are exerting over the fate of the art world, as well as the impotence of the art world with regard to regenerating the function of artistic value. The referred evaluation is one we are familiar with from the tradition of the history of aesthetics,<sup>2</sup> that is, from the early Greek culture to its axiological downfall. This downfall was announced by a modernist idea of “the revaluation of all values”,<sup>3</sup> and finalized by the dominance of value relativism, that was formulated through an “anything goes” credo (possessing religious strength). Therefore, the artwork as an object became displaced from its autonomous position as an object and its affiliated authorial identity, in a direction of sociological, political or cultural identification. This opened a path leading from the self-explanatory artwork's atmospherics towards

1 Cast and painted in 1984.

2 The reference targets the wholesome history of aesthetic ideas, and not only the period ensuing the establishment of the said scientific discipline. Moreover, because aesthetics as a scientific discipline was established with Baumgarten's work in 1750, experiencing its deepest crisis (critique) already by the late 19<sup>th</sup> century (in its native philosophical domain, as much as in the art production from Romanticism onwards).

3 A formulation by Nietzsche, which appeared in his *Twilight of the Idols* (1888), as a theoretical derivation from the critique of Western history of ideas, based on “prejudices” concerning the dialectic nature of thought, objectivity and moral (from Socrates onwards).



the communicational (networked), discursive and completely unbounded space of incessant communication. However, following the totality of previous intellectual and historical experience of the world, it is rather certain that – by rejecting postmodern relativism – we do not intend to invoke a deceptive objectivism. What are we left with, then? Which aspect of evaluation we feel nostalgic about? Which form of faith in consensus do we swear by? It seems that instead of objectivism we can speak – with great certainty – of universalism, which is not tested only by a rational mechanism such as objective thinking, but is also checked within the communality of unconscious knowledge, i.e. in the symbolic resource of un-forgetfulness (Read, 1957, 88). In this regard, Herbert Read emphasizes how the historical role of aesthetics was directed towards a relation between the artwork and the emotions of pain or pleasure it evokes in an observer. However, due to its symbolic function, art does not target the emotional reactions, but rather the observer's memories. To denote this characteristic, Read introduces a notion of re-co-relation (Read, 1957, 89). This re-correlating act of accepting the symbolic artwork's value replaces the emotion of pleasure in an observer, wherein an artwork's value function lies with reconnecting to other receptions, i.e. correlation to the experience of what is other (and different). Thus, it ceases to be subjective or even idealistically objective, all to the advantage of universal un-forgetfulness, which links the differences through experience. Read claims that here art can assist by collecting “the traces remaining in spirit”, the vestiges of various emotions that are (symbolically) remembering the true experiences, to the advantage of achieving “a boundlessly strong emotion” (Read, 1957, 89). Thus, the recipient's emotion gets verified by the world's experientiality. Besides, un-forgetfulness and forgetfulness are being mutually substituted within the symbolic experience, crystallizing into knowledge that is graspable via direct perception. In this context, the scientific perspective (of observation and reflection, equally) presents a construct that is insufficient to evaluate art aesthetically. This happens because scientific deduction gets incessantly endangered by direct perception, as the latter is the only one succeeding in connecting the artwork's fragments and the world, via the pleasure of remembering. Here, Read gives a significant example, pointing at the fallacious forms of teaching children how to draw. The actual example refers to learning the skill of drawing a curved ellipse, such as in the fruit bowls in Cézanne's paintings. Read notices that an ideal ellipse will be much closer to an ellipse as seen by the untrained eyes, than the one to which we painstakingly direct the child at, forcing it to construct ellipse based on *a priori* principles (Read, 1957, 62).

*Those who have crossed / With direct eyes, to death's other Kingdom / Remember as – if at all – not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men / The stuffed men* (Eliot, 1969, 83).

In the final chapter of *Lethe: The Art and Critique of Forgetting* Harald Weinrich (1997) concludes how, at last, we should offer a sacrifice at the shrines of two deities – Mnemosyne and Lethe. But, what is the point of celebrating un-forgetfulness and forgetfulness at the same moment? It seems that Malraux hits the problem's very heart in his *Voices of Silence* (Malraux, 1951), where he discloses how un-forgetfulness and forgetfulness are not opposed. On contrary, claims Malraux, the fragility of gathered elements of humaneness (man) consist in forgetting the whole of humaneness (man). If we keep associating then in the moments of its power history is being condensed into a wholeness, just like a man in his health. On the other hand, when in focus, history is being dispersed out from a whole into the elementary particles, while power is being defragmented into the various stages of powerlessness. Consequently, seeking a support within a frail supplementation of the whole, a man celebrates (seeks) the forgetting of reality (the dispersal of memory and recollection) as the individual freedom of not belonging to the real (painful) world, thus winning both a personal and a metaphysical victory. In this manner, the radical will of potential success in coexisting with people (history) gets confronted by the loneliness of individual freedom, which ends in radical silence. The latter, as sung about by Eliot (Eliot, 1969, 83), is being strikingly announced not as a bang, but as a whimper. Fragmentariness, scattering and eventually the perpetuating discursiveness, together dethrone the truth, arming an army of truths against it. As a distortion of the truth, fragmentariness is being shaped as the recollection (as offered by Warburg's *Mnemosyne Atlas*) or as the deadly violence of forgetfulness (as offered by McCollum's *Plaster Surrogates*). Nevertheless, both of these works beget the radical silence, wherefrom we shall perhaps (following the panics pertaining to the postmodernist disintegration of networked disconnectedness) bewail the rejected "slavery" of integral experience.

Abraham Moritz Warburg (1866–1929) was an art historian who was educated at universities in Bonn, Munich, Strasbourg, and Florence and wrote his PhD thesis on the subject of the Italian Renaissance and Sandro Botticelli's oeuvre. Later on, he expanded the domain of art history by exploring outside the methodological frames of its scientific matrix, towards a wide field of the cultural context of visuality. Today, Warburg is considered to be the originator of visual arts' interdisciplinary research.

In his youth, Warburg gave up his right, as the firstborn son to a family of Hamburg bankers, to inherit the family bank. In return for this he demanded some compensation, asking that his family buy him any book he might come to need for the rest of his life. Thus, Warburg begun forming a library of cultural sciences, which resulted in establishing *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* in Hamburg, in 1902. At the time of Warburg's death the library comprised around 60,000 volumes. In 1933 it was relocated to London, where it became, and to this day remains, a part of

London University. In 1924, after undergoing the treatments for psychological illness in Swiss clinics, Warburg begun creating *Mnemosyne Atlas*. He died in 1924, leaving this large and complexly envisioned project uncompleted.



Figure 1: Aby Warburg, *The Mnemosyne Atlas*, Panel 46, 1929, The Warburg Institute, London, UK<sup>4</sup>.

The wooden plates, of approximate dimensions 150 x 200 cm, coated with black textile, hold temporarily fixed – with the possibility of supplementation or exchange – black and white photographs. These photographs portray historical art heritage, from the time of Ancient Greece to the epoch in which modern German art in the Weimar Republic was advancing on the art scene. Warburg combined photographs of artworks with those of geographic maps, his own handwritten notes with then-contemporary newspapers clippings. The panels were subsequently numerated, in a manner enabling the closures of particular thematic wholes. Themes cover the domains of cosmology, genealogy, archaeological and astronomical sciences during the Arabian and European Middle Ages, the art of the Quattrocento – including individuals such as Virgil, Dürer, Rubens, and Rembrandt – as well as “a trans.substitution of sacred into profane” in the artwork’s finale.<sup>5</sup> Fragmented and subjectively tailored, this digressively staged

4 Source: <https://warburg.sas.ac.uk/collections/warburg-institute-archive/bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october-1929> [12. 6. 2018].

5 A detailed survey and study analysis of the panels can be found on the webpage of Warburg Institute,



panorama of time – presenting Warburg's study of the immediate perception of art – is a system of networked fragments within a wide corpus of culture, cogitated simultaneously in a synchronic and diachronic manner. In Read's words, this is a re-correlation and a symbolic encounter of the world in itself.

By formalising *Mnemosyne Atlas*, Warburg ascribed significance to the historic un-forgetfulness. His actual formalization procedure follows the clear strategy of fragmentation, and therefore also of a predilection in a process of extracting the significances, which is entirely in accord with the paradigmatic, historiographic-museological regime of representation. This act and this very manner of formalization have gained an important position within the cultural memory of the 20<sup>th</sup> century, although to a significantly lesser degree than the particular photos from the books, magazines, and newspapers which Warburg attached to his black-clad panels. Since the pictures are grouped thematically, the significance of such grouping has surpassed that of particular pictures – which became comprehended mainly as the elements and documents of a respective theme. Therefore, the fragments of un-forgetfulness are collapsing into a representational forgetfulness. On the other hand, the actual fragmenting and grouping, as the formal procedure of executing *Mnemosyne Atlas*, endured – exerting an especially momentous impact on formalizing the paradigmatic idea of museum, library and archive. Thus, the subjective and authorial choice of un-forgetfulness' fragments was overshadowed by the whole.

In a way, Warburg was interested in a phenomenon of contact between heritage and its heirs' misunderstanding. It's a place wherein appropriation of the iconographical givens – i.e. of a connotatively definable symbolization – takes place. This does not necessarily presume the empathic cover for reception in a new epoch of inherited values. Such recognition of the conflict between values allows one to discern an ironical moment within Warburg's metonymy of long historical time.

The classical thought of antiquity certainly doesn't correspond with the way antique classics were comprehended in Renaissance, though many of the latter's cases feature a formal style transfer. Let's take the examples of the Ancient Greeks being oriented at realism, and Renaissance artists being oriented at the idealized picture that achieved the illusion of realism. How can we render such sources of change comprehensible, when we know that the envisioned equilibrium between words and pictures failed, leaving behind mainly the pictures? One of the suggestions could be to understand *Mnemosyne Atlas* as Warburg's own artwork, and consequently interpret it as a peculiar anticipation of the situation, presently witnessed as an epochal change in the status of the picture.

---

Cornell University, Ithaca (NY): <https://warburg.library.cornell.edu> [ 12. 6. 2018].

As we know, this change begun with the 20<sup>th</sup>-century paradigmatic turn, that was begotten in the fear of all our “hot” and cold wars. The change of the picture's status was manifested in a gradual change of its function. Namely, the form of the picture could no more retain the position of the independent exponent. It got assimilated into the multimedia complex of general informativeness, losing its own formal code. In the hyper-real world's network, the picture grew to be less and less depictable, because it became increasingly less based on the significant effects of its form. On the other hand, the picture became more and more based on its sustainability within the structure of the media and cultural context in which it was sited. Despite the fact that the picture cannot be extracted as an independent entity, its manner of existence continued to firmly correspond with a paradigmatic regime of representing the reality in which it happens to arise. This is true in today's conditions of hyper-formalization and the global, universal and universalist exposure, just as it was true in the Warburg's era of general musealisation. In both cases the picture is but a fragment of the paradigmatic representational regime, the latter being systematized through collecting and multiplying, as a meaning that surpasses the focus of each particular picture. To put it vividly, it is like when the structure of an exhibition setup – which represents the exhibited pieces – becomes a meaningful reflection per se, regardless of the connotative nature of particular pieces. Or, it is just like an interactive social network, which presents everything it displays by structuring the actual communication, while the displayed materials reflect the structure of the networking configuration, regardless of the connotative nature of that which has been displayed. Hence, the cultural significance of formalization (as a mere state of being displayed) surpasses the social role of representation played by the particular fragments of what is being presented. With *Mnemosyne Atlas*, Warburg has shown history as a phenomenon where exposure puts forward a network. And in this network, each visible (particular) picture remains a groove on a blind map of the whole.

A comparison between Warburg's *Mnemosyne Atlas* and McCollum's *Plaster Surrogates* (1982) reveals an identical principle, one of a preferentially selected number of formats, that are set up to bring forth a multitude of connotatively blind pictures. McCollum's recent apostrophizing of fragmentariness formally presents a counterpoint to *Mnemosyne Atlas*. However, *Plaster Surrogates* is rendered in a new key, one belonging to the new paradigmatic regime of representation, in a context of deriving the historic forgetfulness. We could name it *Lethe Atlas*, that is, the formalization of a paradigmatic code which refutes the sharp border between sign and connotation. *Mnemosyne Atlas* remembers, says the form, because each of its fragments is filled with something. On the other hand, *Plaster Surrogates* forgets, because each of the work's fragments is filled with nothing. Something and nothing are not the rhetorical effects

of meaning, but of form. This is a result of these two different formalizations sketching the significance of contentual occupancy and contentual vacancy. And each of those formalizations find their respective fulcrums in their respective paradigmatic regime, within which they're being articulated. Throughout many epochs, un-forgetfulness and forgetfulness have been able to live in the bodies of narratives which shaped them. The sign was a carrier of undoubted connotation.

The iconographic culture of reading artworks has persisted until the point when, in the visual arts, a semantically empty sign (stain, flat surface, colour) appeared outside of context, one moving away from connotation towards the issue of signifying system. From then onwards, language did not have to necessarily be linked to the consensus of meaning. Up to that point, the questions were: What do we really mean when we say something? What is represented by the picture we are looking at? Now, these questions have been replaced by others, such as: How are we structuring the signs of expression? How are we constructing a visible form?

With forgetfulness, the relation between sign and meaning disappears, which in fact is supported by the phenomenon of the so-called semiotic or semio art during the 1980s. Therefore, this is primarily the issue of an artistic phenomenon, which remains in the domain of conceptualist tradition, but with an essential orientational shift from the analytical towards the critical practice of pointing at the symptoms of a massive and mediated culture.

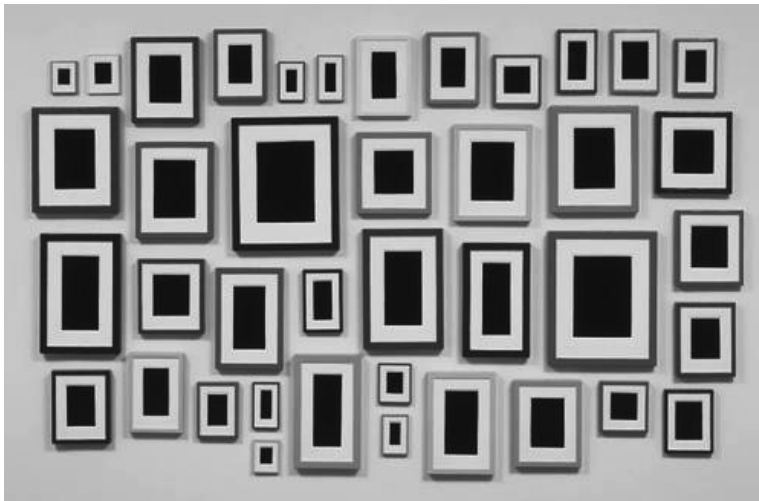


Figure 2: Allan McCollum, *Collection of Forty Plaster Surrogates*, 1982, The Museum of Modern Art, New York, USA<sup>6</sup>.

6 Source: <https://www.wikiart.org/en/allan-mccollum/collection-of-forty-plaster-surrogates-1982> [12. 6. 2018].

The ideas above stated bring us closer to the idea of replacement (or substitution) in Allan McCollum's work.<sup>7</sup> A surrogate is, above all, a substitute of true meaning, while picture without meaning presents an ironical disengagement from the well-known phrase "a picture does not lie". Namely, if the picture doesn't mean anything (doesn't signify anything), it testifies the connotative emptiness, and neither truth nor lie reach out from a message anymore. *Plaster Surrogates* presents a collection of "pictures" made from plaster. These appear as pictures only because of the object's associative form, which presents itself as a picture. Since we discern this object as a picture, we have to activate and invest an effort to find a meaning or content of the latter. However, content and meaning do not appear, they are absent and black (coloured black). The other cycle's element is the multiplication of "pictures" which differ only slightly, by tiny variations in formats. This effect and this rhetorical figure of the whole stimulate our exploration, since their respective non-identicalness refers to a hidden presence of significance<sup>8</sup>. In her introduction to an interview (1985) with McCollum<sup>9</sup>, Beth Biegler interprets such artistic action as the artist doubting the value of the system, as one that defines the value of information and its visual presentation. Further on, she arrives at a conclusion that McCollum's work can be classified as part of postmodernism, yet expressing her own – rather considerable – reservation towards various "isms" in general. In short, Biegler believes we should avoid stereotypes. And it is exactly here, in a discrete, even personal receptive grasp of interpreting McCollum's work, that we find a very interesting code of interpretational stereotype in the history of art, one that employs classification to exterminate qualification. Because, if we wedge McCollum's cycle *Plaster Surrogates* within a stereotype of the postmodernist expressive sphere, it will lose the authenticity of the blind pictures' group, which it actually presents. In other words, by classifying (according to the traditional pattern of style analysis) *Plaster Surrogates*, we can conclude that the work answers the demands of postmodernist disengagement from the matrix of modernism. Linda Hutcheon offers an excellent interpretation of this issue, as the actual case of a dominant poetical/

---

7 Allan McCollum is a contemporary American artist, born in 1944 in Los Angeles, California. He has been living and working in New York ever since 1975, when a work was accepted by The Whitney Biennial. During the late 1970s he became rather widely known for his series of chromatically strong pictures titled *Surrogate Paintings* wherefrom, in the 1980s, he developed a cycle of wall objects titled *Plaster Surrogates*.

8 A set of identical objects would be classified by our attention as a set of "reproductions" without originals, while a set of various formats would be perceived by our attention as a range of "originals". This aspect of communication is being, among other things, questioned by the so called Glitch Art in the sphere of digital picture, where a visual datum's discovered or caused error aims at attracting a peculiar aesthetic attention. Here, a digital electronic datum is being consciously manipulated, using the concept of error to break the system of endless reproductiveness. In other words, it aims to sway a fictitious proposal of virtual reality according to which the indestructibility (endless multiplicability) of data gives credibility to their significance and meaning.

9 See interview: Biegler (1985–1986).

political discourse, whose basic characteristic is to avoid definability. In a modernist key, an artwork wasn't oriented at forgetting the sign but its transformation. The described division does not serve delimitation, as much as the change of focus within a picture's semantic cover. While modernism kept discovering new languages for the world's old meanings, and did this by tackling un-forgetfulness in a new key of the modern era, the postmodern epoch is characterized by its focus on the sign, performed in a new sphere of semantic forgetfulness. Therefrom stems that evasive poetical/political discourse which tackles the identity-related characteristics of the picture, in order to avoid any sort of identification of the object. This means not identifying with the values of world, life, and art, and instead with the manipulated memory of revised semantics, such as offered by the surrogate of virtual reality, that rose on the wings of the Cold War political crisis, a crisis that culminated in the (postmodernist) 1980s.

Nicolas Bourriaud's inspiring essay *Allan McCollum's Aura* contains, among other things, a link between McCollum's work and the practices of Newman, Kosuth or Ryman i.e. a connection with abstract expressionism, conceptual art, and minimalism. All these cases present a certain form of non-referentiality, a phenomenon defining the present state of the world, within a context of impossibility to differentiate between reality and simulacrum.

These artworks have a fascinating effect on the recipient, exerted through a tense relationship among a few factors. On one hand, there's abundance and availability, while on the other there's the emptied state and the universal unavailability of sense, arising from hyper-production. Thus, we are confronted with something whose form we no longer know how to name. Is it a work of art, an idea, an installation or an object? (Bourriaud, 1988) Let's return to McCollum, who names it a surrogate. That is, he calls it a substitute for the touching motions of reality and simulacrum. This is a manner in which an entire range of plaster casts is being condensed into a countless collection of homonymous objects, that possess no meaning. It is an abundance of fragments from the simulationist culture of "screen", that is fascinating us and devouring us. It does not deepen us, but takes away the only thing we possess, which is the fulcrum of un-forgetfulness. Something deeply mortal inhabits this monochromatic life of things, something resembling the oblivion.

Let us recall forgetfulness. Λήθη (Lethe) was the mythical river of forgetfulness, on whose water the shades of the dead quenched their thirst, in order to forget everything they did or heard during their earthly life. Since Λήθη (Lethe) is antonymous to the word ἀληθεία (Aletheia i.e. truth), it seems that un-forgetfulness and truth live an inseparable life. On the other hand, forgetfulness is the mere disappearance of the worldly, earthly and symbolically universalized knowledge. Thus, surrogates are not

the pictures of lies. Instead, their semantic emptiness is a picture of materialized forgetfulness, which is actually the multiplied, proliferated, omnipresent, simulative, violent and abundant forgetfulness.

Κλειώ (Clio) is the fourth of nine *daughters* (Muses) begotten by Zeus and Mnemosyne. Her name literally means “to recount” or “to make famous”. Clio is the muse of history and heroic poetry. However, today Clio is intoxicated by the forgetfulness of Lethe's water. She vanishes into the objectness of blind meaning, continuing to exist as a mere sign.

Here, a blind picture – one deprived of meaning – permanently postpones the identification of an observed object via any sort of recollection. By doing this, the post-historical man marks an alarmingly dangerous direction of his expedition into the unknown, whereto he is heading lead by the pleasantness of forgetfulness' neutrality, being “purified” from the anxious and helpless un-forgetfulness. The endless reproductiveness of the sign, which is deprived of meaning, is being compulsively compensated with quantity. All that time forgetfulness, as brilliantly observed by Hannah Arendt in her phenomenology of politics, keeps flirting with “the banality of evil”, naively questioning the (historical) experience (of the world) as if it is being polysemantic. Forgetfulness reiterates picture, sound, and form, not as Mnemosyne's collage – but as Lethe's gloomy stream, which hides the picture of its deep riverbed.

## Conclusion

By destroying the communicational consensus of agreeing, in this world's globalized and globalizing omni-culture, we have derided modesty. We have musealized the history of art by fragmenting un-forgetfulness, by severing a connection between the history of philosophy and actual thought. And we did this by the actual fragmentation of thoughts' forms. We have drowned ourselves in the exchangeable pictures of the world, that glide over our simulated screens. As for now, we hold onto our sluggish and networked silence, exchanging only the scales of un-forgetfulness, within a total darkness of forgetfulness. By employing language, postmodernism attacked the thought, masking the thinking under its most semblant guile (namely the language). Thus destroying the wholeness of experience, postmodernism offered the fragments of boundlessly renewing notional reflections. Once again, the style has overpowered epoch. In its beginning, postmodernism established itself as an anonymous, diagnostic contribution towards exposing the illnesses of old identities. To this end, the postmodern epoch introduced the “liberating” notions of discursiveness, deconstruction, simulacrum, the analytics of a schizoid state... imposing those not only as an extorted state but also as a self-healing, one causing us to increasingly wither in ever-deepening misapprehension.

The cohesive illusion of all the gathered instances of loneliness has offered correctness, as the aesthetic and ethical balance of their joint recognisability. Yet their foundations are buried deeply within the bioethics' domain of "naked life". The chances of reaching this naked life, through deep sediments, all the way down to the authenticity of humanism, are growing hopelessly scarce. Together with truth, art has drifted into an invisible world ... the world discernible and floating in a place where one cannot comprehend it in the pure corporeal representation and the non-evading presence. The Pythagoreans believed silence to be the sound of the harmony of spheres. In the same manner, the connotative obliteration of symbolical un-forgetfulness is now being heard as the new innocence of forgetfulness, though it fills an observer – violently alienated from the demons of the past – with unease and fear. The great semantic Nothing, defragmented and networked through numerous "blind" pictures, is the only sincere portrait of the invisible (forgotten) picture of the real world.

Actually, the difference – and not the identity (Lyotard, 1983) – was the true formula of forgetting the whole, done in the name of self-renovation of mere self-recollection, in other words: of confronting oneself with any identity issue whatsoever. What would the portrait of a world formulated in such a manner appear like? As Mnemosyne and Lethe symbolically united by artistic creation, as knowledge and forgetting the knowledge, as life and death simultaneously. Perhaps.

In conclusion, we should recall Ingarden's (Ingarden, 1969) contribution to understanding the relational characteristic of artistic value i.e. of the symbolic effect of value, one living in a constant interdependence with something external. In this sense, we were encouraged to compare various efforts in deriving the re-correlations between Warburg's and McCollum's work. Within both works' contexts, the chained fragments offer an analysis of the fragility of both aesthetic and truth-giving value. In both cases, the works adhere to the respective given cultural value (paradigm). Warburg's work fights forgetfulness via the autonomously strong recreation of subjective memory, under the auspices of modernism, from which it grows. On the other hand, McCollum's work is subversively revealed as forgetfulness, since it grows inside a body of an epoch that conceals forgetfulness with the help of a simulated picture. Admittedly, both works aim at a potential for the final revitalisation of the picture's aesthetic effect, in the post-aesthetic world. Both works are directed at a recipient who is communicating with his own existence via art. Because work exists only if it affirms the value of existence, not necessarily as pleasure but, rather certainly, as reality. Let us recall that the pleasure caused by an artwork is not created by producing a copy of reality, but by the immediate perception of the work as a symbol, which is validated through that very pleasure of reception. Does this enable us to open a path towards universalism and communicating the compassion of joint recollection? If so, excellent.

## Bibliography

- Baudrillard, J., *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*, Zagreb 2006.
- Bauman, Z., *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity, Intellectuals*, Cambridge 1987.
- Bauman, Z., *Modernity and Ambivalence*, Cambridge 1987.
- Biegler, B., Surrogates & Stereotypes. Allan McCollum and Laurie Simmons. Under The Rubric of Post-modernism. *East Village Eye* 7, 43 (cont. 64), December/January 1985–1986.
- Bourriaud, N., *McCollum's Aura*. *New Art International*: October/November 1988, <http://allanmccollum.net/allanmccnyc/Bourriaud.html> [2. 7. 2018].
- Christopher D. J. et al., *Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg's Atlas*, Cornell, University Press, <https://warburg.library.cornell.edu/about/aby-warburg> [13. 6. 2018].
- Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays*, London 1969.
- Gombrich, E. H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Chicago 1986.
- Ingarden, R., *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, Tübingen 1969.
- Lempriere, J. (ed.), *Lempriere's Classical Dictionary*, London 1984.
- Liotard, J.-F., *Le Différend*, Paris 1983.
- Liotard, J.-F., *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris 1979.
- Malraux, A., *Les Voix du silence*, Paris 1951.
- Molesworth, H. (ed.), *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, New Haven 2012.
- Nietzsche, F., *Götterdämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Leipzig 1984.
- Read, H., *Umjetnost danas*, Zagreb 1957.
- Warnke, M., Brink, C. (ed.), *Aby Warburg – Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin 2012.
- Weinrich, H., *Leta: Umjetnost i kritika zaborava*, Zagreb 2007.
- Zore, F., *Početak i smisao metafizičkih pitanja. Studije o povijesti grčke filozofije*, Zagreb 2006.



Nataša Lah

## Lethe Atlas

**Ključne besede:** Aby Warburg, Allan McCollum, *Mnemosyne Atlas*, *Plaster Surrogates*, vizualna oblika nepozabe, vizualna oblika pozabe

Pozaba briše meje med znamenjem in njegovim pomenom. V vizualni obliki je teoretska struktura pozabe izražena kot konotativno slepa podoba. Aby Warburg je s tem, ko je formaliziral svoj *Mnemosyne Atlas*, izrazil pomen zgodovinskega nepozabljenja. Primerjava med paradigmatičnim Warburgovim delom in McCollumovimi *Plaster Surrogates* iz leta 1982 nam omogoča opazovati identični princip, ki temelji na hoteno izbranem sklopu slikovnih formatov in znotraj oblikovanja, ki predstavlja množstvo konotativno slepih podob. Zaradi izbrane formalizacije je McCollumovo delo aktualiziralo fragmentarnost in je nasprotni pol *Mnemosyne Atlasa*. Vendar so *Plaster Surrogates* izraženi v sveži predstavitveni obliki, to pa poteka v proceduralnem kontekstu, izhajajočem iz zgodovinskega pozabljenja. McCollumovo delo lahko naslovimo tudi kot *Lethe Atlas*, kot obliko, ki se odreka mejam med znakom in njegovo predstavitvijo. *Mnemosyne Atlas* se spominja, apostrofira svojo obliko, ker je vsak fragment napolnjen z neko vsebino. *Plaster Surrogates* pa pozablja, ker je vsak od fragmentov prazen. Tako se nekaj in nič kažeta kot obliki retoričnih učinkov, pri čemer podobni formalizaciji nakazujeta konceptualno polnost nepozabnosti, kar je vsebinska izpraznjenost pozabljenja. V zgodnjem 20. stoletju je bila – hkrati z razmahom abstraktne umetnosti – pozaba izražena kot nekonotativnost lika (vsebinska praznina). Na drugi strani so neoavantgarde, zlasti tiste z izraženim konceptualnim značajem, radikalno razširile medijski prostor pozabe.

Nataša Lah

**Lethe Atlas**

**Keywords:** Aby Warburg, Allan McCollum, *Mnemosyne Atlas*, *Plaster Surrogates*, the visual form of un-forgetfulness, the visual form of forgetfulness

Forgetfulness erases the border between the sign and its meaning. In a visual form, the notional structure of forgetfulness is manifested as a connotatively blind image. By formalizing his *Mnemosyne Atlas*, Warburg gave importance to the historical un-forgetfulness. A comparison between this paradigmatic work and McCollum's *Plaster Surrogates*, dating from 1982, allows us to observe an identical principle, one of a preferentially selected set of picture formats, within a layout which presents a multitude of connotatively blind images. Through its manner of formalization, the latter work becomes a more recent apostrophising of fragmentariness, and a counterpart to *Mnemosyne Atlas*. However, *Plaster Surrogates* is delivered in a fresh key of the new paradigmatic representational regime, all within a procedural context of deriving historical forgetfulness. McCollum's work could also be named *Lethe Atlas*, as a form which denies the clear borders between the sign and its representation. *Mnemosyne Atlas* remembers, says its form, since each of its fragments is filled with something. *Plaster Surrogates* forgets, because each of its fragments is filled with nothing. In this manner, something and nothing appear as the form's rhetorical effects, while two similar formalizations sketch the conceptual fullness of un-forgetfulness i.e. the contentual emptiness of forgetfulness. By the early 20<sup>th</sup> century, along with the rise of abstract art, forgetfulness was articulated as the non-connotativity of the sign (contentual emptiness). On the other hand neo-avantgarde, particularly one endowed with a conceptual mark, radically expanded the media space of forgetfulness.

Amalija Maček

## Vloga spomina in zapisovanja pri konferenčnem tolmačenju

**Ključne besede:** konsektivno tolmačenje, simultano tolmačenje, tehnološko podprto konsektivno tolmačenje, rokopis

DOI: 10.4312/ars.12.2.299-311

V kontekstu tematskih števil revije *Ars & Humanitas*, posvečenih spominu, je ta prispevek morda nekoliko bolj praktične in tehnične narave, vendar poskuša dodati poseben vidik, tj. področje konferenčnega tolmačenja, poklica, ki ga brez odličnega spomina ni mogoče opravljati. Tolmačenje je po definiciji »ustno prevajanje«, pa vendar pri njem poleg odličnega obvladovanja maternega in enega ali več tujih jezikov, komunikacijskih spretnosti, prilagodljivosti in splošne razgledanosti ključno vlogo igra prav zapisovanje. Zato se bomo posvetili predvsem povezavi med pomnjenjem in pisanjem, bodisi na papir ali zaslon. Prispevek temelji na več kot dvajsetletnih tolmaških izkušnjah ter manjšem eksperimentu, ki smo ga z II. letnikom MA Tolmačenje na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani izvedli poleti 2018. Predvsem nas je zanimalo, ali drži uveljavljeno prepričanje, da si tolmači pri simultanem tolmačenju slabše zapomnijo slišano vsebino kot pri konsektivnem in ali je to povezano z dejstvom, da si pri konsektivnem tolmačenju vsebino zapišejo.

Spomin delimo na senzorni, ki traja le nekaj delcev sekunde in predstavlja neposredni odziv čutov na dražljaje iz okolice, kratkoročni in/ali delovni spomin, pri katerem lahko običajno za približno 30 sekund shranimo približno  $7 \pm 2$  elementov. S ponavljanjem ali svojo intenzivnostjo se informacije vtisnejo v dolgoročni spomin, kjer naj bi bila količina in čas hrambe podatkov tako rekoč neomejena, vendar te vsebine težje priključimo in jih je treba aktivirati z ustreznimi metodami (prim. Kurz, 1996, 83). Pri tolmačenju ne gre za vizualni spomin ali pomnjenje nepovezanih podatkov, temveč za spomin, ki bi ga lahko imenovali tudi »analitični« ali »kontekstualni«. Roderick Jones poudarja, da ne gre le za priklic informacij, temveč mora biti tolmač sposoben smiselno povzeti povedano (Jones, 2002, 29), saj tolmači že ob poslušanju niso soočeni z nizom nepovezanih besed, temveč smiselnim diskurzom (Jones, 2002, 30).

Med študijem konferenčnega tolmačenja študenti postopoma spoznajo naslednje tehnike tolmačenja: konsektivno tolmačenje brez zapiskov, konsektivno tolmačenje



z zapiski ter simultano tolmačenje. Poleg tega vadijo še tolmačenje na pogled in šepetano tolmačenje, vendar bomo ti dve obliki tokrat izpustili.

## Konsekutivno tolmačenje brez zapiskov

Kot že sam izraz pove, konsekutivno tolmačenje pomeni, da govornik pove del besedila ali celoten govor, nato pa tolmač povzame njegovo vsebino. Sem sodi dialoško tolmačenje, ko tolmač sproti tolmači po eno ali dve povedi, na primer v azilnih ali sodnih postopkih. Dober tolmač je brez zapiskov sposoben pretolmačiti do štiri minute izvirnega govora, ki ga ob tem analizira, si v mislih izriše njegovo strukturo, ga vizualizira in si poskuša vtisniti v spomin temeljne smiselne enote. V spominu ohranimo predvsem vse, kar se nam zdi zanimivo, koristno, novo in presenetljivo ali celo smešno. Tolmač pri konsekutivi brez zapiskov poda smisel govora, vendar ne nujno v enakem zaporedju in z vsemi podrobnostmi. Prenesti mora temeljno sporočilo in ton izvirnika. Tovrstno tolmačenje je tudi del sprejemnih izpitov na magistrskem študiju Tolmačenje, saj razkriva kandidatovo razumevanje tujega jezika, sposobnost analize, sinteze in aktivnega poslušanja, komunikativnost in sposobnost izražanja v maternem jeziku – v prvi vrsti pa spomin (prim. Biffio Zorko, Maček, 2015).

## Konsekutivno tolmačenje z zapiski

Konsekutivno tolmačenje z zapiski lahko načeloma vključuje kakršnekoli zapiske, ki tolmaču pomagajo pri pomnjenju. Nekateri si zapisujejo le imena in številke, spet drugi izpisujejo celotne povedi, v stroki pa se je uveljavil sistem zapisovanja, ki ga je razvil Jean-François Rozan (1956), poučujemo pa ga tudi na Oddelku za prevajalstvo FF UL (Biffio Zorko, Maček, 2015). Gre za sistem prostorske razporeditve znakov, ki ponazarjajo strukturo govora, ter beleženje vsebinskih podatkov glede na njihovo relevantnost. Sistem naj bi v idealnem primeru omogočal, da si tolmač jezikovno neodvisno zabeleži povedano. Seveda nimamo znakov za vse pojme in je treba včasih uporabiti besede, ki jih, če je le mogoče, zapišemo že v ciljnem jeziku in okrajšane. Pri podajanju tolmač zapiskov ne bere, temveč jih le občasno ošine s pogledom, saj mora komunicirati z občinstvom. Vedno poudarjamo, da mora biti govor »v glavi in ne na papirju«. Papir nam mnogokrat pomaga pri pomnjenju, ima pa tudi to lastnost, da zapisano kar nekako »vsrka« ali »vzame nase«.<sup>1</sup> Pionirki teorije in

1 Tudi pri terapevtskem pisanju ali dnevniških zapisih imamo občutek, da se bomo razbremenili, če občutke zaupamo papirju. Avstrijski pisatelj Josef Winkler priznava, da vedno znova opisuje tragične dogodke iz svojega otroštva, da bi se jih s tem osvobodil. Po drugi strani pa je Vladimir Nabokov v nekem intervjuju (BBC, 1962) dejal, da tistega, kar imaš zares rad, predvsem lepih občutij iz otroštva, ni mogoče »ubiti« s še tako pogostim zapisovanjem.

didaktike tolmačenja Danica Seleskovitch in Marianne Lederer sta menili, da je tehnika konsektivnega tolmačenja predvsem tehnika osredotočanja, usmerjanja pozornosti in analize slišane govora (Seleskovitch, Lederer, 1989). Priznani tolmač in teoretik Roderick Jones je zapisal, da tolmačenje le z dobrimi zapiski brez uporabe spomina tako rekoč ni mogoče niti ni priporočljivo (Jones, 2002, 29). Tolmač mora biti sposoben vsaj v grobih obrisih obnoviti govor, tudi če bi mu kdo nenadoma vzel zapiske. Zapiski torej ne morejo nadomestiti spomina, temveč so mu lahko le v oporo. Izkušen tolmač bo lahko s pomočjo zapiskov in delovnega spomina do najmanjših podrobnosti, vključno s spontanimi pripombami govornika, številkami in vzročnimi povezavami, pretolmačil govor, ki traja od šest do deset minut. Zaradi sinteze in hitrega, tekočega govora je govor v ciljnem jeziku običajno nekoliko krajši od izvirnika.<sup>2</sup> Od tolmačeve izkušnosti in spretnosti je odvisno, kaj si bo zapisal in kaj zapomnil, pri čemer je bistveno, da omeji količino zapiskov. Rok Chitrakar je v svoji disertaciji zapisal:

Tolmačenje kot kognitivni proces, ki poteka v več zaporednih, sočasnih ali delno prekrivnih fazah na številnih ravneh, ki jih je mogoče obravnavati tako ločeno kot v medsebojni odvisnosti, torej zahteva dobro organizacijo in sposobnost učinkovitega upravljanja z razpoložljivimi zmožnostmi. Glede na povedano verjetno ne bi bilo zgrešeno omeniti tudi jasne povezave med spominskimi mehanizmi in inteligenco (Chitrakar, 2016, 84).

Zapiski so individualni in niso prenosljivi, namenjeni so takojšnjemu tolmačenju. Pogosto jih čez čas niti sami tolmači ne znajo več prebrati, saj v trenutku, ko je spomin na govor še svež, zadostujejo zgolj prve črke besed, da jih prepoznamo, predvsem pa se pisava med konsektivnim zapisovanjem pogosto razlikuje od običajne pisave. Vez med roko, ki zapisuje, ter možgani je izredno tesna, vendar komunikacija ne poteka le v eno smer, temveč gre za skoraj seizmografsko zapisovanje občutij pisca. Miklavž Komelj je v tematski številki revije *Ars & Humanitas* z naslovom *Manu propria* zapisal:

Ta raven pomenskih obremenitev črte ne pride do izraza samo v risbi, ampak tudi – in morda predvsem – v pisavi. Na to, da dobijo v pisavi, katere funkcija naj bi bila »zgolj« v zapisovanju zavestnih misli, nezavedne vibracije še posebej veliko avtonomijo, je že dolgo pozorna grafologija. A za grafologijo je ključno dokazovanje identitete; grafologija izhaja iz ideje pisave, v kateri lahko prepoznamo značilnosti nekega osebnega značaja (ni naključje, da obstaja v nekaterih evropskih jezikih, na primer v angleščini, italijanščini in francoščini, isti izraz – izpeljan iz grške besede χαρακτήρ – za rokopisno

2 V institucijah EU več kot 90 % tolmačenja poteka simultano, pa vendar so akreditacijski izpiti za tolmače še vedno sestavljeni iz konsektivnega in simultanelega dela, saj prav konsektivno tolmačenje najbolj jasno razkrije kognitivne sposobnosti.

pisavo in značaj; izhodišče te identitete je ideja prepoznavnega znaka); z analizo pisave potrjuje identiteto neke osebe in obenem prepozna psihična stanja, v katerih se je ta oseba znašla med pisanjem. (A vendar res poglobljena grafološka analiza vedno znova kaže na točke, v katerih oseba ni zvedljiva sama nase [...]) (Komelj, 2014, 151).

Komelj navaja, da se ob hitrem, hlastnem zapisovanju razkrijejo podzavestni vzgibi pišočega oz. da pride celo do potujitve in depersonalizacije: »Gre za mejne situacije skrajne intenzivnosti, v katerih relativna avtonomija roke vzpostavlja potujitev in depersonalizacijo, ki obenem razkriva tujost identitete kot take« (Komelj, 2014, 152). Tolmač je depersonaliziran poklic *per se*, saj ne izreka svojih misli, temveč posodi glas nekomu drugemu, v kabini pa je še posebej neviden. Sama imam ob konsekutivnem tolmačenju občutek, kakor da nekaj piše namesto mene, kar je blizu poskusom avtomatske pisave, ki jih v istem prispevku omenja Komelj. Piše pa tudi o Leonardu da Vinciju, kako je njegova roka »v neštetih zapisih in skicah hlastno sledila ritmu njegovih idej v ritmu lastnega drhtenja« (Komelj, 2014, 150). Tudi pri konsekutivnem zapisovanju roka komajda sledi (tokrat tujim idejam!) in ob tem drhti – od treme, naglice ali občutij, ki jih tolmač občuti v svojem zasebnem življenju in jih mora v času tolmačenja v kar največji meri potlačiti. Na področje konsekutivnega zapisovanja bi lahko prenesli tudi Komeljevo misel o drobnih zapiskih Jureta Detele: »A ne gre samo za hitrost beleženja nečesa, kar je hitrejšo od pisave; ko roka sledi temu, kar zapisuje, to obenem prehiteva [...], kot da prostorska organizacija teh hlastnih zapisov poskuša zarisati območje, v katerem se rojeva neka misel« (Komelj, 2014, 154). Komelj ni tolmač, a še nisem prebrala boljšega opisa resničnega bistva konsekutivnega zapisovanja – roka res hiti in sledi povedanemu, hkrati pa to tudi prehiteva, saj z vertikalno črto in vmesnimi črtami, ki ločujejo smiselne enote, sproti ustvarja prostor, kamor bo misel umestila.

Večina tolmačev piše s kemičnim ali keramičnim svinčnikom na papir, običajno je to blok A5 formata s trdo podlago, nekateri pa že pišejo z digitalnim peresom neposredno na tablični računalnik, pri čemer različne tablice uporabljajo različne programe.<sup>3</sup> Marsikdo se novim trendom upira, saj zaslon tablice spodrsava in izkrivlja pisavo, papir pa nudi trden »oprijem«. Tehnološka podjetja so se začela zavedati privlačnosti papirja in fizičnega, čutnega občutka (skorajda užitka) pisanja in risanja

3 Študije s področja pedagogike kažejo, da si dijaki bolje zapomnijo snov, če si jo s peresom ali svinčnikom zapišejo v zvezek, kakor če si jo natipkajo na računalnik ali tablico (Mueller, Oppenheimer, 2014). Tipkanje je hitrejšo in zato menda bolj dobesedno, medtem ko šolarji na roko niso sposobni zapisati vsega, ampak morajo med pisanjem že delati selekcijo in analizirati slišano, zaradi česar to bolje razumejo in si lažje zapomnijo. Številne raziskave so se ukvarjale tudi z nasprotno, receptivno stranjo: z branjem bodisi na papirju ali v digitalni obliki. Raziskave so bile opravljene predvsem na področju leposlovja, v strahu, da bi zaradi bralnikov in e-knjig izginile tiskane knjige. Tudi tu so ugotovili, da si lažje zapomnimo stvari, ki smo jih prebrali v klasični, tiskani knjigi (Mangen, Walgermo, Brønneck, 2013).

na papir, zato so že razvila poseben digitalni papir za določene vrste digitalnih peres (npr. Livescribe 3 ali NEO2 Smartpen, ki lahko uporabnikov rokopis ob naslednji uporabi prepozna in ga celo prevede v nekatere tuje jezike), obstajajo pa tudi peresa, s katerimi je mogoče pisati na običajni papir (npr. Equil Smart Pen 2 z običajnim črnilom, napisano ali narisano pa se prenese v Dropbox ali posebno aplikacijo Evernote).

## Simultano tolmačenje

Simultano tolmačenje se kot tehnika uporablja že mnogo dlje od iznajdbe sodobne konferenčne opreme v 20. stoletju, saj je šepetano tolmačenje že oblika simultane tolmačenja. Preprosto povedano gre za to, da tolmač posluša in govori sproti in hkrati. Seveda pa to ne drži povsem, če si proces pogledamo pod drobnogledom, saj tolmač govorniku vselej sledi z določenim zamikom (*ear-voice-span* ali *décalage*, ki traja eno smiselno enoto oz. od 1 do 6 sekund; Chernov, 2004, 14). Tolmač slišano analizira in shrani v kratkoročni spomin, v mislih prevede v drugi jezik, pove na glas (iznos), hkrati pa že posluša in shranjuje podatke za naprej, tako da gre za vsaj trojno, ne le dvojno sočasno možgansko aktivnost. Tolmač ob tem ves čas nadzoruje lastno dejavnost.<sup>4</sup> Daniel Gile je dejavnost tolmača razdelil na tri faze »napora« (*effort*): napor poslušanja in analize (*listening and analysis effort*), napor kratkoročnega spomina (*short-term memory effort*) in napor tvorjenja (*speech production effort*) (Gile, 2009, 160 sl.). Osnovnim trem naporom se pridružuje še četrti, napor usklajevanja (*coordination effort*), simultano tolmačenje pa je seštevek vseh štirih naporov. Pri simultanem tolmačenju pa seveda uporabljamo tudi dolgoročni spomin, saj priklicujemo svoje jezikovno in splošno znanje, ki smo ga pridobili v preteklosti. Tolmačenje se po kapaciteti informacij in hitrosti njihovega podajanja v izvorniku in prevodu giblje na skrajni meji obremenitev možganov in je eden izmed kognitivno najzahtevnejših poklicev.

Običajno velja, da si tolmači za razliko od konsektivnega tolmačenja ne zapomnijo vsebin, ki so jih tolmačili simultano. Starejše študije pravijo, da tvorjenje govora v ciljnim jeziku bistveno ovira kratkoročni jezikovni spominski sistem, ki se zaradi hkratnega govorjenja upočasni do 40 % v primerjavi z običajnim poslušanjem (Darò, 1995, 4). Valerie Darò trdi, da so tolmači pomnjenja vendarle sposobni tudi pri simultanem tolmačenju, in to zgolj zato, ker naj bi imeli nadpovprečno razvit kratkoročni jezikovni spomin in druge nevrofiziološke danosti, denimo tekoč govor (ibid., 6). V kontekstu pisave in tolmačenja je zanimiva ugotovitev iste avtorice, da je sposobnost simultane tolmačenja podobna sposobnosti tekočega glasnega branja,

4 Stik med levim ušesom in možgani naj bi bil posebej tesen, zato imajo tolmači običajno nameščeno samo eno slušalko (levo), z drugim ušesom pa sproti (še dodatna aktivnost) preverjajo povedano, nadzorujejo jakost svojega govora itd.

saj naj bi se morali tudi otroci, ko se učijo branja na glas, naučiti razcepiti pozornost na razbiranje vizualnih dražljajev pisave ter verbalne kognitivne aktivnosti govora. Predlaga celo, da bi glasno branje uporabili pri sprejemnih izpitih za tolmačenje kot pokazatelj morebitnega talenta za simultano tolmačenje (Darò, 1995, 7).

Občutek ob simultanem tolmačenju podobno kot pri konsektivnem spominja na (tokrat še hitrejši) tok, ki teče skozi možgane in telo. Tolmač ima občutek, da se »potopi« v tolmačenje, ki poteka skorajda avtomatsko, pri čemer je seveda dobro, da ves čas nadzoruje svoje podajanje, ni pa dobro, če preveč razmišlja o svoji dejavnosti, medtem ko ta poteka. Eksperimenti so pokazali, da se tolmačeva aktivnost bistveno upočasni, če ga prosimo, naj se osredotoči bodisi na poslušanje bodisi na govorjenje (prim. Darò, 1995, 4).

Simultano tolmačenje velja za tisto »pravo«, povsem ustno tolmačenje, pa vendar zapisovanje igra pomembno vlogo tudi pri njem. Marsikateri tolmač si zapisuje med samim simultanim tolmačenjem, predvsem številke, saj si jih tako lažje predstavlja ali na neki način varno shrani, da jih uporabi pozneje v povedi. Vsak tolmač ima v kabini pred seboj list papirja in pisalo, med drugim tudi zato, da lahko pomaga kolegom, nekateri pa med simultanim tolmačenjem rišejo vzorčke na papir, kar jim pomaga pri osredotočanju in sproščanju napetosti (to še ni dovolj raziskan pojav).

Preden se simultani tolmač odpravi v kabino, si mora pripraviti terminološki glosar, saj med tolmačenjem ni dovolj časa za iskanje po slovarjih. Obstajajo številne aplikacije za analizo besedil in avtomatizirano ustvarjanje glosarjev. Že pripravljene glosarji, ki tolmače čakajo v spletnih aplikacijah Evropske komisije ali Evropskega parlamenta, so seveda v veliko pomoč,<sup>5</sup> pa vendar večina tolmačev v Bruslju še vedno prisega na ročno podčrtovanje in izpisovanje besed iz obravnavanih besedil, saj si pojme tako lažje zapomnijo.<sup>6</sup> Simultano tolmačenje poteka tako hitro, da običajno niti nimajo časa, da bi te zapiske potem res pogledali med samim tolmačenjem (morda kako kratico), jim pa zapisano na papirju daje nekakšen občutek varnosti. Beseda postane otipljiva, varno shranjena, vedo, da jo imajo dobesečno »pri roki«. Zanimivo, kakšno uteho nam lahko daje nekaj tako krhkega in minljivega, kot je papir (tudi v smislu nesmrtnosti, če po smrti zanamcem pustimo literarno ali drugačno knjižno delo).

Da bo še bolj zapleteno, naj povemo, da se na številnih univerzah kot samostojni predmet in izpit pojavlja še »*simultaneous with text*« ali simultano tolmačenje z

5 Posebej nepogrešljiv je npr. glosar rib in ribištva, pripravljen v vseh jezikih EU ter latinščini.

6 Ljudska modrost pravi, da je treba isto besedo prepisati sedemkrat, da si jo zapomnimo. Prepisovanje se je v preteklosti uporabljalo kot priljubljen didaktični pristop, predvsem pri memoriranju besed pri pouku tujih jezikov. To ne nazadnje vidimo tudi na primeru večkrat prepisanih glosarčkov Alme M. Karlin.



besedilom. Gre za dokaj običajen pojav v praksi, ko delegacija v zadnjem hipu v kabino prinese natisnjeno besedilo ali predavatelj izredno hitro bere besedilo s predstavitve Power Point. Tolmač je prisiljen poslušati, brati in govoriti hkrati, kar je izredno zahtevna in utrujajoča naloga.

## Simultano-konsekutivno tolmačenje

Sodobne tehnologije prinašajo inovacije na vseh področjih, v želji, da nam olajšajo življenje ali da se z robotskim delom znižajo stroški in nevarnosti nekaterih opravil, ki so jih doslej opravljali ljudje. Tako kot na področju strojnega prevajanja se tudi na področju tolmačenja razvijajo aplikacije za avtomatsko tolmačenje, ki za nekatere večje jezike že presenetljivo dobro delujejo, seveda pa to velja le za povsem stvarne, ne abstraktne ali celo literarne govore.

Tehnične inovacije so na področju tolmačenja privedle do še ene vrste, tj. simultanega-konsekutivnega tolmačenja ali tehnološko podprtega konsekutivnega tolmačenja, krajše: »*sim-consec*«. Tolmač si z digitalnim svinčnikom dela običajne konsekutivne zapiske na tablici, hkrati pa s tablico snema zvok govora. Ko govornik konča, si tolmač po slušalki, ki jo ima v levem ušesu, predvaja posnetek govora in hkrati gleda še v zapiske. Tako tolmači pravzaprav konsekutivno (ne govori hkrati z govornikom), pa tudi simultano, saj ves čas posluša posnetek. Pri zapisovanju je tolmač manj pod pritiskom, saj ve, da bo govor slišal še enkrat, tako da se lahko osredotoči na analizo govora kot celote, ob drugem poslušanju pa upošteva še vse podrobnosti. Tej zvrsti se je v svoji disertaciji posvetil Rok Chitrakar, ki je predvideval, da bo tovrstna kombinacija dveh tradicionalnih oblik tolmačenja prispevala »k zmanjšanju obsega zahtevanih kognitivnih obremenitev« (Chitrakar, 2016, 131). Že več drugih študij je potrdilo, da »uporaba tehnološko podprtega konsekutivnega tolmačenja zagotavlja višjo raven informacijskega prenosa in boljšo celovitost tolmaškega iznosa« (Chitrakar, 2016, 131). V praktičnem delu naloge je tudi za slovenski jezik dokazal, da takšna metoda zares vodi do natančnejšega oz. »izrazito boljšega« (Chitrakar, 2016, 135) podajanja. Nekateri kritični viri navajajo, da je takšno kombinirano tolmačenje predolgo, saj zaradi poslušanja posnetka nujno traja enako dolgo kot izvirnik in ne tretjino manj, kot je običajno za konsekutivno tolmačenje. Poleg tega ima tolmač toliko opravka z uporabo dveh tehnološko podprtih metod hkrati, da s pogledom ne komunicira več s poslušalstvom.<sup>7</sup> Težave bi lahko nastale tudi pri zaupnih sestankih, kjer snemanje sploh ni dovoljeno.

---

7 Miselni procesi med simultanim tolmačenjem so tako intenzivni, da naš pogled postane nekoliko »odsoten«, nekateri tolmači pa včasih celo mižijo v kabini.

## Vprašalnik

Da bi potrdili ali ovrgli nekatere izmed navedenih trditev, smo poleti 2018 s študenti drugega letnika magistrskega študija tolmačenja izvedli kratek eksperiment. Študenti so iz angleškega v slovenski jezik tolmačili tri govore (konsekutivno brez zapiskov, konsekutivno z zapiski ter simultano) in po vsakem govoru izpolnili vprašalnik, ki je preverjal priklic ključnih informacij ter vseboval še nekaj vprašanj o strategijah. Seveda moramo upoštevati dejstvo, da vsi govori niso bili enako zahtevni, prav tako študenti niso bili enako nadarjeni. Ker je populacija študentov tolmačenja zelo majhna in celo doktorske disertacije s tega področja v Sloveniji običajno vključujejo le 3–6 testnih oseb, menim, da lahko tudi v tem prispevku vsaj za ilustracijo uporabimo rezultate ankete, ki je pri simultanem in konsekutivnem govoru z zapiski vključevala 4 študente, pri tolmačenju brez zapiskov pa 5. Vsi vadbeni govori so s portala *Speech Repository* Evropske komisije (<https://webgate.ec.europa.eu/sr/>).

1. Pri simultanem tolmačenju so študenti tolmačili govor o jedrski energiji (<https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/can-nuclear-power-replace-fossil-fuels>). Vsi so si zelo natančno zapomnili podatke iz govora, celo konkretne številke o uradnem in neuradnem številu žrtev jedrske nesreče v Černobilu ter številu jedrskih elektrarn, ki bi jih potrebovali, če bi želeli nadomestiti fosilna goriva, priklicali pa so tudi argumente proti uporabi jedrske energije in zakaj jedrskih elektrarn ni mogoče zgraditi kjerkoli. To je v popolnem nasprotju z uveljavljenim mitom o takojšnji pozabi simultano pretolmačenega govora in dokazuje, da si tolmači vsaj kratkoročno zapomnijo vsebino in celo podrobnosti govora. Na vprašanje, ali so si v kabini karkoli zapisali, so vsi štirje študenti odgovorili pritrdilno ter po pričakovanjih dodali, da so si zapisali številke. Na vprašanje, ali si tudi dolgoročno zapomnijo vsebino govorov, ki jih tolmačijo simultano, so večinoma odgovorili, da si zapomnijo okvirno tematiko, eden izmed študentov pa je zapisal, da je pomnjenje odvisno od tematike. Če je ta zanimiva, si zapomni skoraj celoten govor, sicer ga pozabi. Sledilo je še vprašanje, ki ga doslej v študijah nismo zasledili: Ali si govor bolje zapomnite, če ga tolmačite sami ali če le sedite v kabini, ko tolmači kolegica ali kolega? 3 od 4 študentov so dejali, da si bolje zapomnijo govore, ki so jih tolmačili sami. Nasprotno pa je en študent napisal, da si bolje zapomni govore, ki jih le spremlja in posluša. Ta odgovor kaže na specifično aktivnega poslušanja, deljene pozornosti ter pomnjenja pri simultanem tolmačenju. Ko sami ne tolmačimo, se lažje osredotočimo na povedano in si to tudi lažje zapomnimo kot celoto, po drugi strani pa marsikateri tolmač v tistih dvajsetih minutah, ko sam ne tolmači, malo »odplava z mislimi« in ne spremlja vsega, čeprav naj bi načeloma ves čas spremljal razpravo, če bi moral nepričakovano vskočiti.

2. Naslednji govor je bil konsekutivni govor z zapiski o novih metodah spopadanja z jedrskimi odpadki (link: <https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/transmutation-nuclear-waste-material>). Glede vsebinskih vprašanj so si študenti spet zapomnili vsa bistvena dejstva in argumentacijo. Na vprašanje, pri čem so jim bili zapiski v največjo pomoč, so bile številke na presenetljivem zadnjem mestu, študenti pa so izpostavili predvsem strukturne vidike govora: rdeča nit, struktura govora, povezave med posameznimi vsebinskimi enotami. Zapiski so torej predvsem strukturno pomagalo – kar naj bi v prvi vrsti tudi bili. Na vprašanje, ali bi bili s pomočjo zapiskov sposobni do potankosti obnoviti govor tudi čez mesec ali več, sta dva študenta odgovorila morda, dva pa sta menila, da tega ne bi mogla. To priča o tem, da so zapiski res trenutni, impulzivni, skorajda avtomatski zapis, namenjen trenutni opori spominu, ne pa trajni (stenografski) zapis ali celo zapisnik (kar bi si nekatere nepoučene stranke celo želele, vendar to ni naloga tolmača), ki bi ga lahko prebral ali uporabil kdo drug. Zelo različni in zanimivi so bili odgovori študentov, ali bi jim dejstvo, da so si govor nekoč že zapisali, pomagalo, če bi morali govor obnoviti po spominu čez nekaj časa. Ena oseba je odgovorila pritrdilno, ena oseba je napisala: deloma, kar dva študenta pa sta rekla, da jima to ne bi pomagalo, kar je presenetljiv odgovor. To je v nasprotju s prej omenjenimi študijami o tem, da si boljše zapomnimo besede ali vsebine, ki so nekoč že šle dobesedno »skozi naše roke«.

3. Pri konsekutivi brez zapiskov so študenti tolmačili enostaven govor o prednostih rastlinskega mleka pred živalskim (link: <https://webgate.ec.europa.eu/sr/speech/plant-milk>). Vprašalnik je izpolnilo 5 študentov. Vsi so znali naštet vsaj tri vrste rastlinskega mleka (kombinacija spomina in splošne izobrazbe) in vsaj tri od petih razlogov, zakaj je rastlinsko mleko boljše, glede samega svetovnega dne rastlinskega mleka pa so si 4 študenti pravilno zapomnili, da je to 1. junij, en študent pa je odgovoril le z mesecem: junij. Na vprašanje, ali bi bili govor, ki so ga tolmačili brez zapiskov, sposobni obnoviti tudi čez nekaj dni, tednov ali mesecev, je en študent odgovoril: morda, dva sta vprašanje izpustila, kar je dovolj pomenljivo, dva pa sta napisala, da ga ne bi bila sposobna obnoviti. Tudi tu ponovno pomembno vlogo igra relevantnost teme za vsakega posameznika. Zaradi sovpadanja osebnih nazorov bi verjetno ena izmed študentk, ki je prepričana veganka, ta govor čez čas lažje obnovila kot kdo drug.

Sledilo je še vprašanje o tem, kako si študenti najlažje zapomnijo govor brez zapiskov. Odgovori so segali od tega, da natančno prisluhnejo glavnim idejam, do tega, da si govor vizualizirajo (dva odgovora), da si ga razdelijo na vsebinske sklope ali da si pomagajo s štetjem na prste. Obravnavani govor je vsekakor omogočal vizualizacijo, posebej zanimiv pa je zadnji odgovor – in temu bi se rada za konec posebej posvetila. Šlo je za študentko, ki je nato še ustno pojasnila, kako si s prsti obeh rok pomaga pri

pomnjenju. Prste ene roke je uporabila za pet razlogov, zakaj piti rastlinsko mleko, štiri prste druge roke je uporabila za različne vrste rastlinskega mleka, nato pa je dodala: »En prst je bil pa še za zaključek.« Prste je torej uporabila v dvojni vlogi, kot vsebinske alineeje pri naštevanju pojmov, pa tudi kot strukturno členitev govora na dva vsebinska sklopa (vrste rastlinskega mleka in razlogi za njegovo uživanje) in zaključek. Na Oddelku za prevajalstvo pomnjenja ne poučujemo s pomočjo prstov na rokah, pa vendar vajo, naj študenti na prste štejejo logične povezave med elementi govora, najdemo v vadnici priznanega tolmača in predavatelja Andrewa Gilliesa (Gillies, 2013, 162).

## Sklep

Predstavljeni kratki eksperiment je v mnogočem presenetil. Študenti so si enako dobro zapomnili vsebinske podrobnosti in logične povezave, ne glede na to, ali so tolmačili konsektivno z zapiski, brez zapiskov ali simultano. To nasprotuje uveljavljeni tezi, da si tolmači slabše zapomnijo simultano tolmačene vsebine. Kratka anketa je potrdila teoretska izhodišča, da so konsektivni zapiski individualna in kratkoročna pomoč pri pomnjenju govorov, namenjena zgolj enkratni, takojšnji uporabi avtorja zapiskov. Pri konsektivnem tolmačenju brez zapiskov pa se je med razpravo po izvedbi eksperimenta pokazala še dodatna povezava med možgani in roko, ko dlan s prsti nadomesti papir in sama postane platno, matrica ali orodje pomnjenja tako vsebinskih kot strukturnih elementov. Telo s svojo členitvijo na prste, ude itd. samo po sebi predstavlja strukturni raster, ki omogoča prikaz kompleksnih vsebin. Nekoliko poenostavljeno bi lahko rekli, da spomin ni le v glavi ali na papirju, kot smo omenili zgoraj, temveč tudi v roki, v telesu. Zato lahko tudi določene, tako lepe kot tragične spomine občutimo s silovitostjo, ki zajame vse naše telo.

Na tem mestu se začnejo zares zanimiva vprašanja shranjevanja spominskih sledi v našem telesu, sposobnem mišičnega spomina na gibe, ki jih je nekoč že rutinsko izvajalo (vožnja s kolesom ali igranje na glasbilo). Najnovejša dognanja nevroznanosti pa celo kažejo, da verjetno obstaja še mnogo bolj subtilen spomin na ravni organov in celo RNK. Znani so primeri, ko so prejemniki darovanih organov nenadoma občutili spomine ali želje, kakršnih pred presaditvijo niso imeli, so pa pripadali umrlemu darovalcu. Izvedenih je bilo že več raziskav, ki nakazujejo, da se tudi hude travme prenašajo iz generacije v generacijo, in to ne le z ustnim in pisnim izročilom ali posredno prek vedenjskih težav travmatiziranih staršev ali starih staršev (primer: holokavst), temveč celo na ravni genetike. Vendar pa je to že področje nevroznanosti in ne tolmačeslovja in zato ne more biti predmet pričujočega članka.

## Bibliografija

- Biffio Zorko, H., Maček, A., *Osnove konferenčnega konsektivnega tolmačenja*, Ljubljana 2015.
- Chernov, G. V., *Inference and Anticipation in Simultaneous Interpreting*, Amsterdam, Philadelphia 2004.
- Chitrakar, R., *Tehnološko podprto konsektivno tolmačenje*, doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, Ljubljana 2016.
- Darò, V., Fabbro, F., Verbal Memory During Simultaneous Interpretation: Effects of Phonological Interference, v: *Applied Linguistics*, 1994, 15 (4), str. 365–381.
- Darò, V., Attentional, Auditory, and Memory Indexes as Prerequisites for Simultaneous Interpreting, v: *Topics in Interpreting Research*, (ur. Tommola, J.), Turku 1995, str. 3–10.
- Gile, D., *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, Amsterdam, Philadelphia 2009.
- Gillies, A., *Conference Interpreting, A Student's Practice Book*, New York 2013.
- Jones, R., *Conference Interpreting Explained*, Manchester, Northampton 2002.
- Komelj, M., »Man che trema«, v: *Ars & Humanitas VIII/2*, Ljubljana 2014, str. 149–178.
- Kurz, I., *Simultandolmetschen als Gegenstand der interdisziplinären Forschung*, Dunaj 1996.
- Mangen, A., Walgermo, B. R., Brønnick, K., Reading linear texts on paper versus computer screen: Effects on reading comprehension, v: *International Journal of Educational Research* 58, 2013, str. 61–68.
- Rozan, J. F., *La Prise de Notes en Interprétation Consécutive*, Ženeva 1956.
- Seleskovitch, D., Lederer, M., *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*, Pariz 1989.

### Spletni viri:

- zbirka govorov v različnih jezikih Speech Repository, <https://webgate.ec.europa.eu/sr/> [25. 9. 2018].
- prispevek: Orlando, M., Interpreting training and digital pen technology. Aiic.net, 8. april 2013, <https://aiic.net/page/6484/interpreting-training-and-digital-pen-technology/lang/1> [20. 9. 2018].
- članek: Mueller, P. A., Oppenheimer, D. M., The Pen is Mightier Than the Keyboard: Advantages of Longhand Over Laptop, <https://linguistics.ucla.edu/people/hayes/Teaching/papers/MuellerAndOppenheimer2014OnTakingNotesByHand.pdf> [15. 9. 2018].

Amalija Maček

## **Vloga spomina in zapisovanja pri konferenčnem tolmačenju**

**Ključne besede:** konsektivno tolmačenje, simultano tolmačenje, tehnološko podprto konsektivno tolmačenje, rokopis

Prispevek želi na primeru različnih tehnik konferenčnega tolmačenja ponazoriti, kako neizmerno zmogljiv spominski aparat so človekovi možgani in kako se spomin prek pisave in mišičnega spomina vpisuje v celotno človekovo telo. Celostnega in čutnega izkustva spominskih sledi v našem telesu ter v stiku s skrivnostno materijo papirja ne more nadomestiti še tako zmogljiv pomnilnik sodobne tehnologije.

Amalija Maček

## **The Role of Memory and Note Taking in Conference Interpreting**

**Keywords:** consecutive interpreting, simultaneous interpreting, technology supported consecutive (TAC), handwriting

Using the case of various conference interpreting techniques, the article aims to illustrate what a powerful memory device the human brain is and how memory enters the whole human body through writing and muscular memory. The sensual experience of memory traced in our body and in contact with the mysterious material of paper cannot be replaced by artificial memory, however powerful.





***Varia/Varia***



Mikhail Vasilyevich Kamensky, Tatiana Nikolaevna Lomteva

## **Humorous Effect as the Linguistic, Cultural, and Pragmatic Basis of Forming Public Opinion in Journalistic Discourse**

**Keywords:** humorous effect, humor, satire, irony, journalistic discourse, pragmatic potential, public opinion

DOI: 10.4312/ars.12.2.315-332

### 1. Introduction

The globalization of the world at large and the rapid development of the Internet as an open platform for mass communication redefined intercultural communication and opened up accessible ways of exchanging ideas and opinions among people representing diverse countries and cultures. In the global world as we know it today, finding subtle and yet powerful ways of exerting influence on public opinion via mass media became a priority both for politicians aiming to shift the people's opinion in favor of their policies and for journalists writing political articles in support of a certain governing or opposing political power. In the recent years, an important trend in influencing public opinion in mass media has been the use of language means and stylistic devices of achieving humorous effect on the reader.

The studies of language means of creating humorous effect in general can be considered diverse and rather extensive. For example, N. Norrik studied the stylistic devices in context of the dominating function in establishing humorous effect (Norrik, 1993, 124). Multiple research efforts were dedicated to individual language means and stylistic devices capable of producing humorous effect on the reader: allogisms (Chiaro, 1992, 58); oxymoron (Hughes, 1983, 47); word play and ambiguity which is resolved in context and communicative situation (Nash, 1985, 241); polysemy and homonymy as means of creating humorous effect (Arnold, 1976, 103); pun (Vinogradov, 1981, 137); occasionalisms based on contextual interplay of word meanings (Galperin, 1991, 86).

The tendency to use humor in politics and in media as a means of influencing the reader's point of view was recently observed and analyzed from various points of view: the impact of exposure to political parody as a means of achieving political efficacy (Becker, 2014, 424–425); the effects of political humor on message persuasiveness,



analyzed in context of the extant political entertainment theory (LaMarre, 2014, 401); the affect effect of sarcastic political humor through negative emotions (Lee, 2014, 307–308); journalistic humorous commentary on Twitter challenging norms of objectivity and independence (Molyneux, 2015, 1–2) and blurring the lines between news and entertainment (Mourão, 2015, 1–2); enjoyment of disparagement humor and comedic ridicule of other people in online television (Parrott, 2015, 1–2); the influence of parody humor as a way of establishing sympathy and enjoyment in shaping credibility and trust of political figures (Peifer, 2016, 173); the use of conceptual metaphors in newspapers to create humor as a means of downgrading others or gaining the readers' sympathy through laughter (Perez-Hernandez, 2016, 541–542).

At the same time, understanding the essence of comicality in journalistic discourse presents numerous difficulties. In particular, there is a lack of theoretical unity in defining comicality as a concept and in understanding its essence and its diversity in different languages and cultures, which we surmise to be an important factor in establishing the specific patterns in choosing language means and stylistic devices used in each particular country. The language means of achieving humorous effect are commonly researched as standalone entities, without establishing a historical point of reference which would explain the reasons for particular choices of language means and stylistic devices and without linking the used devices to the pragmatic intentions and ideology of the newspaper article author and to the fact that he is a representative of a certain ethnic culture.

Therefore, our goal is to analyze and compare the language means and stylistic devices of influencing public opinion through humorous effect in English (British and American), Russian, and French journalistic discourse from several perspectives: (a) from the historical standpoint, in correlation with the relevant aspects of the development of democracy and journalism in England, the United States of America, the Russian Federation, and France; (b) from the linguistic standpoint, singling out specific language means and stylistic devices prevalent in each country and language under analysis; (c) from the cultural standpoint, putting the language constructs in question into the context of the culture of the country where the given language is spoken; (d) from the pragmatic standpoint, linking the devices used by the article author to his ideology and his aims as a journalist.

## 2. Methodology and Model of Research

According to the research plan outlined above, we propose the following model as a basis for analyzing the humorous effect in journalistic discourse in various languages (Fig. 1).

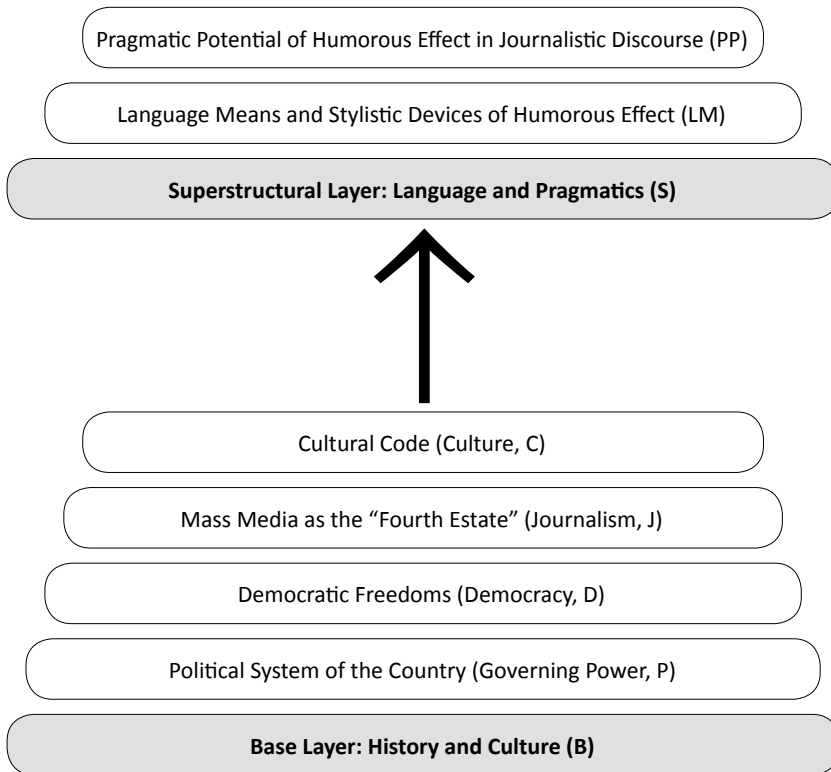


Figure 1: The model of analysis of humorous effect in journalistic discourse.

The model consists of two layers: (a) the base layer which, as we propose, serves as a historical and cultural foundation for developing specific patterns in utilizing humorous effect in political articles, and (b) the superstructural layer which defines the set of language means and stylistic devices which are used to achieve humorous effect, as well as their pragmatic potential in affecting the reader.

In accordance with the presented definition, it is possible to express the model above with the following formula:

$HE = [B(P+D+J)+C] + S(LM+PP)$ , where:

HE is the resulting humorous effect in journalistic discourse;

B is the base layer consisting of the following elements:

P is the governing power in the country which superimposes specific constraints on what is legally allowed in journalistic discourse;

D is the status of democratic freedoms in the country, the most important ones for the present research being the freedom of speech and the freedom of press;

J is the status of journalism as the “fourth estate” in the country, in the context of its historical development;

C is the culture of the country, the most important aspect of which for our consideration is the ethnic specificity of humor;

S is the superstructural layer consisting of the following elements:

LM is the set of language means and stylistic devices used in the given language to achieve humorous effect in journalistic discourse, in accordance with the grammar rules of the language and in the historical and cultural context defined by the elements above;

PP is the pragmatic potential of the language means and stylistic devices of achieving humorous effect, dependent on the author's intentions as a journalist.

We argue that the first step in explaining the tendencies in choosing and using language means and stylistic devices of humorous effect in different languages is to determine the historical and cultural context of their development. Thus, we present our findings in studying the correlation between the development of British, American, French, and Russian humor and the establishment of democratic freedoms in the countries where the relevant languages and their varieties are spoken.

For the purpose of our analysis, we have chosen 130 authentic online newspaper articles published between 2014 and 2017, each of which was confirmed to contain at least one relevant and representative linguistic device of creating humorous effect in the headline. The distribution of articles by country of origin is as follows: (a) 31 British articles from “The Telegraph”, “The Times”, “The Guardian”, and “The Independent”; (b) 23 American articles from “The Wall Street Journal”, “The New Yorker”, “The Washington Post”, “The Daily Beast”, and “MapQuest Travel”; (c) 32 French articles from “Les Echos”, “Politique du monde”, “Le Figaro”, “Le Monde”, “Libération”, and “Tête-à-tête magazine”; (d) 44 Russian articles from “Komsomolskaya Pravda”, “Argumenty i fakty”, “Nezavisimaya Gazeta”, “Pravda.ru”, “Lenta.ru”, and “Rossiyskaya Gazeta”.

### 3. The United States of America

The United States of America as a federal republic is historically characterized by the supreme power of the federal Constitution which presupposes the existence and dominance of democratic freedoms, including the freedom of speech, as outlined in the 1791 Bill of Rights. The American concept of the freedom of press is characterized by complete independence of the press from the government, and journalism has been developed in the condition of absence of censorship, starting with the publishing of the first pamphlet “Common Sense” in 1776 containing elements of strong satire. From hence, American humor is historically based on generally free American culture

and is thus characterized by directness and explicitness. The democratic character of American humor is supported by its historical connection to oral folklore tradition, satire, and self-parody. At the same time, the development of American humor is characterized by a shift from spoken and public humor towards written and personal humor, from longer humorous stories towards epigrams (Commager, 1950, 23). As such, American humor distanced itself away from the oral tradition and is now characterized by practicality and coldness, sophistication, hyperbolization, and pretentiousness. Sarcasm, irony, and exaggeration characteristic of American humor are clearly demonstrated in the following newspaper headlines.

(1) *"Resurgent" Russia Is Actually Starting To Show Worrying Signs Of Decline (Forbes.com).*

The author's sarcasm is implied in using the word "resurgent" in quotation marks. The example also demonstrates the use of antithesis, seen in the contrast between the words "resurgent" and "decline". The pragmatic intention of the author in this example is to express skepticism about the strengthening of Russian economy, which goes in line with the one of the existing Western interpretations of Russia as bordering between the apocalyptic scenario of being in the state of economic collapse and the optimistic scenario of actively trying to take over the world.

(2) *Captain Error Given as Cause in Capsizing of Migrant Ship (The Wall Street Journal).*

The sarcastic character of this headline is strengthened by the use of the noun "error" as a proper name in "Captain Error", which serves as an allusion to the fictional television character Captain Obvious and is also an instance of antonomasia, a replacement phrase for the vessel captain's real name. The author's intention is to convey the opinion that hundreds of migrants sank in the Mediterranean due to a possible collision with a vessel that had come to its aid and which potentially happened due to the vessel captain's error.

(3) *In Putin's Russia, Anyone Can Be A Spy (The New Yorker).*

The intentional use of possessive "Putin's Russia" is sarcastic, and the following hyperbole "anyone can be a spy" hints at the existence of governmental prosecution of "spies" similar to the one characteristic of Stalin's times in the USSR. The author aims to show that Russia is a country where the people's rights are being infringed upon and to express the point of view that in accordance with the 2012 law amendments, anybody in Russian Federation can be prosecuted for having contacts with foreigners.

(4) *How to Not Get Arrested for Ridiculous Reasons in Texas (MapQuest Travel)*.

This headline, phrased as the title of a manual or a step-by-step guide, demonstrates the humorous use of antithesis in the form of contextual contrast between the notion “to get arrested”, which normally presupposes the presence of a valid and serious reason for arrest, and the following word combination “ridiculous reasons”. The author's goal is to warn the readers that it is possible to get arrested in Texas for reasons that most people would not consider to be a form of punishable offense, such as flirting or carrying wire cutters in a pocket.

Overall, the present study shows the predominance of sarcasm and hyperbole as the key means of producing humorous effect in contemporary political articles, which is demonstrated in Fig. 2.

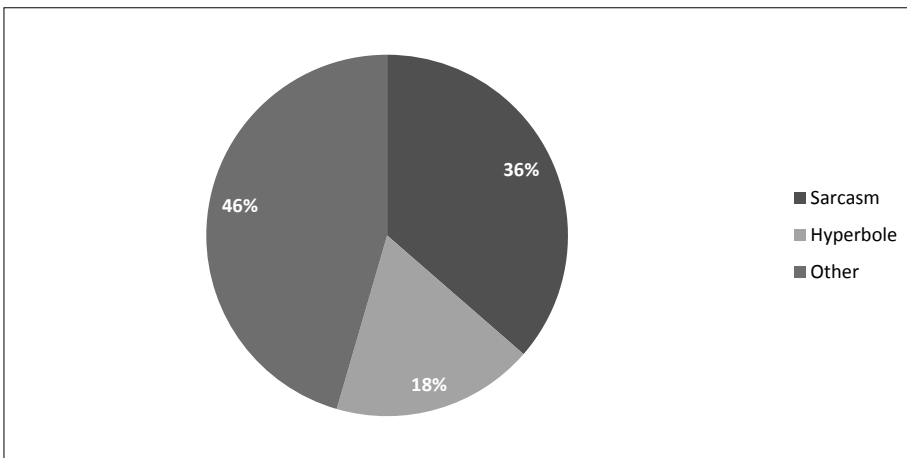


Figure 2: Predominant Means of Creating Humorous Effect in American Mass Media.

## 4. England

England is the historical center of the United Kingdom of Great Britain and Northern Ireland, with parliamentary constitutional monarchy as the form of government. In absence of the written Constitution the law of the country is based on statutes and precedents, and democracy in England is founded on the basis and the principles of “traditional” constitutional monarchy. Historically the new model of establishing relationships between the government and the people was proclaimed in the Bill of Rights in 1689. This new model guaranteed the freedom of discussing royal matters, but journalism at that time was characterized by strict censorship and limitation of the freedom of speech. From hence, the peculiar features of English humor



are: restraint, subtlety, sophistication requiring the reader's analysis and imagination, explicit and deliberate underestimation, innuendo, eccentricity and, in some cases, absurdity. Direct and explicit attacks and insults are not characteristic of English humor, and the writer's discontent and dissatisfaction are masked behind descriptive comparisons and euphemisms. We surmise that these features of English humor are historically explained with the dominant traditional monarchic power which forced people to hide and mask their thoughts with implicit language constructs. In line with the general tendency for understatement and implicitness, the English humor is also characterized by the ample use of stylistic devices such as litotes, pun, allusion, oxymoron, and contextual transformation of idioms creating the effect of broken expectations and strengthening the overall humorous effect.

The following examples demonstrate the use of humorous effect in English newspapers.

(5) *David Cameron and François Hollande sound like a couple of gangsters (The Telegraph).*

The author of the article uses the comparison “like a couple of gangsters” to underline his ironic attitude towards the statements of both politicians, one of whom “threatens” to leave the European Union and the other “threatens” with negative consequences. The pragmatic intention behind this headline is to express negativity towards the contemporary political courses of Great Britain and France by comparing them to actions characteristic of organized criminal groups.

(6) *Russia has a new mission for General Winter (The Telegraph).*

The allusion “General Winter” referencing the precedent name “General Frost” is used ironically in the author's attempt to excuse the loss in the political battle with Russian Federation for the Eastern regions of Ukraine with an “objective” reason, namely, the extremely cold weather in winter.

(7) *Pop, glamour and gangsters: Boris Yeltsin's new rave Russia (The Telegraph).*

The author's sarcasm is underlined with an allusion to the well-known phrase “Sex & Drugs & Rock & Roll” which hints at the relaxed mores, the lack of commitment and responsibility, and the destruction of existing norms of morality. The author's intention is to convey to the readers the image of breakage of the traditional cultural norms and popularization of hedonistic ideas in modern Russian Federation.

The results of our research indicate the predominance of comparison, allusion, rhetorical question, sarcasm, and the use of transformed and untransformed idioms

as the key means of producing humorous effect in contemporary English political articles, which is demonstrated in Fig. 3.

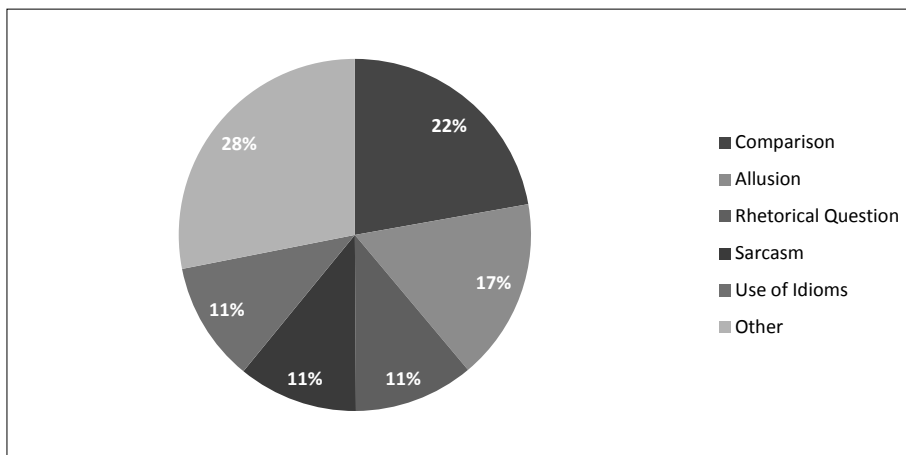


Figure 3: Predominant Means of Creating Humorous Effect in English Mass Media.

## 5. France

France is a unitary semi-presidential republic in which democratic freedoms and liberal ideas proliferated after the July Revolution of 1830. The first highly relevant historical document proclaiming the freedom of press was the “Declaration of the Rights of the Man and of the Citizen” of 1789. Before this document, the press was strictly controlled by the authorities from the ideological point of view. Periodical press belonged to the monarchy and severe censorship was established, journalists were subjected to prosecution without prior court decisions. The widespread introduction of humorous content in French mass media is seen in the 1970s, fueled with the May 1968 events, in particular, the student protests and the following social crisis. Emancipation and freedom of self-expression led to the active use of word play and other forms of achieving humorous effect (Kolesina, 2002, 39).

The predominant features of French humor are: aggressiveness, frivolity, wittiness, elegance and refinement, irony and self-irony, optimism, hedonism, presence of biting satire and sarcasm (Propp, 1976, 18). These features are explained by the fact that French humor was commonly a form of resistance and a weapon in political battles (Sychev, 2003, 41). Modern French humor is characterized by features such as burlesque style and improvisation, tendency towards the use of pun and ample use of visual caricature and comics. The key peculiarities of French humor in political articles can be demonstrated with the following examples.

(8) *Poutine annonce une amnistie pour stopper l'hémorragie de capitaux (Putin Announces Amnesty to Stop the Bleeding of Funds) (Les Echos).*

This example shows biting satire which is conveyed with the help of personification applied to the word “funds” with the help of the defining adjective “bleeding”. The author's aim here is to demonstrate the flexibility of Vladimir Putin's efforts to stabilize Russian economy in the period of crisis.

(9) *Les élections du 4 mars. Les Russes souhaitent-ils un “printemps russe”? (The 4<sup>th</sup> of March Elections. Do Russians Want a “Russian Spring”?) (Politique du monde).*

This satirical headline contains an allusion to the “Arab spring”, the 2011 protests and demonstrations. The author's pragmatic intention is to focus the readers' attention on the protests before the Russian presidential election in 2012.

(10) *Mistralles pour Poutine (Mistral-Class Ships for Putin) (Politique du monde).*

In this headline, the author's irony is strengthened with the word play based on the polysemy of the preposition “pour”, meaning “for” either as in “meant for Putin” or “for” as in “supporting Putin”. In the latter case, Mistral-class ships are also stylistically personified. The author's goal was to express support for shipping Mistral-class ships to Russian Federation, in line with the contemporary survey in which 78% of respondents expressed their support for those shipments.

(11) *Le monde doit-il avoir peur de Donald Trump? (Should the World Fear Donald Trump?) (Le Figaro).*

This example demonstrates the use of a rhetorical question as a means of expressing the author's attitude towards the unpredictable, inconsistent and thus potentially dangerous behavior of Donald Trump, who at the time of writing the article was running for president of the United States of America. Judging by the contents of the article, in which the author claimed that the governments of many countries were fearful of Donald Trump's actions, the rhetorical question in the headline was intended to be used as a form of indirect statement with which the reader would typically agree or at least sympathize before starting to read the article.

Overall, our research indicates the predominance of word play, rhetorical question, allusion, sarcasm, and personification as the key means of producing humorous effect in contemporary French political articles, which is demonstrated in Fig. 4.

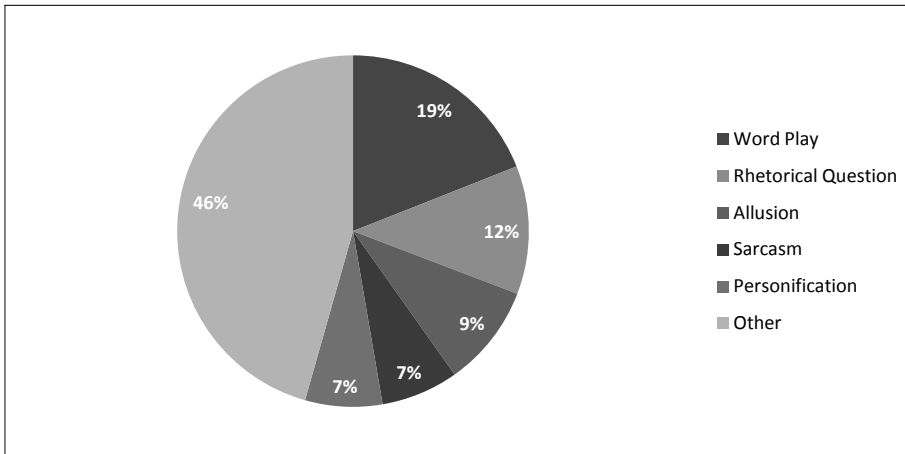


Figure 4: Predominant Means of Creating Humorous Effect in French Mass Media.

## 6. The Russian Federation

The Russian Federation (Russia), according to the federal Constitution, is a democratic rule-of-law state with a republican form of government. Democracy in Russia is established on the historical basis of Soviet ideology with elements of censorship. Historically journalism in Russia was established by the royal decree in 1702, which predetermined the presence of strong political censorship. This led to a rather peculiar phenomenon – the emergence of Russian satirical journalism in the form of parody pamphlets in which various implicit devices were used to convey the author's opinion to the readers while masking the normally unwanted and censurable ideas and opinions. The first law dealing with the press was established in 1865 in the “Temporary Rules of the Press”. This law effectively canceled censorship for Moscow magazines and newspapers, but preserved it for satirical and provincial press. Social and political journalism was fully formed as a separate literary genre in Russia by the end of the 19<sup>th</sup> century. The emergence of comicality in Russian journalism took place in the age of Catherine the Great (1769–1774), while the proliferation of satirical press took place in 1905–1930. The following years, marked by the cult of personality, brought forward the more careful and implicit forms of humor compared to the previously prevalent biting newspaper satire. Thus, in 1970–1980 the newspaper humor featured the wide use of literary quotes, gentle hints by way of association, and paradox. After 1990, when the Soviet law “On press and Other Forms of Mass Media” canceled governmental censorship, biting satire and sarcasm once again became dominant, and modern Russian journalism

is characterized by the prevalence of irony as a form of expressing the author's point of view.

Russian humor is predominantly explicit and didactic in character, and commonly contains an expression of contrasting feelings and elements of reflection on absurd situations. The key peculiarities of Russian humor in political articles can be demonstrated with the following examples.

(12) *Господин посол, а не пошёл бы вы? (Mister Ambassador, Wouldn't You Kindly Go to Hell, Please?) (Komsomolskaya Pravda).*

In this satirical headline, the humorous effect is achieved due to the phonetic proximity of the words “пошёл” (imperative “go to”, as in “пошёл к черту” – “go to hell”) and “посол” (ambassador). In the second part of the headline, the word “ambassador” replaces the negatively loaded word “go to [hell]” as a contextual euphemism. The author's intention is to point out the impropriety of patronizing and didactic treatment of the Czech Republic by the USA, represented by the statements of the United States assistant secretary of state for political-military affairs Andrew Shapiro.

(13) *Рубль освободили условно-досрочно (Ruble was released on parole) (Rossiyskaya Gazeta).*

This headline demonstrates the author's irony which is expressed through the personification of Russian currency in the fragment “ruble was released”. The author's goal was to inform the readers about the free rate of exchange of the Russian ruble, which is done in humorous form due to the presence of a metaphor that compares the free rate of exchange with the personal freedom granted to a person by way of release on parole.

(14) *Милонов призвал послать на “Евровидение-2017” ансамбль Вооруженных сил России (Milonov appealed to send the Russian military orchestra to Eurovision-2017) (Lenta.ru).*

The humorous effect in this headline is created by means of oxymoron because the Eurovision song contest is logically incompatible with the notion of Russian military, even in context of the orchestra. The author intended to express antagonism towards the Ukrainian negative treatment of the Russian contest applicant Julia Samoilova and to hint at the possibility of demonstrating military power in response.

Russian humor in journalistic discourse is also characterized by the use of spoken vocabulary represented by colloquial words and expressions for additional emphasis, as, for example, in the headline “Лидеры и лузеры образовательной политики” (*Leaders and losers of education reforms*) (*Nezavisimaya gazeta*), where

the word “лузеры” (from English “losers”) is used in contrast to the word “leaders” for additional humorous and emphatic effect. The presence of singular elements of spoken vocabulary in Russian journalistic discourse may be explained with the double-sided pragmatic effect that these elements produce. On the one hand, their use allows the author to attempt to establish a closer and more personal connection with the readers by making the words more casual and easier to relate to, as if the author and the reader were participating in a friendly communication. On the other hand, they serve as focal elements of the headline, attracting the reader's attention due to their substandard and sometimes unexpected appearance in journalistic discourse. It should also be noted that the use of emphatic colloquialisms in modern Russian journalistic discourse is in line with the general trend of relaxed limitations in Russian journalism since the censorship was effectively canceled in the post-Soviet era.

Overall, our results show the prevalence of allusion, word play, emphatic spoken vocabulary, oxymoron, and personification as the key means of producing humorous effect in contemporary Russian political articles, which is demonstrated in Fig. 5.

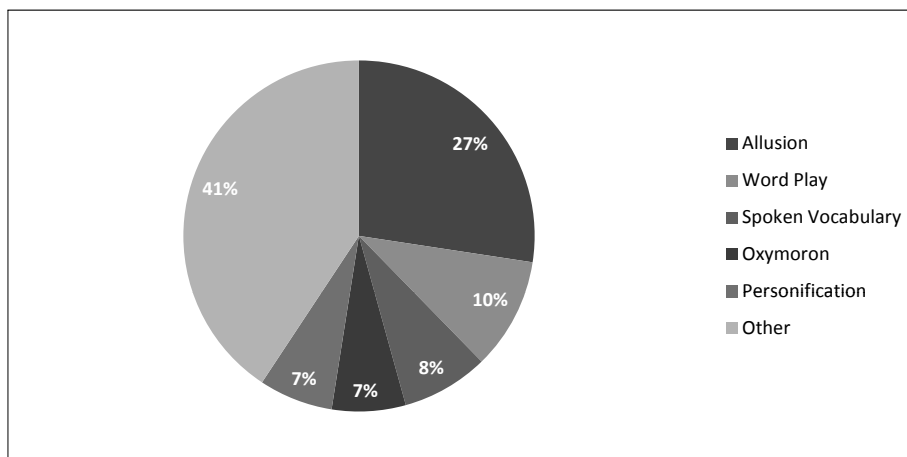


Figure 5: Predominant Means of Creating Humorous Effect in Russian Mass Media.

The analyzed humorous contexts in British, American, French, and Russian journalistic discourse may be grouped by the general type of humorous effect. Following A. N. Luk's approach to understanding and classifying comicality (Luk, 1968), we distinguish humor, satire, and irony as the three basic types of humorous effect. The distinguishing features of these types can be explained as follows. Humor is characterized by explicit positive and reconciling attitude towards the object of ridicule. Contrariwise, satire is an unambiguously negative and biting expression of the author's opinion. Irony is implicit in its character and typically presents the author's negative

attitude in a form which is masked behind seemingly positive words and expressions. Each of the above-mentioned types of humorous effect may be produced with one or more language means and stylistic devices and is either localized in a specific word or expression or spread across several sentences or paragraphs and thus requires broader contextual understanding.

The combined results of grouping the analyzed contexts into the three general types of humorous effect outlined above is demonstrated in Fig. 6.

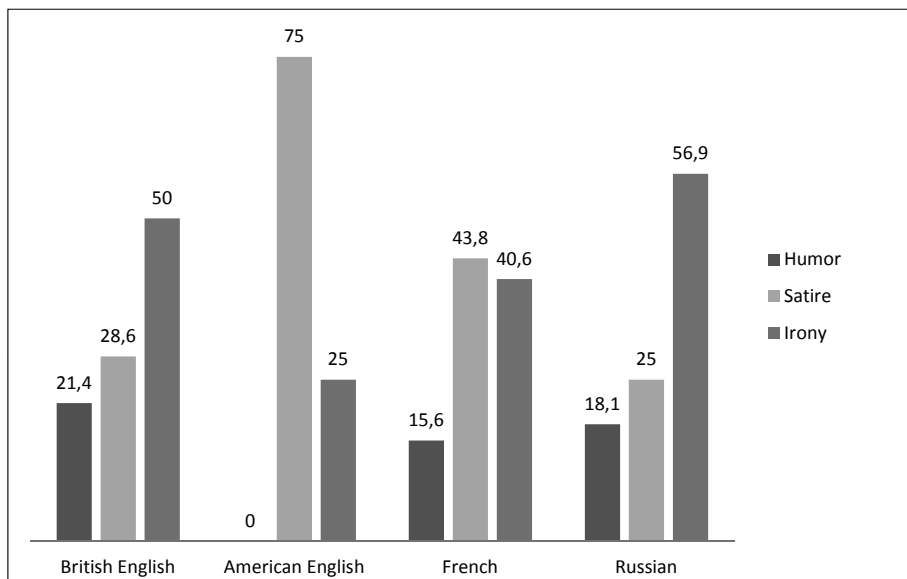


Figure 6: Correlation of Different Types of Humorous Effect in the Political Articles in Studied Languages.

## 7. Conclusion

The research results presented above allow us to conclude that the specific patterns of using language means and stylistic devices of humorous effect in mass media as a means of influencing the public opinion depend largely on: (a) the state structure and the state form of government; (b) the historical development of democratic freedoms, primarily the freedom of speech and the freedom of press; (c) the resulting model of journalism and its specific features and constraints, including the presence and the extent of governmental censorship of social and political journalism.

At the same time, the distribution and the prevalence of specific language means and stylistic devices producing humorous effect in journalistic discourse in different

languages are also constrained and influenced by their pragmatic potential. The analyzed means of creating humorous effect on the reader serve as powerful devices which allow the authors of political articles to exert significant influence on the readers and shift the public opinion on various political and social matters either explicitly or implicitly in accordance with the author's pragmatic intention. The pragmatic functions of the humorous devices in mass media are: (a) focusing the reader's attention on the key points of the article; (b) relating the author's evaluation of the matter discussed in the article; (c) manipulating the reader's opinion and attitude towards the subject matter; (d) masking the censurable, unethical, or otherwise undesired public statements behind humorous devices with implicit meaning.

As for the prevalence of different types of humor and different language means and stylistic devices in different languages, our comparative research shows that in American political newspaper article headlines there is a considerable dominance of satire (75.0%), a significant portion of which is sarcastic (36.4%), compared to irony (25.0%). Hyperbole is used in 18.1% of analyzed contexts, while allusion and antithesis, rhetorical question and rhetorical exclamation are used in 9.1% of contexts. British political article headlines are characterized by the prevalence of irony (50.0%) compared to satire (28.6%) and humor (21.6%). French newspaper article headlines are mostly satirical (43.8%), among which 7.1% are sarcastic, while 40.6% are ironic and 15.6% are humorous. The quantitatively prominent humorous devices in French are word play (19.0%), rhetorical question (11.8%) and allusion (9.4%). Russian political newspaper articles are characterized by the dominance of irony and self-irony (56.9%), compared to satire (25.0%) and humor (18.1%). The most commonly used language means and stylistic devices of humorous effect are allusion (27.4%), word play (10.3%), emphatic use of spoken vocabulary (8.0%), personification (6.8%), and oxymoron (6.8%).

## References

- Arnold, I. V., *Stylistics of Modern English Language [Stilistika sovremennogo anglijskogo jazyka]*, Moscow 1976.
- Becker, A. B., Playing With Politics: Online Political Parody, Affinity for Political Humor, Anxiety Reduction, and Implications for Political Efficacy, *Mass Communication and Society* 17, 3, 2014, pp. 424–445.
- Chiaro, D., *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*, London 1992.
- Commager, H. S., *The American Mind: An Interpretation of American Thought and Character since the 1880's*, London 1950.
- Crystal, D., *Language Play*, London 1999.



- Galperin, I. R., *The New in Foreign Linguistics [Novoe v zarubezhnoj lingvistike]*, Moscow 1991.
- Hughes, P., *More on Oxymoron. Foolish wisdom in words and pictures*, Middlesex 1983.
- Kolesina, V. V., On Several Peculiarities of Word Play in Advertisement and Journalistic Text [O nekotoryh osobennostyah igry slov v reklamnom i publitsisticheskom tekste], *Vestnik MGU*, 19, 3, 2002, p. 39–48.
- Kolesnichenko, S. A., Decoding the Stylistic Means of Language Play in the English Language [Dekodirovanie stilisticheskogo priema igry slov v anglijskom jazyke], *Filologicheskie Nauki*, Vol. 3, 1977, p. 107–110.
- Lamarre, H. L., Landreville, K.D., Young, D., Gilkerson, N., Humor Works in Funny Ways: Examining Satirical Tone as a Key Determinant in Political Humor Message Processing, *Mass Communication and Society* 17, 3, 2014, pp. 400–423.
- Lee H., Kwak, N., The Affect Effect of Political Satire: Sarcastic Humor, Negative Emotions, and Political Participation, *Mass Communication and Society* 17, 3, 2014, pp. 307–328.
- Luk, A. N., *On the Sense of Humor and Wit [O chuvstve yumora i ostroumii]*, Moscow 1968.
- Molyneux, L., What Journalists Retweet: Opinion, Humor, and Brand Development on Twitter, *Journalism* 16, 7, 2015, <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464884914550135> [3. 8. 2018].
- Mourão, R., Diehl, T., Vasudevan, K., I Love Big Bird, *Digital Journalism*, 2015, <http://dx.doi.org/10.1080/21670811.2015.1006861> [3. 8. 2018].
- Nash, W., *The Language of Humor*, New York 1985.
- Norrik, N., *Conversational Joking: Humor in Everyday Talk*, Bloomington 1993.
- Parrott, S., When Everyone is Laughing: The Presence, Characteristics, and Enjoyment of Disparagement Humor in Online TV, *Mass Communication and Society*, 2015, <http://dx.doi.org/10.1080/15205436.2015.1072724> [3. 8. 2018].
- Peifer, J. T., Parody Humor's Process of Influence: The Roles of Sympathy and Enjoyment in Shaping Political Perceptions, *Mass Communication and Society* 19, 2, 2016, pp. 173–196.
- Perez-Hernandez, L., A Cross-Cultural Gender Analysis of the Pragmatic Functions of Conceptual Metaphor in Spanish and English Newspapers, *Text & Talk*, Vol. 36(5), 2016, pp. 541–563.
- Propp, V. Ya., *Problems of Comicality and Laughter [Problemy komizma i smeha]*, Moscow 1976.
- Redozubov, A. D., *On the Nature of Humor [O prirode jumora]*, Saint Petersburg 2010.

Sychev, A. A., *The Nature of Laughter or Philosophy of Comicality* [*Priroda smeha ili filosofiya komicheskogo*], Moscow, 2003.

Vinogradov, V. V., *Problems of Russian Stylistics* [*Problemy russkoj stilistiki*], Moscow 1981.

Mikhail Vasilyevich Kamensky, Tatiana Nikolaevna Lomteva

## **Humorous Effect as the Linguistic, Cultural, and Pragmatic Basis of Forming Public Opinion in Journalistic Discourse**

**Keywords:** humorous effect, humour, satire, irony, journalistic discourse, pragmatic potential, public opinion.

In this paper we present a theoretical interpretation of linguistic, cultural, and pragmatic aspects of using humorous effect in newspaper articles as a means of influencing and forming public opinion on political matters. The research material comprises the headlines of contemporary British and American, French, and Russian electronic newspaper articles. We present a model which can be used as a basis of interpreting the diverse means of forming public opinion via humorous effect in journalistic discourse in different languages and cultures. We demonstrate that the choice of specific humorous language means and stylistic devices used in newspapers in different languages to influence public opinion depends on the history of journalism, the peculiar features of democracy in the country where the given language is spoken, and on the individual pragmatic goals of the author.

Mikhail Vasilyevich Kamensky, Tatiana Nikolaevna Lomteva

## **Humoristični učinek kot lingvistična, kulturna in pragmatična osnova za oblikovanje javnega mnenja v novinarskem diskurzu**

**Ključne besede:** humoristični učinek, humor, satira, ironija, novinarski diskurz, pragmatični potencial, javno mnenje

V prispevku podajava teoretsko interpretacijo lingvističnih, kulturnih in pragmatičnih vidikov rabe humorističnih učinkov v časopisnih člankih kot sredstva za vplivanje in oblikovanje javnega mnenja o političnih zadevah. Predmet raziskave so naslovi sodobnih britanskih, ameriških, francoskih in ruskih elektronskih časopisnih člankov. Predstavljava model, ki ga je mogoče uporabiti kot osnovo za interpretacijo različnih sredstev oblikovanja javnega mnenja s humorističnimi učinki v novinarskem diskurzu v različnih jezikih in kulturah. V prispevku utemeljujeva trditev, da je izbira humorističnega jezika kot sredstva in slogovnega pripomočka, kakor ga uporabljajo časopisi v različnih jezikih, da bi vplivali na javno mnenje, odvisna od zgodovine novinarstva, specifičnih lastnosti demokracije v posamezni deželi, kjer se govori določen jezik, in avtorjevih individualnih pragmatičnih ciljev.

## ***Recenzije/Reviews***



Nataša Golob

**Karl-Georg Pfändtner (ur.): Gold und Bücher lieb  
ich sehr ... 480 Jahre Staats- und Stadtbibliothek  
Augsburg. Katalog zur Cimelien-Ausstellung  
vom 19. Oktober bis 15. Dezember 2017**

Luzern: Quaternio Verlag, 2017, 240 strani

Na naključno odprtih straneh publikacije, ki je v podnaslovu opredeljena kot razstavni katalog, so nekateri pogledi na knjige in s knjigami povezane predmete presenetljivi: v njih vidimo sestrške stvaritve s tistimi iz slovenskih javnih knjižnic in arhivov. Seveda ima vsaka knjižnica svoje dragocenosti in posebnosti, noben fond nima zrcalne podobe v drugem mestu, a marsikateri pri nas hranjeni rokopis, prvotisk in grafika so s svojo vsebino in likovno podobo potrditve stikov, ki so jih generacije iz dežel Kranjske, Štajerske in Koroške od približno 10. do 16. stoletja vzdrževale s švabskim Augsburgom in bližnjimi kraji. Ob delih iz naših zbirk je bilo mogoče ničkolikokrat zapisati, da gre za stvaritve iz južne Nemčije ali celo Augsburga, vendar so se take ugotovitve osredotočile na pozno 15. stoletje, ta katalog pa dokazuje, da je zlitost literarnega in likovnega med obema deželama potekala vsaj od ok. 1200 dalje. Da je knjižnica hranišče spominov, ki jih brez materializirane oblike ne bi imeli, je jasno, a dela je treba dobiti pred oči.

K vtisom, katere knjižne enote se povezujejo v ustvarjalno skladnost, se bom vrnila, sedaj pa nekaj okvirnih misli. Današnja Staats- und Universitätsbibliothek Augsburg, ki je od leta 2012 regionalna državna knjižnica, je bila ustanovljena leta 1537 kot mestna knjižnica (dobro se je spomniti, da je Ljubljana približno takrat, leta 1569, dobila svojo stanovsko knjižnico, ki bi lahko prihodnje leto praznovala 450 obletnico). Jedro knjižnice so bili rokopisi in tiski, ki so jih menihi karmeličanskega samostana sv. Ane prepustili mestu, sicer pa so se vanjo zlivale osebne knjižnice velikih humanistov in raziskovalcev, npr. diplomata in humanista Antoniosa Eparchosa ter cesarskega svetnika in humanista Konrada Peutingerja, dobila je grške rokopise kardinala Karla Borromejskega itd. Tako kot številne druge države in pod varstvom aristokracije razvijajoče se knjižnice se je augsburški fond bistveno povečal ob sekularizaciji samostanov; res so takrat, leta 1806, največ knjig odpeljali v München, a v Augsburgu so smeli obdržati vsaj knjige iz »svojih« cerkva in samostanov, tako da je samostojna knjižnična palača (zgrajena 1563) pokala po šivih, nova palača s pročeljem v baročnem slogu pa je leta 1893 sprejela večji del fondov.



Lanska razstava je bila samo eden od projektov, posvečenih jubileju, saj je bil za to priložnost zasnovan širši javnosti namenjen bogat katalog na 240 straneh. O razpoložanju augsburških obiskovalcev zgovorno priča podatek, da je katalog pošel. V njem so predstavljene cimelije, ki jih je v Augsburgu 116, od tega je 47 enot iz srednjega veka. Oznaka »cimelija« je termin zgodnjega 19. stoletja; leta 1808 je Martin Schrettinger iz Dvorne biblioteke München zapisal (takrat že širše sprejeto) definicijo, da so cimelije

- knjižne enote, ki izstopajo zaradi posebno dragocene vezave;
- rokopisi, ki jih krasijo odlične miniature znamenitih mojstrov ali pa imajo pomembne grafične odtise v bakrorezni in lesorezni tehniki;
- dela, ki so napisana, natisnjena ali vdolbena na posebno redko pisno osnovo – dovoljeno jim je priključiti enkratna kitajska dela;
- dela, ki so dragocena zaradi izjemne starosti ali redkosti oz. obojega. To so rokopisi in tiski, v katerih so dela znamenitih mož, prvotiski, poznejši tiski, ki so zelo redki, *exemplaria unica*, razkošne izdaje.<sup>1</sup>

Vse to je predstavljeno v uvodnem besedilu in 77 kataloških enotah, ki se oblikovno ujemajo s konceptom velikih razstav na Bavarskem, tako da je tudi vizualno ustvarjena kontinuiteta tako rekoč državnega programa, ki izpostavlja pisno, materialno, kulturno in intelektualno prisotnost v katerikoli obliki varovanih in razstavljenih objektov. Že prvi poudarek, ki ga zastopajo dragocene vezave, je imenitno prisoten v obliki reprodukcije platnic na Koranu iz 16./17. stoletja v malone naravni velikosti in uporabljenih kot predlist kataloga (žal nas hkrati spomni, da je knjigoveštvo kot žlahtna umetnost v zadnjem času ogromno izgubilo in da postajamo neobčutljivi na sedaj samoumevne zmazke, zlepljene liste, ki jih izvržejo stroji). Navedbi, da med cimelije spadajo dela, napisana ali vdolbena na redko ali nenavadno osnovo, ustreza sorazmerno dobro ohranjena ploščica z ulitim voskom (gre za »list« iz knjige voščenih tablic) s konca 14. ali začetka 15. stoletja z gospodarskimi noticami o oddaji moke, lesa itd. (kat. 9). Lesorezne in bakrorezne matrice niso prav pogoste, zato je izbor primerno dragocen, ker posreduje pripravljalne in vmesne faze (kat. 24–28) ali pa doživimo matrico in odtis (tudi kat. 32, Gilgengart, ki je oblika molitvenika). Čudoviti so islamski rokopisi, grška dela ter Utamarovi, Hokusaijevi, Masayoshijevi itd. lesorezi. Paša za oči in duha – a kaj naj bi cimelije sicer bile?

Po pričakovanem pravilu, da izbrano gradivo sledi logiki istovrstnosti in časovnega zaporedja, so reproducirani in zvečine opisani rokopisi, zgodnji umetniški tiski in knjižni tiski, avtografi znamenitih oseb (Martin Luther, Philipp Melanchton, Leopold Mozart, Konstanze Mozart, Johann Wolfgang Goethe in drugi) ter japonskih risb in tiskov.

1 Prosti prevod navedb v katalogu, 21–22. Izvirnik je bil natisnjen leta 1808: *Versuch eines vollständigen Lehrbuchs der Bibliotheks-Wissenschaft*, 1. knjiga.



Samo s svojega vidika srednjeveških knjig, kjer sledim razvoju tja do tridentinske prelomnice, želim opozoriti na nekaj izstopajočih enot, ki so povezane z našim gradivom. Tak je (kat. 1) iluminirani psalter iz zgodnjega 13. stoletja. Gre za v estetiki le malo starejši kodeks, kot sta lepa knjigoveška fragmenta Tobijeve knjige iz knjižnice ljubljanskih frančiškanov:<sup>2</sup> dober občutek je, ko najdemo potrditev, da se naše gradivo uvršča med odlične spomenike južnonemške knjižne umetnosti pozne romanike oz. zgodnje gotike. V tem katalogu je presenetljiva odsotnost iluminiranih rokopisov med letoma 1200 in 1450, kar pa je posledica zgodovinskih okoliščin in preselitve teh rokopisov (v teku sekularizacijskih odločitev) v München, tako da augsburško rokopisno prizorišče zaživi v vznemirjenem ritmu sredi 15. stoletja z deli iz skriptorija samostana sv. Ulrika in Afre ter ob eruptivnem nastopu mestnih rokopisnih delavnic Heinricha Molitorja, Johannesä Bämleerja, Leonharda Wagnerja in drugih (kat. 3, 5, 6, 7, 10, 11, 12). Ob nekaterih je treba postati: liturgični psalter (kat. 3), ki ga je bogato poslikal Georg Beck in kadele dodal Conrad Wagner – dve znameniti osebi na odru izginjajoče rokopisne umetnosti –, je z ornamentalnimi obrobami (ne scenskimi inicialami) prepoznaven tudi v gradivu iz slovenskih zbirk, npr. v fragmentu antifonarja iz Sadnikarjeve zbirke v Kamniku in fragmentu graduala iz Arhiva Republike Slovenije.<sup>3</sup> Ti razstavnii objekti niso bili dosledno izbrani zaradi vrhunskega estetskega dosežka, ampak tudi zaradi drugih ozirov: tako vrednost ima npr. najstarejši prevod Nove zaveze v nemščino iz ok. 1350, pa tudi besedila mestne kronike in lokalnega procesionala; posebej odlična je rokopisna genealogija družine Hainhofer (ok. 1626): že na ovitku kataloga vidimo del dvostranske kompozicije pava, ki na razprtem repu daje prostor številnim grbom družin, prednicam Philippa Hainhoferja in njegove žene Regine Waiblinger – v ozadju pa je imenitna veduta Augsburga (kat. 18) itd. Mimogrede izvemo še nekaj detajlov o Hainhoferjevi zbirki umetnin in raritet, ki ga je postavila ob bok visokemu plemstvu.

Zanimivo je spremljati harmonično oblikovane rokopisne strani. Od izbire formata, črk in tintnih odtenkov ter od postavitve na folij je imel vsak detajl vlogo v celoti. To je bil čas, ki ga zaznamuje izpiljenost rokopisnega znanja, kar se je prelilo v tiske. V javnih zbirkah po Sloveniji lahko najdemo večje število rokopisov in fragmentov, ki so očitno nastali v istih ateljejih. – Nekateri objekti so vznemirljiva dokazila povezav med estetiko južnonemškega prostora in dosežki iz burgundskih krajev (s skupino iluminiranih rokopisov v slogu šole Ghent-Brugge), ki poskuse iluzij (*trompe-l'oeil*) prenašajo na proste robove protokolarnih rokopisov (kat. 6). In lepo je videti zasedanje augsburških cehov: upodobitev je filmično bogata in dokumentarno

2 Fragmenta s signaturo I/66 sta reproducirana v: Golob, N., *S črnim in zlatom*, Ljubljana 2017, kat. 24.

3 Sadnikarjevo zbirko rokopisnih fragmentov hranijo v Zgodovinskem arhivu Ljubljana, gradualni fragment pa je – z detajlom kadele – objavljen v Golob, N., *Srednjeveški rokopisi in rokopisni fragmenti: Arhiv Republike Slovenije*, Ljubljana 2018, kat. 84.

pomembna. Poleg (običajnih) liturgičnih glasbenih rokopisov jemlje sapo Lassov *Magnificat*, ki je popolna risarska mojstrovina.

Prvotiski, v katerih so dobile primeren delež lesorezne ilustracije in so jih nato kolorirali, so v augsburški knjižnici bogato zastopani, zato se mi zdi vredno opozoriti, da je prav dodana barvna žlahtnost povzdignila tiskano delo: prefinjeno koloriranje je izvod, enega od več sto enakih v posamezni nakladi, spremenilo v enkratno doživetje. Ob bok tem imenitnostim naj vnovič opozorim, da je kolorirana *Nemška biblija* (NUK, sign. 5526) odličen dosežek, boljši od reproducirane vedute Augsburga iz Schedlove *Svetovne kronike*. Nedvomno so paša za oči heraldične in aristokratske predstavitve ter prelesten tisk viteške pesnitve *Theuerdanka* Maksimilijana I., kjer vsak koloriran lesorez spremeni stran v sliko na pergamentu, ki ji je dodanih nekaj vrstic besedila.

Med prvotiski bo za poznavalce črne umetnosti zanimiva primerjava z Gutenbergovim natisom Donatove *Ars minor* (kat. 60c), ker komentar ob reprodukciji ter navedena literatura ne omenjata Costerjevega tiska, ki je – prav tako fragmentarno – ohranjen v NUK-u.<sup>4</sup> Nekaj pred otvoritvijo razstave so javnost obvestili o nenadejani najdbi fragmenta iz Gutenbergove 42-vrstične Biblije: ker je v augsburški knjižnici iz časa pred 1800 kakih 120.000 enot, se je knjiga v nekoliko obdrsani pergamentni vezavi izmuznila podrobnejšemu pogledu. Pristojni kustos, dr. Wolfgang Mayer, je postal pozoren na inicialo s sv. Janezom, avtorjem Razodetja, ker je na fragmentu natisnjen začetek Apokalipse. Ta izvod Gutenbergove Biblije so okrasili v ateljeju češko šolanega knjižnega slikarja, ki je vodil t. i. atelje »Pfaufenwerkstatt« (kat. 60a).

Ne vem, ali je pri nas znan rokopisni zbornik družine Herberstein, ki vsebuje nekaj listin oz. prepisov (leta 1522 z dovoljenjem za izboljšanje grba) in med drugim prošnjo Žige Herbersteina za upokožitev (1542) z nedvoumnim podpisom »In hoffnung Irer lieb In trewen Sigmundt von Herberstein«. Rokopis je zbornik, ki je delno nastal leta 1419, zvečine pa med letoma 1548 in 1550 (kat. 40).

Na kratko je mogoče povzeti dragoceno darilo kolega Pfändtnerja ter dodati nekaj vprašanj našemu knjižnemu okolju v naslednjih alinejah:

- Hvaležni moramo biti za živahen znanstveni dialog in kulturni spomin: kar je natisnjeno, je lahko vedno med nami, za naše raziskave in korake naprej. Ta katalog je vnovič pokazal, kako enakovreden in kakovosten je bil pretok misli in idej v tem povezanem vzhodnoalpskem prostoru.
- Nobene priložnosti, da vrnemo v spomin vse imenitne dosežke preteklosti in se zavemo, kako dragocena so ta sporočila za nas, ker smo zrasli na

4 Za (domnevno) Costerjeve fragmente Donatove *Ars minor* gl. Svoljšak, S., Kratka predstavitev zbirke prvotiskov NUK, v: *Črna umetnost v barvah*, Ljubljana 2017, str. 12 in slika na str. 13 s starejšo literaturo.

intelektualno in umetnostno enakovrednem substratu, ne smemo zamuditi. Posebej ne v tem ohlapnem času politične dezorientiranosti, ko ob pogostem ponavljanju stališč o kulturni drobnosti Slovenije naši predstavniki v javnem življenju kažejo svojo zanikrno izobrazbo.

- Prav tako nam nobena publikacija iz uglednih evropskih zbirk, pospremljena s slovesnostmi, ne sme vzbuditi občutka, da zaostajamo – ne, le predstaviti se moramo tudi mi sami doma in onkraj političnih meja. Katalog dragocenosti iz Augsburga je lahko v tem pogledu sijajen učbenik.
- Hvaležni bi morali biti za zamisli, ki jih sproža augsburški katalog: mar nimamo v Šolskem muzeju krasnih voščenenih tablic, mar nimamo v knjižnici Nadškofijskega arhiva imenitnih vezav, mar nimamo v NUK-u briljantnih tiskov, ali ni Herbersteinova knjiga na Ptuju imenitnejša od tiste iz Oxforda, ali niso karolinški fragmenti iz Zgodovinskega arhiva povsem enkratni, ali niso Erbergove vezave iz Narodnega muzeja čudovit prispevek k predstavitvi erudicije vsega srednjeevropskega prostora? Slovenski prostor je nabit s cimelijami. Prav zares.
- Vprašanje (na katero bi znal odgovoriti Martin Krpan) pa se nanaša na institucije, ki imajo platno in škarje v rokah, premorejo pa tudi poznavalce in izjemne raziskovalce: se znamo organizirati in nastopiti z enako zamisljivo? Tisti frankfurtski sejem, ko je posebna gostja Slovenija, bi bil kar primerna priložnost.<sup>5</sup>

---

5 Katalog *Gold und Bücher lieb ich sehr ...* je od oktobra 2018 dosegljiv v knjižnici oddelka za umetnostno zgodovino.

Marija Švajncer

**Cvetka Hedžet Tóth: Demaskirajoče tendence**

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018, 442 strani

Cvetka Hedžet Tóth, ena vodilnih in nadvse ustvarjalnih slovenskih filozofinj, je pri Znanstveni založbi Filozofske fakultete v Ljubljani prav v času svojega življenjskega jubileja objavila novo, več kot štiristo strani dolgo knjigo z naslovom *Demaskirajoče tendence* (2018). Kljub obsežnosti, tehtnosti, poglobljenosti in napredni angažiranosti ni primerno trditi, da je knjiga filozofinjino življenjsko delo, saj bo zagotovo napisala še veliko prav tako kakovostnih in zanimivih knjig, po kakršnih jo pozna slovenska javnost ter njeni študenti in študentke, ki se jim na Filozofski fakulteti v Ljubljani vrsto let razdaja s svojim bogatim znanjem in humanostjo.

Predmet avtoričine knjige je večinoma proučevanje filozofov tako imenovane tradicionalne in kontinentalne filozofije, nekaj poimenovane sodobna meščanska filozofija. Pogloblja se tudi v interdisciplinarno usmerjene teoretike frankfurtske šole, nekatere vidne teologe in pisatelje. Ob tujih stališčih razvija svoje misli, vendar pa je poglavitno, da oblikuje in razvija lastni filozofski sistem, v katerem ima največjo veljavo etika. Ves čas ponavlja poziv, da naš razklani in notranje napeti čas zahteva prav etiko. Sama ji postavlja zanesljive temelje in pri tem poudarja pomen skupnosti, solidarnosti, poštenosti, enakopravnosti, svobode in zvestobe sami sebi. Ohranja vrednote revolucionarne tradicije in narodnoosvobodilnega boja, uveljavlja antropologijo uporništva ter se naravnost razglaša za prepričano in nepremakljivo levičarko in ateistko. Kritična je do deviacij v preteklosti, od holokavsta do vsakršnega nasilja, zastavlja si vprašanja, zakaj je propadel socializem in kakšno družbo bi si želeli v prihodnosti. Ker se porajajo nove meje in pregrade ter je očitna pretirana politizacija, spodbuja k svetovljanskemu pogledu in realizmu. Zaveda se, kakšno moč imajo fundamentalizmi, vse svetovne religije se po njenem mnenju namreč gibljejo med toleranco in nasiljem.

Ob tujih spoznanjih razvija lastno filozofijo. Tako ima Georga Simmla za vztrajnega metafizika in meni, da je domnevni iracionalizem filozofije življenja, kamor ga uvrščajo, v njegovem primeru izpeljan racionalno in logično in nikakor ne protiracionalno, saj naj bi filozofija življenja pomenila prevodnost celote bivajočega z življenjem. Očitne so emancipacijske tendence, pri katerih ima poseben pomen pojem modrosti, ki do sveta in življenja kaže izrazito afirmativen



odnos. Simmel je poudarjal, da je življenje zmeraj več kot življenje in da življenje hoče vedno več življenja, sočasno je brezmejna kontinuiteta, z mejo določeni jaz in nedeljiva človeškost. Kultura je pot, ki človeku omogoča, da je osebnost, se pravi nosilec (nosilka) vrednot in z njimi uresničeni smisel. Simmel je razširil predmetno področje filozofije ter posegal tudi na področje mode, denarja in pustolovščin ter včasih uveljavljal celo hvalnico življenja in njegovo poetiko. Kritiziral je podrejeni položaj žensk ter spodbujal prizadevanje za enakovrednost in enakopravnost žensk in moških. Pojma nesmrtnosti in večnosti je razumel kot čas brez konca v večnost in ne kot čas brez konca v nič. Ena najprepričljivejših plati Simmlove filozofije je njegovo spoznanje, da je pustolovščina filozofsko berljiva enako kot suhoparni traktat o čistosti duha. Ponekod je brisal strogo tradicionalno ustaljeno mejo in neprehodnost med psihologijo in filozofijo, med čisto doživljajskim in čisto pojmovnim ter je pisal tudi v slogu tako imenovanega filozofskega esejizma. Skozi celoto bivajočega naj bi pronicala metafizika kot življenjski proces sam, in to metafizika, ki je pojmovana dinamično in ni izenačena z iracionalizmom, temveč je nadracionalizem ter modrost sveta in prizemska metafizika, pri tem pa je filozofski proces gibanje, ki ne more enakomerno potekati v vse smeri.

V večini svojih del Cvetka Hedžet Tóth izraža naklonjenost do slovenskih teoloških in religioznih mislecev – med njimi do Edvarda Kocbeka in Vekoslava Grmiča. Zanimivo je njeno iskanje stičnih točk med slovenskimi razumniki in tujimi filozofi, na primer med Kocbekom in Blochom ter Grmičem in Tillichom; razkriva dialoško razmerje in oplajanje, morebitno kritičnost in vplivanje. Eno pglavitnih sporočil Kocbekovega dojemanja je v tem, da samo skozi konkreten in omejen čas svet in bivanje v njem postajata človeški in zgodovinski svet. Blochovo upanje kot načelo bivanja omogoča samoprivajanje človeka in hkrati učinkuje kot mehanizem, ki zavrača procese odtujevanja; upanje se upira strahu, tesnobi in ničū. Avtorica se s pomočjo Kocbekove analize Blochovih stališč vprašuje, kje so jasne meje v pomenu načelne ločnice med teističnim in ateističnim, ko gre za človekovo dojemanje in naravo njegovega duha. Vpraševanje je povezano z iskanjem prostora za pristno in učlovečeno domovanje v svetu in prebivanje povsod kot doma. Ta vzor – prebivati povsod kot doma – je Bloch vgradil v temelje svojega razumevanja upanja in utopije, Kocbek pa je v tem motivu videl razgrinjanje »domotožja v utopijah«. Blochovo mišljenje je odprto, utopija ni negativna, pač pa je bivanjska in antropološka določitev človeka, pri čemer je pomembna filozofova zazrtost v prihodnost. Kocbek je premišljeval o poenotenju človeštva kot svetovnem procesu, ki bo gradil na etiki medčloveške solidarnosti. Njegova etika je imela kozmične razsežnosti in je pomenila radost bivanja, v katerem je igralo posebno vlogo tudi tovarštvo. Etika kot zgoščevanje časa in zgodovine je in ostaja trajni Kocbekov svet, vrednoti filozofinja.

Arthur Schopenhauer je v avtoričinih očeh samosvoj mislec, ki združuje tako uporništvost kot svetniškost, asketstvo in prefinjen občutek za čutnost. Zdaj je filozof, drugič prerok, tretjič umetnik in heretik, ki vsa navidezna protislovja ustavlja z etiko – Cvetka Hedžet Tóth jo ima za onaravljeno. Ker premore etiko, je Schopenhauerjeva filozofija transparentna, njegova teorija bivajočega pa svojevrstna himna obstoju, bivanju v trajanju, ki se izpoje v večnost. Očitni sta kozmodiceja in panteizacija, pr'lužuje se jima poetizacija narave, pri vsem tem pa sta etika in metafizika nerazdružljivi. Metafizična naravnost njegove filozofije je tako intenzivna, da metafizika v najboljšem smislu pomeni univerzalno razumevanje izkustva. Schopenhauer svoje pojmovanje metafizike imenuje imanentno in jo razume kot teorijo stvarnosti same. Bitnostno načelo je volja, in to volja do biti, bivanja, obstoja in življenja, v njej pa je tudi negativni vidik – izvor človekovega egoizma. Sočutje naj bi pomenilo možnost, da bi bilo mogoče egoizem zaustavljati.

Avtorica se poglubi v evangelijsko vero v naših krajih in pri tem izhaja iz nekaterih slovenskih literarnih del, med njimi knjig Ivana Tavčarja (tudi sicer v knjigi navaja odlomke iz literarnih del, s katerimi popestri svoja filozofska spoznanja). S proučevanjem protestantizma na Slovenskem ovrže posplošeno trditev o hlapcih in zatrjuje, da smo uporniki, ljudje, ki niso pripravljene ponižno in brez zadržkov sprejeti kakršne koli resnice, še zlasti tiste, ki nam je vsiljena. Ne gre samo za načelna vprašanja, temveč tudi za opozorilo na tragične dogodke. Protireformacija je sežigala knjige, slovenska žrtev rimske inkvizicije je bil Peter Kupljenik, protestantski duhovnik, ki je umrl na grmadi. Filozofinja se zamisli nad vrednotami protestantizma, njegovo antropologijo in aktualnostjo.

Protestantskega teologa in filozofa Paula Tillicha avtorica obravnava v kontekstu frankfurtske šole. Njegova filozofija religije je vedno na meji med teologijo in filozofijo, posebno v smislu njune produktivne sinteze; problematiko svetega tematizira kot osrednjo kategorijo filozofije kulture. Tillich je prvi nejudovski univerzitetni profesor, ki so ga odstavili z univerze, ker se je očitno zavzemal za pravice študentov judovskega rodu ter pri tem ostro in javno nasprotoval izgredom nacistično usmerjenih študentov. Tillichovi nazori so povezani z njegovo politično filozofijo oziroma antropologijo politike, ki je kar najbolj vpeta v celoto njegove misli, še posebej na ravni razmerja ontologija – antropologija – etika. Šlo mu je za konkretno filozofijo, ki z etičnimi sredstvi prehaja v delovanje; zavzemal se je za konkretno kritiko lastnega časa.

Jaspersova filozofija eksistence je naravnana na osvetljevanje biti tega, ki razmišlja, torej človeka; gre za mišljenje, s katerim človek sploh postaja človek. Filozofiranje je zanj časovno določeno, filozofija je vmesnost med izvorom in ciljem ter pomeni biti na poti, zakaj nobeno spoznanje ni dokončno in absolutno. Jaspersova misel je odprta

in v tem svojem poslanstvu deluje pomirjujoče in etično transparentno. Človek je zanj bitje svobode, ki mora delovati skrajno odgovorno, pri tem pa filozof poudarja, da samo svoboden človek ravna moralno. Filozofija naj bi bila v pomoč pri orientaciji v svetu in pripravljenost za komunikacijo, sočasno je pomembno srečevanje eksistence in transcendence, in to v svetu samem. Jaspers se je kritično odzival na nemške zločine v drugi svetovni vojni in filozofsko spregovoril o krivdi. Avtorica omeni analizo in kritiko njegove filozofije, ki ju je v svoji knjigi *Med znanostjo in metafiziko* prikazal slovenski filozof Boris Majer.

Cvetka Hedžet Tóth se zaustavi pri stališčih Hannah Arendt, zlasti o razmerju med resnico in lažjo v politiki, pri čemer opozarja na razliko med resnico uma in resnico dejstev. Svet, v katerem je politika z ustrahovanjem dosegla, da iz zavesti ljudi izgine razlikovanje med resnico in neresnico, je tragični svet totalitarizma. V knjigi *Izvori totalitarizma* Hannah Arendt govori o totalitarizmu kot absolutnem zlu. Antisemitizem, imperializem in totalitarizem so pokazali, da človeško dostojanstvo potrebuje novo jamstvo, ki ga je mogoče utemeljiti le z novim političnim načelom in novim zakonom na zemlji, njegovo veljavo pa mora dojeti vse človeštvo. Cvetka Hedžet Tóth se vprašuje, ali smo se vsaj do določene mere naučili prepoznavati mehanizme zla in ali bi zmogli preprečevati, da se demokracija ne bi izrodila v svoje nasprotje.

Avtorica piše o zavezniških taboriščih hitre smrti, zamolčanih dejstvih in prikrievanju zločinov, o koncentracijskih taboriščih in umiranju vojnih ujetnikov. O trpljenju sta pisala tudi pisatelj Boris Pahor in pesnik Lojze Krakar, Andrej Capuder je omenil argentinsko izkušnjo in predvideval, da narodna sprava še ni za jutri, kajti preden si začnejo ljudje kaj odpuščati, morajo najprej razumeti.

Cvetko Hedžet Tóth zanimajo številni problemi – tako filozofski kot splošnočloveški. John Dewey je njen navdih za premislek o religioznem kot naravnem in totranskem. Ob branju slovenskega zbornika *Religija in nasilje* pripisuje pomen razviti dialoškosti kot zmožnosti za spoprijemanje različnih in nasprotnih pogledov, takih, ki lahko sporočajo tudi kaj neprijetnega. Poleg pravice do religioznosti mora človek imeti tudi pravico do brezreligioznosti, seveda pa ateizma, pribije avtorica, nikakor ne gre istovetiti z nihilizmom.

Filozofinja je kritična do družbenega dogajanja ter tega, kar se je zgodilo po letu 1989, in to od kraje družbenega premoženja in nastajanja tajkunov do privatizacijskega zagona neoliberalnega kapitalizma. Vse omenjeno se je tako razmahnilo, da so se razšle politične in socialne pravice, kapitalizem je načrtno in namensko uvajal družbeno neenakost. Cvetka Hedžet Tóth išče odgovore na vprašanja, kako bi bilo mlade ljudi mogoče vzgajati za mir in humano družbo ter tako preprečiti vojno. V razgrinjanju

vedrine filozofa Janka Lozarja vidi pomembno spodbudo za radoživo dopolnjevanje humanizma, premagovanje pesimizma ter klic k ravnotežju in zmernosti. Peter Sloterdijk je tisti, ki je vedno znova predmet njenega premisleka, prav tako Theodor W. Adorno in njegovi pomisleki o pisanju poezije po Auschwitzu, saj sta ga zaznamovali dejstvi holokavsta in industrije smrti v koncentracijskih taboriščih. Teorija mora znati spregovoriti tam, kjer najbolj boli, in najti govorico za milijone žrtev, ki so neme.

Avtorica posebno pozornost in spoštovanje nameni Antonu Vratušu, njegovi življenjski poti, političnemu delovanju, uresničevanju partizanskih vrednot in prizadevanju za boljši svet. Dotakne se je tudi misel naslovnega škofa Vekoslava Grmiča.

Cvetka Hedžet Tóth v svoji filozofiji ohranja dialektiko, premišluje z vidika negacije in možnosti protislovij ter nenehno predvideva, da se pojavi lahko obrnejo v svoje nasprotje. Lepo zveneče besede prikrivajo notranji razkroj, marsikaj se je izrodilo, dobro se vse prehitro obrne v zlo. V avtoričinem etičnem sistemu so ohranjene tudi metafizika in prvine politične filozofije, ki služijo osvetljevanju, razkrivanju in kritiki pojavnih oblik neoliberalnega kapitalizma, procesov globalizacije, populizma in vsakršne nestrpnosti. Pri tem uporablja slikovite pojme in besedne zveze, nekatere izvirne, druge prevzete od znanih teoretikov, izraze, kot so na primer: kobiličarski kapitalizem, levičarsko prevarantstvo, salonska levica, kaviar levica in samosvoj tuhtač.

Posebnost knjige *Demaskirajoče tendence* je tudi avtoričin osebni odnos do nekaterih vprašanj in ljudi. Že na začetku omeni, da se tokrat ne ukvarja samo s filozofi, temveč tudi z drugimi misleci, takimi, ki imajo veliko povedati o svetu in svojem položaju v njem. Pozornost nameni tudi teoretičarkam Susan Sontag, Hannah Arendt in Simone Weil ter pisateljici Virginii Woolf. Pretresljivo je poglavje, v katerem se skoraj v literarnem slogu spominja slovenske pesnice, pisateljice in esejistke Maruše Krese. Vedno znova je romala v kraje, kjer so divjale vojne, kjer so bili pokoli, genocid in bombardiranje. S svojo uporno fizično krhkostjo je želela ustavljati gorje ter je zato vsakokrat pripeljala pomoč, hrano in zdravila. Njeno prizadevanje je bilo slišati kot klic, da je treba vojno enkrat za vselej ustaviti in končati. Evropski projekt Ženske z vizijo jo je leta 2007 uvrstil med sto najvplivnejših žensk na svetu. Življenje Maruše Krese se je prežgodaj izteklo, dobra dela so v literarni obliki ohranjena v njenih knjigah.

Tudi Cvetka Hedžet Tóth je v življenju močno angažirana. Njena generacija je bila leta 1968, kot pravi, pripravljena jurišati na samo nebo. Borili so se za več demokracije in več socializma. Verjeli so v vseobsegajočo moč politike in na koncu ostali praznih rok.

Kar smo se trajno naučili iz tistih nemirnih let 1968–1971, je vsekakor to, da moramo vsakokrat obstoječe stanje družbe razbrati iz njenih obrobij oz. na



njenih mejah, ta trenutek s prekarnostjo, naraščajočo revščino, brezposelnostjo, nemočnimi penzionisti. Skratka za te iz obrobja gre, izrinjence, dobesedno za avtsajderje. (str. 244)

Cvetka Hedžet Tóth je pobudnica sočutja in nasprotnica vsakršne absolutizacije. Etika, za katero se zavzema z gorečnostjo in strastjo, omogoča avtonomijo, neodvisnost in svobodo. Etika ji pomeni ali naj bi pomenila organizirano medčloveškost, razlikovanje med dobrim in zlim, možnost pristnega domovanja ter most med ljudmi. Avtorica izraža spoštovanje do življenja in mu vedno znova izreka »da«. Filozof Janko Lozar na zadnji platnici knjige to imenuje spodbujanje rasti življenja znotraj svetovne biti ter posrečeno združenost človekovega prizadevanja za osebno popolnost in družbeno pravičnost.



***Biografske informacije o avtorjih***  
***Authors' Biographical Information***



## Izidor Barši

Izidor Barši, univ. dipl. fil. in soc. k., je mladi raziskovalec na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani ter doktorski kandidat smeri Teoretska psihoanaliza. V svojem raziskovalnem delu se ukvarja predvsem s francosko filozofijo 20. stoletja, posebej s strukturalizmom, epistemologijo in psihoanalizo.

## Greti Dinkova-Bruun

Greti Dinkova-Bruun je sodelavka in znanstvena knjižničarka na Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto. Objavila je številna dela z medievističnimi vsebinami. Kot znana raziskovalka srednjeveških rokopisov je objavila številne kritične izdaje in prevode srednjeveških besedil, med katerimi so: *Alexandri Essebiensis Opera Poetica* (2004), *The Ancestry of Jesus* (2005) in *Liber Prefigurationum Christi et Ecclesiae* (2007, Supplement 2014). Od leta 2010 je glavna urednica serije *Catalogus Translationum et Commentariorum*, leta 2016 pa je bila imenovana za glavno urednico revije *The Journal of Medieval Latin*. Posvetila se je predvsem vprašanju latinskih verzni oblik Svetega pisma, latinski paleografiji ter vprašanju procesov pomnjenja in izobraževanja v srednjem veku.

## Florence Gacoin-Marks

Florence Gacoin-Marks je odrasla v Parizu, kjer je študirala francoščino in slovenščino. Leta 2004 je na Sorboni doktorirala iz primerjalne književnosti z disertacijo o slovenskem realističnem romanopisju med vojnama v evropskem kontekstu. Trenutno je docentka za francosko in frankofonske književnosti.

## Nataša Golob

Nataša Golob je redna profesorica v pokoju; na Oddelku za umetnostno zgodovino je predavala vsebine iz umetnosti srednjega veka, na Oddelku za bibliotekarstvo pa zgodovino in strukture antične, srednjeveške in renesančne knjige. Raziskovalno se ukvarja predvsem s srednjeveškimi in renesančnimi rokopisi, s tradicijami vsebin v besedilih in likovnih delih ter z vprašanji ikonografije in recepcije umetnosti v srednjem veku. Pripravila je več tematskih razstav o srednjeveških in renesančnih rokopisih in prvotiskih.

## Cvetka Hedžet Tóth

Dr. Cvetka Hedžet Tóth (roj. 1948) je redna profesorica za ontologijo, metafiziko in filozofijo utopistike na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je redno zaposlena. Bila je predstojnica katedre za sistematsko filozofijo in senatorka na fakulteti. Prav tako je bila daljši čas podpredsednica Društva visokošolskih profesorjev Univerze v Ljubljani in je še vedno članica upravnega odbora tega društva. Področja njenega širšega znanstvenoraziskovalnega in predavateljskega delovanja so ontologija, metafizika, utopistika, etika in aksiologija. Predavala in strokovno sodelovala je s Hebrejsko univerzo v Izraelu ter z Univerzo Regensburg in Univerzo München v Nemčiji. Je avtorica številnih člankov, razprav in študij iz teoretične in praktične filozofije. Do zdaj je objavila sedem daljših knjig – *Spontanost in avtonomnost mišljenja* (1994), *Metafizika čutnosti* (1998), *Med metafiziko in etiko* (2002), *Hermenevtika metafizike* (2008), *Dialektika refleksijskega zagona* (2015), *Materialistično – idealistična zarez* (2015) in *Demaskirajoče tendence* (2018).

## Valentina Hribar Sorčan

Valentina Hribar Sorčan (roj. 1969) je docentka za filozofijo ter univerz. prof. francoskega jezika in književnosti. Zaposlena je na Univerzi v Ljubljani, na Oddelku za filozofijo Filozofske fakultete. Predava filozofijo umetnosti in kulture, estetiko ter filozofsko antropologijo. Prevaja sodobno francosko filozofijo. Je članica Slovenskega društva za estetiko in The European Association for Aesthetics. V soavtorstvu z Levom Kreftom je objavila učbenik *Vstop v estetiko* (2005), pozneje še samostojno znanstveno monografijo *Jaz in drugi v (post)modernej filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti* (2013). Je avtorica več člankov doma in v tujini.

## Matej Hriberšek

Matej Hriberšek je docent za latinski in grški jezik na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Objavil je več monografij in znanstvenih prispevkov. Ukvarja se s skladnjo in zgodovino klasičnih jezikov, z zgodovino klasične filologije, jezikoslovja, vzgoje in šolstva, znanosti v antiki ter z metriko. Osrednja področja njegovega dela so: raziskovanje evropske srednjeveške in novoveške latinske ustvarjalnosti, še zlasti na Slovenskem, slovaropisje (kot glavni in odgovorni urednik je sodeloval pri nastajanju latinsko-slovenskega in grško-slovenskega slovarja, trenutno pa vodi projekt novega grško-slovenskega slovarja) in prevajanje (Aristotel, *Politika* in *Retorika*; Herberstein, *Ljubemu zanamstvu*; Plinij, *Naravoslovje* idr.).

## Mikhail Vasilyevich Kamensky

Mikhail Vasilyevich Kamensky je doktoriral s področja teorije jezika in je profesor na Oddelku za romanske in germanske jezike ter didaktiko jezikov na Inštitutu za humanistiko Severnokavkaške univerze. Raziskovalno se posveča področjem teoretske in aplikativne lingvistike in kognitivne lingvistike, analizi diskurzov, pragmalingvistiki, medkulturni komunikaciji ter obdelavi jezika z javno dostopno programsko opremo. Poleg tega je skrbnik drugostopenjskega programa Teoretska in aplikativna lingvistika.

## Angelika Kemper

Angelika Kemper je študirala germanistiko in latinsko filologijo ter srednje-/novolatinsko filologijo na univerzah v Mannheimu in Heidelbergu. Promovirala je leta 2006. Od leta 2013 deluje na Univerzi v Celovcu, in sicer na področju starejšega nemškega jezika in književnosti.

## Dean Komel

Dean Komel je profesor sodobne filozofije in filozofije kulture na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani ter vodja raziskovalnih dejavnosti na Inštitutu Nove revije – Zavodu za humanistiko. Objavlja v osrednjih revijah in knjižnih zbirkah za fenomenologijo in hermenevtiko. Je pobudnik ustanovitve več humanističnih institucij v mednarodnem prostoru in Sloveniji. Gostoval je na številnih tujih univerzah in mednarodnih simpozijih, več kot petdeset pa jih je organiziral sam. Redno podaja kulturne in družbene kritike.

## Nataša Lah

Nataša Lah je univerzitetna profesorica in avtorica člankov o umetnostni kritiki, teoriji in poetiki vizualnih umetnosti. Trenutno je predstojnica Oddelka za zgodovino in teorijo moderne in sodobne umetnosti na Filozofski fakulteti Univerze na Reki. Sodeluje in poučuje na različnih programih podoktorskega študija na Hrvaškem in v tujini.

## Tatiana Nikolaevna Lomteva

Tatiana Nikolaevna Lomteva je doktorirala s področja pedagogike, in sicer iz teorije in metodologije vzgoje. Je profesorica na Oddelku za romanske in germanske

jezike ter didaktiko jezikov na Inštitutu za humanistiko Severnokavkaške univerze. Raziskovalno se posveča pedagogiki in teoriji jezika na področjih andragoških pristopov samostojnega učenja in avtonomne lingvistične vzgoje, analizi diskurzov, pragmalingvistiki in medkulturni komunikaciji. Je skrbnica drugostopenjskega študijskega programa Sodobne medkulturne komunikacijske prakse in mednarodna kooperacija.

## Amalija Maček

Amalija Maček je od leta 2001 zaposlena na Oddelku za prevajalstvo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, od leta 2008 pa koordinira magistrski študij Tolmačenje. Doktorirala je s področja sodobne nemške književnosti, s poudarkom na problematiki orientalizma, kar se povezuje s projekti na področju izobraževanja tolmačev za sodišča in azil, v katerih je sodelovala (EULITA, TRAFUT, TraiLLD). Je akreditirana tolmačka za delo v institucijah EU in članica združenja ZKTS. Je tudi članica upravnega odbora DSKP in predsednica mednarodne komisije za promocijo slovenske književnosti na Javni agenciji za knjigo RS. Doslej je iz nemščine prevedla več kot 30 knjižnih del s področja humanistike in leposlovja.

## Jasmina Markič

Jasmina Markič je redna profesorica za španski jezik na Oddelku za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njeno ožje raziskovalno področje je španski glagol ter njegove aspektualne, časovne in modalne vrednosti ter značilnosti ameriške španščine. Aktivno sodeluje pri mednarodnih simpozijih in projektih. Objavlja znanstvene in strokovne članke s področja omenjene tematike, kontrastivne študije za španski, slovenski in portugalski jezik ter članke s področja tolmačenja in prevajanja. Je avtorica in soavtorica znanstvenih in strokovnih monografij ter univerzitetnih učbenikov s področja glagola in skladnje, slovensko-španskih in špansko-slovenskih slovarjev ter španske slovnice. Bila je predavateljica na različnih tujih univerzah, med drugim v Madridu, Lizboni, Granadi, Buenos Airesu, Bogoti, Zagrebu, Beogradu, Kragujevcu in Bratislavi.

## Breda Marušič

Breda Marušič je na Filozofski fakulteti v Ljubljani diplomirala iz slovenščine in etnologije. Leta 2010 je na isti fakulteti vpisala doktorski študij in ga leta 2015 zaključila z zagovorom doktorske disertacije *Dramatizacija sodobnega slovenskega*



*romana*. Zaposlena je na Gimnaziji Lava v Celju kot učiteljica slovenščine. Vsa leta službovanja se poleg poučevanja ukvarja z gledališko dejavnostjo.

## Irena Prosenc

Irena Prosenc je izredna profesorica za italijansko književnost na Oddelku za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se z italijansko renesančno književnostjo in italijanskimi avtorji dvajsetega stoletja, zlasti z avtobiografijo, intertekstualnostjo in recepcijo mita v italijanski književnosti.

## Jana S. Rošker

Jana S. Rošker je redna profesorica sinologije na Oddelku za azijske študije Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Njena pedagoška specializacija in njeni raziskovalni interesi so povezani s kitajsko filozofijo ter metodologijo sinoloških raziskav. Je glavna urednica znanstvene revije *Asian Studies* in ustanoviteljica Evropskega združenja za kitajsko filozofijo (EACP).

## Tomaž Toporišič

Tomaž Toporišič je dramaturg in gledališki teoretik, izredni profesor za področje dramaturgije in scenskih umetnosti na AGRFT Univerze v Ljubljani, kot gostujoči predavatelj pa izvaja predmet Sociologija gledališča na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Je avtor številnih razprav in znanstvenih monografij. Njegova primarna področja raziskovanja so teorija in zgodovina uprizoritvenih praks in literature – predvsem interakcije med obema področjema –, semiotika kulture in kulturne študije. Za svoje delo je prejel več nagrad.

## Marko Uršič

Marko Uršič (roj. 1951), je profesor filozofije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Objavljal je številne filozofske članke v domačih in tujih revijah ter doslej dvanajst knjig. Njegovo glavno delo je obsežna filozofsko-literarna tetralogija *Štirje časi* (Cankarjeva založba, 2002–2015), ki je napisana pretežno v dialogih. V mlajših letih je gostoval na več univerzah, od Salzburga in Prage do Berlina in Tokia, zdaj pa najrajši živi, premišljuje in piše v svojem kamnitem kraškem domovanju in na sprehodih po kraških gmajnah, kjer se posveča filozofiji, ki jo pojmuje v dobrem starem pomenu kot ljubezen do modrosti.

## Janja Vollmaier Lubej

Janja Vollmaier Lubej je doktorica znanosti s področja literarnih ved (2013) in docentka za predmetno področje slovenska književnost. V študijskem letu 2015/2016 je delovala kot predavateljica slovenske književnosti na Univerzi Ivana Franka v Lvovu. Poučevala je slovenščino na tujih univerzah (Sombotel, poletni semester 2014/2015; Lodž, 2009/2010, 2010/2011) ter organizirala in vodila literarne večere s sodobnimi slovenskimi pisatelji in pisateljicami. V poletnem semestru študijskega leta 2017/2018 je predavala kot gostujoča profesorica za slovensko književnost na Univerzi na Dunaju, kjer s svojim delom nadaljuje tudi v zimskem semestru 2018/2019. Udeležuje se mednarodnih znanstvenih in strokovnih konferenc ter piše znanstvene prispevke in recenzije (*Obdobja, Jezik in slovstvo, Slavia Centralis, Philological Studies, Visnik Lvivskega Univerzitetu*). Je (so)avtorica učbenika *S slovenščino po svetu* (2013, Znanstvena založba FF Ljubljana), *Ukrajinsko-slovenskega tematskega slovarja* (2015, Znanstvena založba Univerze v Lvovu) in prevodov *Dvanajst krogov* Jurija Andruhoviča (2016, Cankarjeva založba), *Vorošilovgrad* Serhija Žadana (2018, Beletrina) in *Moskoviada* Jurija Andruhoviča (2018, Cankarjeva založba). Piše eseje.

## Sonja Weiss

Sonja Weiss je docentka na Oddelku za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Ukvarja se z antično filozofijo, predvsem s pitagorejsko, platonsko in novoplatonsko, ter z recepcijo antične filozofske tradicije v srednjeveški in humanistični literaturi. Je avtorica slovenske monografije o rabi mita pri Plotinu in pripravlja prvi integralni prevod Plotinovih del v slovenščino.

## ***Navodila za avtorje prispevkov***



## Navodila za avtorje prispevkov

### 1. Splošna navodila za avtorje prispevkov

- članek naj praviloma ne obsega več kot eno avtorsko polo (30.000 znakov s presledki), o objavi daljših prispevkov odloča uredniški odbor; članek mora biti napisan v knjižnem jeziku in v skladu s pravili strokovnega pisanja  
besedilo naj uvede **seznam ključnih besed**  
**citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju (glej navodila spodaj)  
**opombe** naj bodo sprotne, na dnu strani
- prispevki naj bodo oddani v elektronski in tiskani obliki, uporabljeni font naj bo Times New Roman, velikost 12, medvrstični razmik 1,5
- besedilo naj bo obojestransko poravnano; med posameznimi odstavki naj ne bo dodatnih praznih vrstic; prav tako naj v besedilu ne bo dvojnih presledkov in presledkov pred ločili (./,;)
- posameznih besed ali delov stavka ne podčrtujte, prav tako za poudarjanje ne uporabljajte velikih tiskanih črk
- v besedilu vključeni krajši citati naj bodo v običajni pisavi in v navednicah (obvezna je uporaba variante » oz. «; v primeru citata v citatu se uporabi oblika »' '«); daljši citati naj bodo v obliki posebnega, zamaknjenege odstavka; pri nobeni od oblik ne uporabljajte manjšega ali drugačnega tipa pisave
- v besedilu ne uporabljajte aktivnih hiperpovezav
- opombe pišite s pomočjo ustrezne funkcije v programu za urejanje besedila
- na koncu članka naj bosta **popolna seznama citiranih virov in literature**
- članku naj bo dodan **povzetek**, ki naj obsega približno 1500 znakov s presledki; povzetek naj bo praviloma v angleškem jeziku, dodana naj bosta tudi prevoda naslova in ključnih besed
- če članek vsebuje **slikovno gradivo**, naj bo to priloženo (fotokopije in CD) in opremljeno z ustreznimi podnapisi in morebitnimi sklici v besedilu; če avtor želi, da so slike v besedilu vstavljene na točno določeno mesto, naj besedilo odda z vstavljenimi slikami (kljub temu morajo biti članku priložene tudi posamezne slike v ustrezni resoluciji); vsaka slika mora biti obvezno opremljena tudi s podatkom o njenem viru; avtor prispevka mora za objavo vsake slike – razen če ni avtor slike sam – pridobiti tudi soglasje njenega avtorja oz. izdajatelja publikacije/medija, v katerem je bila slika prvotno objavljena, da se jo ponovno objavi
- članku naj bo priložena kratka **biografska informacija** o avtorju (največ 100 besed), ki naj vsebuje osnovne podatke o izobrazbi, poklicu, delovnem mestu ter področjih raziskovanja/delovanja avtorja; poleg tega mora biografska informacija nujno vsebovati tudi poštni in elektronski naslov

## 2. Navodila za citiranje

- **citirani viri oz. literatura** ob citatu v besedilu naj bodo navedeni v oklepaju: Navedba citiranega dela v besedilu (prva in vse naslednje) naj bo omejena na najnujnejše podatke in je zapisana v tekstu znotraj polkrožnega oklepaja.
  - primera: (Simoniti, 1994, 49) oz. Simoniti (1994, 49)
  - (*Iliada*, X, 140–150) oz. *Iliada* (X, 140–150)
- **seznam citiranih virov** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
  - neobjavljen vir** (neobjavljeno predavanje ipd.)
    - Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, letnica, oznaka »neobj«, stran.
    - primer: Krpač, B., *Zgodovina za mlade*, 2005, neobj., str. 23.
  - neobjavljeni starejši vir** (rokopis, kodeks)
    - Avtor (kadar je znan), ime vira, nahajališče, originalna oznaka vira, oznaka strani ali folia (pri foliju nujno označena stran recto oz. verso).
    - primer: Psalterium, NUK, Ljubljana, Ms 35, fol. 34v.
  - objavljen, vendar redek ali težko dostopen vir**
    - Avtor s polnim imenom (kadar je znan), naslov, urednik oz. izdajatelj v oklepaju, kraj in letnica izdaje, oznaka folia ali strani.
    - primer: Caius Iulius Solinus, *Collectanea rerum memorabilium* (izd. Mommsen, Th.), Berlin 1895, str. 17.
  - objavljen vir v splošno znani zbirki, ki nima enega samega urednika**
    - Avtor, naslov, naslov zbirke, ustrezna oznaka strani, vrstice ali stolpca (kot jo uporablja zbirka).
    - primer: Tertullianus, De idololatria, III, *Patrologia Latina* 1, stolpec 664D–665A.
  - večkrat objavljen, široko dostopen in znan vir**
    - Avtor (samo ime ali priimek), naslov dela, standardna navedba po originalni (uveljavljeni) razdelitvi.
    - primer: Homer, *Iliada*, X, 140–150.
- **seznam citirane literature** naj bo oblikovan v skladu z naslednjimi pravili:
  - samostojna monografska publikacija**
    - Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela v kurzivi, kraj in letnica izdaje, navedba strani.
    - primer: Nietzsche, F., *Onstran dobrega in zlega*, Ljubljana 1988, str. 33.
  - Kadar je avtorjev več, navedemo vodilnega (ali prvega) avtorja in dodamo zaznamek »in dr.«.
    - primer: Châtelet, A. in dr., *Le monde gothique. Automne et Renouveau*, Pariz 1988, str. 50.

**zbornik**

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvo-pičje, naslov zbornika v kurzivi navedba urednika v oklepaju, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Simoniti, P., Apes academicae, v: *Academia ope-rosorum. Zbornik prispevkov s kolokvija ob 300-letnici ustanovitve* (ur. Gantar, K.), Ljubljana 1994, str. 49.

**razstavni katalog**

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, predlog »v« in dvo-pičje, naslov razstavnega kataloga v kurzivi, navedba urednika v oklepaju, čas in kraj odprtja razstave, kraj in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Lazar, I., Srednjeveško steklo, v: *Groffe Celjski* (ur. Fugger Germadnik, R.), Celje 1999, str. 81–85.

**znanstvena periodika**

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzi-vi, številka in letnica izdaje, navedba strani.

primer: Cogliati Arano, L., Fonti figurative del »Bestiario« di Leonardo, *Arte Lombarda* 62, 1982, str. 151–160.<sup>1</sup>

**revije in časopisi (dnevnik, tednik, mesečnik)**

Priimek avtorja, začetnica imena, naslov dela, naslov revije v kurzi-vi, številka, datum izida.

primer: Krivic, M., Kako resneje do predsednika, *Mladina*, 16. september 2002.

**leksikografski članek ali geslo v enciklopediji**

Priimek avtorja, začetnica imena, oznaka »pod geslom« in dvopičje, naslov gesla, naslov leksikona oz. enciklopedije v kurzivi, rim-ska številka zvezka, kraj in leto izdaje, navedba strani.

primer: Šumi, N., pod geslom: ..., *Enciklopedija Slovenije...*

- **elektronski viri** naj bodo navedeni skladno s tipom zapisa (elektronska knjiga, revija, primarni vir...) z dodanim polnim nazivom spletne strani in datumom
- **slikovno gradivo** naj bo opremljeno z naslednjimi podatki:

Ime in priimek avtorja umetniškega dela (kadar je znan), naslov dela, letnica, nahajališče.

primer: Slika 1: Albrecht Dürer, Kristomorfní avtoportret, 1500, Alte Pinakothek, München.

Poleg tega mora biti ob vsaki sliki naveden tudi njen vir oz. navedba avtorskih pravic.

---

1 Način zapisovanja številke revije in letnice naj se prilagodi originalnemu zapisu v reviji (rimske ali arabske številke, uporaba /, oznake vol. ipd).

