

RAZPRAVE

- 1 Lilijana Burcar: **Fantazijska mladinska književnost na prehodu v 21. stoletje: primer britanskega prostora**
- 19 Katja Zakrajšek: **Postkolonialni dialogi**
- 37 Vesna Kondrič Horvat: **»Tretji prostor« v romanu *Najožja domovina* Erice Pedretti**
- 53 Alenka Koron: **Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi**
- 67 Varja Balžalorsky: **Pogledi na subjektiviteto in govorca v trubadurski liriki**
- 95 Andrej Božič: **Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki *Oko***
- 123 Luka Vidmar: **Likovnoumetnostna tematika v romanu *Spoti* Izidorja Cankarja**

PREGLED

- 141 Barbara Pregelj: **Perspektive primerjalne književnosti: pogled iz Španije**

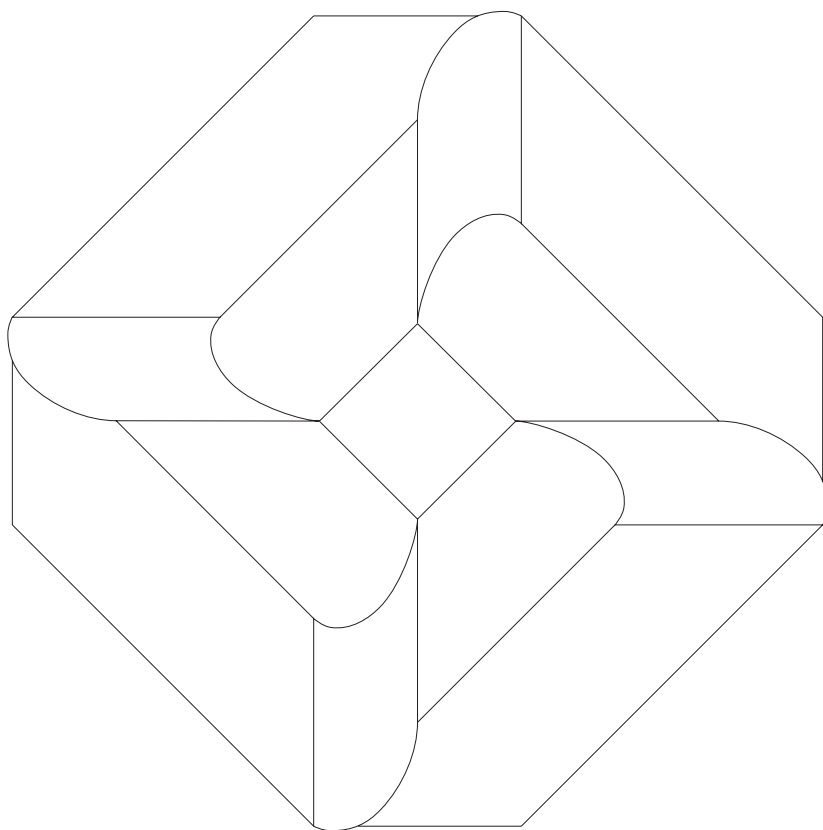
KRITIKE

- 155 Erwin Köstler: **Cankarjeslovje, kam meriš?**
- 164 Mateja Pezdirc Bartol: **Kriza brez konca**

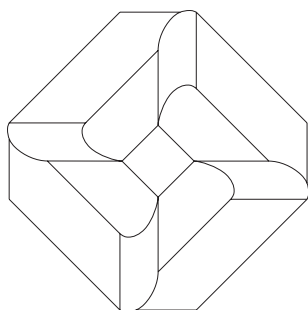
POROČILA

- 173 Marko Juvan: **Evropska mreža za primerjalno literarno vedo o usodi žanrov v Evropi**
- 180 Aleš Vaupotič: **Spletišče Evropske mreže za primerjalno literarno vedo**
- 183 Matjaž Zaplotnik: **Kolokvij »Literatura in cenzura: kdo se boji resnice literature?«**
- 189 Darko Dolinar: **Primerjalna književnost v 20. stoletju**

Primerjalna književnost



Razprave



Fantazijska¹ mladinska književnost na prehodu v 21. stoletje: primer britanskega prostora

Lilijana Burcar

Filozofska fakulteta, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
Lilijana.burcar@guest.arnes.si

Članek problematizira Fryevo delitev na realistično-mimetično in fantazijsko-eskapistično pisanje ter pokaže, da v sodobnih fantazijskih romanih za mlado bralstvo v Britaniji poteka bitka za novo videnje subjekta.

Ključne besede: angleška književnost / 20./21. stol. / mladinska književnost / fantazijska literatura / fantastična pripoved

Pregled institucionalno nagrajevanih in posledično delno že kanoniziranih književnih del s področja mladinske literature v britanskem prostoru na prehodu v 21. stoletje kaže, da to književnost in njene prevode zaznamuje ponovna oživitev in porast fantazijskega pisanja za mlado bralstvo. To je značilno tako za marketinško podprte oblike literarnega upovedovanja, namenjenega mlademu bralstvu, kjer prednjačijo klišejske serialke, npr. *Harry Potter*, kot tudi za visoko cenjena literarna dela za mlade, kot so trilogija *Njegova temna tvar* Philipa Pullmana, *Ognjeni veter* Williama Nicholsona, *Exodus (Eksodus)* Julie Bertagna in *Artemis Fowl* Eoina Colferja. V britanski mladinski književnosti je ponovni prodor fantazijskega žanra, ki stoji nasproti družbeno kritičnemu realizmu in postmodernizmu 80. in zgodnjih 90. let 20. stoletja, mogoče opaziti tudi v načinu oživitve priljubljenih del, kot je denimo Tolkienov *Gospodar prstanov*. Ta doživljajo svoj preporod v obliki široko trženih novonastalih filmskih adaptacij. Za fantazijski žanr velja, da naj bi bil v svoji osnovi eskapistično naravnian, zaradi česar naj ne bi imel neposrednega opravka z obstoječo realnostjo. Namen pričujoče razprave je kritično preizprašati tovrstno predstavo in pokazati, da je v svoji podstati fantazijsko vedno že realno. Temu se pridružuje vzporedna teza, ki jo postavlja pričujoča razprava, in sicer, da današnji ponovni vzpon fantazijskega in marketinško vedno bolj široko podprtega pisanja za mlado bralstvo s seboj prinaša konkretne socializacijske učinke, ki se kažejo v načinu razumevanja subjektivitete in začrtovanja še možnih načinov samoopomenjanja in delovanja posameznika.

Zakaj je fantazijsko vedno že realno

Za fantazijsko je značilno, da ne stoji nasproti realnosti, še manj pa zunaj nje, ampak je po svoji vsebinski zapolnjenosti, pogojenosti in zamenjenosti njen izrastek oziroma skriti podaljšek. Deluje kot sestavni del realnosti same, saj sodeluje pri procesih njenega osmišljanja in soizgrajevanja, in sicer na način preiskovanja, zavračanja in transformativnega preoblikovanja njenih vzorcev bivanja ali pa na način golega zrcaljenja in s tem utrjevanja njej trenutno lastnih obrazcev vedenja in mišljenja. Fantazijsko torej ni iztrgano iz realnosti, temveč iz nje izhaja in se razrašča. To pa pomeni, da se tudi sočasno razvija in spreminja v odvisnosti od tistega, kar v določenem zgodovinskem obdobju pod vplivom trenutno veljavnih kulturnih kontekstov in filozofskih struj šteje za neizpodbitno realnost. Kakršnakoli definicija fantazijskega v prvi vrsti torej zahteva in predpostavlja tudi definicijo realnega (Collins v Huse 41), ki pa je v svoji zasnovi vedno družbeno spremenljivo, saj je podvrženo ideološkim posegom, ki stremijo k urejanju določenih družbenih ureditev. Zato Kathryn Hume (v Cornwell 18) o realnosti govori kot »konsensualni realnosti«.

Ker je realnost torej izpogojevana bivanjska shema, se po našem videanju za neučinkovito in celo zavajajoče kaže vztrajanje pri Fryevi delitvi slogov pisanja na realistične, ki naj bi bili zgolj mimetični, in fantazijske, ki naj bi bili od realnosti povsem odstopajoče drugačni, umetni, eskapistični in zato domnevno z njo tudi povsem neskladni. Kajti tudi t. i. realistično pisanje vsekakor ni mimetično, ampak kodirana oblika približevanja in poustvarjanja določeno osmišljene zunajbesedilne stvarnosti na način, ki predpostavlja in zahteva selekcionirano odbiranje podatkov. To pa pomeni, da t. i. realistično pisanje zahteva in predpostavlja tudi premišljeno prerazporejanje in ponovno spajanje teh posebej odbranih podatkov v navidezno nekrušljive, dokončne in v službi klasičnega realizma zato večinoma prisiljeno enoznačno ali hermetično zastavljene podobe stvarnosti. Za postopke realističnega upovedovanja je tako značilno, da za sabo brišejo sledi načina izbora in povezovanja prikazanih podatkov v pomensko enodimenzionalno urejeno, smiselno enoto, ki jo za nazaj gledano ponujajo kot zgolj mimetično odslikavo tistega, kar v resnici šele sami ustvarijo (Belsey 601).² Če je torej za realistične pristope upovedovanja mogoče reči, da skrivajo svoje prakse vzpostavljanja in načine jezikovnega opomenjanja stvarnosti, to ne velja za vse fantazijske stile pisanja. Ti namreč že zaradi svoje zavezanosti temu, da ustvarjajo vzporedne domišljajske svetove – pri čemer konsensualno stvarnost v njenih določilih neprestano ponastavljajo prav s pomočjo premeščanja le-te v drugačne dimenzije dogovorjenih oblik bivanja – lahko odprto kažejo na »processe

same reprezentacije« in »kategoričnost realnosti« (Jackson 84). Ne glede na to, ali pri tem simbolni red obstoječe konsensualne realnosti ideološko krepijo ali razkrajajo, fantazijski pristopi zaradi mešanja, križanja, spajanja in nadgrajevanja najrazličnejših elementov dogovorjenih izvornih realnosti v nove kombinacije posredno dejansko kažejo, kako poteka oblikovanje in podajanje predstave o neki stvarnosti. Če torej t. i. realistično pisanje ni preprosti posnetek zunajbesedilne stvarnosti, ampak je samo neposredno soudeleženo pri njenem snovanju, pa fantazijske pripovedi ne skrivajo svoje soudeležnosti pri oblikovanju tega, kar še šteje za možni besedilni in zunajbesedilni svet.

Hkrati fantazijske pripovedi kažejo, da je razbiranje in dojetje nerealnega vedno odvisno od tistega, kar je postavljeno za jedro domnevno nevprašljive realnosti; to navidezno nevprašljivo realno pa služi za podstat samemu snovanju fantazijskega sveta, saj ga v njegovih izpeljavah po tihem določa in zamejuje. Prav v tem se kaže še zadnji paradoks, ki ga prinaša delitev slogov pisanja na mimetični in fantazijski pol. Fantazijsko pisanje ni le preprosta oblika subjektivno nagrmađenih predstav, ampak se pri povezovanju, urejanju in podajanju le-teh opira na postopke ubesedovanja, ki so pravzaprav lastni temu, kar Northrop Frye poimenuje mimetično pisanje. Da bi bilo namreč fantazijsko pisanje v svojem dometu učinkovito, razumljivo in tako dostopno družbeni skupnosti, ki živi z določeno predstavo konsensualne realnosti, mora fantazijsko pisanje samo nujno težiti k temu, kar je tej skupnosti bližja, prepoznavno logična in še dojemljiva notranja kohezivnost besedila (C. W. Sullivan III 304, Cornwell 25–26). To pa fantazijsko pisanje lahko doseže le na način privzemanja in aktiviranja prav tistih ubesedovalnih postopkov in jezikovnih struktur, ki s svojo organizacijo in interpretacijo podatkovnih zbirk in predstav temeljijo v t. i. realističnem kodiranju in soustvarjanju življenjskega vsakdana. Razumljivost in uspeh fantazijskega pisanja torej zavisi od in nujno izhaja iz postopkov t. i. mimetičnega upovedovanja, katerih cilj je odbrati, ponovno nanizati in preurediti nabor podatkov v logično, koherentno in nerušljivo strukturalno enoto. To velja za vsakršno fantazijsko pisanje, ki je najširše definirano kot upovedovanje nemogočega, neobstoječega, neverjetnega; gledano skozi Atteberyjevo optiko pa zajema podvrste, ki vključujejo vse od jasnega kršenja naravnih zakonov do upovedovanja nečesa, kar še ni obstoječe, vendar je že sluteno in nakazano v načinu razvoja družbene podstati (15). Kategorično razmejevanje fantastike in realitike je po našem mnenju torej nemogoče, saj oba koncepta v sebi nosita tako sledove tega, kar Northrop Frye poimenuje mimetičnost, kot fantazijskosti. Širše gledano pa to velja za vso književnost, saj ji je lasten predznak imaginarnega ustvarjanja, skozi katerega se tudi življenje samo

kaže kot oblika neprestano potekajoče pripovedi, ki jo je potrebno vsakič znova urejati in sproti na novo osmišljati, saj se tudi načini zaznavanja, interpretiranja in urejanja naše stvarnosti neprestano spreminjajo.

Pri realistik in fantastiki gre v prvi vrsti torej za dvojje različnih, a nikakor ne nasprotujočih si modelov pisanja (Attebery 3). Oba se ukvarjata z obstoječo konsensualno realnostjo, tako da jo utrjujeta ali pa kažeta na razpoke, nedoslednosti in slabosti njenega simbolnega reda, ki ga preizprašujeta, sprevrčata in preoblikujeta ali pa na novo utrjujeta in legitimirata. Pri tem je alternativno zasnovani fantazijski svet lahko kronotopsko gledano povsem samostoječa, avtonomna enota s svojimi navidezno ločenimi pravili in bivanjskimi potezami, ki se od obstoječe konsensualne realnosti razpira v ločeni in oddaljeni geografski in časovni sferi (Nikolajeva, *Time* 142). To denimo znotraj britanske mladinske književnosti velja za delo *The Wind in the Willows* (*Veter v vrbal*) izpod peresa Kennetha Grahama. Lahko pa fantazijski svet nastopa kot realnemu svetu vzporedno obstoječa in vanj posegajoča bivanjska oblika, kot to velja v primeru *Harryja Potterja*, ali pa kar znotraj realnega sveta naseljen in z njim prepleteni bivanjski vzorec, kot je to značilno za *Eksodus* izpod peresa Julie Bertagna. V tem vzporedno ali soobstoječe alternativno fantazijsko zasnovanem načinu bivanja prehodi med enim in drugim svetom ali iz enega v drugo stanje seveda temeljijo na uporabi magičnih predmetov in pripomočkov, kot so denimo zrcala, omare, prstani in magični praški (Hunt 11). Ne glede na to, ali je fantazijsko zastavljeni svet vzporedno potekajoč ali soobstoječ oziroma navidezno popolnoma odmaknjen v sebi lastno normativno fantazijskost, je za fantazijsko pisanje značilno, da lahko sicer »neprestano preobrača in na novo kombinira« realnost (Jackson 20), vendar ji tudi nikoli ne ubeži, saj skupaj z njo nujno soobstoja v simbiotični ali parazitski navezavi.

Fantazijsko tako vedno že izhaja iz realnosti, na katero se tudi vedno nujno nanaša. Tudi če se za fantazijska dela zdi, kot izpostavlja Brian Attebery, da se le »poigravajo z elementi resničnosti« (9), pa so v svoji igrivosti dejansko resno zastavljena, saj morajo v nujni, da bi bila hkrati razumljena, svoje fantazijske domislice usmerjati skozi psihološko in družbeno zakodirana sita gledanja na konsensualno realnost. Slednjo hkrati soustvarjajo tako, da se ji pridružujejo v njenih predpostavkah ali pa jih preprosto razklepajo, preizprašujejo in konstruktivno sprevrčajo. Ker je fantazijsko le drugačen način pristopanja do realnosti, je jasna zareza med fantazijskim in realističnim pisanjem dokončno nemožna, saj zanju, če parafraziramo Barbaro Simoniti, ni toliko značilno posnemanje in odslikavanje resničnosti kot vzpostavlanje razmerja do nje (87).

Mladinska fantazijska književnost in njeno nanašanje na družbo

Ker je fantazijsko vedno družbeno nanašajoče, nekatera fantazijska dela s seboj prinašajo razčlembe in vpoglede v delovanje jezikovnih sistemov, druga skušajo ponazoriti ali preizprašati pogoje subjektivacije in spremljajoče psihološke procese, ki so značilni za načine posameznikovega umeščanja v družbo. Nekatera druga se zopet osrediščajo na obravnavo družbenih vzvodov moči in dinamike družbenih odnosov (Attebury 5) ter z njimi povezanega simbolnega reda in eksistencialnih vprašanj, ki jih ta prinaša.

Da se fantazijsko pisanje vedno nanaša na družbo, dokazuje že kratek pregled naključno izbranih priljubljenih mladinskih fantazijskih del. Če se tako na prvi pogled zdi, da v Grahamovem delu *Veter v vrbah* (*The Wind in the Willows*), malomeščanski in aristokratski antropomorfnih protagonisti Podganar, Krt, Jazbec in Žabec le brezciljno kolovratijo po svojem idiličnem koščku sveta, ki ga zaznamuje »večnost izobilja, aseksualnost, človeška neumrljivost in neobremenjenost« z osnovnimi materialnimi pogoji dela in preživetja (Nikolajeva, *Time* 78), je to hkrati tudi svet, ki ga poudarja nostalgična predstava o ustroju sveta, ki je poln nepreizprašanih privilegijev malomeščanskih in aristokratskih protagonistov. Hkrati pa, kot ugotavlja Peter Hunt, je to tudi svet, kjer so ženske postavljene za vir strahu in predmet posmeha (30). Čeprav torej, v svojem prikazovanju izolirano idiličnega sveta in njemu pripadajoče na moških sloneče združbe, to delo igra na noto eskapizma, pa z isto potezo hkrati razkriva osnovne podmene svoje družbeno-zgodovinske umeščenosti. Kritiki v njem namreč vidijo nazoren odraz avtorjevih sublimiranih strahov pred razpadom viktorijanskega malomeščanskega ustroja družbe in posledičnimi spremembami, ki so jih na prehodu v 20. stoletje prinesli prvi val gibanj za ženske pravice v obliki boja za volilno pravico, okrepljena sindikalna gibanja in ne nazadnje vpeljava prvih motornih vozil v promet (Hunt 30), kar je razvidno iz škode in strahu, ki ga seje nova pridobitev enega od protagonistov – avtomobil.

Podobno nostalgično tendenco po ponovni vzpostavitvi starega, preživetega reda je moč zaslediti tudi v Tolkienovi uspešnici *Gospodar prstanov*, ki jo literarni kritiki označujejo za »reakcionarno« (Hatlen 78). Svet, ki ga vzpostavlja *Gospodar prstanov*, namreč temelji na zagovoru izrazito hierarhičnega ustroja družbe, katere jedro lahko predstavlja le moč in avtoriteta boga. Tolkien, kot izpostavlja Burton Hatlen, ponovno uvaja monarhijo kot edino možno obliko vladavine na račun pregona republike, hkrati pa ženskam in služabnikom v odnosu do njihovih nadrejenih moških namejnja in predpisuje izrazito podrejeno držo. Vsi tisti, ki ne delujejo v prid

krepitev hierarhično organizirane in izrazito moško osredinjene družbe, ki naj bi jo napajala prisotnost samega boga, so tako kot med drugim tudi afriški vojaki deležni pregona in takojšnjega uničenja (78–79). Tolkienov *Gospodar prstanov* se nostalgичno zateka k ustvarjanju krščansko obarvane, zapeljivo varljive in tolažilne podobe utopično zaokroženega in neproblematično enotnega sveta. Tega pa vseskozi obvladuje jasno poudarjena želja po ponovnem vračanju k »rigidnim in zadušljivim hierarhičnim in družbenospolnim obrazcem urejanja obstoječega življenja« (Bould 58). V vseh teh pogledih prihaja do izraza dejstvo, da je fantazijsko pisanje, ki neobhodno izhaja iz družbeno-zgodovinskih determinant, »zelo poučena« (Hunt 6, »*very knowing*«) oziroma informirana oblika pisanja. Prav zato je s pomočjo fantazijskega in le navidezno eskapističnega pisanja mogoče ne le komentirati obstoječo konsensualno realnost, ampak jo hkrati tudi vzporedno gnesti in preoblikovati. To je še zlasti pomembno na ravni literarne socializacije mladega bralstva, saj se prav na ta način fantazijska literarna dela vpisujejo v kolektivni spomin in tako povratno sodelujejo ne le pri opomenjanju, temveč tudi pri samem predstavnem in aplikativnem strukturiranju tega, kar deluje kot konsensualna realnost.

Če je naturalizacija družbenospolnih, rasnih, razrednih in drugih hierarhij značilna za tako pomembni deli, kot sta Tolkienov *Gospodar prstanov* in Grahamov *Veter v urbah*, pa tega ni mogoče trditi za *Alice v čudežni deželi* in *Skozi zrcalo in kaj je Alice našla na drugi strani*.³ Po mnenju literarnih kritikov alternativni fantazijski svet, ki ga je v obeh delih *Alice* ustvaril oxfordski matematik Lewis Carroll, v sebi združuje tako elemente satirične alegorije na takratno politično dogajanje kot tudi širši družbenopolitični komentar (Hunt 24, White Mooneyham 110–114), ki postavlja pod povečevalno lupo absurdnost viktorijanskih moralnih načel in samo pozicijo deklice znotraj ozkih družbenospolnih shem femininosti in maskulinoosti. Za razliko od prevladujočega vzorca fantazijskega žanra, ki za svojega nespornega junaka postavlja izključno aktivno udeleženega in heroičnega dečka, medtem ko deklice v svoje jedro pripušča le kot vrsto pasivne in stereotipično omejene oblike pojavnosti, *Alice* to šablonskost razdira. Z izkazovanjem inteligentnosti, pustolovskega duha, odločnosti in pretkanosti je Carrollova protagonistka tudi delovala kot eden izmed redkih pozitivnih vzorov viktorijanskim deklicam (Armitt 151). Ker se *Alice* hkrati uspešno spogleduje z najrazličnejšimi nevarnostmi in ima opravka z zanimivo privlačnimi, a v resnici zaupanja ne vrednimi odraslimi (Armitt 151), to delo tudi razblinja tako mit pasivnega dekliskega subjekta kot tudi predstavo o univerzalno nedolžnem, tj. družbeno nezaznamovanem in neogljenem naivnem otroku. Predvsem pa Carrollovo fantazijsko pisanje v ospredje postavlja zavedanje paradoksalne zmuzljivosti in hkratne opo-

menjajoče vloge jezika, poudarjajoč tako tudi nestabilnost realnosti same, ki jo je potrebno v njenih osnovnih determinantah vedno znova na novo določati in vsebinsko zapolnjevati s sicer težko in burno izpogojevanimi in največkrat zasilnimi jezikovnimi pomeni.

Sledeč Carrollovi *Alice v čudežni deželi*, so v 20. stoletju na potencialno tавтоloškost jezikovnosimbolnega reda med drugim najbolj odmevno opozorila fantazijska dela izpod peresa Michaela Endeja in Astrid Lindgren, ki so v britanski prostor vstopila skozi vrsto odmevnih prevodov. Ta dela se osrediščajo na vprašanja družbene identitete in načinov njene konstrukcije skozi družbenojezikovno posredovane sisteme norm in prepovedi. Z neprestanim izpostavljanjem dejstva, da je jezikovni sistem lahko tавтоloški in da ga je potrebno neprestano motriti in po potrebi preoblikovati, ker sicer lahko normativno krči izkustveni svet in zavira razvoj tako protagonistov kot bralcev, ta dela poudarjajo tudi, da svet ne sestoji iz atomiziranih in samozadostnih posameznikov. Namesto tega ta fantazijska dela poudarjajo, da realnost ni vnaprej dana in linearno načrtana, temveč prej nastopa kot oblika mrežastih prepletenosti in soizgrajajočih postavitev. To pa pomeni, da je naša stvarnost dejansko relacijsko zastavljena in v svojih sestavinah dialoško součinkujoča, zaradi česar jo je mogoče tudi predrugčiti. Tovrstno fantazijsko pisanje, kot izpostavlja Nancy Huse, se zato med drugim osredinja tudi na vprašanje svobode družbe in posameznika (29), kar se v *Piki Nogavički* kaže kot vzgojna oblika zavzemanja za svoboščine in pravice otrok; Ende pa se temu kanonu pridružuje s svojimi zgodbami, ki poudarjajo nujnost svobodne kreativne igre, na podlagi česar je tudi mogoče graditi odprto človeško skupnost. Vsa ta dela torej skozi svoje navidezno fantazijsko eskapistične svetove neprestano izhajajo iz konkretnih zgodovinskih umestitev, filozofskih tematik in eksistencialnih okvirov, ki so bistvenega pomena za razumevanje procesov izgradnje tako posameznih osebnosti kot duha celotne človeške skupnosti.

Razvojni trendi fantazijskega pisanja za mlado bralstvo v britanskem prostoru

Fantazijsko pisanje, če povzamemo, torej ni »prosto lebdeče« (Hunt 7), temveč izhaja iz konkretnih podmen konsenzualne realnosti, proti kateri lahko v svoji utopičnosti ali pa ravno obratno distopičnosti nastopa kot oblika kritičnega komentarka ali podporna oblika, skozi katero se utrjuje in soustvarja tej realnosti pripadajoči in etablirani simbolni red. Kot navaja Peter Hunt, fantazijske zvrsti pisanja »ne prinašajo pobega pred nami samimi« niti pred okoliščinami, ki določajo in usmerjajo načine našega

bivanja (7). Ker so fantazijske zvrsti pisanja v prvi vrsti družbeno pogojene in vedno izhajajoče iz trenutno obstoječih zgodovinsko-političnih okvirov, to pomeni, da posredno tudi določajo, »kakšne vrste fantazij so lahko v nekem danem trenutku sploh na voljo posameznim skupinam,« vključno otrokom, kakšni konflikti se zato znotraj pripovedi lahko rešujejo in na kakšen način (Goh 21). V tem pogledu pa tudi usmerjajo in odrejajo še dopustne načine subjektivacije, ki se tako kaže za nepretrgoma potekajoči projekt različnih, med seboj tudi kontradiktornih in skozi življenje posameznika spreminjajočih se izgradenj. Nekatera sodobna fantazijska dela tako opozarjajo na nevzdržno ukalupljenost in zavajajočo ozkost identitetnih shem, ki jih je utrdila tradicionalna, humanistično-maskulinistično poudarjena in mitsko-herojsko zastavljena narativna shema avanturističnih pripovedi. Za alternativna fantazijska dela, kot je denimo *Northwind* izpod peresa Gwyneth Jones, je značilno, da tovrstno pripovedno shematizacijo preizprašujejo in odpravljajo z istočasnim raziskovanjem procesov subjektivacije. Hkrati pa se druga, zlasti komercialno podprta fantazijska literatura na tovrstne sheme vedno bolj priklepa, da bi ponovno obudila in naturalizirala družbenospolne, razredne in druge hierarhično zastavljene konstrukte. Institucionalno nagrajevana in delno že kanonizirana fantazijska literatura, ki vključuje tako tradicionalne, shematične kot alternativne zvrsti pisanja, v svoji družbenorelacijski zastavljenosti predstavlja poligon, na katerem se po našem mnenju na prehodu v 21. stoletje pod vplivom novega vala konservatizma, na katerega je v svoji odmevni študiji *Backlash* že leta 1991 opozorila Susan Faludi, vrši bitka za videnje in možne načine delovanja subjekta samega.

Tako je za fantazijsko pisanje, ki si prizadeva, da bi pretanjeno razčlenilo mehanizme jezikovnosimbolnega reda oziroma procese, skozi katere poteka umeščanje posameznika in oblikovanje njegovega samozavedanja, značilno, da postavlja pod vprašaj in se namerno oddaljuje od togih pravil tradicionalne fantazijske zvrsti pisanja. Ta namreč, kot izpostavlja Nancy Huse, vztraja pri heroičnem maskulinističnem individualizmu (32). Ta tradicionalna šablona uprizarjanja samozadostne subjektivitete sloni na izrazito humanistično-filozofskih temeljih. To pa med drugim pomeni, da je posameznik osmišljen kot edinstvena in povsem zaokrožena ter v svojem izvoru že dokončno izdelana, vnaprej dana esencialistična individualnost, ki jo je potrebno le še odkriti.⁴ Edinstvenost te avtonomno porojene, vnaprej prepoznavne in nespremenljive subjektivitete pa v fantazijskem načinu pisanja pride do izraza prav z odkritjem magičnih lastnosti ali določenih magičnih predmetov, ki jih lahko poseduje ali pa z njimi upravlja izključno le tako zasnovani protagonist sam. Pojavnost posameznika je v skladu s predpostavkami esencialistično koncipirane identitete tudi ozko

usmerjena in daljnosežno gledano vedno tudi že statična, saj jo že vnaprej določuje in tako zamejuje ozki nabor vedno istih in nespremenljivih magičnih moči; lahko pa zavisi tudi od družinskega pedigreja posameznika ali posebne vrste usojenosti, ki mu je bila dana z njegovim rojstvom (Rumbold 16). V tej avtonomni, stabilni in hkrati superlativno edinstveni postavitvi je tako koncipiranemu posamezniku tudi namenjeno, da deluje v imenu drugih, prinašajoč in zagotavljajoč stabilnost obstoječega reda. Vse to pa je danes denimo značilno prav za pojavnost in način delovanja osrednjega protagonista »harrypotterskih« besedil.

Sodobna fantazijska dela, ki pripadajo alternativnemu polu in se postavljajo po robu herojskemu individualizmu tradicionalno vzorčenih fantazijskih pripovedi, problematizirajo tovrsten enoznačen in zamejujoč način vzpostavljanja in gledanja na subjektiviteto. Ta dela izpostavljajo, da posamezniki niso nikoli povsem dokončne, enkratne in predvsem hermetično zaprte ter homogeno zaokrožene individualnosti. Namesto tega s pomočjo pripovednih prijemov, kot so intertekstualnost, polifokalnost in odprti zaključki, kažejo, da so subjektivitete dejansko neprestano porajajoče se oblike dialoškega postajanja in sprotnega izgrajevanja. Lahko se torej skonstruirajo in razraščajo le v dialoški soodvisnosti z družbenimi dejavniki, ki določajo načine še možnega pojavljanja in udejstvovanja posameznika znotraj določenih družbenopolitičnih ogrodij. Posameznik ali njegova identiteta je zato osmišljena kot relacijska in hibridna ter hkrati kot notranje nestabilna pojavnost, saj se zaradi spreminjajočih družbenopolitičnih in drugih komponent nahaja v procesu neprestanega postajanja. Ker je identiteta postavljena za neprestano porajajočo se tvorbo, ki obstaja le v odvisnosti in s tem v navezi z ostalimi subjekti in diskurzi – ki pa so lahko konformistični ali pa kritično transformativni – je jasno, da posameznik ne more obstajati kot povsem avtonomno bitje, ki naj bi želel uspehe in razumel samega sebe v popolni izolaciji od drugih oziroma neodvisno od družbeno-zgodovinskega okvira in spremljajočih diskurzov, ki ga določajo in hkrati pogojujejo v njegovih načinih upora.

Dejstvo, da se neprestano porajajoča subjektiviteta posameznika vedno izgrajuje v interakciji z družbenimi dejavniki in konkretnimi posamezniki, sodobne alternativne fantazijske pripovedi izpostavljajo že na svoji strukturni ravni. Pri tem gre največkrat za to, da protagonist/protagonistka sam nastopa v vlogi prvoosebnega pripovedovalca. To pa pomeni, da s tem ko pripoveduje zgodbe o sebi, samega sebe hkrati ne le narativno osmišlja, tj. sestavlja in razstavlja, ampak v luči spreminjajočih se okoliščin samega sebe največkrat tudi spotoma preosmišlja. Poudarek tako leži na procesih neprestano potekajočih izpogojevanj in prestrukturiranj (Rumbold 20), ki spremljajo in so značilni za hibridne subjektivitete ali, kot bi to imenovala

Gilles Deleuze in Felix Guattari, subjektivitete-v-postajanju. Pri preizpraševanju tega, kako delujejo diskurzni mehanizmi vzorčenja subjektivitete in kakšne učinke prinašajo, lahko pomembno vlogo igra tudi heterotopičnost fantazijske pripovedi. Če povzamemo Nikolajevo, velja to še zlasti v primeru, ko vzpostavljanje številnih in med seboj različnih svetov, ki jih lahko prinaša fantazijska pripoved, ne služi le metafizičnemu poudarjanju protislovnosti in nestabilnosti prostorskih in časovnih dimenzij, ampak pozornost preusmerja tudi k raznovrstnosti, neskladjem in dvoumnosti njihovih bivanjskih shem. V primerjalnem presečišču različnih kronotopskih svetov, ki ga takšna fantazijska pripoved prinaša, pa je tudi simbolni red naše obstoječe konsensualne realnosti zlahka defamiliziran (»Harry« 144). Narejen in postavljen je namreč za nekaj odmaknjena in tujega prav skozi oči zunanjega pripovedovalca, ki pripada in se giblje v vzporedno obstoječem ali v odnosu do konsensualne stvarnosti odvisnem relacijsko ponastavljenem fantazijskem svetu. Na ta način je tudi naša priučena domačnost v našem dejansko obstoječem svetu omajana in razdrta, saj skozi oči zunanjega opazovalca lahko sedaj odkrivamo povsem nepričakovane in posebne vidike naše konsensualne realnosti, kar nas sili v preizpraševanje njenih vrednot in védenj, ki jih sicer jemljemo za samoumevne. Če se ponovno naslonimo na Marijo Nikolajevo, je na ta način odprta predvsem tista vrsta razprave, ki se giblje okrog eksistencialnih vprašanj, kot so: »Kaj je realnost?« in »Ali obstaja več kot ena sama resnica?« (»Harry« 145). S tem večje število svetov v fantazijskih pripovedih s seboj nosi tudi filozofske podtone, ki kažejo na mnogovalentnost, neprestano pretočnost in porajajočnost kulturno pogojenih resnic in ne nazadnje subjektivitet.

Da subjekt ni pomensko enoznačen in premočrtno zastavljen, temveč v prvi vrsti večplasten, mrežast in neprestano v procesu novih izgradenj, pa alternativno fantazijsko pisanje opozarja tudi s pomočjo intertekstualnosti in odprtih zaključkov. Če intertekstualnost nastopa kot vrsta komentarja, ki kaže na ozko zastavljenost žanrskih pričakovanj v zvezi s subjektiviteto, kot jo vzpostavlja shematično pisanje, hkrati razgalja tudi, da tako kot literarna besedila, ki vedno že obstajajo v medsebojni interakciji, enako velja tudi za izgradnjo subjektivitete. Odprti zaključki pa nazorno poudarjajo in kažejo na to, da subjekta, ki je sam po sebi tudi vrsta neprestano potekajoče pripovedi samoopomenjanja, ne gre obravnavati kot zaključene celote, temveč kot vedno že nekaj spremenljivega in vnaprej nedoločljivega. V tem smislu je subjekt prizorišče najrazličnejših tako institucionalno kot neinstitucionalno odmerjenih oblik neprestanih osebnostnih širjenj in krčenj, ki so lahko progresivnega ali regresivnega značaja oziroma oboje hkrati. Za protagoniste, ki jih vzpostavlja alternativna sodobna fantazijska

literatura, tako velja, da niso sami sebi zadostni niti povsem neodvisni in jasno zaokroženi, ampak v prvi vrsti soobstojajo v odvisnosti od drugih in so zato postavljeni v dialoško razmerje tako s temi drugimi kot posledično tudi sami s seboj. Subjektiviteta je tako prikazana kot fenomen, ki ne more biti statičen in vnaprej predvidljivo dan, saj sama izhaja iz in je rezultat najrazličnejših družbenih vplivov in praks kot tudi njihovih preizpraševanj. Subjektiviteta je izpostavljena kot tista, ki je spremenljiva in preoblikujoča se, kar tudi pomeni, da je ni mogoče obravnavati kot enoznačno zaprte in dokončne danosti (McCallum 3–17, Stephens 194–196). V progresivnih fantazijskih delih, ki težijo k preizpraševanju družbenih hierarhij in njihovih diskurzov, subjektiviteta nikoli ne stoji sama zase (subjekt pa ni sam sebi zadosten), saj se, ravno nasprotno, kaže kot »heterogeni konstrukt« (Rumbold 24), ki ga sočasno oblikujejo tako razredni, etnični, nacionalni, rasni, družbenopolni in drugi diskurzi.

Današnje fantazijsko pisanje za mlado bralstvo v britanskem prostoru torej prinaša dvoje pripovedno razdeljenih in različno oblikovanih pogledov na razumevanje in povratno osmišljanje subjektivitete, ki neobhodno poteka skozi procese literarne socializacije. Na eni strani gre za marketinško podprto prevlado shematičnega fantazijskega pisanja, ki se opira na maskulinistično heroični vzorec avtonomnega in samozadostnega posameznika, na drugi pa za alternativne in progresivne oblike taistega žanra, ki kaže na drugačne možnosti razumevanja in delovanja subjektivitete ter spremljajočih možnosti samorealizacij mladega bralstva. Sam način, na katerega je zastavljeno razumevanje subjektivitete v fantazijskem pisanju, pa jasno priča o tem, kakšne vrste samopredstav naj bi bile še mogoče, dovoljene in na voljo taki skupini, kot so otroci in mladostniki. Bitka, ki danes poteka znotraj fantazijskega in vedno bolj marketinško podprtega pisanja, se tako osredotoča na to, ali naj gre subjekt razumeti kot spremenljiv in neprestano porajajoči se subjekt – ki se nahaja v interaktivnem procesu postajanja, iz česar tudi dejansko izvira njegova moč delovanja in izhajajo vsa njegova védenja ter dojemanje obdajajočega sveta in samega sebe –, ali pa je subjekt že vnaprej zamejen in enoznačno zakoličen ter zato pokrčen in ukročen, pri čemer načini njegovega omejenega delovanja ostajajo že vnaprej predvidljivi.

Shematično fantazijsko pisanje, ki ga napaja deterministično gledanje na že vnaprej določeno in ozko omejeno, tego subjektiviteto, ne krepi zavestnosti in možnosti aktivnega udejstvovanja beročega subjekta, ampak to kvečjemu ukinja; beročega dejanskega otroka pa temu primerno vrača v naročje »kulta lepega, nedolžnega otroštva« (Hunt 17). Ker za ideologijo nedolžnega otroštva velja, da otroka prestavlja v za to posebej ločeno polje narave, kjer naj bi otrok obstajal zunaj dosega in vplivov družbe, posle-

dično za kult nedolžnega otroštva tudi velja, da odraslemu služi kvečjemu kot oblika t. i. terapevtskega odmika od sedanjosti. Hkrati pa s seboj znotraj shematičnih okvirjev pisanja na osnovi uprizarjanja t. i. »pseudokonfliktnih situacij« (Nikolajeva, *Time* 68) prinaša to, kar je Bould poimenoval »fantazijo poslušnosti« (58). Za te shematične fantazijske pripovedi, ki so danes del množično tržene literarne produkcije, je tako značilno, da za svoj osrednji lik tipično privzemajo dečka, ki ga postavljajo za osrednjega nosilca otroštva. Deček se v shematičnem fantazijskem pisanju denimo od statusa služabnika, sužnja ali neopaznega povprečneža povzpne do mesta pomembnega čarovnika ali vladarja samega, pri čemer odstrani tirane, ne da bi pri tem ogrozil ali omajal, kaj šele spremenil obstoječi nepravični in strogo hierarhični družbeni red (Bould 58). V tem smislu, čeprav se zdi, da je tovrstna shematična fantazijska literatura izključno eskapistična, je še kako družbeno nanašajoča, saj med vrsticami dejansko podpira in ponuja konservativno pomirjujočo verzijo tiste družbene realnosti, ki na zunaj izkazuje liberalne vrednote, te pa v resnici skozi svojo strukturno logiko in pripovedno dinamiko neprestano briše in negira (Goh 23).

Ta fenomen po našem videnju v sodobni britanski fantazijski literaturi za mlado bralstvo uteleša prav odmevna serialka *Harry Potter*. Harrypotterski magični svet, v katerem naj bi otroci domnevno uživali svobodo, a so neprestano podvrženi nadzoru in omejitvam, je tudi hierarhični svet poustvarjenih razlik, ki jih besedilo utrjuje in naturalizira tako s pomočjo rasnih kot tudi nacionalnih in razrednih diskurzov. To se, kot opaza Roberta Seelinger Trites, odraža že na ravni neprestanega govora o domnevno naravnih hierarhičnih razlikah med čistokrvnimi čarovniki, napol čistokrvnimi in zato tudi že avtomatično drugorazrednimi čarovniki ter povsem manjvredno označenimi navadnimi smrtniki običajnega sveta, po žilah katerih se ne pretaka nič čarovniškega in zato domnevno nič plemenitega ali upoštevanja vrednega (474, 475). Da je harrypotterski besedilni svet diskurzivni poligon, kjer se mlado bralstvo lahko nerefektivno priuči diskriminatorne obravnave in hierarhično kategoričnega razvrščanja svojih bližnjih, npr. po ključu razredne pripadnosti ali pa kvazibioloških lastnosti, ki jih besedilo povezuje tudi z nacionalnimi razlikami, je denimo razvidno iz opisov tistih otrok, ki v tem besedilu izhajajo iz delavskega razreda ali prihajajo iz drugih držav. Če prve besedilo slika kot tiste, ki so po svoji naravi vedno že nagnjeni k nasilju in niso akademsko uspešni, pa denimo pripadnike drugih narodov, še zlasti tiste, ki prihajajo iz vzhodne Evrope, slika za nevredne zaupanja, spletkarske in po naboru njihovih sposobnosti vedno že drugorazredne ter v tekmi z britanskimi otroci zlahka premagljive. Pripadniki drugih narodov v harrypotterskih besedilih nastopajo kot drugačni drugi, katerih vrednote ne sovpadajo s plemenitostjo in naravno zmagovitostjo

prvopostavljenih britanskih otrok. Enako problematičen pa je tudi odnos, ki ga besedilo zavzema do položaja sužnjev, saj za njih v izteku ene od epizod pravi, da jih ni potrebno osvobajati, saj si sami želijo ostati tam, kjer so, tj. v brezpravnem suženjskem odnosu do svojih gospodarjev.

Če bitka za določeno vrsto videnja in obravnave subjekta kaže, da na področju institucionalno nagrajevane literature za otroke in mladino na eni strani v ospredje ponovno prodira shematično zastavljeno in marketinško podprto fantazijsko pisanje v novih posodobljenih preoblekah, se zdi, da temu nastavljanju zamejene subjektivitete uspešno oporekajo prav tako institucionalno nagrajevana in literarno visoko cenjena dela, kot je Pullmanova trilogija *Njegova temna tvar*. Vendar pa natančna analiza tudi teh del pokaže, da v svoji progresivni drži niso tako homogena oziroma da so notranje razklana. Tako se denimo pod zagovorom večvrstnega in raznolikega otroštva ter zavestno delujočega otroka, ki ga prinaša Pullmanova trilogija, vršijo tudi procesi razveljavljanja in preosmišljanja tovrstnega videnja kompleksnega otroštva, saj ga avtor s pomočjo oživljanja utesnjujočih, relacijsko izpeljanih in hierarhično organiziranih kategorij maskulinnosti in femininnosti ponovno vrača na stare tire romantično nedolžno in torej enodimenzionalno popreščeno zastavljenega otroka. Če torej za alternativno fantazijsko pisanje velja, da stare načine razumevanja in vzorčenja subjektivitete neprestano preizprašuje, velja tudi, da se mnoga izmed njih zadržujejo le pri obravnavi ene od problematik sodobne družbe, kot je denimo diskurz naturaliziranih razrednih ali nacionalnih ali etničnih in drugih diskurzov, pri čemer prav diskurz družbenospolnih razlik, z nekaj redkimi izjemami,⁵ ostaja zabrisan in umaknjen v ozadje ali pa celo povsem nepreizprašan.

V pričujoči razpravi smo tako ovrgli splošno prepričanje, po katerem naj bi fantazijsko pisanje predstavljalo vrsto pobega pred realnostjo, saj smo pokazali, da je del realnosti same. Med drugim namreč to vrsto pisanja določajo družbeno-politične determinante, iz katerih izhaja organizacija in delovanje družbe. Tem se fantazijsko pisanje s prisvojitvijo posameznih diskurzov, ki jih lahko preizprašuje ali pa le nerefleksirano zrcali in legitimira, ne more izogniti. Fantazijsko pisanje skupaj s t. i. realističnim pisanjem nikoli ne stoji zunaj obstoječe stvarnosti, temveč iz nje izhaja, pri čemer vedno že stoji v določenem odnosu do nje. Realnost pomaga opomenjati in jo tako tudi že soustvarja, kar se na prehodu v 21. stoletje izrazito kaže prav v segmentu, ki se nanaša na razumevanje tega, kaj je subjektiviteta, kako se vzpostavlja in zakaj ter kako jo je dejansko mogoče vedno tudi že konstruktivno predruščiti v odnosu do omejujočih družbenospolnih, razrednih, etničnih, nacionalnih in drugih norm.

OPOMBE

¹ Za žanr, s katerim se ukvarja pričujoča razprava, sta se na Slovenskem v zadnjem času uveljavila izraza fantazija in fantazijska književnost, ki ustrežata angleškemu izrazu *fantasy literature*.

² Pri vzpostavljanju tega navidezno mimetičnega videnja realnosti tradicionalna realistična v mladinski literaturi, za razliko denimo od toka podzavesti, psihološkega realizma ali družbeno kritično naravnane realizma, največkrat izhaja tudi iz humanistično-filozofske predpostavke, ki govori v prid enovitih, povsem zaokroženih identitet. Za posameznike se tako avtomatično in zmotno predpostavlja, da vstopajo v proces socializacije z že jasno oblikovano, edinstveno zasnovo sebstva, ki jo je potrebno kvečjemu le še usmeriti in poglobiti v navidezno neproblematičnih samozaznavnih predstavah.

³ *Skozi zrcalo in kaj je Alice našla na drugi strani* (1871) je satirični komentar in odgovor Lewisa Carrolla na takrat priljubljeno delo viktorijanskega pesnika in reformatorja Johna Ruskina *Sesame and Lilies* (1865), ki govori o vrlinah, ki jih lahko ali pa mora izkazovati viktorijanska ženska, in o izobrazbi, ki ji pritiče. Ruskinovo delo zapoveduje tudi, da ženske iz srednjega razreda lahko javno nastopajo le, če svojo energijo usmerjajo v opravljanje dobredelnih dejavnosti, in tako z vplivom, ki naj bi ga imele nad svojimi možmi, skrbijo za dobrobit in moralnost žensk iz nižjih razredov, še zlasti tistih, ki so se bile zaradi revščine prisiljene zatekati k prostituciji. Ruskin je pomagal ustoličiti viktorijanski model ženskosti, ki jo po njegovem videnju odlikuje domestificiranost ali izrazita skrb za domače ognjišče, submisivnost, pobožnost in popolna predanost možu, kar je paradoksalno obelodanil kot obliko moči, ki jo lahko ženska uveljavlja v zasebnem prostoru in nad svojim možem. Ženskam je pri tem podelil poseben naziv t. i. »večvrstne kraljice« poleg tega, da jim je Ruskin torej podelil naziv »kraljice domačega ognjišča«, jim je zapovedal, da si morajo v tem duhu prizadevati, da bi bile tudi »kraljice svojim možem, kraljice svojim ljubimcem in kraljice svojim sinovom.« Vedno morajo torej ostati kraljice v srcih drugih (v White 112), pri čemer lahko računajo le na omejeno oziroma navidezno avtoriteto, ki jo imajo kot gospodinje, varuške ali guvernante v vlogi oskrbovalk. To je sovpadalo tudi s politično klimo takratnega časa, saj se je kraljica Viktorija odpovedala svoji politični avtoriteti in je dejansko moč vladanja prenesla na svojega moža Alberta. To stanje je z različnimi diskurzivnimi prijemi vzdrževala tudi po njegovi smrti. Samo sebe je razglasila za mater naroda in kraljico svoje družine, in ne obratno, ter se je po smrti svojega moža odpovedala nastopom v javnosti. V njenem imenu so dejansko vladali njeni ožji svetovalci.

V *Skozi zrcalo* Lewis Carroll postavi pod vprašaj Ruskinovo videnje žensk in vlogo, ki jim jo pripisuje. Predvsem napade nelogičnost Ruskinove ideje o večkratnih ali večvrstnih kraljicah. Ker namreč kraljičine avtoritete ni mogoče deliti, je kraljica lahko vedno le ena; v nasprotnem primeru to pomeni izgubo avtoritete, saj je večje število kraljic možno le, če status kraljice nastopa kot prazni označevalec in kraljice same po sebi nimajo nikakršne moči in dejanske avtoritete. Na osnovi Aličinih najrazličnejših peripetij in cele vrste kraljic, ki jih sreča, Carroll med drugim pokaže, da t. i. status kraljice znotraj omejene privatne sfere ne prinaša nikakršnih možnosti dejanskega geopolitičnega vladanja v širšem svetu. Naj bodo kot kraljice domačega ognjišča še tako krute do članov svojega malega gospodinjstva ali mini imperija, njihova moč in avtoriteta ni podobna moči monarha, temveč kvečjemu drugorazredni in omejeni moči gospodinjske pomočnice ali pa guvernante. Carroll na različne načine predstavi razočaranja, s katerimi se mora neizogibno soočiti deklka, ki si želi postati take vrste kraljica, in hkrati, kot navaja White, »izniči privlačnost tovrstnega statusa« (113). Ali kot še povzame White, Carroll pokaže, da takšen »status kraljice«, ki slednjo zaklepa v omejeni prostor domačega ognjišča, »pomeni privzemanje statusa nemoči« in brezpravnosti (113).

⁴ V mladinski književnosti se to kaže na ravni linearno postavljene dogajalne premice tako, da protagonist najprej odide z doma; nato na svoji poti sreča pomočnike in nasprotnike, pri tem pa prestane najrazličnejše preizkušnje, preden končno opravi svojo nalogo ali izpolni svojo dolžnost ter odkrije svoj jaz, in se ponovno vrne domov, bogatejši ali modrejši. Osrednji in statični liki na tej heroični linearni poti poleg junaka akterja vključujejo pasivno postavljene ženski lik, ki mu je dodeljena vloga predmeta izmenjave/poželenja in samorazdajajoče pomočnice, lik oskrbnika in antagonist (Nikolajeva, »Fairy« 140).

⁵ To je denimo o svojih delih priznala Ursula de Gruin in se po kritikah, ki jih je prejela na račun trilogije *Earthsea* (*A Wizard of Earthsea*, *The Tombs of Atuan*, *The Farthest Shore*), posvetila premišljeni obravnavi te tematike v svojih kasnejših fantazijskih delih. Gwyneth Jones na področju fantazijskega pisanja za otroke razvija in nadaljuje feministično tradicijo, ki jo je v polju pisanja fantastike za odrasle najbolj odmevno ukoreninila kanadska pisateljica Margaret Atwood.

LITERATURA

- Armitt, Lucie. *Theorising the Fantastic*. London, Sydney, Auckland in New York: Arnold, 1996.
- Attebery, Brian. *Strategies of Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Belsey, Catherine. »Constructing the Subject, Deconstructing the Text.« *Feminisms*. Ur. R.R. Warhol in D. P. Herndl. New Brunswick in New Jersey: Rutgers University Press, 1997. 593–609.
- Bertagna, Julie. *Exodus*. London, Basingstoke in Oxford: Young Picador, 2002.
- Bould, Mark. »The Dreadful Credibility of Absurd Things: A Tendency in Fantasy Theory.« *Historical Materialism* 10.4 (2002): 51–88.
- Colfer, Eoin. *Artemis Fowl*. London: Penguin Books Limited, 2002 (2001).
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism*. New York in London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. London: The Athlone Press, 1999 (1987).
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor Books, 1991.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- Goh, Robbie B. H. »Consuming Spaces: Clive Baker, William Gibson and the Cultural Poetics of Postmodern Fantasy.« *Social Semiotics* 10.1 (2000): 21–39.
- Hatlen, Burton. »Pullman's *His Dark Materials*, a Challenge to the Fantasies of J. R. R. Tolkien and C. S. Lewis, with an Epilogue on Pullman's Neo-Romantic Paradigm of *Paradise Lost*.« *His Dark Materials Illuminated: Critical Essays on Philip Pullman's Trilogy*. Ur. Millicent Lenz in Carole Scott. Detroit: Wayne State University Press, 2005. 75–94.
- Hunt, Peter. »Introduction: Fantasy and Alternative Worlds.« *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Ur. Peter Hunt in Millicent Lenz. London and New York: Continuum, 2001. 1–41.
- Huse, Nancy. »The Blank Mirror of Death: Protest as Self-Creation in Contemporary Fantasy.« *The Lion and the Unicorn* 12.1 (1988): 28–42.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London in New York: Methuen, 1981.
- McCallum, Robyn. *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York in London: Garland Publishing, 1999.
- Nicholson, William. *The Wind Singer*. London: Edgemont Books Limited, 2000.

- Nikolajeva, Maria. »Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern.« *Marvels and Tales: Journal of Fairy Tales Studies* 17.1 (2003): 138–156.
- . »Harry Potter – A Return to the Romantic Hero.« *Harry Potter's World. Multidisciplinary Critical Perspectives*. Ur. Elizabeth E. Heilman. New York in London: RoutledgeFalmer, 2003. 125–140.
- . *Time in Children's Literature*. Boston: Scarecrow Press, 2000.
- Pullman, Philip. *The Amber Spyglass*. New York: The Ballantine Publishing Group, 2001 (2000).
- . *The Golden Compass*. New York: The Ballantine Publishing Group, 1997 (1995).
- . *The Subtle Knife*. New York: The Ballantine Publishing Group, 1998 (1997).
- Rowling, J[oaanna] K[athleen]. *Harry Potter and the Chamber of Secrets*. London: Bloomsbury, 1998.
- . *Harry Potter and the Goblet of Fire*. London: Bloomsbury, 2000.
- . *Harry Potter and the Order of Phoenix*. London: Bloomsbury, 2003.
- . *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. London: Bloomsbury, 1997.
- . *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*. London: Bloomsbury, 1999.
- Rumbold, Margret. »Taking the Subject Further.« *Papers* 7.2 (1997): 17–28.
- Simoniti, Barbara. »Nonsens kot literarni pojav, njegovo ubesedovanje in prevajanje.« *Književni prevod*. Ur. Meta Grosman. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. 75–88.
- Stephens, John. »Maintaining Distinctions: Realism, Voice, and Subject Position in Australian Young Adult Fiction.« *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. Ur. Sandra L. Beckett. New York in London: Garland Publishing, 1999. 183–198.
- Sullivan III, C. W. »High Fantasy.« *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Ur. Peter Hunt in Sheila Ray. London: Routledge, 1996. 303–313.
- Trites Seelinger, Roberta. »The Harry Potter – Novels as a Test Case for Adolescent Literature.« *Style* 35.3 (2001): 472–485.
- White Mooneyham, Laura. »Domestic Queen, Queenly Domestic: Queenly Contradictions in Carroll's *Through the Looking Glass*.« *Children's Literature Association Quarterly* 32.2 (2007): 110–128.

Fantasy and Children's Literature in Britain at the Turn of the 21st Century

Key words: English literature / 20th/21st cent. / children's literature / fantasy literature / fantastic novel

Feminist as well as gendered narratology, which benefited in many aspects from the former, have since the late 1990s transcended the binarism of gender differences and adopted the concepts of sex, gender and sexuality for the description of formal and structural aspects of narrative. Several narratologists have started to develop gender oriented analyses of narrative texts, explore specific narrative strategies (on story and discourse levels) and

produce interpretations that examine narrative constructedness and instability of sexual identities, including in their research the production aspects and the variables of the reception process.

In my article I offer a brief overview of recent contributions to the field. Further, a combination of feminist, queer and gender-oriented narratological assumptions is put forward, thus advocating the stand that gender is constructed in narrative texts on the basis of textual markers, cultural clues, readers' knowledge of the author's sex, his or her other published texts, and readers' general knowledge.

The aim of this article is to examine the interplay of narrative strategies and sex, gender and sexuality, and, specifically, to apply agents, narrator figures, focalization and other narratological categories to Slovenian gay, lesbian and other gender-conscious novels of the post-communist period, written by Suzana Tratnik, Brane Mozetič and Andrej Morovič. In dialogue with Susan Lanser, Monica Fludernik, Vera and Ansgar Nünning, Gaby Allrath, Marion Gymnich and other narrative theorists the article exemplifies an analytic approach to the central issue of the discussion: how could the gender-oriented narrative theory, or semantically roughly equivalent, genderized postclassical narratology, contribute to our understanding of the basic structural and formal aspects of different (male, female, homo-, hetero-, bi- and transsexual) narrative texts in general, particularly of the recent Slovenian gender-oriented novels under discussion, and their respective contexts.

September 2007

Postkolonialni dialogi

Katja Zakrajšek

Novo Polje C XII/11, SI-1260 Ljubljana-Polje

katja.zakrajsek@kiss.si

Članek predstavlja nekaj ključnih teoretskih pristopov k obravnavi hibridnih oziroma dialoških pojavov in identitet (literarnih, a ne le literarnih), vzniklih v t. i. postkolonialnih prostorih, in skuša zarisati možnosti njihovega pluralnega, razsrediščenega branja.

Ključne besede: postkolonialne študije / hibridnost / dialoškost / kreolizacija / magični realizem

... nemara bi si svetovno književnost lahko zamislili kot emergentno, prefigurativno kategorijo, ki se ukvarja z obliko kulturnega disenza in drugosti, kjer bi se na osnovi zgodovinske travme lahko oblikovali nekonzenzualni afiliativni odnosi [...]. Če je nekoč vodilno temo svetovne književnosti predstavljalo predajanje nacionalnih tradicij, lahko nemara sedaj tvegamo trditev, da bi ozemlje svetovne literature lahko predstavljale transnacionalne zgodovine migrantov, koloniziranih, političnih beguncev – položaji na robovih in mejah.

(Bhabha, *The Location of Culture* 12)

Pripoznanje razlik ne pomeni, da se moramo nujno zaplesti v dialektiko njihove totalnosti.

(Glissant, *Poétique de la Relation* 30)

Naslovna sintagma je seveda (in namerno) problematična.* Razmislek o tem bom začela s pomočjo Homija Bhabhe, ki je v uvodu v zbirko esejev *The Location of Culture* zapisal: »Delo na meji kulture zahteva srečevanje z »novostjo«, ki ne sodi v kontinuum preteklosti in sedanjosti. Ustvarja zavedanje novega kot prevratniškega dejanja kulturnega prevajanja. Takšna umetnost ni omejena na priklicovanje preteklosti kot družbenega vzroka ali estetskega precedensa, ampak preteklost prenavlja ...« (7) Bhabha govori o vzpostavitvi nekega tretjega območja »prevratniškega« novega, ki izhaja iz (kratkega) stika dveh (pogojno rečeno) ločenih kulturnih tradicij, a ni njuna preprosta posledica, kajti »kulturno prevajanje« v tej dina-

* Najlepše se zahvaljujem dr. Nikolajju Jeffsu za pomoč pri orientaciji po bibliografskih blodnjakih postkolonialnih študij ter dr. Nataši Hrastnik za kritično branje prve verzije članka. Brez njune pomoči bi mnogo težje načela to pri nas komajda v grobih obrisih začrtano področje.

mični kontaktni coni (z vsemi kreativnimi »napačnimi« branji) proizvajajo nepričakovane in nenapovedljive pojave, tako na področju družbenih in kulturnih reprezentacij in praks kot na področju postkolonialne teorije, katere pomemben predstavnik je Homi Bhabha. To je tisto področje, ki ga želim načeti. Toda – in zavedam se, da s tem dregam v občutljivo točko literarne vede – ker je literatura le ena od družbenih praks in ker bi bila groba metodološka napaka, če bi na (čeprav sodobne in evrofonske) nezahodne literature nereflektirano prenašali svoje, evropske, srednjeevropske, slovenske predpostavke o tem, kaj literatura je, kaj so njeni problemi in njena funkcija (ali odsotnost funkcije), in ker je v sami postkolonialni vedi diskurz o literaturi bistveno drugače umeščen kot v evroameriški literarnovedni tradiciji, so se v moji razpravi znašli tudi teoretski pogledi, ki imajo (navidezno) kaj malo opraviti z literarnim področjem, saj se začitujejo v kulturološki, sociološki ali tudi filozofski sferi. Seveda to ne pomeni, da za literaturo niso relevantni, nasprotno, pomeni pa, da zahtevajo spreminjanje mentalnih navad, kadar je govor o literaturi.

V kontekstu »postkolonialnosti« se je nujno treba ustaviti ob besedi dialog, ki predpostavlja enakopravno izmenjavo, medtem ko razmerja moči med svetovnim »zahodom« in »ostalim« (»the West and the Rest«) – politična, ekonomska, kulturna – tudi v pokolonialnem času ostajajo nesimetrična. Res, da je kolonialni moment kompleksno vplival na obeh straneh (konec koncev je – zlasti zahodna – Evropa v veliki meri artikulirala svojo identiteto prav ob kolonialnem drugem, kasneje pa jo pod tem vplivom tudi problematizirala; tudi modernizma v umetnosti si ni mogoče predstavljati brez prelomnega soočenja z nezahodnimi umetnostmi, kakorkoli so že te bile razumljene); enako res pa je, da to nikakor ni bilo vzajemno vplivanje med približno enakovredno močnima partnerjema (zgodovine kolonizacije na tem mestu menda ni potrebno pogrevati). Na tej ravni je pojem dialog torej smiselno uporabiti samo s polemičnim namenom. Je pa še ena raven, o kateri govori prav zgornji navedek iz Bhabhe: raven postkolonialnih družbenih in kulturnih formacij, ki so *postkolonialne* prav v tem smislu, da je kolonialni kratki stik (in vpliv zahodne modernosti skozi širjenje šolstva zahodnega tipa ter globalnih medijev *po* formalni dekolonizaciji) proizvedel nova, hibridna območja. (Še enkrat poudarjam ireduktibilnost teh kulturnih oblik na »podaljšek« kolonialnih oblik, ki so – na zelo raznolike načine: kolonializmov je bilo več – zadevale na vsakokrat drugačne lokalne okoliščine, tako da je nastal dolg niz pojavov, ki so si sicer vzporedni, obenem pa povsem nezvedljivi eden na drugega; drugače povedano, nujno je poudariti *heterogenost* »postkolonialnega« ali »tretjega sveta«. Odtod tudi množinska oblika v naslovu.)

Prav na tej ravni pa se mi zdi smiselno govoriti tako o dialoški identiteti postkoloniziranca kot o dialoški njegovega (literarnega ali teoret-

skega) diskurza. Dialoškosti prav v bahtinovskem¹ smislu, kot mnogoterosti glasov oziroma perspektiv, nezvedljivih na eno, sintetično, transcendentno pozicijo. Ta dialoškost seveda ni omejena na postkolonialne položaje, se pa tam perspektive radikalno namnožijo in diferencirajo ter (ključno, a nikakor ne izključno) prečijo vsaj dve kulturi. Najbrž ni naključje, da se je za dinamično in nikoli dokončano krmarjenje med mnogoterimi identitetami oziroma pripadnostmi postkolonialnega subjekta (posameznega ali kolektivnega) uveljavil slikovit izraz »negociation«, ki bi ga lahko prevajali kot »barantanje«.

Kot že omenjeno, je tudi sama postkolonialna veda² hibridna formacija, prostor srečevanja in dialoga heterogenih teoretskih zasnov: tradicij antikolonialne kritike (ki je sama izrazito hibriden pojav, vezan na diaspore in v dialogu s sodobnimi evropskimi teorijami, zlasti marksizmom in psihoanalizo) ter zahodnih tokov, predvsem poststrukturalizma (protizahodne kritike znotraj zahoda). Ne vzpostavlja se kot sistem, ampak kot niz pristopov, ki sta jim skupna politična zavezanost in jedro sicer odprtega pojmovnega instrumentarija, delno povzetega in prilagojenega iz poststrukturalizma, marksizma, psihoanalize in drugih teoretskih smeri.

Problematizacija evropske misli – njenega evrocentrizma, maskiranega v univerzalizem, njenega načina proizvodnje izvenevropskega Drugega –, ki jo izvajajo postkolonialne študije, pa tudi, na daljnosežen način, postkolonialne literature, je predpogoj za izgrajevanje pozicije, s katere naj spregovori (literarni) glas postkoloniziranca oz. pripadnika »tretjega sveta«, še zlasti, kadar uporablja enega evropskih jezikov, torej jezik (nekdanje) kolonialne metropole ali jezik države, v katero je imigriral, kar je pogosto isti jezik. Pozicije, na kateri ne bo več vzpostavljen kot evropski drugi, ki ga je mogoče vedno znova hegeljansko povzeti nazaj v (psevdoniverzalno) Eno, ampak kot glas v bahtinovskem dialogu ali točka v glissantovski Relaciji – in če si že izposojam Édouarda Glissanta, pozicije, na kateri zahteva pravico do lastne neprosojnosti. V nadaljevanju torej predstavljam niz pogledov t. i. intelektualcev tretjega sveta, ki so skušali formulirati družbeno teorijo z lastnega stališča, dobesedno eks-centričnega (razsrediščenega) glede na center epistemološke moči, ki (ne glede na geografsko mobilnost) ostaja na področju, ki se samodefinira kot zahod. Moj izbor je seveda samo tisto, kar pove že beseda – izbor, ne pa izčrpan predstavitev; vendar pa sem upoštevala tako različna jezikovna področja (anglofonsko, frankofonsko kot hispanofonsko) kot različne lokacije »svetovnega juga« (Indija, Afrika, Karibi, Latinska Amerika). Ujemanja in razlike bodo govorili sami zase.

Zgoraj povedano že navaja na misel z nenaključno deleuzovskim prizvokom, da je teorija – ne le postkolonialna, ampak vsakršna, pa ne teorija v

smislu teoretske dejavnosti, ampak teorija v smislu posameznega proizvoda te dejavnosti – vedno lokalna in funkcionalna, vedno v bistvenem prepletu s prakso: »Določena teorija je vedno lokalna, vezana na majhno področje, in lahko da jo je mogoče aplicirati na drugo, bolj ali manj oddaljeno področje [...] Praksa je skupek prehodov od ene teoretske točke k drugi, in teorija je prehod od ene prakse k drugi« (Deleuze in Foucault 288). Storimo še korak dlje: teorija ni le lokalna in funkcionalna, ampak strateška v smislu bahtinovske dialoške naravnosti (tukaj teoretskega) govora k naslovniku, umeščanja v njegovo obzorje, anticipiranja njegovih reakcij. Zato predstavljene poglede razumem ne kot medsebojno tekmujoče ali celo izključujoče se resnice, ampak – po predlogu Kwameja Anthonyja Appiaha – kot »produktivne načine branja« (68), ki jih gre izbrati vsakokrat znova glede na položaj in namen posameznega branja. (To pravzaprav le podvaja pomemben način teoretske produkcije v postkolonialni vedi, strateško izbiranje elementov iz drugih teoretskih tokov, paberkovanje – »bricolage«.)

Preludij: od avtentičnosti do métissage

Zgodnje analize razmerij med zahodom in nezahodom temeljijo še na kolonialni binarni delitvi na diametralno nasprotna in nekompatibilna, navznoter homogeno razumljena svetova, »Evropo« in »Afriko« (ali »Indijo« ali karkoli že). Prvo stališče na visoki ravni refleksije zastopa npr. Ngũgĩ wa Thiong’o, ki se je v programskem spisu *Decolonizing the mind* leta 1986 deklarativno odpovedal pisanju v angleščini v prid gikujuja in svahilija. Ngũgĩjeva poanta je jasna: evropski jeziki nimajo v afriški literaturi kaj početi, saj izrekajo kulturno prevlado bivšega kolonizatorja, ravno te pa naj se Afrika otrese in se obrne k lastni kulturi. Vendar njegova literarna praksa izdaja bolj diferencirano stališče, saj je bilo eno njegovih prvih del v gikujuju (poleg kolektivnega dramskega projekta) roman, torej po mnogih teorijah ravno evropska oblika par excellence; avtor jo je seveda bistveno pre naredil, jo »oraliziral«, pri tem pa spet črpal tako iz lokalnega ustnega gradiva kot iz bibličnih vzorcev (Biblija je bila namreč eno redkih dostopnih pisnih del v gikujuju). Ngũgĩjev primer jasno opozarja na težavnost koncepta avtentičnosti in izbrisovanja vplivov kolonialne metropole. Pri tem je zanimiv in zgovoren razpor med njegovo teoretsko in pisateljsko dejavnostjo: teoretični poseg je strateško pomemben (v zgoraj orisanem smislu) kot radikalen poziv k prevrednotenju nezahodnih družb in njihovih izročil, ki naj uravnoteži še vedno trajajočo politično in kulturno podrejenost; pisateljski pa kaže že proizvod tega uravnoveženja, novo literarno obliko (angažiran roman v jeziku gikuju, oplojen z ustnim izročilom).

Gibanje *négritude* se je zasnovalo iz enake zahteve po avtentičnosti, a je vsaj v senghorjevski različici neopazno zdrknilo proti zagovarjanju *métissage* kot mešanja »najboljšega iz obeh svetov«, iz česar naj bi se razvila »univerzalna kultura«. Pojem mešanosti, povzet iz francoskega kolonialnega diskurza o rasah (podoben izvor ima pojem hibridnosti), je torej Senghor radikalno prevrednotil, mu obrnil vrednostni predznak – podobno, kot je *négritude* poprej že vrednostno preobrnila »črnskost«. »Smo kulturni mešanci [...] če čutimo kot črnci, pa se izražamo v francoščini, ker je francoščina jezik z univerzalnim poslanstvom.« (166) V tej izjavi, zapisani leta 1956, je še jasno razviden vpliv francoskega diskurza o francoščini in o francoskem »civilizacijskem« poslanstvu, ki ga Senghor okorno usklajuje z diskurzom *négritude* o »avtentični« (ahistorično razumljeni predkolonialni) Afriki. *Négritude* je, tako kot nekatere druge oblike (razširjenih) nacionalizmov in nativizmov, v času kolonialne Afrike in delno še po dekolonizaciji predstavljala izredno pomemben in vpliven poseg. Njena strateška vrednost v določenem zgodovinskem trenutku je nesporna, čeprav (ali tudi ker) je že zelo kmalu v Afriki zbudila močne polemike; a zgoraj začrtane esencialistične predpostavke, ki temeljijo na statičnem in ahistoričnem pojmovanju kulture, bistveno omejujejo njen domet in uporabnost za razbiranje medkulturnih odnosov. Kasnejši postkolonialni misleci so razvili veliko kompleksnejše pristope k tem vprašanjem, problematizirali tako evropski diskurz univerzalnosti kot koncept kulturne avtentičnosti in tako razprli nove načine za raziskovanje kulturnih identitet.

Homi Bhabha: hibridnost in mimikrija

Začnimo s terminološkim oklepajem. Izraz hibridnost, ki se je najbolj uveljavil v anglofonski sferi, označuje »nastajanje novih transkulturnih oblik v kontaktnih območjih, ki jih je proizvedla kolonizacija« (Ashcroft *Key* 118). Klasičen primer je razvoj kontaktnih jezikov – pidžinov in kreolskih jezikov. V ohlapnejši rabi pa se hibridnost lahko nanaša na rezultate kulturnih izmenjav nasploh (ibid. 119). Vzporeden pojem v frankofonskih študijah je zgoraj omenjeni Senghorjev *métissage*; izraz je ostal izrazito ohlapien (označuje tako proces kot rezultat, tako križanje dveh natančno zamejenih entitet kot kontinuirano prehajanje). Tretji sorodni termin je kreolizacija (*créolisation*), ki jo je kot dinamično alternativo statični kreolskosti ali *métissage* (skrižanosti) predlagal Édouard Glissant, ki vztraja pri neskončni difrakciji (v nasprotju s homogenizacijo) identitet skozi kontinuirano vzajemno vplivanje: »Če na splošno definiramo *métissage* kot srečanje in sintezo med dvema različnima poloma, se nam kreolizacija

kaže kot neskončno mešanje [métissage], katerega prvine se množijo in katerega rezultante so nepredvidljive» (46).

Razpravo o hibridnosti so bistveno zaznamovali eseji Homija Bhabhe, ki so izhajali v osemdesetih letih (večina jih je zbranih v knjigi *The location of culture*).

Bhabhovo izhodišče je ambivalentnost kolonialnega odnosa (v psihoanalitičnem smislu; s tovrstnimi kategorijami je kolonialni odnos opisoval že Frantz Fanon): kolonialni subjekt niha med privlačnostjo in odporom do kolonizatorja, kolonizirajoči diskurz pa je tudi obenem degradirajoč, izkoriščevalski ter »očetovski«. Še pomembneje, in to je rdeča nit eseja »O mimikriji in človeku«, kolonizirajoča kultura se v koloniji skuša na poseben način podvojiti: proizvesti dvojnika, ki bo kar najbolje posnemal imperikalne vzore, ki pa bo obenem očitno manj vreden (Bhabha je ta paradoks povzel v krilatici »white, but not quite«): »Kolonialna mimikrija [je] želja po reformiranem, prepoznavnem Drugem kot *subjektu razlike, ki je skorajda isti, toda ne povsem*« (104). Težava je v tem, da se lahko po eni strani, če kolonialni drugi predobro »posnema«, če je mimikrija preveč uspešna, zabrišejo jasne meje, na katerih temelji kolonialna hierarhija; po drugi strani je zlasti iz različnih razlogov manj uspešno posnemanje nevarno blizu parodiji vladajoče kulture; oboje ogroža sam kolonialni red. (Ta torej za Bhabho že vsebuje kal lastnega propada.) Pri mimikriji kolonialne kulture gre torej za hibridne in ambivalentne pojave, potencialno subverzivne, čeprav ta potencial ni vedno (zavestno) izkoriščen. Pravzaprav je sam Bhabha temu potencialu v kasnejših spisih dajal večjo težo kot v že omenjenem, vprašanje pa seveda ostaja odprto.

Bhabha je torej razprl kompleksnejši pogled na »kulture posnemanja«. Mimikrija je hibridna praksa, ki jo je moč povezati (kot je naredil Bhabha) z bahtinovskim jezikovnim križancem, dvoglasno besedo, ki se ne glede na površinsko skladnost s kolonizatorjevim diskurzom oblikuje na drugačnem ozadju, kar bistveno spreminja njen smisel.³

V stiku s konkretnimi okoliščinami kolonij, kjer prehaja v prakso, s koloniziranimi domačini, ki jih je treba poznati, da bi jih lažje obvladovali (instrumentalizacija etnologije tako v francoskem kot v britanskem imperiju je znano dejstvo), pa se hibridizira tudi sam kolonialni diskurz, postaja različen od sebe samega in s tem negotov. V njem se torej tudi s te druge strani odpira možnost razgradnje in subverzije dihotomije, na kateri temeljijo kolonialne strukture moči. V zvezi s tem naj še enkrat opozorim na bolj ali manj eksplicitno prisotnost Bahtinove misli pri Bhabhi. Po Youngu je Bhabha Bahtinov namerni hibrid (križanec) »preoblikoval v dejaven moment izziva in odpora proti dominantni kolonialni oblasti ... in vsiljeni imperialistični kulturi odrekel ne le avtoriteto, ki jo je tako dolgo

vzdrževala s političnimi sredstvi in pogosto z nasiljem, ampak celo avtentičnost, ki si jo je sama pripisovala.« (nav. po Ashcroft *Key* 121)

V eseju »The Commitment to Theory« pa je Bhabha hibridnost postavil kot strukturno danost »kulture« kot take, tako da je ukinitelj pojmovanje kulture kot zaokroženega koncepta empiričnega spoznavanja in s tem tudi osredotočenost na kulturno raznolikost (cultural diversity), namesto česar je v središče zanimanja postavil kulturno razliko (cultural difference), ki se razpira v vsakem dejanju izrekanja kulture.

Jezikovno razliko, ki oblikuje vsako kulturno dejanje, lahko predstavimo z običajnim semiotičnim opisom razcepa med subjektom propozicije (*énoncé*) in subjektom izjavljanja [...] Interpretacijski pakt ni nikoli preprosto dejanje komunikacije med Menoj in Tabo, ki ju imenuje trditev. Za proizvodnjo pomena morata ta dva položaja prečiti Tretji prostor, ki predstavlja tako splošne pogoje jezika kot posebno implikacijo izjave v performativni in institucionalni strategiji, ki se je »sama« ne more zavedati. Ta nezavedni odnos odpira dvoumnost v dejanju interpretacije. (*The Location* 36)

Ker »se vse kulturne izjave in sistemi vzpostavljajo v tem protislovnem in dvoumnem prostoru izjavljanja« (ibid.), so spekulacije o izviranosti ali »čistosti« kultur nesmiselne. Kultura je vedno *že* hibridna: »Ne smemo pozabiti, da je prav ta »inter« – tanki rob prevajanja in barantanja [negotiation], ta *vmesni* prostor – tisto, kar nosi pomen kulture« (38). Ta teoretizacija kulture ima tudi močan političen naboj (ni naključje, da Bhabha v tem eseju navaja prav Frantza Fanona): razumevanje hibridnosti kulture omogoča, da »izstopimo iz politike nasprotij in postanemo svoji lastni drugi« (39).

Sicer pa Bhabha, prav tako na sledi francoskih poststrukturalistov, že samo identiteto subjekta razbira kot hibridno, v tem smislu, da se vedno vzpostavlja *vmes*, na sečišču družbenih (diskurzivnih) kategorij razreda, spola, rase ... Identiteta je torej že v zasnovi dialoška, je barantanje med temi različnimi kategori(zaci)jami, ki se lahko medsebojno dopolnjujejo ali pa so tudi v protislovju (cf. *The Location* 2): gre za prav bahtinovski trk glasov (diskurzov) v enem subjektu, v katerem se odigravajo družbene napetosti, bodisi med vladajočimi in potlačenimi diskurzi, pogosto pa tudi med več »manjšinskimi« pripadnostmi, ne da bi se te napetosti mogle »preseči« v kakršnikoli enoviti sintezi. Klasičen primer takšnega (postkolonialnega) subjekta, ki raziskuje svojo identiteto na križišču različnih kategorizacij in diskurzov, prihajajočih iz različnih smeri in z različnih pozicij moči v dani družbi, je literatura afroameriških pisateljic.

Édouard Glissant: kreolizacija in poetika relacije

Martiniški pisatelj in filozof Édouard Glissant je misel o kreolizaciji v osemdesetih in devetdesetih letih razvijal v vrsti esejev od *Le discours antillais* do *Introduction à une poétique de la Relation*, pri čemer je prehajal od preiskovanja antilskih družbenokulturnih pojavov (zaznamovanih s posebno zgodovino izkoreninjenj, stikov in razvoja novih kulturnih praks in identitet) k širši teoriji kulturnih razmerij v sodobnem, postkolonialnem svetu z njegovimi neskončnimi, razpršujočimi procesi kulturnih srečevanj. Po Glissantu pravzaprav sploh ne moremo več govoriti o kulturnem mešanju (*métissages*), o talilnih loncih itd., ker ti koncepti predpostavljajo enotne, izključujoče se kulturne identitete; danes pa so vse kulture kreolske. Raznolik, mešan, hibriden izvor za Glissanta (za razliko od številnih drugih postkolonialnih avtorjev, zlasti starejših generacij) ni oziroma ne bi smel biti vir notranje razcepljenosti in shizoidnih mentalnih stanj; pač pa samo idejo »čistega« porekla obsoja kot škodljivo iluzijo.

Sodobni svet Glissant poimenuje Vse-svet (*Tout-monde*); zanj je bistveno zavedanje raznolikih kulturnih perspektiv, zaznamuje ga »to, kar imenujem imaginarij jezikov, se pravi prisotnost vsem jezikom sveta [la présence à toutes les langues du monde]. [...] Današnji pisatelj, celo tisti, ki ne zna nobenega drugega jezika, v procesu pisanja vede ali nevede upošteva obstoj teh jezikov okrog sebe. Ne moremo več pisati nekega jezika na enojezičen način. Prisiljeni smo upoštevati imaginarije jezikov« (nav. po Gauvin 11). Če je ta zavest soprisotnosti jezikov in imaginarijev posebej ostra in problematična v prostorih, kakršni so karibski, ki jih zaznamuje »sestavljene jezik« (*langue composite*) ali različna razmerja dominacije jezikov, je vendarle prav to tisto, kar je po Glissantu splošno značilno za sodobni svet (v tem se stika z Bahtinovo mislijo o novi kulturni in jezikovni zavesti, zaznamovani z »dejavnim večjezičjem«). Iz dialogiziranega položaja jezikovnih praks v njem je izpeljal poetiko, ki naj bi kar najbolj ustrezala temu novemu položaju.

V teh pogojih nastaja literatura, ki je ali vsaj naj bi bila v izrazito dialogškem odnosu do drugega ali drugih (a spomnimo se na Bahtinovo zelo relevantno zapažanje ob razvojni liniji »monološkega romana«, da zavest drugih jezikov lahko deluje tudi v smeri zavestnega izganjanja le-teh iz teksta). Prav pojem drugega oziroma njegove »neprosojnosti« (*opacité*) pa je v središču Glissantove »poetike relacije«, ki je prav toliko estetika kot etika. Še bolje, ti dve se zlivata v središčnem pojmu neprosojnosti drugega oziroma sprejemanja drugega v njegovi neprosojnosti; nujen protipol tega sprejemanja je seveda terjanje pravice do lastne neprosojnosti. Kritika »prosojnosti« (*transparence*) je ena ključnih točk Glissantove misli:

»prosojnost je za Glissanta povezana s tako imenovano univerzalnostjo, ki jo je Zahod vedno uporabljal kot izgovor za to, da ni priznaval izvirnosti drugih ljudstev« (Durix 163). Namesto tega se zateka h kopičenju kot najprimernejši tehniki za razgrinjanje razsute realnosti različnega (le Divers). Namesto negibnega enega, esence, in sintetizirajoče težnje k transcendenци torej stopa v ospredje horizontalna »relacija«,⁴ dinamično razmerje med sestavnimi deli heterogene, odprte, nikoli do konca zaobjemljive in totalizabilne celote. Glissant je v izrecnem dialogu z Deleuzovim in Guattarijevim konceptom rizoma oziroma »rizomske misli«, ki je obenem kritika idej izvora, finalnosti in transcendence.

S kritiko prosojnosti je povezana tudi kritika literarnega realizma, saj »vsaka mimezis predpostavlja, da je to, kar je predstavljeno, 'resnična realnost'« (nav. po Durix 164). Toda razumevanje »resničnega« je ravno neizogibno reducirajoča in prisvajajoča gesta, torej gesta nasilja, za-jemanja (com-prendre), ki ji Glissant išče alternativo v odprti, participirajoči gesti so-dajanja (donner-avec). Edino razumevanje, ki je po Glissantu lahko veljavno, je zato razumevanje razmerij, ne vsebin elementov (kultur), ki so v razmerju: »Neprosojnosti lahko soobstajajo, tvorijo sotočja, preplete, kjer resnično razumevanje zadeva teksturo tkiva, ne pa narave komponent. Odreči se, morda začasno, tej stari obsedenosti s tem, da bi prodrli do srži te narave [...] takšno gibanje [...] se ne bi sklicevalo na Človeštvo, ampak na zmagoslavno divergentnost človeštev« (204). Človeštvo z veliko začetnico je seveda Človeštvo, kot ga definira zahodna metafizika, v univerzalno odet evropski človek: »Posplošujoča univerzalnost je vedno etnocentrična.« (131) V neprekinjenem in neskončnem procesu kulturnih izmenjav vznikajo vedno nove (heterogene in dinamične) identitete, katerih paradigma so Glissantu karibske identitete, izražene v fluidnih, nikoli sistematiziranih kreolskih jezikih.

V svoji zahtevi po nehierarhiziranem sopostavljanju kultur oziroma kulturnih komponent se Glissantova misel stika s teorijo in prakso magičnega realizma, ki ji je blizu tudi njegovo privilegiranje poetike kopičenja – poimenuje jo globalizirani barok, in tudi v hispanoameriških diskurzih o magičnem realizmu je že od Carpentierja naprej prisoten koncept baročnosti. Tudi ni naključje, da je precej pozornosti namenil vstopu kreolskih in drugih »neliterarnih« jezikov v prostor pisane književnosti, kar hkrati pomeni vstop govornjene besede in ustnih (literarnih) oblik, ki razklenejo »univerzalizirajočo sled Enega«, h kateri se po Glissantu nagiba pisana beseda. To »mešanje« (métissage) pa je pravzaprav le eden od vidikov »sprave« med »vrednotami civilizacij pisane besede in dolgo zaničevanimi tradicijami ustnih ljudstev« (nav. po Durix 169), ki naj bi se izkazovala v umetniških oblikah, ki spajajo besedo, glasbo in gib.

Magični realizem kot dialog kulturnih hermenevtik v tekstu

Definicije magičnega realizma (pod to oznako zajemam niz sorodnih pojmov, za katere v slovenščini ni ustrežno diferenciranih prevedkov: *realismo maravilloso* in *realismo mágico*, *réalisme merveilleux*, *magic*, *magical* in *marvellous realism*) so sicer zloglasno izmuzljive, tudi zato, ker je izraz obtežen z različnimi idejnimi in estetskimi agendami, poleg tega pa še s povsem tržnimi nagibi (magični realizem kot blagovna znamka, zaradi česar se je raba besede raztegnila že do nesmisla). Tu me zanimajo tista pojmovanja magičnega realizma, ki se osredotočajo na ta žanr kot mesto srečanja različnih kulturnih tekstov (rajši kot na status nadnaravnih elementov in na razmejevanje s fantastičnim, ki ostaja znotraj evropskega diskurza o realnem). Po Jeanu-Marcu Mouraju naj bi »obračanje k nadnaravnemu, tipično za magični realizem, omogočalo poudariti neprevedljivo kulturno svojkost [...] Literarna uporaba nadnaravnega (ki je lahko preprosto uporaba drugačne hermenevtike) izraža delno neprosojnost neke kulture, trenutek, ko se zahodni pristop izkaže za pomanjkljivega« (158). S tega gledišča naj bi magični realizem problematiziral koncepta realnega in literarnega realizma skupaj s predpostavkami racionalne linearne pripovedi, to pa tako, da jih postavlja v dialog in jih osvetljuje z nezahodnimi kulturnimi perspektivami in besedilnimi oblikami (o tem gl. Ashcroft *Key* 133).

Podobno Jean-Pierre Durix opozarja na potrebno reinterpreteracijo samega pojma realnosti in realizma in s tem tudi pojmovanja mimezis. To vprašanje se s posebno ostrino zastavlja tam, kjer pisatelj in bralec ne delita istega sistema kulturnih referenc: kako torej določiti, kaj je »real(istič)no«? In kako učinkuje »uvožena« literarna zvrst, kakršna je roman, npr. v Afriki, ki je poznala povsem druge načine literarnega predstavljanja »realnosti«? To je vedno vprašanje konvencije; t. i. magično je glede na kulturni kontekst lahko (in pogosto je) način, kako ljudje konstruirajo svojo realnost. Zato je haitijski pisatelj Jacques-Stephen Aléxis lahko magični realizem definiral kot podzvrst socialnega realizma, ki »v svoji haitijski obliki sledi istim ciljem,« pri tem pa upošteva senzibilnost Haitijcev, da jim lahko bolje spregovori (nav. po Ashcroft *The post-colonial* 148). Tudi Gabriel García Márquez je v svojih romanih trdno zavezan družbenozgodovinski izkušnji Latinske Amerike, le da za njeno predstavljanje uporablja drugačna sredstva kot klasični evropski realizem; v svojem govoru ob prejetju Nobelove nagrade, »La soledad de America Latina«, je posebej izpostavil pomanjkanje primernih literarnih interpretacijskih shem za družbeno okolje, v katerem ustvarja (»nimamo konvencionalnih sredstev, s katerimi bi svoje življenje naredili verjetno«), in njegov literarni razvoj zaznamuje prav težnja k proizvajanju le-teh.

V postkolonialnem kontekstu se literarna konstrukcija realnosti največkrat dogaja glede na dva niza kulturnih referenc; pri tem pisatelji magičnega realizma interpretacijo realnosti, kot jo ponuja dominantni (zahodni) diskurz, soočajo z alternativnimi interpretacijami – tistimi, ki jih je kolonialni logos potlačil. Pri tem ne gre za nadomeščanje enega sistema z drugim, ampak za sopostavljanje tujih si, nekompatibilnih sistemov. Toda kot opozarja Durix, »celo figura oksimorona nemara ustreza samo percepciji zahodnega kritika [...] kar se lahko outsiderju zdi kot figura, ki je blizu oksimoronu, je za insiderja prav lahko popolnoma naravno – čeprav v primeru pisateljev, ki imajo zahodno izobrazbo, nič ne more biti tako enostransko preprosto« (82).

Še več, ti pisatelji, ki – dodajmo – so pogosto migranti (Rushdie, Okri) in ki so povrhu vsega predkolonialno kulturo lastne dežele pogosto spoznavali po ovinku preko etnologije, lahko celo pretirano poudarjajo tradicionalne prvine (pretirano glede na njihovo dejansko vlogo v dani pokolonialni družbi). Po Durixu »multikulturalizem lahko včasih za pisatelja postane nekakšen način maščevanja nad zahodnim bralcem, tako da si pripíše ekskluzivno polje vednosti« (87). Do podobnih sklepov je prišel tudi David Caron, ko je – sicer s pomočjo Glissantovega pojma neprosojnosti kot literarne strategije – analiziral roman *Les soleils des indépendances* Ahmadouja Kouroume.

Stephen Slemon pa je v temeljnem eseju »Magic realism as postcolonial discourse« tovrstne poglede artikuliral s sklicevanjem na Bahtinovi kategoriji dialoščnosti in polifonije: »V magičnem realizmu je ta boj [različnih družbenih glasov] predstavljen v jeziku pripovedi, ki v ospredje postavlja dva nasprotujoča si diskurzivna sistema, ne da bi kateri od njiju drugega lahko podredil ali zajel vase. To vzdrževanje nasprotja onemogoča zaključeno interpretacijo, do katere bi prišlo s pritegnitvijo besedila v uveljavljen sistem reprezentacije« (410). Ta tip pripovedi dramatizira postkolonialni »dvojni vid« oziroma »povzema dialektični boj v jeziku, dialektiko med »kodi prepoznavanja«, vsebovanimi v podedovanem jeziku [kolonialne metropole], ter tistimi zamišljenimi, utopičnimi in v prihodnost naravnanimi kodi, ki težijo k jeziku ekspresivnega, lokalnega realizma in k sistemu »izvirnih odnosov« s svetom.« (411)

Nehierarhizirano sopostavljanje v magičnorealističnem tekstu relativizira vse prisotne (literarne ali v literaturo transponirane) diskurze o realnem, ki se izkažejo za nezadostne za kompleksno, protislovno, mnogotero realnost postkolonialne izkušnje. »Večglasna estetika magičnega realizma«, kot jo je prav tako bahtinovsko označil Moura, se tako izkaže za posebej primerno za literarno artikulacijo hibridnih postkolonialnih zgodovin in identitet.

Ato Quayson: interdiskurzivnost

Nekoliko drugače se je prisotnosti in funkcije lokalnega kulturnega »teksta« v postkolonialnem literarnem besedilu lotil ganski teoretik Ato Quayson. Tekst postavljam v narekovaje zato, ker je sam Quayson problematiziral tekstualistično razbiranje kulture in vztrajal pri tem, da

semiotika kulture ne zahteva vedno predhodne tekstualizacije. To je še posebej relevantna premisa v splošnem kontekstu domačinskega [indigenous] fonda, za katerega lahko rečemo, da ga sestavljajo ne le reprezentativni ustni in zapisani teksti, ampak tudi motivi, simboli, obredne geste in celo neizrečene predpostavke. Zato je koristno, če pojem intersemiotičnega razmerja med sistemi, ki pri uporabi izraza intertekstualnost ostaja impliciten, prenesemo na novo področje, ki ne bo privilegiralo fizičnega teksta kot takega. (16)

Quayson je tako na zanimiv način reaktiviral klasično vprašanje ustne kulture, ki vključuje »sedimentacijo mitov in ritualov, ustno literaturo nasploh, ter samo ustno strukturo kot nelinearno oziroma kot digresivno in ciklično« (Jeffs »Od post.« 86), pa tudi sekundarno ustnost množičnih medijev. Za razmerja med literarnim besedilom in tradicionalnimi kulturnimi vsebinami in oblikami, iz katerih črpa, je Quayson predlagal termin interdiskurzivnost. Pri tem je izhajal iz Kristevinega koncepta transpozicije med semiotičnimi sistemi (termin, s katerim je sama nadomestila zgodnejšo intertekstualnost), da bi poudaril razmerje med različnimi sistemi vednosti (diskurzi) v danem besedilu. Realizem je le en od takšnih diskurzov, konvencija predstavljanja realnosti; Quayson se tu izrecno sklicuje na Frowa: »Reprezentacija »realnega« je intertekstualno nanašanje na oblike kulturne avtoritete; kar imamo za samoumevno realnost, so kodi kulturne in literarne konvencije« (nav. po Quayson 15).

Ko Quayson govori o diskurzu, je pri tem poudarek na diskurzu kot sistemu vednosti oziroma reprezentacije, ne toliko na kompleksu vednosti in *moči* (kar pa seveda ostaja v ozadju kot vprašanje, kdo oblikuje (samo)reprezentacije neke skupnosti); če nigerijsko književnost obravnava kot strateško literarno formacijo, ki jo izrecno povezuje s Saidovo teoretizacijo orientalizma, pa pri tem koncept vednosti kot volje do moči, na katerem temelji Saidova analiza, nadomešča z »voljo do identitete« (17).

Quaysonova misel se giblje v tesni bližini poprej predstavljenih pojmovanj magičnega realizma. Verjetno se je temu izrazu – ki se sicer rutinsko uporablja vsaj za opus Bena Okrija, katerega analiza predstavlja pomemben del njegove študije – nalašč izognil zaradi zgoraj omenjene pomenske izpraznjenosti. Vendar ima Quaysonov predlog še eno prednost, namreč to, da je izraz širši, obenem pa manj homogenizirajoč kot beseda »magično«, poleg tega pa ne vsebuje implikacije, da obstaja nekaj realnega in nekaj, kar

to ni: govori samo o diskurzih, o interpretacijah (konstrukcijah) družbene realnosti, ki se srečujejo v tekstu.

Poleg tega je Quayson mobiliziral bourdiejevski pojem strategije, kar mu je omogočilo, da je raziskoval tako aktivni dialog avtorjev z nekim izročilom, ki ga uporabljajo glede na lastne cilje, vsakokrat drugače glede na trenutno stanje v dani literaturi, kot tudi dialog teh avtorjev med seboj, ne pa elementov izročila kot kvazietnološkega dokumenta. Tako je na primeru spreminjajočih se aktualizacij jorubskega izročila v nigerijski književnosti izdelal uporaben metodološki prijem za pisanje postkolonialnih literarnih zgodovin, katerih »zgodba« ne bi bila vezana na kategorije zahodne literarnozgodovinske periodizacije, ampak bi sledila dinamiki (literarnih) identitarnih strategij v vedno drugačnih zgodovinskih okoliščinah, ki merijo tako na samoreprezentacijo (skupaj s kritiko – v pozitivnem smislu – poprejšnjih samoreprezentacij) postkolonialne družbenopolitične skupnosti kot na »projekcijo veljavne identitete navzven, na globalno prizorišče« (17).

Če sem se zavezala inkonkluzivnosti dialoga, na koncu seveda ne more stati sintetizirajoča gesta. Naj dodam samo še dve opombi.

Prva se tiče še enega pomena prav te naslovne besede, »dialoga«: tovrstno povzemanje in prevajanje teorij se samo po sebi godi dialoško, v dvoglasni besedi, razumljeni spet prav po bahtinovsko. Vsakokrat dve stališči, dva naglasa in, dodajmo temu, dva različna položaja med silnicami kulturnih, intelektualnih in političnih razmerij; in po drugi strani prenos v drugačen slovenski kontekst, kjer bi ti posegi že v svoji izvorni obliki zazveneli povsem drugače. Upam, da nujna hibridizacija in preokrenitev tako posredovanih diskurzov ni zameglila, ampak jih, nasprotno, ponudila v razmislek skupaj z možnostjo reaktivacije v tem novem kontekstu.

To vodi k drugi opombi, ki se tiče umeščenosti pišoče (in bralca) glede na predmet zanimanja pričujočega spisa. Ta položaj se mi zdi zanimiv, ker se izmika binarnemu nasprotju bivši kolonizator/bivši koloniziranec ali zahod/nezahod. Za njegovo oznako si bom izposodila kar formulacijo Nataše Hrastnik, ene od pionirk zanimanja za postkolonialne literature v slovenskem prostoru:

Nisem afriškega porekla in ne prihajam z »Orienta«. Izhajati iz prve, bolj privilegirane polovice binarnega para, »Okcidenta«, Zahoda, »kolonialne« Evrope in hkrati prihajati iz manj privilegiranega dela Evrope, z »obrobja« Balkana, ki ima prav tako podobo deprivilegiranosti, politične nestabilnosti, periferije Zahodni Evropi, nudi hkratnost bolj privilegiranega identitetnega izhodišča Evropejke v razmerju do Afrike ter manj privilegiranega izhodišča Vzhodnoevropejke v razmerju do Zahodne Evrope. (8)

Sama bi temu razmisleku o položaju slovenskega raziskovalca/bralca kot evropskega drugega Evrope, ki omogoča hkrati distanco in (kolikor je ta položaj reflektiran, ne pa – kot pogosto je – potlačen) empatijo do drugih nedominantnih književnosti, dodala še en zavo. Dekolonizacija evropske/zahodne misli, ki jo postkolonialna teorija opravlja na obeh straneh – tako na zahodu kot v nezahodnih svetovih – ima v Sloveniji, z njeno mlado, postimperialistično (posthabsburško⁵), vzhodnoevropsko, periferno (glede na evroameriške razvojne silnice), postsocialistično literaturo, drugačne implikacije kot v Veliki Britaniji ali Franciji, s katerima sicer deli položaj v Evropi.⁶ Tako so postkolonialna veda in postkolonialne književnosti eno tistih področij, ki lahko s svojimi specifičnimi osvetljavami pripomore k prenovljenemu (samo)razumevanju literarnega dogajanja na našem domačem terenu ter k zavedanju novih afiliativnih možnosti – ali prenovi starih: spomnimo se na nanagloma pozabljeno gibanje neuvrščenih in njegovo odlično literarno posledico, zbirko *Mostovi Pomurske založbe*. Ta »lokalni« cilj je kot druga plat medalje seveda spet bistveno povezan z »globalnim«, ki se nanaša na manj (zahodno)evrocentrično obremenjeno branje drugih kultur in njihovih književnosti.

Lahko si torej zamislim neprosojnost drugega zame, ne da bi mu očital svojo neprosojnost zanj. Ni treba, da bi ga »dojemal« [que je le »comprende«], zato da bi čutil najino vzajemnost, da bi z njim gradil, da bi ljubil to, kar dela. Ni treba, da bi skušal postati drugi (postati drugačen) niti da bi ga »napravil« po svoji podobi [...]

Splošno pristajanje na partikularne neprosojnosti je najpreprostejši ekvivalent nebarbarstva. (Glissant 207–209)

Torej tistega spoznavnega stališča, ki ne temelji več na volji do resnice kot volji do moči, ampak na volji do vstopanja v nehierarhizirano izmenjavo partikularnih resnic.

OPOMBE

¹ Bahtin je resda evropski teoretik; a (slovanska) vzhodna Evropa se je vzpostavljala kot Drugi (implicitno: zahodne) Evrope, kot obrobje Evrope, ki to ni povsem; poleg tega sta tako carska Rusija kot njena naslednica Sovjetska zveza imperialni politični tvorbi, ki sta vladali zelo širokemu nizu v veliki meri azijskih družb, mnogih od njih islamiziranih. Relevantnost Bahtinovega dela za postkolonialne študije ni le naključna; spomnimo še na izrazito politične konotacije njegove kritike monološkosti.

² Za uporaben uvod gl. tematski sklop *Slavljenje hibridnosti* v reviji *Literatura* (143–144). Širši, čeprav še vedno nujno shematičen pregled prihaja z *Zbornikom postkolonialnih študij* (ur. Nikolai Jeffs; v času pisanja članka je zbornik še v fazi priprave).

³ S tem se skladajo npr. ugotovitve Jánosa Riesza (ki sicer ne mobilizira pojma mikrij) pri analizi recepcije zgodnjih afriških frankofonskih romanov: »Celo če se delo

afriškega avtorja navidezno v ničemer ne razlikuje od kolonialnega dela, ime afriškega avtorja vzpostavi drugačno bralno pogodbo« (122). Že samo ime na platnici zadošča, da spremeni (prenaglas) pomen romana kot izjave. Splošneje gledano bi se pojem mimikrije lahko izkazal kot uporaben krojni termin za različne pojave prevzemanja oblik, tem itd. iz kolonizirajoče literature.

⁴ Tudi Edward Said privilegira horizontalne povezave s sodanm kontekstom, ne vertikalnih (časovnih). O tej prostorski, geografski postavitvi problematike družbene zgodovine in realnosti (pri Saidu predvsem problematike imperializma), ki se navdihuje mdr. pri Gramsciju, govori tudi njegova znamenita formula »prekrivajoča se ozemlja, prepletajoče se zgodovine«. Takšna konceptualizacija razmerij med družbami ukinja os »zgodovinskega napredka«, na kateri se razvrščajo tako problematični, a vsakdanji pojmi kot »primitivno«, »prvinsko«, »predmodernno«, ki zagrinjajo dejansko sočasnost, sopostavljanje in interakcijo tako označenih pojavov ter implicirajo usmerjenost zgodovine in njeno posvetno transcendenco v obliki enoznačno (evropsko) določenega »razvoja« oz. »napredka«. Cf. tudi v uvodu navedeni Bhabhov razmislek o prevratniški erupciji novega na mestu razmejivte in kontakta.

⁵ Nastalo v okoliščinah, zaznamovanih s kulturno in jezikovno politiko habsburškega imperija ter z izmenjavo med njegovimi slovanskimi periferijami.

⁶ Več o tem gl. v Borut Brumen in Nikolai Jeffs: »Afrike« ter Nikolai Jeffs: »Od postkolonializma do postsocializma«.

LITERATURA

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London in New York: Routledge, 2000.
- Appiah, Kwame Anthony. *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. New York in Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths in Helen Tiffin. *Key concepts in post-colonial studies*. London in New York: Routledge, 1998.
- — —. *The Empire writes back*. 2. izd. London in New York: Routledge, 2002.
- — —. (ur.). *The post-colonial reader*. 2. izd. London in New York: Routledge, 2006.
- Bahtin, Mihail. *Teorija romana: izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Bahtin, Mihail. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Bhabha, Homi K. »O mimikriji in človeku: ambivalenca kolonialnega diskurza.« *Literatura* 143–144 (2003): 103–114.
- — —. *The location of culture*. London in New York: Routledge, 1994.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) realism*. London in New York: Routledge, 2004.
- Brumen, Borut in Nikolai Jeffs. »Afrike.« *Časopis za kritiko znanosti* 204/205/206 (2001): v–xxvii.
- Caron, David. »Pour une poétique de l'opacité: Ahmadou Kourouma, Édouard Glissant et l'espace de la Relation francophone.« *Revue canadienne de littérature comparée* 3–4 (1998): 348–362.
- Carpentier, Alejo. »On the marvelous real in America.« *Magical realism: theory, history, community*. Ur. Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris. Durham in London: Duke University Press, 1995. 75–88.
- — —. »The baroque and the marvelous real.« *Magical realism: theory, history, community*. Ur. Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris. Durham in London: Duke University Press, 1995. 89–108.
- Deleuze, Gilles in Michel Foucault. »Les intellectuels et le pouvoir.« *L'île déserte et autres textes: textes et entretiens 1953–1974*. Gilles Deleuze. Pariz: Éditions de minuit, 2002. 288–298.

- Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, genres and post-colonial discourse: deconstructing magic realism*. Houndmills, Basingtoke, Hampshire in London: Macmillan Press, 1998.
- Gauvin, Lise. *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*. Pariz: Karthala, 1997.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la Relation*. Pariz: Gallimard, 1990.
- Hrastnik, Nataša. *Oblikovanje identitete v literaturi afriških in ameriških pisateljic*. Doktorska disertacija. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2002.
- Jeffs, Nikolai. »Od postkolonializma do postsocializma.« *Literatura* 143–144 (2003): 80–102.
- — —. (ur.). *Zbornik postkolonialnih študij*. Ljubljana: Založba Krtina (v pripravi).
- García Márquez, Gabriel. »La soledad de America latina.« *Nobelprize.org* (http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html).
- Moura, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Pariz: PUF, 1999.
- — —. »Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone.« *Littératures postcoloniales et francophonie*. Ur. Jean Bessière in Jean-Marc Moura. Pariz: Honoré Champion, 2001. 149–167.
- Quayson, Ato. *Strategic transformations in Nigerian writing*. Oxford: James Currey in Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Riesz, János. »Littérature coloniale et littérature africaine: hypotexte et hypertexte.« *Les champs littéraires africains*. Ur. Romuald Fonkoua in Pierre Halen. Pariz: Karthala, 2001. 115–134.
- Said, Edward W. *Oblasti povedati resnico*. Ljubljana: Založba /*cf, 2005.
- Senghor, Léopold Sédar. *Œuvre poétique*. Pariz: Seuil, 1990.
- Slemon, Stephen. »Magic realism as postcolonial discourse.« *Magical realism: theory, history, community*. Ur. Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris. Durham in London: Duke University Press, 1995. 407–426.
- Young, Robert J. C. *White mythologies: Writing history and the West*. New York: Routledge, 2004².

Post-colonial Dialogues

Key words: postcolonial studies / hybridity / dialogism / creolization / magical realism

An important line of reflection and exploration in postcolonial studies deals with intercultural dynamics in the contemporary, post-colonial world, which is marked by power relations (economic, political, cultural) between the ‘West’ and various regions of the ‘Third World’. The paper presents some key theoretical perspectives on phenomena and identities (mostly, but not exclusively, literary) emerging in so-called postcolonial spaces, which can be characterized as hybrid or dialogic. These perspectives open up a plural, decentered space where non-western cultural experience can be described, a space no longer determined by European categories disguised as universal; for while the meeting with European ‘modernity’ has vitally influenced non-western experience – beginning with the colonial rupture of history – its results are irreducible to this ‘modernity’. The paper concentrates, therefore, on possible ways of approaching the cultural Other, the dynamics among cultural codes (literature being among the privileged sites of these dynamics), and the production of identities in a given historical situation.

Maj / May 2007

Der „dritte Raum“ in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*

Vesna Kondrič Horvat

Filozofska fakulteta, Oddelek za germanistiko, Koroška 160, SI-2000 Maribor
vesna.kondric@uni-mb.si

Prispevek poskuša na podlagi romana Najožja domovina pisateljice Erice Pedretti prikazati medkulturno izkušnjo posameznika v njegovih socialnih, političnih ter kulturnih povezavah in ugotavlja, da se teksta in konteksta pri pisateljici, ki je razpeta med mnogo kultur, ne da ločevati. Različna življenjska obdobja so v delu razpadla na fragmente in so močno stilizirana, avtorica pa preko svojega umetniškega besedila ustvarja „tretji svet“ medkulturnih odnosov, kot ga v navezi na Homija K. Bhabho razlaga Doris Bachmann-Medick.

Schlüsselwörter: Schweizer Literatur / Pedretti, Erica / Literaturwissenschaft / Kulturwissenschaft / Cultural Studies / Historische Anthropologie / Interkulturalität

Text und Kontext

Text und Kontext sind bei Erica Pedretti nicht zu trennen. Die Autorin ist gezeichnet durch ihre Existenzweise zwischen den Kulturen und reflektiert das in allen ihren Werken. Interkulturalität gewinnt bei ihr „Kontur als Lebens- und Erklärungsmuster“ (Thum, Keller IX). Sie weist eine „plurale Identität“, eine „gemischte Identität“ auf und hat eine „Mittlerfunktion“ übernommen (Ebd. XI). Doch spiegelt sich die interkulturelle Mobilität der 1930 in der Tschechoslowakei geborenen Schriftstellerin, Bildhauerin und Malerin, die als Sudetendeutsche 1945 die Tschechoslowakei verlassen musste, in die Schweiz emigrierte und erst 1976 erstmals in die ursprüngliche Heimat zurückkehren durfte, am schönsten in ihrem dreifach ausgezeichneten Roman *Engste Heimat* (1995),¹ wo die Lebenssegmente durch Kulturwechsel in Fragmente zerfallen sind und stilisiert wurden und wo sie aus ihrer Sicht politisch neutral und menschlich unvoreingenommen, ohne Ressentiment einen der schlimmsten Abschnitte der europäischen Geschichte in Worte fasst. Dabei bemüht sie sich um ein Höchstmaß an Verständnis und Toleranz und schafft einen, wie Homi K. Bhabha sagt, „in-between Space“ (1) für gegenseitige offene Verständigung und Verständnis. Die Erzählerin schickt ihre in der Schweiz lebende Protagonistin Anna nach dreißig Jahren, neun Monaten und acht Tagen aus

der Schweiz, zurück in die tschechische Heimat, die sie 1945 verlassen musste und lässt sie den Besuch 1990 noch einmal wiederholen.

Der „dritte Raum“

Mit der Behauptung in der Kultur gehe weder die Globalisierungsformel $1 + 1 = 1$ noch $1 + 1 = 2$ auf, hat Doris Bachmann-Medick in ihrem Aufsatz *1 + 1 = 3? Interkulturelle Beziehungen als „dritter Raum“* in Anlehnung an Homi K. Bhabhas „Third Space“ (Bhabha 36)² bereits im Jahre 1999 gezeigt: „Interkulturalität geht eben nicht aus der bloßen Vermittlung zwischen zwei Kulturen hervor, sondern aus dem eigenen Spannungswert eines ‚Dazwischen‘, eines ‚Zwischenraumes‘“ (Bachmann-Medick 518). Dieser Raum ist „eine spezifische Existenzform der *Selbstverfremdung durch Migration* [Hervorhebung VKH]“ und dieser „dritte Raum“ ist nicht nur ein Ort zwischen zwei Kulturen, sondern „eine Strategie der *Vervielfältigung nicht homogener Schichtungen* [Hervorhebung VKH] *innerhalb* einer jeweiligen Kultur“ (521). Trotz allem erlittenen Leid versucht Erica Pedretti dies zu verwirklichen und kämpft gegen die Vereinfachung der Geschichte an. Sie hat mit ihrem Roman das vorausgeschrieben, was Doris Bachmann-Medick mit der Behauptung zusammengefasst hat, dass der „dritte Raum“ wegen der bipolaren Dichotomisierung, wegen der wesenhaften Kultur-differenzunterstellung, über die übrigens auch schon Homi K. Bhabha spricht, sehr eingengt wurde (vgl. Bachmann-Medick 519). Probleme entstammen nämlich der dichotomisierenden Denkweise, die immer bereit ist von Oppositionen zu sprechen: West gegen Ost, Orient versus Okzident oder das Eigene und das Fremde, oder mit Homi K. Bhabha: „the binary logic through which identities of difference are often constructed“ (3). Die neue Praxis von Interkulturalität bestünde nach Doris Bachmann-Medick darin, jenseits fester Identitätskorsetts „auf die Vielschichtigkeiten, Verwerfungen und Widerspüchlichkeiten auch der eigenen kulturellen Traditionsstränge vorzudringen“ (521).

Der „dritte Raum“, in dem sich auch Erica Pedrettis Erzählerin bewegt, dient also als „ein Medium sozialer Interaktion, das Kommunikationsformen wie Übersetzen und Aushandeln von Identitätsunterschieden in den Vordergrund rückt“ (Bachmann-Medick 522). So stellt sich bald heraus: „difference is neither One nor the Other but *something else besides, in-between ...*“, wie bereits Bhabha in *The Location of Culture* betonte (219).³ In einem solchen Vorschlag werden weder Differenzen aufgegeben, noch ist eine multikulturelle Mischung vorgesehen, sondern „interaktiver Umgang mit kulturellen Unterschieden, der Essentialisierung vermeidet“ (Bachmann-Medick 522). Kulturvergleich wird als eine anstößige

Praxis entfaltet, die dadurch gleichwohl die Spielräume für interkulturelle Erfahrungen erweitert (Ebd. 523), oder wie Bhabha sagt: „And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves.“ (39) Diese Möglichkeit bietet die für kulturelle Vielfalt offene Autorin Erica Pedretti, was sich am schönsten durch ihre Erzählerin und Protagonistin manifestiert und auf die multikulturelle Migration-Biographie der Autorin verweist.

Der Kontext

Erica Pedretti lebt schon von klein auf zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen. Sie wurde am 25.2.1930 in Sternberg (Nordmähren) als Kind deutschsprachiger Eltern geboren, wo sie bis 1945 lebte und auch ein wenig Tschechisch lernte. 1945 musste die Sudetendeutsche das Land verlassen und kam mit einem Rotkreuztransport in die Schweiz, das Land ihrer Großmutter, wo sie von 1946-1950 die Kunstgewerbeschule in Zürich besuchte und sich zur Silberschmiedin ausbildete. Dabei lernte sie Schweizerdeutsch. Die Familie hatte nur ein Übergangsvisum und musste die Schweiz 1950 verlassen. Von 1950-52 arbeitete sie als Silberschmiedin in New York und vertiefte ihre Englischkenntnisse. 1952 kehrte sie in die Schweiz zurück und heiratete den Bildhauer, Maler und Schriftsteller Gian Pedretti. Von 1952-1974 lebte die Familie mit fünf Kindern im rätoromanischen Celerina im Engadin, 1974 folgte die Übersiedlung in den französischsprachigen Teil der Schweiz, nach La Neuveville, wo sie noch heute lebt und schafft⁴ und nach wie vor in deutscher Sprache schreibt.

Sie gehört zu einer Reihe von Autorinnen der deutschsprachigen Schweiz, die nicht ursprünglich der Schweiz entstammen, dort jedoch ihre zweite ‚Heimat‘ gefunden haben und das Erzählen mindestens in zweifacher Weise verstehen: als Versinnbildlichung des Lebens und als den Versuch, die „gängigen Denk-, Sprach- und Verhaltensmuster“, die sich immer als eine Konstruktion des Individuums erweisen, „zu unterlaufen“ (Kondrič Horvat, *Der eigenen* 100). Dabei merkt man, dass sie im Lichte von mehreren Kulturen, die sie nicht nur beobachtet, sondern gelebt hat, ihre Beobachtung schärfer ausgeprägt hat und daher die individuellen Differenzen und Gemeinsamkeiten, „the Migrants vision“ (Bhabha 5), der Pluralismus des Kulturellen, noch deutlicher zum Ausdruck kommen. In ihren Texten findet sehr oft Selbstreflexion in Bezug auf das Fremde, oder besser gesagt, auf das Andere statt. Diese Texte sind im besonderen kulturellen Kontext situiert, der natürlich auch für das literarische Werk bestimmend erscheint, oder wie Franz Stanzel feststellt:

Fast jede Einzelfrage der Erzähltheorie erscheint in irgend einem Zusammenhang mit umfassenden Fragen der geistigen Situation unserer Kultur. So stellt sich heute die Frage, ob Literatur, im besonderen Werke der Erzählkunst, überhaupt einem systematisch-theoretischen Zugriff verfügbar sind, nicht mehr als rein literaturwissenschaftliches Problem, sondern als ein Teilproblem umfassender Bemühungen, die geistigen und sozialen Gegebenheiten unserer Kultur zu begreifen. (13)

Texte sind nämlich immer „besonders komplexe diskursive Konfigurationen von Erfahrung und Wahrnehmung der Welt. Versteht man die kulturellen Kontexte eines literarischen Werkes als ‚Semantik der Zeit‘, muss es darum gehen, diese Semantik zu ordnen und die Kontexte besser zu hierarchisieren.“ (Benthien, Velten 23)

Die partialisierte Perspektive in Erica Pedrettis Werken ist nicht nur ihrem subjektiven Lebensgefühl entnommen, sondern ist nur in Auseinandersetzung mit Denkmustern, Weltbildern und Verstehensformen einer bestimmten historischen Epoche möglich. Das heißt, dass ich mich hier für eine ‚Historische Anthropologie‘ einsetze, die nicht nach den universellen Eigenschaften des Menschen sucht, ihn nicht seiner historischen Konkretheit beraubt, sondern der einzelne Mensch, wenn auch in seinen sozialen, politischen oder kulturellen Bezügen, steht im Mittelpunkt und damit die subjektive Seite der historischen Erfahrung (vgl. Röcke 35–55), denn in der ‚Historischen Anthropologie‘ ist „der je einzelne und besondere Blick auf die Lebenswelt gefragt, wie er auch und gerade in poetischen Texten erprobt, poetisch stilisiert, bestätigt oder – im Gegenteil – in Frage gestellt wird“ (Röcke 41).

Diese Erprobung und vor allem Infragestellung realisiert sich in Erica Pedrettis Werken auf eine sehr raffinierte Weise, hängt aber dicht mit der beschriebenen Erfahrung zusammen. Denn sie führt schon seit ihrer Jugend „ein Leben zwischen Kulturen unter den Voraussetzungen einer Pluralisierung kultureller Bezüge.“ Sie greift „Elemente mehrerer Kulturen auf“ und ist mit „unterschiedlichen Vermittlerfunktionen“ als Schriftstellerin zwischen verschiedenen Kulturen befasst (Keller 1). Vor allem versucht sie aber durch ihre Werke ihre komplexe Situation zu deuten, ihre Wanderidentität, die zu Verlusterfahrungen und Diskontinuität beitragen, sie aber trotzdem nicht davon abbringen sich für das gegenseitige Verständnis der Ereignisse einzusetzen. Sie plädiert eigentlich für eine neue Interkulturalität und Multikulturalität im Sinne des auf Gegenseitigkeit beruhenden Verhältnisses, im Sinne der Schaffung eines „dritten Raumes“, wo erst die Begegnung möglich wird:

The borderline work of culture demands an encounter with ‚newness‘ that is not part of continuum of past and present. It creates a sense of the new as an insurgent

act of cultural translation. Such art does not merely recall the past as social cause or aesthetic precedent; it renews the past, refiguring it as a contingent ‘in-between’ space, that innovates and interrupts the performance of the present. The ‘past-present’ becomes part of the necessity, not the nostalgia, of living (Bhabha 7).

Der Text

Das Unterfangen ist jedoch viel komplizierter, als es scheint, und sie stößt dabei an Grenzen. Sie habe zwar immer versucht den anderen von ihrer Kriegserfahrung zu erzählen, habe jedoch einiges verschwiegen, mit ähnlichem Verdacht wie Dostojewski im *Idiot*, „daß immer ein *Etwas* zurückbleibt, das sich auf keine Weise anderen Menschen mitteilen läßt... und damit stirbt man dann, ohne auch nur einem einzigen andern Menschen vielleicht das Wichtigste an seiner Idee übergeben zu können“ (EH 188).⁵ Zugleich rechnet sie aber mit dem sensiblen Leser, wenn sie mit Morgenstern weiß:

„Seltsam ist und schier zum Lachen,
daß es diesen Text nicht gibt,
wenn es keinem Blick beliebt,
ihn durch sich zu Text zu machen.“ (EH 26)

In einem einzigen Absatz fasst Anna, die Protagonistin des Romans *Engste Heimat*, die erst 1976 in ihre tschechische Heimat zurückkehren durfte,⁶ die Hauptthematik des Werkes zusammen, nämlich den Aufruf gegen Hass und Aufruf zur einfachen menschlichen interkulturellen Verständigung trotz der schrecklichen Vergangenheit: „„Karl Marx hätte in der ČSSR nicht existieren können“, meint Anna: „In diesem marxistischen Land wäre Marx, als Deutscher vertrieben, als Bürgerlicher kaltgestellt und als Jude verfemt, dreifach verfolgt worden““ (EH 136). Doch traute sich Anna diese Worte erst bei ihrer zweiten Reise in die ČSSR 1990 zu äußern, obwohl die 1945 vertriebene Sudetendeutsche bereits bei ihrer ersten Reise 1976 nicht nur Kafkas, damals verbotenen, „Brief an den Vater“, „sondern auch einen Band ‚Marx‘ bei sich getragen, habe aber nach allem, was sie damals schon über Zigeuner wie Bürgerliche, über Juden wie Deutsche anhören mußte, kaum gewagt, diese Überlegung auszusprechen“ (EH 137).⁷

Trotz der elterlichen abneigenden Haltung dem Land gegenüber, versucht Anna die tschechische Kultur zu verstehen, findet die fremde tschechische Sprache schön, scheut nicht einmal die dadurch verursachte „Abwendung von der Familie“ (EH 34) und stellt fest: „Die tschechische

Predigt: Nach Jahrzehnten ist sie von neuem umgeben vom Tonfall einer ihr auf eigenartige Weise lieben Sprache. Die Sprache, die ihre Eltern abstoßend fanden, so daß sie den Kindern jede Annäherung, den kleinsten Akzent abzugewöhnen versuchten. Ablehnung, die Anna, auch wenn sie sie in ihr Gegenteil verkehrt, doch immer als erstes, als Forderung in sich spürt“ (EH 34).⁸

Ganz anders als Anna verhält sich der Museumsdirektor in ihrer tschechischen Heimatstadt, der nach der politischen Wende vom Hausmeister zum Direktor avancierte und der, als sie nach Onkel Gregors Bildern fragt – wegen dieser Bilder ist sie hauptsächlich hingereist –, stolz und mit „triumphierende[m] Haß“ (EH 62) zugibt: „„Die hab ich doch alle verbrannt! Berge von Büchern, ja auch Bilder, das hab ich selber alles verbrannt, ganz allein, eine Mordsarbeit. Hier in diesem Ofen““ (EH 61). Der Kunsthistoriker, der sie begleitet, erklärt ihr das als verständlich, denn ihm bedeute die Bibliothek, die Kunst nichts anderes als der „Inbegriff bürgerlichen Bildungsdünkels“ und ein „unerschwinglich teures Hobby privilegierter Nichtsnutze“ (EH 62). Eigentlich denke er so, wie zu jener Zeit alle zu denken gehabt hätten. Dagegen kann Kadlec, der Anna in Brno erwartet, nicht verstehen, dass Anna den Hass nicht kennt. „Sie weiß, was Tschechen von Deutschen angetan wurde. Kadlec weiß nicht, daß sie das, im Gegensatz zu vielen Landsleuten, sehr gut weiß. Weiß er, daß dasselbe wie den Tschechen auch manchen Deutschen von Deutschen angetan wurde? Er ist im gleichen Spital wie Anna auf die Welt gekommen, in einer Stadt, die heute noch ihren deutschen Namen kaum leugnet, so weiß er, vom Hörensagen zumindest, was Deutschen von Tschechen angetan wurde, aber er weiß nicht, daß sie, anders als viele Landsleute, Tschechen deswegen nicht haßt, nicht hassen kann. Ein lebenswürdiger Mann. Nein keinen Haß, aber was empfinde ich?“ (EH 99/100) Wie wichtig Onkel Gregor in diesem Buch ist, sagte Erica Pedretti in einem Interview: „Anhand dieses einen Menschen konnte ich ein bisschen vom Irrsinn der mitteleuropäischen Geschichte aufzeigen, was da passiert ist, und was jetzt wieder passiert. Dieser Haß der verschiedenen Ethnien, auch wenn Einzelne gar nicht so eingestellt waren, nicht so gedacht haben.“ (Kondrič Horvat, „Die Realität“ 424)

Wie bereits erwähnt, thematisiert Erica Pedretti in ihren Werken die Pluralität historischer Lebenswelten, das Leben in seiner Ambivalenz und vor allem in verschiedenen Kulturkreisen, hauptsächlich Europas. Das manifestiert sich bereits in ihrem Erstling *Harmloses, bitte* durch die Gegenüberstellung von oszillierendem dunklem *dort* (Kindheit in der Tschechoslowakei) und hellem *hier* (Leben in der Schweiz), die auch die Biographie der Autorin einschlägig geprägt haben. In ihrer Gratwanderung zwischen Gegenwart und Vergangenheit hinterfragt und befragt sie

schon seit ihrem ersten Buch 'die Wirklichkeit' und ist bemüht zu zeigen, dass das Leben nicht nur harmlos, nicht nur schwarz oder nur weiß, nicht nur *hell* oder nur *dunkel* sein kann, was sie auf eine unnachahmliche Weise auch in ihrem bisher vorletzten Roman *Engste Heimat* poetisch stilisiert. Es handelt sich ganz deutlich um die Erfahrungen einer Einzelperson in ihren sozialen, politischen und kulturellen Bezügen und damit um die subjektive Seite der historischen Erfahrung eines Teiles der europäischen Zivilisation, wobei der Gegenwartsbezug extrem wichtig erscheint, zumal das Thema der Fremdheit eine starke, öffentliche Relevanz hat und zumal Erica Pedretti immer deutlich macht, dass „es keine Gegenwart gibt ohne die Vergangenheit“ (Kondrič Horvat, „Die Realität“ 424). Auch literarisch, indem ihr Text im großen Maße aus „seiner Berührung mit anderen Texten resultiert“ (Lachmann 67), wo ihre Werke ohne den Prediger Salomon, ohne Johannes von Tepl, Kafka, Goethe, Morgenstern, Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker, Dostojewski usw. nicht zu denken sind. Dies manifestiert sich auch durch Verwendung von Zitaten, Assoziationen, Anspielungen, durch starke intertextuelle Bezüge in ihren Werken, wobei die Intertextualität als bewusste, intendierte und markierte Eigenschaft definiert wird, wo sich ihre Texte auf andere Texte beziehen und die Intertextualität als Verflechtung der Texte verstanden wird. Sie selbst bezeichnet ihr Schreiben als Vermischung von Erlebtem mit Gedanken, Träumen, der Phantasie, mit Gehörtem, Gesehenem und Gelesenem. Ihren Roman *Engste Heimat* kann man auch im Bahtinschen Sinne als dialogisch verstehen, da er von Grund auf herrschaftsfeindlich und ideologiekritisch ist und dialogisch im Sinne von Julia Kristevas Weiterentwicklung, indem sie den Dialog nicht mehr als Interaktion zwischen den Subjekten versteht, sondern als Relation zwischen Leser, Autor, der Welt und den Texten.

Obwohl das Kunstwerk als autonomes Werk und daher vor allem in seiner ästhetischen Valenz und Komplexität sowie seiner Mehrfachkodierung untersucht werden soll, in seiner sprachlichen und künstlerischen Besonderheit, und ich mich als Vertreterin der textnahen Interpretation sehe, ist es doch vor allem als ein Individualwerk bzw. als Werk eines Erzählers anzusehen, der aber durch bestimmte kulturelle, politische, geographische usw. Faktoren geprägt ist und die Literatur ist daher Teil eines größeren „kulturellen Kosmos“ (Benthien, Velten 18). Das heißt, dass auch literarische Werke, die als historische Gegenstände aufzufassen sind, nicht als „autonome isolierte Objekte“ bestehen, „sondern spezifischen historischen und kulturellen Bedingungen unterworfen sind“ (Ebd. 13–14). Obwohl also in den Texten von Erica Pedretti immer auch die allgemeine Erfahrung zum Ausdruck kommt, ist viel wichtiger die Erfahrung eines einzelnen Menschen. Die Literaturwissenschaft wird hier als Kulturwissenschaft

verstanden, denn diese tendiere nach Gerhard von Graevenitz „strukturell zum Pluralismus des Kulturellen und nicht zum Einheits- und Ganzheitsmodell des *einen* menschlichen Geistes“ (Graevenitz 98). Bei der Literaturwissenschaft handelt es sich demnach nicht mehr „nur um Form und Struktur des Kunstwerks als abgeschlossenem Gebilde, um seine Aussagen und Botschaften, sondern um seine Funktionen und Wirkungen in den historisch bestimmbaren Kulturen seiner Zeit“ (Benthien, Velten 19). Der kulturelle Kontext, in dem der Roman *Engste Heimat* entstanden ist, dient hier nicht nur als Erklärung von Textbeobachtungen, sondern stellt den Focus der Forschung dar. Dabei sehe ich das Werk nicht nur als kulturelles Phänomen und verliere die Komplexität und Mehrfachkodierung des Textes nicht aus den Augen, sondern verweise ausdrücklich darauf. Das Opus von Erica Pedretti verstehe ich im poststrukturalistischen Sinne als Teil eines großen Textuniversums. Was hier in erster Linie interessiert, ist die kulturelle Codierung und spezielle Diskursivierung des zunächst als fremd erscheinenden Anderen, d.h. das Weltkonstruierende der Sprache bzw. der Diskurse. Denn Diskurse stellen nicht nur einen außerhalb ihrer selbst gegebenen Sachverhalt dar, sondern sie stellen ihn erst her. „Literatur ist unter dieser Prämisse nicht nur Ausdruck kultureller Bedeutungen und Spiegel sozialer Semantiken, sondern ist auf einer gleichrangigen Ebene konstitutives Medium, das Realität produziert“ (Ebd. 19). Davon überzeugt uns spätestens die Theorie des ‚Radikalen Konstruktivismus‘, der vom Konstruktionscharakter realer wie fiktionaler Welten spricht.

Die Schaffung des „dritten Raumes“ im Roman *Engste Heimat*

„Meine engste Heimat ist die Stadt Hohenstadt.
Meine engere Heimat ist der Kreis Schönberg.
Meine weitere Heimat ist der Schönhengstgau“, einstimmig die ganze Klasse! Und noch einmal und morgen auswendig:
„der Schönhengstgau“, und übermorgen:
„über alles in der Welt, Deutsch-land, Deutsch-land“ und sich da, das gibt es wieder. (EH 155)

Am Anfang des Romans *Engste Heimat* stellt sich die Erzählerin die Frage: „Wie läßt sich ein bestimmtes, ein längst festgelegtes Vorhaben auf Papier bringen?“ (EH 24) und deutet dadurch das Verhältnis von Migration und künstlerischem Schaffen an. Aus vielen Aussagen Erica Pedrettis geht hervor, was für sie von Bedeutung ist: man müsse den Text entstehen lassen, man dürfe ihn nicht von Anfang an festlegen. Die Sprache diene nicht nur der einfachen Reproduktion, sondern dem Bau einer neuen Wirklichkeit, wodurch sie sich einen sicheren Boden für ihre poetischen Reisen schafft.

Die Sprache müsse das Denken animieren. Auf diese Weise wurde auch das Projekt im Roman *Engste Heimat* verwirklicht. Die Erzählerin schickt ihre Protagonistin zurück ins „Land der alten Ängste und Schmerzen“ (EH 153) und begleitet die Entstehung des Textes mit häufigen metanarrativen Eingriffen. In ihrer *engsten Heimat* wandelt sie auf den Wegen ihrer glücklichen und schmerzvollen Kindheit, doch der eigentliche Zweck dieser Reise ist die Suche nach den Spuren Onkel Gregors, des Malers, der nach Paris emigrierte, in der tschechischen Legion gegen die Nazisten kämpfte und dann nicht mehr in die Tschechoslowakei zurück durfte, weil er ethnisch deutsch war. Zwischendurch wird die Erzählung ihres Verweilens in der tschechischen Heimat von Reflexionen der Erzählerinsowie Beschreibung der Schweizer Gegenwart unterbrochen, d.h. Beschreibung des eigenen Alltags, vornehmlich der Gartenarbeit und des Ortes, wo der Roman am Rande eines Campingplatzes, im kleinen Wohnwagen, den die Erzählerin ihr Büro nennt,⁹ auf ihrem Notebook entsteht. Mit dem Druck auf die Taste ESCAPE, katapultiert sie sich aus der schmerzvollen Vergangenheit zurück in die schweizerische Gegenwart und befindet sich nicht mehr im Krieg, nicht mehr in der tschechischen Heimat 1976 bzw. 1990, sondern auf ihrem Arbeitsplatz, wo sie aus dem Wohnwagen die Waldwiese beobachtet: „Der Frieden des Ortes wirkt ansteckend. Sogar die ständig korrigierende oder ermahnende Stimme ist verstummt. Gelöscht sind die grausamsten Bilder. Verstohlen zieh ich Parallelen, träume von friedlicheren Zeiten, und nicht nur für mich, hoffe, dass dieser glückliche Zustand sich ausbreiten und andauern könnte“ (EH 21).

Erica Pedretti schöpft zwar aus ihrer Biographie, doch ihre Werke sind immer hoch stilisiert und oft hat sie Angst vor eigenen Konstruktionen: „Und jetzt fürcht ich, mein lieber Held könnte mir verlorenegehn und eine künstliche Figur an seine, K.G.s, Stelle treten, meine Gedanken könnten weniger *ihn* meinen als Arbeit, die Mühe, einen wie ihn herzustellen“ (EH 72/73). Der Roman beginnt scheinbar idyllisch. Die äußerst sensible Erzählerin begleitet uns in einen Sommergarten, wo die neunjährige Anna mit ihren strickenden und häckelnden Tanten, Großmutter und der Englischlehrerin sitzt und gleich auch den immer wieder aus dem *Faust* zitierenden Großvater einführt, den sie auf seinen Morgenspaziergängen und bei seiner leidenschaftlichen Gartenarbeit begleitet und von dem sie das viele Zitieren und die Liebe zur Gartenarbeit geerbt hat. Doch sie spürt die ganze Zeit, dass man ihr etwas verheimlicht. Und der Leser/die Leserin weiß sofort was: „Paris est occupé“ (EH 13). Wir befinden uns im Krieg, über den man vor Kindern nicht sprach und daher fragt sich auch Anna ob die Tanten wissen, ob Frau Dietrich weiß wo ihr Onkel Gregor ist, der „Held ihrer Kindheit“ (EH 19), dessen Zimmer sie bewohnt, und wo sie seine Bilder bewundert: „Ob ich hier bei den Großeltern bin, um

sie über das Fortgehen ihres Sohnes zu trösten?“ (EH 10) Aber solche und ähnliche Fragen bleiben in der Luft hängen und behalten ihre magische Kraft, da Anna sie, auch noch nach vielen Jahren, klären möchte. Die Erzählerin lässt sie über ihren Onkel nachdenken, erzählt seine Geschichte, wird aber immer wieder vom Leben auf dem Campingplatz abgelenkt. Sie unterhält sich mit Leuten über ganz banale Fragen aber auch über Pflanzen und setzt sich dann wieder an den Notebook, wo Erinnerungen, alte Stimmen wieder hoch kommen und sich auch mit Überlegungen über Onkel Gregor, das „Wunderkind“ (EH 26) vermischen. Er studierte an der Dresdener Akademie und ging dann nach Paris:

Als sich die politischen Verhältnisse zuspitzten, Henleins Parteigänger immer lauter nach dem *Anschluß* schrien, wurden Gregors eindringliche Warnungen vor dem Irrsinn, der da so fanatisch herbeigewünscht wurde, nicht mehr verlacht, sondern mit Haß quittiert: Du Verräter! Und als am Ende das Land, von nun an nur noch Sudetenland genannt, von England und Frankreich in München an Hitler verhandelt verkauft wurde, ging Gregor endgültig, flüchtete er nach Paris. (EH 27)

Dann kämpfte er in der tschechischen Legion und wurde nach der „Demobilisation, als die deutschfreundliche Regierung die Papiere aller Ausländer den Okkupanten aushändigte /.../, dank seines deutschen Namens, als Landesverräter und Deserteur verfolgt“ (EH 27/28). Nach dem Krieg wurde ihm die Rückkehr nach Mähren verweigert. „Auch für die Tschechen war er nun, obwohl er grade erst als Tschechoslowake gegen Deutsche sein Leben riskiert hatte, ein Deutscher“ (EH 28).

Trotz „eines väterlichen Verbots“ geht Anna zurück, „kennt die Atmosphäre und ist gleichzeitig ganz fremd. /.../ Und überall und zu allem kommen unzählige Assoziationen, gute und schlechte, von den schlechten mehr“ (EH 33). Sie steht an der Stelle, wo sie 1945 „die Hauptstadt *ihres* Landes verlassen mußte“ (EH 35). In ihrer ehemaligen Heimat geht sie am Kindergarten vorbei, ins Dorf, wo sie als Fünfzehnjährige gearbeitet hat, lässt sich Zeit und sucht nach Jarmila: „(Jarmila, die mit ihren kleinen Geschwistern zum Gartentor kam, die Kleinen kletterten auf den Eisenschnörkeln herum, und die beiden Mädchen versuchten, sich mittels Zeichen zu verständigen, bis Jarmila Anna einige tschechische Wörter und diese der Freundin einige deutsche beigebracht hatte)“ (EH 53) und hat ein schlechtes Gewissen, weil sie gegen des Vaters Wunsch „an den Ort der Enttäuschung, der Schmerzen“ gegangen ist, denn der Vater wollte das nicht: „solange er lebte, durfte keine und keiner seiner Lieben in dieses Land, die Vorstellung, ein Familienmitglied begeben sich an diesen Ort der Enttäuschung, der Schmerzen, gehe freiwillig zu den Räubern zurück, glaubte er nicht überleben zu können“ (EH 55). Doch sie entschließt sich Gregors Bilder zu suchen. Anna erinnert sich an das Kind, das ganz aus

der Nähe von einem Flugzeug beschossen wurde, sie erinnert sich an die Flucht vor den Russen, sie erinnert sich an die Schreie der vergewaltigten Frauen, sie erinnert sich an die stillen Kollaborateure und auch an die weißen Bänder mit einem fetten **N** (N für Nemeč, Deutscher), die die Menschen aus den Zügen warfen, als sie das Land verließen, aus dem sie gerade deswegen verwiesen wurden, weil sie Deutsche waren. Anna wandert also durch die Gegenwart und zeigt uns Wege in die Vergangenheit, in eine verwirrte Zeit, die Zeit, wo sie ihren Vater mit seinem Bruder hinter dem hohen Stacheldrahtverhau sah: „Kurz zuvor waren sie, von den Alliierten aus einem deutschen Lager befreit, quer durch Deutschland gewandert und vor wenigen Tagen voller Hoffnungen nach Hause gekommen. /.../ Jetzt warteten sie auf den Abtransport aus dem russischen in ein tschechisches Lager. Doch auch davon wird nicht mehr gesprochen“ (EH 44). Die Städte, die sie besucht, und Menschen, die sie trifft, lösen Assoziationen aus, Bilder und Szenen aus der Vergangenheit steigen in ihr auf, aber auch Reflexionen über die Vergangenheit, denn Erica Pedretti glaubt, dass man ohne Erinnern nicht vergessen kann. Sie vertraut der Geschichte nicht, denn die Leute seien nicht fähig zu lernen. Es handelt sich um eine unendliche Geschichte der Verfolgten und der Verfolger, wo ein grausames System ein anderes grausames System ersetzt. Daher zieht sich durch den ganzen Roman leitmotivisch der Satz: „Was ist passiert, was wieder passieren wird.“ Und gegen Ende der Erzählung sagt Anna „Ich bin von hier. Ich gehöre hierher, wenn ich irgendwohin gehöre. Obwohl ich nicht hier bleiben möchte“ (EH 150).

Im Roman überlagern sich mehrere Schichten der Vergangenheit: Die Flucht vor den Russen im Jahre 1945, Rückkehr in die Heimat im Jahre 1976 und die erneute Rückkehr nach der Wende im Jahre 1990. Orte, Handlungen, Zeiten und Figuren wechseln im schnellen Tempo und verkünden die Gleichzeitigkeit des Seins. Sie stellen, teils analog, teils antinomisch, die Vergangenheit der Gegenwart gegenüber und die Kriegsschrecken den schönen Künsten. Bereits auf den ersten Seiten wird die Ambivalenz des Daseins angedeutet, die Anna anhand der bittersten Realität erlebt und daher wird sie aufnahmefähig für alles, was um sie herum geschieht und zugleich lernt sie auch sich selbst besser kennen. Sie freut sich über das Wiedersehen von Zábřeh und scheut auch nicht vor dem bösen Mann an der Rezeption zurück, der ihren Pass kontrolliert und „vorwurfsvoll, böse“ sie als „Kapitalista!“ beschimpft (EH 39). Danach begibt sie sich in das verfallene Dorf, wo sie einst als Schustergesellin gearbeitet hat: „„Und um jedes dieser Häuser weint irgendwo einer“, sagt die Alte, der sie auf dem Heimweg begegnet: „irgendwo in Deutschland, in Österreich, in Amerika, irgendwo auf der Welt““ (EH 43).

Als Kompositionsprinzip für ihre Darstellung der interkulturellen Verständigung, für die Schaffung des „dritten Raumes“ wählte Erica Pedretti Kontrastierung. Die Taste ESCAPE ermöglicht der Erzählerin, dass sie sich sofort wieder in die Gegenwart versetzen kann, wenn ihre Vergangenheit unerträglich wird. Sie selbst sagte einmal, dass fast alles, was sie heute erlebt, durch die Vergangenheit beeinflusst ist. Weil sie darüber nicht sprechen konnte, schrieb sie es auf, aber es ging ihr nach eigenen Worten dabei nicht um die Erlebnisse, sondern um die Atmosphäre, also die ständige Erwartungsangst, in der man durch den Krieg oder am Ende des Krieges gelebt hat. Ihr kompliziertes, verzweigtes Erzählen vermittelt daher keine Geschichte, sondern die Atmosphäre, das Gefühl der Angst, der Wut, der Verzweiflung, das heißt Gefühle, die wir alle gut kennen. Es geht um Eindrücke, um Gedanken, an welchen man vielleicht nie zweifelt und über die man nie nachdenkt. Mit ihrem Roman, mit dem ästhetischen Schaffen widersetzt sich Erica Pedretti, ähnlich wie Morgenstern, den der Großvater im Roman oft rezitiert und den sie auch selbst zitiert, dem geistigen Verfall der Epoche.

Die Unmöglichkeit des Sprechens über heikle Themen merkt man auch an plötzlich abgebrochenen Sätzen und dem Sprung in die nächste Zeile. Doch sie überwindet die Hemmung wiederum, indem sie Anna trotz Bedenken zur Rückkehr bewegt, sie zum Aufschreiben zwingt und die schrecklichen Erinnerungen in ihr wieder aufsteigen lässt:

Und die bösen Bilder? Chauvinismus, Nationalismus, der jahrelang schwelende, dann explodierende Haß, Verachtung und mörderischer Haß auf allen Seiten, von einer Generation zur andern, von einem Regime zum nächsten Regime weitergegeben. Ich geh nicht hin. Schau nicht zurück, die alte Salzsäule, Vorsicht, paß auf, steht dort unausweichlich an meiner Stelle, unverrückbar. *Engere Heimat, engste Heimat*: alles Quatsch. Also wein ich lieber, die Nacht ist rund, vielleicht, hoffentlich lösen Tränen die Erstarrung auf. (EH 156)

Dabei gibt es ohne Erinnern für sie kein Vergessen, denn: „Die Zeit vergeht nur zum Schein, die Zeit ist stehengeblieben in uns“ (EH 19) zitiert sie Friederike Mayröcker und lässt die Zeit durch ihre eigene Sicht vor unserem inneren Auge wieder aufsteigen.

Schluss

Erica Pedretti hat ihre schriftstellerische Karriere mit der Thematisierung ihrer Kriegserfahrungen begonnen, diese in vielen Erzählungen verwirklicht und dem mit *Valerie oder Das unerzogene Auge*, 1984 vorläufig ein Ende gesetzt, aber nur bis zum Ausbruch des Krieges in Ex-Jugosla-

wien, wo es aus ethnischen Gründen, auch wegen kultureller Unterschiede zu einem der größten Massaker kam und sie im Fernsehen die Flüchtlinge verfolgte und feststellte, dass sich die Dinge wiederholen: „Was ist's, das man getan hat? Eben das man hernach wieder tun wird“ (EH 22) klingt leitmotivisch an vielen Stellen an und sie sieht wieder „etwas, von dem man gedacht hatte, es sei vorbei, die Menschen seien fähig zu lernen.“¹⁰

Die Literatur hat sehr oft kritische Funktion, spielt die Rolle eines gesellschaftlichen Korrektivs, was besonders in Krisen des sozialen Selbstverständnisses und Wendezeiten sowie epochalen Brüchen deutlich wird. Ausgehend von ihrer Lebensgeschichte und Geschichte ihrer Zeit kann also das ganze Opus von Erica Pedretti als Auseinandersetzung, Reflexion, Veränderung, Ästhetisierung und Infragestellung von Deutungsmustern, von Weltbildern und Mentalitäten verstanden werden, was die Autorin auf verschiedene Weisen realisiert, vor allem aber durch den raffinierten Einsatz der Erzählerinnen, die ihre ganz besondere Rolle als Vermittlerinnen des kulturellen Pluralismus und die Schaffung des „dritten Raumes“ übernehmen.

ANMERKUNGEN

¹ Für den Roman erhielt sie 1996 den Marie-Luise-Kaschnitz-Preis, 1998 den Vilenica-Preis und die Bobrowski-Medaille.

² Vgl. dazu: „The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You designated in the statement. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space, which represents both the general conditions of language and the specific implication of the utterance in a performative and institutional strategy of which it cannot 'in itself' be conscious.“

³ Dabei stellte er sich am Anfang die Frage: „Must we always polarize in order to politicize? Are we trapped in a politics of struggle where the representation of social antagonisms and historical contradictions can take no other form than a binarism of theory vs politics?“ (19).

⁴ Die allseitige Künstlerin ist nicht nur Schriftstellerin, sondern ist auch gestalterisch tätig. Sie macht Objekte aus Stoff, Papier, Leim, Draht und malt. Sie publizierte auch Kinderbücher und verfasste in den 70er Jahren viele erfolgreiche Hörspiele. Viele Kritiker machten bereits damals darauf aufmerksam, dass ihre Bücher sehr anspruchsvoll sind und sie deswegen Marktschwierigkeit habe.

⁵ Erica Pedretti. *Engste Heimat*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. Im Text zitiert mit der Sigle EH und der Seitenzahl.

⁶ Der Roman erschien nicht zufällig 50 Jahre nach Kriegsende, 1995, und wurde durch den Krieg in Ex-Jugoslawien initiiert.

⁷ Auch Erica Pedretti habe 1976, als sie zum ersten Mal nach dem Krieg wieder zurückreisen durfte, Kafkas „Brief an den Vater“ und einen „Band der Marx-Engels-Ausgabe dabei“ und „wußte nicht, daß beides verboten war. Daß man auch Marx in der im Westen erschienenen Ausgabe in der Tschechoslowakei nicht lesen durfte, geschweige denn Kafka“ (Kondrič Horvat, „Die Realität“ 424).

⁸ Auf die Frage, wie das in ihrer Familie war, antwortete Erica Pedretti, ihre Eltern hätten nicht die tschechische Sprache abstoßend gefunden, sondern „den tschechischen Akzent im Deutschen“ (Ebd.).

⁹ Den Roman *Engste Heimat* hat auch Erica Pedretti in einem Wohnwagen geschrieben, den sie 400 Meter über ihrem Heimatort am Bieler See am Rande eines Campingplatzes als ihren Arbeitsplatz aufgestellt hat.

¹⁰ Im bereits zitierten Interview sprach Erica Pedretti auch darüber, warum sie in *Engste Heimat* wieder zu ihren Kriegserfahrungen zurückgekommen ist, nachdem sie schon gedacht hatte „fertig, Strich darunter. Und dann ist der Krieg in Jugoslawien ausgebrochen und Tag für Tag kommen diese Nachrichten über das Fernsehen zu uns und ich sehe sehr viele Bilder, die mich ganz fürchterlich an meine Kinderzeit erinnern, als alle Straßen mit Flüchtlingsstrecks verstopft waren. /.../ Das war schrecklich. Und jetzt passiert es wieder, etwas, von dem man gedacht hatte, es sei vorbei, die Menschen seien fähig zu lernen. Nein, sie sind nicht fähig zu lernen, denn auch in den Ländern in denen jetzt gekämpft wird, wurde schon mal gekämpft, die Menschen waren nicht imstande, eine Wiederholung zu vermeiden... Ich finde es ganz entsetzlich, bis zur Sprachlosigkeit entsetzlich“ (Kondrič Horvat, „Die Realität“ 425).

BIBLIOGRAPHIE

- Bachmann-Medick, Doris. „1 + 1 = 3 ? Interkulturelle Beziehungen als ‚dritter Raum.‘“ *Weimarer Beiträge* 45.4 (1999): 518–531.
- Benthien, Claudia und Velten, Hans Rudolf. „Einleitung.“ *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 7–34.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- Graevenitz, Gerhard. „Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung.“ *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 73 (1999): 94–115.
- Thomas Keller. „Einleitung: Ein Leben in und zwischen verschiedenen Kulturen führen.“ *Interkulturelle Lebensläufe*. Hrsg. von Bernd Thum und Thomas Keller. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998. 1–32.
- Kondrič Horvat, Vesna. *Der eigenen Utopie nachspüren. Zur Prosa der deutschsprachigen Autorinnen in der Schweiz zwischen 1970 und 1980, dargestellt am Werk Gertrud Leuteneggens und Hanna Jobansens*. Bern: Peter Lang, 2002.
- — —. „Die Realität kann phantastischer sein als jede Fiktion. Interview mit Erica Pedretti.“ *Vestnik* 33.1–2 (1999): 421–428.
- Lachmann, Renate. „Intertextualität als Sinnkonstitution: ‚Andrej Belyjs‘ ‚Petersburg‘ und die ‚fremden‘ Texte.“ *Poetica* 15 (1983): 66–107.
- Röcke, Werner. „Historische Anthropologie.“ *Germanistik als Kulturwissenschaft*. Hrsg. von Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. 35–55.
- Stanzel, Franz. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1995.
- Thum, Bernd/ Keller, Thomas. „Vorwort.“ *Interkulturelle Lebensläufe*. Hrsg. von Bernd Thum und Thomas Keller. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998. IX–XII.

»Tretji prostor« v romanu *Najožja domovina* Erica Pedretti

Ključne besede: švicarska književnost / Pedretti, Erica / literarna veda / kulturologija / kulturne študije / historična antropologija / medkulturnost

Teksta in konteksta se pri pisateljici Erici Pedretti, ki že od nekdaj živi razpeta med več kultur, ne da ločevati. Rojena leta 1930 kot sudetska Nemka na Češkem je morala leta 1945 deželo zapustiti. Odšla je v Švico, a je leta 1950 morala naprej. Po dveh letih bivanja v New Yorku se je poročila in ustalila v Švici. Najprej je živela v retoromanskem, od leta 1974 pa živi v francoskem delu Švice; piše pa vedno v nemščini.

Prispevek se ukvarja z njenim romanom *Najožja domovina*, avtonomnim umetniškim besedilom, ki je pomembno zaradi svoje izjemne estetske valence, kompleksnosti in večkratne kodiranosti. S pomočjo jezika pa Erica Pedretti uspe ustvariti "tretji prostor" v smislu Homija K. Bhabhe, ki ga razume kot apel proti sovraštvu in klic k medsebojnemu razumevanju kljub grozoviti preteklosti. Tukaj literarno znanost razumemo kot kulturologijo, ki se strukturno zavzema za pluralnost kulture. Zato kulturni kontekst, v katerem je delo nastalo, ne rabi le kot razlaga opažanj, ampak predstavlja fokus raziskave. Literarno delo je kulturni fenomen, pri čemer njegove estetske komponente niso prezrte, ampak poudarjene. Razprava temelji na historični antropologiji, ki ne išče univerzalnih značilnosti človeka, ampak ga razume kot individualnega posameznika v njegovih socialnih, političnih in kulturnih povezavah, zanimajo pa jo predvsem posebni pogledi na svet kot jih najdemo prav v poetičnih besedilih. V romanu *Najožja domovina*, v katerem leta 1945 iz Češke izgnana protagonistka šele leta 1976 lahko ponovno obiše svojo prvotno domovino, so različna življenjska obdobja razpadla na fragmente in so močno stilizirana. Roman poteka na več nivojih: na Češkem leta 1945, ob ponovnih obiskih leta 1976 in 1990 ter v švicarskem vsakdanu pripovedovalke, ki hkrati razmišlja tudi o postopkih ubeseditve.

Zaradi svoje migracijske biografije je Erica Pedretti senzibilnejša za individualne razlike in kulturno drugačnost, še posebej za kulturno pluralnost. Zavzema se za takšno medkulturnost medsebojnih odnosov, ki pomeni ustvarjanje »tretjega prostora«, v katerem je možno sobivanje.

Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi

Alenka Koron

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

Ob koncu devetdesetih let prejšnjega stoletja sta tako feministična kot naratologija družbenih spolov, ki je v marsičem nadaljevala delo prejšnje, presegli binarizem spolnih razlik in za opis formalnih in strukturalnih vidikov pripovedi privzeli koncepte spola, spolne identitete in spolnosti. Po pregledu novejših dosežkov na tem področju v nadaljevanju tudi sama zagovarjam kombinacijo feminističnih, queer in spolnoidentitetno usmerjenih naratoloških predpostavk, na podlagi katerih se spolna identiteta v pripovednih besedilih konstruira na podlagi besedilnih ključev, kulturnih kodov, poznavanja avtorjevega spola, njegovih ali njenih drugih objavljenih del in splošne izobrazbe bralca. V članku obravnavam medsebojno součinkovanje pripovednih strategij in kategorij spola, družbenega spola in seksualnosti z uporabo pripovednih instanc, fokalizacije in drugih pripovednoteoretskih kategorij ter jih vpeljem v analizo gejevskih, lezbičnih in drugih spolnoidentitetno ozaveščenih romanov, ki so jih napisali Suzana Tratnik, Brane Mozetič in Andrej Morovič.

Ključne besede: slovenska književnost / naratologija / študije spolov / feministična literarna veda / spolne identitete / homoerotika / Tratnik, Suzana / Mozetič, Brane / Morovič, Andrej

Proti koncu prejšnjega desetletja sta tako feministična naratologija, kakršna se je začela uveljavljati sredi osemdesetih let, kot naratologija družbenih spolov, ki je v marsičem nadaljevala delo prejšnje, presegli binarizem spolnih razlik. Začeli sta se izogibati pastem andro- in ginocentrizma in razglašljajanjem o »ženski pisavi« ter namesto tega za opis strukturalnih vidikov pripovedi in specifičnih pripovednih strategij na ravni zgodbe in diskurza vpeljali pojme spola (sex), družbenega spola oziroma spolne identitete (gender)¹ in spolnosti oziroma seksualnosti (sexuality). S preemstitvijo spolne identitete v žarišče pozornosti in z opuščanjem kate-

gorialnega binarizma, ki je bil tudi ena temeljnih metodoloških procedur strukturalistične naratologije, so naratologinje in naratologi spodbujali tako imenovano kontekstualiziranje naratoloških modelov in skušali umestiti strukturalistično fundirane naratološke kategorije v historične in kulturne kontekste. Nekateri so sledili pobudam *queer* teorije in se lotili »izkrivljanja« (»queering«) naratologije, razvijali so spolnoidentitetno usmerjene analize pripovednih besedil ter pisali interpretacije, ki proučujejo pripovedno skonstruiranost in nestabilnost spolnih identitet. Drugi so svojo pozornost od produkcijskih vidikov pripovedi preusmerili k preučevanju recepcijskih procesov. Številni med obojimi pa so se tako ali drugače odzvali pobudam, prihajajočim iz kulturnih študijev: razširili so raziskovalno področje onkraj literarnega ter se lotili preučevanja žanrsko in medijsko različnih kulturnih praks.

Premestitve in usmeritve, ki v naratološko deskripcijo tako ali drugače pritegnejo historično kontingenčnost, pa so do neke mere nedvomno problematične. O njihovi vprašljivosti in svojih pomislekih glede njih je med drugimi pisal Brian McHale (»Ghost and Monsters« 64, 67). Po njegovem mnenju so sedanja pričakovanja, da bi aktualne težnje k spravi klasičnih, tj. strukturalističnih, in kontekstualističnih, ali morda bolje, kontekstualnih postklasičnih naratoloških usmeritev² lahko bile uspešne, komajda upravičena, saj usmeritvi pač nista preprosto *komplementarni*. Precejšnje skepso glede smiselnosti pretiranega cepljenja na različne pristope in do kontekstualiziranja naratologije je izrazil tudi Jan Christoph Meister (»Narratology as Discipline«); navkljub problematičnosti ključnih naratoloških pojmov oziroma prav zaradi njihove »kriznosti« se je celo zavzel za neke vrste naratološki fundamentalizem oziroma za njihovo sistematično prevpraševanje in vnovično utemeljevanje, češ da je to prava pot k osmišljanju in upravičevanju discipline.

Seveda ni mogoče kar obiti opozoril, da pri obravnavanju pripovedi nujno rabimo teoretske univerzalije, ki jih je v svojem sorazmerno dolgotrajnem razvoju postopno razvila naratologija. Na to je v članku »Universals of Narrative and Their Cognitivist Fortunes I, II« (2003), kjer je bila sicer v ospredju kritična presoja namer in dosežkov kognitivističnih usmeritev, izrecno opozoril tudi Meir Sternberg. Kljub temu pa se zdi odpiranje pripovednoteoretskih struktur historični kontingenčnosti nekako neizogibno. Če bo to navsezadnje pripeljalo do neprestanega nihanja med ahistoričnim kategorialnim sistemom in dosledno kontekstualnim pristopom, ali pa bosta naratološki teoretski projekt nadomestili spolnoidentitetno zasnovana analiza in interpretacija pripovednih besedil, podprti z natančnim branjem, kar je po mnenju Vere in Ansgarja Nünninga (*Erzähltextanalyse* 2–3) dejansko domet spolnoidentitetno ozaveščenih pri-

povednoteoretskih prizadevanj, se bo šele pokazalo. Vsekakor se zdi v aktualnem trenutku pomembno in dejansko kar nujno, da raziskave pripovedi ne bi naenkrat zabredle zgolj v mikroanalitično obnavljanje zgodb ali v, foucaultovsko rečeno, »redčenje« diskurza, okorele biografizme ali enostavno tematološko prepoznavanje in klasificiranje vsebin, čeprav bi se bilo seveda priporočljivo obvarovati tudi druge skrajnosti, torej zgolj interpretativnega ponavljanja kontekstualističnih zgledov ali celo vnovičnega zatekanja k starejšim teorijam odseva.

Prav v zadnjem času pa kljub raznovrstnim pridržkom in pomislekom, ki letijo na vse strani, hkrati nastajajo številni novi, posamični prispevki pa tudi obsežni kolektivni pregledi teorij pripovedi, med kakršne sodijo npr. reprezentativna *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2005 (ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan), *A Companion to Narrative Theory*, 2005 (ur. James Phelan in Peter J. Rabinowitz), zajetni štiriidelni zbornik pomembnih člankov z naslovom *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, 2004 (ur. Mieke Bal) ali propedevtično delo *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, 2004 (ur. Vera Nünning in Ansgar Nünning). Ne le vsak zase, ampak tudi vsi skupaj prispevajo k vtisu, da je to, kar se v zadnjem času imenuje »naratologija (družbenih) spolov«, ali lahko tudi »naratologija spolne identitete«, vendarle *work in progress*, torej bolj kot kaj drugega predvsem projekt v razvoju. To je bilo že zapisano³ in opaženo tudi v tezah in člankih, ki so se navzlic sorazmerno naklonjenim sodbam lotili kritičnega pretresanja dosedanjega razvoja projekta (Alrath in Gymnich, »Gender Studies« 198). Osnovno in ključno vprašanje naratologije spolov pa še vedno ostaja naslednje: v kolikšni meri lahko kritični pogled na spremenljive koncepte (biološkega) spola, spolne identitete in spolnosti prispeva h konceptualizacijam teorije oziroma teorij pripovedi in ali ne kaže morda raje govoriti o vmesnem položaju med naratologijo in analizo ter interpretacijo pripovednih besedil ali celo o sinkretizmu vseh treh.

Pred soočenjem s slovenskimi literarnimi teksti, ki so jih napisali Suzana Tratnik, Brane Mozetič in Andrej Morovič, torej lezbična avtorica in gejevski ter hetero- ali (morda) biseksualni avtor, je morda smiselno nekoliko podrobneje, čeprav vseeno le na kratko povzeti ključne obrise dosedanjega razvoja naratologije spolov.⁴ Kot rečeno, ga je v marsičem usmerjal razvoj feministične naratologije. Ta je namreč resno vzela poststrukturalistično feministično kritiko naratološkega kategorialnega binarizma in popolnega spregledovanja rase, razredne razslojenosti, spolne identitete, narodnosti in seksualnosti, ni pa dokončno prelomila z naratologijo, ampak jo je skušala prilagoditi za preučevanje sledov spolne identitete v pripovedi. Ni ji šlo torej za konstrukcijo povsem novega, drugačnega naratološkega modela, ampak za priznanje odstopanj od obstoječega in za novo razume-

vanje pripovednoteoretskih kategorij, s katerimi je bilo mogoče ustreznejše interpretirati posamezna besedila. Izraz feministična naratologija je prva uporabila Lanserjeva v članku »Toward a Feminist Narratology« šele 1986, vendar je delno prenosljiv tudi *avant la lettre*, na nekatere kritične feministične literarnovedne obravnave pripovednih del,⁵ napisane že od druge polovice sedemdesetih let naprej; te so se sprva osredotočale predvsem na vsebinsko plat pripovedi, npr. na tipične vzorce v razpletih femiocentričnih romanov iz osemnajstega in devetnajstega stoletja, tvorjene s ponavljajočimi se usodami glavnih ženskih likov, ki na koncu romanov lahko le umrejo ali pa se poročijo. Preučevale pa so tudi povezave med spolno identiteto avtoric in avtorjev s pripovedovalci zgodb in pripovednim načinom ter drugim s pripovednimi strukturami.

Z vpeljavo feminističnih uvidov v naratologijo je Lanserjeva v navedenem in v svojih naslednjih spisih (»Shifting the Paradigm« in »Queering Narratology«) ter v najbolj razviti obliki v spisu »Sexing Narratology: Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice« (1999) revidirala zlasti kategorijo glasu in za pripovedno instanco razločila tudi ženske udeležene pripovedne komunikacije (pripovedovalko, implicitno avtorico, naslovljenko itd.). Naglasila je vlogo spolne identitete pripovedovalke/ca v naraciji in izpostavila inherentno dvojnost avtoričinega diskurza, kakršne klasična strukturalistična naratologija ni zaznavala. Na njene predloge se je Nilli Diengott odzvala že leta 1988 izrazito kritično in se v članku »Narratology and Feminism« zavzela za dosledno izvzetje spolne identitete iz naratološkega projekta. Nekoliko bolj prizanesljiv, a še vedno kritičen do Lanserjeve je bil Gerald Prince, ko je v spisu »Narratology, Narratological Criticism, and Gender« (1996) – resda s pridržki – zagovarjal njena prizadevanja, da seže onkraj splošnih principov in se posveti tudi funkcioniranju pripovedi.

Z rekonceptualizacijo pripovednih instanc se je poleg Lanserjeve ukvarjala tudi Robyn Warhol, ki se je pozneje pod vplivom kulturnih študijev bolj posvetila intermedijskim in transžanrskim analizam (prim. »Guilty Cravings«). Warholova se ni omejila samo na besedila ženskih avtoric, ampak je razločila družbeni spol pripovedovalcev še od biološkega spola avtorjev; obe z Lanserjevo pa sta naglašali družbeno in kulturno konstruiranost maskulinega in femininega pripovednega diskurza. Njune raziskave so nadaljevale Sally Robinson, Ina Schabert, skupina sodelavk pri zborniku *Ambiguous Discourse* (1996), ki ga je uredila Kathy Mezei, pa tudi Alison Booth, Alison Case, Joan D. Peters, Monika Fludernik in druge. Poleg tega so se že v osemdesetih letih plodno navezale še na pobude, ki so prihajale iz hitro razvijajočih se študijev spolov (gender studies), ki tudi sami marsikaj dolgujejo ženskim študijem in so postali v devetdesetih

prava moda zlasti v anglofoni akademski sferi. Opuščati so namreč začele v ženskih študijih prevladujočo feminocentrično perspektivo, ki ohranja oziroma vnovič reproducira binarno spolno razliko, propagiranje ženske etike in vrednot in boj za izrazitejšo družbeno vlogo žensk. Uveljavljale so širši koncept spolne identitete (tudi v različnih izpeljavah), ki vključuje zavedanje nestabilnosti in historične variabilnosti te družbeno in kulturno pogojene kategorije in priznanje njenega spremenljivega razmerja do biološkega spola, seksualnosti in subjektivnosti sploh.⁶

Že na začetku devetdesetih let 20. stoletja je v diskusije o družbenem spolu oziroma spolni identiteti odločilno posegla Judith Butler s teorijo, po kateri se tako biološki spol kot spolna identiteta vedno znova proizvajata v nenehno potekajočih performativnih dejanjih. Temeljito razdelavo osrednjih treh konceptov sta prinesla tudi interakcija študijev spolov s konceptualizacijami rase, etničnosti, družbenega razreda in dialog s postkolonialnimi študiji ter *queer* teorijo.⁷ Za teorijo pripovedi je bil še posebej relevanten teoretski potencial *queer* teorije, da z »izkrivljanjem« (*»queering«*) besedila pokaže na nestalnost spolnih identitet, da artikulira in osmisli diskontinuitete v sistemih razmerij med subjektivnostjo, biološkim spolom, spolno identiteto in spolnostjo in preuči učinkovanje kompleksne spolne dinamike tudi v delih kanoničnih in (domnevno) heteroseksualnih avtorjev. K dosežkom vidnih *queer* teoričark, med katere sodijo poleg Butlerjeve npr. še Lee Edelman, Judith Roof in Eve Kosofsky Sedgwick, je mogoče šteti zlasti to, da se ne zadovoljujejo le z vsebinsko analizo in prepoznavanjem homoseksualnih karakterjev in obnašanja ali z opazovanjem tega, kako oboji spodnašajo pričakovanja spolne istovetnosti, ampak že od vsega začetka obravnavajo tudi preslikave njene nestabilnosti v pripovedno zgradbo in alegorično odražanje spolne želje oziroma seksualnosti v pripovedni strukturi besedil.

Omenjene predhodne težnje so končno pripeljale do vprašanja, ali feministične naratologije ne bi bilo smiselno vključiti v kontekst naratologije družbenih spolov; ta omogoča namreč širši vpogled v spremenljiva razmerja biološkega spola, spolne identitete in seksualnosti, pritegnitev tekstov, ki so jih napisali moški, istočasno pa še vključitev teženj *queer* in lezbične naratologije, osredotočenih na vzajemno součinkovanje med pripovedjo in seksualnostjo, kar je pač tema, ki je očitno relevantna tudi za prejšnji dve.⁸ Medtem ko sta se leta 2002 Gaby Allrath in Marion Gymnich o tem spraševali sicer naklonjeno, a šele previdno, so se dve leti pozneje Vera in Ansgar Nünning, urednika zbornika *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, skupaj z ostalimi avtoricami prispevkov, med katerimi sta tudi Allrathova in Gymnichova, že odločneje namenili v to smer, čeprav so zelo pazili, da ne bi površno poenotili specifičnosti vsakega od navedenih

spolnoidentitetno ozaveščenih pristopov k družbenim, historičnim in kulturnim aspektom problematike, ki je vsem skupna.

Ob vsem povedanem se zdi res presenetljivo, da so bile kategorije spola, spolne identitete in seksualnosti navzlic svoji osrednji vlogi v naratologiji družbenih spolov sorazmerno redko definirane tako, da bi bila pri tem hkrati upoštevana njihova tekstna posredovanost, torej kot fikcijske oziroma literarne in jezikovne konstrukcije, ki s svojimi občinstvom vstopajo v specifična komunikacijska razmerja. Izjemi sta npr. Monika Fludernik in Susan Lanser; za slednjo je biološki spol »formalno poistovetenje besedilne osebe kot moške ali ženske bodisi z njenim neposrednim samoizrekanjem [...] ali prek drugih jezikovnih potez, kakršne so zaimki ali sklanjani pridevniki« (»Sexing Narratology« 170). Toda njena definicija ne upošteva tega, da slovnični spol nikakor ne omogoča vedno točnega sklepa o spolu referenta, saj se slednji lahko deklarira drugače, niti tega da za pripovedne instance mnogih besedil sploh ni nikakršnih indicov o njihovem biološkem spolu. Spolno identiteto je Lanserjeva opredelila kot »v tekstih in s teksti konstruirane značilnosti, ki implicirajo moški ali ženski spol z navezavo na konvencionalne kulturne kode, kakršni so lastna imena ali metonimične reference na oblačila, dele telesa ali obnašanje« (prav tam), spolnost pa (nekam pomanjkljivo, kakor je sama priznala) kot oznako za »erotično usmeritev, ki se nanaša na vrsto objektne izbire« (»Sexing Narratology« 171).

Fludernikova je izšla iz opredelitev Lanserjeve, a jih je nekoliko modificirala:

Človeški biološki spol je v pripovednih tekstih konstruiran eksplicitno ali implicitno: eksplicitno s slikovnim fizičnim opisom in moškimi/ženskimi zaimkovnimi izrazi [...] in implicitno s parafernalijami naše družbeno spolno izrazito pregrajene kulture (npr. *srajca* vs. *bluza* [...] itd.) ter s ponujeno/*default* heteroseksualno strukturo (če A ljubi B in je A moški, potem mora biti B ženska). (Fludernik, »The Genderization of Narrative«154)

Opozorila je torej, da pripisovanje biološkega spola besedilnim instancam vedno, zavestno ali nezavedno, posega po jezikovnih in kulturno konstruiranih kategorijah spolne identitete, čeprav lahko, ko gre npr. za homoseksualna razmerja, tudi humorno ali drugače subvertira spolne stereotipe prav glede na domnevno prevladujoči heteroseksualni vzorec. Pri uvajanju treh osrednjih kategorij v tekste, skratka, nastopijo težave že zato, ker v njih pač ne gre za »živeče« ljudi, ampak za literarna, fikcijska bitja »iz papirja«, ustvarjena v recepcijskih in konstrukcijskih procesih branja in interpretiranja na podlagi informacij iz tekstov in zunajliterarnih referenčnih okvirov ter včasih le do neke mere antropomorfna. Ampak prav

to dela naratologijo družbenih spolov ob njeni hkratni odprtosti do širših družbenih, historičnih, antropoloških in kulturoloških vprašanj še posebej dovzetno za pobude številnih postmodernih in poststrukturalističnih smeri in dialog še z drugimi težnjami postklasične naratologije.

Ob trenutnem stanju raziskav se zdi v okviru pričujočega razmisleka smiselno osredotočiti predvsem na vprašanje, kako lahko k preučevanju družbenega spola usmerjena teorija pripovedi ali, še drugače rečeno, postklasična naratologija spolne identitete prispeva k razumevanju strukturalnih in formalnih značilnosti sodobne literature, še posebej k razumevanju izbranih novejših slovenskih spolnoidentitetno osveščenih romanov, o katerih želim spregovoriti v nadaljevanju. Zanimala me bo uporabnost spolnoidentitetno ozaveščenih naratoloških konceptov (tako na ravni zgodbe kot diskurza) ob konkretnih tekstih, in sicer ob nekaj novejših slovenskih romanih, ki artikulirajo eksplicitne homoseksualne in biseksualne teme in vidike. Tudi sama bom izhajala iz kombinacije feminističnih, *queer* in družbenospolnih naratoloških predpostavk, da se spolna identitete v pripovednih besedilih konstruira na podlagi tekstualnih znakov, kulturnih ključev, bralčevega poznavanja spola avtorjev in njihovih drugih del ter njegove splošne izobraženosti in kultiviranosti. Sprejemam torej podmeno, da je seksualnost sestavni del tekstualnosti literature in ne le domena ideološkega ali biografskega sidranja teksta. Prav tako domnevam, da tvori literatura lezbičnih in gejevskih ter sploh manjšinskih skupnosti s svojim distanciranjem od sovraštva in homofobije na eni ter z mitiziranjem zgodovine svojega odpora po drugi strani ključno politično referenčno postavko za razvoj sleherne multikulture družbe. Ponuja pa tudi specifično perspektivo za razumevanje razmerij družbe, moči in seksualnosti ter vpogled v različne družbene procese izključevanja na ravni individualnih in nacionalnih identitet.

V nasprotju z literarno kritiko, ki je sorazmerno skrbno spremljala tovrstno manjšinsko produkcijo in jo benevolentno komentirala v različnih medijih že vse od začetka osemdesetih let,⁹ je slovenska literarna stroka zanj pokazala interes šele pred kratkim.¹⁰ Toda delne izključenosti homoseksualnih, gejevskih, lezbičnih in biseksualnih tem iz slovenske literarnovedne postprodukcije morda le ni treba imeti za normativno, od zunaj vsiljeno družbeno omejitvev. Kljub vplivnim konservativnim težnjam na slovenskem političnem in kulturnem prizorišču pa bi jo vsekakor kazalo opustiti kot preživelo konvencionalnost vsaj v širši akademski skupnosti.

Romane *Ime mi je Damjan* (2001) in *Tretji svet* (2007) Suzane Tratnik, *Angeli* (1996) in *Zgubljena zgodba* (2001) Braneta Mozetiča ter *Tekavec* (1993) in *Vladarka* (1997) Andreja Moroviča so torej napisali avtorji, rojeni okrog leta 1960. Pripadajo pisateljski generaciji zrelih srednjih let, skupno pa jim

je še, da so začeli ustvarjati že v časih bivše Jugoslavije in nedemokratskega političnega režima, ki se je krhal in postopno razpadal. Tudi politična dejavnost Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča v lezbičnem oziroma gejevskem gibanju sega že v to obdobje, medtem ko se je Morovič izraziteje politično angažiral šele pozneje. Ta podatek je v zanimivem nasprotju z dejstvom, da se od vseh šestih samo *Tretji svet* Suzane Tratnik loteva družbenopolitičnih tem, povsem odsotnih iz ostalih, pretežno intimistično intoniranih romanov, še posebej zato, ker družbena resničnost sicer zelo razvidno proseva iz pripovednih besedil Tratnikove in Mozetiča, kakor je (zanju) ugotovil že Andrej Leben (»Družbena resničnost« 220).¹¹ Pač pa so vsa, za romane sorazmerno kratka besedila¹² izrazito usmerjena k pripovedni produkciji drugosti, drugačnosti in jih je mogoče označiti za spolnoidentitetno ozaveščena; razpirajo namreč značilne, razmerja med spolom, spolno identiteto in spolnostjo prevprašujoče teme in probleme ter omogočajo različna, spolno specifična bralska pripisovanja biološkega in družbenega spola oziroma naturalizacije pripovednih instanc.

V vseh primerih je govorec moški ali ženski prvoosebni pripovedovalec, ki se v razmerju do obdajajoče (okoljske) skupnosti pozicionira kot *outsider*, kot eksilant/ka. Opaziti je mogoče posebno rabo ženskih oziroma moških osebnih zaimkov in pregibnih besednih vrst, ne pa tudi popolne izključitve slovnični spol določujočih obrazil.¹³ Spolna ambigviteta pripovedovalcev je zlasti izpostavljena v dveh romanih. V Morovičevi *Vladarki* glavna oseba sicer vztraja pri ženskem spolu absolutno svobodne in promiskuitetne pripovedujoče instance, a z besedilnimi ključi, nakazanimi kulturnimi kodi in simbolizacijami ter njihovim razmerjem do seksualnosti in nenehno pulzirajoče želje spodbuja (spolno) specifična bralska pripisovanja (maskuline ali androgine ali morda celo transseksualne) spolne identitete. V nezgrešljivo ironičnem, duhovitem in hkrati ganljivem »romančku« *Ime mi je Damjan* Suzane Tratnik pa gre za tipično »zgodbo o razkritju« spolne usmeritve (*coming out story* ali *coming out of the closet story*), ki z zamenjavo ženskega in moškega spola vse do komične peripetije s ključem ženskega stranišča izpričuje pripovedovalčevo oziroma pripovedovalkino iskanje lastne identitete in hkrati njeno samozanikovanje.

Reprezentacija prostora v romanih razkriva izrazito afiniteto do zaprtih prostorov, zaporov, psihiatričnih bolnišnic in terapevtskih ambulant (npr. v Mozetičevih *Angelih* ali spet v *Ime mi je Damjan*), proskribiranih lokacij, kakršne so bizarna prenočišča, bari, nočni klubi, diskoteke, do zasebnih prostorov, zlasti spalnic in kopalnic, v primeru osvajanja zunanjega, javnega prostora pa seveda mestnih ulic. Oba Morovičeva romana najbolj izstopata iz teh okvirov, saj sledita hektičnemu gibanju pikaresknega kozmopolita/nke, simbolnega osvajačja prostora, med brezštevlnimi urba-

nimi destinacijami po Evropi in Severni Ameriki. *Vladarka* pa je posebnost še v reprezentacijah narave, za katero se zdi, da je kot prizorišče dogajanja ali simbolični in poetski arzenal sicer popolnoma izginila iz ostalih del; del romana se namreč odvija na idiličnem otoku na hrvaški obali. Privilegij potovanja in prehajanje (državnih) prostorskih meja je tudi sestavni del osvajalskih in emancipacijskih prizadevanj protagonistke v *Tretjem svetu* Suzane Tratnik. Toda detajlni orisi narave so vendarle izključeni iz besedil, saj v njih izrazito prevladujeta mesto kot civilizacijski protipol narave in interakcija med literarnimi osebami oziroma njihovimi glasovi kot (morebitna) simbolizacija družbe.

V romanih, kot se zdi, prednjači linearni, historični in teleološki čas, ki naj bi po mnenju feministk značilen za maskuline reprezentacije časa, medtem ko naj bi bil za žensko subjektivnost bolj karakteristično ciklično pojmovanje časa. Toda ta vtis vsaj pri Mozetiču in Tratnikovi relativizirajo splošne karakteristike prvoosebnega, praviloma retrospektivnega in zato reverzibilnega ter v tem smislu čas »zaokrožujočega« prvoosebnega pripovedovanja.

Reprezentirani liki so pogosto promiskuitetni, homoseksualni odrasli, pedofili, neinicilizirani adolescenti, transvestiti, maskuline ženske, biseksualci. V romanih Tratnikove in Moroviča so npr. konstruirani v deskriptivnih, čutno nazornih mimetičnih razsežnostih njihovega spola, spolne identitete in seksualnosti. Toda pri Tratnikovi v *Ime mi je Damjan* lahko v interakciji s sociokulturnimi implikacijami tudi ironično evocirajo medsebojna razmerja kot stereotipne, moško/ženske dominantno/submisivne konstelacije, ki jih skušajo kritično preseči oziroma jih nezavedno ponavljajo. Damjanovo razmerje z dekletom se npr. sklada prav s tako delitvijo kulturnih in spolnih vlog, kot ga samo spodnaša. Nasploh pa kontrastna moč poželenja in pogleda, ki uokvirja predmet pripovedi v besedilu, pogosto vpleta like v Morovičevih romanih in v *Tretjem svetu* Suzane Tratnik tudi v druge spolne prakse, npr. masturbacijo, voajerizem, nasilni in skupinski seks ter splošno promiskuiteto.

Nekoliko nenavadno se zdi, da v romanih ne srečamo tipičnega multiperspektivnega pripovedovanja; fokalizacija v njih je praviloma notranja in večinoma stalna, obilje dialoga je značilno le za Mozetičeva besedila. Spet izstopa *Ime mi je Damjan*, kjer stoji na začetku vsakega poglavja sinopsis in postavlja predstavljeno dogajanje v precej drugačno perspektivo ter s tem izpričuje nestalnost identitete pripovedovalčevega jaza in fluidnost subjektivnosti. Prav tako je presenetljivo, da imajo mentalni prostori likov v romanih izrazito skromno vlogo in so vsi, celo *Tretji svet*, v katerem so sicer podrobno popisane protagonistkine sanje, izrazito »telesni«.

Romani kompozicijsko niso prav kompleksni. Prevladuje linearno nizanje epizod v slogu pikaresknega romana, kar še posebej velja za Morovičeva

besedila in delno tudi za Tratnikovo, zlasti za *Tretji svet*. Od pikaresknega vzorca najbolj odstopata Mozetičevi deli: *Angeli* so namreč napisani v obliki fiktivnega dialoga med gejem in (ženskim) glasom terapevtke ali prijateljice, *Zgubljena zgodba* pa simulira dnevnik. O nezanesljivem pripovedovanju (*unreliable narration*), kakršno je po pravilu vsako pripovedovanje v prvi slovnici osebi in ga je mogoče opazovati v vseh izbranih besedilih, pa je treba na koncu še povedati, da po mnenju nekaterih nemških naratologov, tudi Vere in Ansgarja Nünninga, ne gre za značilnost pripovedujočega glasu, kakor je trdil Wayne Booth, ki je pojem uvedel v teorijo pripovedi, temveč za naslovljenčevo oziroma bralsko atribucijo pripovedujočemu glasu, pri kateri ima odločilno vlogo spolna identiteta sprejemnika. A tudi družbena identiteta govoreče instance lahko razkriva karseda različne kontekste (družbeni in historični položaj, izobrazbo, raso, spolno identiteto, razredno in družbeno ter nacionalno pripadnost itd.) in zato ni zanemarljiva. Prav ti konteksti pa lahko v literarnem besedilu postanejo sredstvo za manipuliranje vsakršnih bralskih pričakovanj in prepričevanje katere koli, torej tudi lastne spolne identitete.

Kolikor se kaže vpeljava naratoloških kategorij v analize pripovednih besedil, ki bi se jih dalo še podrobneje interpretativno razviti, produktivna za nadaljnje raziskave razmerij med pripovedjo in spolom, družbenim spolom ter seksualnostjo in njihovih različnih kontekstov, pa vseeno ne kaže pozabiti na vprašanje, kaj bi lahko prispevala k teoriji. Eno od deficitarnih področij, na katerega je pokazala prav naratologija družbenih spolov, je še vedno sklop pripovednih instanc. Kljub posegom S. Lanser in R. Warhol in uveljavitvi govornointerakcijske komunikacijske sheme ostaja namreč še vedno preokoren za vratolomne pripovedniške inovacije mnogih modernih in postmodernističnih besedil. Katere nove povezave in razširitve so pred vrati, pa se bo najbrž kmalu pokazalo.

OPOMBE

¹ Pri slovenjenju gender z izrazoma družbeni spol in spolna identiteta, ki ju uporabljam sinonimno, sledim praksi, ki jo je privzela tudi Alojzija Zupan Sosič (»Spolna identiteta«).

² Raba terminov še ni ustaljena: enim je ljubši *kontekstualistična* naratologija in tega je izbrala tudi Jelka Kernev Štrajn (*Dvoravninska*), ko je pri nas prva pisala o tej usmeritvi; možna različica pa je še *kontekstualna*. O njenem izvoru in razvejanosti obstajajo različna mnenja. Na tem mestu informativno povzemam Moniko Fludernik (»Histories« 44–45), po kateri naj bi se kontekstualna naratologija razvila iz dveh glavnih virov. Prvi je ameriško izročilo preučevanja gledišča (point of view), ki so jo spodbodla Jamesova esejistična razmišljanja in se razteza od Percyja Lubbocka prek Normana Friedmana do Waynea Bootha in njegovih naslednikov. Drugi vir pa naj bi bil razcvet pragmatičnega jezikoslovja, ki je z usmeritvijo v semantiko in k jezikovnemu kontekstu zasenčilo strukturalno lingvistiko

in generativno slovnico. Ta slednja je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja še navdihovala tekstno slovnico, za katero so bili zaslužni npr. Theun A. van Dijk, János Petőfi in Hannes Rieser in po drugi strani Jurij Lotman. Nekoliko za njimi so se v jezikoslovju uveljavile zlasti teorija govornih dejanj, sociolingvistika in konverzacijska analiza. Da so njihovi metodološki pristopi in koncepti zlahka prenosljivi tudi na literarno področje, sta v prejšnjem in v našem desetletju pokazala npr. D. Herman in prav Fludernikova. Drugo obširno področje kontekstualne naratologije je nastalo iz povezave s feministično literarno vedo in prek svojih vidnih predstavnic (Susan Lanser, Robyn Warhol, Katy Mezei idr.) opozorilo zlasti na pomanjkljivo naratološko obravnavo spolne identitete, ter prek Lanserjeve in Judith Roof prepletlo svoje delovanje še s področjem *queer* teorije. Poleg navedenih je po Fludernikovi tretji večji sklop kontekstualnih naratoloških raziskav pretežno ideološko usmerjen; navdihuje se pri postkolonialni teoriji, novem historizmu ter kulturnih študijih in se na različne načine povezuje z marksizmom.

³ Prim. Lanser, »Sexing Narratology« 181.

⁴ Pregled opiram na naslednje prispevke: Gaby Allrath – Marion Gymnich, »Feministische Narratologie« (2002), »Gender Studies« (2005); Vera Nünning – Ansgar Nünning, »Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse« (2004); Robyn Warhol, »Feminist Narratology« (2005); Matthew Bell, »Queer Theory« (2005).

⁵ Te pa je seveda spodbudil razcvet interdisciplinarno fundiranih ženskih študijev (women's studies).

⁶ Navzven so se te težnje pokazale npr. v nadomeščanju termina »feminističen« v zvezi »feminist narratology« z izrazi, kot so »gendered poetics« (Lanser), »the engendering of narratology« (Lanser) ali »genderization of narrative« (Fludernik).

⁷ Izraz *queer* teorija je skovala Teresa de Lauretis leta 1991, da bi premostila razcep med lezbičnimi in gejevskimi študiji in ustvarila skupno podlago dotlej ločenim področjem. Termin se je dobro prijel in je bil vpeljan v filozofske diskusije za pokrivanje epistemološko zamegljenih tem, kakršne so spolna in afektivna ambivalenca, eksces, meje telesa itd., sicer pa je vse od svojega nastanka interferiral tudi s teorijami pripovedi. Usmeritev sama se je povezala z različnimi poststrukturalističnimi težnjami, še zlasti s psihoanalizo in dekonstrukcijo.

⁸ Podrobneje o tem Allrath in Gymnich (»Feministische« 67–68).

⁹ Za široko razvejanost gejevskih in lezbičnih kulturnih praks in dobro medijsko pokritost njihove literarne produkcije so v marsičem zaslužni prav politični aktivisti gejevskega in lezbičnega gibanja, ki v Sloveniji delujeta približno že od sredine 80. let (prim. Tratnik in Segan (ur.), *L: zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995*) in sta tudi v zadnjem desetletju zelo dejavni (prim. Velikonja, »O literaturi, lezbilstvu in aktivizmu«).

¹⁰ Naj omenim samo članke, ki so jih napisali Alojzija Zupan Sosič (»Spolna identiteta in sodobni slovenski roman«, »Homoerotika v najnovjšem slovenskem romanu«), Andrej Zavrl, (»Histerijo lahko narobe kdo razume!: T. S. Eliot in moška histerija«, »Abeceda poželenja, GLBTIQ in literarna veda«), Andrej Leben (»Družbena resničnost v prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča«) ali knjigo Suzane Tratnik *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*.

¹¹ Leben je od Mozetičevih del analiziral zlasti *Pasijon*, toda njegovo opažanje lahko velja tudi za ostale pripovedi.

¹² Dodala bi jim lahko še Morovičev zadnji objavljeni roman *Sekes, ljubezen in to*, ki sem ga izpustila zaradi »simetrije proporcev«, čeprav se ne oddaljuje bistveno od že v predhodnih delih uveljavljenih vsebinskih, pripovednih, etičnih, estetskih, slogovnih in drugih značilnosti.

¹³ Slovenski jezikovni sistem pač ne omogoča tolikšne dvoumnosti glede spola prvoosebnega, tj. *jaz* (I) pripovedovalca, kot jo npr. angleščina, saj ga razkrijejo pregibane obli-

ke. Tako npr. slovenska prevajalka romana Jeanette Winterson *Pisano na telo* (*Written on the Body*), ki ga je z ozirom na različne vidike razkrivanja spolne identitete temeljito analizirala Monika Fludernik («The Genderization» 162–168) in v katerem je dvoumje v izvirniku – vsaj ob prvem branju – dosledno vzdrževano dlje kot čez polovico romanesknega besedila, ni našla ekvivalentne rešitve: za prvoosebno pripovedno instanco je že »ob vstopu« uporabila ženski spol.

VIRI

- Morovič, Andrej. *Tekavec*. Ljubljana: Sklad »Vladimir Slejko«, 1993.
– – –. *Vladarka*. Ljubljana: ŠOU, Studentska založba, 1997.
Mozetič, Brane. *Angeli*. Ljubljana: Aleph, 1996.
– – –. *Zgubljena zgodba*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2001.
Tratnik, Suzana. *Ime mi je Damijan*. Ljubljana: ŠKUC, 2001.
– – –. *Tretji svet*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 2007.
Winterson, Jeanette. *Pisano na telo*. Prev. Teodora Ghersini. Ljubljana: Šent – Slovensko združenje za duševno zdravje, 2004.

LITERATURA

- Allrath, Gaby in Marion Gymnich. »Feministische Narratologie.« *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Ur. Ansgar Nünning in Vera Nünning/Trier: WVT, 2002. 35–72.
– – –. »Gender Studies«. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London, New York: Routledge, 2005. 194–198.
Bal, Mieke, ur. *Narrative Theory: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. 2. nat. London, New York: Routledge, 2007.
Bell, Matthew. »Queer Theory«. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London, New York: Routledge, 2005. 477–478.
Diengott, Nilli. »Narratology and Feminism.« *Style* 22. 1 (1988): 42–51.
Fludernik, Monika. »Histories of Narrative Theory (II): From Structuralism to the Present.« *A Companion to Narrative Theory*. Ur. James Phelan in Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell, 2005. 36–59.
– – –. »The Genderization of Narrative.« *Graat* 21. (1999): 153–175.
Kernev Štrajnc, Jelka. »Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture.« *Primerjalna književnost* 18. 2 (1995): 31–58.
Lanser, Susan. »Queering Narratology.« *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Ur. Kathy Mezei. Chapel Hill: UNCP, 1996. 250–261.
– – –. »Sexing Narratology. Toward a Gendered Poetics of Narrative Voice.« *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext/Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Ur. Walter Grünzweig in Andreas Solbach. Tübingen: Narr, 1999. 167–183.
– – –. »Shifting the Paradigm: Feminism and Narratology.« *Style* 22. 2 (1988). 52–60.
– – –. »Toward a Feminist Narratology.« *Style* 20. 1 (1986): 341–363.
Leben, Andrej. »Družbena resničnost v kratki prozi Suzane Tratnik in Braneta Mozetiča.« *Slovenska kratka pripovedna proza*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2006. 213–220.
Maister, Jan Christoph. »Narratology as Discipline. A Case for Conceptual Fundamentalism.« *What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Ur. Tom Kindt in Hans-Harald Müller. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2003. 55–71.

- McHale, Brian. »Ghosts and Monsters: On the (Im)Possibility of Narrating the History in Narrative Theory.« *A Companion to Narrative Theory*. Ur. James Phelan in Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell, 2005. 60–71.
- Mezei, Kathy, ur.: *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill: UNCP, 1996.
- Nünning, Ansgar in Vera Nünning, ur. *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*. Trier: WVT, 2002.
- Nünning, Vera in Ansgar Nünning, ur. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2004.
- Nünning, Vera in Ansgar Nünning. »Von der feministischen Narratologie zur gender-orientierten Erzähltextanalyse.« *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Ur. Vera Nünning in Ansgar Nünning. Stuttgart – Weimar: Metzler, 2004. 1–32.
- Prince, Gerald.: »Narratology, Narratological Criticism, and Gender.« *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology, and Poetics*. Ur. Calin-Andrei Mihailescu in Walid Hamarneh. Toronto: UTP, 1996. 159–164.
- Sternberg, Meir. »Universals of Narrative and their Cognitivist Fortunes (I, II)« *Poetics Today* 24. 2 (2003): 297–395; *Poetics Today* 24. 3 (2003): 517–638.
- Tratnik, Suzana. *Lezbična zgodba: literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC, 2004. (Zbirka Lambda, 37).
- Tratnik, Suzana in Nataša S. Segan. L.: *Zbornik o lezbičnem gibanju na Slovenskem 1984–1995*. Ljubljana: Založba ŠKUC, 1995. (Zbirka Lambda, 8).
- Velikonja, Varja: »O literaturi, lezbištvu in aktivizmu.« *Primorska srečanja* 27. 271–272 (2003): 60–68.
- Warhol, Robyn R. »Feminist Narratology.« *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ur. David Herman, Manfred Jahn in Marie-Laure Ryan. London, New York: Routledge, 2005. 161–163.
- – –. »Guilty Cravings: What Feminist Narratology Can Do for Cultural Studies.« *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ur. David Herman. Columbus: Ohio State UP, 1999. 340–355.
- Zavrl, Andrej. »Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda.« *Primerjalna književnost* 30. 1 (2007): 97–107.
- – –. »'Histerijo lahko narobe kdo razume': T. S. Eliot in moška histerija.« *Primerjalna književnost* 28. 2 (2005): 115–134.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Homoerotika v najnovejšem slovenskem romanu.« *Jezik in slovstvo* 50. 3–4 (2005): 5–16.
- – –. »Spolna identiteta in sodobni slovenski roman.« *Primerjalna književnost* 28. 2 (2005): 93–113.

Gendered Narratology in Progress: Gender-Conscious Novels in Recent Slovene Literature

Key words: Slovene literature / narratology / gender studies / feminist theory / sexual identities / homoeroticism / Tratnik, Suzana / Mozetič, Brane / Morovič, Andrej

Feminist as well as gendered narratology, which benefited in many aspects from the former, have since the late 1990s transcended the binarism of gender differences and adopted the concepts of sex, gender and sexuality for the description of formal and structural aspects of narrative. Several narratologists have started to develop gender oriented analysis of narrative text, explore specific narrative strategies (on story and discourse levels) and produce interpretations, that examine narrative constructedness and instability of sexual identities, including into their research the production aspects and the variables of the reception process.

In my article a brief overview of recent contributions to the field is offered. Further, a combination of feminist, *queer* and gender-oriented narratological assumptions is attempted, thus advocating the stand, that gender is constructed in narrative texts on the basis of textual markers, cultural clues, readers' knowledge of author's sex, his or her other published texts, and readers' general knowledge. The aim of my contribution is to examine the interplay of sex and/or gender and narrative strategies, and, specifically, to foreground agents, focalization and unreliable narration in Slovene gay, lesbian and other gender-conscious novels of the post-communist period, written by Suzana Tratnik, Brane Mozetič and Andrej Morovič. I also deal with the dynamics of gender constructions in the selected texts and discusses their potential deviations from the principles of the coherence of plot and closure in traditional writing.

December 2007

Pogledi na subjektiviteto in govorca v trubadurski liriki

Varja Balžalorsky

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
bvarja@gmail.com

Članek obravnava trubadursko liriko z vidika subjektivitete in lirskega govorca, tako da analizira nekatere najbolj reprezentativne medievalistične obravnave te problematike, ki predstavljajo časovno in metodološko različne momente v preteklih tridesetih letih.

Ključne besede: trubadurska lirika / lirski subjektiviteta / lirski govorec / srednjeveška estetika / literarna recepcija / glasba / medievalistika

Ob premišljanju o trubadurski liriki se že na začetku izrišeta dve možni poti; obravnavati jo kot oddaljen zgodovinski objekt, ki modernemu bralcu zaradi časovne in vrednostne oddaljenosti nikdar ne bo docela dostopen, ali nanjo gledati kot na izvir evropske lirike, s katerim zaradi zgodovinskega loka, ki so ga izrisali njeni nasledniki, tudi modernost ni dokončno izgubila stika. Zadnja možnost dopušča najsi še tako drobno verjetnost, da se bomo tej literaturi približali kot »živemu subjektu« (»dogodek v življenju teksta, njegovo resnično bistvo, vedno poteka na meji dveh zavesti, dveh subjektov« (Bahtin 291)), in sicer z dveh strani; skušati razumeti jo v njeni drugosti in morda uzreti njeno modernost. Vprašanje o subjektiviteti v trubadurski liriki in o njenem lirskem govorniku implicira splošnejše vprašanje o prvih dveh instancah. V tem pogledu se vpisuje v širši fenomen »vrnitve« ali »vznika subjekta« (Klepec), ki »v središče pozornosti vrača subjekt z njegovo nezamenljivo in enkratno izjavo.« (Verč 222)¹ Do nedavne je bila v literarni vedi t. i. teorija lirskega subjekta v primerjavi z obsežnimi in številnimi naratološkimi študijami razmeroma nerazvita, v zadnjih dveh desetletjih pa je problematika sprožila več raziskav z raznorodnimi pristopi.² Teoretski pogledi tu ne bodo posebej obravnavani. Navedem naj le najbolj uveljavljeno prepričanje, »da je lirski subjekt v vsakem primeru zgolj znotrajbesedilna tvorba, se pravi pesnikova fikcija in zato načelno različen od njega« (Kos, *Očrt* 51) in da je »subjekt literarnega dela tisto, iz česar izhaja govor takšnega teksta, naj pri tem mislimo na človeško osebo ali pa na katerokoli drugo možno obliko, čeprav neosebno ali brezosebno.« (Kos, *Lirika* 55) Do takšnih zaključkov bolj ali manj poglobljeno prihaja

vrsta raziskovalcev,³ ki ovržejo teze K. Hamburger, za katero je lirski jaz v nasprotju z dramskim in epskim subjektom, ki sta mimetično-fikcionalna, realen-eksistencialen subjekt.

V razpravi bodo v rabi izrazi oz. ravni subjektiviteta (v filozofsko-psihološkem smislu); besedilna subjektiviteta – besedilni subjekt, ki je subjekt izjavljanja; lirski govorec – lirski persona, ki je subjekt izjave. Zadnji izraz, lirski persona, medievalistika tradicionalno uporablja za prvoosebne govorce v trubadurski poeziji, za t. i. jaz pesmi. (Delovni) izraz besedilna subjektiviteta bo označeval tisto besedilno instanco, ki ni izenačena z lirskim govorcem kot lirsko persono – jazom, ampak deluje na globalni ravni teksta kot organizacijska funkcija besedila in glavno gibalno konfiguracijo lirskega diskurza, seveda tudi na ravni izjavljanja.⁴ Uporaben bo predvsem pri osvetljevanju primerov, kjer se zdi, da sta instanci v dialoškem odnosu oz. da (navidezna) monološkost trubadurskega lirskega diskurza razpada iz različnih razlogov. Morda bi bil v tem smislu primeren naratološki izraz implicitni avtor ali Bahtinov pojem »čisti avtor«, vendar se tej rabi izogibam.

S filozofsko-zgodovinskega⁵ stališča je za srednji vek resda značilna objektivizacija in materializacija duhovnih in moralnih pojavnosti in estetika istovetnosti, vendar je po drugi strani srednji vek obdobje promocije individualnega. Na podlagi na človeka osredotočene krščanske osnove se v srednjem veku začne človekovo ozaveščanje samega sebe. Pri postopnem izrisovanju nastavkov za oblikovanje avtonomnejšega individuuma se v srednjeveški filozofiji kot bistvene kategorije kažejo posamičnost, ponotrnanje in samozavedanje.⁶ M. Zink zgodovinsko postavi prenikanje (srednjeveške) subjektivitete v literaturo v trenutek, ko namen besedila ni več zgolj posredovanje podatkov o svetu na način izražanja splošne, objektivne, metafizične ali »svete« resnice, temveč se besedilo izkaže za proizvod individualne zavesti, ki se zaveda arbitrarnosti, izhajajoče iz individualne subjektivnosti, obenem pa tudi prisil in omejitev jezika kot medija. (Zink 8)

V medievalistiki se je od njenega nastanka v romantiki uveljavilo predvsem avtobiografsko razumevanje trubadurske lirike, ki je predpostavljalo enačenje prvoosebne govorce besedil z avtorjem. Za tako razumevanje je značilno prepričanje o transparentnosti pomena poetičnega diskurza, obenem pa nereflektirano sprejemanje pojmov subjektivnosti, iskrenosti in izpovednosti. Prav trubadurska lirika je veljala za prostor vznika individualnosti. »Preverjanje« romantičnih vrednostnih meril individualnosti in izvirnosti na trubadurski liriki, ki jih le-ta ni poznala, je bilo ključno za pretežno negativno mnenje o njeni umetniški vrednosti. Z uveljavitvijo formalistično-strukturalistične smeri v literarni vedi, ki je posegla tudi v medievalistiko, se je v poznih šestdesetih letih 20. stoletja pojavila zahteva

po spremembi vrednostnih meril za obravnavanje srednjeveške literature nasploh, s katero bi se izognili vplivu romantičnega razumevanja lirike in s tem avtobiografski predpostavki. (Pintarič, *Trubadurji* 139) Ta ni naletela na več razumevanja niti pri marksistično naravnani kritiki, vsaj kar se individualnosti tiče, saj je ta smer kritike vsako subjektivno izkušnjo razumela izključno kot kolektivno težnjo po izboljšanju socialnega statusa.⁷ S prevlado metodološkega pluralizma je v osemdesetih letih strukturalistična rigoroznost popustila, čeprav je njen vpliv še danes močno zaznaven, intertekstualnosti in strukturi sta se ob bok zopet postavila zgodovina in subjekt, pomembno mesto pa je dobilo tudi vprašanje prejemnika v okviru recepcijske estetike, kot tudi problematika politike spola s feministično usmerjeno kritiko.

Obravnavala bom nekatere poglede na subjektivteto in lirskega govorca v trubadurski liriki, ki predstavljajo časovno in metodološko različne momente v preteklih tridesetih letih.

Paul Zumthor, ki je v šestdesetih letih v raziskovanje srednjeveške literature vpeljal najmoderneje, predvsem na strukturalistični poetiki utemeljene metodološke pristope, je o trubadurski liriki pisal predvsem v dveh izmed svojih poglavitnih del, v *Eseju o srednjeveški poetiki* (1972) in v knjigi *Jezik, tekst, enigma* (1975), kjer je razvil teze o krožnosti trubadurskega speva in registru kot temeljnih principih trubadurske in trouverske lirike.⁸ Prav Zumthor je bil eden prvih, ki so poudarjali časovno in vrednostno razdaljo med današnjo dobo in srednjim vekom, spričo katere je srednjeveški horizont potrebno popolnoma na novo rekonstituirati. Celoten korpus srednjeveške literature je zato tudi s stališča problematike subjektivtete za modernega bralca izmuzljiv: ta literatura se pred slednjim pojavlja kot skoraj popolnoma objektivizirana, saj se je subjektivteta, ki oz. če je bila takrat umeščena v tekst, izbrisala. Razlog za to pa seveda ni zgolj stoletna oddaljenost, temveč je zabrisanost subjekta povezana s specifično naravo teh besedil, ki temelji na »decentraciji« jezika v srednjeveški literarni praksi. Bistvenega pomena je prav način prisotnosti avtorja v jeziku: »Avtor se bolj nahaja v jeziku, kot se jezik nahaja v avtorju.« (Zumthor, *Essai* 68) Zumthor razume avtorjevo prisotnost v tekstu samo kot začetni vzgib, ki pa se nato izkaže kot nekakšna globalna retorična figura, zato je vsakršen poskus historizacije govorca – jaza dvomljiv. V besedilu, ki ga ustvarja, se glas utopi, kajti besedilo je uničujoče za vsakršno vzpostavitev identitete. »Avtor je izginil: ostane osebek povedi, v tekst umeščena govorna instanca, ki ne more biti ločena od svojega delovanja: 'tisto' govori.« (Zumthor, *Essai* 69) Vendar pa avtor, preden ponikne, vstopi v jezik izključno prek postopkov, ki mu jih narekuje družbeni krog, kateremu pripada in od koder pravzaprav izhaja motivacija za literarno produkcijo. Elementi imaginarnega, ki

jih uporabi, so že dobro izdelani in so produkt družbenega okolja ter del tradicije, ki je ključni segment srednjeveške literature. Situacija se vsaj na prvi pogled s stoletji spreminja, modernemu bralcu se zdijo teksti poznega srednjega veka vse bolj prežeti z osebnoizpovednimi elementi, pri čemer pa je potrebna previdnost, saj naj ne bi šlo za pravo izpovednost, temveč le za zametke, ki bodo šele čez stoletja pripeljali do prave osebnoizpovedne poezije. Te postavke, ki jih Zumthor razvija v poglavjih, posvečenih srednjeveški poetiki kot celoti, bi bilo na prvi pogled mogoče vzporejati z zgoraj navedenimi splošnimi ugotovitvami moderne teorije o literarnem subjektu in v tem primeru bi specifika srednjeveškega literarnega, v našem primeru lirskega subjekta, ostala nepojasnjena. Verjetno je to specifiko potrebno razumeti prav v smislu odsotnosti projekcije oz. artikulacije subjektivitete kot filozofsko-psihološke entitete v tisto besedilno instanco, ki je običajno poimenovana lirski subjekt oz. lirski govorec ali celo lirski jaz. To lahko razumemo kot posledico nedokončane konstituiranosti takega subjekta v zunajliterarni pojavnosti ali pa kot posledico mehanizmov literarnega koda, ki v primeru, da je tak subjekt že konstituiran, le-tega blokirajo v zahtevi po homogenosti, ki jo narekuje srednjeveška estetika.

Prav poetika trubadurjev, natančneje, poetika *canso*, ljubezenske pesmi,⁹ po Zumthorjevem mnenju najbolje odseva to izpraznjeno mesto subjekta govora, ki se ne izkaže za nič drugega kot za formo. Ta lirika temelji izključno na prvoosebni govorniku, ki pa ima po Zumthorju zgolj slovnično, in kot tak, objektivizirano vrednost. »Nimamo izbire: v najboljšem primeru je mogoče, da bomo v valovanju forme med osnovnimi pomen-skimi enotami zaznali odseve izbrisane subjekta.« (Zumthor, *Essai* 192) Za razumevanje te misli je potrebno predstaviti Zumthorjevi poglavni tezi o trubadurski liriki nasploh: o *registru* in o *kerožnosti speva*. Organska enota velikega trubadurskega speva po Zumthorju ni pesem sama, temveč *cobla*, kitica, zato vrstni red kitic ni pomemben, kar potrjujejo tudi številni rokopisi istih pesmi z različnimi kitičnimi razporeditvami. Drug bistven element, ki krepi abstraktno naravo te lirike, je glasbenost, ki se ne izraža zgolj v dejstvu, da so bile vse pesmi uglasbene, temveč se zvočnost vertikalnih in horizontalnih (notranjih) rim ujema s semantično in slovnično strukturo posameznih verzov. Po natančni analizi obsežnega korpusa izbranih ljubezenskih pesmi trouverjev¹⁰ z vidika sintaktičnih, morfoloških, semantičnih ter zvočnih značilnosti pride avtor do zaključka o neverjetni podobnosti teh besedil. Spričo te enotnosti, ki priča o skupni globalni strukturi, postavi tezo o *registru* kot skupnem kodu, mreži že vnaprej izdelanih pravil in določil, ki celo v srednjeveški estetiki predstavlja skrajni primer formalizacije tradicije. Register je torej kompleks motivno-tematskih, retoričnih, sintaktičnih, leksikalnih in zvočnih elementov, ki po Zumthorjevem

mnenju predstavljajo temelj trubadurske/trouverske poetike. Individualni element naj bi bil zaznaven zgolj pri izbiri prvin z vseh ravni registra, ki pa morajo kot celota na koncu vedno ustrezati enemu od že vnaprej določenih globalnih modelov. Kot tak je register prostor, po katerem se razteza oz. kroži trubadurski spev; ta prostor Zumthor povezuje s pojmom *aizjimen*, ki v trubadurski liriki predstavlja nahajališče *fin' amor* in za katerega severnofrancoski trouverji ne poznajo izraza. Trubadurska poezija naj bi bila torej ena sama pesem, ki kroži po tem prostoru. Zumthor poimenuje ta princip *krožnost trubadurskega speva*. Ta deluje tudi znotraj posamezne pesmi. *Canso* je celota, kjer imajo vsi elementi istočasno vlogo označenca in označevalca. Ta dvojnost implicira notranje kroženje diskurza: ko sporočilo dospe do konca, se zopet vrne na začetno točko. Samonanašalnost, ki je ključna za (Zumthorjevo) razumevanje trubadurskega lirskega subjekta, je glavni vir presenetljive abstraktnosti te lirike. Pesem naj ne bi imela nikakršnega zunanjega referenta, saj naj bi temeljila izključno na loku pojmov *chant – chanter – chanson, trouver, amour – aimer*, ki se med seboj prekrivajo tako, da je *chant* izenačen z *amour* in *aimer* s *chanter – trouver*, kar Zumthor zopet pokaže na semantični analizi, tokrat pesmi *Châtelaina de Couci* (okoli 1200) (»De la circ.« 129–140). »Peti, ki je ljubiti (in obratno), neprehodno dejanje, se razteza po pesmi s ponavljanjem svojega procesa čez kitice in tako ustvari svojo lastno substantivizacijo, *pesem*, ki je *ljubežen* (in obratno).« (»De la circ.« 136). Kot lastno ogledalo je pesem čisti *vokativ*, in čeprav njen diskurz vsebuje tudi na videz zunajbesedilne elemente, so ti po Zumthorju zgolj slovnične narave in podpirajo glas/jaz ter njegovo trajanje, ki pravzaprav nikoli ne poneha, saj je konec pesmi s poslanico samo navidezen – vedno sledijo nove pesmi in tako poteka kroženje speva. Abstraktno in avtoreferencialno naravo te poezije potrjuje tudi analiza časa, pri kateri se izkaže, da gre za atemporalno, abstraktno sedanost, čas izjavljanja pa je izenačen s časom izjave. (*Essai* 204–205) Referenčno os trubadurske lirike tako tvori trojica *ego – hic – nunc*. Prvoosebni govorec se izkaže zgolj za slovnično strukturo, ki ima v vsakem tekstu *ti* ali *vi* (torej *damo*). Ta pa je v smislu zgoraj obrazložene samonanašalnosti pravzaprav *pesem* sama. V pesmi se sicer pojavi še množina tretje osebe – *oni, lauzengeors, gilos* (obreklijci, ljubosumneži) –, ki pa imajo le funkcijo vpeljevanja dogodkovne perspektive v tekst, pri čemer *jaž* in *vi* nikoli ne izstopita iz večne brezdistančne sedanosti. Zumthor vendarle omeni, da vpeljevanje zunajbesedilnih elementov, ki temeljijo na zgodovinski realnosti, pri prvih trubadurjih ni vedno odsotno, denimo v pesmih o križarskih vojnah (npr. sirventeze Girauta de Bornelh). Omenja tudi pesmi z narativno strukturo (npr. nekatere pesmi Raimona de Miraval in Uca de Sant Circ) in satirične pesmi. Ti teksti imajo precej drugačno izhodišče kot *canso*, saj ne izključu-

jejo zunajbesedilnega referenta, vendar je pri njih opaziti težnjo k tipizaciji, zaradi katere besedilo izgubi časovno karakterizacijo, narativni elementi pa nikoli niso povezani z abstraktnim, univerzalnim jazom. (*Langue* 171–172) Podrobnejšo analizo lirskega subjekta opravi Zumthor na podlagi lingvistično-strukturalističnih kriterijev: z vidika slovnične funkcije (*izraz*), z vidika modalne funkcije (vsebina), narativne funkcije (motivi in skladnost z registrom), melodične (vidik harmonije diskurza) in dramatične funkcije (vidik globalnega dinamizma teksta). Analiza slovnične funkcije priča o očitni izotopiji, kar zadeva govorca: vedno gre za *jaž*, ki pa nima zunajbesedilnega referenta. Na ravni modalne in narativne funkcije se izkaže, da gre za najosnovnejše in zelo tipizirane enote pripovedi: stavki *jaž* – *ona* (osebek – predmet: našel sem jo, gledal sem jo, ljubim jo), stavki *ona* – *jaž* (dala mi je ljubezen, posmehuje se mi), stavki z neosebim osebkom in lirskim govorcem kot predmetom (pomlad mi narekuje, naj pojem, Bog mi je podelil čast, da ljubim itd.). Struktura te tipizirane narativne enote pa ni kavzalno-logična, zato je narativnost pesmi le virtualna, saj obstaja samo na ravni predobstoječega abstraktnega modela, na katerega se diskurz pesmi veže tako, da ni zaznati nobene povezave med pripovedjo in *jazom*. Narativnost je deloma spodrezana zaradi značilnosti, ki jo Zumthor imenuje harmonija diskurza in je bistveno povezana z glasbeno naravo te poezije, obenem pa predstavlja enega od temeljev njene krožnosti. Prav glasbena struktura prekinja narativnost in razdvaja arhetipske narativne enote, ki nimajo druge funkcije kot podpiranje modulacije (v glasbenem smislu) jaza. Zumthor nadalje ugotavlja *izrazito* »dramatično« *naravo te lirike, globalni dinamizem, ki poteka na črti med dvema aktantoma pesmi, med jaž in ona/ vi/ dama. Vendar drugemu aktantu nikdar ne uspe individualizirati jaza, ki ostaja čisti znak, nanašajoč se zgolj na glas, glavni dejavnik harmonije, h kateri pesem strmi.*

Táko je Zumthorjevo razumevanje lirskega subjekta v trubadurski liriki. Če ta poezija sploh o čem govori, gre izključno za univerzalne situacije, v katerih se prvoosebni govorec po Zumthorjevem mnenju pojavlja kot tema v glasbenem smislu in nikoli kot konkreten subjekt. Brž ko pa se zgodi, da se pesem začne nanašati na zunajbesedilno stvarnost, na primer pri motivih odhoda na križarsko vojno, *jaž* iz takih pasusov navadno izgine. Brezosebnost, univerzalnost, abstraktnost, samonanašalnost in krožnost so torej po Zumthorju glavne značilnosti trubadurske ljubezenske pesmi, ki odločilno določajo tudi naravo lirskega govorca. Zumthor ugotavlja, da tak govorec postane model za večino literarnih diskurzov 12., 13. in 14. stoletja.¹¹ Šele v 13. stoletju se v nepeti poeziji, v zvrsti imenovani *dit*, pojavijo zametki novega tipa lirskega govorca, ki dobiva značilnosti empiričnega subjekta. O spreminjanju literarne zavesti priča tudi

narava *vidas* (življenjepisov) in *razos* (komentarjev), ki so bili k besedilom trubadurjev dodani kasneje, prvi v 13. stoletju, drugi pa v 14. stoletju. Ta besedila nimajo faktografske vrednosti, temveč jih moramo prej razumeti kot literarna besedila, ki abstraktnemu jazu v pesmih trubadurjev postavijo ob bok empirični jaz – pesnika – trubadurja, o katerem pripovedujejo.

Zumthorjeve teze so imele izjemen vpliv na splošno mnenje medievalistike o trubadurskem lirskem subjektu ne glede na to, da je svojo analizo utemeljil na značilno strukturalističnem inštrumentariju, ki predstavlja metodološko podlago zgolj za določeno vrsto raziskav in ki nekaj desetletij kasneje ni bil več aktualen. Znova je namreč potrebno premisliti nekatere elemente Zumthorjevih tez, ki se danes morda zdijo davek strukturalizmu. Avtorjeva strukturalna analiza nas sicer s površinske popelje na raven globalne semantike, vendar stanje v tekstu zgolj opiše in pojasni, a ga ne interpretira. Vključitev vsebinskih in ne zgolj tekstno-imanentnih, temveč tudi sociološko-filozofskih kriterijev je bila pri nadaljnjih analizah zato nujna.

Tezo o registru, ki se navezuje na teorije intertekstualnosti, bi bilo v primeru prvih trubadurjev verjetno potrebno obravnavati z zadržki, saj Zumthor analizira izključno besedila severnofrancoskih trouverjev, ki so prevzeli trubadursko poetiko v njeni že precej sformalizirani fazi, ko je imel register gotovo večjo vlogo kot pri prvih trubadurjih, ki so *auctores*, avtorji in avtoritete, in so register ustvarili. Intertekstualnost je sicer razvidna že v prvih trubadurskih tekstih, razen pri Guilhemu, prvem trubadurju, ki ustvari model. Guilhemova gesta »*creatio ex nihilo*»¹² se distancira od podedovanih hierarhij in na novo definira tekst ter s tem zgradi nov ustvarjalni prostor. Preostali trubadurji pa se v ta prostor vpisujejo v dvojni luči: z identifikacijo z obstoječimi teksti, obenem pa z distanciranjem od njih in, posledično, z diferenciacijo. Na ta način se ustvari svojevrsten dinamizem trubadurskega korpusa kot celote.¹³ Medbesedilnost prej »krepi«¹³ artikulacijo subjektivtete, kot jo zavira.

Tudi M. Pintarič poveže vprašanje o formalizmu trubadurske lirike in sploh srednjeveške estetike podobno kot Zumthor z vprašanjem o izražanju subjektivtete v teh besedilih, vendar z nasprotnega stališča:

Srednjeveška lepota je v resnici objektivna kategorija, vsaj v najboljšem primeru pa tudi (subjektivna) vizija: če ostane pri prvem, je lepota konvencionalna, stvar obrti; če postane vizija, je stvar umetnosti, ki je nadgradnja obrti in združuje objektivno in subjektivno v organsko celoto. To velja tudi za trubadursko poezijo. Kjer moderna pamet dojema distinkcijo, je srednjeveška miselnost iskala predvsem možnost organske enovitosti. (Pintarič, *Trubadurji* 130)

Po Pintaričevem mnenju formalistična stilna raven trubadurskih tekstov prikriva (vsebinsko) plast, ki pri posameznih trubadurjih (npr. Bernartu

de Ventadorn) priča o prisotnosti visoke zavesti o avtonomni vrednosti subjekta (prav tam).¹⁴ Trubadurski estetsko-etični ideal ljubezni (in pesnjena) se je izražal v skladu z literarnim modelom svoje dobe, obenem pa v skladu z družbenim modelom odnosa posameznika in skupnosti: oba je seveda tudi soustvarjal. Pintarič subjektiviteto trubadurske lirike primerja z »romantično« subjektiviteto z vidika izstopa subjekta iz nedeferencirane skupnosti na podlagi izkušnje ljubezni, vendar z razliko, da je po istem »čudežu« ljubezni trubadurski subjekt nato vrnjen skupnosti (prav tam).¹⁵ Opozorim naj, da se zdi, da na mestih, kjer se Pintarič v svoji monografiji o trubadurjih dotika problematike subjektivitete, le-to enači z lirskim govorcem – lirsko persono.

Pri Zumthorjevi analizi pa kaže vzeti v obzir tudi dejstvo, da obravnava izključno *canso*, v hierarhiji trubadurskih žanrov sicer najeminentnejšo obliko, zato bi bilo za širšo predstavo potrebno razširiti analizo še na druge žanre. Tudi apriorno zanikanje »zapolnjenosti« *jaža* z empirično osebo zagotovo izhaja iz splošnega zavračanja pojma subjekta v strukturalizmu, zato je popolno odsotnost empiričnega subjekta oz. vsaj njegovih zametkov potrebno preveriti še s pomočjo drugih, filozofsko-zgodovinskih in socioloških kriterijev. Teza o odsotnosti subjekta pa je zanimiva zlasti v povezavi s tezo o avtoreferencialni naravi te lirike. Samonanašalnost zagotovo ne pomeni zgolj naivnega poigravanja z jezikom, ampak predpostavlja visoko zavest o izjemnem pomenu jezika in pesniškega akta, ki je povezana z vprašanjem lirske subjektivitete. Pri tem je ključnega pomena dejstvo, da so trubadurska besedila ena prvih besedil, napisanih v ljudskem jeziku. S. Spence postavlja tezo, da sta si subjektiviteta, kot se izraža v besedilih 12. stoletja, napisanih v ljudskem jeziku, in jezik teh besedil strukturno in konceptualno podobna in sta se vzporedno razvijala oz. se v svojem razvoju prepletala. Spence se navezuje na Zumthorjevo razlikovanje med romansko in gotško miselnostjo. V romanski koncepciji se subjekt spaja z objektom in je zato ahistoričen. V gotski koncepciji pa se začne enotnost subjekta in objekta krhati (Spence 5).¹⁶ Spomnimo se, da po Bahtinu ob relativizaciji absolutnega jezika in porajanju nove jezikovne zavesti poteka proces dialogizacije (in vznikne večglasnost).¹⁷ (Delna) subjektivizacija verjetno ni brez povezave s tem fenomenom.

Znamenit primer subjektivizacije je pesem Bernarta de Ventadorn *Tant ai mo cor ple de joya (Moje srce je polno radosti)*,¹⁸ kjer lirska persona ponotranji zunanost. Vendar se estetsko-etični proces ponotranjenja objektivnega (prim. Pintarič 128 in Spence 98) konča s ponovno objektivizacijo: proces metamorfoze subjekta z uporabo metafore (govorec se iz ladje preobrazi v lastovko) je mogoč le v območju označevalca. Govorec te pesmi se zaveda, da bi bila čista norost, če bi dovolil, da notranje prevlada nad zunanjim.¹⁹

Zumthorjevo mnenje, da dama, kot drugi, nikdar ne uspe individualizirati povsem abstraktne in univerzalne narave prvoosebne govorca, morda lahko ovzremo z »Narcisovo« podobo iz slavne pesmi Bernarta de Ventadorn *Ko škerjanec poln radosti*.²⁰ Jaz govorca se zase izgubi, ko se uzre v daminih očeh – zrcalu, obenem pa šele takrat zares vstopa v telo besedila, ko se z aktom »uvida« v njem fizično (portretno) pojavlja. Tu ne gre za ljubezensko fuzijo, dogodek je prej razločevalne kot fuzijske narave. Priča smo zrcalnemu stadiju: v pogledu drugega se jaz ove (svoje enotnosti). Zanimivo je, da ob naraščanju (fizične) prisotnosti jaza lirske persone v tej pesmi upada prisotnost in dosegljivost dame.²¹ Prepoznavanje vidnega – portretiranega jaza, govorceve lastne podobe je gotovo eden zgodnjih korakov subjektivizacije, vsekakor pa individualizacije. To navaja na misel, da je vsaj v nekaterih trubadurskih tekstih lirska persona figurirana kot (porajajoči se) subjekt.

Michel Zink se je z naravo subjektivitete v trubadurski poeziji ukvarjal v okviru študije o razvoju literarne subjektivitete v 13. stoletju (*Subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*, 1985). Njegova prodorna in vplivna študija se problemu posveča z razvojnega vidika in ne zajema zgolj vprašanja subjektivitete v liriki, ampak tudi v epiki (v srednjeveškem romanu in avtobiografski prozi). Zinkova glavna teza je, da rojstvo literature sovпада s trenutkom, ko se umetnost zave, da ni druge resničnosti kot resničnost subjektivitete, ki se uteleša v tej umetnosti. Ozaveščanje subjektivitete je ključnega pomena za nastanek literature.²² Najpomembnejše obdobje tega procesa pa, zanimivo, ni 12. stoletje, v katerem so nastali najpomembnejši teksti francoske srednjeveške literature, ki predstavljajo »renesanso« 12. stoletja, temveč 13. stoletje.²³ Zink se vprašanju lirskega subjekta pri trubadurjih posveča samo primerjalno, v navezavi na liriko 13. stoletja,²⁴ v kateri se navedeni premiki izrazijo na najbolj radikalen način. Po avtorjevem mnenju se je prav tedaj oblikovalo moderno pojmovanje lirike, ki je danes tako samoumevno, da se komaj zavedamo drugačnosti predhodne faze, ko sta mesto poezije in pesmi zavzemala *chanson*, peta pesem, in njen *trouver*.²⁵ Prehod od pete, uglasbene poezije v recitirano liriko sovпада z umestitvijo empirične osebe avtorja v pesem, kar Zink imenuje *dramatizacija jaza*. Nasproti pete poezije trubadurjev, ki je poezija retorične formalizacije in etičnega generaliziranja, se postavi recitirana poezija, ki s pomočjo narativizacije tematizira osebno izkušnjo individualiziranega jaza. Na eni strani glasba in posplošujoča abstrakcija, na drugi govorena beseda in izpovednost. Tu se seveda postavlja vprašanje izpovednosti v trubadurski liriki. Zink ugotavlja, da je izpovednost spriče nenehnega teženja te lirike k posploševanju zgolj namišljena, iluzijo o njej krepi pogost motiv iskrenosti.²⁶

Tematizacija okoliščin posamezne ljubezni je v tej liriki odsotna na račun razmišljanja o splošni naravi ljubezni, predvsem pa na račun retoričnih in formalnih variacij za izražanje te ljubezni. Eden izmed namenov posplošujoče abstraktnosti trubadurske lirike, ki po Zinku še zdaleč ni zgolj posledica osredotočenja jezika samega nase in zavračanja zunajbesedilnih elementov, kot trdi Zumthor, je dokazati iskrenost: trubadurska poezija namreč želi pokazati, da je resnična ljubezen neodvisna od slučajnosti zunanjega sveta. Znotraj takega koncepta prigradnost seveda nima kaj iskati. Abstraktnost trubadurskega diskurza je torej posledica odsotnosti naključnih »dogodkov«, trenutnih stanj in vplivov na občutenje ljubezni.²⁷ Obenem pa pride do prenosa »dogajanja« z vsebinske osi na retorično in formalno os ter s tem do osredotočenja na pesniški akt kot tak. Posploševanje torej pravzaprav ni poglobilni razlog za odsotnost izpovednosti. Pesem je namreč zaprta vase, ker je njen glavni namen razložiti, zakaj je nujna in neizogibna posledica ljubezni pesniško ustvarjanje, torej zakaj pesnjenje ni nič drugega kot ekvivalent ljubezni.²⁸ Zink za Zumthorjem povzame misel, da se *ljubim* vedno nanaša na *pojem* in obratno. »Pesem je obsojena na neskončno ponavljanje misli, da obstaja kot pesem, zato ker obstaja ljubezen.« (Zink 51)²⁹ Ljubezenska čustva so tako izražena izključno v skladu s splošnim modelom ljubezni in s pomočjo enotnega modela pesniškega izraza. Prav zaradi izenačenosti ljubezni in pesnjenja opozarja pesem na lastno nastajanje, eksplicitno ponavadi v prvi in zadnji kitici, implicitno pa z virtuoznostjo in bravuroznostjo metričnih, melodičnih, ritmičnih in retoričnih prvin, z jedrnatostjo, umetelno, a tudi z zapletenostjo izraza (predvsem pri *trobar clus*), čeprav vedno v okviru podrejenosti svojega diskurza ustaljeni normi. Z implicitnim in eksplicitnim opozarjanjem nase pa je, kakor se izrazi Zink, izpostavljena tudi podoba »pesnika«, ki nima dejanske zveze s prvoosebim govorcem – jazom pesmi.

Težnja k popolnosti pesniškega izraza zato ne izhaja toliko iz želje po ugajanju in po komunikaciji z ozkim krogom poslušalstva, s katerim pesnika povezuje skupna ideologija, temveč iz želje po zadovoljitvi »pesnikovega« jaza.³⁰ V tej luči je *trobar clus* najradikalnejša oblika te težnje.³¹ Vendar Zink ugotavlja, da je tudi pri predstavnikih *trobar leu*, jasnega stila, ki se za izražanje visoke zavesti o lastnem jazu ne zatekajo k hermetičnosti (sem se uvrščajo tudi vsi severnofrancoski trouverji), skozi retorično, metrično in melodično umetelno zaznati težnjo po vzpostavljanju lastne prezence, ki ni vezana na abstraktni *jaž*, lirsko persono. To ustvarja notranjo napetost dvorske lirike.

Kročnost speva (Zink zopet navaja Zumthorja), odsotnost navezave lirskega govorca na empirični subjekt (abstraktnost *jaž*), formalistični

značaj te poezije, ki s ponavljanjem variant, ki jih narekuje tradicija, nagovarja prejemnikov spomin, predvsem pa prisotnost melodije; vse te lastnosti trubadurske lirike omogočajo izredno aktivno vlogo poslušalstva, ki pesem popolnoma »posvoji«. Nastanek »nove« poezije 13. stoletja, poetike *dits*, namreč sovpada z ločitvijo glasbe in poezije. Takrat ko melodija, ki je bila poglavitno sredstvo popolne identifikacije poslušalca s pesmijo oz. z njenim prvoosebni govorcem, izgine, pa si pesem ne prizadeva več poiskati novega načina identifikacije poslušalca, temveč prav nasprotno, le-to zavira in jo onemogoča s »postavljanjem« »posamičnega«, osebnega, konkretnega subjekta v prej abstraktni, neosebni jaz trubadurske poezije. V tej poeziji pa se subjektivteta artikulira predvsem prek nevsebinskih elementov, pri čemer spričo jezikovne in glasbene virtuoznosti dobimo občutek, »da zunaj pesmi, katere strogo upoštevana pravila so taka, da to možnost izločajo, obstaja prostor tudi za biografijo pesnika, ali drugače rečeno, za fikcijo, ki bi bila v nasprotju s pesmijo biografska.« (Zink 57)

Zink svojih tez ni predstavil v obsežni analizi tekstov trubadurjev, natančneje se posveča predvsem razčlembi nove poetike 13. stoletja. Poglavitne lastnosti te poezije, ki deluje kot protiutež trubadurski/trouverški liriki, so ločitev poezije in glasbe,³² uvajanje konkretnega, realnega časa v literaturo in predvsem vzpostavitev konkretnega jaza s pomočjo narativizacije (z uvajanjem narativnih drobcev, ki ustvarjajo vtis o anekdotičnosti in izpovednosti, lirski govorec postane avtorski, predvsem pa osebni v smislu posamične psihološko-filozofske entitete), dramatizacije (*dits* deluje kot gledališki monologi, vloga performansa pa je pomembna pri skoraj vseh srednjeveških žanrih) in komičnega (identifikacijo z abstraktnim idealom in jazom v primeru dvorske lirike zamenja v poeziji *dits* distanciranje poslušalca od jaza pesmi s pomočjo superiorno komičnega; lirski govorec je izpostavljen posmehu).

Zink se na splošno sicer distancira od Zumthorjevega strukturalističnega branja trubadurske lirike (in srednjeveške literature nasploh) kot izključno samonanašalnega diskurza, ki sestoji predvsem iz igre jezika s samim seboj. Vendar do določene mere prevzame tezo o samonanašalnosti v smislu poudarjanja vrednosti pesmi in pesniškega akta na ekspliciten in impliciten način. Nanjo navezuje artikulacijo subjektivtete, ki glede na njegove eksplicitne ugotovitve očitno nima zveze z lirsko persono – jazom pesmi. Vprašanje je, na katerih besedilnih ravneh se le-ta artikulira. Zink poleg retorične, oblikovne, ritmično-metrične in melodične virtuoznosti, ki naj bi odražala visoko zavest o lastni vrednosti in vrednosti lastnega ustvarjanja, opozarja tudi na s tem povezano motiviko. Ta pa je del vsebinske ravni besedila in je organizirana okrog lirske persone – jaza. Iz Zinkove ugotovitve, da pesem figuro »ustvarjajočega pesnika« vrednostno

postavlja pred figuro »zaljubljenega pesnika«, bi torej lahko izpeljali misel, da je prostor govorca (v Ducrotovem smislu govorca kot bitja v svetu), kjer bi se subjektiviteta lahko manifestirala na vsebinski ravni, razcepljen. Na eni strani je to mesto povsem abstraktno in se v fazi recepcije s pomočjo glasbe »partikularizira«, po drugi strani pa se iz njega vendarle gradi figura »pesnika«. Iz tega bi sledilo, da figurirana pesnik in ljubimec »po moči izraza« subjektivitete vrednostno nista enaka in da je potemtakem tudi njuna istovetnost na določeni ravni navidezna, kljub dejstvu, da to liriko preveva enačba pesniti = ljubiti. Na ta način izpeljan Zinkov pogled na lirski subjekt pri trubadurjih je zato mogoče razumeti kot sintezo Zumthorjevega in tradicionalnega »avtobiografskega« razumevanja.

Po drugi strani pa Zink ugotavlja, da je prav prisotnost glasbe (oz. neločenost melodije in poezije) eden od odločilnih razlogov za abstraktnost trubadurske lirike z vidika manifestacije subjektivitete v besedilu. Glasbenost naj bi potemtakem poslušalcu na eni strani omogočala možnost identifikacije, ustvarjalcu pa v prvi realizaciji umetniškega dogodka (v ustvarjalnem aktu) na neki način odvzemala možnost pretoka subjektivnosti v besedilo. To lahko razumemo, kot da se subjektiviteta (kolikor je sploh zunajbesedilno konstituirana) znotraj trubadurske umetniške konfiguracije artikulira v glasbi, torej da se spričo prisotnosti melodije delno raztaplja ali naseljuje v njej. Iz običnih mest, ki jih zapoveduje t. i. register pesniškega jezika in izraza, se seli v jezik glasbe. V tem primeru bi lahko govorili o nekakšnem melodičnem subjektu v trubadurski liriki. Prav s pomočjo melodije in iz nje v nadaljnjih dogodkih življenja teksta – partiture črpajo prejemniki možnost identifikacije in individualizirajo lirsko persono. Pri tem je za Pintaričem potrebno opozoriti na dejstvo, da gre pri trubadurski glasbi za enoglasje, v nasprotju z gregorijanskim koralom, iz katerega se je razvila: »Enoglasno petje kot že v antični Grčiji izraža čustva posameznika, večglasno, liturgija v celoti pa čustva skupnosti.« (*Trubadurji* 87) Pintarič, ki glasbenost v trubadurski umetniški konfiguraciji razume kot dejavnik individualizacije, opozarja, da glasba ne individualizira le posamezne stvaritve, temveč tudi posamezno izvedbo iste pesmi. (*Trubadurji* 27) Pomen glasbe v trubadurskih stvaritvah je torej mogoče opredeliti kot mnogoznačen: 1) z vidika pesniškega besedila je glasba objektivizirajoči dejavnik, saj s svojo prisotnostjo zavira prenikanje subjektivitete v tekst; 2) po drugi strani vzpostavlja prostor možnega izraza subjektivitete, ki se zdi do določene mere blokirana od literarnega koda; 3) zagotavlja identifikacijo poslušalca v nadaljnjih izvedbah; 4) zadnja značilnost pa implicira tudi njeno kolektivno razsežnost, znotraj katere iz univerzalne abstraktnosti svoje narave, ki se zrcali v (vsaj delni) univerzalni abstraktnosti lirske persone, v umetniškem dogodku izvedbe navsezadnje omogoči nekakšno individualizacijo

– partikularizacijo s strani posameznika – poslušalca, ki pa vselej poteka v skupnosti, utemeljeni na skupni ideologiji (ali viziji) *fin'amor*. Zapolnitev abstraktnosti, partikularizacija lirске persone z doživljajsko vsebino je istočasno kolektivna in individualna, lirska persona med vsakokratnim izvajanjem postane nekakšen kolektivni – patični lirski subjekt. Vendar možnost, da se ta vzpostavi, omogoča ustvarjalna (besedilna in glasbena) subjektivteta, ki, če se strinjamo z Zinkom, ni izenačena z lirsko persono – jazom pesmi. Zgoraj obravnavani primeri, ki kažejo na določeno stopnjo individualiziranosti in celo subjektiviziranosti tudi na ravni lirске persone, so pokazali, da se subjektivteta artikulira tudi v lirski personi – jazu pesmi, in sicer ne zgolj v tistem delu, kjer je figuriran kot pesnik, ampak tudi kot ljubimec oz. oboje hkrati.

Monografija *Subjectivity in troubadour poetry* (1990) avtorice Sarah Kay je, kolikor mi je znano, edino delo, ki je v celoti posvečeno problemu lirске subjektivtete in govorca pri trubadurjih. V nasprotju z Zinkovo knjigo gre za sinhrono študijo, ki obravnava izključno besedila okcitanskih trubadurjev s poudarkom na ljubezenskih pesmih, *cansos*. Študija se osredotoča predvsem na vprašanje lirске subjektivtete kot proizvoda jezika in retorike, vendar pomembno mesto namenja tudi vprašanju zgodovinsko-sociološke determiniranosti trubadurske lirike z vidika spola in socialnega statusa, vprašanju prvotne recepcije in avtobiografskemu vidiku. Avtorica zavrne teze Zumthorja in njegovih naslednikov o monolitnosti trubadurskega korpusa, ki izvira iz intertekstualnosti *registra* in ki izključuje zgodovinsko-razvojno in avtobiografsko perspektivo, čeprav ne zanika, da ta lirika temelji na konvenciji. Zavrača anonimno naravo registra in krožnosti speva ter opozori na pogostost citiranja, kritiziranja ali prevzemanja specifičnih elementov slavnih trubadurjev v pesmih njihovih sodobnikov in naslednikov, mnogokrat tudi z neposredno omembo njihovega imena.³³ Ta navada je kasneje morda res postala del tradicije, na začetku pa je vsekakor imela tudi »avtobiografsko« razsežnost. Druga pomembna lastnost v okviru vprašanja o intertekstualnosti pa je citiranje, povzemanje ali nanašanje posameznega trubadurja na lastne tekste.³⁴ Obe značilnosti vpeljujeta v intertekstualnost časovno-razvojno in avtobiografsko dimenzijo, ki je pri Zumthorju odsotna. Kayeva tudi meni, da Zumthorjeva teza o objektiviziranosti trubadurske lirike temelji na razumevanju subjektivtete kot izključno individualne entitete, subjektivteta, izražena v jeziku, pa ima lahko tudi kolektivne razsežnosti, zato je, če ostanemo v okvirih Zumthorjeve teorije, primernejši izraz *generalizirana* subjektivteta.

Kayeva se najprej posveti obravnavi retoričnih postopkov. Artikulacija subjektivtete je namreč neločljivo povezana z retorično kompleksnostjo besedila. Natančna analiza uporabe posameznih figur pokaže na eluziv-

nost, nedoločnost in dvoumnost, ki jih v tekstu ustvarjajo ironija, hiperbola, metafora, metonimija in katahreza. Retorični učinki dvorske lirike so resda organizirani okrog lirske persone in se osredotočajo nanjo, vendar je konsistentnost takega govorca vprašljiva. Raba ironije in hiperbole (kot enega od postopkov uvajanja ironije v besedilo) subvertira najbolj očitno pozicijo lirske persone in s tem odpira možnost najrazličnejših branj ali pa enostransko branje, čeprav alternativno površinskemu, sploh onemogoča.³⁵ Pri vprašanju uporabe metafore, metonimije in katahreze izstopa predvsem težavnost odločanja za dobesedno ali preneseno razumevanje, ki ga povzroča nenehno menjavanje pozicij. Obenem pa se bralec sooči tudi s težavami pri določanju vrste same retorične figure. Rezultat je nejasnost, ki posledično zajame tudi jaz pesmi. Kot primer Kayeva navaja pesem *Ab l'alen tir vas me l'aire* (v dobesednem prevodu *Ko vdahnem zrak*) Peira Vidala, kjer se prepletata podobi ženske in Provanse na tak način, da je nemogoče določiti, kakšno branje je najbolj ustrezno. Še bolj pa je s tega stališča zapletena pesem *Ans que l'cim reston de branchas* (v dobesednem prevodu *Preden veje krošeni*)³⁶ Arnauta Daniela, kjer smo priča toku podobja, prevzetega iz najrazličnejših področij (ljubezen, viteštvo, jahanje, pravo, šolstvo, cerkev, botanika itd.), »ki prej govori o protejski naravi pesniškega diskurza, kot pa v tekst uvaja mimetične kategorije« (Kay 43). Izmuzljivost subjektivitete in njen kompleksen odnos do jezika se pokaže tudi pri analizi alegoričnih postopkov (poosebljena abstrakcija, poosebljene lastnosti, notranji dialog), s pomočjo katerih lirski govorec pridobiva značilnosti psihološke entitete. Avtorica opozarja na spremembo značilnosti alegorije v 12. stoletju najprej v liriki, nato pa tudi v epiki; tradicionalna »objektivna« alegorija, kjer gre za personifikacije nadindividualnih pojavnosti, ki potrjujejo vlogo skupnosti, se spremeni v »subjektivno« alegorijo, in sicer tako, da so personifikacije vedno ponotranjene (grad na primer predstavlja človeško dušo, v njem živijo različne moralne in etične abstrakcije: ljubezen, radost, sovraštvo, prijateljstvo, mnogokrat pa tudi *jaz*, kar je še posebej paradoksalno, ko se jaz odloči, da bo grad zapustil).³⁷

Prav ponotranjenje personifikacij priča o težnji, da bi se prvoosebni govorec vzpostavil kot subjekt. Vendar pa analiza pokaže, da ponotranjene personifikacije prav toliko ogrožajo *jaz*, kot ga krepijo, ker ne ustvarjajo koherentne individualne psihologije (primer odhoda iz lastne duše), ampak spričo svoje številčnosti in različnosti subjekt razcepljajo, obenem pa ne razjasnijo jazovega odnosa do *drugega*, ker meje med notranjim in zunanjim niso jasno začrtane. Jaz kot subjekt je torej podrejen silam, za katere ni čisto jasno, ali so v tekstu predstavljene kot notranje ali kot zunanje, istočasno pa je tudi njegova pozicija v prostorski dimenziji alegorije negotova. Analiza tovrstnih retoričnih postopkov osvetljuje naravo takega jaza na

treh ravneh. Personifikacije lahko na ravni *sensus litteralis* razumemo kot karakterje – osebe. Na ravni *sensus allegoricus* pa nekonsistentna, krhka in protislovna narava personifikacij, ki (retorično) gradijo in vzpostavljajo *jaz*, posledično kaže na njegovo krhkost in negotovost. Na ravni alegoričnega smisla se na eni strani personifikacije sicer nanašajo na *jazovo* notranjost in njegovo osebno izkušnjo, na drugi strani pa ta raven (tudi pri subjektivni alegoriji) še vedno ohranja tradicionalno povezavo med posamičnim in univerzalnim, tako da nakazuje, da so individualne reakcije odvisne od splošnih psiholoških načel (gl. Kay 62). Še bolj kot poosebljene abstrakcije vzpostavljajo razliko med *jazom* (moškim) in *drugim* (žensko) personificirane lastnosti (srce, razum, volja, upanje, čast itd.); te dodatno individualizirajo prvoosebne govorce v nasprotju z *drugim* – *domno*, ki največkrat nima izdelane psihologije. Večina trubadurjev sprejema postopke retorične reprezentacije *jaza* s pomočjo poosebljenih lastnosti in jih uporablja kot tehniko za »dramatizacijo« jaza, tako da ta pridobiva značilnosti subjekta. Vendar ta vrsta personifikacije v nekaterih primerih (na primer pri Lanfrancu Cigali, Arnautu Danielu in Ucu de San Circ) besedilnemu subjektu omogoča premikanje po tekstu; »subjekt se zdi ločen od jaza in zveden na jezikovni tok, ki ustvarja tekst, čeprav hkrati še vedno razsoja med tekmujočimi elementi, ki konstituirajo jaz.« (Kay 65)

Zadnji od alegoričnih postopkov je dialog, in sicer ne dialog med pesniki, kakršen se pojavlja pri značilnih dialoških oblikah, kot sta *tenso* ali *joc partimen*, ampak notranji dialog med različnimi notranjimi *glasovi*. Avtorica poudarja, da pri tem postopku ne gre za *primere* dialoga, ampak prej za *reprezentacijo* dialoga in da je ta postopek med vsemi alegoričnimi sredstvi najmanj ekspliciten in zato najtežje določljiv. Taka vrsta dialoga naj bi bila še posebej značilna za obdobje med 1160 in 1170 pri trubadurjih, ki so bili povezani z Raimbautom d'Aurenga, še posebej pri Girautu de Bornelh, Peiru Rogieru in Gaucelmu Faiditu. Kayeva na primeru pesmi teh treh trubadurjev opozori na njihovo očitno večglasno naravo, ki ne izvira iz dialoga med različnimi pesniki, ampak iz različnih moralno-etičnih pozicij enega samega subjekta, kar kaže na njegovo nestabilnost, protejskost ter predvsem na razcepljenost med kolektivno in individualno:

[...] subjekt se lahko spoji s skupnostjo, ali pa se, ločen od nje, razcepi znotraj sebe; nahaja se v toku med enotnostjo in fragmentacijo, pri čemer ne premore ne konsistentnosti niti predvidljivosti, na najvišji stopnji razcepljenosti pa je obremenjen z odnosom do jezika, sprašujoč se, kako najbolje izraziti svoje želje; ker pa predstavlja izvir teksta, je tudi tekst tako spremenljiv in nagnjen k razcepljenosti kot on sam. Te cepitve pričajo o kanaliziranju želje znotraj subjekta zaradi ponotranjenja družbenega nadzora, ki izobčuje inspiracijo v prid dekorativnosti in s svojo (delno) represijo subjektu in tekstu vrača družbeni uspeh. Jaz je razcepljen

med željo in nadzorom, med individualnim in družbenim, in pesem odseva to razcepljenost. (Kay 77)

Besedilna subjektiviteta je zgodovinsko, sociološko in politično determinirana. Kayeva zato v drugem delu študije analizira problematiko z vidika spola, statusa, razredne pripadnosti, odnosa z mecenom in recepcije. Pri analizi spola (*gender* in ne *sex*) je zadržana tako do tradicionalnega pogleda na trubadursko liriko kot na poezijo povelečevanja ženske, hkrati pa se od apriornih feminističnih sodb distancira tako, da svoje argumente utemeljuje izključno na jezikovnih in retoričnih prvinah. V poeziji moških trubadurjev odkriva sistem treh spolov, in sicer moškega, ženskega in spol *domne*, *midons*, v tekstu opevane dame. Ženski spol se pojavlja na mestih, kjer ima ženska oseba negativne lastnosti in je zato degradirana; značaj ženske naj bi bil v popolnem nasprotju z dvorskimi ideali, ženska ni sposobna razmišljanja in občutenja, je nerazumevajoča, nizkotna in nezvesta – nima torej vseh moških kvalitete in je zato že po naravi pokvarjena. Znotraj spolne hierarhije šovinističnega diskurza moških *canço* se zaradi ne vrednosti ženske, da bi jo opevali, pojavi še idealiziran tretji spol dame. *Domna* je z biološkega, fizičnega stališča ženska, s socialnega vidika ima moške kvalitete, psihološko in moralno pa je androgina. Gre torej za konstrukt teksta, v katerega moški subjekt projicira svojo (želeno) podobo, obenem pa mu podeljuje poželjivost, kar ta konstrukt povezuje z ženskim spolom. Vendar taka rešitev povzroči nadaljnje zaplete, saj se meja med subjektom in objektom teksta zabriše, kar je pokazala tudi analiza alegoričnih postopkov. V tekstih druge polovice 12. stoletja je opaziti, da *domna* dobiva status aktivnega subjekta, pasivnost moškega subjekta – transformiranega v objekt – je mnogokrat prikazana kot proces njegovega moralnega napredovanja. S prehajanjem na mesto aktivnega subjekta pa se pojavi tudi nevarnost, da bo *domna* začela dobivati izključno ženske lastnosti, zato je večkrat prikazana na negativen način in lahko dobiva tudi diabolične razsežnosti. Jaz (moške) trubadurske poezije se tako tudi s stališča spola izkaže za nestabilnega, ojača se z iznajdbo »mešanega« spola in z vzpostavitevijo moško-centriranega diskurza.

Analiza pesmi trubadurk (Castelloze, Comtesse de Dia, Marie de Ventadorn, Azalaïs de Porcairagues, Lombarde, Garsende, Genoese) pokaže, da imajo težavo z identifikacijo jaza svojih pesmi, tako z ženskim spolom moškega sistema kot s spolom *domne*. Pri dialoških pesmih se avtorice podredijo moškemu sistemu (Kayeva domneva, da verjetno zato, ker so bili avtorji samo moški) in prevzamejo vlogo *domne*.³⁸ Comtesse de Dia ima tako v pesmi *Zapeti moram, česar ne želim* vse poteze *domne*, razen moči nad ljubimcem, obenem pa tudi moči, da bi mu pokazala, da je on v zmoti

(*Ljubezen* 92) Identifikacija s spolom *domne* v precej manjši meri velja za *cansos* trubadurk, pri čemer se oklevanje pri prevzemanju vloge *domne* povezuje z določenim občutkom tesnobe.³⁹ Nasploh so v poeziji trubadurk razvidne tesnoba, negotovost in ranljivost, ki so verjetno posledica vsiljenega homocentričnega sistema.⁴⁰

Pri analizi družbenega položaja lirskega subjekta Kayeva, podobno kot pri vprašanju politike spola, loči dva koncepta, in sicer *položaj* in *status*, ki so ju tradicionalne interpretacije izenačevale. Položaj se pridobi z dedovanjem ali poroko, medtem ko je status kulturni (ali pravzaprav ideološki) konstrukt, ki je bolj dinamičen, saj oseba z nizkim položajem lahko doseže visok status (na primer, če se proslavi kot trubadur). Kayeva najprej opozori na šibke točke vplivne Köhlerjeve fevdalne teorije, po kateri je trubadurska poezija predvsem kolektivna aspiracija po napredovanju na družbeni lestevici, in nato reinterpreterira nekatere njene elemente tako, da jih poveže s pojmom statusa: umeščenost prvoosebnega subjekta govora v družbeno-zgodovinski okvir je mogoče ponazoriti s Köhlerjevo strategijo dobesednega branja fevdalnih metafor, če pojem družbenega položaja zamenjamo s statusom. Analiza politike spola je pokazala, v kolikšni meri je moški subjekt povezan s spolom *domne*. Podobno se izkaže tudi na ravni statusa: *domna* ima praviloma višji status od moškega subjekta in je tako tudi s socialnega stališča idealizirana.⁴¹ Subjekt tudi na tej ravni projicira idealne atribute na objekt in nato pasivno čaka, da se ti atributi povratno projicirajo nanj. Poudarjanje nizkega statusa jaza naj bi bilo samo navidezno in naj bi delovalo predvsem kot retoričen postopek, ki služi končni potrditvi jaza kot dobrega pesnika, ljubimca in junaka, se pravi njegovega statusa. Dejansko navezanost koncepta statusa na družbene in ekonomske dejavnike prikaže Kayeva z vidika dveh konceptov *vrednosti* (vrednost kot inherentna kvaliteta in vrednost, ki temelji na izmenjavi), kot sta se oblikovala v srednjeveški ekonomiji (»realistični« koncept denarja kot vrednosti same na sebi in »nominalistični« koncept, po katerem denar nima dejanske univerzalne vrednosti⁴²). V zadnjih desetletjih 12. stoletja in na začetku 13. stoletja je v trubadurski liriki pogosta raba podobja s področja financ, skrb subjekta o lastni vrednosti in statusu, ki je zaznavna v teh pesmih, pa priča o prehodu v nominalistično pojmovanje vrednosti. Pri prvem konceptu vrednosti je ljubimec v pesmi nagrajen zaradi svojih vazalskih, ljubezenskih in pesniških kvalitet (na primer pri Bernartu de Ventadorn), pri drugem zaradi uslug, ki jih je naredil (na primer pri Raimonu de Miraval). Različna koncepta vrednosti sta očitna tudi pri razumevanju vrednosti *domne*: pri prvem konceptu je absolutna, pri drugem relativna in zato se je o njej mogoče pogajati. Taka reinterpreteracija Köhlerjeve teorije onemogoča branje prvoosebnega subjekta kot sinekdohe za celotno družbeno skupino

(*juvenes*, mladih obubožanih vitezov iz nizkega plemstva), vendar ta subjekt v določeni meri ostaja kolektiven, ker je tudi status moški konstrukt, s katerim se trubadurke ne identificirajo in tudi ne uporabljajo fevdalnih in finančnih metafor, razen na mestih, kjer te samo še bolj poglobljajo njihovo marginalnost glede na moški sistem (na primer pri Castellozi).

Potem ko Kayeva pokaže, kako se z retoričnimi postopki oblikuje sicer nestabilen jaz, prvoosebni govorec trubadurske poezije, in nato analizira njegovo sociološko-zgodovinsko določenost, se v zadnjem delu študije posveti vidiku izvajanja/nastopanja. Trubadurska lirika namreč temelji na govoru/petju, zapis pesmi je bil drugotnega pomena. O pomembnosti izvajanja pa priča tudi parcialnost te lirike glede na njeno povezavo z glasbo. Kayeva se zato sprašuje o povezanosti lirskega subjekta z izvajalcem. Pri aktualizaciji besedila imajo izjemno vlogo fizična prezenca in neverbalne oblike komunikacije. Polivalentnost trubadurske lirike na retorični ravni je prisotna tudi na ravni izvajanja, saj prvoosebni glas izvajalca neizogibno prevzema tako vlogo izvajalca kot ljubimca – pesnika, implicitnega avtorja (izraz uporabi Kayeva) in celo empiričnega avtorja.⁴³ Kayeva zato uvede pojem *karakterja* (v smislu dramske osebe), s čimer se želi distancirati od po njenem mnenju nejasnega pojma *persona*. Persona se ji zdi ustrezen pojem v tistih pesmih, kjer je zaznati razkol med lirsko persono in implicitnim avtorjem. Karakter sestoji iz teh prekrivajočih se vlog, izvajanih s pomočjo prvoosebnega glasu. Karakter, kot ga opredeli Kayeva, je torej konstrukt, ki se izoblikuje v času izvajanja in združuje različne ontološke in diskurzivne pozicije. Njegovo konsistentnost ustvarjajo posamezni toposi trubadurske poezije, ki omogočajo identifikacijo vlog – pozicij; ljubimca in pesnika ter funkcije avtorja in izvajalca: motiv iskrenosti, ki ga je prvi uvedel Bernart de Ventadorn; motiv priznanja, da pesem ni zmožna izraziti intenzivnosti čustev; neposredno naslavljanje na poslušalstvo; in motiv *lanzengours*, obrekljivcev (ti predstavljajo nekakšen anti-subjekt, motiv opozarjanja na njihovo »drugost« pa je za izvajalca način, kako poudariti svoj »jaz«.) Vsi ti načini krepitve karakterja so podvrženi postopkom ironije in hiperbole, s čimer je enačenje karakterja z izvajalcem v očeh poslušalstva upadalo. Identificiranje in distanciranje naj bi po Kayevi torej bila enakovredna. Povezava med izvajalcem in avtorjem je bila, če drži teza, da so trubadurji izvajali lastne pesmi (dokler niso postale tako priljubljene, da so jih začeli izvajati tudi žonglerji), jasna, vprašanje pa je, kako je karakter povezan z zunajbesedilno osebo avtorja, se pravi, do kakšne mere so pesmi eksplicitno avtobiografske. Kayeva na tem mestu analizira eksplicitne in implicitne načine »avtorskega podpisa« pesmi; s *senhali* (*senhal* je ime naslovnika pesmi in deluje kot »avtorski podpis preko opisa« – »sem tisti, ki ustvarja za ...«) in nasploh s *tornadami* – sklepnimi kiticami,

poslanicami. Ugotavlja, da so trubadurji *tornade* po lastni presoji dodajali ali odstranjevali glede na trenutno občinstvo, o čemer pričajo rokopisi, ki se med seboj razlikujejo po *tornadab*. Pri tem je opaziti presenetljivo ločenost ljubezni in zgodovinskih referenc. Ljubezenski del pesmi namreč nikoli ni vključen v »avtobiografski« del, torej tja, kjer so na kakršenkoli način razvidne reference na zunajbesedilno stvarnost. Na določen način je tako v besedilih razvidna dihotomija med zgodovino in fikcijo/iluzijo: prva ustreza odnosu avtorskega – avtobiografskega subjekta (govora) do mecenca, omenjenega v *senhalu*, druga pa odnosu lirske persone do *domne*. Dihotomija se torej vzpostavlja tudi znotraj lirske persone; iz iste pozicije, pozicije prvoosebne govora, izmenično govorita avtorski in fiktivni subjekt. Ob tem pa se posledično izpostavi tudi problem identifikacije figure pesnika s figuro ljubimca, na kar je opozoril že Zink. Ko govorac – jaz prevzema podobo pesnika, se prekriva z referencialnim poljem, ko prevzema podobo ljubimca pa s fikcijskim in retoričnim poljem. To ne velja za pesmi, ki so naslovljene na mecenke, kjer sta v prvoosebnem govorcu istočasno figurirana tako pesnik kot ljubimec, in sicer v obeh primerih kot del zgodovinske stvarnosti. To pa drži le pogojno, ker Kayeva ugotavlja, da »dvoumnost, ki je značilna za te pesmi, 'ljubezensko zgodbo' zopet zvede zgolj na poigravanje, fantazijo ali jezikovni solipsizem. Tako objekt kot subjekt (v vlogi ljubimca) v enaki meri pripadata območju retorike in tradicije kot zgodovinski stvarnosti.« (161)

Pri vprašanju uvajanja avtobiografskih elementov je še posebej zanimivo, da je to uvajanje spričo številčnosti poslanic pri eni sami pesmi pogojeno s poslušalstvom posameznih aktualizacij, kar kaže na izjemno vlogo publike. Slednjo Kayeva analizira še z vidika interaktivnosti in konvencije ter pri tem opozori na kolektivno razsežnost lirskega subjekta. Že samo izvajanje predpostavlja kolektivnega prejemnika, v primeru dvorske publike pa je ta skupnost enotna, saj jo povezuje skupna ideologija. Strategije, ki so služile možnosti identifikacije pesnika, ljubimca in izvajalca (iskrenost, neizrekljivost in *lauzengeors*), in so soustvarjale lirski karakter, v skupino teh posameznih vlog – pozicij vpeljujejo tudi publiko, ki postaja so-subjekt pesmi in v pesmi sodeluje tudi s postavljanjem norm literarne konvencije. Prav izvajanje omogoča *krožnost speva*, a ne v Zumthorjevem pomenu, temveč kot družbeno krožnost, ki publiko omogoča postati so-subjekt pesmi, tako pri njenem ustvarjanju kot pri njeni podrejenosti konvencijam diskurza. Izvajalec tako predstavlja konvencijo/tradicijo poslušalstvu, istočasno pa poslušalstvu nastavlja zrcalo. Zato sta izvajalec – avtor in poslušalstvo podrejena tako drug drugemu kot predhodni produkciji. Kolektivne razsežnosti trubadurske lirike tako ni mogoče zanikati.

Kayeva svojo izčrpno analizo lirske subjektivitete pri trubadurjih v mnogih pogledih, predvsem pri vprašanju vloge prejemnika, začenja na

točki, ki so jo dosegla Zinkova dognanja, medtem ko Zumthorjeve teze v glavnem zavrača ali pa jih reinterpretira. Opira se na najmodernejše poglede na trubadursko liriko in se distancira od tradicionalnega razumevanja, kar je opazno pri razmeroma majhnem deležu vprašanja *fin' amor* kot (vsaj navidez) glavnega vodila te lirike pri obravnavi konstituiranja lirskega subjekta.⁴⁴ Avtorica sicer nikjer eksplicitno ne izrazi dvoma o dejanskem in ne zgolj literarnem/virtualnem obstoju tega fenomena, vendar je njena zanimiva analiza spola in statusa, ki se v določeni meri nanaša tudi na feministično naravnana branja trubadurjev, precej pomenljiva. Razlog, da se poglobljeno ne posveča ideološki osnovi te lirike, kakršnakoli ta pač je, gre verjetno iskati v dejstvu, da izhaja iz imanentnega branja, kar je zagotovo tudi ena od pozitivnih lastnosti študije. Njena analiza retoričnih prvin, predvsem ironije in hiperbole, pokaže, da narava trubadurske lirike ni površinska v smislu naivne predanosti vsebini, ter da jo je potrebno brati na različnih ravneh. Prvoosebne govorce je zato s tega stališča mogoče razumeti kot vlogo, ki ni vedno izenačena s subjektiviteto, ki se v besedilu artikulira v soobstajanju različnih dialoških pozicij in na različnih besedilnih ravneh, pravzaprav v nekem praznem prostoru med temi pozicijami, s katerega nadzoruje njihov odnos. Vendar po drugi strani analiza Kayeve nikoli dokončno ne zanika nasprotno možnosti. Na to ključno vprašanje identifikacije pravzaprav nikoli dokončno ne odgovori, vendar je skozi študijo razvidno, da se ji to enačenje največkrat zdi upravičeno, čeprav na nekaterih mestih (kot pri zgoraj omenjeni analizi ironije in pri analizi alegoričnih postopkov) opozori na možnost razločevanja med obema instancama. Vsekakor pa zavrne Zumthorjevo in Zinkovo tezo o abstraktnosti jaza – govorca pesmi in poudari očitno povezavo med naravo tega jaza in junaki drugih (epskih in dramskih) srednjeveških žanrov. Prvi prejemniki so prvoosebne govorce trubadurske lirike razumeli kot ontološko entiteto. Ugotovitev potrjuje njena analiza alegoričnih postopkov, s pomočjo katerih je tak jaz – govorec ustvarjen, in analiza njegove sociološko-zgodovinske determiniranosti, pa tudi dejstvo, da so ga prvi prejemniki povezovali s fizično pojavo izvajalca. Kayeva tudi pokaže, v kolikšni meri se jaz besedila navezuje na zgodovinsko podobo avtorja, in tako oživi tradicionalno avtobiografsko predpostavko, po drugi strani pa opozarja na kolektivno razsežnost lirskega subjekta, čeprav ne da jasno vedeti, da je ta pogojena s skupno ideologijo, temveč pri tem vprašanju poudari predvsem pomen pesniške konvencije. Pri analizi recepcije se do neke mere nanaša na Zinkovo tezo o funkciji prejemnikov, ki predvsem s pomočjo glasbe zapolnjujejo »praznino« abstraktnega jaza pesmi. Vendar po Kayevi le-ta ni abstrakten. Čeprav je jezikovni-poetični konstrukt, se v njem stapljajo najrazličnejši elementi: je oseben, čeprav generaliziran; na nekaterih

mestih je avtorski, takoj zatem se transformira v fiktivnega in deluje kot dramska oseba; hkrati pa je tudi kolektiven, ker ga na eni strani (vsaj navidezno) konstruira konvencija *fin'amor*, na drugi pa, če upoštevamo analizo spola in statusa, moško šovinistični diskurz, znotraj katerega so ženske še vedno marginalizirane, tudi kot pesnice. Na težko določljivi odnos med jazom in besedilno subjektivteto je Kayeva do neke mere opozorila pri obravnavi alegoričnih postopkov, kjer je izpostavila tudi visoko stopnjo samozavedanja pri nekaterih pesnikih (pri Arnautu Danielu, Lanfrancu Cigali). O vzpostavljanju avtonomnejše subjektivtete v besedilu pričajo zgoraj omenjeno nadzorovanje različnih perspektiv s pomočjo ironije, »pomikanje« po z alegoričnimi postopki ustvarjenem »prostoru« pesmi in nenazadnje do neke mere jasna (čeprav morda samo navidezna) razločitev med subjektom in objektom, *jazom* in *družim*. Vendar Kayeva ugotavlja, da je avtonomnost jaza nestabilna, o čemer priča njegov zapleteni odnos do drugega, obravnavan v poglavju o spolu in statusu, ki ne odseva zgolj moške superiornosti, ampak tudi moške strahove.

Lirski subjekt se tako izkaže predvsem za razcepljenega na različnih ravneh; na vsebinski ravni kot jaz – subjekt, ki v sicer obstoječi objekt projicira svojo (idealizirano) podobo in se tako razceplja, na ravni globalne strukture besedila pa kot entiteta, ki jo soustvarjajo različne sile: želja po individualiziranem izrazu, ki se zdi pri večini trubadurjev morda zastrta, a se izraža v okviru retoričnih in alegoričnih postopkov, določena ponotranjena družbena kontrola, ki to željo blokira od znotraj in tako subjekt razceplja, ter nenazadnje norme, kakršne postavlja obvezna interakcija s publiko, ki pri konstituiranju pesmi igra pomembno vlogo.

Tudi analiza Kayeve torej pokaže kompleksnost trubadurskega poetičnega diskurza z vidika artikulacije in konfiguracije subjektivtete in lirskega govorca.

Ob obravnavanih pogledih avtorjev, ki so predhodno opravili poskus rekonstrukcije prvotnega horizonta in nato spojivte s sodobnim in sem jih predstavila, da bi se izognili nereflaktivnemu moderniziranju, se modernemu bralcu v večji meri razpre izrazita druga(čn)ost trubadurskega lirskega diskurza z različnih vidikov: odnos posameznika in skupnosti, izražen v življenju teksta na različnih ravneh (na ravni vprašanja posamičnega in splošnega oz. vprašanja individualizacije in delne subjektivizacije; na ravni družbene in literarne konvencije; na ravni kolektivne participacije v aktualizaciji umetnine itd.); prepletenost literarnega in glasbenega diskurza, ki se odločilno so-določata; pomen izvajanja – performansa itd. Šele če upoštevamo te razlike, jih skušamo razložiti in morda razumeti, se izognemo anahronističnemu moderniziranju, ki ga prinaša naivno »romantično« branje trubadurjev. Takrat se v tej drug(ač)nosti začne svetlikati tudi

njena modernost, in ta postavlja naši modernosti (in drugosti) nova vprašanja, ki se tičejo obeh. Novi uvidi o srednjeveški drugosti nasploh in nova spoznanja o naši modernosti se pogojujejo med seboj.

OPOMBE

¹ Ivan Verč predlaga, naj literarna zgodovina spričo postmoderne zavesti o razpršenosti identitete preusmeri pozornost od teksta oz. spremenljivega pomena teksta k subjektu izjave »s svojim časovno in prostorsko determiniranim diskurzom« (Verč 213).

² Raziskave v zadnjih desetletjih: v francoskem govornem območju npr. zbornika *Figures du sujet lyrique*. Pariz: PUF, 1996. in *Sujet lyrique en question. Modernités 8*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.; A. Rodriguez. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.; v nemškem npr. B. Sorg. *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen: Niemeyer, 1984.; Mario Andreotti. *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern, Stuttgart: UTB, 1990.; H. Gnüg. *Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität*. Stuttgart: Metzlersche J.B. Verlagsb, 1983.; v španskem npr. L. Atienza. *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco Libros, S. A., 2005.

³ Npr. R. Ingarden, R. Wellek, K. Stierle, A. Rodriguez, Ph. Hamon itd.

⁴ V tem smislu ta instanca ustreza Ducrotovem pojmu govorec L. Ducrot razlikuje govoreči subjekt, ki je empirični proizvajalec izjave, od govorca, na katerem sloni govorni akt in zajema dve instanci, govorca kot takega (govorec L) in govorca kot bitje v svetu (govorec λ); zadnji ustreza lirski personi. (Ducrot 199–201) Prim. Bahtin: »Ali ni vsak pisatelj (celo čisti lirik) vedno »dramaturg« v tem smislu, da vse besede razdaja tujim glasovom, tudi »podobi avtorja« (in drugim avtorskim maskam)? Morda je vsaka brezobjektna, enoglasna beseda naivna, neprimerna za resnično ustvarjanje. Vsak dejansko ustvarjen glas je vedno lahko samo *drugi* glas v besedi.« (Bahtin 296) Bahtinova koncizna izjava ovrže njegove teze o monološkosti lirskega diskurza.

⁵ Vprašanja o povezavi in odnosu med subjektom v literaturi in filozofiji so relevantna kljub »fenomenološki redukciji«, ki jo izpeljejo moderna literarnoteoretična v širšem smislu pa tudi lingvistična pojmovanja subjekta v besedilu: kakšna ogledala sta si nastavljala, sta se prehitevala in zaostajala v svojih levitvah, kateri se je v posamezni fazi prej ali izraziliteje artikularal, v kakšnem sožitju se je odvijal njun razvoj ...

⁶ Do nastopa renesanse je mogoče v razvoju sholastične misli opaziti postopno težnjo k poudarjanju te razlike, na podlagi katere individuuum ni več zgolj eden od modelov nekega splošnega tipa, ampak edinstveno bitje. Tako nominalizem vzpostavlja koncept edinstvene realnosti nasproti čisto formalni eksistenci stvari. V okvir vprašanja posamičnosti spada tudi krščanski koncept nesmrtnosti posamezne duše. Krščanstvo temelji na homocentризmu, čeprav je srednjeveški sistem teocentričen. (Lecoite 16–20) Z vidika ponotranjenja in vzpostavitve prvoosebne stališča predstavlja Avguštinova misel eno ključnih postaj subjektovega osamosvajanja: Za stališče Avguština, platonika, ki je Platona spoznal prek Plotina, je bila izredno pomembna Platonova koncepcija uma in duše kot enega, singularnega, in ne mnogoterega prostora, locusa, s čimer se je izvršilo centriranje moralnega jaza v smislu poenotenja. (Taylor 120) To seveda ni vplivalo le na korak ponotranjenja, ki ga izvede Avguštin, temveč na celoten razvoj modernega pojmovanja človeške notranjosti. V *De Trinitate* Avguštin izpostavi razliko notranje/zunanje in vztraja pri notranjem. Avguštinova pot v notranjost je pot k Bogu. Bog pa »ni več le transcendentni objekt ali počelo reda, temveč je za človeka tudi osnovna podpora in podlaga njegovega spoznavanja«. (Taylor 129) Avguštin naredi obrat in usmeri fokus z objektov spoznavanja na sam akt spoznavanja. Ta pa je stvar posameznika. S tem se vzpostavi reflektivno in prvoosebno stališče.

⁷ Npr. sociofevdalna teorija E. Köhlerja o bistvu trubadurskega pesništva.

⁸ V svojih analizah se Zumthor posveča predvsem tekstom severnofrancoskih trouverjev, ki so nadaljevali poetiko okcitanskih trubadurjev, čeprav se, vsaj po njegovem mnenju, ti izsledki nanašajo tudi na prve trubadurske tekste.

⁹ Zumthor se osredotoči izključno na ljubezensko pesem, *canço* v okcitanščini, *chanson* v francoščini, ki je najsublimnejša med številnimi trubadurskimi pesniškimi oblikami. Morda je *canço* res najznačilnejša oblika, vendar je trubadurska poezija v resnici mnogo bolj raznovrstna, tudi s stališča subjekta v tekstu.

¹⁰ Gre za 40 besedil severnofrancoskih trouverjev iz 12. stoletja, ki naj bi na zelo homogen način predstavljala najstarejšo fazo te lirike.

¹¹ Vpliv tega modela je očitno celo v romanih pri avtorjevih posegih v besedilo (prolog v *Bel Inconnu* Renauta de Beaujeu ali pa celoten *Roman de la Rose*, za katerega velja, da predstavlja »romanizacijo« trubadurske poetike).

¹² »O čistem ničú pojem spev: / ne sebe ne sveta ne bom načel, / ljubezni in mladosti ne bom pel / saj sem sred spanca / ta nič opevati začel / na hrbtu vranca.« (slovita pesem *Farai un vers de dreyt nien* v prevodu B. A. Novaka; glej *Ljubežen* 9)

¹³ Prim. Spence 90–97 in Juvan. Juvan navaja Bloomovo pisanje o *tesnobi vplivanja*: »Močni pesniki si prilajšajo izročilo velikih predhodnikov z medbesedilnimi in hermenevtičnimi revizijami ter si ustvarijo položaj, s katerega lahko zasnujejo svojo lastno, prepoznavno pesniško vizijo.« (Juvan 198)

¹⁴ V tem smislu je npr. znamenita podoba v tornadi pesmi Arnauta Daniela *Na ta napev, vesel in mil*: »Jaz sem Arnauz, ki zbira veter / in z volom zajca pretenta / in zmeraj plava proti toku.« (*Ljubežen* 73)

¹⁵ Podoben odnos do skupnosti opazimo pri junakih viteških romanov, npr. v romanih Chrétiena de Troyes: ljubezen in viteštvo, dvojico, na podlagi katere poteka ozaveščanje junakovega jaza, junaka izluščita iz skupnosti, obenem pa ga vanjo vračata. Gl. Balžalorsky, Varja. »Romani Chrétiena de Troyes v luči treh modernih teorij romana.« *Primerjalna književnost* 29.1 (2006): 51–63.

¹⁶ Spence navaja Zumthorjev prispevek »Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale.« *Studi in onore di Italo Siciliano*. Firenze: Olschki, 1966. 1112–34. Seveda pri tem ne gre za odločilno protokartezijansko potezo, ki jo je na nek način izvedel že Avguštin: Kot za Gilsonom opozarja Taylor, naredi Avguštin nekaj takega, ko v dialogu *O svobodni volji* skuša dokazati sogovornikov obstoj z vidika gotovosti *zame*: skeptiku pokaže, da o svojem obstoju ne more dvomiti, kajti če ne bi obstajal, niti razočaranja ne bi mogel doživeti (Taylor 132).

¹⁷ Bahtin te procese sicer postavlja v helenizem, v obdobje rimskega cesarstva in v renesanso, ko nacionalni jeziki dokončno spodrinejo latinščino, vendar po Bahtinu v srednjeveški literaturi dialoškost obstaja zunaj besedila. Gre za ambivalenco med ideološko determinirano in zaprto literarno zavestjo ter neenotnim jezikom in snovjo, ki ju ta zavest uporablja.

¹⁸ »Tak zanos srce navdaja, / da se vse spreminja: / Cveti, ki z barvo se obdaja, / kot da je iz ivja; / z vetrom in dežjem vzhaja / moja sreča živa, / moja vrednost se oplaja, / pesem pridobiva. / Poln ljubezni je moj svet / in srce miline poln, / da se led mi zdi kot cvet, / sneg pa kakor zimzelen. (Nav. po Pintarič, *Občutje* 76; prev. S. Jerele in N. Varušak)

¹⁹ Mas es fols qui.s desmezura / E no.s te de guiza. V dobesednem prevodu: Nor je tisti, ki gre čez svojo mero (čezse) in ne ravna, kot bi moral.

²⁰ »Nad seboj sem brez moči / nisem več sam svoj od dneva, / ko sem v zrcalu teh oči / videl, da v njih odsevam. / Ogleдалo, ki te ljubim, / zate jok srce mi bode / in zapisan sem pogubi / kot Narcis naročju vode.« (*Ljubežen* 41)

²¹ Prim. »Dama, ki ji je odvzeta sleherna realna substanca, deluje kot ogledalo, na katero se projicira subjektov narcistični ideal. Toda Lacan da odločilni poudarek na nekaj drugega:

“Ogledalo lahko priložnostno implicira narcistične mehanizme, še posebej destruktivno, agresivno razsežnost narcizma. Vendar pa hkrati opravlja neko drugo vlogo – vlogo meje. Je to, česar se ne da prekoračiti. [...]“ (Žižek 210–211)

²² Zink se posveča izključno francoski literaturi, z izjemo trubadurske lirike.

²³ 12. stoletje je čas nastanka dvorske literature (trubadurska lirika, dvorski roman, severofrancoski trouverji), prvih fabliaujev in glavnih *branches Romana o lisjaku*, obenem pa še vedno čas zapisov nekaterih manj znanih *chansons de geste*. V 13. stoletju, ki po splošnem mnenju ni proizvedlo izredno pomembnih del francoske literature, z izjemo *Romana o vrtinici* in del Rutebeufa, naj bi vzporedno s procesom ozaveščanja subjektivitete literatura vzpostavila tudi kritičen odnos do same sebe, obenem pa naj bi se prav takrat oblikovala nova koncepcija in s tem nova razporeditev literarnih zvrsti. S sociološkega vidika je izredno pomembno dejstvo, da gre za literaturo, ki sloni na mestni civilizaciji, v nasprotju z literaturo 12. stoletja, ki je dvorska in v tem smislu elitistična, saj je namenjena predvsem ali izključno fevdalnemu razredu – gospodarju in njegovemu dvoru. To dejstvo pa na literaturo 12. stoletja, kamor spada tudi najpomembnejše obdobje trubadurske lirike, ne vpliva zgolj z vidika recepcije – s tem, da ji zagotavlja idealno poslušalstvo, ampak določa njen splošen značaj. »To je literatura bistva, razkrivanja skritega pomena v množtvu realnosti, literatura absolutnega, absolutnosti ljubezni, iskanja (*quête*), križarskih vojn, zvestobe, odrešenja.« (Zink 21) V 13. stoletju pa literatura odkrije mesto, prostor z več smermi, z različnimi hierarhijami in z razpršenostjo oblasti, v katerem se zave relativnosti in naključnosti ter tako preneha biti zgolj emblematičen odsev ideje in postane izraz individualnosti. (gl. Zink 22–23)

²⁴ Nastavki za “osebno” liriko 13. stoletja, katere najpomembnejši predstavniki so Rutebeuf, Adam de la Halle, Jean Bodel, Eustache Deschamps, Baude Fastoul itd., se razvijajo že v 12. stoletju, in sicer v okviru tradicije *verzov o smrti* (najvplivnejši so bili *Verzi o smrti* Hélinanda de Froidmont), ki se v 13. stoletju nadaljuje s tradicijo *congés*, »poslovnih« pesmi gobavih pesnikov pred njihovim umikom iz sveta. Na splošno pa gre za liriko *dits*, široko definirane pesniške oblike, ki se pojavi kot protiutež *chansons: dits* so recitirane pesmi, medtem ko so *chansons* vedno uglasbene.

²⁵ O genealogiji in semantiki okcitanskega glagola *trobar* in njegove francoske različice *trouver* prim. Novak, »Trubadurski« 23.

²⁶ Prim. npr. tenso med Bernartom de Ventadornom in Pierolom *Pierol, kako je možno?*: »Bernart, ustvarjanje mi ne leži / več, pesnjenje mi ne ugaja. / Ker hočete, da o tem razpravljam, / me silite v nekaj, kar boli. / Kot pravite: če pesniška beseda / ne prihaja iz srca, je ničvredna. / Opustil sem to pesem radosti.« (*Ljubežen* 51)

²⁷ Prim. Pintarič: »[...] pri trubadurski liriki ne gre za neposredno upesnitev in dramtizacijo (psevdo-) jaza temveč za upesnitev modusa bivanja in čustvovanja, ki ni vezana na neposredno izkušnjo. Kakor pa drži, da absolutna odsotnost izkušnje izniči možnost za nastanek poezije, tako je res, da je vsaka poezija, tudi trubadurska, najprej prelivanje zavesti med neizogibnima, a skrajnima, neizrazljivima postulatoma – med *splošnim*, ki ga tudi v posamično zavest vsajeni koncept ne more zapopasti, in *posamičnim*, katerega izvirnost že prvi stik s splošnim potvori.« (*Trubadurji* 27)

²⁸ Tudi B. A. Novak zagovarja podobno tezo, ko preverja povezavo med naravo formalne organizacije pesniškega besedila in naravo trubadurske ljubezni. Gl. Novak, »Trubadurski« 15–44.

²⁹ Ilustrativen primer so verzi iz pesmi Bernarta de Ventadorn *Ni čudno, da zapojem pesem*: »Povsem je mrtev, kdor ljubezni / v srcu nikdar ne spozna / in večno ždi brez vseh želja / kot dolgočasnež. Jaz sem pesnik / in mrtvo žitje mi je tuje: / če bi bil tako kaznovan, / da brez ljubezni ždim en dan, / bi zame to bilo najhuje.« (*Ljubežen* 45)

³⁰ Zink navaja primer zavračanja motivov pomladi pri Thibaudu de Champagne: *Feuille ne flor ne vaut riens en chantant / que por defaut, sanz plus, de rimoi r / et pour fere solez vilaine gent / qui mauvès moz font souvent aboier / Je ne chant pas por esbanoier / mes pour mon cuer fere un*

peu plus joiant. V pesmi listje in cvetlice nič ne pomenijo. V njej se pojavijo samo zaradi nesposobnosti rimanja in zato, da bi zabavale suroveže, ki zaradi ničvrednih besed lajajo od radosti. Jaz pa ne pojem, da bi jim ustregel, ampak pojem, da bi vzradostil svoje srce. (Nav. po Zink 54–55, prev. V. B.)

³¹ Zink navaja tezo Ulricha Moelka o spreminjanju koncepcije *amor de lonh*, ljubezni iz daljave, od Guilhema de Peitieu, vojvode Akvitanskega, pri katerem se izraz prvič pojavi, preko Jaufreja Rudela do Peira d'Alvernha, predstavnika *trobar clus*: pri prvih dveh je bila komunikacija z zaprtim krogom posvečenih poslušalcev najpomembnejša in zato je imel tudi pojem *amor de lonh* bolj pozunanjen pomen, Peire d'Alvernha pa naj bi pojem uporabljal prav v pesmih, ki želijo koncept ljubezni ponotranjiti, tudi s pomočjo hermetičnega izraza, kar naj bi se drugim trubadurjem zdelo noro početje.

³² Ločitev glasbe in poezije ne vpliva zgolj na spremembe v identifikaciji poslušalstva; *dit*, nova pesniška oblika naj bi iz trubadurske/trouverske lirike vzela vse diskurzivne elemente in jo tako v njenem zadnjem obdobju zvedla na popolno abstrakcijo, kjer je pomembna predvsem oblika (zapletene pesniške oblike; motet, rondeau, virelais itd.), se pravi njena »glasbena« narava.

³³ V tem smislu je značilna pesem Peira d'Alvernha *Zdaj bom pel o trubadurjih*, v kateri je omenjena cela vrsta najslavnejših trubadurjev. Gl. *Ljubežen* 35.

³⁴ Kot primera povzemanja drugih avtorjev sta navedena nanašanje pesmi *Doutz brai e critz* (v dobesednem prevodu *Nežni čvki in krika*) Arnauta Daniela na pesem *Braiz, chans, quils, critz* (v dobesednem prevodu *Čvkanje, petje, zgolenje, žvižganje*) Raimbauta d'Aurenga in *Non sap chantar* (v dobesednem prevodu *Peti ne znam*) Jaufreja Rudela na *Pesem iz čistega niča* (*Vers de dreit nien*) prvega trubadurja Guilhema. Kot primer nanašanja na lastni opus pa avtorica analizira pesem Arnauta Daniela *Amors e iois e liocs e tems* (v dobesednem prevodu *Ljubežen, radost, prostor in čas*) v primerjavi z njegovo slavno pesmijo *Na ta napet, vesel in mil* (*En cest sonet conbd'e lerz*). Gl. Kay 7–16. Eden izmed reprezentančnih primerov nanašanja na lastni opus, ki ga avtorica sicer ne navaja, se mi zdi pesem Raimbauta d'Aurenga *En aital rimeta prima* (v dobesednem prevodu: *V rimi, ki podobna je prvi*), ki se nanaša na njegovo prvo pesem *Cars, douz e fenbz del bederesc* (v dobesednem prevodu *Ljuba, sladka, skrivna kraljičkova pesem*) in sicer ne zgolj neposredno s prvim verzom, ampak tudi z metaforiko arhitekture, prisotne v obeh tekstih. (Prim. Spence 108–109).

³⁵ Kayeva se tu nanaša predvsem na delo S. Gaunta *Troubadours and Irony* (Cambridge, 1989). Z vidika ironije je analizirana Marcabrujeva pesem *A la fontana del vergier* (v dobesednem prevodu *Pri vodnjaku v sadovnjaku*), kjer je pozicija subjekta razdeljena med ironično *persono* in objektivni etičen pogled, ki pozicijo te prvoosebne vloge obsoja. Rabo hiperbole pa Kayeva analizira v pesmih Raimona de Miraval in Arnauta de Maruellh.

³⁶ V pesmi lirsko *persono* »Arnauta« nagovarja personificirana Ljubežen in mu daje napotke, ki delujejo kot nekakšen program za heroizacijo lirске persone, vendar pa eno od možnih branj pokaže na možnost, da ga ne uči o ljubezni, temveč o pesniškem ustvarjanju. Pesem tako deluje kot nekakšen literarni manifest, v katerem drsenje iz ene vrste diskurza v drugo (botanika, pravo, cerkev itd.) kaže na podrejenost subjekta kot ustvarjalca priučenim diskurzom, obenem pa ravno na izmuzljivo in nedoločljivo naravo priučenega. (gl. Kay 40–43)

³⁷ Tudi Zink opozarja na subjektivizacijo alegorije. V *Romanu o vrtnici* Guillaumea de Lorris »alegorija prvič ne izraža duševnih vzgibov na splošno, ampak lastno subjektivnost pripovedovalca. [...] *Roman o vrtnici* je rezultat vse tesnejše povezanosti med alegorijo in subjektivnostjo. To je logičen in ne kronološki razvoj.« (Zink 161) Prim. tudi Pintarič, *Občutje časa* 138–154.

³⁸ Prim. tenso *Spravljate me v obup, Gui d'Uissel* med Mario de Ventadorn in Guijem d'Uissel: »Gui, usluge, ki si jih želi / si ljubimec mora izprostiti. / Tudi dama mora kdajpak-

daj rotiti / njega, toda on pred njo kleči, / ker je ljubimka in gospodarica / hkrati in je on poklican, da ji služi; ona pa v njem / vidi le prijatelja, to je problem.« (*Ljubezen* 122)

³⁹ Prim. pesem Clare d'Anduza *Grenko muko in nemir norosti*: »Gnev in žalost me navdajata, / ker vas ne vidim: kadar hočem / peti, sem obupana in jočem, / zato ne znam izraziti srca.« (*Ljubezen* 125)

⁴⁰ Zanimivo, da tradicionalna medievalistika z Jeanroyem na čelu lirike trubadurk ni ravno visoko cenila (šlo naj bi predvsem za »exercices littéraires« brez prave umetniške vrednosti), modernemu bralcu pa se nemara prav pesmi trubadurk zdijo najbližje, ker v njih poleg konvencionalnih vzorcev zazna (morda zavajajoče lažno) osebnizpovedno noto. Prim. Bogin.

⁴¹ O tem »občem mestu« *per negationem* priča kitica iz pesmi Azalaïs *Že prišel je hladni čas*: »Neprimerna je ljubezen, / če gospa jo da gospodu, / višjemu od sebe. Železen / zakon pravi, da ni pogodu / ljubezni, če se denarju / podrediti mora, vladarju / širnega sveta: če ravna / tako gospa, je onečaščena.« (*Ljubezen* 63)

⁴² Kayeva se opira na študijo M. Blocha *Esquisse d'une histoire monétaire de l'Europe*.

⁴³ Kayeva zavrne ustaljeno mnenje, da so pesmi trubadurjev izvajali predvsem žonglerji in zagovarja tezo, da so bili trubadurji tudi sami izvajalci svojih pesmi. Pri nas zagovarja nasprotno tezo B. A. Novak, prim. npr. študijo »Trubadurska lirika« v *Ljubezen* 180.

⁴⁴ Analize zavzemajo različna stališča glede vloge *fin'amor* v tej literaturi. Ne glede na privzeto stališče, da gre bodisi za konvencijo bodisi ideologijo bodisi družbeno in obenem subjektivno vizijo, se zdi, da je *fin'amor* vendarle konstitutivni dejavnik procesa individualizacije in delne subjektivizacije v tem literarnem diskurzu, in sicer zaradi identifikacije s tem pojavom v večjem delu trubadurskega korpusa, ki je v nekaterih primerih, npr. pri Bernartu de Ventadorn, ob zavesti o vrednosti pesniškega akta ključna za vzpostavljanje večje avtonomnosti individuuma (Pintaričevo stališče), ali pa zaradi bolj ali manj latentnega (subverzivnega?) distanciranja od pojava, ki je prav tako konstitutivno za individualizacijo (implicitno stališče Kayeve).

BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin, Mihail. *Estetika in humanistične vede*. Prev. H. Biffio et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.
- Bec, Pierre. (izbor, prev. in kom.) *Anthologie des troubadours*. Pariz: Union générale d'Éditions, 1979.
- Bogin, Meg. (izbor, prev. in kom.) *The Women Troubadours*. London & New York: Paddington Press, 1976.
- Dolar, Darko. *Hermenvtika in literarna veda*. Ljubljana: DZS, 1991. (Literarni leksikon 37).
- Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*. Pariz: Minuit, 1989.
- Gilson, Étienne. *L'esprit de la philosophie médiévale*. Pariz: Librairie philosophique, 1948.
- Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Pariz: Seuil (Poétique), 1986.
- Hamon, Philippe. »Sujet lyrique et ironie.« *Modernités 8*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. 19–25.
- Jauss, Hans Robert. *Alteritat und Modernitat der mittelalterlichen Literatur*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- — —. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006.
- Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

- Klepčec, Peter. *Vznik subjekta*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- Kos, Janko. *Lirika*. Ljubljana: DZS, 1993. (Literarni leksikon 39).
- . *Obrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1996.
- . »Problem časa v slovenski liriki.« *Slavistična revija* 39.1 (1991): 1–14.
- Lecoq, Jean. *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ženeva: Librairie Droz S. A., 1993.
- Ljubezen iz daljave. Provansalska trubadurska lirika*. Izbor, prev. in kom. Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Marrou, Henri-Irénée. *Les troubadours*. Pariz: Seuil, 1993.
- Nelli, René, Lavaud, René. (izbor, prev. in kom.) *Les troubadours : le trésor poétique de l'Occitanie*. Pariz: Desclée de Brouwer, 1966.
- Novak, Boris A. »Trubadurski kult oblike kot jezikovnega ekvivalenta ljubezni.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 15–44.
- Pintarič, Miha. *Občutje časa v francoski srednjeveški in renesančni književnosti*. Ljubljana: LUD Literatura, 2005.
- . *Trubadurji*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- . »Trubadurji, fin'amor: beseda kot harmonija pojmovnega in pojavnega.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 1–14.
- Roubaud, Jacques. (izbor, prev. in kom.) *Les troubadours*. Pariz: Seghers, 1971.
- Spence, Sarah. *Texts and the Self in the Twelfth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Taylor, Charles. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003 (1989).
- Verč, Ivan. »Subjekt izjave kot predmet raziskovanja zgodovine književnosti.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar in M. Juvan. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003. 213–226.
- Zink, Michel. *La subjectivité littéraire autour du siècle de saint Louis*. Pariz: PUF, 1985.
- Zuchetto, Gérard. (izbor, prev. in kom.) *Terre des troubadours*. Pariz: Les Éditions de Paris, 1996.
- Zumthor, Paul. »De la circularité du chant.« *Poétique* 2 (1970): 129–140.
- . *Essai de poétique médiévale*. Pariz: Seuil, 1972.
- . *Langue, texte, énigme*. Pariz: Seuil, 1977.
- Žižek, Slavoj. »Od dvorske igre do igre solz.« *Problemi-Eseji* 2 (1993): E 209–220.

Views on Subjectivity and the Speaker in Troubadour Poetry

Key words: troubadour poetry / lyrical subject / medieval aesthetics / literary reception / music / medieval studies

The various temporal and methodological approaches to troubadour poetry from the perspective of subjectivity and the speaker come to diverse conclusions. For Zumthor, subjectivity is completely absent from the texts and the troubadour poetry is impersonal, because of specific

phenomena: the register as an objectifying literary code; the circularity of poems as anonymous intertextuality and self-referentiality. Our study suggests that intertextuality may, in fact, enhance the communication of subjectivity through differentiation, and that self-referentiality may be understood in the light of an attitude towards poetic creativity and poetic (vernacular) language. This would indicate a more acute awareness of one's own value, and this is particularly evident in the style of trobar clus. Zink's study also points to that. Specific cases show that the lyrical persona is individualized to a certain degree and acquires the characteristics of an empirical (but not yet proto-Cartesian) subject; however, the self as portrayed in the lyrical persona is always brought back into the community. Zink implicitly locates the articulation of subjectivity outside the lyrical persona, claiming that while the lyrical persona is generalized, during the phase of its actualisation the audience will particularise it by identifying with it. Zink's findings point to a split in the lyrical persona into the poet's figure (as an authorial lyrical subject) and the lover's figure (as a fictional lyrical subject). Kay comes to the same conclusion when she examines the autobiographical features of the lyrical subject. Drawing on Zink's and Pintarič's proposals, our study suggests the possibility of introducing an instance of a melodic–musical subject, due to the specific connections of musical and lyrical discourses in the troubadour artistic configuration. During the phase of the first (collective) actualisation – keeping in mind the specificity of performance – one could introduce the notion of a collective – pathic subject. Kay points to the evident examples of a dialogical relationship between subjectivity and the lyrical persona, expressed at the rhetorical level as an agent of allegorical and ironizing practices which set up the self of the lyrical persona and destabilize it at the same time. Being the language construct that it is (although authorial at times), this persona nevertheless possesses characteristics of an empirical subject, which proves unstable in its relationship towards its (beloved and idealized) object in its lingual/rhetorical, socio-political and sexual determinativeness.

December 2007

Pesem sveta: poskus hermenevtičnega približanja Strniševi pesniški zbirki *Oko*

Andrej Božič

Mlakarjeva 20, S-1236 Trzin
bozic.andrej@volja.net

Članek predstavlja poskus interpretativnega približanja pesniški zbirki Oko, ki jo je Gregor Strniša objavil leta 1974. Poskus razumevajočega pogovora s pesmijo, odgovora na vprašanje, o čem poje Strniševa pesem v zbirki in kaj jo vzgibava k njenemu petju. Strniševa pesem je pesem sveta, pesem vesolja kot naseljenega sveta. Sveta v njegovi zastrti razprtosti.

Ključne besede: slovenska poezija / Strniša, Gregor / literarna hermenevtika

Pričujoče razmišljanje predstavlja poskus hermenevtičnega, razumevajočega približevanja in interpretativnega približanja pesniški zbirki *Oko*, ki jo je Gregor Strniša (1930–1987) objavil leta 1974.

Tradicionalna hermenevtika je izoblikovala misel o hermenevtičnem krogu, pravilu, ki naj določi razumevanje in interpretacijo besedila in pomeni posebno razmerje med njegovimi deli in celoto. Kakor deli opredeljujejo razumevanje celote, tako tudi ona deluje na razumevanje posameznih sestavnih delov besedila. Razumevanje besedila poteka in se odvija v nenehnem kroženju od delov k celoti in nazaj. Hans-Georg Gadamer (1900–2002), utemeljitelj filozofske hermenevtike, je predvsem v svojem poglavitem delu *Resnica in metoda* (1960) hermenevtični krog na novo premislil. Bistvena zasluga Gadamerjeve hermenevtike je izpostavitve in pri(po)znanje zgodovinskosti in tradicijske posredovanosti razumevanja s pomočjo pojma učinkovno-zgodovinske zavesti: zavesti o zgodovini učinkovanja razumevanja in zavesti o učinkovanju zgodovine na razumevanje. Ne gre le za zgodovinsko učinkovanje kakšnega besedila, ne gre le za to, da ga ljudje v različnih časih različno razumejo – kolikor sploh kaj razumemo, vselej razumemo drugače –, temveč gre predvsem za to, da je vse naše razumevanje že posredovano z učinkovno zgodovino, zaznamovano z zgodovinsko situacijo in tradicijo, v katerih se nahajamo in ki so-določata horizont našega razumevanja.

Interpretacija besedila se po Gadamerju dogaja kot stapljanje horizontov, medsebojno pretapljanje horizonta, ki ga razpira besedilo, in horizonta interpreta. Kolikor je sleherna interpretacija opredeljena z zgodovinsko in končno hermenevtično situacijo interpreta in zato nikdar ne more posedovati dokončnosti, je le poskus približevanja in približanja besedilu, njegovemu smislu. Poskus premostitve razdalje med besedilom in interpretom. Poskus razumevajočega pogovora z besedilom. Pogovora, ki se nikdar ne konča in se v odprtosti hermenevtičnega kroženja igre vprašanj in odgovorov nikdar ne sklene. Neskončnega pogovora. Interpretacija je hermenevtično približevanje.

O čem poje Strniševa pesem v zbirki *Oko* in kaj jo vzgibava k njenemu petju? Odgovor lahko podari in da samo pesem sama.

Toda: da bi pesem spregovorila, da bi beseda (v) pesmi zapela, je, navsezadnje, »storitev« razumevajočega bralca, naloga, ki pripada in je zastavljena interpretu, njegovi odprtosti za izkustvo pesmi. Za njeno govoricu in njen nagovor. Bistvenih napotil lahko interpretativno odpiranje, približevanje pesmi išče v učinkovni zgodovini besedila, v pesnikovih samo-razlagah, v drugih interpretacijah, različnih razumevanjih, celo v biografskih podatkih, a ta so, kar so: zgolj in samo napotila, ki lahko interpretacijo obvarujejo pred zdrsom v poljubnost impresij, pripomorejo k »boljšemu« razumevanju pesmi, ne morejo pa nadomestiti pristnega izkustva pesmi kot umetnine. Interpretacija je, vtem ko se poskuša, razumevajoč jo, približujoč se ji, odpreti pesmi in zanjo, za njeno resnico, vtem ko poskuša svojo besedo zastaviti za besedo (iz) pesmi, pustiti besedi pesmi do besede, privajanje in prevod izkustva pesmi v besede. Je odgovor na tihi nagovor pesmi. Interpretacija je razumevajoče izmerjanje in premerjanje odprtega prostora pesmi, je u-merjanje s pesmijo in vanjo. Edina, edinstvena hermenevtična mera je pesniško besedilo samo.

Zbirko *Oko* sestavlja vrsta značilnih Strniševih pesemskih ciklov oziroma, bolje: pesnitev. Sleherna pesnitev vsebuje pet pesmi, katerih vsaka obsega tri štirivrstičnice. Zvočno podobo pesmi zaznamuje menjavanje, prepletanje asoniranih in rimanih verzov, ki se po osnovni intonaciji večkrat približajo baladnemu, epsko-lirskemu glasu slovenske ljudske pesmi in na izviren način obnavljajo stroge tradicionalne ritmično-metrične verzifikacijske sheme, a jih hkrati zavestno »kršijo« in s tem od znotraj razpirajo in rahljajo, mehčajo njihovo togost. Svojo stalno ciklično formo je Strniša dokončno izoblikoval že v drugi zbirki *Odisej* (1963) in je kasneje ni več opustil: postala je temeljni kamen in »gradnik« vseh njegovih naslednjih zbirk. Zaradi tesne medsebojne povezanosti pesmi, iz katere celota pesnitve šele prejema svoj polni smisel, tako da se posamezne pesmi ne da izolirati in brati mimo, zunaj konteksta vseh ostalih, lahko preprosto govo-

rimo o eni, petdelni pesmi in v tem sledimo napotilu, ki ga je za razumevanje pesmi svojih pesnitev podal pesnik sam. V predgovoru k zadnji zbirki *Vesolje* (1983) – na novo urejenem, tematskem izboru iz celote lastnega opusa – je Strniša namreč zapisal, da gre v njegovem pesnjenju »za primere, ali vsaj poskuse, današnje lirične balade, torej v bistvu *ene* pesmi ali pesnitve« (*Vesolje* 12). Na notranjo enost in bistveno enotnost, kljub razlikovanosti pesmi znotraj vsake pesnitve, na ravni vsebine upesnjene, že na prvi pogled zaznavno, opozarja Strniševo ponavljanje motivov in tém, ki prav s ponavljanjem, ponikanjem in ponovnim vznikanjem, iz pesmi v pesem pridobivajo večjo pomensko vrednost in smiselno težnost. V nenehnem preigravanju in diferenciranju, v variiranju različnih pomenov istega v vedno novih, drugačnih osvetlitvah ali drugih povezavah se poraja smiselna določnost in razločnost celote pesnitve in je osmišljenost pesmi kot njenih delov: v tem variiranju in iz njega nastaja enotnost smisla pesnitve. Enotnost, ki ne izključuje plodne pomenske napetosti in razlik med pesmimi ne ukinja; ki, prav nasprotno, razlike kot take sprejema in povzema, jemlje vase. Enotnost, izoblikovana in uobličena v gibanju razlik. Enotnost v razlikah samih, enost v liku raz-lik.

Motivno-tematska sprepletenost in razplatenost v zbirki *Oko* ne presegata in ne preraščata le posamičnih pesmi pesnitev, temveč segata in se selita, razraščata celo čez meje pesnitev samih. Naseljujeta zbirko v celoti. Zato jo je kot tako, kot celoto, tudi potrebno brati in vsako pesem, pesnitev razumeti iz celote. Iz obzorja smisla, razprtega s celoto zbirke, in mesta, ki ga v njej zavzema. Iz smiselnega konteksta celote izrašča in raste sleherna pesem zbirke, jo kot njen nezamenljivi sestavni del s svoje strani osvetljuje, dopolnjuje k celovitosti in izpolnjuje v njeni celostnosti. Kot kamenček, vstavljen v živopisen mozaik. Kot glas vélike, večglasne fuge, v ekspoziciji katere osnovna glasbena misel, téma prvokrat za trenutek zazveni, da bi jo že v naslednjem zagrnili in zastrli drugi glasovi, a se v poteku razvoja celote, v doslednem imitacijskem vodenju in kontrapunktičnem – so- in nasproti-postavljajočem – izpeljevanju in razvijanju glasov iz nje same sama nenehno vrača, vselej znova na novo povzeta, z drugačnimi poudarki, spremenjena in bogatejša. Strniševa zbirka je mozaična in begotna igra stekanja in tkanja, usklajanja delov v skladje in skladbo celote. In je igra odsevanja in pobliskovanja celote v njenih delih. Je enovita igra napotevanja delov čezse, v širše sovisje celote in zrcaljenja, preslikovanja celote nazaj vanje. Igra medsebojnega opredeljevanja, kroženja delov in celote. Je igrivo spletanje in razpletanje večplastnega, večpomenskega pletiva pesmi. *Oko* je ena sama, v sebi razslojena in notranje razčlenjena pesnitev. Je ena sama polifona pesem.¹

Pesnitve zbirke so povezane in spete v večje »pripovedne« sklope, urejene v obsežna pesniška »poglavja« in razporejene v štiri razdelke z naslovi:

PROLEGOMENA,
I. ANALYSIS,
II. DIALEKTIKE in
ESHATOLOGIA.

Zgradbo *Očesa*, strogo sistematično strukturo, v katero je Strniša vpel svojo pesem, utemeljuje in pojasnjuje podnaslov zbirke: »Oris transcendentne logike« in tako po-imenuje tisto, kar pesnitvam v njihovi raznoterosti, v njihovem mnogoglasju podarja in vtiskuje enotnost. Kar jih kot osrednja téma, kot vezivo in votek tkanja Strniševe pesmi, uglašuje v eno. Jih zbira in ubira v zbirko. V enovit in celovit, celosten spreplet pesniškega upovedovanja. To enovitost v celovitosti igre delov in celote, enotnost pesnitev zbirke, naznančeno s podnaslovom, je poudaril tudi Strniša. Ob izidu zbirke je v priložnostnem intervjuju z naslovom »Pesnik je podoben zidarju« za časnik *Dnevnik* (13. april 1974) *Oko* predstavil kot knjigo pesmi, ki je – »na način igre sestavljanke« – nastajala »po generalnem načrtu, kot je razvidno že iz podnaslova« (»Pesnik« 9).

Kant in Strniševa pesem

Podnaslov in struktura zbirke usmerjata razmišljanje o Strniševi pesmi v bližino filozofije Immanuela Kanta (1724–1804), k njegovemu zasnutku transcendentnega idealizma. Kantovo glavno delo, *Kritika čistega uma* (*Kritik der reinen Vernunft*), ki je prvikrat izšlo leta 1781 in drugič, z nekaterimi bistvenimi popravki in spremembami, v letu 1787, vsebuje, poleg uvoda, dva dela: transcendentni nauk o elementih in transcendentni nauk o metodi. Prvi del obsega transcendentno estetiko in transcendentno logiko. Slednjo je Kant razdelil na transcendentno analitiko in dialektiko. Ker *Kritika čistega uma* ni naletela na takšen odziv, kakor se ga je nadejal njen avtor, je Kant dve leti po njenem prvem izidu, leta 1783, objavil še *Prolegomena za vsako prihodnjo metafiziko, ki bi mogla veljati za znanost* (*Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*), povzetek temeljnih misli *Kritike* in pregledni uvod vanjo, uvajalni spis, ki naj bi, nenazadnje, služil razširjanju in popularizaciji transcendentne filozofije.

Kolikor zbirka *Oko* s svojim podnaslovom in strukturo napotuje h Kantu in njegovi *Kritiki čistega uma*, vtem ko odseva notranjo razčlenitev razdelka o transcendentni logiki na analitiko in dialektiko in kot enega, prvega izmed arhitektonskih elementov celotne zgradbe obenem vase sprejema *Prolegomena*, zastavlja najprej nalogo premisleka vprašanja o raz-

merju med Kantovim transcendentalnim zasnutkom in Strniševo pesmijo.² Kaj Kantu pomenijo pojmi transcendentalne logike, analitike in dialektike? Na kaj se nanaša in kaj označuje pridevek »transcendentalno« kot natančnejša opredelitev teh pojmov? In kaj pomenijo (v) Strniševi pesmi in za razumevanje te pesmi? Zakaj Strniša svojo pesem uokviri z njimi? Kaj naj bi znotraj transcendentalne logike pomenila eshatologija, s katero Strniša sklene svojo zbirko in za katero ne v *Kritiki čistega uma* ne v *Prolegomenah* ni posebnega strukturnega mesta in je Kant, kolikor vem, v teh svojih spisih niti ne omenja? Da bi lahko odgovoril na nekatera od iz-postavljenih vprašanj, jih v hermenevtičnem poskusu približanja Strniševi zbirki *Oko* nemara preformuliral in zastavil primerneje, ustrezneje njegovi pesmi sami, naj najprej, ob njihovem vodilu, vsaj v grobo skiciranem, nekoliko shematičnem in zato zgolj zasilnem zarisu nakažem nekaj temeljnih potez in tez Kantovega transcendentalnega spraševanja iz *Kritike čistega uma*.

Osrednja naloga, ki vzgibava Kantov zasnutek transcendentalne filozofije, je vprašanje o možnosti utemeljitve metafizike kot znanosti. Vprašanje o tem, kako in ali je sploh mogoče s končnimi spoznavnimi zmožnostmi človeškega uma seči prek meja izkustva in naše spoznanje na strogo znanstven način razširiti onkraj čutom dostopnega sveta.

Vse naše spoznanje se začne z izkustvom, vendar vse ne izhaja iz izkustva samega. Že empirično spoznanje je sestavljeno iz tistega, kar sprejememo prek čutnih vtisov o predmetu, in tega, kar k tako sprejetemu dodamo mi sami. Posredovano je z našimi spoznavnimi zmožnostmi, je kompleksen skupek pasivno sprejetega in aktivno narejenega, od nas preoblikovanega. Iz-ločiti naš, subjektivni prispevek v procesu spoznavanja pomeni določiti tisto, kar je apriorno. Apriorno, ki samo ne izhaja iz izkustva, a je v njem vselej že na delu in prav zato sploh šele omogoča, so-konstituira in pogojuje izkustvo. Edino to, kar je v spoznanju apriorno, lahko zagotovi resnično občost in strogo nujnost, znanstvenost spoznanja. Kriterij znanstvenosti leži prav v možnosti apriornega, čistega spoznanja.

Na izpostavitve apriornih, izkustvo in spoznanje omogočajočih pogojev se navezuje tudi Kantova opredelitev pojma transcendentalnega spoznanja. Kot prevpraševanje možnosti apriornega načina spoznavanja predmetov se transcendentalno spraševanje ne ukvarja neposredno z različnimi predmeti spoznanja, temveč sprašuje po samih z-možnostih nanašanja našega spoznanja na predmete, osredotoča se na formalne pogoje, ki a priori določajo različne možnosti spoznavanja. Na apriorne pogoje možnosti spoznanja. Naloga *Kritike* je potemtakem tro-edina in tro-stopenjska: pred znanstveno utemeljitvijo metafizike je potrebno najprej utemeljiti možnost znanosti same in, še pred tem, razjasniti pogoje, pod katerimi se konstituira vsakršno izkustvo. Če naj metafizika, kot zasnova dana z naravo člove-

kovega uma in njegovim nezadržnim stremljenjem k vprašanju, na katera mu izkustvo ne more ponuditi odgovora, postane znanost, je potrebno preveriti možnosti in principe vseh naših apriornih spoznanj.

Raziskavi apriornih prvin našega spoznanja je namenjen prvi del *Kritike*: »Transcendentalni nauk o elementih«. Prva elementa spoznanja, ki bistvenostno opredeljujeta izkustvo, sta čutnost in razum. Na tem pripoznanju temelji razdelitev prvega dela *Kritike* na transcendentalno estetiko in transcendentalno logiko.

Transcendentalna estetika je »znanost o vseh apriornih principih čutnosti« (»Kritika« 60; *Kritik* 82), v njej Kant obravnava prostor in čas kot čisti formi čutnega zora [Anschauung]. Kot pogoja čutnosti, apriorni formi, v katerih so nam dane vse reči naših čutov. Vse reči vidimo v časovno-prostorskih razmerjih, čeprav prostora in časa samih ne vidimo. Zor je predstava pojava, kakor se nam kaže, in ne reči, kakršna je sama na sebi. Vendar zori sami ne dajo spoznanja, zanj je nujno potreben še razum. Z razumom in njegovim prispevkom v spoznanju se Kant ukvarja v prvem delu poglavja o transcendentalni logiki, v transcendentalni analitiki.

Transcendentalna logika, znanost »čistega razumskega in umskega spoznanja, s katerim mislimo predmete popolnoma a priori« (»Kritika« 88; *Kritik* 125), določa izvor, obseg in objektivno veljavnost apriornih spoznanj. Je raziskava pogojev objektivnosti spoznanja, pogojev resnice. Resnice kot skladnosti našega spoznanja s predmetom. Obenem, kolikor določa meje razuma in uma, razsoja transcendentalna logika o videzu, ki nastane s pretenzijo uma po preseganju izkustva. Medtem ko se transcendentalna analitika posveča razumskemu elementu spoznanja, utemeljiti objektivnosti spoznanja in je kot taka logika resnice, obravnava transcendentalna dialektika, drugi del poglavja o transcendentalni logiki, kot logika videza človekov um.

Transcendentalna analitika pomeni »razčlenitev našega celotnega apriornega spoznanja v elemente čistega razumskega spoznanja« (»Kritika« 92; *Kritik* 132). Ti elementi so apriorni razumski pojmi oziroma kategorije. Kategorije s posredovanjem upodobitvene moči [Einbildungskraft; tudi: domišljija] sintetizirajo raznoterje, ki ga dajejo čisti čutni zori, in tako omogočijo spoznanje. So pojmi sinteze, a priori naperjeni na predmete čutnega zora nasploh. Enotnost, ki jo kategorije podeljujejo čutnemu raznoterju, sloni na izvorni sintetični enotnosti apercepcije oziroma samozavedanja. S poenotenjem raznoterja zorov v eni zavesti predmet postane objekt spoznanja, obenem si šele z zavestjo te sinteze lahko predstavljamo identiteto in enotnost zavesti same. Transcendentalna enotnost apercepcije zagotavlja enotnost čutnosti in razuma in s tem objektivnost, znanstvenost spoznanja.³

Kategorije so uporabne samo za empirično rabo razuma, kot pogoji možnosti izkustva veljajo a priori za vse predmete izkustva. Ali z drugimi besedami: apriorno spoznanje je za nas možno le glede predmetov možnega izkustva. Kategorije same sploh šele omogočajo kakršnokoli izkustvo, so obenem pogoji možnosti izkustva in pogoji možnosti predmetov izkustva.

Ker so nam v izkustvu vsi predmeti dani kot pojavi, *phaenomena*, do reči, kakor so same na sebi in nasploh, ne morejo seči ne naši čuti ne razum. Fenomen v kantovskem smislu je tisto, kar se nam daje od reči na sebi, *Ding an sich*, medtem ko ona sama ostaja nedosegljiva za izkustvo in spoznanje. Reči na sebi so *noumena, intelligibilia*: lahko (si) jih (za)mislimo, ne moremo pa jih izkusiti ali spoznati. Zato je pojem *noumenon* za Kanta problematičen pojem. Je mejni pojem. Pojem meje čutnosti in spoznanja. Označuje mejo med spoznavnim in nespoznavnim. Med tistimi načeli, ki ostajajo v mejah možnega izkustva, in tistimi, ki bi rada te meje preseгла. Med imanentnim in transcendentnim. Označuje, navsezadnje, mejo med razumom in umom. Kajti človeški um je tisti, ki si, gnan od lastne presežnostne zahteve, premočno aficiran z vprašanji o končnosti ali neskončnosti sveta, o svobodi, nesmrtnosti duše in Bogu, prizadeva poseči tja, kamor mu izkustvo ne more več slediti in kjer ostane brez trdnih tal pod nogami. Kjer nastopi njegova varljiva dialektika.

V poglavju o transcendentalni dialektiki Kant obravnava metafizični videz. Njegov izvir in sedež je um s svojo pretenzijo po preseganju vsega možnega izkustva. Naloga transcendentalne dialektike je, da odkrije videz transcendentnih sklepanj uma in prepreči, da bi nas prevaral, vendar videza samega ne more izbrisati. Metafizični videz je nujna, naravna in neizbežna iluzija, ki jo lahko kot tako prepoznamo, ne moremo pa je izkoreniniti, in transcendentalna dialektika je, najprej, logika (nastanka) videza in, v drugem koraku, njegova kritika.

Medtem ko se razum s svojimi kategorijami nanaša na čutnost, se um s svojimi pojmi nanaša na razum, da bi, kot zmožnost principov, prepoznavanja posebnega v občem, raznoterim razumskim spoznanjem vtisnil čim večjo enotnost. Umske pojme Kant poimenuje transcendentalne ideje, njihova funkcija je zagotovitev univerzalnosti spoznanja. Glavno načelo uma pri njegovem izpeljevanju spoznanj iz principov je: poiskati za neko pogojeno spoznanje tisto nepogojeno. Je ideja absolutno nepogojenega. Vendar nam tisto nepogojeno nikdar ni dano, zato je to načelo uma transcendentno. Naj um še tako vztrajno išče, vselej ostaja le pri relativno nepogojenem. Transcendentalne ideje so zgolj regulativni principi. Vodila, po katerih se v spoznanju vzpenjamo vedno višje, k nepogojenemu, ne da bi ga v resnici kadar koli mogli doseči. Vendar je umska razsežnost

spoznanja nujna za uporabo razuma in za utemeljitev znanstvenosti in objektivnosti spoznanja. Um v poskusu generalizacije spoznanja navaja pogoje k dani enotnosti razuma, teži k vzpostavitvi poenotnega sistema. Sistema, katerega nedosegljivi cilj je tisto nepogojeno. Brez te zahteve po doseganju nedosegljivega razumska spoznanja nimajo smeri. Um s svojimi transcendentalnimi idejami, ki skušajo transcendirati vse izkustvo, razumu pripravlja njegovo polje. Ali z drugimi besedami: videz, ki v umskih spoznanjih proizvaja zmoto, je neizogibni del resnice. Brez videza ni resnice in brez metafizike ne znanosti.

Čeprav je naše spoznanje omejeno zgolj na možno izkustvo, čeprav je potrebno omejiti pretenzije našega uma po znanstvenosti spoznanja glede metafizičnih tém, so umske ideje smernice za napredovanje v spoznanju. Transcendentalne ideje, ki jim v izkustvu ne ustreza noben predmet, kot regulativna vodila k enotnosti spoznanja služijo za njegovo sistematičnost. Toda enotnost uma kot enotnost sistema je le projektirana enotnost. Oddaljeni in nedosegljivi cilj.

Po kratki, poenostavljeni in še zdaleč ne izčrpni obravnavi Kantovega zasnutka transcendentalne filozofije, po ekskurzu v območje nekaterih vprašanj *Kritike čistega uma*, eks-kurzu, ki naj bi interpretaciji zbirke *Oko*, sledeč njeni strukturni podobnosti s *Kritiko*, podal vsaj prvo in ohlapno napotilo, jo usmeril v pravo smer, lahko znova, na novo povzamem spraševanje o Strniševi pesmi. Skušaj Strniša s svojim »orisom transcendentalne logike« v mediju pesniške govornice ponazoriti kategorije in ideje iz razdelka o transcendentalni logiki *Kritike čistega uma*? Jim, tako rekoč, poiskati pesniške zore? Jih opremiti in dopolniti s pesniškimi podobami? Je zbirka *Oko* zgolj pisana pesniška upodobitev, slikovita ilustracija Kantove filozofije? Ali je u-pesnitev pesnikovega pogleda na Kantovo transcendentalno filozofijo? Morda celo kritika *Kritike*? Ali (si) jemlje Strniša osnovno strukturo in podnaslov, ki jo utemeljuje, samo kot izhodišče in okvir, da bi jima pripisal nov, drug pomen, ju izpolnil z drugačno vsebino? Ne izpričuje že vpeljava eshatologije bistvene razlike med Kantovo filozofijo, njegovo omejitvijo možnosti spoznanja na izkustvene predmete, in Strniševo pesmijo? Priklicuje tedaj Strniša, vtem ko se sklicuje na Kanta, obenem z bližino tudi daljavo in oddaljenost (od) njegove filozofije? Opozarja tako vendarle na skrivnostno vez v raz-miku filozofije in poezije? Na sosedstvo mišljenja in pesnjenja v hkratnosti bližine in daljave, skrite sorodnosti in nepremostljivih razlik med njima? Kakšno je razmerje med Kantovo filozofijo in Strniševo pesmijo? O čem poje Strniševa pesem v zbirki *Oko* in kaj jo vzgibava k njenemu petju?

Prvi odločilnejši namig za odgovor na zastavljena vprašanja in za interpretacijo zbirke *Oko* lahko poiščemo pri pesniku samem, v njegovih

razmišljanjih o lastnem pesništvu in zapisih o naravi literarne umetnosti nasploh. V omenjenem intervjuju »Pesnik je podoben zidarju« Strniša, pojasnjujoč vzgibe za nastanek zbirke in njeno osnovno zamisel, izrecno omeni Kanta in kot »transcendentalno« opredeli tisto, »kar označuje meje naših spoznavnih možnosti« (»Pesnik« 9). Obenem takoj zatem doda, da umetnost »v tem pogledu presega filozofijo« (ibidem), in na novinarjevo vprašanje o vsebinskih razsežnostih *Očesa* odgovori takole: »Gre mi za prikaz celovitega sveta, tako s čuti in razumom spoznavnega, kot onega drugega, ki na ta način ni spoznaven, pa prav tako ali še bolj resnično obstaja« (ibidem).

Navedka o zbirki kot prikazu celovitega sveta, ki obsega tako tisto, kar lahko spoznamo s čuti in razumom, kot tisto presežnostno, kar je onkraj njihovega dosega, in o filozofijo presegajočem značaju umetnosti napotujeta na tisto Strniševo misel, iz katere je v nedokončanem eseju »Relativnostna pesnitev«⁴ izpeljal svoje razumevanje besedne umetnosti in s katero je retrospektivno, v predgovoru k *Vesolju*, zajel in vanjo povzel bistvo svojega celotnega pesniškega opusa. Napotujeta na za-misel, ki jo je Strniša poimenoval vesoljska oziroma svetovna zavest.

Vesoljska zavest je, najprej, zavedanje prostora in časa lastnega sveta, je »zavedanje podobe sveta« (»Relativnostna pesnitev« 179). A je obenem več: je »zavedanje, da je takó Zemlja kot vsaka najmanjša stvar na nji od nekđaj samo del vsega vesolja, v njegovem prostoru in času, in s tega gledišča vsaka reč vesolja – tudi človeški tako imenovani telesnost in duhovnost in njune stvaritve – v načelu kaže ali vsebuje njegove bistvene značilnosti ali osnove« (*Vesolje* 5). Vesoljska zavest je zavest o prostorski in časovni majhnosti posameznika, vsega živega in neživega sveta in Zemlje same v vesoljskih merah, a je hkrati tista sideralna leča, skoz katero se kaže enotnost, povezanost in pomembnost vseh in vsake stvari v vesolju.

Sledeč Strniševi opredelitvi vesoljske zavesti kot zavesti o podobi sveta in o povezanosti vseh stvari v celoto svetovja in navedkom o zbirki *Oko* iz intervjuja, lahko svoji interpretaciji zbirke že dam določnejšo smer. Kakšna je podoba sveta v zbirki *Oko* kot prikazu sveta v njegovi celovitosti? Če naslov zbirke za-slišimo v so-slišju z njenim podnaslovom in Strniševimi mislimi o zbirki in o vesoljski zavesti: kakšno je raz-merje med očesom in svetom? Pesni Strniša oko kot tisto človekovo čutilo, ki s pogledom pre-merja vsa raz-sežja, vse raznolike strani in plasti sveta? Je oko transcendentalni pogoj možnosti spoznanja? Sega obenem onkraj meja možnega izkustva, presega kantovsko omejitev na čute in razum? Kaj Strniši pomeni oko? Odgovor lahko podari in da samo Strniševa pesem sama. Prisluhnilimo ji.

»Elementa« in učinkovna zgodovina

Strniševi pesmi v zbirki *Oko* se bom poskusil približati z obravnavo njenega prvega razdelka, to pa tako, da bom obenem v obzir kot obzorje svoje interpretacije vzel celoto zbirke, z oziranjem po celoti in iz nje same pristopil k njenemu prvemu sestavnemu delu. V kroženje delov in celote, ki ga zbirka razpira sama iz sebe, v razmreženost delov in njihovo medsebojno sprepletenost v celoto bom torej poskusil vstopiti na način hermenevtičnega kroga.

PROLEGOMENA Strniševega *Očesa* so, kakor so Kantova *Prolegomena* uvajalna študija v *Kritiko čistega uma* in kakor pove že naslov razdelka sam, uvodne in uvajalne besede: besede uvoda kot pesniškega predgovora (pro-loga) k zbirki. Sestavljajo jih »Opombe«, pesem »Elementa« in pesnitev »Organon«. V »Opombah« so vnaprej razložene besede »češerika«, »kraken« in »rok«, ki nastopijo najprej v obeh pesmih PROLEGOMEN in nato še v drugih razdelkih in so tako ključnega pomena za razumevanje (celote) zbirke. Medtem ko krakena in roka upesnjuje »Organon«, o češeriki spregovori že pesem »Elementa«:

Roka je oko, ki zgrabi.
Prst je oko lastni dláni –
v sili trka kakor ptica,
z gibi črva se umika.

Njima je svet senčna slika,
večna magična svetilka:
daljni dlaní sta očesi,
nista še sveta objeli.

A nevidna češerika
vidi ko magnetna igla,
kje cveti na nebu čista,
daljna, sama, Severnica. (*Oko* 15).

Kot edina samostojna pesem v zbirki, edina, ki ni neposredno vpeta v petdelno pesnitev, »Elementa« izstopa iz celotne strukture. V svoji sámo-stojnosti iz-stopajoča stopa naprej, pred druge pesmi, a jih obenem napoveduje. Je *introitus*, vstopni spev v zbirko. »Elementa« je predstavitev prvin, iz katerih Strniša z-gradi svojo pesem v zbirki *Oko*. Je prvi za-snutek, zasnutje celotne zbirke.

Pesem poje o roki in očesu, o roki kot očesu, ki z-grabi, o prstih roke kot očeh (lastne) dlani. Poje o ptici in črvu. In, v osrednji, drugi kitici, poje o svetu kot senčni sliki in večni magični svetilki. O svetu, ki ga daljni dlani,

očesi po-skušata za-objeti. Ti velikanski dlani, ti neznanski očesi sta kraken in rok. Poje o nevidni češeriki. O njej Strniša v predhodni opombi pravi naslednje: češerika je »žleza z notranjim izločanjem, podolgovate, koničaste oblike, v možganih vseh vretenčarjev, približno v višini oči sredi glave – najbrž ostanek pradobnega čutila, morda tretjega, temenskega, očesa nekaterih plazilcev in prasesalcev« (*Oko* 11). Češerika, ostanek tretjega očesa, se kot magnetna igla obrača k nebu, tja, kjer cveti daljna in oddaljena, sama Severnica. Češerika (se), iz lastne notrine, razpira (za) zvezdno, kozmično razsežnost.

V nadaljevanju naj, sledeč Gadamerjevi izpostavitvi učinkovno-zgodovinske posredovanosti razumevanja in iz nje izpeljanemu razprtju hermenevtičnega kroga, na kratko prikažem, kako so elemente Strniševe pesmi, predstavljene v prvi pesmi, in zbirko samo razumeli drugi interpreti. Omejujem se na obsežnejše interpretacije, katerih prednostni »predmet« je prav zbirka *Oko*, v kronološkem zaporedju njihovih objav. Namen prikaza (izseka iz) učinkovne zgodovine Strniševe zbirke ni kritika teh interpretacij, temveč obravnava izhodišč in poti približevanja k njegovi pesmi, različnih možnosti razumevanja zbirke.

Prvo interpretacijo Strniševe zbirke je že kmalu po njenem izidu, še istega leta, objavil Janez Stanek. V eseju »Pesništvo Gregorja Strniše« sledi razvoju Strniševe poezije in dramatike vse od njenih začetkov do zbirke *Oko*. Razvoju, ki ga pojmuje kot proces objektiviranja: postopnega odpravljanja pesniškega subjekta od lirske pesmi prek epske pripovedi v slikah in objektivitete dramatike do do-končnega umika subjektivnosti v emblematiko sveta. Svet Strniševe pesmi zaznamuje »težnja k upesnjenju celovitosti sveta« (»Pesništvo« 542). Težnja po preseganju nasprotja med vsakdanjo realnostjo in pozitivno, v čas posegajočo transcendenco.

Zbirka *Oko* je po Staneku ena sama podoba-sistem, pesniški sistem transcendentalne celote sveta. Strniši pri tem kot aluzija ne služi samo Kant, ampak tudi polihistorska in enciklopedična dela. *Oko* prikazuje mehanizem sveta v nadčasovni statiki, prikazuje dinamično transcendentalno dialektiko sveta. Sveta, ujetega med krakena in roka. Kraken in rok »oklepata v dopolnjujoči se nerazdružnosti ves svet in sta v bistvu samo dva obraza *enega*« (»Pesništvo« 549). In čeprav se neprestano požirata in izničujeta, šele tako omogočata, »da človek, zajet in ujet sredi med njima, v času-večnosti oziroma vsezajemajoči sočasnosti sebe samega prerašča: se zaveda transcendenčne podstati in bistva« (ibidem). Nasprotje med njima je navidezno, pravi proti-pol sistema je svet zvezd, ki jih vidi tretje oko in ki simbolizirajo transcendenco. Vrednostno središče v zbirki *Oko* ni v človeku, temveč v svetu samem. V svetu kot prostoru nenehnega človekovega transcendiranja lastne ozke in vsakdanje materialne lupine. Strniševa

zbirka razkriva skriti red v sistemu sveta, je pričevanje o svetu. Je emblem sveta.

Vladimir Truhlar v zadnjem poglavju knjige *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju* (1977), v poglavju z naslovom »'Transcendentalnost v 'Očesu' Gregorja Strniše«, Strniševo zbirko obravnava z vidika, kakor ga predstavi v uvodu v knjigo. Absolutno se človeku z-more razpirati le v njegovi osebni sredi, le njegovemu eksistencialnemu jedru, bitnemu dnu. V pesniku »se to dno v doživljanju absolutnega vzgibava estetsko, lepотно« (»Pristop« 8). Estetski vzgib v doživljanju absolutnega, prvotno nedoločen in neopredeljiv, teži k izrazu samega sebe, k določitvi in obliki. Poezija, ki raste iz doživljanja absolutnega, je sama njegov izraz in posreduje pesnikovo doživetje bralcu.

V sestavku o *Očesu* se Truhlar posveti razklepanju absolutne prvine pri Strniši. Pri tem transcendentalno, v nasprotju s Kantom, ki ga sploh ne omeni, izenači s transcendentnim. Transcendentalna logika iz podnaslova označuje logiko, drugačno od logike sveta, zaprtega samega vase in brez odprtosti za transcendenco. Za obravnavo transcendentalne oziroma, boljše, transcendentne razsežnosti je pomembno Strniševo pojmovanje češerike: češerika, v predhodni opombi opredeljena kot ostanek pradednega očesa, je po pesmi »Elementa« še danes odprto oko. Je transcendentna, nadprostorska in nadčasovna razsežnost v človekovi notranjosti, je nevidno oko za transcendentne oči, ki zrejo na zemljo. V luči transcendence, luči absolutnega, predmeti plahnijo v nepredmetnost, neznanskost in skrivnostnost, svet postaja eno samo presojno tkivo. Strniševa poezija je »pričevanje za celoto človekove stvarnosti« (»Transcendentalnost« 252). Pričevanje o neskončnih, večnih razsežnostih v človekovem bivanju.

Tine Hribar v obsežni razpravi »'Transcendentalna logika očesa'« (1988) upošteva strukturno podobnost zbirke *Oko* z ureditvijo celotne Kantove filozofije. Vendar je Strniša želel zgolj »opozoriti na neko skrivno vez med poezijo in filozofijo« (»'Transcendentalna« 364); ne gre mu za pesniško ilustracijo ali ponazoritev Kantovih predpostavk, temveč za precej več: »Strniša (si) odgovarja na vprašanje, kaj je svet. Ne toliko svet kot človekovo neposredno prebivališče, marveč svet kot vesolje« (»'Transcendentalna« 365). Čeprav mu Kant služi za izhodišče, Strniša ne verjame v njegovo omejitev možnosti spoznanja. Znova si dovoljuje »mitološko svobodo« (ibidem). Izhaja iz vesoljske zavesti.

Sledeč Strniševim mislim o vesolju kot brezmejnem svetovju, poskuša Hribar z interpretacijo PROLEGOMENA odgovoriti na vprašanje, kaj Strniši pomeni oko. Ob pesmi »Elementa« pravi: »Oko je roka, hkrati pa je oko tudi vsak prst z dlani te roke. Nadalje je dlan sama oko: *daljni dlani sta očesi, veliki očesi, večji od sveta: nista še sveta objeli; pogled, ki objame*

svet okoli sebe, se je dvignil nad svet, si svet v celoti približal in ga, vsaj v želji ali nameri, zaobjel» (»Transcendentalna« 368). Toda svet je nezaobjemljiv, ne ker bi bil neskončen, marveč »zaradi tega, ker je diabolična rana sveta večna« (»Transcendentalna« 371). Zato se neko drugo oko, transcendentalno, vnaprej videče oko: češerika kot tretje oko odvrta od nezacepljive rane sveta in se obrača k Severnici. »Severnica, ki jo vidi le nevidno, duhovno oko, za čutne oči zato nevidna zvezda, metamorfozira *dve* žarišči v *dvoje* radikalno različnih žarišč. Eno vidno, drugo nevidno. Čutno in nadčutno. Fizično in metafizično. Naravno in nadnaravno« (ibidem). A še zmeraj gre za oči-vidnost obeh žarišč. Severnica »pomeni pozitivizacijo transcendence, toda znotraj transcendentalne logike. Transcendentalna logika *Očesa* je prav v tem, da diabolično zarezo med transcenco in transparencjo postavlja kot mejo transgresije« (ibidem).

Čeprav Strniša svoje pesmi uokviruje s kantovskimi tîrmini, ne govori o apriornih formalnih pogojih možnega izkustva. Elementi, ki jih vpelje s pesmijo »Elementa«, so roka, dlan, prst in nevidna češerika. Elementi so organi v smislu instrumentov, orodij kot sredstev. »Organon« označuje in podaja »nauk« o teh organih in njihovi uporabi. Svet, kakor ga upesnjuje ta pesnitev, je ujet in stisnjen med krakenom in rokom. Ti pošastni bitji, daljni dlani, očesi, za-objemata svet: prežita na svet in vanj neposredno, kot oko in dlan sveta, posegata. Vendar je kraken kot oko sveta obenem roka sveta in rok kot dlan sveta obenem oko sveta samega. Oči segajo z vseh strani in iz vseh plasti. Prepletata se radost in tesnoba pogleda: v ozadju skoptofilije nemí skoptofobija kot »strah pred soočenjem z resnico sveta« (»Transcendentalna« 373). Zlo in zlobno, poželjivo in krvoločno oko je nad vsem in ptice postanejo rok, zlobni pič, ko postanejo isto z zlim očesom. Utelešajo zlovešči pogled. Organi telesa, deli teh organov v Strniševi pesmi nastopajo, kakor bi imeli samostojno življenje, so osamosvojeni deli razkosanega telesa, ki vzniknejo kot povečani in pomnoženi izrastki bajeslovnih pošasti. Kraken in rok imata različne obraze, toda dekonstruirati se ju ne da: po nas segajo le lovke krakena in nohti roka. Sta fobična objekta, bitji tesnobe.

Pogled ne razkriva bivajočega, temveč bit bivajočega. Bit, ki se dogaja kot stalnica v igri pri-sotnosti in od-sotnosti. »Svet kot svet videzov, v katerih se sveti, kaže bit, ne da bi v okulusu sveta izgubila svojo okultnost, je svet radosti, čudežni svet začudenja nad vsem navzočim. Toda to, kar je navzoče, ni vse prisotno in to, kar je prisotno, ni vse, kar je. Oko, ki nas zagleda in ga mi ne vidimo, ni navzoče oko. Ne gre samo za to, da mesto, kjer se človek vidi, ni mesto, od koder se gleda. Tisto, kar nas gleda iz stvari, ki nas gledajo, namreč oko, ki nas gleda od povsod, je skrivnostno srce ne-skritosti. Je nevidno oko. Oko, ki ga ne bo videlo nobeno oko.

Nikoli. To je oko, ki ne prenese pogleda iz oči v oči; zato bi morali, če bi ga uzrli, umreti. Svet bi ugasnil« (»Transcendentalna« 390). To oko nas zato straši kot oko pošasti. Pošasti, ki jo Strniša upodablja z dvema na videz samostojnima bitjema. Kraken in rok sta unavzočenje tesnobe in, vtem ko se tesnoba spremeni v strah pred nečim, kar je mogoče opisati, že tudi olajšanje pred njo, razbremenitev napetosti. Tesnoba je tisti smrtni strah, o katerem poje zadnja pesem »Organona«. Je strah, ki ga ni mogoče odpraviti ali premagati, četudi bi ga z-mogli obvladati. Tesnoba kot strah (iz) prebivanja pred obličjem smrti.

Zadnje poglavje svojega članka »Motiv očesa in poetika pogleda v poeziji Ivana Minattija, Jožeta Udoviča in Gregorja Strniše« (2001/2002) Andreja Žižek posveti obravnavi Strniševe zbirke. Izhaja iz elementarnega antropološkega dejstva: očesa kot osrednjega izmed človekovih čutil. Obenem se, ob vodilu *Slovarja simbolov* Jeana Chevalierja in Alaina Gheerbranta, ozira po simbolnem pomenu očesa v različnih svetovnih kulturah in religijah, izpostavi predvsem pojmovanje tretjega očesa kot duhovnega, notranjega očesa, ki enoti različne poglede. Ob vprašanju očesa v literaturi razlikuje med motivom očesa in poetiko pogleda. Medtem ko oko kot motiv v leposlovju lahko sprejema različne pomene, ji poetika pogleda pomeni perspektivo pripovedovalca. Oba lahko v literarnih delih in v različnih obdobjih doživita raznolike konkretizacije. Žižkova se osredotoči na tri sodobne slovenske pesnike, omenjene v naslovu.

Strniševo zbirko *Oko* Žižkova razume kot »opis totalitete sveta, vesolja oziroma vsega bivajočega, ki ni le herbarij in imaginarij vseh elementov, pač pa tudi sistem, kompleksnost vseh pomenov, ki se kot zrcala reflektirajo drug v drugem« (»Motiv« 95). Zbirko je zato potrebno brati kot celoto. Kot enovito zgodbo o svetu. Kompleksnost svoje zgodbe Strniša obvladuje na različne načine: s formalnim in semantičnim paralelizmom in s trdno zgradbo, ki aludira na Kantovo *Kritiko čistega uma*. »*Oko* je pesniški ekvivalent Kantove *Kritike čistega uma* oziroma njenega drugega dela: *Transcendentalne logike*, saj aluzija z naslovi in zgradbo predstavlja le prvo in zunanjo vez s filozofskimi načeli Kantovega spekulativnega mišljenja« (»Motiv 96»⁵). Kakor je pri Kantu spoznavni proces proces sintetiziranja čutno danega mnogoterja (raznoterja) s posredovanjem domišljije (upodobitvene moči) in razumskega kategoriziranja, je tudi opis sveta pri Strniši določen s pogledom, z zrenjem. Z vesoljsko zavestjo, ki vsebuje mnogoterost delnih pogledov. Vesoljska zavest je sinteza »vseh pogledov vseh entitet, ki so razvrščene v različne kategorije« (ibidem) po Kantovem zgledu. *Oko* je »zemljevid vseh Kantovih kategorij« (ibidem).

Elementi Strniševega opisa sveta sestavljajo posebno hierarhijo: oko je glavni motiv, roka in dlan sta stranska motiva, ki vzpostavljata razmerje

do vseh drugih motivov in motivnih drobcev. Vsi nastopajoči elementi predstavljajo dele vesoljske zavesti. Oko je njen »metonimični simbol«, in sicer »v tem, da oko predstavlja njen glavni atribut, to je pogled, gledanje, zrenje, ki je prisotno v vseh časih in prostorih, majhnosti in veličini, stvarih in bitjih, a vse to tudi presega« (ibidem). Vesoljska zavest, ki jo Žižkova izenači z očesom, je kot sinteza mnogoterih pogledov temeljna ontološka, estetska in etična predpostavka Strniševe pesmi.

Čeprav se navedene štiri interpretacije zbirke *Oko* v marsičem razlikujejo, čeprav jih zaznamujejo raznoliki pogledi na celoto in pristopi k posameznim elementom, iz katerih Strniša gradi svojo pesem, čeprav so si nemara v nekaterih izpeljavah celo diametralno nasprotni, jih bistvenostno družijo misel o Strniševi pesmi kot pesmi o svetu, o svetu v njegovi enoviti celovitosti in celostnosti, celoti izkustvenega in nad-izkustvenega; končnega in neskončnega, večnega; imanentnega in transcendentnega, presežnostnega. Svetu kot brezmejnemu svetovju. Kot vesolju. Misel, ki jo je Strniša sam nakazal že v intervjuju za *Dnevnik* in jo, kasneje, poimenoval vesoljska, svetovna zavest. Medtem ko odnos Strniševe pesmi do Kantove transcendentalne filozofije ostaja pri Staneku, v njegovi interpretaciji, v ozadju in se pri Truhlarju sploh ne pojavi kot problem, se tako Hribar kot Žižkova približata Strniševi pesmi prav prek tega vprašanja. Poskusu interpretacije Strniševe zbirke, ki sledi v nadaljevanju razprave, predstavlja zlasti Hribarjevo razmišljanje, njegova izpostavitve tesnobe, eno temeljnih spodbud.

»Organon«

Izhajajoč iz obravnave predhodnih interpretacij Strniševe pesmi v zbirki *Oko*, naj se po-vrnem k tej pesmi sami. Strniša s pesmijo »Elementa« vpelje prvine zbirke, v pesnitvi »Organon« pa jih nadalje razsloji v njihovi mnogostranosti in medsebojni povezanosti. Prva pesem pesnitve se glasi:

Opice so gozdni ljudje.
Od sadja kačjega vrta žive.
Pet prstov imajo in dlani,
sredi obraza naprej oči.

Psi imajo oči od strani,
zato so prijatelji ljudi –
druga drugo gledata
v obraz mačka in opica.

Na dveh straneh leže oči ptic:
niso prijateljice ljudi.
Za gladkimi vrati iz peres
ljudem neznani svet. (*Oko* 19).

Pesem upesnjuje opice in pse, mačke in ptice. Upesnjuje jih z dveh vidikov: človeka in oči. Opice so, ker imajo pet prstov in dlani za oprijemanje in držanje in ker imajo, sredi obraza, naprej obrnjene oči, kakor ljudje, so gozdni ljudje. V človekov svet, v njegovo bližino in, kot »domače živali«, celo v njegov dom, sodijo tudi psi in mačke. Ptice, z njihovim pogledom z neba, dvignjenim nad človekovim okrožjem, niso prijateljice ljudi. Za njimi se razprostira ljudem neznani svet. Se razprostira nebo.

Vsa bitja, o katerih poje pesem, nastopijo v osrednjem razdelku zbirke, v ANALYSIS. V treh »poglavjih« tega razdelka Strniša povzame, naprej razvija in dograjuje svojo pesem o njih. ANALYSIS sestavljajo: »Visibilia«, »Mirabilia« in »Invisibilia«. »Visibilia«, poglavje o vidnih stvareh, vsebuje dvodelni pesnitvi »Opice« in »Ptice«. Pesnitve iz »Mirabilia«, upesnjujoč čudne in čudovite, čudežne stvari, so razporejene v dve »podpoglavji«: »Ladje zidane« in »Stari vogali«, ki obe spregovorita predvsem o ljudeh, o sodobnem svetu sodobnih ljudi. »Invisibilia« ali poglavje o nevidnih stvareh poleg pesnitev »Delirium tremens« in »Stvari« vključuje pesnitev »Mačke«. Vendar vidne, čud(ež)no-čudovite in nevidne stvari niso samostojni, razločeni svetovi zase, temveč so med seboj tesno prepletene, povezane ena z drugo. So tri obličja, uobličjenja enega in istega, celovitega sveta, kakor kaže že njihova so-postavitve v prvi pesmi »Organona«. ANALYSIS je raz-plastitev sveta na tri plasti v njihovi medsebojni sprepletenosti in pesnitev »Organon« u-vitje tém, katerih prvo zasnutje je pesem »Elementa« in nadaljnje razvitje zbirka kot celota, v eno.

Druga pesem »Organona«, vračajoč se k črvu iz »Elementa«, poje takole:

Črvi imajo drugačne oči,
zato ne živijo v večni temi.
Črva ni. Črv jè prst
neznanske dlani, ki vrta v prst.

Gubasta, sluzasta roka sveta
sega iz globin morjá
na zémľjo s polži, z deževniki –
zelenje žro, žive od prsti.

Čista gladina ni morju oko,
oko morjá je osmeronog:
sto osemkrakih oči morjá –
kraken je oko sveta. (*Oko* 20).

Pesem pogloblja perspektivo, ki jo razpira prva pesem zbirke, v globino, odpira pogled navzdol: v morje. Iz globine morja sega gubasta in sluzasta roka, neznanska dlan. Ta dlan, roka sveta, je kraken. Kraken, ki je obenem oko sveta. V opombi z začetka zbirke Strniša pravi, da je kraken »bajeslovna pošast severnih morij, v današnjem jeziku največja, orjaška vrsta hobotnic« (*Oko* 11).⁶

Kraken, orjaška in pošastna hobotnica, nemí v globinah morja in iz njih, kot oko sveta, pogleduje in gleda in, kot roka sveta, sega in posega na zemljo. Sega in posega prek črvov, s polži in deževniki. Vsi ti so deli krakena, so tisočeri prsti njegovih dlani, njegovih lovč. Njihove oči kot oči neznanskih oči neznanske dlani so oči, drugačne od naših, človeških oči, drugačne od oči mačk ali psov, ptic ali opic. Toda: kraken sam ostaja in se zadržuje v (nam) nedostopnih globinah, zastira brezdanjo globino morskega dna, ne da bi sam bil viden. Tisto, kar od njega edino lahko vidimo, so črvi kot njegovi videči prsti. Črvi so vidno nevidnega. Znano neznan(sk)ega. Znani in vidni prsti neznanega, neznanskega in nevidnega očesa sveta. V drugi pesmi pesnitve »Kraken« iz razdelka DIALEKTIKE Strniša o krakenu zapoje takole: »Na spodnje nebo prisesan,/ je kraken staro oko sveta. Oko sveta, ki gleda z rokó – kraken ima tisoč rok.// Tisoč prstov na dlaneh: eni držijo s pari klešč –/ s kačo, s kapljo strupa v zobeh, z gosenico lačno preskuša svet« (*Oko* 222). Njegove tisočere oči zrejo od povsod in njegovi tisočeri prsti segajo v vse, kakor pravi četrta pesem iste pesnitve: »Ne sine dan, ne pade noč,/ kraken je zmeraj in povsod –/ tisoče oči ima,/ z njimi gleda pol sveta« (*Oko* 224). Sam na sebi neopredeljeni, v svojem bistvu neopredeljivi kraken, ne-vidni in ne-znani kraken, neviden in neznan sam, kakršen je, viden in znan po svojih posameznih delih, po svojih tisočernih dlaneh, pomnoženih in potisočerjenih prstih in očeh, naseljuje globine morja in, vtem ko s svojimi lovčami po-sega na zemljo, naseljuje tudi zemljo, naseljuje svet. Njegovo po-seganje iz morja na zemljo je naseljevanje sveta.

Medtem ko kraken po-sega v svet od spodaj, iz morja, rok po-sega vanj od zgoraj, z neba. Srečujeta se v sredini sveta, na zemlji. Srečevanje krakena in roka upesnjuje naslednja, osrednja pesem »Organona«:

Po poti pride zmršen ptič.
Mokro perje mu visi,
ko slab smoking staremu,
nemarnemu natakarkju.

Z levim očesom vse z leve strani,
vidi z desnim, kar z desne leži –
natakar, ki je padel z neba,
ima ves vidni krog sveta.

Vidi, da je deževnik gol,
s kljunom ga preščipne čez pol:
tako sta se srečala noht z neba
in mezinec krakena. (*Oko* 21).

O srečanju krakena in roka pesem poje le posredno. Najprej in v prvi vrsti upesnjuje, na sicer nenavaden, celo smešen način, na prvi pogled povsem navaden in običajen, vsakdanji prizor »srečanja« ptiča in deževnika. Ptiča, padlega z neba, zmršenega ptiča, s povešenim mokrim perjem kot smokingom nemarnega natakara, in golega deževnika, ki ga ptič preščipne čez pol. Šele zadnje dvositjske zadnje kitice pesmi temu »srečanju« podeli in da širšo, svet(ov)no razsežnost, vtem ko pravi, da je to »srečanje« srečanje nohta z neba in mezince krakena. Ptiča kot nohta roka, deževnika kot prsta krakena.

Obenem pesem povezuje prvo in naslednjo pesem »Organona«. Pojasnjuje posebnost ptičjih oči, posebnost ptičjega vida v primerjavi s človeškim, posebnost, zaradi katere ptice niso prijateljice ljudi. Ptiču, v vzletu dvignjenemu nad okrožje zemlje, se v njegovem poletu razpira in odpira celoten, celovit horizont sveta: ves vidni krog sveta. Krog sveta, ki ga naš pogled ne more zajeti in zaobjeti. In kolikor pesem govori prav o ptiču, o njegovem ostrem vidu, predstavlja prehod k pesmi o roku:

Ptiči imajo ostre oči,
zato živijo v bleščeči temi.
Ptiča ni. Ptič je oko
neznanskih oči, ki na zémľjo zro.

Krilato, gladko oko sveta
sega s plitvega neba
s kljuni kosov, kljuni ujed –
žro plodove, od mesa žive.

Nebeška dlan ni modri blišč,
dlani neba so jate ptic:
sto ostrookih nohtov neba –
rok je dlan sveta. (*Oko* 22).

Strukturno povsem sorodna, celo enaka kakor pesem o črvih in krakenu, poglablja ta pesem, znova in na novo povzemajoč pesnjenje prve

pesmi zbirke, njeno perspektivo v višino, odpira pogled navzgor: v nebo. S plitvega neba sega krilato in gladko, neznansko oko sveta. To oko je rok. Rok, ki je obenem dlan sveta. V predhodni opombi Strniša o roku pravi, da je »pravljčni ptič iz Tisoč in ene noči, tako velikanska ujeda, da lahko odnese po zraku tudi največjo žival« (*Oko* 11).⁷

Rok, velikanska in pravljčna ujeda, preži v višinah neba in z njih, kot oko sveta, pogleduje in gleda in, kot dlan sveta, sega in posega na zemljo. Sega in posega s kljuni kosov in ujed, s kljuni ptic. Ptice so njegovi deli, so tisočeri nohti neznanske dlani. Njihove oči so ostre, ostre kakor nohti, ostrejše od naših oči, ostrejše od oči mačk ali psov, ptic ali opic, ostrejše od slepih oči črvov. Njihove oči, vzpete nad zemljo, vidijo drugače in vidijo več, razprt jim je celotni horizont sveta. Kakor kraken v globinah morja ostaja in se zadržuje tudi rok v (nam) nedostopnih višinah, zastira brezdanje prostranstvo neba, ne da bi sam bil viden. Edino, kar od njega lahko zagledajo naše oči, so ptice kot njegove grabežljive in pollaščevalne, zlovešče oči. Ptiči so vidno nevidnega. Znano neznan(sk)ega. Znane in vidne oči neznane, neznanske in nevidne dlani. In kakor kraken je rok sam na sebi neopredeljen in neopredeljiv: ne-vidni in ne-znani ptič, neviden in neznan sam, kakršen je, viden in znan po svojih posameznih delih, po svojih tisočerih očeh, pomnoženih in potisočerjenih očeh in nohtih, nevarna ujeda, ki naseljuje višine neba in, vtem ko s svojimi videčimi nohti po-sega na zemljo, naseljuje tudi zemljo, naseljuje svet. Njegovo po-seganje z neba na zemljo je naseljevanje sveta.

Svet, kakor ga upesnjuje Strniša v zbirki *Oko*, je razpet in ujet med ogromno hobotnico in velikansko ujedo, med krakena in roka. Kraken naseljuje morje, rok nebo, obenem oba po-segata na zemljo. Njuno poseganje na zemljo, seganje krakena kot očesa sveta z njegovimi tisočerimi rokami iz globin morja, seganje roka kot dlani sveta z njegovimi tisočerimi očmi z višin neba, je naseljevanje sveta. Strniševa pesem v zbirki *Oko* je pesem sveta. Pesem vesolja kot naseljenega sveta.

Svet je razprt med nebom in morjem. Je, v medsebojni vzporednosti neba in morja, ta razprtost in razprostranjenost, odprtost sama. Toda: kolikor svet naseljujeta kraken in rok, neznanski očesi in daljni dlani, dlani in očesi iz nam nedostopnih daljav, to odprtost že tudi zastirata in zapirata. Svet kot senčna slika in kot večna magična svetilka se svita in sveti, pobliskuje v so-pripadnosti in hkratnosti razpiranja in zastiranja. V senčni igri svetlobe in teme. Perspektivni igri vidnega in nevidnega. V srečevanju znanega in neznanega: srečevanju znanega v neznanem, neznanega v znanem. Neznanega, ki obdaja znano, po-sega vanj in ga tako spreminja. V tej igri dvojnosti, v priklicevanju dialektične igre sveta je bistvo štirih pesnitev iz razdelka DIALEKTIKE, pesnitev »Kraken«, »Uroki«, »Smrt« in »Svet«.

Dialektiko sveta kot igro nenehnega medsebojnega prepletanja, spletnja znanega z neznanim Strniša ponazarja s srečevanjem krakena in roka, z njunim nenehnim »ubijanjem« in »požiranjem«. Vtem ko po-segata na zemljo, jo do-segata in s tem tudi nas za-segata v igro sveta, se kraken in rok srečujeta na zemlji. Zemlja je sredina in sreda sveta, prizorišče prizorov njunega srečevanja, ki ga uprizarja tretja pesem »Organona« in perspektivno pre-obrne tretja pesem »Krakena« (prim. *Oko* 223). Sredi raz-ločenja sveta, razprostrta med morjem in nebom, je zemlja njegova vmesnost. Vmesnost, s katere se nam, ljudem, razpirata pogled v višino, v nebo, in v globino, v morje. S katere se nam razpira v svoji odprtosti zastrto obzorje sveta. Zemlja je kraj, s katerega se nam odpira pogled na pokrajino sveta.

Doslej opisano gibanje pesmi »Organona«, povzame in spne v eno zadnja pesem pesnitve:

Roki sveta je črv oko,
očesu sveta je ptica noht –
črvi so prsti očesa sveta,
dlan sveta gleda z očmi jat.

Poslednji hip ni črvu tesno,
ptičji strah je lahak ko pero –
opica ve za smrtni strah,
z zlatom v očeh strmi v mrak.

Sto topih prstov enih oči,
sto ostrih oči ene dlani.
– Opica opici ne prizna,
kako je samotna opica. (*Oko* 23).

Pesem ni le povzetek in povzetje obravnavanih tém, temveč se hkrati vrača nazaj, k prvi pesmi PROLEGOMENA, in pogleduje naprej: napoveduje nadaljnji razvoj zbirke. Spregovori o opici in o njenem smrtnem strahu, o samoti, ki je drugi opici ne z-more priznati.

Svet, stisnjen med krakena in roka, med roko sveta, ki so ji črvi oči, in očesom sveta, ki so mu ptice nohti, med očesom sveta, katerega prsti so črvi, in roko sveta, ki gleda z očmi jat, stisnjen med neznanski in neznani dlani, neznanski in neznani očesi, je nedomačni svet. V sredi, v vmesnosti nedomačnega in tujega sveta, živi opica, kot pravi peta pesem pesnitve »Svet« iz razdelka DIALEKTIKE: »Med kačami in pticami / živi opičji mladič./ Pod njim zelena dežela kač,/ nad njim petje ptičjih jat« (*Oko* 249). Kolikor prva pesem »Organona« govori o opicah kot gozdnih ljudeh, govori tudi o nas, ljudeh. Iz pre-bivanja v vmesnosti sveta, ki jo nase-ljujemo mi in vse stvari in bitja, v vmesnosti sveta, v katerega nenehno po-

segajo poželjivi prsti in grabežljive oči krakena in roka, izhaja smrtni strah kot strah pred smrtjo. Strniša smrt v pesnitvi »Smrt« upesnjuje s postavo tujca, kot tujost samo. Strah pred tem povsem drugim in drugačnim, strah pred tistim tujim in neznan(sk)im, česar ni mogoče opisati, strah, ki nam ne grozi od nobene določene reči sveta, a vendar strah, v katerem nam je tesno in nas stiska zaradi nas samih za nas same, je tesnoba. Tesnoba kot strah pred tujostjo in neznanostjo, nedoločenostjo in nedoločljivostjo smrti. Ko nas »zvrto glavi« tesnoba, v njej vse ponikne, za nas poniknejo svet in vse reči sveta, obenem pa z njo vznikne zavest o samosti in samotnosti, o samoti pre-bivanja v svetu. O samoti, pred katero lahko bežimo, ne z-moremo pa ji ubežati. Samoti, ki je drugemu ne moremo priznati. Tesnoba in iz nje izvirajoča samota pre-bivanja v vmesnosti sveta sta temeljni določili naše zemeljskosti. Našega minljivega in končnega, smrtnega pre-bivanja na zemlji, razpetega med nebom in morjem.

Med opicami je, kakor poje drugi del dvodelne pesnitve »Opice« z naslovom »Orangutan«, edino orangutan »premagal smrtni strah« (*Oko* 41). Premagati smrtni strah, obvladati, vsaj za trenutek, tesnobo, ki nas že v naslednjem trenutku lahko znova prevzame, pomeni sprejeti in vzeti samoto nase. Priznati si jo samemu sebi, vzeti nase lastno končno in zemeljsko bistvo. Orangutan ima, v neznanskih laktih, v očeh, »najgloblji mir, največjo moč« (ibidem). A ta mir in ta moč sta spokojna moč in žareči mir (prim. *Oko* 45). Sta moč ne-moči in mir vzne-mir-jenosti. Priznati si samoto pomeni priznati si lastno ne-moč, nepo-mir-ljivost pre-bivanja. Toda: iz premaganega ali vsaj obvladanega smrtnega strahu izhaja obenem žalost: »kogar ni strah mrliške groze,/ pride iz vode k njemu žalost,/ ga ovije z belim slakom« (*Oko* 42). Žalost je žalost spričo tesnobne zavesti o smrtnosti in zemeljskosti, o bistveni ne-moči našega pre-bivanja.

Sprejeti nase zemeljskost pre-bivanja v zastrti razprtosti in razprostranjenosti sveta pomeni sprejeti zemljo kot kraj tega pre-bivanja, kot vmesni kraj, ki ga, premagujoč tesnobo in samoto iz dneva v dan, pre-merjajoč raz-sežja sveta, edino lahko naseljujemo in naselimo. Zemlja kot sred(in)a sveta, vmesnost v raz-ločenju sveta, je naš dom. Dom v tem ne-dom-ačnem, neznanskem svetu. Zemlja je mera in meja, ki je za-dana našemu pre-bivanju.

Pre-bivajočim v vmesnosti sveta, po nas po-segajo lovke krakena in kljuni roka. Kakor pravi zadnja pesem »Organona«: črvi kot topi prsti enih oči in ptiči kot ostre oči ene dlani. Kraken in rok sta eno. Sta dve, čeprav različni in razlikujoči se iz-postavi enega očesa, ene dlani. Nevidnega očesa, nečutne dlani. Očesa, ki nas gleda, a ga mi nikdar ne bomo videli. Dlani, ki po-sega po nas in nas za-sega v igro sveta, a je mi nikdar ne bomo občutili. Čeprav se neko drugo in drugačno oko, tretje oko, češerika kot

transcendentalna instanca, instanca transcendentalnosti v nas, odvrtača od sveta v poskusu presejanja omejenosti in meja sveta, se nam dostop do tega popolnoma drugega, povsem različnega, ker smo smrtna bitja, bitja, po-rojena iz smrti, izmika. Kot bitjem tesnobe nam je za-dano pre-bivati v zastrti odprtosti sveta.

Je prav v tem, v sprejetju zemeljskosti, tesnobe in samotnosti našega pre-bivanja, v sprejetju zastrte odprtosti sveta in v priznanju nemožnosti so-očnja z očesom sveta bistvo Strniševe »eshatologije«? Označuje »eshatologija« pri Strniši ne toliko nauk o koncu prostora in časa, o koncu sveta in zadnjih smotnih človekovega življenja, temveč sprejetje končnosti našega pre-bivanja? Osrednja postava pesnitve »Roka«, edine pesnitve v razdelku ESHATOLOGIA, je namreč prav orangutan, opica, ki je premagala smrtni strah, sprejela zastrto razprtost sveta.

Strniševa pesem v zbirki *Oko* je pesem sveta, veselja kot naseljenega sveta, sveta v njegovi zastrti odprtosti. V odprtosti, ki jo zastirata pošastni bitji (iz) tesnobe: kraken in rok. V svet po-segajoči iz-postavi neznanega in nevidnega očesa, neznane in nevidne dlani. Zadnja kitica zadnje pesmi v zbirki se glasi:

Skoz neskončni zvezdni vrt
večno gleda črno prst
sredi skal, pod večno nočjo,
evidna roka, kot oko. (*Oko* 259).

V svoji interpretaciji Strniševe zbirke sem izhajal iz njene strukturne podobnosti s Kantovo *Kritiko čistega uma*. Čeprav Strniša uporabi kantovske têrmine, da bi z njimi uokviril svojo pesem, jim s svojim »orisom transcendentalne logike« podeli drug in drugačen pomen, drugo in drugačno vsebino. Čeprav izhaja iz Kantovega zasnutka transcendentalne filozofije in čeprav pristaja na njegovo omejitev spoznanja na možno izkustvo, na čute in razum, v to omejitev ne verjame, v svoji pesmi skuša izrisati tudi tisto presežnostno, transcendentno kot vselej v svet po-segajoče. Kot nevidno, ki mu bistvenostno pripada vse vidno. Kot neznano, ki mu bistvenostno pripada vse znano. Kot ne-vidno. Kot ne-znano.

OPOMBE

¹ Zbirko *Oko* je pesnik napisal v svojem najbolj ustvarjalnem in najplodnejšem obdobju, zanj je prejel tudi Župančičevo nagrado. V začetku sedemdesetih let dvajsetega stoletja je Strniša objavil, poleg *Očesa*, še zbirko *Želod* (1972), »pesniški list« *Mirabilia* (1973), vsebuje dvodelni pesnitvi »Mož iz predmestja« in »Zelnata glava« iz *Očesa*, avtorski izbor pesmi *Severnica* (1974) in dopolnjujoči se zbirki-pesnitvi *Škarje* (*Zgodba o času*) in *Jajce* (*Slikanica o*

laži) (obe leta 1975). V istem času so izšli v knjižni obliki drama *Ljudožerci* (1972), »transcendentna burka«, napisana za radio, *Driada* (1976; istega leta uprizorjena v ljubljanski Drami SNG) in Strnišev izbor pesmi iz lastnih dram *Rebrnik* (1976). Radiotelevizija Ljubljana je predvajala Strniševe »slušne«, radijske igre: *Mavrična krila* (1973; napisana in v *Reviji 57* objavljena že 1957), *Steklenica vode* (1974) – obe je Strniša priredil po svojih zgodbah, ki nosita enaka naslova in sta izšli v izboru slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb *Mavrična krila* (1978; medtem ko zgodba *Mavrična krila* iz leta 1957 dotlej še ni bila objavljena, je *Steklenica vode* že leta 1965 priobčila revija *Življenje in tehnika*) –, *Driada* (med letoma 1975 in 1976) in *Brat Henrik* (napisana 1976, predvajana 1977). Po tem ustvarjalnem zenitu je Strniša, kakor je zapisal Tine Hribar v spremnem besedilu k antologiji *Sodobna slovenska poezija* (1984), »kot čisti pesnik umolknik« (»Sodobna slovenska poezija« 258) in ni izdal nobene samostojne pesniške zbirke več. Ob urejanju izborov iz lastne poezije in prozi za otroke in mladino – že leta 1977 je izšla knjižica *Kvadrat pa Pika*, sledile so še slikanice *Potovanje z bršljanom* (1980), *Jedca mesca* (1982) in *Lučka regat* (1987) – se je posvetil pisanju »potepuške povesti ali povesti o prostoru in koncu« *Rhombos* in teoretično-esejistični obravnavi vprašanja literarne umetnine *Relativnostna pesnitev*. Prvi osnutek zapisa o relativnostni naravi umetnosti izvira iz pesnikovega dopisovanja s Francetom Pibernikom, objavljenega v knjigi *Med tradicijo in modernizmom* (1978), po delih je esej izhajal leta 1984 v *Novi reviji* (št. 26–27, 28–29 in 30). Tako povest kot esej sta ostala nedokončana, ker je pesnika prehitela smrt. V ohranjeni obliki sta postumno izšla v knjigi *Rhombos* (1989).

² Navezovanje Strniševe poezije na Kantovo filozofijo izpričuje tudi zbirka *Škarje*: kot enega izmed motivov k tej »zgodbi o času« Strniša, v nemškem izvorniku, citira odlomek o času iz transcendentalne estetike *Kritike čistega uma* (prim. *Škarje* 8), obenem v njej objavi pesnitev »Spis«, ki vsebuje pesem z naslovom »*Kritik der reinen Vernunft*« in podnaslovom »(*Königsberg 1781*)« (*Škarje* 96). Podnaslov pesmi se nanaša na kraj in leto prve izdaje *Kritike*.

³ Možnost aplikacije kategorij na predmete čutov in bistvene so-udeležnosti transcendentalne apercipcije v spoznanju Kant izpelje v t. i. transcendentalni dedukciji kategorij, v razdelku, ki ga je za drugo izdajo *Kritike* temeljito predelal. Na tem mestu lahko problem dveh izdaj Kantovega dela in daljnosežnih posledic za celoto njegovega transcendentalnega zasnutka le omenim, njegova obravnava presega okvir tega razmišljanja. Za mnogo podrobnejšo in kompleksnejšo analizo Kantove *Kritike* prim. Zdravko Kobe *Automaton transcendentalne II. Kritika čistega uma* (2001).

⁴ Strniša v eseju, ob osnovni primerjavi z relativnostno teorijo fizike, uporablja kantovsko terminologijo. V prvem delu, ki nosi naslov »Transcendentna pesnitev«, kot bistvo besedne umetnosti opredeli transcendiranje: preseganje in razklepanje človekove prostorsko-časovne omejenosti. V drugem, nedokončanem delu z naslovom »Ironična pesnitev« obravnava ironijo kot transcendentalni pogoj možnosti vsake umetnine. Kakor je zapisal Janez Stanek v eseju »Na poti k etični umetnini«, naj bi Strniša esej o relativnostni naravi umetnosti sklenil z – nikoli napisanim, a nameravam – razmišljanjem o etičnem pomenu umetnosti, s poglavjem »Etična pesnitev« (prim. »Na poti« 413). O etični pomembnosti umetnosti Strniša sicer spregovori ob treh priložnostih, na treh mestih: v predgovoru k *Vesolju*; na literarnem večeru ob izidu zbirke *Vesolje* v Osrednji knjižnici občine Kranj 9. decembra 1983 (prepis z magnetofonskega zapisa je bil objavljen v zborniku *Interpretacije z naslovom »Strniševa beseda«*); umetnostno iskanje »temeljnega etičnega principa« Strniša v obrisu naznači tudi v zapisu »Spoznavati deželo in literaturo«.

⁵ Podobno ali kar isto misel je v spremni besedi k svojemu izboru iz Strniševe poezije, v antologiji *Balade o svetovjih* (1989), zapisal Peter Kolšek. Zbirka *Oko* je »poskus, upesniti pesniški ekvivalent Kantovemu metafizičnemu sistemu« (»Balade o svetovjih – komentar« 165), oko samo, motiv očesa, v Strniševi zbirki Kolšek razume kot »transcendentalno prako vesoljstva, torej celoten zaobseg vseh svetovij v enem samem pogledu« (ibidem).

⁶ Ena prvih literarnih obdelav motiva krakena je pesem »The Kraken«, ki jo je lord Alfred Tennyson (1809–1892) objavil v svoji prvi pesniški zbirki z naslovom *Poems, Chiefly Lyrical* (1830). Pesem je nemara vplivala na Strniševo pesnjenje, saj je doštudiral germanistiko in anglistiko. Kraken, kakor ga pesni Tennyson, je ogromna pošast, ki »pod grmenjem gornjih globočin« spi svoj »starodavni, neskaljeni sen brez sanj« in se, speč, prehranjuje z »ogromnimi morskimi črvi«. Medtem ko kraken pri Strniši nenehno sega in posega na zemljo, se bo po Tennysonu rjoveč dvignil z dna morja, ko bo »poslednji ogenj«, torej ob koncu časov, razgrel globino, da bi na površini umrl. Tedaj šele ga bodo videli ljudje in angeli (prim. Tennyson *Alfred* 3). Strniša že v pesmi z naslovom »Prilika o kraljevi sekiri« iz drame *Ljudožerci* upesni orjaško hobotnico z dna morja: »V najgloblji špilji na dnu morja / preži na žrtve mrzla pošast: / oktopus, neznanski polip –/ gluhi davilec vseh živih reči. / Ves, ko iz črnega kavčuka, / z očmi, ko iz stekla debelega« (*Ljudožerci* 49).

⁷ V arabskih pripovedkah iz *Tisoč in ene noči* ima rok – ali roh (Chevalier, Gheerbrant *Slovar* 515) ali, bližje originalu, »ruh« – pomembno vlogo v pripovedih o Sindbadovih popotovanjih (*Šedem popotovanj Sindbada pomorščaka* 35; na tem mestu je Ruh – rok – opisan kot velikanski ptič, »ki s sloni hrani svoje mladiče«). Ob izvirni upodobitvi roka v *Tisoč in eni noči* in ob nešteti u-pesnitvah ptič v slovenski in svetovni literaturi nemara lahko opozorim vsaj na dva pesnika, ki bi mogla vplivati na Strniševo razumevanje roka, tega neznanskega in zlovešnega ptiča, kot očesa: Edgarja Allana Poeja (1809–1849) in Josipa Murna (1879–1901). V znameniti pesnitvi »Krokar« (»The Raven«) se »ognjene oči« krokarja, ki neizprošno ponavlja svoj zlovešči »prav nikdar«, zdijo »kot vražje, kadar spijo« (prim. *Tales, Poems, Essays* 439–442; *Krokar* 23–26). V Murnovi pesmi »Pa ne pojdem prek poljan« nastopa črno vranje oko, ki zastopa tesnobo, črno slutnjo (prim. *Zbrano delo I.* 25). Strniša je bila Murnova poezija zelo blizu, o čemer priča njegova obravnava Murnove »Pesmi o ajdi« v razpravi o relativnostni naravi pesništva (prim. »Relativnostna« 192 isl.).

BIBLIOGRAFIJA

- Chevalier, Jean in Gheerbrant, Alain. *Slovar simbolov: miti, sanje, liki, običaji, barve, števila*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- Gadamer, Hans-Georg. *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1998. – (Universal-Bibliothek Nr. 9844).
- . *Izbrani spisi*. Ljubljana: Nova revija, 1999. (Zbirka Phainomena 11).
- . *Resnica in metoda*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001. (zbirka Labirinti)
- . *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge 'Atemkristall'*. Frankfurt am Main: Suhkamp, 1986.
- Hribar, Tine. »Pesem, ki je ni.« *Gregor Strniša*. Janez Stanek [et al.]. Ljubljana: Nova revija, 1993. (Zbirka Interpretacije). 71–82.
- . »Sodobna slovenska poezija.« *Sodobna slovenska poezija*. Ur. Tine Hribar. Maribor: Založba Obzorja, 1984. (Znamenja 77). 173–283.
- . »Transcendentalna logika očesa.« *Nova revija* 7. 71–72 (1988): 364–392.
- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1998. (Universal-Bibliothek Nr. 6461).
- . »Kritika čistega uma ¼.« *Problemi* 39. 1–2 (2001): 3–170.
- Kobe, Zdravko. »Antinomičnost pri Kantu.« *Problemi* 40. 3–4 (2002): 145–187.
- . *Automaton transcendentale II. Kritika čistega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001. (Zbirka Analecta)
- Kolšek, Peter. »Balade o svetovjih – komentar.« *Balade o svetovjih*. Gregor Strniša. Ljubljana:

- Mladinska knjiga, 1989. (Knjižnica Kondor 250). 153–169.
- Murn, Josip. *Zbrano delo I*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1954. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Pavlič, Darja. *Funkcije podoba v poeziji K. Koviča, D. Zajca in G. Strniše*. Maribor: Slavistično društvo, 2003. (Zora 22)
- Poe, Edgar Allan. *Krokar. Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. (Zbirka Kondor 229).
- . *Tales, Poems, Essays*. London, Glasgow: Collins, 1981.
- Sedem popotovanj Sindbada pomorsčaka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. (Zbirka Odisej).
- Stanek, Janez. »Na poti k etični umetnini.« *Nova revija* 7.71–72 (1988): 407–416.
- . »Pesništvo Gregorja Strniše.« *Prostor in čas* 6.10–12 (1974): 542–551.
- Strniša, Gregor. *Balade o svetotjib*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. (Knjižnica Kondor 250)
- . *Brat Henrik. Pripovedna slušna igra*. Ljubljana: Radiotelevizija Ljubljana, Uredništvo radijskih iger, 1976.
- . *Driada. Transcendentna burka*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- . »Gregor Strniša.« *Med tradicijo in modernizmom. Pričevanja o sodobni poeziji*. Ur. France Pibernik. Ljubljana: Slovenska matica, 1978. 165–196.
- . *Jajce (Slikanica o lažji)*. Maribor: Založba Obzorja, 1975.
- . *Jedca Mesca*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. (zbirka Velike slikanice)
- . *Kvadrat pa Pika*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977.
- . *Ljudožerci (Mrtvaški ples)*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- . *Lučka Regrat*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. (zbirka Velike slikanice)
- . »Mavrična krila.« *Mavrična krila. Izbor slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1978. 23–63.
- . »Mavrična krila. Slušna igra. Groteska.« *Revija* 57 1.6 (1957): 338–370.
- . *Mirabilia*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, Koper: Lipa, 1973. (Pesniški list 15)
- . *Mozaike*. Koper: Založba Lipa, 1959. (Sodobna slovenska poezija 6)
- . *Odisej*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- . *Oko (Oris transcendentalne logike)*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- . *Pesmi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978. (Živi pesniki)
- . »Pesnik je podoben zidarju [Priprava razgovora in komentar Sandi Sitar].« *Dnevnik* 23. 101 (13. 4. 1974): 9.
- . *Potovanje z bršljanom*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1980. (zbirka Velike slikanice)
- . »Povzetek.« *Rhombos*. Gregor Strniša. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989. 243–250.
- . *Razbojniki z Marsa*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993. (zbirka Deteljica)
- . *Rebrnik*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- . »Relativnostna pesnitev.« *Rhombos*. Gregor Strniša. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989. 173–293.
- . »Rhombos. Potepuška povest ali povest o prostoru in koncu.« *Rhombos*. Gregor Strniša. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989. 3–171.
- . *Samorog*. Maribor: Založba Obzorja, 1967.
- . *Severnica*. Maribor: Založba Obzorja, 1974.
- . »Spoznavati deželo in literaturo.« *Nova revija* 7.71–72 (1988): 353–356.
- . »Steklenica vode.« *Mavrična krila. Izbor slovenskih znanstvenofantastičnih zgodb*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije, 1978. 65–81.
- . *Steklenica vode. Radijska igra*. Ljubljana: Radiotelevizija Ljubljana, Uredništvo radijskih iger, 1974.
- . »Strniševa beseda.« *Gregor Strniša*. Janez Stanek [et al.]. Ljubljana: Nova revija, 1993.

- (Zbirka Interpretacije). 100–120.
- . »Svet in kozmos.« *Nova revija* 6.58–60 (1987): 254–266.
- . *Škarje (Zgodba o času)*. Maribor: Založba Obzorja, 1975.
- . *Vesolje*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1983.
- . *Zvezde*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1965.
- . *Žabe ali prilika o ubogem in bogatem Lazarju (Moraliteta)*. Maribor: Založba Obzorja, 1969.
- . *Želod*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- Tennyson, Alfred, lord. *Alfred, lord Tennyson. Poems selected by Mick Imlah*. London: Faber and Faber, 2004.
- Truhlar, Vladimir. »Pristop k temi knjige.« *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju*. Vladimir Truhlar. Ljubljana: Župnijski urad Dravljje, 1977. 5–11.
- . »Transcendentalnost v 'Očesu' Gregorja Strniše.« *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju*. Vladimir Truhlar. Ljubljana: Župnijski urad Dravljje, 1977. 246–252.
- Žižek, Andreja. »Motiv očesa in poetika pogleda v poeziji Ivana Minattija, Jožeta Udoviča in Gregorja Strniše.« *Jeziček in slovnstvo* 47.3 (2001/02): 89–97.

Poem of the World: An Attempt of a Hermeneutical Approach to Strniša's Book of Poetry *Oko*

Key words: Slovene poetry / Strniša Gregor / literary hermeneutics

The article represents an attempt of a hermeneutical, interpretative approach to a book of poetry *Oko* [*The Eye*], published by Gregor Strniša in 1974. Starting from a concept of Hans-Georg Gadamer's philosophical hermeneutics and his thoughts on historical nature of understanding, its mediation through tradition, I define the essence of interpretation as an attempt of an understanding dialogue with the text, as a circular game of questions and answers, as a hermeneutical approachment. In my article I aim to answer the question, what Strniša's poem in his book *Oko* is trying to relate and what brings her into motion. To do so, I follow Strniša's definition of the essence of his own poetic creation, the definition of the cosmic (world) consciousness, and the similarity of the book with the transcendental philosophy of Immanuel Kant, the similarity, which derives from the structure, the strict systematic composition, and the subtitle of the book: »The outline of the transcendental logic«. Before moving to my own commentary of the book, I discuss the ways of approaching to and understanding of Strniša's poetry, as represented in the interpretations of J. Stanek, V. Truhlar, T. Hribar and A. Žižek. Strniša's poetry is a poem of the world, a poem of the cosmos as an inhabited world. Of the

world in its veiled unveiling. The world, as Strniša depicts it, is embraced and inhabited by two monstrous creatures, made (up) out of anxiety: the kraken and the roc, a giant octopus and a fearful bird of prey. As figures of an unknown and invisible eye, of an unknown and invisible hand, the kraken and the roc are reaching into the world and are veiling its openness between the sky and the sea. Although Strniša refers to Kant's philosophy, although, at least on a principal level, he accepts the Kantian restriction of cognition to a possible experience, he is trying to outline, in his poems and with them, also the transcendence as always intervening in the world. As the invisible, to which all that is visible essentially belongs. As the unknown, to which all that is known essentially belongs. As the in-visible. As the un-known.

Oktober / October 2007

Likovnoumetnostna tematika v romanu *S poti* Izidorja Cankarja

Luka Vidmar

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

Razprava se ukvarja z vlogo italijanskih likovnih umetnin v esejističnem romanu S poti (1913) Izidorja Cankarja. Najprej obravnava vprašanje na videz skromnega obsega omenjene tematike, nato pa razloži načine, s katerimi jo je pisatelj umestil v besedilo. Na koncu oceni njen pomen za vsebino in formo tega findesièclouskega romana.

Ključne besede: slovenska književnost / Cankar, Izidor / Italija / likovna umetnost / estetika / esejistični roman / fin de siècle

Izidor Cankar je roman *S poti* prvič objavil leta 1913, in sicer v nadaljevanjih v reviji *Dom in svet*. Knjižno izdajo z večjimi in manjšimi spremembami je pripravil leta 1919.¹ To sorazmerno kratko Cankarjevo besedilo je vzbujalo od svojega nastanka naprej med bralci občudovanje zaradi svetovljanskega duha in izbrušenega sloga, med raziskovalci pa tudi pogosto nelagodje zaradi vsebinske fragmentarnosti in netipične strukture.

Tekst se namreč s svojo nekonvencionalno formo in vsebino izmika strogim žanrskim oznakam (Bavec 207). Vprašanje zvrstne opredelitve Cankarjevega besedila se postavi že pri njegovi zunanji formi, ki posnema potopis.² Tudi prvoosebni pripovedovalec na začetku namiguje, da piše potopis. Celo zunanje okoliščine nastanka besedila govorijo na videz v prid te zvrstne umestitve. Cankar se je namreč septembra in oktobra leta 1912, ko je pripravljal doktorsko disertacijo o severnoitalijanskem poznobaročnem slikarju Giulio Quagliu, podal na študijsko potovanje po Italiji, v okviru katerega se je udeležil tudi mednarodnega kongresa umetnostnih zgodovinarjev v Rimu (Koblar 376). Po vrnitvi so ga njegovi prijatelji, med njimi Fran Saleški Finžgar, nagovarjali, naj svoje popotne vtise – nedvomno zlasti z ozirom na italijanske umetnostne spomenike – ubesedi za *Dom in svet*. Toda že Cankar sam je v pismu Finžgarju decembra leta 1912 takoj zavrnil možnost, da bi napisal umetnostni potopis v slogu popularnih meščanskih turističnih vodnikov (Koblar 377). Namesto za umetnostni, torej bolj ali manj strokovni potopis, kakršnega so morda pričakovali njegovi znanci, se je odločil za literarno besedilo, ki večinoma

samo z nekaterimi zunanji elementi, npr. z glavnim naslovom in z naslovi poglavij, fingira obliko potopisa (Bavec 207). Literarni zgodovinarji so zato v Cankarjevem tekstu mnogo bolj kakor potopisne lastnosti utemeljeno prepoznavali značilnosti sočasnega evropskega intelektualističnega (Nemec 351), dekadentnega in esejističnega romana (Kos, *Evropski vplivi* 80–82; Kos, *Primerjalna* 228; Marinčič 87, 88).

Toda kljub takšnemu literarnemu, ne pa strokovnopotopisnemu značaju besedila bi bilo mogoče pričakovati, da imajo v njem pomembno vlogo spomeniki likovne umetnosti, zaradi katerih se je pisatelj tedaj sploh odpravil v Italijo. Cankar namreč prav v tem obdobju konkretnih italijanskih umetnin ni imel v mislih le pri pisanju doktorske disertacije, temveč tudi pri pisanju filozofskih razprav, v katerih je obravnaval vprašanje lepega v umetnosti. Ne nazadnje je samo nekaj let pozneje opustil literarno ustvarjanje in se povsem posvetil umetnostni zgodovini. Vse okoliščine nastanka romana *S poti* torej nakazujejo, da bi utegnile biti likovnoumetnostne teme v njem zelo velikega pomena.

V resnici pa roman preseneti tudi v tem pogledu. Večino prostora v njem namreč zavzemajo dialoška in monološka razmišljanja glavnih junakov – “pripovedovalca”, ki zapisuje zgodbo, in njegovega prijatelja Fritza. Prizorišča – italijanska mesta s trgi, muzeji in cerkvami – so nakazana zgolj z nekaj besedami in vsaj na prvi pogled nimajo pomembnejše vloge v vsebini. Prav tako v romanu razen nekaj izjem ni obširnejših opisov likovnih umetnin, kar so začudeno opažali že Cankarjevi sodobniki (prim. Finžgar). Te so večinoma omenjene mimogrede, predvsem pa brez globlje zveze z dogajanjem. Pogosto nastane vtis, da pisatelj od bralca pričakuje, da si bo sam priklical pred oči podrobnosti zgodovinskih mest Italije, po katerih se sprehajata pripovedovalec in Fritz. Značilna omemba te vrste, ki zahteva bralčevo dopolnitev, doleti na primer Markov trg v Benetkah, kamor sta prišla pripovedovalec in Fritz zvečer poslušat glasbo. Pripovedovalec se niti z besedo ne dotakne stavb ali kipov, ki ga obkrožajo, npr. gotske Doževe palače, bizantinsko-romanske bazilike sv. Marka ali antične bronaste kvadrige s konstantinopelskega hipodroma. Z enako lahkoto opusti pozneje isti junak pojasnilo postanka v Vicenzi, čeprav lahko bralec z veliko gotovostjo domneva, da so bile glavni razlog znamenite palače poznorenesančnega arhitekta Andrea Palladia v tem mestu. Videti je torej, da se je Cankar, goreč ljubitelj in preučevalec italijanske umetnosti, pri pisanju svojega literarnega besedila namenoma in strogo omejil pri obravnavi likovnih umetnin – nedvomno predvsem zato, da literarnega bistva romana ne bi ogrozil s približevanjem vsebini umetnostnega potopisa.

Na drugi strani pa je ravno ta Cankarjeva samoomejitev izčistila in poudarila vlogo likovnoumetnostne tematike. Najbrž ni naključje, da se nekateri najpomembnejši pogovori med glavnima junakoma začnejo prav

ob umetninah. To daje slutiti, da ima omenjena tematika za posamezna mesta in za celoto romana *S poti* kljub svoji relativno skromni pojavnosti in obsegu vendarle poseben pomen, ki ga lahko opredeli le natančna analiza. Že na začetku pa je mogoče ugotoviti, da likovnoumetnostna snov nikakor ni uporabljena vedno na enak način, niti nima za vsebino romana vedno enake teže. V nadaljevanju bom pokazal, da jo umešča Cankar v tekst na tri različne načine, s katerimi je stopnjevan njen pomen.

Umetnine kot element ozadja

Ne glede na svojo intenco se Cankar tako kakor drugi evropski pisatelji tistega časa, ki so si za okvir romanesknega dogajanja izbrali potovanje po Italiji, npr. Henry James in Edward Morgan Forster, ni niti hotel niti mogel izogniti vsaj skromnim obeležbam slavnih umetnostnih spomenikov. Še posebej zaradi tega, ker je moral ujeti prepoznavno vzdušje, značilno za t. i. *Grand tour*, veliko kavalirsko potovanje po italijanskih mestih, ki je bilo za evropske izobražence obvezno od 17. stoletja naprej. Ti so se nanj praviloma – pripovedovalec in Fritz nista pri tem nobeni izjemi – odpravili po koncu študija oziroma pred nastopom službe. V Italiji so obiskali in bolj ali manj zavzeto občudovali najpomembnejše zgodovinske in likovne spomenike, ki jih je določal stoletja veljaven železni repertoar.

Del likovnoumetnostne tematike v romanu *S poti* je tako zgolj v funkciji ustvarjanja ozadja dogajanja. Pojavlja se v obliki omemb umetnikov in umetniških del ter v podobi posameznih silhueto izrisanih spomenikov in trgov. Te lokacije sicer predstavljajo izhodišče za dogodke, globlje pa jih – vsaj na prvi pogled – ne sodoločajo ali sooblikujejo. Likovne umetnine, omenjene na ta način, nastopajo večinoma kot del samoumevnega kulturnega imaginarija z začetka 20. stoletja. Njihovo še tako bežno omembo je izobraženi bralec tistega časa razumel brez težav. Kakor je Cankar pričakoval, si jo je po potrebi dopolnil s podatki ali slikami po spominu.

Likovnoumetnostna tematika v takšni najpreprostejši obliki nastopi takoj na začetku romana. Ko pripovedovalec razmišlja o Italiji, ugotovi, da mu ob zvenu njenega imena pred oči ne stopajo vedute mest, marveč mu misli uhajajo k Donatellu, Beatu Angelicu, Michelangelu in k starokrščanskim mozaikom. S temi asociacijami na umetnine renesančnih Firenc in starokrščanskega Rima priključuje Cankar bralcu pred oči sijajni svet italijanske umetnosti, ki je tako nedvoumno opredeljen kot glavni razlog pripovedovalčevega in Fritzovega potovanja. Poleg tega pisatelj s tem odlomkom prikrito napove, da se bodo v nadaljevanju prav ob umetnostnih vprašanjih sprožili najbolj živahni besedni spopadi med pripovedovalcem in

Fritzem. Neposredno za istim pasusom se namreč pripovedovalec s svojo vzneseno predstavo o Italiji obrne na Fritzta, ki pa ga ustavi z enim samim ciničnim stavkom.

V skupini likovnoumetnostnih spomenikov, s pomočjo katerih Cankar oblikuje ozadje romana, jih pa tesneje ne poveže z glavnimi temami romana, izstopajo po obsežnejši oznaki poznobaročne freske v obednici župnišča v Lainu nad Comskim jezerom. Pripovedovalec, ki se je znašel pod njimi, bralcu najprej pove, da so bile naslikane na začetku 18. stoletja. Nato pa izpostavi ne po naključju baročno koncipiran kontrast med prozaično stvarnostjo prostora, v kateri je on sam smrdljivo salamo, in med poetično neresničnostjo oboka nad njim, na katerem se iluzionistično odpira pogled v nebo z množico gigantov, genijev, putov in drugih mitoloških bitij. Pripovedovalčev opis teh fresk je sicer ena od zanesljivih zvez romana z resničnim avtorjevim italijanskim potovanjem leta 1912. Cankar je namreč tedaj za potrebe svoje disertacije o Quagliu obiskal tudi Laino, kjer se je rodil in kjer je v času nastanka opisanih fresk deloval ta slikar (prim. Cankar, *Giulio 2*). Toda v okviru romana podoba fantazijskih fresk v obednici predvsem stopnjuje od vrveža sodobnega sveta odmaknjeni in samozadostni značaj gorske vasi, v katero se je pripovedovalec začasno umaknil pred Fritzem in utrudljivimi diskusijami z njim. Morda ni naključje, da delujeta na koncu istega poglavja (Laino) župnik don Pietro in doktor Conti, ki kot duhovno trdna človeka iz tega še nepokvarjenega sveta korigirata Fritzeve malodušne misli, kakor dva izmed onostranskih bitij na stropu obednice. Fritz in pripovedovalec, podvržena spremembam časa, pa se zdita na drugi strani bližja resničnosti spodnjega dela obednice.

Kot naslednja likovna umetnina v tovrstni rabi se v romanu pojavi slavna risba Kristusove glave iz milanske Brere, ki naj bi bila ena od študij Leonarda da Vinci za fresko *Zadnja večerja*. Ob tej risbi se po naključju srečata Fritz in Karla. Fritz želi kot umetnostni zgodovinar ob tej priložnosti svojo znanko očarati s poznavalstvom, zato jo rahlo pokroviteljsko opozori na Leonardovo avtorstvo te umetnine. Toda dama svojemu znancu nepričakovano naglo in trezno – na podlagi primerjave z drugimi mojstrovimi deli – spodbije to mnenje in mu nemudoma vzame samozavest. Karlina ocena je namreč povsem utemeljena. Leonardov delež pri risbi, ki je najverjetneje v veliki meri ali pa celo povsem delo njegovih naslednikov, je bil postavljen pod vprašaj že v Cankarjevem času. S to spretno repliko se Karla vzpostavi kot močan ženski protipol Fritzju. Z vidika sledenja likovnoumetnostni tematiki v romanu pa je pomembno zlasti dejstvo, da je pisatelj z vpeljavo risbe iz Brere implicitno napovedal poznejši razgovor o Leonardovi *Zadnji večerji*.

V drugačnem kontekstu se v romanu omenjata dva znamenita florentinska kipa. Fritz v Firencah tik pred prihodom svoje zaročenke Ester v

trenutnem ljubezenskem zanosu našteva pravljичne naloge, ki jih bo opravil njej v čast. Svoj monolog konča z obljubo, da ji bo pred spalnico postavil Michelangelovega *David*a, da jo bo stražil, pred vrata pa *Medičejsko Venero*, da ji bo čistila čevlje. Zanimivo je, da se preciozna Fritzeva izjava v formulaciji navezuje na pretekle literarne konvencije, v vsebini pa na pretekle umetnostne konvencije. Kot izobraženec Fritz gotovo načrtno prevzame pozo učenega retorja, morda pesnika iz srednjega veka, renesanse ali baroka, ki postavlja v službo ljubljene oziroma spoštovani osebi personifikacije kreposti. Za počastitev zaročenke si izbere visokorenesančni Michelangelov kip *David*a iz leta 1504 in antični kip boginje *Venere* iz medičejske zbirke, ki je nastal kot kopija grškega izvornika v 1. stoletju pr. Kr. Fritzev slavilni koncept je popolnoma v skladu z duhom retorike izpred dobe romantike, saj si lahko oba kipa razložimo kot prisposobi dveh kardinalnih kreposti, ki krasita Ester. *David*, izklesan kot prisposoba junaštva neodvisne florentinske republike, bi lahko predstavljal *Fortitudo*, *Venera*, upodobljena kot *Venus pudica*, sramežljiva boginja ljubezni v trenutku rojstva, pa bi lahko bila *Temperantia*. Fritzeva uporaba zastarele literarne konvencije torej ob upoštevanju njegovega siceršnjega odnosa do tradicije meji na parodijo. V isto smer pa kaže tudi umetnostnozgodovinska razsežnost njegove izjave, namreč izbor obeh umetnin, ki sta bili v stoletnem procesu recepcije prepoznani kot podobi idealne moške in ženske lepote oziroma erotike. Sklicevanje nanju je zelo presenetljivo, ker Fritz estetsko veljavnost takšnih kanoniziranih umetnin za sodobnega človeka zanika ob vsaki drugi priložnosti. Izjava vsebuje torej v vseh svojih segmentih samoironijo, ki pri tem junaku praviloma vedno načenja in na koncu tudi uniči ideale. Parodirani podobi *David*a in *Venere* tako že pred Esterinim prihodom opozarjata na nestalnost in neiskrenost Fritzeve ljubezni, ki se povsem razkrije pozneje.

Na koncu romana se v zvezi s Fritzem omenja še ena italijanska znamenitost, in sicer poševni stolp v Pisi – kampanile romanske stolnice na Campu dei Miracoli, ki se je začel nagibati kmalu po začetku gradnje leta 1173. Esterina mati, ki je zaskrbljena nad ekscentričnim obnašanjem hčerkinega zaročenca, Fritz a primerja s tem zvonikom – oba naj bi bila namreč po njenem mnenju ponosna na to, da visita.

Na tej stopnji so torej italijanske umetnine v romanu večinoma zgolj omenjene ali predstavljene v manj pomembnih opisih. V najboljšem primeru postanejo povod za dialog (*Kristus iz Brere*) ali pa se pojavijo v zahtevnejših tematskih sklopih, tj. kot deli alegorij in komparacij (Michelangelov *David*, *Medičejska Venera*, stolp v Pisi). Toda tudi v teh svojih preprostejših pojavnih oblikah likovnumetnostna vsebina ni povsem brez zveze z glavnimi temami romana. V nekaj primerih so umetnine vpletene v dogajanje tako, da razkrivajo posebnosti Fritzevega značaja (*Kristus iz Brere*, stolp v Pisi).

Nekateri spomeniki pa v določenem kontekstu celo postajajo simboli stare, tradicionalne umetnosti, ki je po navadi izpostavljena Fritzevi kritiki (idealistična podoba Italije na začetku romana, freske v Lainu, Michelangelov *David* in *Medičejska Venera*). Takšna vloga pa že napoveduje potencialno mnogo večji pomen likovnoumetnostne tematike za roman *S poti*.

Umetnine kot predmet zanikanja

Naslednja stopnja Cankarjeve rabe likovnoumetnostne snovi v romanu *S poti* je prepoznavna po večjem obsegu in pomenu besedila, namenjenega posameznim umetninam. Na tej ravni so spomeniki italijanske umetnosti omenjeni – pogosto kot ilustrativni primeri – predvsem pri Fritzevem, pa tudi pri pripovedovalčevem zanikanju estetske in spoznavne vrednosti likovne umetnosti. To načelno stališče seveda ne izključuje njenega iskrenega občudovanja starih mojstrov.

Prvo znamenje Fritzevega sistematičnega spodbijanja avtoritete stare umetnosti se pokaže takoj na začetku romana, v pogovoru obeh popotnikov na vlaku proti Trstu. Fritz, ki cinično parira pripovedovalčevemu vznemirjenju pred srečanjem z Italijo, izrazi na tem mestu strah pred njeno umetnostjo. Trdi namreč, da se ga bo v galerijah in muzejih – očitno ob pogledu v globino lepote brezštevlnih umetnin italijanskih slikarskih in kiparskih šol – lotila vrtoglavica. Nato provokativno predlaga ukinitvev kulturnih ustanov, ki hranijo ali predstavljajo umetnine oziroma spodbujajo njihov nastanek, s tem pa po njegovem zastrupljajo človeka z idejo o svetu, ki ga ni. Fritzeva misel, za katero se zdi, da ponavlja platonovski očitek o neskladju med resnico in umetnostjo, se spogleduje z idejami tedanjih avantgardnih umetnostnih gibanj, ki so si prizadevale za prelom s tradicijo. Fritz zaključi svoje razmišljanje s predlogom, naj se človek – če se že mora vdati umetnostni nasladi – prepusti starim mojstrom, novi pa naj se ne porajajo več. S tem pasusom se napoveduje pozneje večkrat ponovljena Fritzeva odklonitev stare umetnosti kot vzora za sodobno umetniško iskanje resnice. Hkrati pa je prisotna tudi bojazen, da nova umetnost temu izzivu ne bo kos. Pripovedovalec kljub svojemu očitnemu nestrinjanju zlasti z začetnimi Fritzevimi izjavami tedaj še ni zmožen ali voljan oblikovati protiargumentov.

Kmalu po tem pogovoru se popotnika za kratek čas ločita, saj se Fritz poda na izlet v Oglej. Ko se znova sestaneta v Benetkah, se med njima – tudi zaradi trenutne Fritzeve dobre volje – začasno vzpostavi uglašenost glede umetnostnih vprašanj (Planinc 205). Fritz se namreč vrne iz Ogleja navdušen nad njegovimi spomeniki, gotovo zlasti nad starokrščanskimi talnimi mozaiki škofa Teodorja, ki so jih ravno v tistem času, namreč v

letih 1909–1912, odkrili pod tlakom romanske bazilike. Toda v svojem razposajenem razpoloženju začne tudi domnevno popolnoma resno trditi, da bo njegov bogati stric kupil oglejsko baziliko in jo dal prenesti v Berlin, ker je Avstrijci tako ali tako ne znajo ceniti. Ta ironija napove in uvede vrsto izjav, s katerimi Fritz v Benetkah stopnjuje svoj subverzivni odnos do tradicionalnega pojmovanja stare umetnosti in ki izzovejo na vrhuncu disput o *Assuntii*.

Fritz začne svoja načrtno provokativna mnenja o beneški umetnosti izražati v družbi neke nemške družine, ki se nastani v istem hotelu kakor on sam s pripovedovalcem. Najprej se opredeli do ravno tedaj, torej leta 1912, dokončane rekonstrukcije srednjeveško-renesančnega kampanila bazilike sv. Marka, ki se je nepričakovano zrušil leta 1902. Fritz ne odobrava korektno opravljene obnove, ki je zvoniku vrnila prvotno podobo, ampak zagovarja radikalno idejo vodilnega dunajskega secesijskega arhitekta Otta Wagnerja, ki je v letih po zrušenju predlagal zidavo novega zvonika v sodobnem slogu. Kmalu zatem Fritz na vožnji z gondolo vpričo iste družbe ironično komentira veličastno kuliso plemiških palač ob Canalu Grande, obsijanih z zahajajočim soncem. Opozori na njihovo zanemarjenost, torej namigne, da nimajo danes, ko je beneška aristokracija izumrla ali pa je ekonomsko propadla, več nobene funkcije, in cinično zaključí, da je vse zlato Republike, ki je bilo porabljeno zanje, očitno splavalo po vodi. S to metaforo mu uspe spretno povezati podobo vodne ulice Canala Grande v zahajajočem soncu s podobo zapravljenega bogastva.

Te opazke spodbudijo s svojo preračunano drznostjo gospodično iz omenjene družbe, da začne tudi sama na podoben način kritizirati kanonizirane umetnine, in sicer Tizianovo *Assunto* (1516–1518) in Rafaelovo *Sikstinsko Madono* (1513–1514), ki ju označi za dolgočasni. Mlada dama, ki ji to mnenje verjetno sugerira Fritz, se teh umetnin ne domisli po naključju. Ti dve visokorenesančni sliki sta namreč slikarstvu in umetnostni publiki do konca 19. stoletja veljali za nedosegljiv ideal zaradi svoje harmonične kompozicije, poglobljenega podajanja verskih čustev in ne nazadnje zaradi lepote Marijinega obraza. Fritz gospodični seveda takoj pritrđi v mnenju, da hvalijo *Assunto* bolj, kakor si objektivno zasluži, nato pa postavi njeno lepoto še v odvisnost od posameznikovega, torej subjektivnega okusa. Pripovedovalec se ob tej priložnosti prvič odločno zoperstavi Fritzu in mu očita nekoristno beganje in zavajanje njunih nemških znancev, še posebej gospodične. Ljudje, ki se ne spoznajo na estetiko – tako razmišlja pripovedovalec –, bi si namreč lahko Fritzevo relativiziranje lepote *Assunte* napačno razložili kot njeno zanikanje. Fritz tedaj razloži vzgojni namen svojih skrajnih izjav. Njegovo prepričanje, očitno skladno z zapovedmi umetnostne avantgarde, je, da je treba predsodke oziroma stare vzorce umetnostnega

mišljenja spodnesti in uničiti. Šele nato bodo lahko začeli ljudje dejansko misliti ter resnično spoznavati umetnost. Fritz in pripovedovalec odideta nato v Akademijo, kjer se pogovor razvije v diskusijo o *Assunti*.

V nadaljevanju romana Fritz v obliki kratkih ciničnih komentarjev še nekajkrat izrazi načelno kritičen odnos do umetnosti, pri čemer ne prizna nobenih izjem, še posebej ne v stari umetnosti. Glede znamenitih romanskih bronastih vrat s štiriindvajsetimi reliefi na cerkvi S. Zeno v Veroni ga pripovedovalec zaman prepričuje, da so bila izdelana v 12. stoletju. Fritz trdi, da so zgolj slabo kovaško delo, in jim torej ne priznava statusa umetnine.

Po obisku milanske galerije Brera in njene zbirke italijanskih mojstrov pričakovano potrdi svoje mnenje o majhni spoznavni vrednosti starih umetnin, ki ga je izrekel na vlaku proti Trstu. Pripovedovalcu namreč pove, da je odšel iz bogastva barv in misli v galeriji enako reven, kakor je prišel. Poleg tega Fritz v Milanu v trenutku ljubezenskega zanosa po enem od srečanj s Karlo izjavi, da se čuti dovolj močnega, da bi se sprl celo z Michelangelom. Pripravljen bi se bil torej kritično lotiti tudi tistega od mojstrov visoke renesanse, ki mu je s svojo izvirnostjo in nepokoravanjem umetnostnim normam verjetno najbližji.

Dvovov v veljavo starega umetnostnega sveta Italije pa ne izraža samo Fritz, ampak jih na vsaj dveh mestih izreče celo pripovedovalec. Najprej v daljšem uvodnem razmišljanju pred Fritzevim prihodom iz Ogleja v prvem poglavju o Benetkah. Pripovedovalec si v tem samogovoru večkrat prizna, da je lahko prišel resnici bližje med premišljanjem ob peči v svoji majhni študijski sobi na Dunaju kakor pa na potovanju po Italiji, od katerega je očitno pričakoval vsaj odgovore na nekatera estetska vprašanja. S temi mislimi implicitno izrazi dvom o spoznavni vrednosti likovne umetnosti, s čimer se pridruži Fritzevemu mnenju o oddaljenosti umetnosti od resnice, izrečenemu na vlaku proti Trstu. Nenavadno je, da je tokrat dvomom podlegel pripovedovalec in ne Fritz. Morda je prav zaradi preveč očitnega približevanja pripovedovalca Fritzevim nazorom Cankar ta pasus v knjižni izdaji romana leta 1919 črtal (Cankar, *S poti* III, § 52–53).

Omenjeni odlomek je vsaj v prvi izdaji romana v *Domu in svetu* napovedoval še en trenutek pripovedovalčeve negacije spoznavne vrednosti italijanske umetnosti, ki napoči zgodaj zjutraj na Piazza delle Erbe v Veroni. Pripovedovalec ob pitju kave opazuje poslikane stavbe, očitno srednjeveške in renesančne plemiške rezidence, ki obkrožajo ta osrednji veronski trg. Najverjetneje ima v mislih Case dei Mazzanti, ki so bile v prvi polovici 16. stoletja okrašene z renesančnimi alegoričnimi freskami. Melanholično razpoložen v palačah v tistem trenutku ne prepozna – kakor bi sicer od njega pričakovali – arhitekturnih umetnin, s pomočjo katerih bi se lahko vživel v čas njihovega nastanka, marveč jih vidi zgolj kot dokaze

minljivosti življenja. Poškodovane in obledele freske na njih se mu v tem trenutku prav tako ne prikazujejo kot umetnine, marveč kot spomini na neresnične stvari. To razpoloženje, v katerem spoznava *vamitas*, ničevost človeka in sveta, pripovedovalec kontrastira z ironično opisanim bleščečim življenjem, ki naj bi nekoč napolnjevalo palače. To namerno lažnivo kuliso idilične preteklosti v naslednjem trenutku znova prekliče z novimi podobami minljivosti. Tako se pripovedovalec, ki sicer običajno nastopa kot optimistično razpoložen ljubitelj klasične umetnosti, na Piazzii delle Erbe približa Fritzevi negaciji njenega pomena. V tej refleksiji pesimistična vrednostna perspektiva, ki jo sicer navadno zagovarja Fritz, v pripovedovalcu vsaj začasno prevlada (Bavec 219, 220).

Umetnine kot predmet dialoga

Likovnoumetnostna snov pa je v romanu uporabljena še na tretji način. Cankar je iz nje izoblikoval dva motiva, ki ju je vgradil v jedro ene od osrednjih tem romana, in sicer polemike o absolutnosti oziroma relativnosti lepote v umetnosti. Videti je, da pisatelj z ozirom na to temo ni izbral le omenjenih motivov, marveč ji je prilagodil kar kraj dogajanja. Na začetku 20. stoletja se mu je Italija, domovina klasične, torej zlasti antične in renesančne umetnosti, gotovo prikazovala kot najbolj primerno prizorišče človekovega omahovanja med občudovanjem stare umetnosti, ki je s svojo dovršenostjo vred že davno postala del zgodovine, in med iskanjem nove umetnosti, katere estetska prepričljivost ni bila zanesljiva. Tako se ob dveh klasičnih italijanskih umetninah v romanu *S poti* po Cankarjevi zamisli spopadeta dva nasprotna si umetnostna nazora, ki ju zastopata pripovedovalec in Fritz. Osrednja predmeta njunih dialogov postaneta Tizianova *Assunta* in Leonardova *Zadnja večerja*.

Prvi primer velike umetnostne disharmonije med pripovedovalcem in Fritzem nastopi prav v pogovoru ob *Assunti* (Planinc 205), monumentalni sliki Marijinega vnebovzeta, ki jo je Tizian naslikal za véliki oltar frančiškanske cerkve S. Maria Gloriosa dei Frari v Benetkah. Tako kakor že nekaj prej omenjenih likovnih umetnin v romanu *S poti*, npr. *Sikstinska Madona*, je ta slika predstavljena kot nesporno popolna mojstrovina, toda obenem tudi kot mojstrovina, ki pripada preteklosti. Kajti v času, ko sta pred *Assunto* stala pripovedovalec in Fritz, je umetnostna zgodovina z znanstveno metodo v njej prepoznavala prelomno delo Tizianovega opusa in evropskega slikarstva sploh (Brejc 672), hkrati pa se je obdobje njenega vpliva na likovne umetnike nepreklicno končevalo. Zato ni nenavadno, da si je Cankar za predmet enega od osrednjih dialogov med pripovedoval-

cem in Fritzem, s tem pa enega od glavnih tematskih žarišč romana (prim. Bavec 222), izbral prav *Assunto*, katere razumevanje je bilo tedaj na razpotju. Prijatelja si pred sliko izmenjata nasprotujoče si ocene o pomenu te slike za sodobnega človeka, kar ju vodi k razpravi o absolutni ali relativni lepoti umetnosti in o objektivni ali subjektivni interpretaciji umetnosti.

Debato izzove Fritz, ki spodbija estetsko zadovoljivost *Assunte* z ozirom na sodobnega opazovalca. Občudovanje te slike kakor tudi drugih starih kanoniziranih umetniških del se mu zdi nesmiselno. *Assunta* ga namreč kot modernega človeka, ki je videl nepregledno vrsto slik, posnetih po njej in po njenih značilnostih, dolgočasi. Priznava sicer, da je mogoče objektivne likovne kvalitete *Assunte*, torej tudi njeno lepoto, celo znanstveno dokazati, vendar to ne spremeni dejstva, da so iste kvalitete skozi stoletja zaradi ponavljanja dokončno izgubile mik za gledalca sedanjega časa. Fritz torej zanika absolutnost lepote, ki naj bi jo *Assunta* obdržala od trenutka nastanka za vedno. Namesto tega je prepričan o relativnosti lepote, ki je odvisna tako od zgodovinskega trenutka, v katerem poteka opazovanje, kakor od opazovalca samega (Zadravec, *Esejistični roman* 199; Zadravec, *Slovenski roman* 29). S temi stališči se Fritz bliža principom estetskega evolucionizma in subjektivizma (Bavec 211).

Pripovedovalec zagovarja diametralno nasprotno stališče, ki se očitno napaja iz neotomistične estetike. Prepričan je namreč, da je lepota, torej tudi lepota *Assunte*, objektivna, absolutna in zato večna. V nadaljevanju pogovora dobi priložnost za obširnejšo sodobno umetnostnozgodovinsko interpretacijo slike, s katero želi podpreti svoje prepričanje. V tej literarnoretorični ekfrazi pripovedovalec rekonstruira zgodovinski trenutek nastanka umetnine, analizira njeno kompozicijo in slog ter razloži njen pomen za razvoj evropskega slikarstva (Brejc 674–675). Žene ga povsem isti namen kakor na začetku – dokazati nadčasovno estetsko veljavo *Assunte*. Na Fritzevo zadovoljstvo pa ostane pri tej nalogi neuspešen, saj dokaže s svojo znanstveno metodo zgolj estetsko dovršenost slike v obdobju neposredno po njenem nastanku, ne pa absolutnosti njene lepote.

Pasus o *Assunti* torej predstavlja dvoje možnih estetskih stališč v Evropi na začetku 20. stoletja. Toda polemika med pripovedovalcem in Fritzem očitno ni le spopad med tradicionalnim in sodobnim estetskim vrednotenjem (Komelj 175), marveč tudi boj med znanstvenim in subjektivnim obravnavanjem umetnosti. Na prvi pogled se morda ponuja sklep, da so stališča pripovedovalca identična s stališči pisatelja. Za to tezo res govori nekaj dejstev. Cankar je v poznejšem obdobju, v katerem se je popolnoma posvetil umetnostni zgodovini, večkrat zagovarjal enake nazore kakor pripovedovalec pred *Assunto*. V *Uvodu v umevanje likovne umetnosti* iz leta 1926, na primer, je na podoben način združeval argumente neotomistične este-

tike na eni in principe sodobne umetnostne zgodovine na drugi strani. V umetnini naj bi se po njegovem tedanjem mnenju razkrivali véliki zakoni skladnosti, ki bi jih moral v znanstvenem postopku odkrivati umetnostni zgodovinar (Cankar, *Uvod* 30–31). Torej je Cankar tako kakor njegov pripovedovalec poskusil harmonizirati nauk o absolutni lepoti in zgodovinsko metodo. Toda v resnici se je Cankar ne glede na omenjeni odlomek iz *Uvoda* v raznih obdobjih svojega življenja izmenično približeval in oddaljeval od teh in drugih nazorov. Bolj verjetna od teze o istovetnosti Cankarjevih in pripovedovalčevih nazorov se zdi domneva, da oba junaka romana, tako pripovedovalec kakor Fritz, pred *Assunto* izgovarjata stališča, ki jih je v sebi tehtal pisatelj.

To dokazujejo njegove estetske razprave iz obdobja okoli leta 1913, ko je objavil roman, v katerih ni dosledno vztrajal pri svojem neotomističnem izhodišču. Leta 1908 je Cankar v besedilu *Evolucionizem v estetiki* kakor pripovedovalec v romanu *S poti* zavrnil modernistični relativizem in podprl neotomistični idealizem, saj je zagovarjal objektivnost lepote (Cankar, *Leposlovje II* 143–151).³ Že dve leti pozneje se je v *Pogovorih o umetnosti* rahlo odvrnil od neotomistične estetike v smeri proti Fritzevemu mnenju, saj lepote ni več prisojal zgolj objektu, torej umetnini, marveč jo je lociral na sredino relacije opazovalec–predmet (Cankar, *Leposlovje I* 223–238.⁴ Leta 1913 pa je šel Cankar z obravnavanim dialogom o *Assunti* še dlje. Pripovedovalec, ki naj bi predstavljal njegovo, torej neotomistično stališče, v diskusiji kljub občudovanja vredni argumentaciji ne zmore dokazati neodvisnosti lepote *Assunte* od opazovalca. Cankar je torej v romanu implicitno dopustil možnost osebnega in relativnega doživljanja lepote, ki ga zastopa Fritz (Povšič 27).

Leta 1916 se je v razpravi *Trideset let* na prvi pogled vrnil k prvotnim načelom oziroma na pripovedovalčevo stališče, saj je lepoto dokončno pripisal umetnini in je odklonil estetski subjektivizem, ki ga v romanu predstavlja Fritz. Vendar obenem v tem spisu tudi ni več zagovarjal neotomistične ideje o lepem kot dobrem in resničnem (Cankar, *Leposlovje II* 160–171),⁵ medtem ko v samo tri leta starejšem romanu njegova junaka Fritz in pripovedovalec od umetnosti na več mestih – na vlaku, na začetku bivanja v Benetkah, v Breri in na Piazzzi delle Erbe – še vedno pričakujeta resnico. Z upoštevanjem tega Cankarjevega omahovanja med različnimi principi, kakor se kažejo v njegovih spisih o estetiki, se torej Fritz in pripovedovalec, ujeta v brezkončno diskusijo pred *Assunto*, zdita paradigma avtorjeve pogosto nedosledne estetske in umetnostnozgodovinske misli.

Po formi in vsebini je pasusu o *Assunti* blizu sicer mnogo krajša polemika o freski *Zadnja večerja*, ki jo je v refektoriju samostana S. Maria delle

Grazie v Milanu leta 1498 naslikal Leonardo da Vinci. Ob torej še enem znamenitem, kanoniziranem delu iz obdobja visoke renesanse se je med pripovedovalcem in Fritzem vnela razprava, v ozadju katere je isto vprašanje kakor pri *Assunti* – vprašanje absolutnosti ali relativnosti umetnostne lepote. Pripovedovalec kot znanstvenik, torej umetnostni zgodovinar, obenem pa očitno zopet kot privrženec neotomistične estetike, zagovarja objektivne, večne odlike Leonardovega dela, med njimi predvsem jasno in simetrično kompozicijo. Fritz tako kakor *Assunti* Leonardovemu delu ne odreka te sijajne značilnosti, vendar vidi v njej kot zagovornik subjektivističnega, relativističnega pogleda na umetnost in lepoto, prisilo in nena ravnost, ki začneta sodobnega gledalca po določenem času dolgočasiti. Razprava se nato izteče v zanimivo morfološko, verjetno pa tudi metafizično vprašanje, za katerega pripovedovalec in Fritz v beneški Akademiji nista imela časa: ali naj bo umetnina odraz reda ali kaosa v človeku. S to dilemo je najtesneje povezano na tem mestu le implicitno izraženo vprašanje, ali naj umetnina sledi – v Cankarjevi terminologiji iz poznejšega *Uvoda* oziroma *Sistematičke stila* – idealistični, tj. simetrični kompoziciji ali naturalistični, tj. svobodni kompoziciji.

Kakor v dialogu o *Assunti* se tudi v dialogu o *Zadnji večerji* odraža notranji boj v Cankarju samem. O objektivni ali subjektivni lepoti umetnine se je namreč odločal že leta 1910 v *Pogovorih o umetnosti*. V tej razpravi je sicer tako kakor pripovedovalec umetnino označil za smotrno urejeno celoto, katere objektivno lepoto je treba prepoznati razumsko, obenem pa je tako kakor Fritz v procesu odkrivanja lepote umetnine poudaril tudi vlogo opazovalca, tj. subjekta (prim. Jerman 185). Pripovedovalcu na koncu omenjenega pogovora tako kakor prej že pred *Assunto* zmanjka argumentov za njegovo tezo. Sam pri sebi mora priznati, da ga je *Zadnja večerja* zaradi preveč geometrične kompozicije po tretjem zapovrstnem presojanju nehala zanimati – tako, kakor mu namiguje Fritz. Pripovedovalec – z njim pa Cankar – torej vsaj delno sprejme Fritzevo mnenje, da lepota umetnine ni absolutna. Poleg tega dopusti načelo kaosa oziroma asimetrične kompozicije v umetnini (*Zdravec*, *Esejistični roman* 211; *Zdravec*, *Slovenski roman* 32).

Cankar je torej likovnoumetnostno snov v romanu *S poti* uporabil na tri različne načine. Na prvi stopnji so italijanske umetnine in spomeniki omenjeni ali opisani večinoma zgolj kot ozadje dogajanja, vendar jih lahko prepoznamo tudi že kot simbole stare, tradicionalne umetnosti. Na drugi stopnji so umetnine že nedvoumno vpletene v Fritzevo, pa tudi pripovedovalčevo zanikanje aktualne estetske in spoznavne vrednosti klasične umetnosti. Na tretji, najbolj pomembni stopnji sta bili znameniti likovni umetnini preoblikovani v dva izmed glavnih motivov romana. Na tej ravni

je postala likovnoumetnostna tematika pomemben sestavni del vsebine, pa tudi forme besedila. Polarizirani svet, kakor ga prikazuje roman *S poti* (prim. Nemeč 351; Poniž 10), se namreč v svoji razdeljenosti najbolj očitno razkrije med drugim prav v dialogih ob likovnih umetninah – ob *Assunti* in *Zadnji večerji*.

Motiva *Assunte* in *Zadnje večerje* torej bistveno stopnjujeta antitetični oziroma dialoški značaj romaneskne zgradbe (prim. Nemeč 352, 356). Tako ta dva glavna likovnoumetnostna motiva ne ponujata le povoda za predstavitev različnih estetskih nazorov pripovedovalca in Fritza, marveč tudi bistveno določata specifična značaja junakov v romanu. Primerjava dialogov s sočasnimi Cankarjevimi razpravami o estetiki pokaže, da so pisateljevi večkrat nasprotujoči si nazori navzoči tako v Fritzevih kakor v pripovedovalčevih besedah. V obeh debatah ob Tizianovi in Leonardovi sliki se profilirata dva estetska, pa tudi življenjska principa, med katerima omahuje razdeljena pisateljeva oseba.⁶

Toda duhovna razklanost, ki je tako značilna za roman *S poti*, ne zaznamuje zgolj intelektualnega odnosa med junakoma, marveč načenja tudi nazore vsakega izmed njiju. Fritz je že zaradi svojega muhastega značaja razpet med afirmacijo in negacijo stare umetnosti, saj je, na primer, na enem mestu zmožen trditi, da sodobna umetnost ni potrebna zaradi popolnosti stare, na drugem pa izraziti pričakovanje, da bo nova umetnost preseгла konvencije stare. Še bolj nenavadno – samo manj očitno – pa je, da je notranje razklan tudi sam pripovedovalec. Že njegovo pogosto nekoherentno povezovanje umetnostne zgodovine in neotomistične estetike v debati o *Assunti* in *Zadnji večerji* nakazuje notranja osebnostna nasprotja. Toda ta postanejo najbolj očitna v trenutkih, ko se Fritz oddalji in ostane pripovedovalec sam, in sicer na začetku bivanja v Benetkah, v obednici župnišča v Lainu in na veronski Piazzzi delle Erbe. Tedaj začne razpadati celo na videz homogena osebnost pripovedovalca, ki se začne sama od sebe nagibati k Fritzevemu relativizmu. Medtem ko je očitno, da je pisatelj kontrast med Fritzem in pripovedovalcem skrbno načrtoval, se zdi, da mu je duhovna nekoherentnost pripovedovalca ušla izpod nadzora. V drugi izdaji romana leta 1919 jo je s črtanjem nekaterih spornih odlomkov in mest celo skušal odpraviti (prim. Cankar, *S poti*; Ogrin, *Uredniško poročilo* § 21–26), kakor bi se bil bal, da bi jo utegnili povezati z njim samim. Tudi na teh mestih v besedilu, ki jih zavzemajo pripovedovalčeve melanholične refleksije, ima najpomembnejšo vlogo likovnoumetnostna tematika. Razklanost stališč kot bistveno vsebinsko potezo romana je torej Cankar najbolj izrazito prikazal ravno v monologih in dialogih, vezanih na likovnoumetnostno snov.

OPOMBE

¹ Za primerjavo obeh verzij romana gl. Koblar 388–389, predvsem pa Ogrin, *Uredniško poročilo* § 5–26.

² Ob tem vprašanju so se ustavili npr.: Bohanec 160; Zadavec, *Esejistični roman* 224; Planinc 197.

³ Gl. Ogrin, *Literarno vrednotenje* 308, 309.

⁴ Gl. Ogrin, *Literarno vrednotenje* 318.

⁵ Gl. Ogrin, *Literarno vrednotenje* 320, 321. Prim. Zadavec, *Esejistični roman* 172–180; Zadavec, *Estetik* 188.

⁶ Odsev razklanosti pisateljevih stališč v likih Fritza in pripovedovalca so opazili: Koblar 377; Štih 24, 25; Bohanec 163; Nemeč 355; Zadavec, *Slovenski roman* 23; Dolgan 49.

LITERATURA

Bavec, Nataša. *Esejistični roman v prvi polovici dvajsetega stoletja*. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.

Bohanec, Franček. *Živa stvarnost*. Maribor: Obzorja, 1983.

Brejc, Tomaž. »Assunta, Izidor Cankar in moderna umetnostna zgodovina«. *Sodobnost* 36.6–7 (1988): 669–677.

Cankar, Izidor. *Giulio Quaglio. Prispevek k razvoju baročnega slikarstva*. Ljubljana: Katoliško tiskovno društvo, 1920.

--- *Leposlovje – eseji – kritika* I. Ur. France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1968.

--- *Leposlovje – eseji – kritika* II. Ur. France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1969.

--- *Uvod v umevanje likovne umetnosti. Sistematika stila*. 3. izd. Ljubljana: Karantanija, 1995.

--- *S poti. Elektronska znanstvenokritična izdaja*. Ur. Matija Ogrin in Luka Vidmar. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2007. <<http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/html/spoti-APP.html#APP>>.

Dolgan, Marjan. *Slovenska književnost tako ali drugače*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.

Finžgar, Fran Saleški. »S poti. Napisal Izidor Cankar.« *Dom in svet* 32 (1919): 291.

Jerman, Frane. »Estetski problemi v delu Izidorja Cankarja«. *Sodobnost* 34.2 (1986): 184–187.

Koblar, France. »Spremna beseda«. Izidor Cankar. *Leposlovje – eseji – kritika* II. Ur. France Koblar. Ljubljana: Slovenska matica, 1969. 373–428.

Komelj, Milček. »Odnos Izidorja Cankarja do sodobne umetnosti«. *Sodobnost* 34.2 (1986): 174–183.

Kos, Janko. »Evropski vplivi v romanopisju slovenske moderne«. *Slavistična revija* 32.2 (1984): 75–92.

--- *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. 2. izd. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.

Marinčič, Katarina. »Izidor Cankar: S poti. Dekadentni roman kot ironizacija naturalizma?« *Slovenski roman. Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2003. (Obdobja 21). 87–91.

Nemeč, Krešimir. »Struktura romana S poti Izidora Cankarja«. *Slavistična revija* 33.3 (1985): 351–357.

Ogrin, Matija. *Literarno vrednotenje na Slovenskem. Od Frana Levstika do Izidorja Cankarja*. Ljubljana: Študentska založba, 2002. (Claritas 27).

--- »Uredniško poročilo k izdaji S poti«. Izidor Cankar. *S poti. Elektronska znanstvenokritična izdaja*. Ur. Matija Ogrin in Luka Vidmar. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, 2007. <<http://nl.ijs.si/e-zrc/izidor/html/spoti-back.html#back.MOG>>.

- Planinc, Peter. »Estetski vplivi v literarnem delu Izidorja Cankarja«. 2000 52–53 (1990): 193–208.
- Poniž, Denis. »Današnje literarnoteoretično branje romana Izidorja Cankarja *S poti*«. *Niški razgledi* 35.2 (1986): 10–11.
- Povšič, Sabina. *Teorija umetnosti Izidorja Cankarja v romanu S poti*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2005.
- Slodnjak, Anton. *Obrazi in dela slovenskega slovstva. Zgodovina slovenskega slovstva od začetka do osvoboditve*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Štih, Bojan. *Osnutki*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.
- Zadravec, Franc. »Esejistični roman *S poti*«. Izidor Cankar. *S poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1986. (Hram). 159–229.
- — — *Slovenski roman dvajsetega stoletja. Prvi analitični del*. Murska Sobota, Ljubljana: Pomurska založba, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997. (Domača književnost).
- — — »Estetik Izidor Cankar o umetnostni lepoti in o besedni umetnosti (1906–1917)«. *Raziskovanje kulturne ustrajjalnosti na Slovenskem. Šumijev zbornik*. Ur. Jadranka Šumi. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999. 185–193.

Works of Art in the Novel *From the Road* by Izidor Cankar

Key words: Slovene literature / Cankar, Izidor / Italy / fine arts / aesthetic / essayistic novel / fin de siècle

The circumstances of the creation of the essayistic novel *From the Road* (1913) imply the great importance of works of art for its content and form. Izidor Cankar wrote it at the end of 1912, when he came back from long Italian journey and when he was finishing his art historical doctoral dissertation on the Italian baroque painter Quaglio. In that period he was also engaged in writing about the question of beauty in art. Also, the novel is written in the form of an Italian travel diary. Contrary to expectations, the extent of the mentioned subjects is seemingly modest. The main part of the novel is composed of the dialogic and monologic ruminations of the main protagonists ('the narrator' and his friend Fritz), which illustrate ideological, philosophical and aesthetic dilemmas of the fin de siècle. However, the importance of works of art is greater than it seems at first sight. The author used them in basically three different ways.

Some of them are described only as elements of the story's background. The author only mentions artists (Donatello) and works of art (the mosaics at Aquileia), or briefly outlines individual historical monuments and places (the Grand Canal in Venice). Sometimes the Italian masterpieces become either the cause for a dialogue (supposedly Leonardo's Christ in the Brera Gallery), either important part of allegories and comparisons

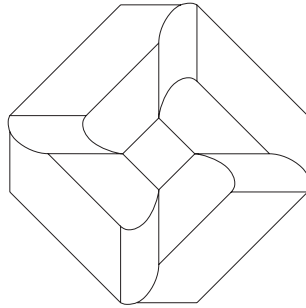
(Michelangelo's David, ancient Venus de' Medici, the leaning tower of Pisa). But even on this simpler level they are connected to the main themes of the novel: in some cases they reveal the features of Fritz' capricious and narcissistic character (Christ, the tower of Pisa), or become symbols of old, traditional art (David, Venus), usually criticised by the same protagonist.

On the next level, the works of art are openly linked with a denial of the aesthetic and cognitive value of Classical art. It is Fritz who most frequently takes this provocative point of view. He suggests that all artistic and cultural institutions should be abolished; he jokes about the Aquileia's basilica and the bronze doors of Saint Zeno's in Verona; he doubts the present aesthetic value of Titian's Assunta and Raphael's Sistine Madonna, and he denies the present cognitive value of the paintings in the Brera Gallery. But even the narrator, who has allegedly a more conservative and balanced character, is twice in doubt about his beloved Classical Italian art: in Venice he admits, that Italy cannot answer his aesthetic questions, and in Verona he melancholically contemplates the vanity of human life, while observing the old palaces adorned with frescoes around the Piazza delle Erbe. (Isn't that in Padua? Or is there another in Verona?)

Finally, Cankar used two Renaissance masterpieces – Titian's Assunta and Leonardo's Last Supper – as motifs which essentially define one of the most important themes in the novel, i.e. the polemic between the narrator and Fritz about the absoluteness (objectivity) or relativity (subjectivity) of artistic beauty, closely connected with the conflict between scientific and personal approaches to art and also with the controversy about free (modern) or conventional (Classical) composition in painting and sculpture. On this level, works of art reflect the polarized world represented in the novel. The dialogues provoked by Titian's and Leonardo's paintings reveal two contrary groups of aesthetic and existential principles, characteristic of Izidor Cankar. In the novel *From the Road* this spiritual polarization is not distinctive only of the relation between Fritz and the narrator, but also of the personality of each of them. The capricious Fritz hesitates between affirmation and negation of Classical art. And even the personality of the narrator begins to disintegrate in moments of solitude (in Venice and in the Piazza delle Erbe), as he seems to accept the positions of his friend's usual relativism.

Avгуст / August 2007

Pregled



Perspektive primerjalne književnosti: pogled iz Španije

Barbara Pregelj

Klanska 17, 1215 Medvode
barbara.pregelj@guest.arnes.si

Prispevek podaja pregled razvoja primerjalne književnosti v Španiji, kjer je komparativistika relativno mlada veda. Kljub temu tudi v Španiji obstaja komparativistična tradicija (Menéndez Pidal, A. Alonso, Montesinos, D. Alonso), nekaj je tudi zgodnejših komparativističnih poskusov (Cioranescu, Prieto, Moreno Báez) ter mednarodno uveljavljenih komparativističnih imen (Claudio Guillén, Darío Villanueva). Španska primerjalna veda je do devetdesetih usmerjena izrazito prevodno, prevodno tradicijo nadaljujejo tudi sodobnejši prevodni zborniki ter pregledi razvoja primerjalne književnosti. Med avtorji izvorne kritike je mogoče najti nekaj poskusov preseganja tradicionalno usmerjene primerjalne književnosti.

Ključne besede: primerjalna književnost / primerjalna literarna veda / komparativistika / nacionalne literarne vede / Španija

Primerjalna književnost je v Španiji razmeroma nova veda, saj je (bil) onstran Pirenejev jezikoslovni študij organiziran v obliki študija jezika in zgodovine posamezne nacionalne literature. In ko se je v zadnjih petnajstih letih študij primerjalne književnosti začel uveljavljati na nekaterih španskih univerzah (španski Uradni list uvaja univerzitetni naziv diplomiranega teoretika literature in primerjalne književnosti šele leta 1990) – najprej v Barceloni, kasneje tudi drugje, tako da je trenutno ta naziv mogoče doseči na sedmih španskih univerzah –, je uvajanje novega študijskega programa sprožilo vrsto kritičnih razprav, v katerih so bili zagovorniki primerjalnega študija literature prisiljeni v razmislek o stanju v primerjalni književnosti, predvsem pa o metodoloških temeljih nove literarnovedne discipline. Ta je tudi sicer lahko zanimiv za primerjalno književnost, ker se je ujel z odmikom od tradicionalnih raziskovalnih področij in/ali metod primerjalne književnosti in s premislekom o njenih novih izzivih tudi drugod po svetu in/ali Evropi. A preden jih osvetlimo iz španske perspektive, je treba na kratko predstaviti specifično španske literarne vede, pa tudi dejstvo, da kljub močni tradiciji p(ri)oučevanja zgodovine posameznih nacionalnih literatur, primerjalna književnost zahvaljujoč nekaterim tudi (in predvsem) mednarodno uveljavljenim imenom v Španiji ni povsem nova.

Od jezikoslovja h komparativistiki

Primerjalna književnost se je v Španiji zaradi specifičnega družbeno-političnega položaja začela uveljavljati predvsem v zadnjih tridesetih letih, ko se je država začela odpirati in je postala dovzetenjša za tuje vplive. P(r)oučevanje literature je bilo tako tradicionalno domena španskega jezikoslovja, ki naj bi bilo (predvsem po prizadevanjih Marcelina Menéndez Pelaya) organizirano v štirih pomembnih središčih: centru za špansko-latinsko književnost (na Univerzi v Salamanci), špansko-arabsko književnost (na univerzi v Sevilli ali Granadi), katalonsko književnost (na Univerzi v Barceloni) ter galicijsko-portugalsko književnost (na Univerzi v Santiagu de Composteli). Zato je po mnenju Marcela Bataillona »potrebno v komparativistični luči osvetliti notranjo raznolikost literarne zgodovine na ibernskem polotoku, ki je vse velike španske jezikoslovce silila v komparativistiko, pa čeprav jih je večina to počela nehote.« (14) Prispevki vidnejših španskih jezikoslovcev (Ramóna Menéndez Pelaya, Amada Alonsa, Joséja Fernándeza Montesinosa, Dámasa Alonsa) po mnenju Francisca Abada tako metodološko kot tematsko ustrezajo dosežkom vidnejših evropskih komparativističnih raziskovalcev tedanjega časa.

Tudi znotraj španskega jezikoslovja so nastajale raziskave, ki so uporabljale primerjalno metodo v proučevanju povezav literature in drugih umetnosti (literature in filma, literature in gledališča) ter drugih družboslovnih ved, denimo semiotike, filozofije, traduktologije itd. Tej tradiciji so sledile tudi študije spolov in traduktološke raziskave, ki so v zadnjem času v izrazitem vzponu, ko se tudi zdi, da so predvsem večkulturne in večjezične španske pokrajine – predvsem Katalonija in Galicija – pravo okolje za razvoj novejše španske komparativistike (gl. Bordons in Díaz Plaja; Villanueva; Rodríguez Fer).

A tudi med španskimi literarnimi znanstveniki je nekaj imen, ki jim komparativistična oznaka povsem pristoji. Med prvimi komparativisti na Iberskem polotoku je treba omeniti v Španijo priseljenega romunskega komparativista Alejandra Cionarescuja, čigar priročnika sta dolga leta veljala za edina španska komparativistična knjižna naslova: *Estudios de literatura española y comparada* (*Študije iz španske in primerjalne književnosti*, 1954) ter *Principios de literatura comparada* (*Principi primerjalne književnosti*, 1964). Prva monografija prinaša ponatis že objavljenih člankov (nekateri naslovi so prav zgovorni: »Dante in Kanarski otoki«; »Zavojevanje Amerike in viteški romani«; »Calderón in klasično francosko gledališče«; »Iriarte, Fontaine in pripovedniki na sploh«; »José Viera y Clavijo in francoska kultura«; »Victor Hugo in Španija«), druga pa je univerzitetni učbenik o primerjalni književnosti izrazito pedagoškega značaja. Leta 1966 je v Italiji Antonio Prieto

napisal razpravo »Sobre literatura comparada« (»O primerjalni književnosti«) in zagovarjal komparativistiko v najširšem pomenu besede. Enrique Moreno Báez je z »El nuevo comparativismo« (»Novi komparativizem«, 1971) v špansko komparativistiko prispeval članek, v katerem se je zavzemal za proučevanje literarnih, kiparskih in drugih umetniških del znotraj enega samega literarnega obdobja ter za ugotavljanje podobnosti med njimi.

Komparativisti

Med španskimi komparativisti je gotovo najprezentativnejše ime Claudia Guilléna (1924–2007). Guillén sicer ni živel v Španiji, a je tako s svojim teoretskim delom kot pobudami za razvoj primerjalne vede v Španiji za seboj pustil pomembno sled. Med monografijami velja omeniti tri naslove v španščini (med katerimi pa ni prevoda njegovega najbolj znanega dela *Literatura kot sistem*, ki je nastalo v angleščini), s katerimi je med španskimi literarnimi znanstveniki zbudil veliko zanimanje za primerjalno književnost. Njegova knjiga *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Med enotnim in raznovrstnim. Uvod v študij primerjalne književnosti, 1985)* sodi med obvezno branje vseh španskih komparativistov. Knjiga ima dva dela: prvi del ponuja zgodovinski prikaz razvoja primerjalne književnosti in pomembnejših komparativističnih problemov, v drugem delu pa so predstavljena temeljna komparativistična področja: genealoške, morfološke, tematološke študije, literarne povezave in historiologija. Guillénov pogled na primerjalno književnost izhaja iz zgodovinske in mednarodne perspektive, težišče njegovega dojetja komparativistike pa je ravno v kontrastiranju lokalnega in mednarodnega. *Teorías de la historia literaria (Teorije literarne zgodovine, 1989)* ponujajo izbor besedil in/ali razprav, ki jih je napisal med leti 1957 in 1985. Knjiga se osredotoča na problematiko poetike tišine, napak v stilistiki, vplivov in konvencij, literarnih obdobj, oblik in struktur, literarnega obrata ter intrahistoričnosti. Njegova zadnja knjiga *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada (Mnogokratna prebivališča. Komparativistični esej, 1998)* je razdeljena na dva dela in sedem poglavij. Prvi del prinaša relevantnejše literarne teme: literatura in izgnanstvo, literatura in krajina, literatura in epistolarnost, literatura in obscenost, drugi del pa obravnava literaturo in nacionalnosti: začetke nacionalnih književnosti, nacionalni imaginarij in literarni diskurz, znanost in nezavedno v Evropi.

Med španskimi komparativističnimi imeni, ki jih je treba izpostaviti, je tudi profesor na Univerzi v Santiagu de Compostela Darío Villanueva (1950): precejšnje pozornosti je bila denimo deležna njegova knjiga *El polen de ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada (Pelod idej. Teorija, kritika, zgodovina*

in primerjalna književnost, 1991), ki z zgovornim metaforičnim naslovom, stičišči med različnimi literaturami, prinaša izbor (nekaterih neobjavljenih) predavanj, razprav in člankov, nastalimi med leti 1978 in 1989. Uvodnik Villanuevove knjige prinaša razmišljanje o možnostih in mejah literarnih študij, tematsko pa je organizirana v štiri poglavja, ki po Villanuevovem pojmovanju predstavljajo tudi štiri temeljna področja literarne vede: teorijo, kritiko, zgodovino in primerjalno književnost. Komparativistično poglavje prinaša različne primerjave (med Emilio Pardo Bazán in naturalizmom ter Henryjem Jamesom, analizo pripovedne tehnike Valle-Inclána ter primerjavo med njegovim ter opusom Jamesa Joyceja). Darío Villanueva se pojavlja tudi kot urednik številnih komparativističnih zbornikov, denimo zbornika SELGYC, posvečenega Claudiu Guillénu (tokrat je urednikovanje podprl z refleksijo o primerjalni književnosti v Španiji in izven nje) ter zbornika *Avances en Teoría de la Literatura (Novejša spoznanja literarne teorije, 1994)*, ki prinaša prispevke o recepcijski estetiki (avtorjev Montserrat Iglesias Santos, Hansa Roberta Jauña, Silvie Manteiga Pousa), pragmatiki (Daría Villanueva, Artura Casas), empirični teoriji (Montserrat Iglesias Santos) in literarnih polisistemih (Itamarja Evena-Zoharja).

Kratek pregled španske komparativistike naj sklene pregled nekaterih dejavnosti Španskega društva za splošno in primerjalno književnost (Sociedad Española de Literatura General y Comparada, SELGYC), ki od leta 1974 organizira različna komparativistična posvetovanja in simpozije ter izdaja komparativistično revijo *1616*.

I Coloquio de Literatura Comparada (I. posvet o primerjalni književnosti, 1974), »prvo takšno srečanje v Španiji, kjer doslej študij primerjalne književnosti še ni našel prave poti, po kateri bi se razširil in razvil tudi v univerzitetnih predavalnicah«, kot je v nagovoru ugotavljal Francisco López Estrada (9), se je posvečal trem vprašanjem: komparativistični metodologiji, periodizaciji literarnih študij ter povezavi literature in drugih umetnosti. I Simposio de Literatura Comparada (I. simpozij o primerjalni književnosti, 1977), prispevki katerega so izšli kot prvi letnik revije *1616*, je bil obarvan z izrazitimi španskimi barvami in s tem povezanimi vprašanji primerjav, vplivov, povezav in odvisnosti. Kasnejši letniki (in simpoziji) prinašajo predvsem probleme, ki zadevajo špansko literarno vedo in literaturo, praviloma redkeje se dotikajo tudi komparativističnih tem, predvsem vprašanja literarnih vplivov, literarne zgodovine, metodološke probleme, povezavo literature in drugih umetnosti, vprašanje (Bahtinove) dialoškoosti, literarnih žanrov, ženske pisave, parodije, večjezičnosti, pregledov primerjalne književnosti v drugih državah v Evropi in po svetu. Prispevki z nekaterih simpozijev so izšli tudi v ločenih monografijah, revijo *1616* (ki ne izhaja več) pa je leta 1997 nasledila tudi bolj komparativistično narav-

nana revija *Exemplaria. Revista de Literatura Comparada*, ki jo izdaja Univerza v Huelvi, a se po letu 2004 ukvarja le še z vprašanji klasične filologije. Ko je prva komparativistična revija prenehala izhajati, druga pa je spremenila svojo usmeritev, je na Univerzi v Zaragozi začela izhajati revija *Tropelías*, ki se posveča tako vprašanjem s področja literarne teorije kot s področja primerjalne književnosti.

Prevodi in kritički paberki

Vse do devetdesetih pa so v Španiji izhajali predvsem prevodi, še zlasti prevodi francoskih in nemških komparativistov Étiemblea (1974), Pichoisa in Rousseauja (1967), Schmelinga (1981), Weissteina (1968), Brunela in Chevrela (1989) in Koppna (1963–1987). Zaradi takšne prevodne tradicije ne preseneča velik odziv na komparativistična dela kompilacijskega značaja, ki so nastala tudi iz didaktičnih in jezikovnih potreb, v katerih so s svojimi prispevki predstavljena vsa pomembnejša imena sodobne primerjalne književnosti. Med prvimi sta bili knjigi *Orientaciones en literatura comparada (Tendence v primerjalni književnosti, 1998)* in *La literatura comparada: principios y métodos (Primerjalna književnost: principi in metode, 1998)*. Zadnjega sta uredila María José Vega in Neus Carbonell, prvega pa Dolores García López. Vnema za pripravo visokošolskih učbenikov splošnega značaja pa še vedno ni usahnila: v zadnjem času so se denimo pojavile knjige *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones (Primerjalna književnost: teoretski temelji in raba, 2001)*, ki jo je uredila Genara Pulido Tirado z Univerze v Jaénu, *Introducción a la literatura comparada (Uvod v primerjalno književnost, 2006)*, ki jo je napisala in s prevedenimi odlomki teoretskih besedil dopolnila Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero z Univerze v Valladolidu ter *Naciones literarias (Literarne nacije, 2006)*, ki jo je uredila Dolores Romero López z Univerze Complutense v Madridu.

Težišče španske komparativistike je torej večinoma še vedno na delih kompilacijskega značaja, od katerih so nekatera (predvsem prevodna) zanimiva tudi širše, saj gre za detekcijo stanja v primerjalni književnosti, kot je videti iz španske perspektive.

Tendence v primerjalni književnosti (1998, ur. Dolores Romero López) najprej odgovarja na vprašanje specifične primerjalne književnosti: ta se od teorije literature razlikuje predvsem po primerjalni metodi in vprašanih, ki si jih zastavlja ob besedilih: posamezno besedilo večinoma bere ob drugem besedilu, obe besedili sooča, bere enega kot refleksijo drugega in poudarja njegov kulturni kontekst (Jonathan Culler, »Primerjalna književnost in teorija literature«). Osnovno vodilo komparativistike je preseganje jezikovnih,

kulturnih in etničnih mej, pa tudi mej posameznih nacionalnih književnosti (Adrian Marino, »Novi temelji primerjalne književnosti«). Prav primerjalna metoda je bila v zadnjem času deležna precejšnjih sprememb, saj se je od klasično razumljene primerjalnosti (predvsem primerjave večjih nacionalnih literatur in pozitivistično dokazljivega vpliva posameznih avtorjev) odpirala predvsem v metodološko pluralnost; »primerjalna književnost je vedno izhajala iz dejstva, da si vse literature zaslužijo osvetlitev v mednarodnem prostoru, a vse prevečkrat je na to svoje izhodišče pozabljala. Zato jo je zdaj presenetila izjemna raznovrstnost na njenem lastnem področju [tj. znotraj svetovne književnosti] ter postmoderno sprejemanje novih izraznih možnosti, drugačnosti in Drugega.« (189) Svetovna književnost preseneča s preseganjem vsakršnih sistematizacij, lastnost primerjalne književnosti pa je, da jo spremlja z raznolikostjo svojih praks (Eva Kushner, »Obstaja tipologija komparativističnih študij?«).

Kakšna je nova metodološka paradigma? Ta pomeni zlasti »(a) novo dojetje predmeta literarnega proučevanja, (b) uvajanje novih metod, (c) drugačen raziskovalni pogled na proučevanje literature in (d) nov pogled na družbeno upravičenost proučevanja literature.« (165) Nova paradigma obenem pomeni tudi opuščanje starih raziskovalnih principov (Douwe Fokkema, »Primerjalna književnost in nova paradigma«). Ti so temeljili predvsem na proučevanju literarnih stikov, odnosov dveh ali več nacionalnih literatur, posameznih avtorjev, del ali žanrov, proučevali pa so predvsem vplive, uspeh in usodo posameznih avtorjev in/ali del, pri čemer so večinoma opisovali takšne odnose, niso pa skušali izdelati njihove tipologije. Nova paradigma pod vplivom strukturalizma, natančneje sistemskih tipologij literarnih odnosov, primerjalno književnost razume ne kot odnose med avtorji in deli, temveč odnose med sistemi in podsistemi, zato njen namen ni popisovanje teh odnosov, pač pa njihova razlaga znotraj komunikacijskega sistema in razslojenega ideološkega aparata (Pierre Swiggers, »Metodološke novosti v primerjalnem študiju literature«). Kljub temu pa bo težišče primerjalne književnosti še nekaj časa na zanikanju razlik ter na poudarjanju vplivov in podobnosti (Gerard Gillespie, »Nosorog, samorog ali izmišljotina? Polisistemski pogled na mogočo tipologijo primerjalne književnosti v prihodnjem stoletju«). Polisistemska teorija je močno spodbudila traduktologijo, prevajalstvo pa je tudi eno od področij, kamor se v prihodnosti lahko usmeri primerjalna književnost, saj je bilo prevajanje od nekdaj eden izmed temeljev kulturne izmenjave in eden od ključnih dejavnikov uvajanja novih idej (Susan Bassnett, »Kaj pomeni primerjalna književnost danes?«). Primerjalna književnost lahko črpa tudi iz postkolonialnih študij, saj je pojme moči/nemoči, središča/obrobja, izvorne književnosti/recepcijske književnosti mogoče uporabiti tudi na področju svetovne književnosti (Steven Tötösy de

Zepetnek, »Postkolonialne študije: ‚Drugi‘, sistem in osebna perspektiva, ali (tudi) to je primerjalna književnost«). Kot posledica širokega raziskovalnega področja primerjalne književnosti se v zadnjem času tako izpostavlja predvsem metodološko in tematsko drobljenje, na kar opozarjajo tako posamezni raziskovalci, kakor tudi zveze za primerjalno književnost (AAFL, ICLA). To pa nikakor ni pomanjkljivost primerjalne književnosti, prej obratno: z Evo Kushner se je mogoče strinjati, da je to predvsem postmoderna značilnost, s katero se primerjalna književnost odziva na značilnosti sodobnega časa in ki ji daje možnost preživetja v svetu raznolikosti in pluralnosti.

Za preseganje mej nacionalnega pa je nujno poznavanje oblikovanja koncepta naroda in nacionalne literature ter zavedanja njegovega presejanja. Čeprav se je narodna zavest oblikovala že v obdobju renesanse, se večina raziskovalcev strinja, da je 19. stoletje odločilno pripomoglo k oblikovanju nacionalizma tako kot želje po enotnosti po eni strani, kakor želje po neodvisnosti po drugi strani. Ernest Renan je bil prvi, ki se je 1882. v svojem predavanju na Sorboni spraševal, kaj je narod, za literarno vedo pa je pomembnejše dojetje naroda pri Tainu, saj sta zanj nacionalna in tuja literatura nasprotni in zato tudi medsebojno povezani. Koncept nacionalne literature se torej oblikuje v kontrastu z drugimi literaturami, nasprotje med njimi pa se razrešuje znotraj nastajajoče sociološke znanosti (Michel Espagne, »Taine in pojem nacionalne literature«). Istočasno z razvojem ideje o nacionalnih literaturah so se v Evropi pojavili poskusi presejanja ozkih nacionalnih okvirov. Goethejev pojem *Weltliteratur* iz leta 1827 je po eni strani pripeljal do spoznavanja, razumevanja, tolerance in sprejemanja drugih literatur ter sprejemanja drugega v lastni literaturi. Obenem je tudi narekoval rojstvo primerjalne književnosti, ki je izhajala iz presejanja nacionalnih mej, po drugi strani pa je prav te meje tudi poudarjala. Zato so, tudi s širitvijo Evropske unije, zahteve po redefiniranju koncepta evropske, pa tudi svetovne književnosti vse večje. Primerjalna književnost je praviloma predvsem zahodnoevropska književnost, ki se ne meni za svet in njegove konflikte, je akademska disciplina, ki je tradicionalno usmerjena v pozitivistično proučevanje zgodovinsko-literarnih odnosov med evrocentričnimi državami. Kot odgovor na takšno primerjalno književnost se je v zadnjem času pojavil novi komparativistični raziskovalni val, ki si z novimi metodološkimi pristopi prizadeva za popolno prevetritev komparativističnega raziskovalnega področja: ‚militantni komparativizem‘ si prizadeva zlasti za proučevanje odnosov med vzhodom in zahodom ter za presejanje nacionalističnih, evrocentrističnih, imperialističnih pojmov, za zavzemanje za resnično mednarodnost, kozmopolitizem, univerzalnost in sodelovanje (Adrian Marino, »Evropska in svetovna literatura: nov komparativistični pogled«). Čeprav obstajajo močne težnje po ozkem dojetju naroda,

obstajajo tudi alternativni načini dojemanja naroda, kot jih najdemo pri mladostnikih, priseljencih, alternativnih družbenih gibanjih. Celo v 19. stoletju, ko se je narod skušalo dojemati centralistično in unitaristično, to ni ustrezalo resničnosti, saj je narod v resnici določalo obrobje, ne pa središče, kar je posebej opazno tudi danes, ko narod razumemo predvsem kot skupek družbenih predstav, ki so naključne, arbitrarne in nedoločne (Homi Bhabha, »Razpršitev. Čas, diskurz in obrobje pri modernem narodu«). Koncept nacionalne literature se velikokrat ne ujema z jezikoslovnimi in političnimi zemljevidi posameznega naroda, zato se je treba vprašati, kakšni so odnosi med političnimi, jezikovnimi in literarnimi zemljevidi. Tudi v tem kontekstu se zdi pojem nacionalne literature preozek (José Labert, »Iskanje literarnih zemljevidov sveta«). Literatura ni le medij, v katerem se oblikujejo vprašanja nacionalne identitete, je tudi prostor, ki v zgodovinskem procesu vzpostavlja nacionalne meje in ki pomaga pri doseganju nacionalne avtonomije. Zato je literatura poleg zavezanosti določenemu jeziku (ta pa je vedno povezan s pojmovanjem naroda) tudi prostor srečevanja, konvergenca, napetosti med procesom oblikovanja literarne avtonomije in oblikovanja nacionalne identitete (Joseph Jurt, »Pojem literarnega polja in internacionalizacije literature«). Izvirni model literarne večkulturnosti prihaja iz Latinske Amerike: gre za prevrednotenje latinskoameriške kulture, za katerega je značilno tako prilasčanje kot razlaščanje, dehierarhizacija kot ponovno vzpostavljanje hierarhij. Pojem antropofagije, ki se pri tem uporablja, je oznaka za proces sinkretičnega zlivanja novih kultur s starodavnimi elementi (Tania Franco Carvalhal, »Pojem antropofagije in njegov pomen za latinskoameriško kritiko«). Ravno med latinskoameriški avtorji in/ali besedili je mogoče najti množico besedil, ki se upirajo enovitemu branju, kot so denimo besedila Luísa de Camõesa, Fernanda Pessoae in Augusta Monterosa, ki se upirajo omejujočim opozicijam in bipolarnostim ter vabijo k alternativnemu branju (Bernard McGuirk, »Jaz v Drugem in Drugi v Meni. Latinskoameriška književnost in mozaiki poststrukturalistične kritike«). Večina literarne kritike pa za umestitve najpogosteje uporablja literarno zgodovino. Zbornik *Literarne nacije* zato prinaša tudi izbor prispevkov, ki problematizirajo to področje literarne vede. Pojem španska literatura, denimo, ni nek naraven pojem, temveč kompleksno kulturno dejstvo, zato je španska literatura – enako pa lahko velja za vse nacionalne literature – umetna tvorba, ki s pomočjo literarnih in ideoloških kriterijev pomeni predvsem izbor besedil, ki poosebljajo kolektivno bit posameznega naroda. Zato se vedno znova kaže potreba po prevetritvi literarnih kanonov in vzpostavljanje takšnih, ki bi bolje ustrezali etnični in jezikovni raznolikosti španske – lahko tudi širše – resničnosti (José-Carlos Mainer, »Iznajdba španske literature«). Tudi če se ozremo po mednarodnem obzorju, se hitro

pokaže potreba po posodobitvi literarne zgodovine. Model literarne zgodovine, ki temelji na teleološkem pripovedništvu, je še vedno v rabi, saj omogoča kontinuiteto preteklosti s sedanostjo. Zato – presenetljivo – tudi nekatere sodobnejše literarne zgodovine (postkolonialne, feministične) vztrajajo pri tem modelu, najverjetneje zaradi mešanice nostalgije po literarnozgodovinskih začetkih in linearne utopične projekcije v preteklost. Po eni strani so tako opazne težnje po legitimizaciji kolonialnega pripovedništva, ki poustvarja imperialni diskurz, po drugi strani pa se vedno znova pojavlja pripovedništvo, ki ubeseduje travme zavojevanja in vojnega trpljenja. Toda kljub izjemnemu pomenu slednjega, je treba poiskati nove modele, ki bodo v družbi, ki je vedno bolj globalna, presegle nacionalne okvire (Linda Hutcheon, »Premišljevanje nacionalnih modelov«). Prevetriti pa je treba tudi pojma nacionalne in internacionalne književnosti, čeprav sta močno utečena. Tradicionalno je jezikoslovje vplivalo na podobo zgodovine nacionalnih literatur. Iz poskusa preseganja teh ozkih okvirov je nastala primerjalna književnost. A oba pogleda tudi danes nista povsem kompatibilna, kar je videti predvsem iz dejstva, da se, drug ob drugem, oba še vedno ohranjata.

Prizma recepcije se zdi prava optika za preoblikovanje koncepta zgodovine literature, tako v teoriji kot v praksi. Zato je danes vprašanje nacionalnosti treba proučiti z vidika različnih kulturnih ved. Sodelovanje med njimi – to se še zlasti močno uveljavlja v zadnjem času – pa lahko šele pripelje do vzpostavitve modelov prenosa medkulturnih centrov in mrež, ki na novo osvetljujejo pojem kulture (Udo Schöning, »Mednarodnost nacionalnih literatur. Zapazke o njihovi problematiki ter predlogi za njihovo preučevanje«). Tudi za primerjalni vidik proučevanja iberskih literatur je treba preseči koncept nacionalne literature in poudariti njegovo problematičnost. Narodi so namreč zamišljeni zelo ozko: nacionalistična ideologija izhaja iz ‚zgornjega sloja‘, ki nima prave povezave z identiteto posameznih pripadnikov naroda. Da bi se približali realnemu stanju, je treba razširiti tudi koncept naroda v luči večnacionalnosti, večjezičnosti, večkulturnosti, ki ustrezajo (iberski) resničnosti (Randolph Pope, »Protí globalizaciji: pomen nacionalnosti za primerjalno zgodovino iberskih literatur«).

Narejeno v Španiji

Med izvirnimi španskimi komparativističnimi prispevki so že bili omejeni nekateri reprezentativnejši naslovi Claudia Guilléna ter Daría Villaneuve. Naj sklenem prispevek s prebiranjem zanimivega poskusa aplikacije najnovejših teoretičnih komparativističnih spoznanj z naslovom *Una*

relectura del 'Fin de siglo' en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis (Novo branje 'Konca stoletja' v okviru primerjalne književnosti: teorija in praksa, 1998) izpod peresa Dolores Romero López. Avtorica se v monografiji loteva obdobja španskega modernizma, ko se je španska literatura oblikovala v izrazitem stiku z drugimi literaturami, tako latinskoameriškimi kot evropskimi. Okvir raziskave torej že po definiciji zahteva komparativistično ob-ravnavo, ki se je avtorica loteva izrazito pluralistično: izhaja sicer iz tradicionalnih komparativističnih metod (primerjav med različnimi avtorji, besedili, žanri, literarnimi tokovi), a obenem jasno sporoča, da takšne primerjave niso zadostne, zato jih metodološko nadgrajuje s spoznanji recepcijske, polisistemske in prevodoslovne teorije ter kulturnih študij. Njeno razumevanje španskega modernizma se tako prek pregleda generacijskih podobnosti in razlik med španskimi ustvarjalci (predvsem predstavniki t. i. modernizma in Generacije 98) ne zadržuje le na literarnem kanonu, temveč sega v večjezične španske pokrajine, kjer je bil simbolizem močan, a ga španska literarna veda doslej ni dovolj upoštevala. Tako pokaže na mehanizme, ki asimilirajo nasprotni in kritiški diskurz tako, da spreminjajo vrednote, ki so ga sprva ustvarile, s čimer znotraj španskega modernizma razloži presenetljivo enotnost med sicer (tudi narodnostno) zelo različnimi ustvarjalci, ki jih je mogoče umestiti tudi v kontekst evropskega simbolizma. Takšna interpretacija modernizma zahteva revizijo koncepta nacionalne literature (in to pri generaciji ustvarjalcev, ki je še posebej močno čutila špansko narodnostno vprašanje), česar se Romero Lópezova loti s študijem španskih in katalonskih prevodov francoskih simbolistov. Tokrat si prizadeva, da bi regionalno literaturo vzpostavila kot nacionalno, pri čemer opozarja na tedanji koncept dvojnega dojemanja zgodovine (Unamuno, Gabriel y Galán, Maragall) – poleg površinskega opozarja predvsem na globinsko razumevanje zgodovine, ki odraža resnične narodove značilnosti –, ki omogoča soobstajanje dveh težko razumljivih nasprotnih teženj, konsolidacijo po eni strani ter razpršitev po drugi strani. Tudi avtoričina primerjava med *jammismom* in *krausizmom* izhaja iz tradicionalnih pogledov na recepcijo Francisa Jammesa pri različnih španskih avtorjih, a se v nadaljevanju bolj usmerja na opozarjanje soobstajanja obeh filozofskih tokov, kar razlaga s konceptoma afinitete in sprejemanja, ki sta omogočila estetizacijo političnih idej in njihovo uveljavitev v literaturi. Raba strukturalistične semiotike, kot jo je zagovarjal Douwe Fokkema, naj bi pokazala, v kolikšni meri so značilnosti posameznega besedila njegove lastne in v kolikšni meri gre pri tem za vplive drugih besedil. Primerjava med kanoniziranimi avtorji španskega modernizma in francoskega simbolizma naj bi pokazala bistvo modernistične estetike španske literature ob koncu stoletja, s tem pa kriterijev celotnega literarnega obdobja. To kljub metodološki zasnovi ne temelji na ugotavljanju odvisnosti ene

nacionalne literature od druge, temveč na detekciji neodvisnih in sočasnih lingvističnih kodov kot temelju za določanje posamezne literarne smeri in preseganju ozkega koncepta nacionalnosti. Študiju nacionalnega je namenjena tudi študija koncepta drugega pri Pierru Lotiju, Rudyardu Kiplingu in Enriqueju Gómezu Carillu, avtorjih, ki na Špansko družbo sicer gledajo iz pozicije moči, hkrati pa njihova besedila že tudi razkrivajo podtone, ki se upirajo ustaljeni delitvi moči. Zato jih Romero Lópezova interpretira kot hibridna besedila – začetek koncepta drugačnosti, sinkretizma, začetek preseganja dualizma v konceptu tretjega. Zadnje poglavje poskusa reinterpretacije španskega modernizma se ukvarja s problemom atemporalnega dožemanja modernizma, ki ga najde v poeziji Andrésa Trapiella (1953) in podobnosti njegovih pesmi s pesmimi Antonia Machada. Španska komparativistka interpretira Trapiellove pesmi s pomočjo zgodovinske medbesedilnosti in zlivanja horizontov med starim in novim, pri čemer je staro vedno prisotno tudi v sedanjem. Ko se bralec premakne iz enega v drugi horizont, obogati svojo perspektivo. In simbolizem kot estetika zato ni časovno zamejen, temveč je predvsem tisto, kar lahko takšno branje izlušči iz tradicije.

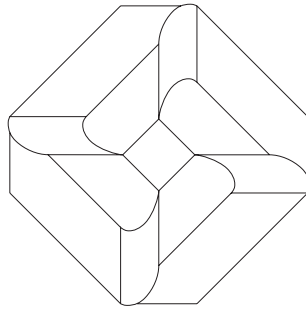
Pregled španske komparativistike in branje nekaterih reprezentativnejših avtorjev tako kaže, da španska primerjalna literarna veda po eni strani ostaja pri prevodih, prevodnih zbornikih in pregledih dosežkov primerjalne vede drugod po Evropi in svetu. Ta refleksija se ujema s sodobnimi poskusi preseganja tradicionalnih modelov komparativistike, zaradi česar je lahko zanimiva tudi širše. Za komparativistiko so zanimivi tudi izvorni španski prispevki, tako Guillenovi, Villanuevovi kot prispevek Dolores Romero López, ki s svojim metodološkim pluralizmom udejanja teoretsko pluralnost sodobne primerjalne literarne vede, obenem pa tudi sledi pobudam Claudia Guilléna (*Lo uno* 51–66), ki je obstoj primerjalne književnosti utemeljeval ravno z njenim preseganjem.

LITERATURA

- Abad, Francisco. »Los estudios comparatistas en la escuela de Menéndez Pidal.« *Exemplaria. Revista de Literatura comparada*. 1(1997): 13–21.
- ACTAS del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada Zaragoza: Universidad, 1994.
- Bataillon, Marcel. »Discurso inaugural.« *1616, Anuario de la SELGYC* 1. (1987): 12–16.
- Bordons, Glòria; DÍAZ-PLAJA, Anna. *Literatura comparada (catalana i castellana)*. Barcelona: Empúries, 1993.
- Brunel, Pierre; Chevrel, Yves (ur.). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XX, 1989.
- Cioranescu, Alejandro. *Estudios de literatura española y comparada*. Universidad de La Laguna, 1954.

- . *Principios de literatura comparada*. Universidad de La Laguna, 1964.
- Dyserinck, Hugo; Banús, Enrique; Fernández, Ángel R.; Spang, Kurt (ur.) *Europa en España/ España en Europa (Actas del Simposio Internacional de Literatura Comparada)*. Barcelona: P.P.U., 1990.
- EL RELATO *intercalado*. Madrid: Fundación Juan March, 1992.
- Étiemble, René. *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*. Madrid: Taurus, 1974.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- . *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: University Press, 1971.
- . »Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad.« *1616* 9. (1995): 51–66.
- . *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Herrerías, Domiciano. *Problemática de la literatura española comparada. Proyección europea de literatura y del pensamiento español*. Málaga: Urania, 1980.
- LLIÇONS *de literatura comparada castellana i catalana (segles XIX–XX)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadía de Montserrat, 1985.
- López Estrada, Francisco. »El I Coloquio de Literatura Comparada.« http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476329022303862979079/p0000001.htm#I_3_
- Morales Ladrón, Marisol. *Breve introducción a la literatura comparada*. Alcalá de Henares: Universidad, 1999.
- Moreno Báez, Enrique. »El nuevo comparatismo.« *Historia y estructura de la obra literaria: Coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967*. Ur. Andrés Soria. Madrid: CSIC, 1971.
- Pichois, Cl; Rousseau, A. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969.
- Prieto, Antonio. »Sobre la literatura comparada.« *Miscelanea di Studi Ispanici*. Pisa, 1966.
- Pulido Tirado, Genara. »La literatura comparada en España.« *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad, 2001. 11–29.
- Rodríguez Fer, Claudio. *Acometicas atlántica: por un comparatismo integral*. Sãda (A Coruña): Ediciós do Castro, 1996.
- Romero López, Dolores (ur.) *Naciones literarias*. Rubí (Barcelona): Ánthropos; Madrid: Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 2006.
- (ur.). *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco-Libros, 1998.
- . *Una relectura del Fin de Siglo en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Bern: Peter Lang, 1998.
- Schmeling, Manfred. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 1984.
- Soria Olmedo, Andrés; Paredes Núñez, Juan (ur.). *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (VI Simposio, Granada, 13–15 marzo de 1986)*. Granada: Universidad, 1986.
- Vega, María José; Carbonell, Neus (ur.). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
- Villanueva, Darío. *El polen de las ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: P.P.U., 1990.
- . »Literatura comparada y teoría de literatura.« *Curso de teoría de la literatura*. Ur. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1994. 99–127.
- Villanueva, Darío; Monegal, Antonio; Bou, Enric (ur.). *Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia; Santiago de Compostela: Universidad; Universidad Pompeu Fabra, 1999.
- Weisstein, Ulrich. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta, 1968.

Kritika



Cankarjeslovje, kam meriš?

Irena Avsenik Nabergoj: *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*
Ljubljana: Mladinska knjiga 2005. (Zbirka kultura). 794 str.

Erwin Köstler

Österreichische Akademie der Wiss., Zentrum Sprachwiss., Bild- und Tondokumentation, Fleischmarkt 22,
A-1010 Wien
Erwin.Koestler@oeaw.ac.at

V časih, ko se Bog spet pojavlja v ustavnih osnutkih, ni čudno, če se tudi slovenska cankariana loteva religioznih vprašanj. Ta splošna tendenca se ob Cankarju sicer srečuje s staro tradicijo, ki sega nazaj v Pregljeve čase in še danes sproža razmišljanja o avtorjevem svetovnem nazoru. Vendar preseneča, če tudi na znanstveni ravni prihaja do tako neprikrito ideološkega pristopa kot v monografiji *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja* Irene Avsenik Nabergoj. Ta knjiga nas prisili k ponovnemu ubadanju s problemom, o katerem smo mislili, da je bil že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja načelno rešen (gl. Josip Vidmar, *Umetnost in svetovni nazor*, Ljubljanski zvon 48/1928, 92–103).

Knjigo je avtorica priredila po svoji disertaciji *Greh, krivda, kaznen in odpuščanje pri Ivanu Cankarju*, ki jo je leta 2004 zagovarjala na slovenističnem oddelku Filozofske fakultete v Ljubljani (mentor: Aleksander Bjelčevič). Ta disertacija je bila plod njenega sodelovanja v raziskovalni skupini *Krivda in sprava*, ki je v letih 1999–2003 delovala pod vodstvom bibličista in somentorja akademika prof. dr. Jožeta Krašovca na Teološki fakulteti.

Pogled v kazalo knjige pokaže, da gre za vsebinsko obravnavo Cankarjeve literature z vidika etičnih pojmov. Zgovorna je razporeditev dela, saj v zaporedju naslovov posameznih poglavij (*I. Krivda in skrušenost v izpovedih ljubezni do matere*, *II. Hrepenenje in krivda v doživljanju ljubezni do ženske*, *III. Krivda, kaznen in odpuščanje v odnosu do sočloveka in družbe* ter *IV. Greh, krivda, kaznen in odpuščanje v odnosu do Boga*) ni težko prepoznati sintagme Mati, Domovina, Bog, ki se je kot prvina slovenske nacionalne mitologije ohranila do danes. Sama uporaba te sintagme kaže na avtoričino afirmativno stališče do negovanja teh tradicionalnih vrednot, ki implicirajo svetovnonazorsko pojmovanje literature, kot politično geslo pa imajo še svoje posebne konotacije v sodobni zgodovini.

Avtorica v uvodu piše, da je »obrnava tematike greha, krivde, kazni in odpuščanja pri Ivanu Cankarju v slovenski literarni zgodovini nova« (18), s čimer svojo monografijo definira kot literarnozgodovinsko delo. Na to je važno opozoriti, ker je diskurz, ki se ga avtorica udeležuje, dosledno

religiozen. Izhodiščna teza za raziskavo je »prežetost« Cankarjevega celotnega dela »z občutji greha, krivde in kesanja ter s hrepenenjem po spravi«, ki jih avtorica namerava odkrivati »s poglobljeno analizo in primerjalno sintezo« (17). S to metodo, ki ni opisana v podrobnostih, hoče razkriti vzroke za Cankarjev »krivdni odnos« do življenja ter spoznati »Cankarjevo religioznost in duhovni razvoj od otroštva do *Podob iz sanj*« (21). O svojem pristopu Irena Avsenik Nabergoj sicer piše, da skuša to »temeljno tematiko, ki prežema vso njegovo umetnost in pisatelja samega, [...] bralcu približati tako, da prek številnih citatov iz njegovih delih [sic!] pusti čim bolj spregovoriti njemu samemu«, saj so Cankarjeve podobe, simboli in izpovedi »sami na sebi tako povedni, da jih noben kritični ocenjevalec ne more interpretirati ustrežneje, kot jih je zapisal in oblikoval Cankar sam – lahko pa jih [pričujoča knjiga] bralcu odpre za zrenje« (22).

Deklarirani načrt pričujoče monografije je torej usmerjen na avtorjevo osebnost. Ker gre za literarnoznanstveno delo (in ne npr. za biografijo), se je treba vprašati, kakšen je spoznavni interes takega pristopa. Na to vprašanje ni lahko odgovoriti, saj bi bilo treba upoštevati razvoj tradicionalne cankarologije, ki se je šele po Pirjevčevi monografiji (*Ivan Cankar in evropska literatura*, 1964) počasi ločila od vladajoče biografske metode, katere stališča pa se do danes oživlja npr. v publikacijah za šolsko rabo. Treba bi bilo obravnavati tudi globlja teoretska prizadevanja za določitev osebnosti kot literarnozgodovinske kategorije, od katerih naj omenimo le Ocvirkov poskus funkcijske sinteze estetskega organizma (opisan v: *Pesniška umetnina in literarna teorija*, 1978), ki bistveno temelji na »doživljanju« avtorja. Ker se moramo tukaj omejiti na to, kar je mogoče sklepati iz pričujočega dela, bomo vseeno tvegali kratek in enoumen odgovor: gre za vzpostavljanje verskih kategorij v literarnozgodovinskem diskurzu.

Če po branju monografije preciziramo avtoričine uvodne besede, vidimo osrednji metodični pristop v globinski analizi literarnih motivov, ki naj raziskovalki omogoča prodreti iz citiranih tekstovnih fragmentov do skritih plasti avtorjevega mišljenja in do ugotavljanja substancialnega, skozi stoletja literarnega izročila neprekinjenega učinkovanja bibličnih motivov. Dejansko se s tem avtorica giblje v zelo zahtevnem diskurzivnem prostoru, v katerem so domače tiste znanstvene discipline, ki jim gre za odkrivanje mitoloških razsežnosti vsakdanje zavesti ali za antropologijo sakralnega, glede na orisano polje torej v prvi vrsti discipline, kot sta psihoanaliza ali moderna religiozologija. Tak interdisciplinarni pristop zahteva teoretsko opredelitev raziskovalnega polja, ki bo utemeljila ontološki status uporabljene terminologije, ter reflektirano stališče do znanstvenozgodovinskih predpostavk. Oboje pogrešamo v monografiji Irene Avsenik Nabergoj.

Delo je zgrajeno na sintagmi Mati, Domovina, Bog, verjetno najbolj interpretiranem citatu sploh v slovenski literaturi (za načelno kritiko prim. Tomo Virk: *Mati, Domovina, Bog?*, Literatura 6/34, 1994, 76–79). Ta trinom, ki sega nazaj do Slomška, po tradicionalnem mnenju predstavlja vrednote, ki da jih je Cankar spričo vojne in slutnje lastne smrti dal Slovencem v oporoko. Irena Avsenik Nabergoj ga v pričujoči monografiji uporablja za opis razvojnih stopenj v Cankarjevem odnosu do sveta in kot vzorec, po katerem naj bi se dosledno razširila etična baza za njegovo literaturo. S tem mu podeljuje aksiomatično veljavnost. Na tej osnovi in brez vsakršne distance do lastnih predpostavk obravnava Cankarjevo literaturo kot odraz avtorjeve obsedenosti z etičnimi (religioznimi) vprašanji in kot dokaz ponotrzanosti omenjenih osnovnih vrednot.

Če ta notranji razvoj skrajno shematično povzamemo po knjigi Irene Avsenik Nabergoj, vidimo vzrok za predpostavljeno Cankarjevo obsedenost z etičnimi vprašanji v slabi vesti, ki jo je zgodaj dozoreli otrok gojil do svoje posesivne matere, ker ni mogel ustrezati njenim religioznim predstavam, po njeni smrti pa ni imel več možnosti, da bi razčistil svoje razmerje do nje in jo je (literarno) idealiziral (67–163). Oboževanje lika matere (ki da se bliža liku Božje matere), je določalo Cankarjev odnos do spolnosti in mu preprečevalo vsak intimnejši ljubzenski stik z žensko (odtod tudi odklonilen odnos do spolnosti v njegovi literaturi) (167–294). Dilema otroške vesti pa je bila tudi gibalo za Cankarjev odnos do družbe (domovine), češ, globoko razmišljanje o vesti najbolj in v prvi vrsti označuje tudi Cankarjevo stališče do socialne tematike (297–578). In končno, rožniško razmišljanje pomeni duhovni preobrat, umirjenje vesti in spravo z domovino ter priznavanje transcendentnega Boga in začetek Cankarjevega »pre-roškega« pisanja (581–691).

Ta povzetek seveda ne more dati približnega vtisa o količini tekstovnega gradiva, ki ga je avtorica obdelovala za svoj prikaz Cankarjeve osebnostne strukture, vendar pa osvetljuje, da pri Cankarjevi religioznosti ni mišljen le aspekt njegove osebnosti, ki ga biografi doslej morda niso prikazali v pravi luči, temveč da gre za pojav, ki Cankarjevo osebnost in njegovo literaturo zadeva *totalno*. Pri literarnozgodovinskem delu nas seveda najbolj zanima, kje najde avtorica tisto točko, na osnovi katere lahko pokaže, kako hipotetična notranja razpoloženja oblikujejo literarna besedila.

Kot izhodišče avtorica uvodoma navaja (dobesedno pojmovano) Cankarjevo izjavo, »da je vse, kar piše, življenjepis, in da so vsi junaki njemu podobni«; knjiga torej »išče meje med njegovo umetniško domišljijo, simbolnim izrazom in osebno izpovednostjo«, ki da se v njegovem delu ves čas prepletajo (17–18). Osrednji pojem izpoved, ki že sam po sebi ni jasen, vzpostavlja vez z avtobiografskimi prvinami (z notranjim doživljanjem)

in s tem odpira pot iz tekstov v globinske plasti pisateljeve osebnosti ter dopušča zelo daljnosežno istovetenje pisatelja z njegovimi figurami, ki so per definitionem del Cankarjevega izpovednega sveta. Izjave fiktivnih figur je tako možno dobesedno jemati za pričevanja avtorjevega svetovnega nazora. Čeprav Irena Avsenik Nabergoj ugotavlja, da ni vedno mogoče »zanesljivo ugotoviti«, kdaj gre »za čisto izpoved in kdaj ta preide [!] v umetniško fikcijo« (29), in se pri tem sklicuje na Bernikovo Tipologijo Cankarjeve proze (1983), ji velja avtobiografičnost v Cankarjevi literaturi za tako absoluten pojav, da ob analizi nekega motiva v opombi pod črto celo poudarja, da dotični motiv ni avtobiografsko utemeljen (631). Težave pri razmejitvi osebne izpovedi od avtobiografičnosti se dajo po avtoričinem mnenju razlagati s Cankarjevo večpomensko, nedorečeno simbolno govorico (29), prav simbolom pa pripisuje hkrati močno izpovednost, saj segajo v globino človekovega notranjega življenja (30). Sicer si vlogo simbola razlaga tako, da si je avtor »ob nemoči besed«, ki jo je ugotavljal spričo »najbolj intimnih in hkrati najbolj dramatičnih človekovih vprašanj, ki zahtevajo pronicljivost in bogastvo besednega izrazja«, pomagal »s simbolno govorico« (37), pojma torej ne uporablja kot literarnozgodovinski, psihoanalitski ali religiozološki termin, ampak na osnovi splošne semantike.

Redukcija sporočilnosti Cankarjeve literature na raven osebne (religiozne) izpovedi določa tudi selektivno obravnavo idejnozgodovinskega ozadja, ki ga avtorica v posebnem podpoglavju lapidarno povzema kot »evropski vplivi«. S tem je mišljena svetovna literatura od Platona naprej. Dejansko v tem podpoglavju daje le ahistoričen in zelo posplošen prikaz etičnih tem, ki da jih je Cankar prilagodil svojemu predpostavljenu »izpovednemu namenu« (18), konkretnega časovnega konteksta Cankarjeve literature pa se avtorica v bistvu le dotika s pripombo, da se izpovednost v moderni slogovnosti z drugimi elementi močno prepleta (39). To nekoliko preseneča, ker bi avtorica že pri Dušanu Pirjevcu lahko našla konkretne idejnozgodovinske osnove spiritualnih, v simbolizmu nasploh prisotnih potez, nagnjenost do idealistične filozofije, spiritualizma in celo mistike, ki bi jih lahko izrabila za lastno argumentacijo. Po mnenju Irene Avsenik Nabergoj pa Cankar izstopa iz tega evropskega duhovnega konteksta in kaže *samoniklost* svoje literarne ideje v izvirnem ravnanju s filozofskimi, literarnimi, *pa tudi teološkimi* vplivi (41). V dokaz služi nekaj glavnih tem pri Platonu, Spinozi, Nietzscheju, Shakespearju, Dostojevskem, Cervantesu, Kierkegaardu in, najbolj obširno, v Svetem pismu (42–64), ki jih avtorica bolj našteva, kakor da bi skušala sklepati na morebitne genetske zveze med Cankarjevo literaturo in omenjenimi duhovnimi referencami. Ta ahistorični in v bistvu avktorialni pristop je v knjigi vseprisoten, tudi v poznejših razdelkih, kjer avtorica te globinske zveze obravnava ob konkretnih tekst-

nih primerih. Trditev, da se je Cankar kot avtor ravnal po načelih »etičnega poslanstva in Resnice kot ‚najvišje ideje‘ umetnosti« (36) je v tem smislu zelo zgovorna. V ospredju je vzpostavitev ekskluzivno religioznega konteksta.

Poglejmo si ob nekaterih primerih, kako Irena Avsenik Nabergoj argumentira v detajlu in kako ravna s citati in povzetki vsebin, ki pogosto niso v skladu z izvirnikom – bodisi, da avtorica površno bere in sporočilnost citata naveže na napačno osebo (npr. 112 sp.), ali pa interpretira zelo svobodno in izven konteksta, ali pa celo vnese dogajanja, ki jih v interpretiranih besedilih enostavno ni.

Zelo poučen je tematski kompleks, ki se nanaša na biblijo, saj služi Sveto pismo kar kot glavna referenca za vrednotenje Cankarjevih literarnih motivov. Ob (seveda nesporni) ugotovitvi, da je Cankar dobro poznal biblijo, avtorica brez nadaljnega sklepa, da je biblija določala tudi vsebino in ustroj njegovih posameznih del. To *ilustrira z asociativnim vzporejanjem* citatov, v celoti pa prezira širši kontekst evropske literarne moderne, v katere estetiki igra rekurz na biblični slog prav znatno vlogo. Tudi ob sami omejitvi na Cankarja bi bilo treba opozoriti na nevsebinsko determinirane funkcije, ki jih biblične prvine v njegovem delu opravljajo. Če se Jerman v znamenitem pretepaškem prizoru v *Hlapcih* sklicuje na Kristusa ali če se hlapec Jernej sploh samo izraža v arhaični dikciji Svetega pisma, to kaže na posebno idiomatiko, ki jo je Cankar svojima figurama (zaradi situacije ali značaja) prikrojil, in nikakor ne smemo prezreti, da je biblično izrazje v obeh primerih efektno inscenirano zaradi stopnjevanja dramatičnega učinka ali pa zaradi doseganja monumentalnosti.

Fiksiranost na etične vsebine pa zavaja do pretiranih interpretacij in do značilnih zmot. Zelo nazorna je interpretacija omenjenjenega prizora v *Hlapcih* (563–564), v katerem je brez dvoma nakazan tudi motiv kamenjanja, kakor ugotavlja Irena Avsenik Nabergoj. Nedoumljivo pa nam je, kako lahko sklepa o tako tesni motivni povezanosti tega prizora s prešušnico v Novi zavezi, da ugotavlja celo podobnost atmosfer in nakaže kovaču Kalandru vlogo Kristusa. Za razburjeno množico v krčmi pa najde katahrestično primerjavo z množico, ki v pasijonu terja Jezusovo smrt, klic »ubijte ga« vzporeja s klicem »križajte ga«. Jermanov smrtni strah pred premestitvijo na Goličavo primerja s strahom Jezusa v vrtu Getsemani itd. Drug nazoren primer je novela *Kovač Damjan* (431), ob kateri avtorica razlaga načelo »nadomestnega trpljenja«, za katero se ji »ponujata kar dve možni primerjavi: s Simonom iz Cirene, ki je Kristusu pomagal nositi križ [potem, ko so ga vojaki v to prisilili, E. K.], ter s Kristusom, ki je nase vzel trpljenje vsega človeštva in šel v smrt« (431). K takemu ravnanju na asociativni osnovi je treba pripomniti, da sama možnost primerjave še ne prejudicira

tudi relevance glede obravnavanega predmeta. To velja tudi za sv. Avgušтина, ki ga Irena Avsenik Nabergoj kar naprej citira kot poroka za Cankarjevo miselnost, čeprav edini konkretni vir, ki govori o avtorjevem vsaj površnem poznavanju cerkvenega očeta, najde v pismu Otonu Župančiču 17. septembra 1898 (607), kjer se Cankar le mimogrede in nekako polemično izraža o svetnikovi »samozavesti« (gl. Zbrano delo 28, 12).

Po bibliji najbolj pogosto navedena referenca je etična tematika v Dostojevskem, ki jo avtorica seveda pojmuje ahistorično in ne v posebnem družbenem kontekstu carske Rusije. O vplivu Dostojevskega na mladega Cankarja ni dvoma, Ireni Avsenik Nabergoj pa je ta vpliv v etičnem oziru tako absolutno obvezen, da ob vzporejanju motivov prihaja do nedopustnih posplošitev in stvarnih napak. Kot primer naj služi motiv umora, ki ga avtorica razvija v tesni zvezi z istim motivom v romanu *Zločin in kazen*, z motivom maščevanja ljudi iz »podtalja« in z motivom otrokovega maščevanja (430–445). Ob noveli *Kovač Damjan* npr. avtorica trdi, da je Damjan umoril bogataša in da je Damjan ta »umor« po vzorcu Razkolnikova celo načrtoval. V povesti sami pa ni sledu niti o takem načrtu niti o umoru (v ključnem pirzoru popolnoma nasekani Damjan napada gosposkega človeka, ki slučajno pride mimo, prime ga za suknjo, prosi ga ves iz sebe za denar, udari ga s pestjo po čelu, napadeni pa priključijo druge na pomoč, prim. Zbrano delo 17, 311–312); očitno gre za nesporazum zaradi Damjanovega vzklika »Ubil sem človeka, dušo ubil!«, ki ga je po logiki novele treba interpretirati tako, da se Damjan v tem trenutku res počuti kot morilec – misli pa na Štefko (in na sebe), ne na umor, ki ga vnaprej »podoživlja« (432). Ničeva je torej razlaga, da Damjan spada med Cankarjeve like, ki »vzame[jo] pravico v svoje roke« in so zaradi tega vselej »obsojen[i] na duševno agonijo« (430), kakor je tudi ničevo sklicevanje na vzorec Razkolnikova. Tudi iz zaključka črtice *Jakobovo hudodelstvo* se preprosto ne da razbrati, da bi se končala z umorom (438), pride le do napada razbesnelega Jakoba na enega izmed gostov v krčmi, četudi v nevarnih okoliščajih (Zbrano delo 17, 282). Ob črtici *Zdenko Petersilka* se konkretna navezava na neko epizodo iz *Bratov Karamazovih* zdi vsaj upravičena (gl. Zbrano delo 17, 242), uboj, ki ga Cankar v precej eliptičnem slogu nakaže, pa zagotovo ni opravljen s kamnom, kakor meni Irena Avsenik Nabergoj – očitno pod vtisom lastne primerjave Zdenka z likom malega Iljuše iz romana Dostojevskega (443–445).

Še bolj eklatantne primere pa najdemo ob interpretacijah tekstov, ki sodijo v standardno znanje o Cankarju. Ključ za razumevanje *Hiše Marije Pomočnice* vidi avtorica v osupljivi trditvi, da je Cankarja »[b]olj kot narodna ali socialna tematika [...] vznemirjalo vprašanje spolne nemorale« (372). S tem določa posebno, za interpretacijo baje merodajno avtobiografsko

ozadje (notranje doživljanje!), čeprav očitno naseda lastni tendenci. Irena Avsenik Nabergoj namreč trdi, da gre pri boleznih štirinajstih deklic v romanu za sifilis, ki da so se ga nalezle »v družinskem okolju, zaradi sprevržene spolnosti njihovih lastnih staršev« (372 in 373). To pa je seveda nevzdržno tako po opisanih medicinskih simptomih kot tudi po logiki povesti, ki bolezen (deklice ne morejo hoditi!) močno metaforizira, tako da je za interpretacijo romana čisto nepomembno, za kakšne konkretne bolezni gre. Globlja funkcija te napake se razkriva v tem, da olajša pojmovanje romana kot mističnega prostora, v katerem se Cankarjeve travmatizacije (negativni odnos do spolnosti; gl. str. 174) sublimirajo v podobi zmage duhovnega nad telesnim in se uresničuje Cankarjeva socialna misel. Tako avtorica s skrajno pretirano in nesprejemljivo paralelo med trpljenjem teh deklic in bibličnim motivom »trpljenja iz solidarnosti« (377) stilizira deklice za preroške glasnice spreobrnjenja in osvoboditve od telesnih nagonov (378), za rešiteljice svojih staršev (379), ki k svojim otrokom »vse bolj romajo kot k angelom, njihovim zagovornikom pred Bogom (prim. Zah 3)« (380). V poznejšem razdelku mongrafije beremo celo o konkretnih »prizorih sprave« med deklicami in njihovimi starši (575). Teh prizorov v romanu ni, obratno, nasprotja se kar naprej poglobljajo (gl. *Zbrano delo* 11, 79–82). Sugestivno interpretacijsko metodo, ki jo uporablja Irena Avsenik Nabergoj, je treba odločno zavriniti, ker religiozna simbolika v beletrističnem tekstu sama po sebi ne implicira religiozne sporočilnosti – drugih opor za svoje trditve pa avtorica nima. Mimogrede naj bo omenjeno, da Tina v petem poglavju romana ne napravi samomora, kakor misli gospa Avsenik Nabergoj (383) – kdor hoče vedeti, kaj je Cankar napisal, se mora zateči k originalu (*Zbrano delo* 11, 61–62).

Ravno tako nezanesljiva in na meji falzifikata je interpretacija *Hlapca Jerneja*. Že za začetek povesti ima avtorica svojo lastno verzijo, ki vsebuje svarilo Jernejevim morilcem: »[Cankar] *Zapiše* [podčrtal E. K.], da jih bosta zaradi tega zločina vse življenje spremljali zlovešča tesnoba in bližina črne smrti« (408). Kar se tu bere kot parafraza konkretne pasaže s sporočeno vsebino, se izkaže kot svobodna improvizacija in skrajna interpretacija uvodnega odstavka, ki Cankarjevi ogromni alegorični sliki jemlje nado-sebno sporočilnost in jo zreducira na moralistično stališče. Avtoričin interes je osredotočen na domnevno Cankarjevo moralno držo do storjenih krivic in do linčanja Jerneja. Pri tem pa bi že ob lastnih življenjskih izkušnjah našli pot v primernejšo branje, saj bi povest danes neprisiljeno lahko brali kot povest o tranzicijski dobi. Avtorici pa je do potrditve religioznega konteksta: »Vsa dela, v katerih se Cankar sprašuje o pravičnosti, se posredno ali neposredno, bolj ali manj navezujejo na Sveto pismo« (410). In to se ujema s splošno opredelitvijo Cankarjevega socialnega mišljenja, ki ga Irena Avsenik Nabergoj označuje takole:

Do ljudi, ki trpijo krivice, vzpostavlja odnos sočutja, obenem pa poudarja svetopisemsko obljubo odrešenja, obljubo prihodnjega sveta, v katerem bo vladala neskončna pravica. Ta drugi svet je oblika protesta proti strašnemu statusu quo, v katerem revščina, bolezen in vojne ubijajo človekovo telo in dušo. *Cankar se žaveda, da trpeči ljudje, vselej neuspešni v večnem iskanju pravice na zemlji, morajo verjeti*, da bo na koncu časov pravici zadoščeno. To pa je stvar Cankarjevega idealizma in njegove vere – *Cankar verjame, ali vsaj hoče verjeti* [podčrtal E. K.], v zmagoslavje pravice. (315; gl. tudi str. 573)

Če temu dodamo, kar je Irena Avsenik Nabergoj napisala o socialni misli v zvezi s *Hišo Marije Pomočnice*, in kar je izjavila o »svetopisemski obljubi odrešenja« (573), o preroškem poslanstvu« in o »zmagoslavju večnostnega nad zemeljskim principom« (703) v *Podobah iz sanj* – pa imamo pred seboj avtorja, ki je iskal rešitev za zemeljske stiske v onstranstvu in ki mu je bila zadnja knjiga rezultat »nekakšnega duhovnega spoznanja, ki ga je doživel kot videnje iz nebes in obenem kot božji ukaz« (670). S tem njegovo pisanje samo dobi značaj nekega meditativnega akta, ki ga je možno istovetiti z molitvijo. Da nam avtorica resno nudi tak interpretacijski vzorec, izhaja iz splošne argumentacije, ki poudarja »terapevtično« funkcijo izpovedi (33), identificira pozno Cankarjevo delo z obratom od zemeljskih reči in ga zreducira na mistično zrenje – ob zelo zanesljivi informaciji seveda, da je Cankar, ki se ni udeleževal cerkvenega obreda, na tihem vendar molil (624).

Monografija *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*, ki bi jo moral citirati v celoti kot model asociativne argumentacije, ne prinaša z znanstvenega vidika nič uporabnega, razen tega morda, da nas upravičuje vprašati po metodični utemeljenosti »etičnih« pristopov do literature. Tudi po formalni plati je delo nezadostno, omenil bi le, da je knjiga zelo skopa z bibliografskimi dokazili, včasih tudi z izkazovanjem celotnega citatnega stavka (kot npr. v prvem odstavku na strani 134, »Od štirinajst črtic [...] reflektivna meditacija« gre za skoraj dobesedni citat iz opomb Janka Kosa k dvaindvajseti knjigi *Zbranih del*, str. 278). Ob tako lapidarni trditvi, da izmed »vseh religij odpuščanje pozna samo krščanstvo« (383), pa bi si mi neteologi nujno želeli, da avtorica vsaj navede vir, iz katerega črpa, sicer smo prisiljeni to imeti za prav nevarno izmišljotino.

Ko Irena Avsenik Nabergoj ponavlja svoje teze v redundantnem zanosu, kot da bi jih lahko preverjala na vsakem koraku v Cankarjevem delu, je tudi v *splošno etičnem ozirju krivična* do svojega predmeta, saj ob vsem mučnem interpretiranju izloča Cankarjeve lastno pričanje o njegovem mišljenju in avtorja tako rekoč obsoja k molčanju. Knjiga namreč načelno odriva Cankarjevo esejistiko, njegove politične izjave in z njimi ves pomembni ideološki, historični in duhovnozgodovinski kontekst iz fokusa

raziskave in tako vzpostavlja svoj lastni interpretacijski kanon. Problem, ki bi ga avtorica imela z upoštevanjem teh virov, je kar na dlani, saj bi politični diskurz, ki ga je Cankar *dokazljivo* vodil v svoji literaturi (čepprav to seveda ni edino, kar označuje njegovo mnogoplastno in morda nikoli do dna doumljivo delo), zrušil avtoričin izključno religiozni diskurz, v katerem se pomanjkanje konkretnih podatkov še da kompenzirati z domnevami o avtorjevi veri in s trditvami, kaj da je Cankar mislil, čutil, slutil ali kaj da je hotel povedati v danem trenutku. Upoštevanje teh virov, ki so *preverljiv* del Cankarjeve duhovne oporoke, bi zahtevalo znanstveno metodiko in veliko bolj diferencirano argumentacijo, v povračilo pa bi avtorica v preobilici dobila pričevanja o Cankarjevem mišljenju iz prve roke. Cankarja s tem seveda ne bi mogla več postaviti v svoj brezčasni, ahistorični, totalitarni religiozni prostor večnih vrednot, knjiga pa bi pridobila na realiteti – čepprav dvomimo, da bi ob dejanskem upoštevanju Cankarjevega *celotnega* dela sploh nastala.

Februar 2007

Kriza brez konca

Tomaž Toporišič: *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja.*

Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 145)

Mateja Pezdirc Bartol

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

Mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Zgodovina drame predstavlja *zgolj del* zgodovine gledališča. Hkrati pa je *zgolj del* zgodovine literature ...

(Erika Fischer-Lichte)

Zgornji citat Erike Fischer-Lichte iz knjige *History of European Drama and Theatre* najdemo v najnovejši knjigi dramaturga in gledališkega teoretika Tomaža Toporišiča z naslovom *Ranljivo telo odra in teksta*. Toporišič se ne ukvarja z zgodovino drame, pojem drame, kakor ga opredeljuje tradicionalna teorija drame, postavi pod vprašaj, saj se vedno bolj kaže kot pomanjkljiv in nezadosten za analizo tekstovnega v sodobnem gledališču. Toporišiča tako zanima tisti del zgodovine gledališča, ki ni več zavezan aristotelovskemu gledališču pa tudi ne Brechtovemu konceptu epskega gledališča, temveč je onstran dramskega (Lehmann), je ne več dramski gledališki tekst (Poschmann). Toporišič v ospredje analize postavlja dramskega avtorja, ki pa ga ne obravnava v smislu prve metodološke paradigme, temveč izhajajoč iz poststrukturalizma, iz smrti avtorja (Barthes), izginjajočega avtorja (Foucault) ter pisave kot sledi brez avtorja (Derrida). »Poststrukturalistična, semiološka in eklekticistične teorije umetnosti so opozarjale na serijo 'smrti', najavljenih v 1970. in 1980. letih (avtorja, subjekta, zgodovine, dela, knjige). Drama in dramski avtor sta postala del te makrozgodbe najavljenih smrti.« (17) Čeprav Toporišič v podnaslovu težišče raziskovanja pomakne v 80. in 90. leta, posredno analizira celotno 20. stoletje, za katero ugotavlja, da ga je zaznamovala serija kriz dramskega avtorja in dramskega gledališča, ki je bila povezana s transformacijami tradicionalnih oblik drame. Kriza dramskega avtorja je tako nadaljevanje odtujevanja dramske pisave in gledališča od drame in dramskega gledališča in je kar najtesneje povezana s procesi deliterarizacije in reteatralizacije gledališča. To pa je tudi tista skupna točka, v kateri se Toporišič navezuje in nadaljuje svoje prejšnje teoretsko delo *Med zapeljevanjem in sumničavostjo*, kjer je opazoval krizo odnosa med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču od leta 1950 do 2000, pri čemer je izpostavil tista gledališča,

avtorje, predstave, ki so bili za dani odnos prelomni. Ob stalnem soočanju scenocentrizma in tekstocentrizma ob koncu sklene, »da sta tekst in uprizoritev v živem, dialektičnem razmerju, ki priča o njuni soodvisnosti, protislovnosti, včasih celo zanikujočem odnosu, iz katerega pa zrašča kreativen dialog med dvema 'fikcijskima univerzumoma' dveh različnih, a soodvisnih semiotičnih sistemov umetniške kreacije /.../, ekskurz v radikalni scenocentrizem je vedno le začasen in se nadaljuje v novih povratkih k avtorskim dialogom med tekstom in uprizoritvijo, avtorjem (modernim pisarjem) in režiserjem (inscenatorjem).« (*Med zapeljevanjem* 203).¹

Od krize teksta v slovenskem gledališču se torej Toporišič preseli h krizi avtorja, ki pa jo ves čas opazuje skozi širši zgodovinski in konceptualni okvir, izhajajoč iz krize reprezentacije, mimezisa, prevlade besede in logosa, značilnih za aristotelovsko gledališče. Za cilj raziskave, ki jo je opravil v okviru doktorskega študija, si je zastavil: 1) razkriti vzroke za krizo dramskega avtorja in dramske forme, 2) analizirati 80. in 90. leta kot zaostritev krize, 3) detektirati povratke k logosu besede in govora, torej vrnitev v polje tekstovnega in s tem pokazati, da je bila dramska forma relativizirana, ne pa likvidirana. Izhajajoč iz splošnih ugotovitev R. Barthesa, M. Foucaulta in J. Derridaja ter opirajoč se na temeljno delo *Teorija sodobne drame* Petra Szondija oblikuje teoretična izhodišča, ki jih sooči in nadgradi z mrežo teoretskih pojmov šest teoretikov drame in gledališča ter njihovimi (post)semiotičnimi teoretsko-zgodovinskimi analizami statusa drame in dramskega avtorja v sodobnem gledališču. Upošteva že uveljavljene in v slovenskem prostoru dobro prepoznane in citirane teoretike, to so P. Pavis, E. Fischer-Lichte in H.-T. Lehmann, kot tudi manj poznana imena (ki pa jih v obrisih navaja Lehmann v *Postdramskem gledališču*), to so J.-P. Sarrazac, R. Abirached in G. Poschmann, pri čemer se naslanja na najnovejša dela naštetih teoretikov, saj velik del citirane literature nosi letnico po letu 2000. Mrežo teoretskih pojmov tako predstavljajo naslednji teoretiki in njihovi pogledi na krizo dramske forme in avtorja.

Robert Abirached (zlasti *La crise du personnage dans le théâtre moderne*) skuša prikazati, kako je v logiko dramatike in gledališča vpisan neizogibni povratek smisla in ohranjanje privilegija teksta znotraj procesa teatralnosti. Jean-Pierre Sarrazac (*Lexique du drame moderne et contemporain, L'Avenir du drame*) predlaga koncept krize brez konca, saj meni, da je kriza permanentna in brez (raz)rešitve, k transformacijam dramske pisave 20. stoletja pa pristopa s pojmom rapsodije, ta presega dramsko z epskim in lirskim in postane prostor napetosti in nasprotij, dramskega avtorja pa zamenja glas modernega rapsoda. Gerda Poschmann (*Der nicht mehr dramatische Theatertext*) izhaja iz spoznanja, da je pojem teksta za gledališče danes izjemno širok, zato uvede razlikovanje med teksti, ki uporabljajo dramsko formo, in tistimi,

ki jo ukinjajo oziroma presegajo, te poimenuje ne več dramski gledališki teksti, in prav ti so po njenem mnenju primeri tekstualne prakse, ki realno odlikavajo status teksta v sodobnem gledališču (84). Kot prelomni, reprezentativni primer ne več dramskega gledališkega teksta postavi *Opis slike* H. Müllerja iz leta 1984. Za ne več dramski gledališki tekst je značilna drugačna teatralnost od dramskih tekstov, namreč samorefleksivna, takšna, ki se vzpostavlja kot interakcija med akterji in gledalci: v središču ni več upodabljanje fikcije, temveč avtorefleksija gledališča. Zaveda se potrebe po novi terminologiji, klasični pojmi teorije drame, kot so oseba, dialog, glavni in stranski tekst ipd. postanejo problematični, zato uvede novo terminologijo: nosilci teksta, govorniki in dodatni tekst.² Hans-Thies Lehmann (*Postdramsko gledališče*) zgodovino evropskega gledališča razdeli v tri faze: pred-dramsko, dramsko in postdramsko. Zadnje locira v 70. leta in povezuje s pojavom in vseprisotnostjo medijev v vsakdanjem življenju, vendar pa drama in njena tradicija, kot ugotavlja, tudi v tem času ne doživita popolne negacije. Erika Fischer-Lichte (*History of European Drama and Theatre*) deliterarizacijo gledališča postavlja v čas zgodovinskih avantgard, zasnovana je na krizi jezika in individua, zato na mesto jezika stopi človeško telo. Fischer-Lichtejeva opazuje spremembo od gledališča kot umetniškega artefakta h gledališču kot izvajanju, performativnosti (*Ästhetik des Performativen*). Performativni obrat datira v 60. leta, ko se poudarek s teksta prenese na skupnost igralcev in gledalcev, ki nastane s predstavo. Prav performativni obrat pa je tisti pojem, na katerega se v nadaljevanju Toporišič najbolj opre. Patrice Pavis (*Le théâtre contemporain*) zaznava izčrpanje vizualnega gledališča in povratek tekstovnega, ki ga razume kot tkanje citatov, pri čemer tekstovno prehaja različna kulturna, medijska in umetniška medbesedila, ne zgolj jezikovna, ampak tudi vizualna, gestična, medijska ali kulturna. Skozi interpretacijo francoskih gledaliških tekstov med leti 1982 in 1997 ugotavlja, da prihajajo do prvotne moči spet dialog, dejanje, oseba, zgodba, ki so tako daleč od tega, da bi izginili, a se pojavljajo v drugačnih okoliščinah, in sicer soočeni z odprto dramaturgijo, pri čemer opozarja tudi na spremenjeno vlogo dramskega avtorja, »ki velikokrat ustvarja vtis, da ne ve nič več kot bralec ali gledalec: uganka teksta je tudi njegova uganka.« (110).

Poglede na pojme vodilnih teoretikov, ki smo jih zgolj informativno skicirali, Toporišič natančno predstavi v dopolnjujoči, nasprotujoči in tudi izključujoči si luči ter jih v nadaljevanju aplicira na analizo tekstov, pri čemer v svoj izbor uvrsti nekaj najbolj odmevnih in prepoznavnih evropskih dramskih avtorjev, poleg tujih upošteva tudi slovenske. Toporišič bere vse gledališke tekste skozi sopostavitev teorije in prakse, in sicer razvojno, kot proces krize, ki ima svoje temelje v delih A. Artauda, B. Brechta, E.

Ionesca in S. Becketta. Poudarek raziskave je na avtorjih 80. in 90. let, to so Peter Handke, Dane Zajc, Veno Taufer, Milan Jesih, Ivo Svetina, Dušan Jovanović, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Elfriede Jelinek in Sarah Kane. Toporišič se torej osredotoči na dramske avtorje, ki so iskali različne rešitve krize dramske forme in reprezentacije ter spremembe estetskih paradigem, s svojim opusom prinašajo nove in izvirne formalne prvine, nekonvencionalne oblike teatralnosti ter željo po preseganju dramske forme. Temu cilju sledi tudi izbor tekstov posameznega avtorja, saj se Toporišič včasih odloči za analizo skoraj celotnega opusa, spet drugič posveti več pozornosti posameznemu tekstu. Tako ob Handkeju izpostavi predvsem problem jezika, ki postane subjekt in objekt drame, postane gospodar nad govorcem, ter njegova prizadevanja po čisti predstavi, očiščeni vsega nebitvenega in neavtentičnega. Podobno tudi ob Koltèsu opazuje spodkopavanje funkcije dialoga, ki postane kvazimonolog. Za Müllerja in Jelinekovo ugotavlja, da ustvarjata govorne ploskve, ki nadomeščajo dramsko dejanje in dialog in so nasledek prizadevanj po deseman-tizaciji jezika. Sarah Kane pa ustvarja scenarije za novodobne rituale in žrtvovanja ter skozi svoje kruto gledališče spregovori o resničnih ranah in reagiranju ljudi v popolnem kaosu, kar skuša doseči že s pomočjo nekonvencionalne forme.

V več pogledih je nekoliko izstopajoče poglavje o poetični drami. Če imamo v preostalih razdelkih poglavja v naslovu ime dramskega avtorja, se tukaj nahaja zvrstna oznaka, posledično imamo namesto enega avtorja na praktično enakem obsegu obravnavane štiri, in sicer na 18 straneh Daneta Zajca, Vena Tauferja, Iva Svetino in Milana Jesiha (za primerjavo naj navedemo, da analiza Petra Handkeja zaseda 16 strani), zato problematika tega razdelka ostaja zgolj nakazana, zaradi kratkosti in zgoščenosti deluje bolj kot dodatek, saj ostaja na ravni detektiranja problema, pri čemer velik del razpravljalnega besedila zajemajo citati iz primarne in sekundarne literature, zato je avtorjev delež v tem poglavju manjši. Toporišič pri Zajcu analizira fragmentarnost in dokazuje, da je absolutnost njegovih dram zgolj navidezna, pri Tauferju raziskuje drugačno teatralnosti, Svetinovo Šeherezado pa navede kot primer specifične avtorjeve rapsodične medbesedilne igre. V tem smislu je seveda razdelek dragocen, saj pokaže na vzporednice z evropsko dramatikom in pogleda na slovensko poetično dramo z drugega zornega kota, predvsem pa nakazuje nove možnosti razmisleka in raziskovanja.

Nekoliko ohlapna ostaja tudi raba samega pojma poetična drama, ki je uporabljen enkrat v širšem, drugič v ožjem smislu, kar se pokaže zlasti pri Jesihovih *Grenkih sadežih pravice*. Toporišič tukaj ne izhaja iz opredelitve poetične drame, kot jo npr. razume Jože Koruza (*Sodobna slovenska poetična drama*) ali med mlajšimi Gašper Troha (*Problemi poetične drame*), ampak izha-

jajoč iz francoske teorije (navaja Geneviève Jolly in A. Moreira da Silva) ter navezujoč se na opredelitve Lada Kralja (*Sodobna slovenska dramatika*), ki *Grenke sadeže pravice* našteje sicer v okviru poetične drame, a ob njih opozori predvsem na »totalno igro jezika« (Kralj 107). Toporišič razume poetično dramo 20. stoletja (za razliko od njene variante v 19. stoletju) kot bolj eksperimentalno in odprto zvrst, ki napoveduje nastanek današnjih hibridnih form in je ena od možnih manifestacij krize drame. (176) Dobro opozori tudi na vzporednice z zgodnjim Handkejem, kar bo v prihodnje zagotovo še predmet natančnejše analize. Razdelek zaključí z ugotovitvijo: »Poetična drama tako z *Grenkimi sadeži pravice* znotraj slovenske variante pride do svojega ekstrema, do točke, s katere je možna samo še vrnitev k elementom dramskega oziroma postdramskega«. (187)

Strinjamo se s T. Kermaunerjem, ki je zapisal: »Jovanovičeva dramatika je zame najbolj živa v vsej slovenski povojni dramatikii« (Kermauner 133), in L. Kraljem, ki meni, da Jovanoviča danes »lahko štejeemo za najpomembnejšega sodobnega slovenskega dramatika« (Kralj 112), kot tudi s Toporišičevim novim branjem Jovanovičevega opusa skozi pojme performativnega obrata, polifoničnega jezikovnega diskurza, neponovljive hibridne forme, metagledališkega diskurza, fragmentarne dramaturgije ipd., ki tako z drugačnim metodološkim pristopom pride do podobnih zaključkov: da se, če povzamemo, skozi Jovanovičev opus zrcali kriza reprezentacije, a hkrati tudi dinamika vzponov in padcev, saj Jovanovič ves čas prestopa meje med dramskim in epskim, literarnim in medijskim, realnim in hiperrealnim ter znotraj prestopanj vedno najde nove niše, s čimer nastajajo križanci različnih žanrov, ki utemeljujejo gledališče kot umetnost neposrednega stika igralcev in gledalcev. Za Jovanovičev opus je torej značilno stalno zavedanje performativne narave gledališkega medija.

Ob analizi dramskih avtorjev 80. in 90. let se Toporišič ves čas zaveda vpetosti obravnavane problematike v širši zgodovinski in konceptualni okvir, zato se srečuje s temeljnimi vprašanji gledališča, literature in kulture 20. stoletja: smrt avtorja, kriza subjekta, vprašanja reprezentacije in mimezisa, transformacije dramske forme, kriza jezika oziroma izpraznjenost jezika. Ob tem razmišlja tudi o vlogi in pomenu gledališča v mediatiziranem svetu, kjer ni ogrožen le avtor, temveč je ogroženo vse živo s strani »hiperrealnega medijskega simulakra« (209). V tem kontekstu so zanimiva zlasti prizadevanja S. Kane, Toporišič citira njeno znano misel, da hoče napisati dramo, »ki je ne bi mogli prirediti za film, ki je ne bi mogli posneti za televizijo, ki ne bi mogla biti nikoli roman.« (252) Tako so prizadevanja dramskih avtorjev ves čas usmerjena v ponovna spraševanja in odkrivanja specifičnosti gledališkega medija, ki se kaže v njegovi performativni naravi.

Kriza oziroma krize, o katerih piše Toporišič in se posledično nahajajo v naslovih vseh treh temeljnih poglavij knjige, so tako, naslanjajoč se na Sarazzaca, brez konca, zato zapiše, »da je kriza dramske forme permanentna in nerazrešljiva, toda nujna in neizogibna, tako kot so nujnočasne njene razrešitve v opusih dramskih, antidramskih, nedramskih in postdramskih avtorjev.« (119) Kriza je tako povsem normalen in pričakovan evolucijski proces v zgodovini drame, zato besede ne smemo razumeti v njenem slovarskem pomenu kot neko neugodno stanje, saj kot pokaže Toporišičeva raziskava, je prav kriza predpogoj za nastajanje novih form, originalnih odnosov in taktik, ki dramsko formo dekonstruirajo in rekonstruirajo, opusi navedenih avtorjev pa so verige eksperimentiranj z dramsko formo in njeno renovacijo, za katero je značilen povratek k tekstovnemu.

Skozi Toporišičevo knjigo se, sicer posredno, zrcali še ena kriza, ki je povezana z vsemi naštetimi, to je kriza osnovnih znanstvenih disciplin. Toporišič se tu naslanja na Pavisovo ugotovitev, da je semiologija zavračala razumevanje dramatike kot literarne vrste, s čimer je prispevala k upadu zanimanja za besedilo in njegovo analizo, posledično v 80. letih, ko je zaradi izčrpanja vizualnega besedilo prišlo spet do moči, teorija ni sledila »novim pisavam«, ki zahtevajo nove inštrumente analize (103). Pavisu se zdi tako nujen povratek k raziskavam dramskih besedil, fluidno razmerje pa tako ne velja le za besedilo in uprizoritev, temveč tudi v znanosti, ki se kljub izhodu iz analize besedila vedno vrača v njegovo polje. Vendar, kot opozarjajo Poschmannova, Ficsher-Lichtejeva in Pavis, je analizo sodobne dramatike in tekstov za gledališče potrebno povezovati s teorijo drame in kontekstom teorije gledališča, saj so sodobni dramski avtorji, kot poudarja Pavis, »ponotranjili zakone odra«. (109) Kriza, ki proseva skozi knjigo in jo Toporišič nakaže, je kriza inštrumentarija za analizo ne več dramskih gledaliških tekstov oziroma postdramskih tekstov ali kakor koli poimenujemo nove destabilizirane oblike dramske forme, skratka, potrebne so nove definicije tekstovnega, za katere je tradicionalni aparat za analizo drame nezadosten, prav tako je potrebno na novo premisliti koncept pojma drame. Toporišičeva knjiga *Ranljivo telo teksta in odra* z naslonitvijo na tuje teoretike in z analizo dramskih avtorjev 80. in 90. let vsekakor pomeni uvod v tovrstno početje.

OPOMBE

¹ Blaž Lukan predlaga model gledališča, ki presega Pavisovo razklanost med tekstocentričnim in scenocentričnim, na katero se naslanja Toporišič, in uvede pojem presežnega gledališča, zanj je značilna nova paradigma razumevanja dramskega: torišče idej ni več drama, ampak prehajanje dramskega v scensko in nazaj. (Pogorevc 60)

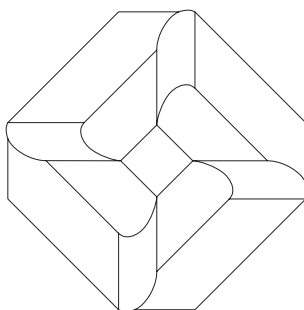
² Našteti pojmi, ki jih Poschmannova predlaga, vsaj na prvi pogled izgledajo privlačni za analizo, zato v Toporišičevi knjigi pogrešamo njihove natančnejše opredelitve, prav tako tudi predstavitev pojma decentrirana branja. Ključna pojma ne več dramski gledališki tekst (Poschmann) in postdramsko gledališče (Lehmann) pa sta predstavljena tudi v avtorjevem članku v prejšnji številki *Primerjalne književnosti*.

LITERATURA

- Kermauner, Taras. »Skozi kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran«. Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 133–151.
- Koruza, Jože. »Sodobna slovenska poetična drama«. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač, 1997. 178–191.
- Kralj, Lado. »Sodobna slovenska dramatika«. SR 53/2, 2005. 101–117.
- Pogorevc, Petra. »Politično onkraj modernega«. *Sodobne scenske umetnosti*. Ur. Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska, 2006. 59–77.
- Toporišič, Tomaž. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Troha, Gašper. »Problemi poetične drame«. SR 53/2, 2005. 85–99.

November 2007

Poročilo



Evropska mreža za primerjalno literarno vedo o usodi žanrov v Evropi

Poročilo o drugem kongresu REELC/ENCLS, Clermont-Ferrand, 6. do 8. septembra 2007

Marko Juvan

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

Evropska mreža za primerjalno literarno vedo (Réseau Européen d'études littéraires comparées/European Network of Comparative Literary Studies) je neformalno, neinstitucionalno in fleksibilno združenje komparativistov, ki ni alternativa Mednarodni zvezi za primerjalno književnost (ICLA/AILC), ampak se kot njeno dopolnilo uveljavlja v času, ko se je »evropocentrizem« prelevil v standardni pojem in kritični kliše, medtem ko se dejavnosti, pozornost in moč svetovne komparativistike dejansko vse bolj selijo drugam, zlasti na daljni Vzhod. Evropski komparativisti s(m)o se zato večkrat čutili potisnjene na obrobje, pri čemer pa s(m)o se zavedali, da tudi v dobi globalizacije Evropa niti za primerjalno književnost nikakor ni zaključena zgodba. REELC/ENCLS zato »skuša v Evropi uveljaviti prostor za meddisiplinarne dialoge o kulturi, literaturi in literarni vedi«; s tem hoče »spodbuditi izmenjavo idej in informacij med strokovnjaki in organizacijami, ki se ukvarjajo z občo in primerjalno književnostjo, promovirati mednarodno sodelovanje v raziskovanju in izobraževanju, načenjati relevantne diskusije prek publikacij in mednarodnih konferenc, omogočati pretok študentov in učiteljskega osebja, na splošno pa podpirati mednarodnost dela regijskih, nacionalnih in nadnacionalnih združenj«. ¹ Mreža je bila ustanovljena oktobra 2001 v Parizu, statut je sprejela na sestanku v Bruslju 2003, svojo prvo konferenco z naslovom *Dialekti plemena (I dialetti della tribù)* pa je pod vodstvom profesorja **Maria Domenichellija**, enega od ustanovnih članov, priredila v času od 15. do 17. septembra 2005 v Firencah. Od vsega začetka so med pobudniki in organizatorji delovanja REELC tudi slovenski komparativisti: **Jola Škulj** je bila ustanovna članica mreže in je v njenem izvršnem odboru delovala prva dva mandata; z njeno pomočjo, ob sodelovanju računalničarjev na ZRC SAZU in z velikim osebnim vložkom pa je mrežine spletne strani izdelal in jih kot *webmaster* še vedno vzdržuje **Aleš Vaupotič**. ² V mrežo se je doslej včlanilo nekaj individualnih članov iz Slovenije, na spletnih straneh pa se predstavlja tudi Slovensko društvo za primerjalno književnost in Inštitut

za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Med cilji mreže – že drugi mandat ji predseduje **Lucia Boldrini**, predavateljica komparativistike na Goldsmithsu (Univerza v Londonu) –, ki sem jih zgoraj citiral z njenih spletnih strani, sta doslej pravzaprav še najuspešneje uresničena zlasti dva: prirejanje mednarodnih konferenc in spletne strani, na katerih lahko najdemo podatke o članstvu posameznikov, institucij in združenj, najave konferenc, poročila o publikacijah in podobno (<http://www.eurolit.org/>).

Letos, proti koncu prvega septembrskega tedna, je Evropska mreža za primerjalno literarno vedo priredila svojo drugo konferenco, tokrat pomenljivo označeno kot »kongres«, in sicer v organizaciji Središča za raziskovanje modernih in sodobnih literatur in pod okriljem Univerze Blaisa Pascala v Clermont-Ferrandu, Pascalovem rojstnem kraju, srednjeveškem mestu z okoli 270 tisoč prebivalci, ki leži na francoskem Centralnem masivu, v pokrajini Auvergne. Strokovna organizatorja konference z univerze gostiteljice, **Alain Montandon**, profesor obče in primerjalne književnosti, in **Saulo Neiva**,³ specialist za portugalsko in brazilsko literaturo, sta tokratno srečanje evropskih komparativistov posvetila *Vzponom in padcem literarnih žanrov v Evropi* (*Fortunes et infortunes des genres littéraires en Europe*). Kot sta prireditelja zapisala v vabilu, je bil cilj simpozija »premisлити in analizirati evolucijo literarnih žanrov z upoštevanjem različnih vidikov, na primer razmer, ki uravnavajo njihov razvoj, ali mnogovrstnih oblik, ki jih žanr lahko dobi; poudarki so bili na preučevanju »zgodovine žanrov s primerjalne perspektive«, pretresu »raznih oblik njihove recepcije, študiju njihovega propada ali izginotja, kakor tudi ponovnega rojstva in revidiranja«. V teh okvirih so se udeleženci znanstvenega srečanja posvečali obtoku literarnih zvrsti po Evropi, poetiki in teoriji žanrov, zvrstnemu razvoju, preoblikovanjem in metamorfozam, pa tudi medbesedilnim revizijam, prenosom, pastišem in parodijam. Zaželeni so bili tudi prispevki, ki bi se lotili hierarhije zvrsti, zgodovinsko-kulturnih razmer za razvoj zvrsti v določeni deželi, vloge ustvarjalcev novih zvrsti ali tistih, ki so reaktivirali zastarele literarne vrste.

Veliko večino zastavljenih ciljev je prireditev uspešno uresničila. Organizatorja, ki imata s podobnim delom bogate izkušnje, sta v sodelovanju s programskim odborom REELC poskrbela, da je bil kongres problemsko in tematsko nadpovprečno koherenten, njegov potek pa gladek. Ob zaledju sponzorjev so organizatorji zagotovili še resnično gostoljubno, prijateljsko in delovno vzdušje skozi vse tri delovne dneve. Program kongresa je potekal v obliki jutranjih plenarnih predavanj in referatov ter diskusij v dveh nizih vzporednih sekcij od jutra do večera.

Plenarna predavanja so tematizirala »aporije klasične žanrske doktrine« o liriki, epiki in dramatici (**Jean-Louis Backès**, Univerza Sorbona – Pariz IV), vlogo vzgojnega oziroma razvojnega romana (*Bildungsroman*) v evrop-

ski literarni tradiciji do konca 20. stoletja (Mario Domenichelli, Univerza v Firencah) in možnosti, kako žanrsko opredeliti literarni *nonsense* (novi predsednik ICLA, Manfred Schmeling, Univerza v Saarbrücknu). Backès je v svojem obširnem razpravljanju o zgodovini žanrskih klasifikacij po Genettovem zgedu opozoril, da je triada LED sicer bila zasnovana že pred nemško romantiko (denimo pri Miltonu ali Batteuxu), vendar pa je »retrospektivna iluzija«, če jo pripišemo že Aristotelu. Domenichelli je *Bildungsroman* postavil v okvire zgodovine zahodne modernosti in eksistencialne poetike meščanstva. Na prelomu v 20. stoletje, od Joyceovega *Umetnikovega mladostnega portreta* naprej, še posebej pa po katastrofalni izkušnji svetovnih vojn, se začne v zgodovini te zvrsti proces »raz-vzganjanja« oziroma »deformacije« (*Verbildung*), denimo pri Paveseju in McEwanu. Schmeling se je spoprijel z vprašanjem, ali se da »nesmisel« (*nonsense*) sploh razumno kategorizirati in ali obstaja nadzgodovinski prototip tovrstnega pisanja. Zdi se, da je predavatelj odgovoril pritrdilno: navedel je okoli 60 žanrov nonsensa, nastalih od antike prek Leara in Carrolla do modernizma (posebej se je ukvarjal z Morgensternom), ki sicer marsikdaj prestopajo zvrstne meje, a vendarle uresničujejo invariantno matrico »komičnosti, ki brez tendence krši logične, empirične in jezikovne konvencije«. Medtem ko so plenarni predavatelji dokazali svojo nesporno razgledanost po evropskih literaturah od antike do sodobnosti, kakor tudi čut za sistematičnost, preglednost, izčrpnost in sintetičnost, pa se je mnogo tvornih spoznanj in izzivalnih koncepcij razporedilo med ostalimi, okrog tridesetimi referati. Ker zaradi delitve na sekcije nisem mogel biti navzoč povsod, lahko poročam le o nekaterih.⁴

César Domínguez (Univerza v Santiagu de Compostela) je žanre teoretsko zajel kot »nahajališča medkulturnih stikov«. Spoprijel se je s problemom različnosti literarnih sistemov in kulturnim relativizmom, ki preprečujeta posploševanje teoretskih modelov, tudi žanrskih, na vse svetovne književnosti. Medkulturno poetiko Earla Minerja je skušal nadgraditi z novjšimi uvidi France Sinopoli ter Cao Shunqinga in Zhi Yuja; ugotovil je, da so vzhodne in zahodne žanrske poetike pojmovno nezdružljive, žanri kot takšni pa so bili skozi zgodovino vedno področje medkulturnih izmenjav in stikov. V sekciji »teorije izmenjave« sem sodeloval tudi podpisani, in to z referatom, s katerim sem določanje in razvrščanje literarnih žanrov razložil s kognitivnega vidika klasifikacijskih praks, dopolnjenega s teorijo prototipov in analizo metabesedilnih in medbesedilnih navezav na žanrske modele. Eno od zasedanj prvega dne je bilo posvečeno sonetu; predsedoval mu je Georges Fréris (Univerza v Solunu), ki prek univerze v Bologni koordinira projekt o sonetu v evropskih literaturah. Solunskega profesorja je bilo treba v pogovoru opozoriti na izjemno vlogo soneta pri Slovencih,

a bojim se, da to ne bo dovolj, če hočemo, da bo v raziskavi prikazano tudi naše gradivo. Sicer pa je **Bénédicte Mathios** (Univerza Blaisa Pascala v Clermont-Ferrandu) v svojem razpravljanju o španskem sonetu (tudi o vidni vlogi medbesedilnosti in metasonetov) med drugim omenila prestiž, ki ga je sonet užival v času frankizma in njegove tradicionalistične estetike.

Zanimive referate mladih raziskovalk je v četrtek zbrala sekcija o zgodovinskih žanrih. Nele Bemong (Katoliška univerza v Leuvenu) je opisala vlogo, ki jo je imel zgodovinski roman – s svojimi kronotopi preizkušnje, vsakdanjosti, dokumentarnosti ali idiličnosti – po osamosvojitvi Belgije leta 1830. Simptomatično je, da se je šele po letu 1850 tudi prek tega žanra med dotlej enovitim belgijskim narodom začela vzpostavljati razlika med flamskim in valonskim. Skoraj istemu obdobju se je na gradivu nizozemske književnosti posvetila Lotte Jensen (Univerza v Amsterdamu). Poudarila je razmah »literarnega historizma«, ki se kaže med drugim v porastu produkcije zgodovinskih dram in romanov in njihovi odvisnosti od »nacionalno« pomembnih političnih dogodkov: 1806 je nastalo deset takšnih dram, 1830 pa že dvaintrideset; v obdobju 1829–34 sta bila objavljena po eden do dva zgodovinska romana na leto, 1835–43 pa kar šest do osem letno. Cécilia Barret (Univerza v Limoges) pa je obravnavala novejša faze v razvoju romana: preučila je metamorfoze evropskega zgodovinskega romana v 60. in 70. letih 20. stoletja, ko so literarne »protizgodovine« spodkopavale »uradno zgodovino« na podoben način, kot so to počeli metodološko revolucionarni tokovi v samem zgodovinopisju (nelinearnost, rizomatičnost, »mikrozgodovina«).

Med petkovimi sekcijami naj omenim tisto, ki se je ukvarjala s perspektivami romana. Ana R. Lourenço Fernandes (Univerza v Lizboni) je za izhodišče raziskave sodobne reaktivacije pikaresknega romana v britanski književnosti (John Wain, Kingsley Amis, Irvine Welsh idr.) uporabila Fryejevo neoaristotelovsko tipologijo junakov in modalnosti, v diskusiji pa je prepričljivo pojasnila, da se Burgessova *Peklenska pomaranča* s svojo alegoričnostjo loči od neopikaresknega romana, značilnega po komentiranju konkretnega družbenega okolja. *Bildungsromanu*, o katerem je sintetično govoril že Domenichelli, se je na portugalskem gradivu posvetila Ana Ribeiro z Univerze iz Minha: vzgojno-razvojni roman se je na Portugalskem začel v drugi polovici 19. stoletja, med njegovimi glavnimi osebami pa so bili otroci, ženske, pozneje tudi duhovniki; pri Saramagu se je omenjeni žanr spojil z metafikcijskimi postopki. Zanimivo pojmovanje specifičnega romanesknega žanra je predstavila Nina S. Bočkarova s Permske državne univerze – gre za »roman kulture«, ki reflektira dobo z vidika kulture in prepleta filozofsko govorico s pripovedno fikcijo; poleg ruskih avtorjev je kot njegove predstavnike med drugim omenila Apuleja, Novalisa

in Pavića. Sekcijo o žanrski historičnosti je odprl Yves Chevrel (Univerza Sorbona – Pariz IV), eden vidnejših, zdaj že upokojenih francoskih komparativistov. Natančno je razčlenil triado lirika – epika – dramatika, kakor so jo razumeli na prelomu 19. in 20. stoletja, tudi glede na tedanje pojmovanje jezika in gledališča. Bart Keunen (Univerza v Ghentu), eden od najdejavnejših članov REELC, je z bahtinovske perspektive spregovoril o vzniku modernega romana kot metažanra: modernizacija pomeni odpiranje sveta, širitev njegovega semantičnega vesolja, v romanu pa se kaže zlasti v porastu poliloških sižejskih vzorcev, upadu teleološke kompozicije ter romanesknem vsrkavanju vsakdanjosti in njenih govornih žanrov. Podobne ideje je razlagal Corin Braga iz Cluja, a so ga predstavili v drugo sekcijo, tako da mi je svojo poanto lahko razložil šele na odmoru ob kavi: izdelal je izredno zanimivo metatipologijo besedilnih zvrsti na podlagi njihovih različnih logik: »arhetip« naracijo legitimira in osmišlja že vnaprej, »anarhetip« problematizira besedilni smisel in pomensko strukturo, »eshatip« pa strukturo osmisli za nazaj šele na koncu besedila. Namesto Brage smo v sekciji poslušali Georges Frérisa, ki je pri razpravljanju o prehodu iz konvencionalnih žanrov v multižanrske tekste sledil poststrukturalistični genologiji, upošteval pa je tudi koncepcije žanrskega spomina in zvrstnega sistema; ta se spreminja iz dobe v dobo. Aleš Vaupotič iz Ljubljane je v sekciji o poetiki predstavil inovativno branje Dickensovega romana *Hard Times* in z njim reinterpreteral pojmovanje realizma – osvetlil ga je kot kompleksno konstrukcijo realnosti družbenih diskurzov, ki so v romaneskni tekst pripovedno vključeni na način računalniškega arhiva.

V sobotni sekciji, posvečeni žanrom na meji literarnega, je z duhovitim in pronicljivim referatom o »erotološkem dialogu« zablestel Jean-Pierre Dubost z univerze gostiteljice. Dubost že vrsto let preučuje »libertinsko literaturo« od antike do razsvetljenstva; erotološki dialog, katerega mojstri so bili med drugim Ksenofon, Lukijan, Rabelais, Crébillon in de Sade, je razložil kot hiperžanr, perverznega dvojnika filozofskega dialoga, po katerem se svoji »pornoskopiji« navkljub sicer v marsičem zgleduje. Ana Filipa Prata (Univerza v Lizboni) je obdelala paraliterarni žanr kronike v portugalski književnosti. Kronika se pojavlja v zgodovinopisju, novinarstvu in leposlovju, je nekakšen žanrski pohajalec (*flâneur*). Medtem ko je kronika v zgodovinopisju znak starega, srednjeveškega pristopa, pa se v novinarstvu spogleduje z aktualizmom feljtona; zgledovanje romanopisja po kroniki (poznamo ga vsaj iz Tavčarjeve *Visoške kronike*) se je na Portugalskem razmahnilo že v 19. stoletju. Še dlje od trdega jedra literarnosti nastaja žanr atlasa, ki se mu je posvetil geokritik Bertrand Westphal z Univerze v Limogesu. Zemljevidi se pojavljajo tudi v literarni ali umetniški obliki (Pynchon, Jasper Jones), atlas pa kot knjižni žanr v starejših obdobjih

povezuje postopke ekfrazne (opise zemljevida) z alegorezo in personifikacijami zemljepisne imaginacije. Westphal je opozoril tudi na evropocentričnost kartografskih praks.

Sklepno plenarno zasedanje, posvečeno modernemu in postmodernemu romanu, je v soboto popoldne začela **Jola Škulj** (ZRC SAZU). Y Gassetovo misel o smrti romana je soočila z Bahtinovim stališčem, da čas romana nikakor še ni prešel. »Jedro romanesknega gena« je po Škuljevi »nedovršenost« oziroma »inkonkluzivnost«, prek katere se prevpraševanje človekovega bivanja v formi romanesknih žanrov lahko pripovedno strukturira kot »postajanje«. Med teoretske reference je referentka vpleta tudi Pirjevčevo izvirno pojmovanje romana. **Monica Spiridon** (Univerza v Bukarešti) je predstavila svoje poglede na »eksegetski obrat« v zgodovini romanesknih žanrov, med drugim na primerih Thomasa Manna in Bulgakova. Po njenem prepričanju eksegetski roman – razlagalec romana, religije, filozofije in drugih diskurzov – nastaja iz diegetične krize, tj. zlomov tradicionalnih pripovednih vzorcev. **Carlos Ceia** (Univerza v Lizboni) je svoj razmeroma površinski prikaz zvrstnega sinkretizma in metafikcije v postmodernističnem anglo-ameriškem romanu skušal konceptualno osvežiti z rabo pojma »kanibalizacija literarnih načinov« (toda »antropofagija« je bila že programsko geslo brazilskega modernizma v obdobju med obema svetovnima vojnama).

V okviru kongresa je zasedala generalna skupščina REELC. Na njej je bilo izvoljeno novo vodstvo mreže, v katerem so vidno zastopani tudi mladi raziskovalci. V izvršni odbor so bili poleg stare nove predsednice **Lucie Boldrini** izbrani trije slovenski predstavniki: podpisani **Marko Juvan** kot član, **Jola Škulj** in **Aleš Vaupotič** pa kot stalna pridružena člana, zadolžena za mrežino spletišče. Organizacijo naslednjega kongresa, ki bo leta 2009, so prevzeli kolegi iz Vilna. Referati s kongresa v Clermont-Ferrandu bodo najprej objavljeni na spletnih straneh REELC, obeta pa se tudi knjižni natis.

OPOMBE

¹ Podobni – v skladu s politiko evropskega povezovanja – so tudi cilji mreže *Humanities in the European Research Area (HERA)*, ki pa jo financirajo posamezne državne agencije za znanost; tudi HERA si prizadeva pospešiti meddisciplinarne in mednacionalne izmenjave evropske humanistike. Eden od dveh Herinih načrtovanih krovnih projektov je *Dinamika kulture* (Dynamics of Culture); koordinira ga **Joep T. Leerssen**, ki je 20. junija 2007 na Univerzi v Amsterdamu organiziral pripravljeno delavnico o temeljnih konceptih. Poleg Leerssena so nastopili še štirje povabljeni razpravljavci: **Peter Burke** (Univerza v Cambridgu), **Anne-Marie Thiesse** (direktorica CNRS iz Pariza), **Diarmuid Ó Giolláin** (Univerzitetni kolidž iz Corka) in **Marko Juvan** (ZRC SAZU in Univerza v Ljubljani). Tale opomba je pač skromen nadomestek za pravo poročilo.

² Gl. njegov zapis o spletišču REELC/ENCLS, ki sledi temu poročilu.

³ Neiva skupaj z Montandonom na Univerzi Blaisa Pascala pripravlja tudi zanimivo enciklopedično izdajo (v času kongresa je zasedala delovna skupina, ki se z njo ukvarja) – gre za slovar zastarelih in izumrlih literarnih zvrsti. Za *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires* bi bili dobrodošli tudi slovenski prispevki.

⁴ Za celovitejšo informacijo navajam še avtorje in naslove referatov, ki jih nisem mogel spremljati: Sergej Zenkin (RGGU iz Moskve): Genre et histoire; Karl Zieger (Univerza v Valenciennesu): Problématique des genres dans le processus de réception; Danielle Corrado (Clermont-Ferrand): Le journal intime en Espagne; Ana I. Moniz (Univerza v Madeiri): L'autobiographie ou les mots pour (re)composer sa vie; Paola Carmagnani (Univerza v Francoski Polineziji): Statut et fonctions du roman d'aventure à la fin du XIXe siècle – une spécificité anglaise; Yves Clavaron (Univerza Saint-Étienne): Avatars du récit de voyage après 1945; Pieter Borghart in Koen De Temmerman (Univerza v Ghentu): From novelistic romance to romantic novel in modern Greek literature; Célia Carvalho (Univerza v Lizboni): Henri Michaux – les mésaventures des genres; Valérie Deshoulières (Clermont-Ferrand): Rêves insulaires et témoignages d'outre-tombe – le roman posthume: un genre majeur de la littérature islandaise? Stefano Lazzarin (Univerza v Saint-Étienne): Les mille et une morts du fantastique; Maria E. Keating (Univerza v Bragi): »Romans à tiroirs« d'hier et d'aujourd'hui; Karen Vandemeulebroucke (Univerza v Leuvenu): L'hybridation belge des genres poétiques français au XIXe siècle; Džiuljeta Maskuliuniene (Univerza v Jiauliai): Forerunners of Lithuanian Didactic Novella of the 19th Century and its Modifications; Corin Braga (Cluj): Trois métatypologies: archétype, anarchétype, eschatype; Rumiana L. Stančeva (Bolgarska akademija znanosti, Sofija): Le roman sud-est européen comme genre incertain – les cas Bulgare et Roumain; Nijole Kaselioniene (Pedagoška univerza v Vilnu): L'ode de Victor Hugo sur le sujet d'une chanson lituanienne – question du genre; Celina Silva (Univerza v Portu): Les enjeux de l'écriture et de la ré-écriture de l'ode chez un moderniste portugais, José de Almada Negreiros; Jaime Baron (Univerza Bordeaux III): Fables obliques du XXe siècle; Vera Castiglione (Univerza v Bristolu): L'évolution du genre épique au XXe siècle; Aude Ameille (Univerza Pariz IV): Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden; Ruta Bruzgiene (Vilno): Transformations of Literary Ballad – Musicality of the Form Aspect.

November 2007

Spletišče Evropske mreže za primerjalno literarno vedo

Aleš Vaupotič

Malgajeva 15, SI-1000 Ljubljana

ales@vaupotic.com

Spletišče Evropske mreže za primerjalno literarno vedo (Réseau Européen d'études littéraires comparées/European Network for Comparative Literary Studies), ki je bilo predstavljeno na konferenci v Clermont-Ferrandu in je javno dostopno na spletnih naslovih <http://eurlit.org>, <http://eurolit.net>, <http://reelc.net> in <http://encls.net>, je nastalo v produkciji Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Na sestanku izvršnega odbora REELC/ENCLS v Firencah septembra 2005 so predstavniki slovenske komparativistike prevzeli obveznost, da se na ZRC SAZU vzpostavi spletišče Mreže. Projekt je na pobudo in z organizacijsko podporo Jole Škulj (ZRC SAZU) zasnoval in izvedel spletni urednik REELC/ENCLS Aleš Vaupotič v sodelovanju z Računalniškim centrom ZRC SAZU, kjer sta pri projektu nudila ključno tehnično podporo za realizacijo Uroš Parazajda in Robert Valentak. Vizualno podobo spletišča je pripravila Narvika Bovcon.

Izvedba spletnega mesta je za temeljno vodilo sprejela ugotovitev, da humanistika (in z njo v precejšni meri literarna veda) pravzaprav premalo izkorišča potenciale informacijskih tehnologij, čeprav te v znanostih – tesneje povezanih z računalniškimi orodji že zaradi lastnih raziskovalnih metod – omogočajo dvoje: tako rekoč neomejeno razširjanje znanstvenih dognanj, ki zato aktivno stopijo v raziskovalno polje (seveda, »neomejeno« v smislu zmožnosti, da raziskovalec sam v veliki meri določa javno dosegljivost svojih publikacij), in »pospešeno« (v smislu teorij Viléma Flusserja¹) mišljenjsko obvladovanje raziskovane materije s pomočjo uporabe algoritemskih orodij za pregledovanje – seveda ne »pravo« branje – tekstov. Morda je kritična drža do tehnike v humanistiki delno upravičena, vendar pa se po drugi strani nedvomno kažejo pozitivne plati tako algoritmične obdelave podatkov kot uporabe interneta kot tistega medija, ki je izničil razdalje in povezal ves svet v terminalni točki realnega časa (koncept Paula Virilia).²

Spletno mesto REELC/ENCLS se zato ponuja kot aparat, ki omogoča evropski komparativistiki temeljno zbirko dejstev in posameznih vsebin, nekakšno banko osnovnih tekočih podatkov, kamor sodijo tako objavljanje informacij, relevantnih za stroko, torej najave dogodkov, kot tudi objavljanje besedil, ki se neposredno nanašajo na predmet raziskova-

nja, na literarne pojave, v obliki razprav in denimo kritičnih komentarjev k že obstoječim objavam na spletišču. Po drugi strani je celotno spletišče zasnovano na tehnologiji podatkovnih zbirk, kar omogoča zelo učinkovito »brskanje« po celoti ali po delih podatkovne zbirke spletišča.

Trenutno vzpostavlja spletišče REELC/ENCLS bazo podatkov aktualno dejavnih raziskovalcev s področja primerjalne književnosti. Prijava v sistem je odprta za vse, ki želijo predstaviti svoje raziskovalno delo komparativistični javnosti. Na straneh so objavljene napovedi ter predstavitve vseh vrst komparativističnih dogodkov, od konferenc in drugih srečanj do novih publikacij in razpisov za raziskovalna mesta. Vsebuje tudi stran, namenjeno predstavitvam institucij primerjalne književnosti, npr. nacionalnih združenj literarnih komparativistov, oddelkov na fakultetah, znanstvenih založb itd. Poseben segment strani predstavlja javen spletni »forum«, ki bi lahko postal pomemben poligon za izmenjavo stališč in mnenj in ki je glede razvoja odprt najrazličnejšim modifikacijam, npr. tematskim zbiranjem forumskih tem, kot tudi ustvarjanju delno zaprtih skupin, ki lahko del komunikacije omejijo na člane skupine, drugi del pa objavijo javno. Poleg posebne strani, posvečene iskalniku, je bila razvita še javno dostopna spletna knjižnica, ki v testni različici že deluje – v zbirko spletišča REELC/ENCLS je namreč mogoče vnesti celotne publikacije, od člankov do monografij in zbornikov, ki se pod vsakič določenimi pogoji ponudijo na ogled strokovni javnosti. Gre seveda za digitalizirano knjižnico, ki je (npr. v »pdf« formatu) v celoti odprta računalniškemu brskanju po besedilih v objavljenih datotekah.

S tem se spletišče evropske komparativistične mreže odpira v prihodnost, ki jo lahko nakazuje denimo iniciativa Creative Commons (<http://creativecommons.org/>), Slovenska različica je Ustvarjalna gmajna na <http://creativecommons.si/>) in njena na akademski kontekst razširjena veja Science Commons (<http://sciencecommons.org/>), ki se dotika vprašanj komunikacije med institucijami iste ali povezanih disciplin.³ Odpira se vprašanje kroženja informacij – npr. razprav – onkraj tiskanih knjig. To seveda ne pomeni, da bo treba v prihodnosti brati knjige z ekrana, pomeni pa lažjo dostopnost najnovejših raziskav tudi zunaj največjih znanstvenih središč.

Spletišče REELC/ENCLS torej deluje in vabi k sodelovanju vse udeležence, povezane s primerjalno književnostjo po Evropi, pa tudi zunaj nje, ter vse, ki se temu področju resno strokovno posvečajo. Nekateri deli spletišča so skrbno redigirani, npr. napovedi dogodkov in novih publikacij – zanje skrbi uredništvo z razvijajočo se mrežo regijskih urednikov –, drugi pa so tako rekoč povsem odprti za prosto komunikacijo v decentralizirani mreži. Naj za sklep zapišem povabilo k sodelovanju, tako s posameznimi prispevki kot s strokovnimi predlogi in željami za dodatne ali

spremenjene načine posredovanja komparativističnih informacij. Spletišče je živ organizem, ki se želi prilagajati »digitalni skupnosti«, ki ima interes za njegovo uporabljanje, zato REELC/ENCLS nagovarja vse, da se s predlogi in komentarji – seveda tudi v primeru morebitnih težav – obrnejo na spletnega urednika (eurolit@vaupotic.com).

OPOMBE

¹ Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.

² Virilio, Paul. *Hitrost osvoboditve*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.

³ Prim. Wilbanks, John & Boyle, James. »An Introduction to Science Commons.« URL: http://sciencecommons.org/wp-content/uploads/ScienceCommons_Concept_Paper.pdf, 8. 11. 2007.

December 2007

Kolokvij »Literatura in cenzura: Kdo se boji resnice literature?«

Lipica, 6.-7. september 2007

Matjaž Zaplotnik

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-000 Ljubljana
matjaz.zaplotnik@siol.net

Komparativistični kolokvij je bil letos organiziran že petič zapored. Od leta 2003, ko so organizatorji prvič izvedli znanstveno srečanje v okviru mednarodnega literarnega festivala Vilenica, je prerasel v pomembno ter razmeroma razpoznavno obliko kratkega in živahnega simpozija. Odziv publike in medijev je vsaj ob otvoritvi ter prvi dan kongresa res velik, kar pomeni, da je kolokvij kljub znanstvenemu nivoju razprave uspelo pridobiti precejšnje zanimanje med festivalsko publiko, tudi (ali pa predvsem) mednarodno, saj srečanje skoraj v celoti poteka v angleščini. Poleg ustreznosti visokega znanstvenega standarda sodelujočih prispevkov je srečanje uspelo ohraniti še eno organizacijsko stalnico, in sicer število udeležencev, ki se vseskozi vrta okrog deset. Število se je vselej pokazalo kot ravno pravšnje za poglobljeno razpravo in debato ter zadostno za dvodnevno srečanje. Letošnji kolokvij je vključeval prispevke dvanajstih referentov, največ, kar trinajst, udeležencev pa je imel kolokvij leta 2005 o literarno-teoretskih hibridih. Obenem se je uveljavila navada, da približno eno leto po srečanju prispevki s kongresa izidejo v posebni dvojezični številki *Primerjalne književnosti*, ki je predstavljena na otvoritvi naslednjega kolokvija in je zaradi dosegljivosti celotne vsebine v tujem jeziku deležna tudi velike mednarodne pozornosti.

Teme dosedanjih kolokvijev so bile pestre in raznolike. Leta 2003 je bil govor o prostorih transgresije in robovih literature, njenih prehajanjih ter njenem multikulturnem značaju. Leta 2004 je bila tema kolokvija vprašanje etike in poetike pri Kosovelu; stoletnica Kosovelovega rojstva je bila izhodišče za pretanjeno analizo poetične in etične držbe tega še zdaleč ne povsem doumetega pesnika. Sledila sta kolokvija, podobno kot tisti iz leta 2003 namenjena vprašanju o položaju literature v širših, družbeno pogojenih kontekstih. Leta 2005 je bila osrednja tema dialog literature in teorije, čemur je 2006 sledilo srečanje o, če na grobo povzamem, razmerju med literaturo in zgodovino, pri obeh pa je bil lep del obravnave usmerjen v razčlemba različnih konceptov žanrskosti (in metažanrskosti) v preteklosti in sedanjosti. Letošnje srečanje, ki je, kot je zadnja leta že

običajno, potekalo v Poročni dvorani v Lipici, je v precep vzelo področje cenzure v literaturi in se že v naslovu želelo približati geslu letošnjega 22. Mednarodnega literarnega festivala Vilenica, *albejensko* obarvanemu vprašanju *Kdo se boji resnice literature?* Kolokvij sta vodila Marijan Dovič in Gašper Troha (slednji je vodil že lansko srečanje), ki sta na srečanju sodelovala tudi s svojima referatoma. Poleg njiju so prispevke predstavili Aleš Gabrič (Inštitut za novejšo zgodovino v Ljubljani), Rok Svetlič (Filozofska fakulteta v Ljubljani), Andrej Zavrl (Ljudska univerza Kranj), Simona Škrabec (Barcelona) ter šest gostov iz tujine – Guido Bonsaver (Oxford University, Velika Britanija), Salah Salim Ali (Norveška – Irak), Aleksandra Jovičević (Fakulteta za dramske umetnosti Univerze v Beogradu), Peter Dunwoodie (Goldsmiths, University of London, Velika Britanija), Louise L. Lambrichs (Francija) in Stephan Packard (Universität München, Nemčija). Svoja pogleda na krovno temo kolokvija sta predstavila še posebna gosta srečanja, Breda Smolnikar in Matjaž Pikalo kot najbolj znana »cenzurirana« slovenska pisatelja aktualnega časa.

Kolokvij se je začel s pozdravnim nagovorom Vanese Matajca, predsednice Slovenskega društva za primerjalno književnost in obenem sourednice zbornika *Zgodovina in njeni literarni žanri – History and Its Literary Genres* (izšel je kot posebna številka revije *Primerjalna književnost*), ki je bil v uvodnem nagovoru na kratko predstavljen, saj so v njem zbrani prispevki z lanskega srečanja v Lipici. Sledil je uvodni referat Marijana Doviča, ki je nazorno predstavil koncept kolokvija in nanizal njegove tematske sklope. Tema kolokvija, kot je dejal uvodoma, zastavlja nadvse aktualna vprašanja v zvezi z današnjim položajem literature, kljub temu pa bodo udeleženci kolokvija obravnavali tudi zgodovino literarne cenzure. Cenzura namreč že od nekdaj spremlja literaturo, saj si nosilci družbene moči v vsakem sistemu prizadevajo nadzorovati ali omejiti pretok idej in sporočil v družbi; skupni izraz za postopke, s katerimi se ta pretok nadzoruje ali omejuje, je seveda ravno cenzura. Posebej je izpostavil stališče medija, v katerem se vrši komunikacija, ki si jo želi cenzura podrediti. Kot se je pokazalo v kasnejših razpravah, so namreč v sodobni informacijski družbi postopki in učinki cenzure čedalje bolj vprašljivi – podatki se izmenjujejo čedalje hitreje, komunikacija se širi globalno, digitalna doba pa omogoča prenašanje vsebin v raznolike in vedno nove medije.

Salah S. Ali, iraški profesor, ki živi in dela na Norveškem, je v svojem prispevku orisal zgodovino cenzure v Iraku. Vse vlade so tako ali drugače cenzurirale literarne in neliterarne publikacije, vendar je posebne metode pri tem uveljavila dolgo časa vladajoča stranka Baas s svojo revizionistično politiko, s katero si je prizadevala izbrisati dokaze o multikulturnem Iraku ter na novo napisati arabsko in iraško zgodovino. Referat Guida Bonsaverja

o Mussolinijevi cenzuri se je delno dopolnjeval z Alijevo študijo cenzure v Iraku. Bonsaver je govoril o pravnem okviru in praksi fašistične cenzure literature v Italiji. Mussolinijeva cenzura je imela veliko splošnih značilnosti totalitaristične cenzure: diktatura je vzpostavila močno cenzorsko organizacijo, ki je obvladovala celotno literarno produkcijo v državi, direktivam so bili podvrženi vsi njeni dejavniki, od avtorjev, kulturnih delavcev, založnikov in kritikov. Predstave o tem, kaj je prepovedano, so bile v nasprotju s posttotalitaristično cenzuro zelo jasne, saj je Mussolini kot »prvi cenzor« lahko izkoristil osebno pravico do odločanja, kaj se mora cenzurirati. Bonsaver je omenil nekaj knjig, ki so bile cenzurirane iz povsem banalnih razlogov – npr. roman *Sambadù, amore negro* Marie Volpi, pri katerem se je cenzorjem zdelo sporna slika na naslovnici, po idejni plati pa je bila knjiga dejansko profašistično naravnana.

V diskusiji, ki je sledila prvemu sklopu referatov, je Aleš Gabrič postavil vprašanje, ali se je Mussolinijeva cenzura kdaj lotila tudi manjšinske literature, torej neitalijanskih knjig, nastalih na ozemlju takratne Italije. Razpravljavci so ugotovili, da Mussolinijev urad teh knjig ni obravnaval, čeprav so bile po vsej verjetnosti podvržene lokalnim cenzorjem, ki so bili določeni za vsako obmejno regijo posebej. Drugi del četrtkovega dela kolokvija je Aleš Gabrič nadaljeval z natančnim analitičnim vpogledom v zgodovino cenzure v Sloveniji od konca 2. svetovne vojne do razpada Jugoslavije. Orisal je različne cenzorske postopke, ki so bili različni za vsako obdobje povojnega komunističnega režima: od seznama prepovedanih del iz leta 1945, na katerem je presenetljivo veliko leposlovnih knjig, prek delovanja agitpropa, ki je v obdobju 1945–1952 nadzoroval kulturno delovanje in izvajal ostro – tako suspenzivno kot obenem že preventivno – obliko cenzure, do popolnega nadzora kulturnih ustanov od sredine petdesetih let dalje, ko je oblast inštitucije nadzorovala prek državnih predstavnikov v upravnih odborih teh inštitucij in s tem uspela vzpostaviti učinkovit primer preventivne cenzure, cenzuriranja že natisnjenih del pa se je kar se da izogibala oz. se ga je posluževala le pri tiskih iz tujine, predvsem tistih, ki so prihajali iz emigrantskih krogov. Aleksandra Jovičević z beograjske Fakultete za dramske umetnosti je v svojem nastopu obravnavala enako obdobje kot predhodni predavatelj, vendar se je osredotočila na delovanje cenzure v jugoslovanskem gledališču. Poudarek njenega nastopa je blizu spoznanju, ki ga je na Slovenskem v svojih raziskavah že večkrat nakazal Gašper Troha: namreč, da o enoviti in institucionalizirani cenzuri gledališča na ozemlju nekdanje Jugoslavije v obdobju komunizma ne moremo govoriti, zato je treba obravnavati vsak primer cenzorskega postopka posebej. Nekateri dramatikci so imeli težave s premiero svoje drame, ki je pozneje postala prava uspešnica, drugim so predstavo

po uspešno izvedeni premieri umaknili iz repertoarja, tretji so bili – kar je najočitnejši dokaz odsotnosti enotne kulturne politike do gledališča v nekdanji federativni državi – cenzurirani le v matični republiki, po ostali Jugoslaviji pa ne. Aleksandra Jovičević je v svojem pregledu zagovarjala zanimivo idejo, da je prav tako stanje negotovosti in dvoumja, ki je prevevalo jugoslovansko dramsko-gledališko umetnost, botrovalo k pojavu samocenzure pri dobršnem delu dramskih ustvarjalcev. Četrtekov del srečanja je zaključil Peter Dunwoodie z esejistično obarvanim referatom o spominu in samocenzuri v avtobiografskem romanu *Prvi človek (Le Premier homme)* Alberta Camusa. V referatu je Dunwoodie Camusov roman interpretiral kot političen tekst, ki prek postopka vnovičnega pisanja (*rewriting*) in s pomočjo postopka selektivnega spominjanja »pre-pisuje«
zapuščino francoskega kolonializma v Alžiriji, ki jo je Camus poznal iz prve roke.

V petkovem delu kolokvija je bilo nekaj pozornosti namenjene tudi teoretičnim vprašanjem odnosa cenzura – literatura. Tako se je Rok Svetlič s filozofsko-teoretičnega vidika dotaknil sodne prepovedi nekega dela. Svetlič je – predvsem prek kritike pravnega pozitivizma – orisal konflikt med diskurzom represivnega cenzorskega aparata in literarnim diskurzom. S tem, ko sodišče cenzorski poseg artikulira v obliki sodne odločbe, kot zavezujočo postavi svojo interpretacijo literarnega dela, o katerem je potekala sodba. Pravni diskurz torej v literaturi išče in poudari ultimativno resnico (npr. to, da je v pripovedki Brede Smolnikar na žaljiv način opisano življenje družine Brinovec), kar je v popolnem nasprotju z literarnim diskurzom, ki je v osnovi polivalenten oz. pomensko nedoločen, saj literarno delo samo po sebi ničesar ne »trdi«. Louise L. Lambrichs je nastopila z enim najkompleksnejših referatov na tem srečanju – referatom o poteku in razpletu razvpite afere Handke. Francoska pisateljica, esejistka in literarna kritičarka, ki se je kmalu po razpadu Jugoslavije globoka angažirala za razumevanje jugoslovanskih vojn in si prizadevala osvetliti globlje mehanizme jugoslovanskih spopadov, je poskušala rekonstruirati afero Handke in stališče mnogih umetnikov, da je bil Handke žrtev cenzure, ko so zaradi govora, ki ga je Handke imel na Miloševićevem pogrebu, v znamenitem pariškem gledališču *La Comédie française* z repertoarja umaknili že dogovorjeno uprizoritev njegove drame. Louise L. Lambrichs je nakazala, kako je govorjenje o cenzuri lahko problematično, če ni jasno niti, kaj je predmet cenzure, in če se afera obrne v prid tistemu, ki naj bi domnevno bil predmet cenzure. Nekoliko je spregovorila še o svojem videnju logike in miselnega ozadja Handkejevega literarnega in političnega delovanja, v sklepnem delu svojega nastopa pa se je dotaknila tudi Günterja Grassa, čigar »afera«, sprožena avgusta 2006 z avtorjevim skesanim priznanjem, da je bil nekoč član esesovske mladine, je nastopila kmalu po aferi Handke. Gašper

Troha je na praktičnem modelu, rekonstrukciji predstave *Pupilija papa Pupilo pa Pupilčki* Emila Hrvatina, analiziral dva tipa cenzure – socialističnega in »demokratskega«. Izhajal je iz dejstva, da je rekonstrukcija predstave iz leta 2006 močno omilila dva najbolj sporna prizora predstave (prizor kopanja v kadi in prizor klanja kokoši), ki sta v originalni izvedbi gledališča Pupilija Ferkeverk leta 1969 sicer sprožila veliko razburjenja, vendar je bila izvirna predstava kljub vsemu v celoti večkrat neovirano ponovljena. Trohova obravnava je izhajala iz dejstva, da se nečesa, kar je bilo 1969 kljub pritiskom javnosti lahko brez posledic za avtorja uprizorjeno, leta 2006 ne sme več postaviti na oder. Zaključni prizor *Pupilije*, zakol kokoši, je v rekonstrukciji predstave omiljen zaradi zakonika, ki prepoveduje usmrtitev živali izven klavniških prostorov in za kršitev prepovedi narekuje visoko kazen. To samo po sebi seveda ni cenzura v pravem pomenu besede: Trohi je šlo pri obravnavi obeh izvedb *Pupilije* bolj za omejitve umetniškega izražanja, ki so dandanes po Trohovem mnenju na nek način hujše kot v dobi komunizma. Zavod Bunker, pod okriljem katerega je Emil Hrvatina izvedel rekonstrukcijo *Pupilije*, je namreč Hrvatinu dal jasno vedeti, da spornega dejanja zaradi možnih finančnih posledic ne sme izvesti na odru, saj zavod kazenskih stroškov nima namena prevzeti na svoja ramena. Iz tega in ostalih dejstev je Troha potegnili najjasnejšo razliko med cenzuro v obdobjih: komunistična cenzura je, kot se je pokazalo že pri referatu Aleksandre Jovičević, prepovedala uprizoritev ali objavo nekega literarnega dela – šlo ji je torej za umik literarnega dela iz javnega življenja, medtem ko njegov avtor in sodelavci praviloma niso bili neposredno prizadeti ali oškodovani; v sodobnosti pa umetnik s svojim delom sicer lahko krši pravne norme, a sankcija, ki sledi, je uperjena vanj osebno in lahko prek kazenskih zahtevkov ter odškodninskih tožb ogrozi celo njegov fizični obstoj, o čemer sta imela po zaključku Trohovega nastopa možnost spregovoriti posebna gosta kolokvija.

Petkov del kolokvija sta popestrila posebna gosta, Matjaž Pikalo in Breda Smolnikar, ki sta kot medijsko najbolj izpostavljena »cenzurirana« slovenska pisatelja predstavila svoje osebne izkušnje s cenzuro. Pikalo je govoril o svojem soočenju s cenzuro med mladostnim delom na Radiu Študent in o osem let trajajočem procesu o njegovem romanu *Modri E*, medtem ko je Breda Smolnikar poročala o sodnih procesih zaradi svojih knjig – prvega je doživela že sredi osemdesetih let zaradi knjig o Stobu, nadaljnje pa v zvezi z »zlato dépuško pripovedko« *Ko se tam gori olistajo breze*, za katero se je na za javnost zaprtih procesih morala boriti osem let. Breda Smolnikar je na koncu nastopa kot zanimivost povedala še, da je vložila tožbo proti državi, ker je proces o njeni knjigi trajal toliko časa, ter da je na slovenskem sodišču trenutno obtožen slovenski umetnik Evgen Bavčar, ki mu sodišče

v treh letih od začetka procesa še ni na primeren način poslalo sodne dokumentacije.

Zadnji del kolokvija je postregel s tremi pretežno teoretičnokonceptualnimi prispevki. **Stephan Packard** je govoril o cenzorskih teorijah literature in posebej o komunikacijskih modelih, ki jih določena oblika cenzure vzpostavi do literature. **Andrej Zavrl** je predstavil nekaj izbranih primerov iz svetovne (William Shakespeare, Walt Whitman) in slovenske (Suzana Tratnik, Janja Vidmar) literature, ki je bila deležna implicitne cenzure istospolnih vsebin. Teoretični del Zavrlovega referata pa se je vrtel okrog metodoloških podlag za »enakopravnejšo« obravnavo seksualnosti v literarni vedi in sredstev, s katerimi je mogoče razkriti in preučiti nemalokrat prikrito ter zamaskirano uredniško, kritiško in znanstveno cenzuriranje istospolne želje v literaturi. Kot zadnja je nastopila **Simona Škrabec** z esejističnim prispevkom o pesniški svobodi, v katerem je načela vprašanje in praktične zglede možne problematizacije popolne umetniške svobode; v prispevku je šlo za dilemo, ali je svoboda umetniškega izražanja res nedotakljiva tudi v primerih, če jo umetnik uporablja za povečevanje nasilja in nestrpnosti ali kot instrument podpore represivnega režima.

Predstavitve referatov je oba dneva spremljala živahna in polemična diskusija (iz nje sem v to poročilo mogel vključiti le kakšen drobec), za katero je bilo odmerjenega ravno dovolj časa. V debato je posegalo dovolj posameznikov iz občinstva, da ni bilo čutiti tistega neprijetnega vzdušja, da referenti berejo in se pogovarjajo sami med seboj. Izhajajoč iz Dovičeve vsebinske razdelitve letošnjega kolokvija lahko to poročilo sklenem z ugotovitvijo, da je na tokratnem komparativističnem srečanju prevladoval zgodovinski pogled na krovno temo srečanja, se pravi obravnava realizacij cenzure v različnih zgodovinskih in družbenopolitičnih situacijah. Teoretični pogled na cenzuro je prevladoval pri Roku Svetliču in Stephanu Packardu ter deloma pri Andreju Zavrlu. V petkovem delu srečanja pa so se pojavili še referati, ki so obravnavali specifične oz. eksplicitne oblike cenzure, vendar so to plat uspeli prepričljivo razširiti na širšo raziskavo konfliktnih (torej ne cenzurnih v ožjem pomenu te besede) odnosov literature v sodobni družbi. Kot avtorje, ki so svoj referat predstavili na tak način in s tem obogatili obravnavo krovne teme kolokvija, kaže v prvi vrsti omeniti Louise L. Lambrichs, Andreja Zavrla in Simono Škrabec.

Prispevki s kolokvija *Literatura in cenzura: Kdo se boji resnice literature?* so v obliki izvlečkov dosegljivi na spletni strani Slovenskega društva za primerjalno književnost (www.zrc-sazu.si/sdpk), objava pa se jim sredi leta 2008 obeta v posebni zborniški izdaji revije *Primerjalna književnost*.

November 2007

Primerjalna književnost v 20. stoletju

Simpozij ob Ocvirkovi stoletnici, Ljubljana, 20.–21. september 2007

Darko Dolinar

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

Stota obletnica rojstva Antona Ocvirka (1907–1980), utemeljitelja primerjalne književnosti na Slovenskem kot samostojne znanstvene in univerzitetne discipline, zbuja v naši strokovni in kulturni javnosti presenetljivo veliko odmevov, ki se vrstijo z večjimi ali manjšimi presledki že od prve tovrstne prireditve, posvetovanja primorskih slavistov pred dvema letoma; seveda jih je bilo največ prav letos. Mednje sodi tudi simpozij, ki ga je organiziral Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU v sodelovanju z Razredom za filološke in literarne vede SAZU, Oddelkom za primerjalno književnost in literarno teorijo ljubljanske filozofske fakultete in Slovenskim društvom za primerjalno književnost. Neposredni povod za prireditev je bil res Ocvirkov jubilej, vendar njen namen kljub temu ni bil omejen zgolj na pietetno obujanje spomina na osrednjo osebnost stroke. Prireditelji smo v zavesti o Ocvirkovi dolgoletni vodilni vlogi v literarni komparativistiki zastavili kot enega od dveh glavnih ciljev simpozija, da pregleda njegovo delo z današnje perspektive in ga postavi v ustrezne zgodovinsko razvojne kontekste primerjalne književnosti, literarnih ved, humanistike in kulture, in to v slovenskem ter mednarodnem merilu. Na sledi plodnih pobud, ki so izhajale iz Ocvirkovega opusa in bile še dolgo časa gonilna sila razvoja naše stroke, smo kot drugo problemsko težišče nameravali obenem odpreti nekatera temeljna vprašanja o današnjem stanju, aktualnih problemih in razvojnih perspektivah primerjalne književnosti tako v mednarodnem znanstvenem prostoru kot na Slovenskem.

Da bi zagotovili kompetentno večstransko obravnavo zastavljene problematike, smo poleg slovenskih vabili k sodelovanju tuje komparativiste, pripadnike t. i. velikih jezikovno-kulturnih okolij in znanstvenih tradicij, pa tudi t. i. malih, primerljivih s slovensko. Četudi od znatnega dela povabljenecv ni bilo mogoče dobiti pozitivnega odgovora, je bil odziv glede na omejene organizacijske možnosti razmeroma velik. Prijavilo se je 14 referentov iz Slovenije in 12 iz tujine (dejansko jih je sodelovalo deset, ker sta dva, že navedena v programu, tik pred začetkom simpozija odpovedala udeležbo). Zastopane so bile vse slovenske institucije, ki sistematično gojijo primerjalno književnost kot samostojno stroko. Tuji udeleženci so prišli iz desetih, večinoma evropskih držav: (navajam po abecednem zaporedju): Jean

Bessière (Pariz), Vladimir Biti (Zagreb - Dunaj), Eugene Eoyang (Hong Kong), Peter Hajdu (Budimpešta), Zoran Milutinović (London), John Neubauer (Amsterdam), Monica Spiridon (Bukarešta), Sonja Stojmenska-Elzeser (Skopje), Galin Tihanov (Manchester), Miloš Zelenka (Praga - Češke Budějovice). Če poleg različnih dežel oz. literarno-kulturnih tradicij, iz katerih izvirajo referenti, pomislimo, da je marsikdo med njimi deloval v različnih okoljih, in upoštevamo, da so med njimi prominentni zastopniki vodstva in strokovnih organov Mednarodne zveze za primerjalno književnost (AILC/ICLA), nosilci raziskav in avtorji oz. uredniki vodilnih znanstvenih revij (npr. *Arcadia*, *Neobelicon*) in monografskih zbirk (*Primerjalna zgodovina literatur v evropskih jezikih*), smemo ugotoviti, da je bila s takšno zasedbo mednarodna komparativistična znanstveno-univerzitetna skupnost kljub omejenemu obsegu dokaj reprezentativno zastopana.

Kakor je bilo mogoče predvideti, so se s prvim tematskim težiščem ukvarjali predvsem, vendar ne izključno, referati slovenskih udeležencev. Po uvodnem pregledu Ocvirkovega znanstvenoraziskovalnega, pedagoškega, organizacijskega in publicističnega delovanja (D. Dolinar) so bili podrobneje obravnavani filozofski, nacionalni in ideološki temelji njegovega znanstvenega opusa (J. Kos), nekateri pomembni vidiki njegove koncepcije primerjalne in svetovne književnosti glede na to, kako upošteva evropske, ameriške in orientalske literature (V. Pacheiner-Klander, M. Stanovnik), njegovi temeljni pogledi na literarno delo v sklopu sistema literarne teorije (D. Dolinar), osnovne poteze njegove verzologije (B. A. Novak), estetska merila njegove gledališke kritike (D. Moravec), njegov kompleksni pogled na Kosovela (J. Vrečko), njegovo uredniško delovanje pri Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev (F. Bernik) in pri zbirki Sto romanov (M. Stanovnik), sočasni in poznejši odmevi njegovega opusa v tujini (Francija – T. Smolej, Češka – M. Zelenka, Makedonija – S. Stojmenska) in povezave njegovih temeljnih koncepcij z aktualnimi komparativističnimi vidiki (J. Škulj).

Nekateri med prispevki tujih sodelavcev so prikazovali specifične posameznih »nacionalnih šol« primerjalne književnosti, predvsem iz srednje- in jugovzhodnoevropskega prostora (Češka – M. Zelenka, Madžarska – P. Hajdu, Romunija – M. Spiridon, Makedonija – S. Stojmenska; žal je odpadel napovedani prispevek s hrvaškega in srbskega območja). Večina pa se jih je, tako kot tudi dobra tretjina slovenskih, ukvarjala z aktualno problematiko primerjalne književnosti v mednarodnem merilu. Zanj je značilno soočanje različnih, tudi nasprotujočih si pogledov na izhodišča in cilje ter množica različnih temeljnih konceptov, teoretičnih konstrukcij, šol in metod. Ta idejno teoretični in metodološki pluralizem, ki ga pogosto razumejo kot krizo primerjalne književnosti, je pogojen s procesi globali-

zacije, ki opredeljujejo današnje obče stanje literature, kulture in humanističnih ved. Referati, ki so posegali v ta problemski prostor, so se razvrščali okrog nekaj sorodnih, medsebojno povezanih težišč in pretresali z njimi povezane razvojne perspektive. To so zlasti: konceptualna opredelitev primerjalne literarne vede in njeni ideološki temelji (Bessière, Eoyang, Juvan, Virk); možnosti, omejitve in razvojne težnje zgodovinskega obravnavanja primerjalne oziroma svetovne književnosti (Koren, Milutinović, Neubauer, Tihanov); razmerja med primerjalno literarno vedo in drugimi aktualnimi disciplinami, predvsem t. i. kulturnimi študiji in kulturno zgodovino (Biti, Matajc, Spiridon, Virk); položaj in razvoj nekaterih, s slovensko primerljivih komparativistik (Hajdu, Spiridon, Stojmenska, Zelenka).

Konferenca je po soglasnem mnenju udeležениh referentov in kvalificirane strokovne publike dosegla lep uspeh. Ob reprezentativnem primeru osrednje osebnosti, Antona Ocvirka, so bili z več strani sistematično osvetljeni konstituiranje, delovanje in dosežki primerjalne književnosti na Slovenskem skozi več desetletij minulega stoletja. Prikazane so bile analogije, reminiscence, dejanski stiki in odmevi Ocvirkovega dela v nekaterih drugih evropskih komparativistikah. Izpostavljena je bila razvojna povezava med Ocvirkom in nasledniki, na osnovi katere je mogoče aktualizirati pomen nekaterih bistvenih sestavin njegove koncepcije stroke. Obnovljeno je bilo veliko že znanega, dopolnjena je bila cela vrsta že pozabljenih in tudi doslej povsem neznanih podrobnosti. Med redkimi vidiki, ki niso bili zadovoljivo osvetljeni, smo pogrešali kompleksen prikaz Ocvirkove zamisli primerjalne literarne zgodovine in njenih realizacij; še eno vrzel je bilo opaziti ob razmerju med (slovensko) primerjalno in nacionalno literarno vedo ne le na teoretični, temveč tudi na institucionalni in personalni ravni.

Obravnave današnjega stanja primerjalne književnosti po svetu seveda niso mogle zajeti vse njene aktualne problematike, vendar so ob prej omenjenih relevantnih izsekih njenih teoretičnih temeljev pa tudi raziskovalne prakse prikazale nekatere njene glavne dileme in opozarjale na razvojne trende. Osnovna stališča referentov in predlagane rešitve se kajpada v marsičem razlikujejo med seboj, pa vendar jih družijo to, da vztrajajo pri samostojnem statusu primerjalne književnosti in da v njeni, v zadnjih letih toliko diskutirani krizi nahajajo predvsem možnosti, perspektive in spodbude za nadaljnji razvoj.

Naj dodam še dve obrobni pripombi. Pri diskusijah o današnjem stanju stroke je bilo mogoče z zadovoljstvom zabeležiti, da so bili slovenski referenti povsem enakopravni dialoški partnerji vodilnim predstavnikom mednarodne komparativistike. Mimo tega je morda vreden omembe še vtis o težavi, s katero se spopadajo vsi prireditelji mednarodnih posvetov v obmo-

čjih »malih« kultur: kako izbrati delovni jezik oz. jezike. Zanimivo je, da so dilemo med nadvlado enega »velikega« jezika (se pravi angleščine), ki olajša sprotno sporazumevanje, in enakopravnim upoštevanjem »malih« jezikov, ki ga neizogibno spremljajo komunikacijske težave, pritegnili v razpravo ravno tuji udeleženci in tudi s tehtnimi argumenti načelno podprli enakopravno rabo več jezikov, seveda predvsem domačega.

Ob robu simpozija sta potekali dve spremljevalni prireditvi. Dan pred začetkom, 19. septembra, je bila predstavljena javnosti knjižna monografija o Ocvirku, ki sta jo napisala dva naša referenta (T. Smolej in M. Stanovnik: *Anton Ocvirk*. Ljubljana: Nova revija, 2007, zbirka Znameniti Slovenci). Četudi brez formalizirane organizacijske navezave, se to delo po vsebini smiselno dopolnjuje s prvim tematskim težiščem simpozija. Predvsem tujim udeležencem pa je bil namenjen literarno-glasbeni večer 20. septembra, na katerem so z recitacijami poezije nastopili štirje slovenski pesniki (Kovič, Grafenauer, Jesih, Novak) in njihovi prevajalci v tuje jezike.

O posvetovanju so sproti poročali domači mediji: dnevno časopisje, radio, televizija. Napovedana so podrobnejša poročila oziroma ocene v tuji znanstveno-strokovni periodiki.

Program simpozija je dostopen na spletni strani Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede (http://lit.zrc-sazu.si/?q=sl/simpozij_ocvirk), obširnejša predstavitev s povzetki referatov v angleščini in slovenščini je objavljena na spletni strani Evropske mreže za študij primerjalne književnosti REELC/ENCSL (<http://eurolit.net/index.php?q=node/521>).

Na temelju referatov in diskusije nastaja monografski zbornik, ki bo nadgradil dognanja simpozija in jih predstavil domači in mednarodni znanstveni javnosti. Zbornik bo pripravljen za tisk v letu 2008.

December 2007

UDK 82.0-93

821.111.09-93«1990/2005«

Lilijana Burcar: Fantasy and Children's Literature in Britain at the Turn of the 21st century

The article problematizes Frye's definition of realism and fantasy and argues that the current hyper-production of fantasy literature for children in Britain is marked by a battle for a different understanding of subjectivity.

UDK 82.0:316.323.83

Katja Zakrajšek: Post-colonial Dialogues

The paper presents some key theoretical perspectives on hybrid/dialogic phenomena and identities (mainly, but not exclusively, literary ones) emerging in so-called post-colonial spaces, attempting to sketch possibilities of plural, decentered readings of these phenomena.

UDK Q82.0: 316.72

821.112.2(494).09Pedretti E.

Vesna Kondrič Horvat: The "Third Space" in Erica Pedretti's Novel *Engste Heimat*

On the basis of the novel *Engste Heimat* by Erica Pedretti, the article deals with the intercultural experience of the individual in social, political and cultural relations, and states that we cannot separate text and context in a case involving an author who has lived among many cultures. In the novel, different life periods fall into fragments and are strongly stylised. Through her artistic work, the author constructs a "third space" for intercultural relations, as understood by D. Bachmann-Medick based on H. K. Bhabha's *The Location of Culture*.

UDK 82.0:305

821.163.6.09

Alenka Koron: Gendered Narratology in Progress: Gender-Conscious Novels in Recent Slovene Literature

Feminist as well as gendered narratology, which benefited in many aspects from the former, have since the late 1990s transcended the binarism of gender differences and adopted the concepts of sex, gender and sexuality for the description of formal and structural aspects of narrative. In the article a brief overview of recent contributions to the field is put forward. Further, a combination of feminist, queer and gender-oriented narratological assumptions is attempted, thus advocating the stand, that gender is constructed in narrative texts on the basis of textual clues, cultural codes, knowledge of author's sex, his or her other published texts and readers' general knowledge.

The aim of the article is to examine the interplay of sex and/or gender and narrative strategies, and to apply agents, narrator figures, focalization and other narratological categories to Slovene gay, lesbian and other gender-conscious novels of the post-communist period, written by Suzana Tratnik, Brane Mozetič and Andrej Morovič.

UDK 82.0:82'04-1

821.133.2.09-1«11/12»

Varja Balžalorsky: Views on Subjectivity and the Speaker in Troubadour Poetry

The article approaches troubadour poetry from the perspective of subjectivity and the lyrical speaker, by analysing some of the most representative approaches to this topic, which represent various temporal and methodological moments of the past thirty years.

UDK 821.163.6.09-1Strniša G.

Andrej Božič: Poem of the world: An Attempt of a Hermeneutical Approach to Strniša's Book of Poetry *Oko*

The article represents an attempt of an interpretative approach to a book of poetry entitled *Oko* [*The Eye*], published by Gregor Strniša in 1974. It is an attempt of an understanding dialogue with a poem, an attempt to answer the question, what Strniša's poem is trying to relate and what brings her into motion. Strniša's poetry is a poem of the world, a poem of the cosmos as an inhabited world. Of the world in its veiled unveiling.

UDK 821.163.6.09Cankar Iz.:73/75(450)

Luka Vidmar: Works of Art in the Novel *From the Road* by Izidor Cankar

The paper deals with the importance of Italian works of art for the essayistic novel *From the Road* (1913) by Izidor Cankar. First, it treats the question of the seemingly modest extent of the mentioned subjects, then it explains the ways in which the author built them into the text. Finally, the paper estimates their meaning for the content and form of this fin de siècle novel.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne članke s področja primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@uni-mb.si), obenem dva iztisa pošljite na naslov: Revija *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

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

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

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

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

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

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

– za članke v periodičnih publikacijah:

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

– za prispevke v zbornikih:

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

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@uni-mb.si) and send two printed copies to: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48).

Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:
Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

PAPERS

- 1 Lilijana Burcar: **Fantasy and Children's Literature in Britain at the Turn of the 21st Century**
- 19 Katja Zakrajšek: **Post-colonial Dialogues**
- 37 Vesna Kondrič Horvat: **Der „dritte Raum“ in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat***
- 53 Alenka Koron: **Gendered Narratology in Progress: Gender-Conscious Novels in Recent Slovene Literature**
- 67 Varja Balžalorsky: **Views on Subjectivity and the Speaker in Troubadour Poetry**
- 95 Andrej Božič: **Poem of the World: An Attempt of a Hermeneutical Approach to Strniša's Book of Poetry *Oko***
- 123 Luka Vidmar: **Works of Art in the Novel *From the Road* by Izidor Cankar**

SURVEY

- 141 Barbara Pregelj

BOOK REVIEWS

- 155 Erwin Köstler
- 164 Mateja Pezdirc Bartol

REPORTS

- 173 Marko Juvan
- 180 Aleš Vaupotič
- 183 Matjaž Zalotnik
- 189 Darko Dolinar