

Ljubljana 2006 • številka 2

RAZPRAVE

Galin Tihanov

Matjaž Birk

Jelka Kernev Štrajn

Seta Knop

Alen Širca

Julija Uršič

Marijan Dovič

Blaž Lukan

KRITIKE

POROČILA

PKn, letnik 29, št. 2, Ljubljana, december 2006
UDK 82.091(05)

VSEBINA

■ RAZPRAVE

Galin Tihanov:

Književnost in estetika od »srebrnega veka« do 30. let
20. stoletja 1

Matjaž Birk:

Legenda v literarnem ustvarjanju Gustava Flauberta
in Josepha Rotha 21

Jelka Kernev Štrajn:

Ali je alegorija alternativa simbolu?
Prispevek k tropološki problematiki 39

Seta Knop:

Faustovstvo v dobi izgubljene nedolžnosti 57

Alen Širca:

Modus loquendi mysticorum: mistični govor
in mistično pesništvo 73

Julija Uršič:

Polemika o plagiatu ali kako je nastajal postmodernizem
v Jugoslaviji 103

Marijan Dovič:

Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca:
nekaj uvodnih opazanj 125

Blaž Lukan:

Slovenska (praktična) dramaturgija in slovenska dramatika 141

■ KRITIKE

- Presežena logika nihala (*Jelka Kernev Štrajn*) 163
- Breztalnosti: Lev Šestov med literaturo, religijo in filozofijo
(*Urša Zabukovec*)..... 169
- Zgodnjebizantinska »poetika paradoksa«
(*Marko Marinčič*)..... 175

■ POROČILA

- Kolokvij »Zgodovina in njeni literarni žanri«
(*Matjaž Zaplotnik*) 183
- Literarna veda med empirizacijo in eklekticizmom
(*Marijan Dovič*) 185

GUSTAV SHPET: LITERATURE AND AESTHETICS FROM THE SILVER AGE TO THE 1930s

Galina Tihanov

Lancaster University, UK

The paper reviews Gustav Shpet's immersion in Russian Symbolism, his contacts with the Imagists, his contribution to the work of the Moscow Linguistic Circle and the study of literature at GAKhN. In the final section an analysis of Shpet's career as a translator is offered.

Književnost in estetika od »srebrnega veka« do 30. let 20. stoletja. Prispevek preučuje povezanost Gustava Špeta z ruskim simbolizmom, njegove stike z imagisti, njegov prispevek k delu Moskovskega lingvističnega krožka in študij književnosti na GAKhN-ju. V zadnjem delu ponudi analizo Špetove prevajalske kariere.

Amongst the Symbolists

Shpet's literary and theatre affiliations had commenced in earnest after his move to Moscow in 1907. In Kiev, where he studied at the St. Vladimir University, he had given expression to his early literary ambitions by publishing brief newspaper notes under the pseudonym 'Lord Genry' (M. Polivanov, "Ocherk" 15). There he also was Anna Akhmatova's psychology teacher (later in life Shpet was one of Boris Pasternak's philosophy professors; on Shpet's contacts with Akhmatova, Pasternak, Mikhail Kuzmin and Sofia Parnok see Tihanov, "Multifariousness"). Yet it was Moscow, and Russian Symbolism, that became the ground of his first serious association with a major literary and artistic circle, "Obshchestvo svobodnoi estetiki" ('The Society of Free Aesthetics'), also known simply as "Estetika" ('Aesthetics'). "Estetika" was founded under the informal leadership of Valerii Briusov; other distinguished participants included Andrei Belyi, Mikhail Gershenzon, and the artist Valentin Serov, the literary scholars Sakulin and Dzhivelegov, and the philosophers Fedor Stepun and Boris Vysheslavtsev, to name but a few. Shpet befriended several fellow-participants, notably Iurgis Baltrushaitis, who was to become a life-long friend, and the brothers Emilii and Nikolai Metner (Belyi, *Mezhd*u 242); more

likely than not, his acquaintance with Pavel Sakulin also goes back to this time. A couple of years later Shpet joined the group around the Musaget publishing house, dominated by Emilii Metner, Belyi, and Lev Kobylinskii (Ellis), the latter also a friend of Shpet's (cf. Belyi, *Nachalo* 53). Although Belyi perceived Shpet as a late-comer, he evidently had considerable respect for Shpet's taste and valued his background in philosophy (Belyi, *Nachalo* 75). Shpet asserted the "philosophical nature" [filosofichnost'] of Belyi's 1904 collection of poetry "Gold in Azure" [Zoloto v lazuri] (Belyi, *Mezhdu* 306), but would sarcastically warn him on numerous occasions against playing with, or "parading", philosophy in his poems; in Belyi's words – reporting Shpet's – in order to be a truly philosophical poet, one doesn't need to wear "a shabby tail-coat borrowed from [Heinrich] Rickert's wardrobe" (Belyi, *Mezhdu* 307), nor indeed to mix the mystic aspects of a poem with the philosophical ones (Belyi, *Vospominaniia* 561; Belyi, "Iz vospominanii" 338). Belyi confessed to being "in love" with Shpet's "subtle and sophisticated mind" (Belyi, *Vospominaniia* 559–60). In September 1909, when it was still unclear whether "Musaget" will be launched as a journal or as a full-fledged publishing house (cf. Belyi, *Mezhdu* 374), Belyi regarded Shpet as a potential contributor to the journal who could write on Fichte and on Polish philosophy and culture (Shpet, himself of Polish descent, would read Belyi the poetry of Słowacki and Mickiewicz in Polish; cf. Belyi, *Vospominaniia* 560). Emilii Metner, too, believed at the time that Shpet would make a good contributor to the philosophical section of the journal (cf. Shchedrina, "Ia pishu" 78 n.18). Yet a year later, in October 1910, Shpet's outspokenness led Belyi to write to Metner that Shpet was "brilliant, but apparently hostile to us" (quoted in Shchedrina, "Ia pishu" 56). Despite this early crisis, Shpet and Belyi worked together once again after the Revolution, in the Moscow branch of the Free Philosophical Association (Vol'fila), established in September 1921. Belyi became the chairman of the branch's council; Shpet was elected one of his deputies (Gut 94; Lavrov and Malmstad 269 n. 22). A few years later, in 1927, Belyi wrote to Ivanov-Razumnik that his gradual estrangement from Shpet had to do with the latter's attraction to alcohol, which Belyi did not wish to share (Lavrov and Malmstad 463). Belyi briefly resumed the acquaintance in 1933, about a year before his death (cf. his two letters to Shpet of April and August 1933 in *Nachala* 1(1992): 64–5).

Shpet was not the only philosopher to participate in the activities around the "Musaget" publishing house; Vladimir Ern, Sergei Bulgakov, Sergei Gessen, Nikolai Berdiaev and Mikhail Gershenzon were also frequently seen there. From 1910 to 1914 "Musaget" published the Russian version of *Logos*, the international journal of philosophy, edited by Fedor Stepun and Sergei Gessen. Within the membership of "Musaget", there was a clear divide between those who were in favour of the line represented by *Logos* and those who opposed it as being too neo-Kantian and not heeding in sufficient measure other currents in contemporary philosophy. Shpet, Ern and Bulgakov (the latter occasionally ridiculed by Shpet as using a "pomade prepared from religious superstition [iz popovskogo dukha] and memories

of a peculiar Marxism”; cf. Belyi, *Mezhd* 306) were in the camp of the opponents; in Shpet’s case this was no doubt motivated by a rejection of neo-Kantianism in favour of phenomenology.

Amongst the Symbolists, Shpet became more intimately acquainted not only with Belyi, Baltrushaitis, Ellis (and Nikolai Feofilaktov, the principal illustrator of *Vesy*), but also with Viacheslav Ivanov. Their contacts are yet to be studied in detail, but it would appear from the scattered evidence available that over time the relationship grew from Shpet’s respect for and interest in Ivanov the poet and thinker into a friendship in which Ivanov recognised Shpet’s seriousness as a philosopher and commentator on literature. Lev Shestov mentions an evening at his home on 8 December 1914, where he and his guests – Ivanov, Shpet and Berdiaev – spent the time in captivating discussions (Baranova-Shestova 130); Shpet’s letters to his second wife Nataliia Guchkova-Shpet reveal (cf. Shchedrina, *Gustav Shpet* 225; 248; 258) that in the summer of 1915 he and Lev Shestov would often visit Ivanov to hear him read from his poetry, sometimes in the company of Bal’mont, Baltrushaitis and Remizov (Shpet later received a brief mention in Remizov’s *Vzvikhrennaia Rus’*; cf. Remizov 232), at others in Mikhail Gershenzon’s. Shpet described Ivanov’s poems read on one such occasion (7 June 1915) as “superb” [prevoskhodnyi]. Ivanov was apparently an authority in Shpet’s eyes not just as a poet, but also as a mentor inculcating in Shpet a relentless work discipline (cf. Serebrennikov 228). Shpet presented Ivanov with three of his publications (cf. Obatin 323–4), all with personal inscriptions: *Iavlenie i smysl* (1914); *Filosofskoe nasledstvo P. D. Turkevicha* (1915) and *Istoriia, kak problema logiki* (1916). In 1920, Boris Gornung participated in long discussions on the future of Russian culture, in which Ivanov would side with Lunacharsky on all issues, while Gornung was enjoying support from Shpet (B. Gornung, *Pokhod* 331 n.26). Later, during Ivanov’s first years in Italy, Shpet was apparently instrumental in GAKhN electing Ivanov as one of its ‘member-candidates’ in December 1926 (Bird 320; Kondiurina 238 n. 3). Shpet endeavoured to assist Ivanov by offering to buy on behalf of GAKhN his Moscow library (Kondiurina 373), while Ivanov wanted to entrust Shpet with overseeing the final stage of publication, including the proof-reading, of his translation of Aeschylus’ *Oresteia* trilogy (Kondiurina 235, 239, 240 n. 5) which was supposed to be published by GAKhN. The task was deemed by Ivanov to demand so much knowledge and organisational talent as to be impossible to assign to anyone but Shpet. The publication, however, did not materialise (cf. Bird 331 n.110).

Behind these personal ties to some of the major poets of Russian Symbolism, we have to see (and here only briefly refer to) the larger picture: Symbolism left its crucial imprint on Shpet’s subsequent aesthetic theory, contributing to the formation of his overall conservative platform (cf. Nikolaev 265–7). Shpet’s appreciation of “seriousness” and his fight against “emptiness, utilitarian attitudes [utilitarnosti], barbarism” found support in the philosophical ambition and gravitas of Symbolism, whose praise Shpet continued to sing into the 1920s in his *Aesthetic*

Fragments (Shpet, “Esteticheskie” 357–9), while at the same time rejecting Naturalism and Futurism and criticising Akhmatova’s acmeist poetry (Shpet, “Esteticheskie” 371).

Shpet and the Imagists

If it is fair to aver that Gustav Shpet’s affiliations with Russian Symbolism had not been researched in sufficient detail, the same is true to an even larger extent of his contacts with the Russian Imagists. Shpet’s sympathy for the Imagists, an avant-garde group active from 1919 to 1927 and including Vadim Shershenevich, Sergei Esenin and Anatolii Mariengof, among others, would come as a surprise when one recalls his (already mentioned) unambiguous and sharp criticism of Futurism, the most significant manifestation of the Russian literary avant-garde, in the first instalment of the *Aesthetic Fragments* (Shpet, “Esteticheskie” 361–3).

Shpet’s contacts with the Imagists occurred at a time when, on the demise of Symbolism and the fading of Acmeism after the outbreak of the Revolution and the Civil War, it was imperative for the intelligentsia to re-position itself vis-à-vis the new political realities and the new aesthetic trends. Esenin was apparently the first of the future Imagists to make Shpet’s acquaintance. Andrei Belyi saw behind this friendship a shared proclivity to alcohol-induced merriment (Belyi, *Mezhdru* 310), but there was undoubtedly more to it than that. Shpet was among several members of the Moscow Union of Writers (others included Mikhail Gershenzon, Mikhail Osorgin and Georgii Chulkov) who in December 1918 considered a request from Esenin for a document certifying his possession of live stock to be issued, thus enabling the poet to protect himself against tax and requisition (Esenin 7(2): 202 and 284). The contacts between the two probably intensified in 1919 when Esenin joined the short-lived literary association “Dvoret Iskusstv”, of which Shpet, along with Sakulin, Vengerov, Tsvetaeva and others, was also a member (Savchenko 204). More importantly, beyond the drinking companionship and the day-to-day business, Shpet was clearly interested in Esenin’s poetry. The peak of this interest and of their literary contacts seems to fall in the years 1920–1921, when Esenin presented Shpet with inscribed copies (Esenin 7(3): 60 and 7(1): 158) of his books *Confessions of a Hooligan* [Ispoved’ khuligana], 1921) and *Pugachov* [the latter inscription, “Milomu Gustavu/ Gustavovichu/ S liubov’iu liutoi” is dated December 1921, while the publication date indicated in the book is 1922]. A copy of the collective publication *Imazhinisty* was inscribed by Esenin, Mariengof and Riurik Ivnev (Esenin 7(1): 117 and 447) to Shpet’s daughter Lenora (1905–1976) in December 1920 (the publication date indicated in the book is 1921). As Mariengof reports in his memoir *A Novel without Lies* [Roman bez vran’ia’], in the summer of 1921 he and Esenin organised a gathering at which they read from their new works (Esenin read from “Pugachov” on this occasion); Shpet, Meyerhold, the artist Georgii Iakulov, and the sculptor Sergei Konenkov were present (Mariengof 130; Iur’ev and Shumikhin 383).

Shpet must have lent a sympathetic ear to Esenin's and Mariengof's works, for in the first half of September 1921 the Imagists, insulted by an article in which Lunacharsky referred to them as "charlatans who wish to fool [morochit'] the public" (Lunacharskii, "Svoboda" 6), published a challenging response in the journal *Pechat' i revoliutsiia*, calling Lunacharskii to a "public discussion on Imagism, where Prof. Shpet, Prof. Sakulin and other representatives of science and the arts will be invited in the capacity of competent judges" (Esenin, Mariengof, Shershenevich: 249). The letter, a different version of which was also sent to the journal *Kniga i revoliutsiia* (but did not appear there), was signed by Esenin, Mariengof and Shershenevich. The original – now considered lost – was handwritten by Mariengof, yet the actual instigator of the letter, according to Matvei Roizman (1896–1973), himself a minor Imagist poet, was Shershenevich, as he was allegedly the only one personally familiar with both Sakulin and Shpet, paying them occasional visits at their homes (Roizman 145).

The accuracy of Roizman's memoirs ought to be questioned here on two counts. Shershenevich may well have played a part in suggesting Sakulin for the role of a "competent judge," but more likely than not his name was put forward as a result of a collective discussion rather than by Shershenevich alone. As for Shpet's name, it is more likely that not Shershenevich but Esenin and Mariengof were the actual force behind his 'nomination'.

Two arguments seem to be corroborating these conjectures. While Shershenevich was clearly grateful to Sakulin for giving his adolescent literary ambitions an early (and decisive) impetus (which Shershenevich duly recorded in his own memoirs: Iur'ev and Shumikhin 428; 460), Esenin, too, felt he was indebted to Sakulin, as the latter had been similarly supportive of his own beginnings as a poet (Kuniaevy 58: Unfortunately, Kuniaevy reproduce uncritically Roizman's statement that Shershenevich was the sole initiator of the letter to *Pechat' i revoliutsiia*). Thus it is extremely unlikely that Esenin – the fact of whose personal acquaintance with and debt to Sakulin Roizman completely neglects – will not have had a say in the conversations on Sakulin's role in the proposed public dispute with Lunacharsky.

On the other hand, Shershenevich cannot be taken to have been unconditionally fascinated with Shpet. Back in December 1918, he had put Shpet's name on a list of twenty Russian literati whom Shershenevich, on behalf of the Professional Union of Poets [Professional'nyi soiuz poetov], wanted to see elected on the council [sovet] of the Literary Department of the Narkompros (Drozdov 148–9). His motion, however, was rejected. A year later, in 1919, Shershenevich opened his poem "A lyrical construction" ["Liricheskaiia konstruktsiia"] with the impenetrably (to most readers today) ironic line "All who in Chelpanov's cradle their thought have nursed!" ["Vse, kto v liul'ke Chelpanova mysl' svoiu/vynianchil!": Shershenevich 204]. Georgii Chelpanov (1862–1936) was widely known as Shpet's mentor at Kiev University and his "patron" in Moscow (cf. Belyi, *Mezhdru* 306); Shpet was considered Chelpanov's most gifted pupil who eventually overtook his teacher in terms of prestige and recognition (Belyi, *Mezhdru*

307). (Chelpanov is mentioned once again, again in a rather ambiguous context, in Shershenevich's 1920 manifesto "2 x 2 = 5" (Shershenevich 407).) Shershenevich's opening line from "A lyrical construction" was thus not just collectively addressed to Chelpanov's pupils, but may well have envisaged Shpet in particular. This makes it more likely for Esenin and Mariengof, rather than Shershenevich himself, to have put forward Shpet's name as a "judge" in the discussion with Lunacharsky, which in the end never took place (Lunacharsky declined the offer in a response published in the same issue of *Pechat' i revoliutsiia*). If Shershenevich wasn't over-enthusiastic about Shpet, by the mid-1930s the latter's disappointment over Shershenevich's career as a poet was equally unconcealed; in a letter of 21 November 1936 to his son Sergei, Shpet remarked: "and Shershenevich, alas, has failed" ("A iz Shershenevicha, uvy, nichego ne vyshlo", quoted in Serebrennikov 177).

Shpet's contacts with the Imagists appear to have been relatively short-lived. He does not seem to have kept up his friendship with Esenin, nor did he deepen his acquaintance with Mariengof (although as late as 1926 he promised Boris Gornung to establish a contact between him and Mariengof; cf. B. Gornung, *Pokhod* 397). Shpet's links with the Imagists did not have any noteworthy effect on his aesthetic views or on his immediate political fortunes. The mention of his name in the Imagists' letter did not put off Lunacharsky, who knew Shpet from his time in Kiev, from helping the philosopher in 1922 to stay on in Russia after his name had been placed on the infamous list of intellectuals to be exiled from the country. It was only in 1929, after the process of Stalinisation had advanced to the point where a reversal was no longer feasible, that Lunacharsky joined the chorus of ideology-driven criticism of Shpet's work, castigating his writings at a meeting at the "Land and Factory" [*Zemlia i fabrika*] publishing house in October 1929 as "most harmful" ("vredneishie sochineniia Shpeta", Lunacharskii, "Nashi" 436). Lunacharsky's speech appeared on 28 October 1929 in *Literaturnaia gazeta*; the next day, Shpet was released from his duties as Vice-President of GAKhN – an unambiguous example of media deployment as an instrument of cadre politics under Stalin.

Shpet and the Study of Literature in the Moscow Linguistic Circle and GAKhN

The Moscow Linguistic Circle (MLC) existed formally from March 1915 to November 1924. It is not known exactly when Shpet became a member of the Circle, but it is clear that by March 1920 he was actively involved in its work. In an article on the history of the MLC written in November 1976 for *The Short Literary Encyclopaedia* [*Kratkaia literaturnaia entsiklopediia*], but only published twenty years later, Roman Jakobson noted that Shpet's phenomenology of language left "an evident mark on the evolution of the Circle in the concluding phase of its life" (Jakobson, "Moskovskii" 367); elsewhere, he praised Shpet's important role as an "outstanding philoso-

pher of Husserl's school" (Jakobson, "An Example" 534), whom Husserl himself considered "one of his most remarkable students" (Jakobson, "Retrospect" 713). (Jakobson also recalled that Shpet had urged him to acquaint himself with the ideas of Anton Marty.) After Jakobson's departure for Estonia and then Prague in 1920, Shpet's (and later, through him, GAKhN's) influence gradually became so overpowering that it eventually led to the split of the Circle in mid-1922 (Nikolaev 228). In the final stages of the Circle's existence, several younger members – Boris Gornung, Buslaev, Zhinkin – joined GAKhN, where Shpet was elected, as we have seen, Vice-President in 1924; the library of the Circle was also transferred to GAKhN (Toman 66).

Shpet's impact on the work of the MLC flowed above all from the publication of his *Aesthetic Fragments*, the three instalments of which proved of immense importance to a group of younger scholars and literati at the Moscow Linguistic Circle and later at GAKhN. But his contributions to the work of the Circle were noted earlier than that. On 14 March 1920 Shpet gave a paper on the "Aesthetic elements in the structure of the word" ('Esteticheskie momenty v strukture slova', cf. Shapir 273), and on 4 April 1920 he participated in a most interesting discussion on plot ('siuzhet'), where Shpet and Petr Bogatyrev sided with Vinokur's insistence on the essentially verbal ('slovesnaia') nature of plot, against Osip Brik's suggestion that in painting and sculpture plots are possible that are of a non-verbal character (Shapir 299–300). This discussion bears an early testimony to Shpet's belief in language as the provider of a universal semiotic code that enables the processes of translation and expression between different sign systems (literature, painting, sculpture etc.). (Shpet advances this idea most comprehensively in his article "Literatura" which was written as an entry for GAKhN's *Dictionary of Artistic Terms* [Slovar' khudozhestvennykh terminov]; the article was first published in 1982.) Finally, at a meeting of the Circle on 21 March 1922, it was proposed that Shpet be invited to become a member of the editorial board of the linguistic section of the Circle's publishing house (in his capacity as a philosopher) – an idea which did not gain universal approval amongst the membership (the planned publishing house did not materialise in the end; cf. Toddes and Chudakova 240–41).

It is with the appearance of the *Aesthetic Fragments* (written in January–February 1922, published in 1922–23) that Shpet's influence on the Moscow Linguistic Circle became most visible. Of particular significance is the second instalment of the *Aesthetic Fragments*, where Shpet offered the first ever definition of poetics as grammar: "poetics in the broad sense is the grammar of poetic language and poetic thought" (Shpet, "Esteticheskie," 408; my translation, emphasis in the original). This initially metaphorical use of "grammar" was later taken up by Roman Jakobson in the late 1950s and the early 1960s in his well-known programme for the study of the "Poetry of grammar and grammar of poetry", where "grammar" evolved from a metaphor to a term with distinct scope and content. At the same place Shpet also speaks for the first time of the "poetic" (rather than simply aesthetic) "function of the word", thus foreshadowing Jakobson's later au-

thoritative emphasis on the poetic function of language.

The second vital contribution of Shpet in the *Aesthetic Fragments* is his definition of the structure of the word and its differentiation from the concept of system. Again in the second instalment, Shpet writes:

What is meant by ‘structure’ of the word is not the morphological, syntactic, or stylistic construction – in short, not the arrangements of linguistic units ‘in the plane’ [ploskostnoe], but on the contrary – the organic, depth-wise arrangement of the word, from the sensually conceivable [wording] to the formal-ideal (eidetic) object, at all levels of the relations located [raspolagaiushchikhsia] between these two terms. The structure is a concrete construction whose individual parts can vary in ‘size’ [v “razmere”] and even in quality, but not a single part of the whole *in potentia* can be removed without destroying this whole” (Shpet, “Esteticheskie” 382; my translation).

The system, on the other hand, is a set of structures where each structure preserves its own particularity. The biological organism – Shpet’s example – is precisely such “a system of structures,” where each structure (bones, nerves, blood vessels etc.) remains concrete and distinct. This differentiation between structure and system was welcomed by some linguists in the 1920s, notably Viktor Vinogradov (cf. Vinogradov 265) who read into Shpet’s argument a privileging of the notion of structure (depth) over that of system (horizontality), and thus – one can add – an implicit criticism of Saussure’s influential preference for synchronicity (Shpet was aware of Saussure’s *Cours* since about the end of June 1922 when he received the unpublished translation of the first part prepared by Aleksandr Romm, another member of the Moscow Linguistic Circle; cf. Toddes and Chudakova 235).

Finally, Shpet’s *Aesthetic Fragments* should be credited with anticipating the trend of detecting in scientific discourse traces of figurativeness, a feature which brings the discourses of science and literature closer to one another than customarily thought. “Figurativeness [obraznost’] is not only a trait of ‘poetry’... it is a general property of language, which belongs to scientific discourse as well” (Shpet, “Esteticheskie” 443). This statement questioned Husser’s certainty that the discourse of science can be strictly differentiated from everyday discourse and offered an approach that – although not pursued further by Shpet himself – was revived by Derrida and Hayden White in the 1970s and the 1980s.

But we can also see from this statement why Shpet was perceived as an outright enemy by the Petersburg Formalists (especially Shklovsky and Eikhenbaum) and as insufficiently radical by Jakobson. Despite the pioneering distinction between the poetic and aesthetic function of language, Shpet remained interested mainly in the latter. He denied poetry – and literature in general – their special status as sole exponents of discursive metaphoricity bestowed upon them by the Formalists. And although he resolutely opposed the psychological interpretation of the image (as practised by Potebnia), both in the *Aesthetic Fragments* and in the *Introduction to Ethnic Psychology* (because of that the latter work earned him Jakobson’s

conditional praise; cf. Jakobson's letter to Shpet in Shchedrina, ed. 505–506), Shpet nonetheless sought to explain the image as hovering between the object and the idea; he endeavoured to clarify its relations to the inner form of the word, to its logical and ontological dimensions. Last but not least, he was also receptive to the subjective-biographical aspects of the literary work of art, singling out the importance of the authorial voice (Shpet, "Esteticheskie" 464–71).

Ultimately – and here lies the crucial difference between Shpet and the Formalists – literature for him was not a self-sufficient system to be explained away with reference to the specifically poetic function of language; literature for Shpet – even when all his semiotic inclinations are taken into account – is primarily just one of the spheres of creativity appropriated by what he calls the "aesthetic consciousness." As a phenomenologist, Shpet's prime concern was to understand under what conditions an utterance becomes the object of aesthetic experience. This question is inextricably linked to the question of sense, so consistently ignored by the Formalists: "how should one express a given sense [smysl], so that its perception is an *aesthetic* one?" (Shpet, "Esteticheskie" 448; my translation, emphasis in the original). Equally, it presupposes attention to form in its necessary relation to *content*, as both the Aesthetic Fragments and Shpet's article "Literatura" demonstrate.

Small wonder then that the Formalists were hostile to Shpet's *Aesthetic Fragments* and the output of his younger followers in the MLC and at GAKhN. Eikhenbaum wrote on 30 June 1924 to Grigorii Vinokur – who was very sympathetic to Shpet's ideas, reviewed favourably his *Aesthetic Fragments*, openly acknowledged his influence on his own work (cf. Vinokur 106), and even tried (unsuccessfully) to urge Jakobson and Eikhenbaum to shed their reservations towards the philosopher – that in the end he "doesn't believe" in Shpet, "it's all empty rhetoric" [eto pustoe krasnorechie] (quoted in Chudakova and Toddes 17). Shklovsky, too, preserved a highly sceptical and ironic attitude, as is clear from his reaction to Shpet's work as a translator of verse as late as late as 1934 (see further below in this article).

The value of the *Aesthetic Fragments* is thus twofold. Firstly, despite the fact that on several counts Shpet in fact presaged important developments in structuralism and semiotics, his book presented the philosophically most sophisticated (and earliest) substantive, if at times oblique, polemic with Formalism, preceding both Engel'gardt's and Medvedev's later critiques. Secondly, and even more importantly, it offered a positive programme for the study of the verbal work of art from the positions of phenomenological aesthetics (Shpet's occasional departures from Husserl notwithstanding), cross-bred with hermeneutics. Here the concept of "inner form" is of particular significance. Formulated as early as 1917 in his essay "Mudrost' ili razum?" ("Wisdom or Reason?"), Shpet's crucial concept of "inner form" harked back to Wilhelm von Humboldt's philosophy of language and culture. It was sharpened in Shpet's work on the history and the current state of hermeneutics (in "The Hermeneutics and Its Problems", completed

in 1918) and then occupied centre stage in both the *Aesthetic Fragments* and the *Introduction to Ethnic Psychology*, not to mention Shpet's 1927 monograph specifically dedicated to the inner form of the word. "Inner form" was also an important theoretical instrument in the research of Shpet's younger colleagues at GAKhN. In 1923, Shpet gave at GAKhN a paper on "The concept of inner form in Wilhelm Humboldt," followed in 1924 by papers from Buslaev ("The concept of inner form in Steinthal and Potebnia") and Kenigsberg ("The concept of inner form in Anton Marty"). This direction was followed up in the collective GAKhN volume *Artistic Form* [Khudozhestvennaia forma] of 1927, where Shpet's disciples offered an exploration of form from the perspectives of aesthetics and semantics. Equidistant from both Marxism and Formalism, this volume was ultimate proof of this younger generation of scholars having little time or regard for either, a position that no doubt put them, their teacher, and their institution, the State Academy for Artistic Sciences, in a very difficult position.

Shpet's Literary Translations

Shpet's contribution to Russian culture should be measured not just by the scope and the quality of his original work. He was an indefatigable promoter of Western philosophy, whose translations span an impressive range of authors from Berkeley to Hegel and Rickert (Shpet's translation of Berkeley's *Three Dialogues between Hylas and Philonous* was published in 1937 without a mention of Shpet's name, cf. Serebrennikov 1995: 144 n.5). His single most important translation of a philosophical text, that of Hegel's *Phenomenology of Spirit*, is a major accomplishment and the result of selfless work and perseverance during the last two years of his life (the translation did not appear until 1959). Here, however, I focus on Shpet's contributions as a translator of verse and prose, an aspect of his career that has so far failed to attract serious scholarly attention. The added value of such research is twofold: a) it helps to reveal Shpet's extensive network of contacts with a number of both significant and lesser-known twentieth-century Russian poets active as translators, as well as the part he played in a string of journals and almanacs in the 1920s ; b) even more importantly, Shpet's work as a translator after his expulsion from GAKhN assists us in grasping the practice of literary translation as an instrument of ideological power and a site of competing political tenets in the 1930s.

Shpet's first known translations of verse are a distich by Plato and a fragment from Alcaeus (Levinton and Ustinov, "Ukazatel" 194; the two texts are reproduced in L. Gornung, "Moi" 178–9), published in the third issue (September 1923) of the obscure typewritten literary journal *Hermes* [(Germes); these translations are absent in the bibliography of Shpet's translations compiled by Mitiushin (cf. Mitiushin, "Bibliografiia" 91–2; Shpet's translation of Berkeley's *Three Dialogues* is also omitted there)]. The journal was launched in the summer of 1922 by a group of young men, most of them aspiring poets and philologists. The person behind the

first two issues was Boris Gornung (1899–1976), a member – as we have seen – of the Moscow Linguistic Circle in its later years. He formed an editorial board which included, among others, his brother Lev Gornung (1902–1993), the promising philologist Maksim Kenigsberg (1900–1924) – to whose memory Shpet’s *Vnutrenniaia forma slova* is dedicated – and Kenigsberg’s friend (later his wife) Nina Vol’kenau. The last two issues (out of four) saw a change in the editorial board which was now chaired by Kenigsberg and was joined by Aleksei Buslaev (Chairman of the MLC at the time the first issue of *Hermes* was published) and Viktor Mozalevskii. Kenigsberg’s untimely death in 1924 meant that only the first part of the fourth issue was prepared, already without Boris Gornung’s participation as a member of the editorial board (cf. B. Gornung, “O zhurnale” 188). More importantly, at the beginning of 1924 a “scholarly-artistic” [nauchno-khudozhestvennyi] advisory board was formed, chaired by Shpet and including some of his GAKhN colleagues, notably Aleksandr Gabrichesvkii, Mikhail Petrovskii and the classicist Aleksandr Chelpanov (the eminent psychologist’s son). Shpet and his colleagues had great plans for the second part of the fourth issue which was supposed to carry a number of scholarly articles; instead, these were all published some three years later, long after the journal had ceased to exist: Shpet’s article on Humboldt evolved into a book (*Vnutrenniaia forma slova*, 1927), whereas the articles to be written by Petrovskii, Zhinkin, Guber, and Volkov appeared in 1927 in GAKhN’s afore-mentioned collective volume *Khudozhestvennaia forma* (cf. B. Gornung, “O zhurnale” 188).

Shpet’s close involvement with these young literati continued over the next few years, until around 1926–27 (cf. B. Gornung, *Pokhod* 331 n.25). Joined by Nikolai Berner and Aleksandr Romm (on Berner, see Ustinov 5–64; on Romm, see K. Polivanov, “Mashinopisnye” 47 n.12), Boris Gornung conceived the typewritten literary almanac *Mnemosyne* (“Mnemoszina”, 1924); he confirmed in a letter to Mikhail Kuzmin of September 1924 that Shpet had been the driving force behind the formation of the new group that launched *Mnemosyne* (Levinton and Ustinov, “K istorii” 209). Another almanac, *Hyperborean* [Giperborei], which saw the light of day in Moscow towards the end of 1926 (Vorob’eva 177), was the result of collaboration, under Shpet’s guidance, between the Gornung brothers and several GAKhN scholars, including Nikolai Volkov and Boris Griftsov. A second issue of *Hyperborean* was in preparation in 1927 but was banned by the GPU (Vorob’eva 178). Shpet’s already mentioned translation of Plato’s distich was re-published in the *Mnemosyne*, while *Hyperborean* brought out his article “Literatura” (K. Polivanov, “Mashinopisnye” 46), the 1929 manuscript version of which was eventually published in Tartu in 1982. Since *Hermes* and *Hyperborean* were produced in just 12 copies each (B. Gornung, “O zhurnale” 186; Vorob’eva 179 – unlike his brother, Lev Gornung asserts that *Hermes* was produced in three copies only cf. L. Gornung, “Moi” 175), the likely impact of Shpet’s contributions there was probably rather limited (although Boris Gornung did insist that these periodicals were read by hundreds of people in Moscow, Petersburg, Kiev, Kazan, and Nizhni

Novgorod; cf. B. Gornung, *Pokhod* 349). Amongst the better-known poets, only Kuzmin and Sofiiia Parnok published in *Mnemosyne*.

In the 1920s Shpet was still translating sporadically, and mostly for pleasure; not so in the 1930s when after his removal from GAKhN translation became his principal way of earning a living. The remaining years of Shpet's live (1930–37) were spent translating into Russian a vast amount of literature, mainly from the nineteenth-century English canon. No doubt Shpet was handsomely equipped for a career as a professional translator. He stated in a declaration to the Prosecution, written in 1937, that he had command of 13 foreign languages: English, German, French, Italian, Spanish, Polish, Swedish, Norwegian, Danish, Ukrainian, Bulgarian, Latin, and Greek (Serebrennikov 190); the number of languages he could translate from was even larger – seventeen (Shpet, “Pis'mo” 587) – and was magnified to nineteen in petitions to Stalin written on different occasions by Shpet's wife and the actor Vasilii Kachalov (Serebrennikov 284; 287). Shpet himself indicated that he undertook editorial work on translations from the canon of the English, Polish, German, and the Scandinavian literatures (Shpet, “Pis'mo” 589). He also acted as evaluator of translations for various publishers, most frequently for “Academia”.

More often than not Shpet translated prose, Dickens being at the centre of his work after 1930. Both *Hard Times* and *Bleak House* (the latter abridged for children and adolescents) appeared in 1933 in Shpet's translation. His translation of Dickens' *Pickwick Club Papers* was, however, rejected (M. Polivanov, “Ocherk” 30), and Shpet had to resign himself to being allowed to compile a volume of commentaries published in 1934. Vladimir Milashevskii, the artist who illustrated the *Pickwick Papers*, noted in one version of his memoirs that both Shpet and Evgenii Lann (who translated the book together with A. V. Krivtsova) were hostile towards his illustrations, insisting instead that the edition carry the original illustrations by Robert Seymour, Robert Buss, and Hablot Browne (Phiz). In the end, Kornei Chukovsky succeeded in breaking Shpet's vociferous opposition and a compromise was reached: Dickens' text was illustrated by Milashevskii, while the original drawings were reproduced in Shpet's volume of commentaries (Iuniverg 51–3). Shpet was also considering a multi-volume edition of Dickens and even a Dickens Encyclopaedia (see his respective book proposals, both written in 1933, at RGB, f. 718, k. 17, ed. khr. 4). While in exile, he tried unsuccessfully to get “Academia” to commission him the translation of *David Copperfield* and the editorship of what was meant to be the first complete Russian translation of Harriet Beecher Stowe's *Uncle Tom's Cabin*; he also translated Oliver Goldsmith's play *She stoops to conquer or the mistakes of a night* (the translation, apparently unpublished at the time, is preserved in RGB, f. 718, k. 11, ed. khr. 10 and 11). Earlier on he had served as the editor of the two-volume translation of Thackeray's writings, for which he wrote the notes to *Vanity Fair* (1933–34), and had prepared a partial translation of Sterne's *Tristram Shandy* (preserved in RGB, f. 718, k. 12, ed. khr. 5).

Shpet's only known translation of German prose are Schiller's letters to Goethe, on which he worked in 1935–37 (the translation is preserved

in RGB, f. 718, k. 13, ed. khr. 6); Goethe's letters to Schiller were entrusted to Mikhail Petrovskii (1887–1937), a literary scholar and Shpet's former colleague at GAKhN, later an exile in Tomsk where he worked as a scholar-bibliographer at the University Library before being rearrested and shot (Serebrennikov 115; 263). Despite Shpet's reluctance to communicate with someone he believed had betrayed him during the inquest, meeting Petrovskii in Tomsk proved eventually impossible to avoid (Serebrennikov 215; 226; 235). The translation published in 1937 (with an Introduction by Georg Lukács) did not carry the name of either Shpet or Petrovskii.

It is, however, Shpet's work as a translator of verse in the 1930s that gives us access to the intricate politics of translation under Stalinism. The 1930s saw the most sustained and energetic campaign to bring to the Soviet reader the works of the eighteenth- and nineteenth-century European canon. The idea was initially Gorky's, but his pet project (for which the publishing house "Vsemirnaia Literatura" (1918–1924) had been founded) lost momentum after he left the country in the autumn of 1921. It is not by accident that the idea came back precisely in the 1930s. Establishing a new canon of widely read classic works was part of Stalin's cultural politics designed to produce a sentiment of unity and a picture of public consensus built around the supposedly shared aesthetic (read: ideological) values embodied in the Russian and Western literary tradition of the past two centuries. This new canon was more inclusive of works previously branded as representative of the abstract bourgeois humanism which the party-minded art had been encouraged to fight and leave behind. In particular, from the mid-1930s onwards bourgeois realism was in fashion once again, protected by attempts to reach consolidation around a shared anti-fascist ideological platform. The new line did soften for a moment the perception of rigidity which Stalin's cultural policies produced abroad. In 1935, Erenburg, Babel, and Pasternak were able to join the Paris Congress for the defence of culture on an equal footing with their Western colleagues. Pasternak's reluctance there to assign art clearly defined political tasks was indicative of this freshly licensed humanistic outlook.

At home, the subscription to the new canon was meant to conceal the deep rifts and the contest between the irreconcilably different national perspectives and the often incommensurable cultural orientations of the different social strata within the multi-national state. To attain this goal, translation had to be a closely monitored activity (control was made easier by setting up a translation sector within the Writers' Union; the sector met for its first conference in January 1935), and it also had to be proactive and 'practice-orientated', i.e. delivering not just samples of great literary style and craftsmanship but above all versions of the classics that would have a purchase on the everyday lives of their Soviet readers. Thus it comes as no surprise that the practice of literary translation in the 1930s was marked by a serious discord between the principles of faithfulness (to the original) and usefulness (to the target audience). The former principle was branded as "literalism" and had to give way to a culture of translation based on lower artistic expectations and higher political returns. The political war over the

principles of translation was plain to see in the polemics surrounding two of the most ambitious projects of the 1930s: the multi-volume editions of Goethe's and of Shakespeare's works. The first two volumes of the Goethe edition, in the organisation of which Shpet's pupil and friend Aleksandr Gabrichevskii was closely involved, were met with protests at the allegedly low use-value of the translations which failed to provide the Soviet readership with those much needed "current phrases" [khodiachimi vyrazheniiami] that could be of help to propagandists, philosophers and scholars (see e.g. Marietta Shaginian's criticism in "Gete v iubileinom izdanii," *Literaturnaia gazeta*, 23 October 1933). Similarly, the "Academia" edition of Shakespeare's works was attacked (notably by Chukovsky and Mirsky) for the misleading "precision" of some of the translations, which allegedly made the access of the Soviet reader to Shakespeare more difficult by obscuring rather than revealing his genius.

Shpet brought to his work as a translator of verse his baggage of unconditional professionalism, rigorous rationality, and sober-mindedness that also marked his style of philosophising. Small wonder then that he would often be reproached for siding with the "literalists". Sometimes this was justified by his occasionally excessive faithfulness to the original; at others, he was simply the victim of an overarching ideological imperative – the 'democratisation' of the classics – which he felt unable to follow.

Shpet's translations of verse in the 1930s included Byron's dramatic poems "Manfred", "Cain", and "Heaven and Earth", as well as "Age of Bronze", and Tennyson's "Enoch Arden", the latter translated in September-October 1935 and first published sixty years later (see Serebrennikov 17–38; 321). Not surprisingly, given the polemics on the philosophy of translation outlined above, his translations of Byron's poems were met with some hostility. Anna Radlova, the wife of stage director Sergei Radlov and a poet in her own right, wrote to Lev Kamenev (in response to Shpet's critical remarks on her translations of *Othello* and *Macbeth*) that she was not prepared to accept Shpet's taste and translation techniques demonstrated in his own rendition of Byron (Kuzmin 228–9). Radlova meant by this Shpet's unbending insistence on precision that on occasion favoured the literal over the creative. Shpet defended himself by responding to Kamenev that eminent poets such as Kuzmin and Pasternak had praised his translation (Kuzmin 229). Accusations of "literalism" were also levelled by Chukovsky and Shklovsky. In February 1934, the latter ridiculed in a letter to Tynianov Shpet's explanatory notes: "it seems that Shpet glossed the word 'crocodile' in Byron by adding a note giving the Latin for it ("Shpet, kazhetsia, k Baironu na slovo krokodil dal primechanie, nazvavshi etogo krokodila po-latyni", quoted in Panchenko 204). Clearly, Shklovsky had an axe to grind (because of Shpet's pronounced anti-Formalist orientation), but for once he was not exaggerating, nor was he making things up (cf. Shpet's gloss in Bairon [Byron] 406).

When considering Shpet's career as a translator of verse, one has to give prominence to his work on the prestigious eight-volume Shakespeare edition published by "Academia" in 1936–1949, under the general editorship of Sergei Dinamov (himself a victim of Stalin's purges, shot in April

1939) and Aleksandr Smirnov (a prominent literary scholar, the author of *Tvorchestvo Shekspira* (1934) and in 1946 one of the three official evaluators of Mikhail Bakhtin's doctoral dissertation "Rabelais in the History of Realism"). In a letter to Stalin written in November 1935 in Eniseisk (probably never sent), Shpet took pride in his role as a member of the working group preparing the edition and pleaded that he be allowed to resume his editorial duties. Before his arrest he had read a number of draft translations by "experienced translators such as Mikhail Kuzmin and Osip Rumer" and had "subjected these to brutal correction" [zhestokoi pravke], although he knew that not everybody would agree with his demand for "super-philological exactitude" ('sverkhfilologicheskoi tochnost'iu', cf. Shpet "Pis'mo" 592). Shpet referred to Smirnov and the poets Kuzmin, Pasternak, and Antokol'skii as potential guarantors for the quality of his work ("Pis'mo" 592).

Shpet's defensive mention of "super-philological exactitude" in this letter is an unmistakable response to those of his critics who favoured the utilitarian principles of translation over precision and philological soundness. The tension between these two attitudes came to be felt acutely as work on the Shakespeare edition progressed. Over time, Smirnov and Shpet had established a smooth and efficient co-operation, with Shpet editing meticulously the translations of several key plays, including *Macbeth* (in this case his contribution amounted in effect to co-translating the play) and *King Lear*. The balance was disturbed when Mirsky was appointed a consultant to the edition, thus strengthening the positions of the 'utilitarian' wing around Chukovsky. In his letters to Shpet, Smirnov objected to this appointment and to Mirsky's written evaluation of the work that had been done so far. He even contemplated leaving his editorial duties but was dissuaded by Kamenev (the relevant letters by Smirnov, of 9 June and 1 November 1934, are in Shpet's estate in RGB, f. 718, k. 25, ed. khr. 25). The situation turned truly unpleasant when Smirnov revealed to Shpet that Chukovsky was plotting to oust the philosopher from the edition (Smirnov to Shpet, letter of 31 January 1935; RGB, f. 718, k. 25, ed. khr. 38, l. 9). Dethroned and fallen from grace after the purges at GAKhN, Shpet was no longer able to defend himself. An article responding to Mirsky's criticisms of S. M. Solov'ev and Shpet's translation of *Macbeth* seems to have remained unpublished; Shpet had to contend himself with a letter seeking Kamenev's support (the typescript of the article and the letter are both at RGB, f. 718, k. 20, ed. khr. 3). The depressing irony in this otherwise banal story of ideological and personal rivalry is that Mirsky himself was soon to become an outcast; he perished two years after Shpet, another victim of Stalinism.

* * *

Our knowledge of Shpet's literary contacts and his work as translator enables us to appreciate the multifarious texture of his intellectual life, particularly in the late 1920s and the 1930s, a stage in his career marked by diversity under duress. During that time Shpet was forced to apply his

energy to a growing number of pursuits, none of which could give him the opportunity to advance his own agenda as a thinker and scholar. The propitious volatility of the first post-revolutionary decade, still tolerant and conducive to creativity, had gradually been supplanted by a climate of ideological control and suppression, the brutality of which left its stamp on Shpet's declining fortunes and his eventual catastrophe. The last – and at the same time most pronounced and most persistent – Westerniser in the history of twentieth-century Russian thought was relegated after 1927 to an increasingly marginal and unfulfilling existence. Rejecting the props of both Marxism and Russian religious philosophy, Shpet was left weathering the storms of history alone, facing his impending end with consummate dignity and stoicism.

In researching this article, I was variously helped by Robert Bird, John Bowlt, Craig Brandist, Jenny Brine, Katya Chown, Aleksandr Dmitriev, Evgeny Dobrenko, Anna Han, Olga Mazaeva, Elena Pasternak, Dušan Radunović, Andrei Rogatchevski, Tatiana Shchedrina, Marina Shtorkh, and Boris Wolfson. I wish to thank them all. My research was generously funded by the Alexander von Humboldt Foundation and through a Lancaster University research grant.

WORKS CITED

- Bairon, Dzh. G. [George Gordon Byron]. *Misterii*. Trans. G. G. Shpet. Introduction P. Kogan. Moscow and Leningrad: Academia, 1933.
- Belyi, Andrei. *Nachalo veka*. Moscow and Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1933.
- Belyi, Andrei. *Mezhdru dvukh revoliutsii*. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade, 1934.
- Belyi, Andrei. *Vospominaniia o A. A. Bloke*. Munich: Wilhelm Fink, 1969.
- Belyi, Andrei. "Iz vospominanii o russkikh filosofakh." Ed. J. Malmstad. *Minuvshee: Istoricheskii al'manakh*, 9 (1992): 326–51.
- Bird, Robert. "Viacheslav Ivanov i sovetskaia vlast' (1919–1929)." *Novoe literaturnoe obozrenie* 40 (1999): 305–31.
- Chudakova, M., and E. Toddes. "Nasledie i put' B. Eikhenbauma." *O literature. Raboty raznykh let*. By Boris Eikhenbaum. Ed. O. B. Eikhenbaum and E. Toddes. Moscow: Sovetskii pisatel', 1987. 3–32.
- Drozdov, V. A. "Shershenevich i Esenin: biograficheskie i tvorcheskie paralleli v kontekste sporov o sodержanii imazhinistkoi poezii." *Russkii imazhinizm. Istorii. Teorii. Praktika*. Ed. V. A. Drozdov et al. Moscow: Linor, 2003. 139–68.
- Esenin, S., Mariengof, A., Shershenevich, V. "Pis'mo v redaktsiiu zhurnala 'Pechat' i revoliutsiia'." *Pechat' i revoliutsiia* 2 (1921): 248–9.
- Esenin, Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*. Ed. Iu. L. Prokushev. Moscow: Nauka – Golos, 1999. 7 (1).
- Esenin, Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*. Ed. Iu. L. Prokushev. Moscow: Nauka – Golos, 2000. 7 (2).
- Esenin, Sergei. *Polnoe sobranie sochinenii*. Ed. Iu. L. Prokushev, Moscow: Nauka, 2002. 7 (3).

- Gornung, B. V. "O zhurnale "Germes"." *Piatye Tynianovskie chteniia: Tezisy dokladov i materialy dlia obsuzhdeniia*. Riga: Zinatne, 1990. 186–9.
- Gornung, B. V. *Pokhod vremeni. T. 2: Stat'i i esse*. Moscow: RGGU, 2001.
- Gornung, L. V. "Moi vospominaniia o professore Gustave Gustavoviche Shpete [Kommentarii K. M. Polivanova]." *Shestye Tynianovskie chteniia. Tezisy dokladov i materialy dlia obsuzhdeniia*. Riga and Moscow [s. p.]. 1992. 172–85.
- Gut, Taja, ed. *Andrej Belyj. Symbolismus, Anthroposophie. Ein Weg*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag, 1997.
- Iuniverg, L., ed. "Iz literaturnogo naslediia V. Milashevskogo." *Russian Philology and History. In Honour of Professor Victor Levin*. Jerusalem: The Hebrew University of Jerusalem, 1992. 39–58.
- Iur'ev, K. S., and S. V. Shumikhin. *Moi vek, moi druz'ia i podrugj. Vospominaniia Mariengofa, Shershenevicha, Gruzinova*. Moscow: Moskovskii rabochii, 1990.
- Jakobson, Roman. "An Example of Migratory Terms and Institutional Models (On the fiftieth anniversary of the Moscow Linguistic Circle)." *Selected Writings*. The Hague and Paris: Mouton, 1971. 2: 527–38.
- Jakobson, Roman. "Retrospect." *Selected Writings*. The Hague and Paris: Mouton, 1971. 2: 711–22.
- Jakobson, Roman. "Moskovskii lingvisticheskii kruzhok." Ed. M. I. Shapir. *Philologica* 3.5–7 (1996): 361–80.
- Kondiurina, A. A. et al., eds. "Perepiska V. I. Ivanova i O. A. Shor." *Archivio Italo-Russo* 3 (2001): 151–455.
- Kuniaevy, S. and S. Zhizn' Esenina. Moscow: Tsentrpoligraf, 2002.
- Kuzmin, Mikhail. *Dnevnik 1934 goda*. Ed. G. Morev. St. Petersburg: Ivan Limbakh, 1998.
- Lavrov, A. V., and John Malmstad, eds. *Andrej Belyi i Ivanov-Razumnik. Perepiska*. St. Petersburg: Atheneum and Feniks, 1998.
- Levinton, G. A., and A. B. Ustinov. "Ukazatel' soderzhaniia zhurnala "Germes"." *Piatye Tynianovskie chteniia: Tezisy dokladov i materialy dlia obsuzhdeniia*. Riga: Zinatne. 1990. 189–97.
- Levinton, G. A., and A. B. Ustinov. "K istorii mashinopisnykh izdaniia 1920-kh godov." *Piatye Tynianovskie chteniia: Tezisy dokladov i materialy dlia obsuzhdeniia*, Riga: Zinatne. 1990. 197–210.
- Lunacharskii, A. V. "Svoboda knigi i revoliutsiia." *Pechat' i revoliutsiia* 1 (1921): 3–9.
- Lunacharskii, A. V. "Nashi zadachi v oblasti khudozhestvennoi literatury. Stenogramma doklada na izdatel'skom aktive ZIFa." *Sobranie sochinenii v vos'mi tomakh*. By A. V. Lunacharskii. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1964. 2: 426–39.
- Maksimova, T. G. "Iz vospominanii." *Gustav Gustavovich Shpet. Arkhivnye materialy. Vospominaniia. Stat'i*. Ed. T. D. Martsinkovskaia. Moscow: Smysl, 2000. 157–69.
- Mariengof, A. *A Novel without Lies*. Trans. J. Alaniz. Birmingham: Glas, 2000.
- Mitiushin, A. A. "Bibliografiia pechatnykh trudov G. G. Shpeta." *Nachala* 1 (1992): 89–92.
- Nikolaev, N. I. 2004. "M. M. Bakhtin, Nevel'skaia shkola filosofii i kul'turnaia istoriia 1920-kh godov," *Bakhtinskii sbornik*, 5: 210–80.
- Obatnin, G. V. "Materialy k opisaniiu biblioteki Viacheslava Ivanova." *Europa Orientalis* 21.2 (2002): 261–343.
- Panchenko, Ol'ga, ed. "Iz perepiski Iu. Tynianova i B. Eikhenbauma s V. Shklovskim." *Voprosy literatury* 12 (1984): 185–218.
- Pasternak, E. V. "Pamiaty Gustava Gustavovicha Shpeta." *Voprosy filosofii*, 11 (1988): 72–6.

- Poleva, N. S. "Osnovnye daty biografii G. G. Shpeta." *Gustav Gustavovich Shpet. Arkhivnye materialy. Vospominaniia. Stat'i*. Ed. T. D. Martsinkovskaia. Moscow: Smysl, 2000. 7–14.
- Polivanov, K. M. "Mashinopisnye al'manakhi "Giperborei" i "Mnemozina". Ukazatel' soderzhaniia." *De Visu*, 6 (1993): 46–9.
- Polivanov, M. K. "Ocherk biografii G. G. Shpeta." *Litsa. Biograficheskii al'manakh* 1 (1992): 7–43.
- Remizov, A. 1927. *Vzvikhrennaia Rus'*. Paris: Tair.
- Roizman, M. D. *Vse, chto pomniu o Esenine*. Moscow: Sovetskaia Rossiia, 1973.
- Savchenko, T. K. "Sergei Esenin i Aleksandr Kusikov." *Russkii imazhinizm. Istoriia. Teoriia. Praktika*. Ed. V. A. Drozdov et al. Moscow: Linor, 2003. 202–13.
- Serebrennikov, N. V. et al., eds. *Shpet v Sibiri: Ssylka i gibel'*. Tomsk: Vodolei, 1995.
- Shapir, M. I. "Kommentarii." *Filologicheskie issledovaniia: Lingvistika i poetika*. By G. O. Vinokur. Ed. T. G. Vinokur and M. I. Shapir. Moscow: Nauka, 1990. 256–365.
- Shchedrina, T. G. "*Ia pishu kak echo drugogo...*" *Ocherki intellektual'noi biografii Gustava Shpeta*. Moscow: Progress-Traditsiia, 2004.
- Shchedrina, T. G., ed. *Gustav Shpet: zhizn' v pis'makh. Epistoliarное nasledie*. Moscow: ROSSPEN, 2005.
- Shershenevich, V. G. *Listy imazhinista*. Iaroslavl': Verkhne-Volzhsкое knizhnoe izdatel'stvo, 1997.
- Shpet, Gustav. "Esteticheskie fragmenty." *Sochineniia*. By Gustav Shpet. Moscow: Pravda, 1989. 343–472.
- Shpet, Gustav. "Pis'mo Stalinu." *Tvorcheskoe nasledie Gustava Gustavovicha Shpeta v kontekste filosofskikh problem formirovaniia istoriko-kul'turnogo soznaniia (mezhdistsiplinarnyi aspekt)*. G. G. Shpet/Comprehensio. Chetvertye Shpetovskie chteniia. Ed. O. Mazaeva. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, 2003. 586–92.
- Tihanov, Galin. "Multifariousness under Duress: Gustav Shpet's Scattered Lives." *Russian Literature* (to be published in 2007).
- Toddes, E., and M. Chudakova. "Pervyi russkii perevod "Kursa obshchei lingvistiki F. de Sossiura [Saussure] i deiatel'nost' Moskovskogo lingvisticheskogo kruzhka (Materialy k izucheniiu bytovaniia nauchnoi knigi v 1920-e gody)." *Fedorovskie chteniia 1978*. Moscow: Nauka, 1981. 229–49.
- Trabskii, A. Ia., ed. *Sovetskii teatr. Dokumenty i materialy, 1917–1967. Russkii sovetskii teatr, 1926–1932. Chast' pervaia*. Leningrad: Iskusstvo, 1982.
- Ustinov, A. "Dve zhizni Nikolaia Bernera." *Litsa. Biograficheskii al'manakh* 9 (2002): 5–64.
- Vinogradov, V. "Iz istorii izucheniia poetiki (20-e gody)." *Izvestiia AN SSSR. Seriia literatury i iazyka* 34.3 (1975): 259–72.
- Vinokur, G. O. "Slovarnaia avtobiograficheskaia zametka" [1925–26]. *Vvedenie v izuchenie filologicheskikh nauk*. By G. O. Vinokur. Ed. S. I. Gindin. Moscow: Labirint, 2000. 105–107.
- Vorob'eva, M. "Neizvestnyi "Giperborei"." *Bibliofil* 3 (2000): 177–83.

■ KNJIŽEVNOST IN ESTETIKA OD »SREBRNEGA VEKA« DO 30. LET 20. STOLETJA

Ključne besede: ruska književnost / literarna teorija / literarna estetika / Špet, Gustav / simbolizem / imaginizem / moskovski lingvistični krožek / prevajalska dejavnost

Key words: Russian literature / literary theory / literary aesthetics / Shpet, Gustav / symbolism / imagism / Moskow linguistic circle

Teoretskega dela Gustava Špeta o literaturi še nihče ni sistematično preučil, prav tako nismo posvetili dovolj pozornosti njegovi splošni navzočnosti na ruskem kulturnem prizorišču v prvih treh desetletjih dvajsetega stoletja. Iz tega razloga sta naše poznavanje in vrednotenje dosega njegovega pisanja in raznolikosti ruskega literarnega življenja iz tistega obdobja manj bogata in široka, kakor bi sicer lahko bila.

Špet je o književnosti pisal iz teoretske perspektive, ki je izhajala iz njegove splošne estetike; prek osebnih prijateljstev in poznanstev, pa tudi prek svojega članstva je igral pomembno vlogo v vrsti neformalnih krogov in tudi v bolj formalno strukturiranih skupinah, denimo v Moskovskem lingvističnem krožku, ki je promoviral književnost, gledališče in vede o njiju; nenazadnje pa je bil Špet dejaven tudi kot ruski prevajalec in komentator številnih del iz kanona angleške književnosti. V članku skušam strnjeno kronološko preučiti Špetov prispevek k tem prepletajočim se področjem. Predvsem poskušam predstaviti dejstva o Špetovi povezanosti s književnostjo in na kratko oceniti njegov prispevek k literarni teoriji 20. let dvajsetega stoletja.

Ta študija je v precejšnji meri mišljena kot prispevek k pravi Špetovi intelektualni biografiji, ki bi se je utegnil kdo lotiti v prihodnosti (za prvi uporabni poskus glej Tatjana Gennadjevna Ščedrina: Pišem kot odmev drugega.). V ta namen sem črpal iz doslej neupoštevanih objavljenih in neobjavljenih virov, pri čemer sem združil različne vrste preučevanj, ki doslej še niso bile povezane. Raziskava, ki se je lotevam, je nenazadnje poskus, da bi razkril Špetove razpršene talente in energijo in – v letih po 1927 – njegovo tragično mnogovrstno življenje pod politično strahovlado stalinizma. Začenjam s pregledom Špetove povezanosti z ruskim simbolizmom in njegovih stikov z imagisti. Nato se osredotočam na njegov prispevek k delu Moskovskega lingvističnega krožka in študij književnosti na GAHN-ju (Državna akademija za znanost o umetnosti). V zadnjem delu ponujam analizo Špetove kariere prevajalca, večinoma iz 30-ih let, ki so jo v dobršni meri zaznamovale ideološke omejitve stalinizma.

September 2006

DIE LEGENDE IM LITERARISCHEN SCHAFFEN GUSTAVE FLAUBERTS UND JOSEPH ROTHS

Matjaž Birk

Philosophische Fakultät, Maribor

A legend in the literary work of Gustav Flaubert and Joseph Roth. The article discusses the characteristics of the actualisation of a legend as a literary form in Gustav Flaubert's story The Legend of Saint Julian the Hospitaller (1877) and in Joseph Roth's novel Tarabas (1934). The two authors used the genre characteristics of a legend combined with elements of fairytale and mythical story-telling, intertwining them according to construction and deconstruction principles in the manner of parody and the grotesque. Both actualisations of legends are aesthetic attempts to go beyond the spiritual and ideological symptoms of the historical moment in which they appear.

Legenda v literarnem ustvarjanju Gustava Flauberta in Josepha Rotha. Članek obravnava značilnosti aktualizacije legende kot literarne oblike v povesti Legenda o svetem Julijanu strežniku (1877) G. Flauberta in v romanu Tarabas (1934) J. Rotha. Avtorja sta zvrstne značilnosti legende uporabljala v kombinaciji z elementi pravljичnega in mitičnega pripovedovanja ter jih prepletala po načelu konstrukcije in dekonstrukcije v parodično-groteskni maniri. Obe aktualizaciji legende sta estetski poskus preseganja duhovno-ideološke simptomatike v zgodovinskem trenutku, v katerem sta nastali.

I.

Gustave Flaubert stellt dar das Bindglied zwischen der romantischen Literatur und der postromantischen Prosa, die ausschlaggebend für die Entwicklung des Erzählens im 20. Jhd. war. Von Gustave Flauberts narrativen Techniken und Formen wie auch von seinen poetologischen Konzepten – unter anderen von der Rhetorik des Schweigens, der Poetik des Zitats und von dem Pastiche-Konzept als romaneskes Modell – lassen sich Verbindungslinien zu pointiert modernen (Th. Beckett, Th. W. Adorno, J.-P. Sartre) und postmodernen (J. L. Borges, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, M. Vargas Llosa, U. Eco) Poetiken ziehen. Es wundert daher nicht, dass

Flauberts romaneske 'écriture' das literarische Schaffen einer ganzen Reihe bedeutendster europäischer und nichteuropäischer Schriftsteller des 20. Jhds. prägte.¹ Auch die deutsche literarische Öffentlichkeit erblickte bald die erzählerische Meisterhaftigkeit Flauberts. Georg Lukács würdigte Flauberts zeitgestalterisches Können, das die Zeit als »vereinigendes Prinzip« (Lukács 111) der Erzählung zu verdeutlichen wisse. Später stand die Struktur von Flauberts Romanen im Mittelpunkt der erzähltheoretischen Diskussion, u.a. bei K. Hamburger, F. Stanzel, G. Genette u.a.² In der österreichischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jhds. sind wichtige Spuren der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Flauberts in den Werken literarischer Theoretiker und Schriftsteller zu finden, darunter bei den Jungwienern Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler wie auch bei Rainer Maria Rilke, Franz Kafka, Robert Musil, Joseph Roth u.a.

In der Zeit vor der Entstehung von *Trois Contes* – des Erzählbandes mit den Texten *Un coeur simple* (*Ein schlichtes Gemüt*), *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (*Die Legende von Saint Julien dem Gastfreundlichen*³) und *Hérodiade* – wurde Flaubert von tiefer psychischer Krise erschüttert, die auf die Enttäuschung über die geistige Situation in der damaligen französischen Gesellschaft, auf die Zweifel an gesellschaftlicher Mission der Kunst und auf private Bedrückungen zurückzuführen ist, darunter auf das Ableben seiner Mutter, den durch das drohende persönliche Bankrotte aufgezwungenen Verkauf des Deauviller Bauernhofes, den ausgebliebenen Publikumserfolg von *Éducation sentimentale* (*Erziehung der Gefühle*) und die Lasten des Alters. In sein *Tagebuch* schrieb Flaubert voller Sarkasmus:

Ich empfinde gegen die Dummheit meiner Epoche Haßfluten, die mich erstickten. Es steigt mir Scheiße in den Mund wie bei einem verklemmten Bruch. Aber ich will sie behalten, sie eindicken und daraus einen Brei machen, mit dem ich das neunzehnte Jahrhundert beschmieren werde, wie man die indischen Pagoden mit Kuhfladen vergoldet. Und wer weiß? Vielleicht wird das halten? (Zit. nach Haffmans/Cavigelli 333)

Flaubert konnte Halt weder in der Religion noch in ideell-ideologischen Wertsystemen finden – beides erschien ihm zu dogmatisch. Auch von einem vagen Zukunftsoptimismus wie vom damals aktuellen literarästhetischen Trend des Naturalismus⁴ war er nicht zu begeistern. Er unterbrach die frustrierende Arbeit an dem Roman *Bouvard et Pécuchet* und widmete sich *Saint Julien* – »um zu sehen, ob ich noch in der Lage bin, einen Satz zu schreiben, woran ich Zweifel habe« (Flaubert, *Briefe* 644), wie der Autor an seine Freundin Madame des Genettes Anfang Oktober 1875 schrieb. Flauberts Umgang mit Stoff und Thematik der Erzählung erinnert an Goethe und seine Beziehung zum Faust-Stoff (De Biasi, *Introduction* 17–24): Flauberts erster Kontakt mit dem Stoff der Erzählung reicht in die 30er Jahre des 19. Jhds zurück, als sich der Autor, dank seinem Rouener Kunstslehrer Langlois in der Kirche in Caudebec mit den Heiligenlegenden von Sankt Hubertus, Sankt Eustachius und Sankt Julien vertraut machte. Mitte der 50er Jahre soll ein erzählerisches Fragment, eine Art Ur-Julien entstanden sein. Als die Arbeit nach zwanzig Jahren wiederaufge-

nommen wurde, hatte der Autor zunächst einige Schwierigkeiten bei der Fiktionalisierung des mittelalterlichen Stoffes, doch bald befand er sich in einem Schöpfungsrausch und begann mit der Erstellung von Textskizzen, wobei sich vermeintliche Quellen oder Inspirationen – darunter das immer wieder erwähnte Glasfenster mit Motiven aus der Saint-Julien-Legende in der Katedrale zu Rouen, die Gespräche mit den Freunden über die Wildjagd und Victor Hugos *La Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour* – als obsolet erwiesen. Flaubert schrieb *Saint Julien* in sechs Monaten, zwischen September 1875 und Februar 1876, in Concarneau an der bretonnischen Küste und in Paris. Im September 1876 las er die Erzählung George Sand vor, die den Text mit Begeisterung aufnahm. »Das ist der wahre Ruhm!« (Flaubert, *Briefe* 656), schrieb der Autor in seinem Dankbrief an Sand Ende Oktober 1876. Im April 1877 erschien *Saint Julien* als letztes von Flauberts Lebzeiten veröffentlichtes Werk, zuerst im Feuilleton der Pariser Tagespresse und einige Tage später, zusammen mit den anderen zwei Erzählungen in Buchform beim Pariser Verleger G. Charpentier. Während sich in der Zeit des sich anbahnenden Naturalismus der Erfolg von *Saint Julien* beim Lesepublikum in Grenzen hielt, reagierte die damalige Kritik fast ausnahmslos enthusiastisch auf die Erzählung, indem sie die Synthese des Phantastischen mit der Suche des Rationalisten nach empirischer Objektivität und stilistischer Vollkommenheit herausstrich.⁵ Gegenwärtig gehören *Trois contes* zu den Publikumslieblingen unter Flauberts Texten – breite Rezeption wird ihnen auch im slowenischen Kulturraum zuteil⁶ – und werden von der französischen Literaturwissenschaft wegen ihrer stilistischen Vollkommenheit und komplexen narrativen Strategien zu den besten Texten aus seinem Oeuvre gezählt.

Für Joseph Roth war Flaubert ein Verwandter in seelischer und literarischer Hinsicht. Roth las Flauberts autobiographische und fiktionale Texte. Aus seinen Briefen geht hervor, dass er mit besonderem Interesse Flauberts Briefwechsel, *Journal égyptien (Ägyptisches Tagebuch)*, *Bouvard et Pécuchet* und *Salammbô* las. Aus Begeisterung über Flauberts luzide Diagnostik menschlichen Eingeschränkt-Seins, über dessen Kunst des literarischen Erzählens, insbesondere in puncto Erzählverfahren und –techniken, pflegte Roth den französischen Romancier den jungen schriftstellerischen Kollegen als Vorbild zu empfehlen: an den Schriftsteller und Journalisten Hans Natonek, mit dem er in Pariser Exil häufig zusammentraf, schrieb Roth im Oktober 1932: »Lesen Sie mehr ganz große ewige Sachen, als wie: Shakespeare, Balzac, Flaubert! Kein Gide! Kein Proust! Auch nichts ähnliches! Die Bibel. Homer.« (Roth, *Briefe* 238) Roth nahm sich an Flauberts historischem Erzählen ein Beispiel und stellte unter dem Eindruck von Flauberts *Salammbô* während der Arbeit an *Die hundert tage* (1934), seinem Napoleon-Roman, Überlegungen über das historische Genre an, die er in einem Brief an Carl Seelig vom Ende 1934 darlegte:

Ich schreibe übrigens zum ersten Mal einen historischen Roman – gewiß nicht, weil ich ‚Erfolg‘ haben will – aber weil ich im Stoff ein Mittel gefunden habe, mich direkt auszudrücken. Und ich bin im größten embarrassment: weiß die gemeinen Mittel des historischen Romanschreibers zu verachten und ‚privat‘ zu werden, ich meine privat im Sinne des Romanciers! Es ist schwer,

aber es reizt mich, eben deshalb, wie es vielleicht reizvoll war, ‚Salambo‘ zu schreiben. Nur ‚balladesk‘ – nicht ‚homerisch‘. (Roth, *Briefe* 394)

Ähnlicherweise wie *Saint Julien* prägte auch die Entstehung von *Tarabas* die Empörung des Autors über die damalige geistig-ideelle und politische Situation, in Roths Fall vorerst über den Aufstieg des Nazismus – in einem seiner zahlreichen Briefe an Stefan Zweig aus dem Jahr 1933, Roths erstem Emigrationsjahr, diagnostizierte er voller Ironie und Schwermut:

Aber es ist ganz finster – in der Welt und auch für uns, Individuen. Wir haben Alle die Welt überschätzt: selbst ich, der ich zum absoluten Pessimistischen gehöre. Die Welt ist sehr, sehr dumm, bestialisch. Ein Ochsenstall ist klüger. Alles: Humanität, Zivilisation, Europa, selbst der Katholizismus. [...] Ich sehe, daß wir den Wahnsinn in Deutschland nicht übertönnen werden. Ihre Bücher werden in Breslau verbrannt. (Roth, *Briefe* 262)

Roth schrieb *Tarabas* in Paris und in Rapperswill am Zürcher See, wo er sich zwischen August und Dezember 1933 aufhielt. In der Ankündigung des Romans in einem Brief an Zweig vom Mai 1933 beteuerte Roth in der Nachfolge Flauberts zu stehen, obwohl er zugleich dies zu relativieren suchte, indem er auf eine zusätzliche, obskure stoffliche Quelle hinwies:

[...] so schreibe ich in 3 Monaten, zum ersten Mal in meinem Leben, den nächsten Roman. Glänzender Stoff, fern von Dtschland., aber mit deutlicher Beziehung dazu, spielt im östlichen Grenzland. PAR DISCRETION: St. Julien l’hospitalier auf modern, statt der Tiere: Juden, und zum Schluß die Entführung. Sehr katholisch. Ich habe den ganzen Stoff in einer ukrainischen Zeitung gefunden. (Roth, *Briefe* 265)

Da Roth mit der Ablieferung des Romans wie oft davor in Verzug geraten war, kam es zu heftiger Auseinandersetzung zwischen dem Autor und seinem Amsterdamer Verleger Emanuel Querido, der sich infolge der Nichteinhaltung des Vertrags entschloss, *Tarabas* an die Pariser deutschsprachige Emigrantenpresse zu verkaufen. Trotz Versuche, seinen renommierten Briefpartner Zweig zum Eingriff in die zugespitzte Situation zu bewegen – Roth täuschte vor seine Unzufriedenheit mit dem Roman und »Gleichgültigkeit dem ‚Literarischen‘ gegenüber« (Roth, *Briefe* 297)⁷ – gelang es ihm letztendlich nicht, dessen Publikation in den Pariser Periodika zu verhindern: Anfang 1934 erschien *Tarabas* in Fortsetzung im *Pariser Tageblatt*. In Buchform gelangte er zur Veröffentlichung im Querido Verlag im April 1934. In Hinsicht der Rezeption wurde *Tarabas* ein ähnliches Schicksal wie *Saint Julien* zuteil: während der Roman von der Kritik für die gelungene Aktualisierung der Heiligenlegende gewürdigt wurde, hielt sich der Erfolg bei den Lesern wegen des vermeintlichen allzu vermittelten Zeitbezugs in Grenzen. Roth fühlte sich deswegen gegen Erwartungen nicht besonders gekränkt, weil er auf den Erfolg seines in Entstehung begriffenen Napoleon-Romans setzte. Heute gehört *Tarabas* zu Roths Klassikern, auch im slowenischen Raum⁸. Von der germanistischen Forschung wird er mit besonderer Vorliebe auf seine galizischen Implikationen untersucht (Klanska 146–150).

II.

Von der Legendenforschung gehen seit Jahren nur relativ bescheidene Impulse für die allegemeine literaturwissenschaftliche Gattungsdiskussion aus. Die Gattungspoetik der Legende lässt nachwievor viele Fragen offen, was auf die Bestimmung der Legende durch „Dualität, Zuspitzung und ihre Ansiedlung in Immanenz und Transzendenz zugleich“ (Ecker 344) zurückzuführen ist – anders gesagt, in der Legende gehen theologische mit literarischen Elementen einher. Dies verlangt die Anwendung interdisziplinärer methodischer Ansätze; die sind selten und bleiben häufig auf halbem Weg stehen.⁹ In der traditionellen Gattungspoetik (Rosenfeld 3–20, Karlinger 1–31) wird die Legende an die jeweilige Religionsgemeinschaft gebunden und habe zum Ziel die christliche Heiligenverehrung, obwohl sie nicht nur ein christliches literarisches Genre ist, sondern auch im Islam und Buddhismus begegnet. Die Heiligenverehrung bedeutet Beschäftigung mit dem Numinosen – mit dem Göttlichen als unbegreiflicher, zugleich Vertrauen und Schauer erweckender Macht – und ist als Versuch zu deuten, dieses unbegreifliche Numinose im Leben und Sterben von Menschen mit göttlicher Begnadung ansprechbar zu machen, ohne es seiner Heiligkeit und Würde zu berauben. Dieses Problem ist durch die Menschenwerdung Christi vorgeformt und wiederholt sich bei der Bildung von christlichen Legenden, die sich in Christus-, Marien- und Heiligenlegenden unterscheiden lassen. Die Legende als eine Erzählung, für die das Religiöse konstitutiv ist, wird gleichberechtigt neben Gattungsbezeichnungen Märchen, Mythos und Sage gestellt, wobei stoffliche und motivische Beziehungen zwischen den genannten Genres – von André Jolles wurden sie als einfache Formen erzählender Dichtung auf »elementare, spezifische Geistesbeschäftigungen im sprachlichen Bereich« (Rosenfeld 9) zurückgeführt – nachwievor zur Diskussion stehen. Der Legende werden die Elemente des Wunderbaren, Erbaulichen und Belehrenden zugeschrieben. Was nachwievor nicht unumstritten bleibt, ist das grundlegende Dilemma, ob die Legende als eine Gattung eigener Art anzusehen ist, oder ist es nur die stofflich-gegenständliche Gemeinsamkeit, die sprachliche Gebilde verschiedenster Art zusammenbindet und ihre Aussonderung aus dem weiten Feld literarischer Erscheinungen erlaubt. Einiges spricht für diese zweite Möglichkeit, wie die verschiedensten Darbietungsgarten der Legende im Bereich der Erzählliteratur, der Dramatik und der Poesie (Legendenballade), wobei das Wort Legende das stoffliche Element, das jeweilige Grundwort aber die Genrezugehörigkeit angeben.¹⁰ In deutschsprachiger Literatur entdeckte das 18. Jahrhundert den poetischen Reiz der Legende. Eine besondere Vorliebe für die Legende entwickelte sich in der Romantik etwa bei Tieck, Uhland, Kerner, Mörike usw. Mit Gottfried Keller beginnt die Phase der Legendendichtung, in der an die Stelle niver Religiosität oder ästhetischer Faszination die Psychologisierung, ironische Distanz und zunehmend parodierende Antilegende treten wie etwa bei Le Fort, Hesse, Th. Mann, Hofmannsthal. In der neueren französischen Literatur sind Legendendichtungen von Hugo und die Legendendramen von P. Claudel besonders hervorzuheben.

III.

In *Saint Julien*¹¹ und *Tarabas*¹² manifestiert sich das dem Legendären inhärente Religiöse auf der Ebene der Geschichte und des Diskurses einerseits in der Anlehnung an die Bibel, andererseits an die Heiligengeschichten. Die Anlehnung an die Bibel zeigt sich in der ihr entnommenen Motivik und Symbolik, darunter in dem grundlegenden biblischen Motiv des Verzichts auf diesseitige Güter (Lucas 14–26), die für die Identität der beiden Protagonisten und Juliens Eltern charakteristisch ist. Ferner sind in den Texten zahlreiche motivische Anspielungen auf die Bibel zu finden – in *Tarabas* sind sie in erzähltechnischer Hinsicht von grundlegender Bedeutung. Dazu gehören die Motive des verlorenen Sohnes und des Herausreißen des Bartes (Jesaja 50,6), das die tiefstmögliche, mit dem Tod vergleichbare Verletzung der menschlichen Würde signalisiert. Das erste Motiv wird konkretisiert im Geschehensmoment von Tarabas letztem Besuch im Elternhaus – Tarabas wird davon gejagt – und in die Thematik der Konfliktrichtigkeit zwischen der Generation der Söhne und der Eltern eingebettet. Das zweite Motiv bildet den Höhepunkt im thematischen Kontext der Auseinandersetzung des Protagonisten mit dem Judentum, das von dem rothaarigen Schemarjah als Archetyp des Dämonischen verkörpert wird. Die Elemente der Legende als religiöser Geschichte sind ferner zu beobachten in zahlrechen stofflichen und motivischen Reminiszenzen an die *Legenda aurea*¹³, was vor allem für Flauberts Text gültig ist, der an die Geschichte von Hl. Julianus Hospitator¹⁴, Hl. Christophorus und Hl. Rafael anknüpft. Flaubert knüpfte in erster Linie an die Legende von Hl. Julien an, indem er die Struktur der Handlung, die Identität der Protagonistenfigur (Jäger) und die zentralen Motive (die Tötung der Eltern¹⁵ und Überführung des Leprakranken) auf die Protagonisten-Apotheose abgestimmt hat. Bei genauem Hinsehen merkt man indessen, dass das dargelegte Religiöse an mehreren Stellen ironisch bis sarkastisch überhöht wird; dabei erscheint es am häufigsten in der Kombination mit dem Märchenhaften. Wenn man sich auf die Figur des Protagonisten beschränkt, konstatiert man, dass Juliens Identität und Verhalten durch die Verzerrung der religiösen Metaphysik gekennzeichnet wird, die unter Anwendung ironisch-sarkastischer Überhöhung vor sich geht; die erste von diesen Überhöhungen tritt bald nach dem Erzählanfang in Erscheinung, wo Julien als Megalomane und Obsessiver entlarvt wird:

Manchmal sah er sich in einem Traum wie unseren Stammesvater Adam mitten im Paradies unter allen Tieren; und wenn er die Hand ausstreckte, mußten sie sterben; oder sie zogen zu zweien der Größe nach an ihm vorüber, von den Elefanten und Löwen [...] wie an dem Tag, als sie in die Arche Noah traten [...] (Flaubert, *Legende* 74)

Diese und weitere ironisch-sarkastische Überhöhungen des religiösen Elementes dienen weniger der Objektivierung des Erzählten, sondern stehen in der Funktion der parodistisch-satirischen Dekonstruktion des legendären Musters und der zeitweiligen Aufhebung ästhetischer Illusion. Tarabas' Identität ist dagegen historischer Natur, durchsät von Elementen

der religiösen Legende – das Historische und das Numinose stehen hier im produktiven Wechselspiel. Im Mittelpunkt von christlichlegenderer Aktualisierung steht das, der religiösen Legende immanente Wunderbare, welches in der Erscheinung des Bildes der Muttergottes auf dem Hof des jüdischen Gastwirtes Kristianpoller in symbolisch-komprimierter Form erscheint. Es ist dies eine legendenspezifische Darstellung des Numinosen, die die Umformung eines als historisch empfundenen Lebens, die soziale Deklassierung und Isolierung herbeiführt.

Im Zusammenhang mit der Aktualisierung der Legende soll im weiteren Textverlauf das gattungscharakteristische Merkmal des Erbaulichen und Belehrenden untersucht werden, welches das Numinose mit dem Menschlichen, sprich die Heiligengeschichte mit der Rittergeschichte verbindet: der Heroenkult wird nämlich als eine Vorform oder gar Anlass zur Bildung christlicher Heiligenverehrung betrachtet. Wenn die beiden Texte auf deren Lehrhaftigkeit überprüft werden, die auf der Ansicht beruht, dass in der Legende die religiöse Heldensage mit Wundergeschichte einhergeht, zeigt sich, dass sie sowohl in der Handlung wie auch in der Identität der Protagonisten heldenhaft erscheinen und somit formale Voraussetzungen für das Erbauliche und die Didaxe erfüllen. Bei genauerer Untersuchung zeigt sich, dass die besagte Heldenhaftigkeit, die in der Töten-Obsession ihren Höhepunkt erreicht, lediglich in erzähltechnischer Hinsicht von Belang ist, indem sie als Auslöser für die Verwirklichung der Prophezeiung fungiert. In inhaltlicher Hinsicht wird sie indessen als Instrument zur Aufhebung des legendentypischen Musters, zu dessen Dekonstruktion eingesetzt. Eindeutig zeugt davon die Erzählhaltung, die darüber Auskunft gibt, dass Julien und Tarbas in ihren heldenhaften Handeln, parallel zur Zuspitzung der Töten-Obsession, vom Erzähler zunehmend im Stich gelassen werden.

IV.

In der Erforschung der Poetik und Produktion geht die Legende am häufigsten mit dem Märchen einher – die beiden Formen, die ihrem Wesen nach episch sind, werden zusammen mit der Sage als Nachbargattungen bezeichnet. Während die Legende bzw. deren auf religiöse Thematik gerichteter Sinnzusammenhang entweder literarisch formulierbar ist oder aber auch durch eine Bild-Sequenz ‚erzählt‘ werden kann, entzieht sich das Märchen dem Eidethischen und ist lediglich ausnahmsweise – etwa in einigen Theaterformen wie im Marionettentheater – ins Optische umsetzbar (Karlinger 3–4). Unter der Anlehnung an die Märchentheorie von Vladimir Propp (Propp 27–35) können in den beiden Texten auf der Ebene der Geschichte einige Elemente des idealtypischen Märchenschemas herausgearbeitet werden: die Beschreibung der Orte, Situierung in der Zeit, Zusammensetzung der Familie (Vater und Mutter), Prophezeiung, Wohlergehen vor dem Verbrechen, künftige Heldentaten, Weggang und Ziel des Helden und in *Saint Julien* im Zusammenhang damit auch das Merkmal der Heirat des Helden und dessen Aufstieg auf den Thron. In

Saint Julien erweist sich als märchenhaft auch das Ineinanderverweben des Menschlichen und Tierischen anhand der Eltern: das Schicksal der Tiere und der Eltern ist im Kontext der Verdammung und Prophezeiung, aber auch wegen des vom Anfang an vorhandenen animalischen Charakters der Identität der Eltern miteinander aufs Engste verknüpft.¹⁶ Die Ambivalenz in der Identität der Eltern-Figuren – sind es die Tiere, die das Eltern-Bild übernehmen, oder sind es die Eltern, die als Tiere in Erscheinung treten – gehört neben der Erscheinung des sprechenden Hirsches, den beiden Jagdepisoden und der Episode der Verfolgung Juliens seitens der Tiere zu märchenhaften Elementen, die eindeutig zu subversiven Zwecken eingesetzt werden: Flaubert versteckt vom Anfang an in das konstruierte Märchenhafte, das sich außer in der Identität der Figuren und in der Natur der Ereignisse auch in der Atmosphäre niederschlägt – bei der Feier, anlässlich der Geburt von Julien erscheint „zur Belustigung [...] aus einer Pastete ein Zwerg“ (Flaubert, *Legende* 59) – die parodistische Pointe mit dem Ziel, das Sonderbare der Figuren und deren Isolation von der Umwelt zu thematisieren. Durch traumhafte Visionen und Ironisierungen, die als lyrisch-bizarre Phantastik vorkommen, schlägt das Märchenhafte, ähnlich wie das mit ihm auftretende Religiös-Wunderbare, in dessen groteskes Gegenteil um. In *Tarabas* ist das Märchenhafte wegen des zeitgeschichtlichen Stoffes subtiler eingesetzt; besondere Ausprägung erfährt es in den ‚Tableaux‘¹⁷ des Ostens, wo mittels auktorial-personaler Erzählinstanz, ähnlicherweise wie in *Saint Julien*, das Märchenhaft-Wunderbare mit dem Religiös-Wunderbaren zusammenschmilzt. In der neuen Welt erscheint das Märchenhaft-Wunderbare als Travestie in der Figur der aus Tarabas‘ Heimat stammenden Zigeunerin, die dem Protagonisten auf einem New Yorker Markt sein Schicksal prophezeit. Die dem Diktat des Materialismus angepasste Zigeunerin sieht sich gezwungen, ihre Authentizität – ihr sprachliches Idiom, in das sie hineingeboren wurde, »den lebendigen Atem ihrer vollen Brust« (Roth, *Tarabas* 11) – zu verbergen und das Wunderbare auf die Attrappe für die Konsumgesellschaft zu reduzieren. Diese und ähnliche Travestien von dem Märchenhaften immanentem Wunderbaren stehen bei Roth in zeitkritischer Funktion: die neue Welt bricht über die alte – die Welt des entgrenzten europäischen monarchisch-zaristischen Ostens – herein. Die Symptomatik der modernen Welt resultiert aus deren Desakralisierung und Depoetisierung und ist vielfältig. Als besonders traumatisch wird die Konfliktrichtigkeit zwischen der Generation der Väter und jener der Söhne gezeichnet. Während sie in *Saint Julien* in parodistischer Brechung erscheint, der die inszenierte soziale Deklassierung zugrunde liegt, motiviert durch die Hoffnung der Eltern auf ein Wiedersehen mit ihrem Sohn, trägt Roths Darstellung des Generationskonfliktes wie in anderen seinen Werken, darunter besonders in seinem 1928 erschienen Roman *Zipper und sein Vater*, eine betont pessimistische Signatur: Die Generation der Väter, die einzige menschliche Kategorie, die wirklich Bildung erfahren und aus ihren Erlebnissen lernen kann, vermag kein Verständnis für die ‚Irrungen‘ der Generation der Söhne aufzubringen. Im Laufe der Handlung stehen sich immer deutlicher entgegen der lebendige Tarabas – leidenschaftlich, rebellisch, ausgestattet mit der

Gabe zu denken, zu überlegen und subtil zu sein und dessen Eltern mit »versteinerten Herzen« (Roth, *Tarabas*, 142). Es kommt zu einer, für Tarabas als schmerzlich empfundenen Trennung, die Roth in einem für seine Poetik charakteristischen, subtil gezeichneten impressionistischen Bild wiedergibt: »Er sah die weiße, schimmernde Front des Hauses, das die Allee abschloß, davor das dunkle Silber der Birken. Der Regen bildete einen dichten, grauen, fließenden Schleier zwischen dem Haus und Tarabas.« (Ibid)

V.

Die Legendenaktualisierung geht in den untersuchten Texten neben dem erörterten Märchenhaften auch mit Elementen mythischen Erzählens einher. Dies tritt im Wach- und Traumzustand, in der Sphäre des Bewussten und Unterbewussten der Protagonistenfiguren in Erscheinung. Das in der Legende verdichtete Numinos-Reflexive geht mit dem Heidnisch-Sinnlichen einher, mit dem, dem Mythos inhärenten 'wildem Denken', einem System zwischen sinnlichen Wahrnehmungen und wissenschaftlicher Begrifflichkeit, die in Bildern verdichtet ist (Lévi-Strauss 304–308). In den untersuchten Texten herrscht vor die visuelle Ausprägung des Mythischen (Barthes 102–103), die mehrdimensional ist und durch die in den ‚Tabelaux‘ vorhandene Dichte getragen wird. Dessen Elemente sind durch assoziative Beziehungen miteinander verknüpft und operieren mit Hilfe der Bilder, die der Leser in der Art einer wahren und zugleich irrealen Geschichte, d.h. dynamisch (Barthes 111) erlebt. Das zentrale Element des mythischen Erzählens in *Saint Julien* und *Tarabas* ist die Unentrinnbarkeit des Schicksals, die durch die Prophezeiung ausgelöst und mit dem Motiv des Tötens bzw. der Töten-Obsession verknüpft wird. In *Saint Julien* wird die Unentrinnbarkeit des Schicksals in märchenhafte Szenerie dreifacher Prophezeiung eingebettet: während in *Tarabas* die besagte Zigeunerin als eine das unentrinnbare Schicksal voraussagende Figur auftritt und somit zur Personifikation des Ineinanderfließens des Märchenhaften und Mythischen wird, treten in *Saint Julien* drei Prophetenfiguren zur Erfüllung dieser Funktion in Erscheinung – allesamt mit vorerst märchenhaft-sagenhafter Identität. Die erste Prophetenfigur ist ein von einem Mondstrahl hinuntergestiegener Greis »in wollener Mönchskutte, mit einem Rosenkranz an der Seite, einem Bettelstab über der Schulter, ganz wie ein Eremit« (Flaubert, *Legende* 59). Die zweite Prophetenfigur ist die bettelnde Zigeunerin und als dritte, mit der Prophezeiung beauftragte Figur erscheint der sterbende Hirsch, der die fatale Verdammung ausspricht:

Das wunderbare Tier blieb stehen; und mit blitzenden Augen, feierlich wie ein Patriarch und Richter wiederholte es dreimal, während in der Ferne die Glocke läutete: „Sei verflucht! Sei verflucht! Grausames Herz, eines Tages wirst du Vater und Mutter umbringen! Er beugte die Knie, schloß die Lider und verschied. Julien war bestürzt, dann von einer plötzlichen Ermattung übermannt [...] er weinte lange, den Kopf in den Händen. (Flaubert, *Legende* 68)

Der Autor verleiht durch die, in dem pathetischen Duktus und in der übersteigerten Dramaturgie verborgene ironisch-satirische Pointe der Verdammung einen subversiven Charakter, was zusammen mit der Multiplizierung der Prophezeiung das Mythische ins Grotteske steigern lässt. Als grotesk entpuppt sich im Laufe der Handlung auch die Unentrinnbarkeit des Schicksals selbst: während Julien im Wachzustand von ihr überzeugt ist, entpuppt sie sich im Traumzustand als inexistent: da geht es dem Protagonisten absofort einzig und allein um ihn selbst – um die eigene Verwirklichung, um die Beseitigung von Frustrationen und um Ausleben von Verboten, die ihm im Wachzustand zugefügt wurden. In *Tarabas* findet sich noch eine weitere, auf das Töten bezogene Form der Unentrinnbarkeit des Schicksals. Es ist dies der Alkohol, dem der Protagonist mit der Zunahme an Isolation zunehmend ausgeliefert ist. Es handelt sich um ein zweifaches Isoliert-Sein des Protagonisten – einerseits von seiner Umwelt, wo die Atmosphäre für ihn unerreichbar geworden ist. Andererseits wird Tarabas wie oben festgestellt mit der Radikalisierung seiner Sucht nach Töten vom Erzähler zunehmend im Stich gelassen, so dass der Alkohol die Sorge übernimmt, die bisher der Erzähler wahrgenommen hat. Der Alkohol ist in dem Roman nicht ein Requisit unter anderen, an denen die Figur zugrunde geht, sondern wird zunehmend zum Medium des Erzählens, das nicht vom Erzähler ausgeht, sondern aus dem Werk selbst hervortritt. Der Alkohol wird zur Präparationsflüssigkeit, durch die hindurch die Zuckungen der Gestalten um so deutlicher betrachtet werden können (Scheible 45–47). Der Alkohol schafft eine Atmosphäre zweiten Grades, die aber, da der Erzähler unverändert Distanz zu ihr hält, vergegenständlicht wird. Diese Art der Atmosphäre lässt die Gestalten, manchmal vergrößert bis ins Grotteske, hervortreten. Der Erzähler übernimmt erneut die Sorge um die Figur erst nach Konzews Tod: als Tarabas das erste Mal danach Kristianpollers Gaststube betrat, »wußte (der Wirt), daß Tarabas jetzt nicht in der Laune war, Alkohol zu genießen. Tee besänftigt. Tee klärt die Verworrenen, und Klarheit ist den Vernünftigen nicht gefährlich [...]« (Roth, *Tarabas* 95). Die gezeichnete narrative und psychologische Entwicklung lässt die Unentrinnbarkeit des Schicksals als eine dem zeitgenössischen Menschen immanente Determiniertheit erscheinen. Vor uns entfaltet sich das Individuum im Umbruch der Moderne mit dessen Nöten und Ängsten. Durch die Begründung des Verhaltens der Protagonistenfigur, die vom anfänglichen Sozialen¹⁸ auf das Psychologische verlegt wird, zeigt sich ein weiterer, auf das modernistische Erzählen zurückführbare Bruch mit den gattungstypischen Schemata.

VI.

An dem dargestellten Umgang mit dem Legendären und dem korrelierenden Märchenhaften und Mythischen lässt sich die Haltung der beiden Autoren zur Poetik der Illusion ablesen. Flaubert baut Illusionen – etwa die Illusion von einem narrativen und symbolischen Zusammenhang zwischen Ursache

und Folge – unter ironisch-sarkastischer Einbindung romantischer Klischees, melodramatischer Elemente und damals aktueller Phrasen in verzeerter Form auf, um sie zu destruieren. Dies wird als Mittel zur satirischen Parodierung literarischer und gesellschaftlicher Diskurse wie auch zur Parodierung von Parodien eingesetzt – das parodistische Element geht mit der Auto-Parodie einher, die der problematisierenden Schreibweise Flauberts immanent ist (De Biasi, *L'élaboration* 88–91). Somit kündigt Flaubert die Parodisierung der Gattung, die im 20. Jahrhundert zum literarischen Trend wurde, wengleich sie vereinzelt bereits davor, etwa in Gottfried Kellers *Sieben Legenden* und *Drei Geschichten über die Strafe Gottes* von Guillaume Apollinaire zu beobachten ist. Die Illusionen in ironisch-satirischer Brechung dienen Flaubert zur Relativierung des Metaphysischen, was *Saint Julien* in direkte Beziehung zu Flauberts 1874 erschienenem dialogischem Werk *La Tentation de Saint Antoine* wie auch zu seinem bereits erwähnten satirischen Romantorso *Bouvard et Pécuchet* setzt.¹⁹ Roth dagegen ist bemüht um die Einbindung der Illusion in die Fiktionalisierung der Zeit- und Gesellschaftsverhältnisse, welcher der Autor in den 30er Jahren eine legendenhaft-märchenhafte und historische Prägung verlieh. Die Haltung zur Illusion hängt dialektisch mit der Haltung der Autoren zu religiöser Transzendenz. Bei Flaubert ist sie, verankert in romantischer Tradition, ästhetischer Natur. Flaubert kultiviert die Transgression religiöser Thematik, die ästhetisch-blasphemisch ist, geprägt von der Phantastik und der Mischung aus Lyrischem, Bizarrem und Erotisch-Sakralem – Wunsch nach Töten hängt eng mit der Sexualität zusammen, Erwürgen des Vogels kann als Symbol der Masturbation betrachtet werden – was auf die nachromantische Ästhetik des Bizarren, die bei Baudelaire zu finden ist, hinweist. Obwohl in Roths Darstellung des östlichen Menschen die auktoriale Achtung vor Transzendenz zum Ausdruck kommt – ihr wird durch die Ironie spezifische Prägung verliehen²⁰ – kann von einer parabolischen, auf dem christlichen Konzept des Heils beruhenden Funktion der Legendenaktualisierung in *Tarabas* kaum die Rede sein. Der Protagonist nimmt teil weder an der ‚Prüfung‘ noch an der ‚Erfüllung‘ – so die Titel des ersten und zweiten Romankapitels – sie geschehen ihm vielmehr, er ist ihnen und der als dämonisch gezeichneten Lebenswirklichkeit ausgeliefert. Die Umkehr erscheint als die einzige Möglichkeit und ist nicht auf die innere Entwicklung und seelische Reflexion des Protagonisten zurückzuführen, was gegen die Realisierung eines entwicklungserzählerischen Modells im Roman spricht²¹ und erneut dessen modernistische Prägung singalisiert. Trotz der Idee des Ausgeliefert-Seins und der Fremdheit, die auch nach *Tarabas'* Tod aufrechterhalten bleibt – worauf Roth mit dem Untertitel des Romans verweist – lässt der Autor in der letzten Episode, in einem wehmütigen Tableau vom fremden Hopfenhändler, der am Nikolaus Grab stehen bleibt und sich nach dessen Schicksal bei Kristianpoller erkundigt, die Vision von der Möglichkeit eines geistigen Gerechtwerdens der modernen Zeit aufkommen. Das legendenhafte Erzählen in *Tarabas* erscheint somit als Ort, wo Roth seine individuellen und überindividuellen Visionen verankern konnte. Auf der überindividuellen Ebene stellt *Tarabas* die Auseinandersetzung des Autors mit dem Judentum und dessen

damaliger Situation dar. Mit der Diagnose wird die zentrale jüdische Figur, der Gastwirt Kristianpoller beauftragt. Er klagt über seine Zeitgenossen, die dem Vergessen verfallen und von der Selbstauflösung bedroht sind. Dadurch wird der ästhetische Versuch unternommen, das Judentum an seine Mission des Gedenkens zu erinnern, es in den Zeiten des drohenden Zivilisationsuntergangs als Volk des Gedächtnisses aufzuwerten – des Gedächtnisses, das »sich nicht auf die Erinnerung an die Shoah oder an die großen Leiden Israels beschränkt, sondern die Gesamtheit der wirklichen oder vorgestellten Ereignisse umfasst, denen wir unser gegenwärtiges Denken verdanken« (Zit. nach Jasper 17). Die Darstellung des Judentums als Hüter des kollektiven Gedächtnisses ist ein wichtiger Topos nicht nur in Roths Romanen aus den 30er Jahren, angefangen mit seinem 1930 erschienenen *Hiob*, sondern erscheint er auch bei vielen anderen jüdisch-galizischen Erzählern, dessen Werk unter dem Einfluss ostjüdischer Erzähltradition und ihr immanenten chassidischen Mystik steht (Shaked 192–210). Das Legendenerzählen gehört zum Fundament der Kultur der Chassidim und war für sie etwas Natürliches gewesen: »[...] die Erzählung ist mehr als eine Spiegelung: die heilige Essenz, die in ihr bezeugt wird, lebt in ihr fort. Wunder, das man erzählt, wird von neuem mächtig. Kraft, die einst wirkte, pflanzt im legendigen Worte sich fort und wirkt noch nach Generationen.« (Zit. nach Ecker 338) Der Topos des Judentums in ihrer Funktion des Hüters des kollektiven Gedächtnisses ist in *Tarabas* eingebettet in die Thematik der Verklärung des Verpflichtet-Seins des galizisch-österreichischen Judentums dessen Tradition und dem habsburgischen Vaterland. In Hinsicht darauf lassen sich zwischen literarischer Darstellung der Juden und der Slowenen in Roths Werken aus den 30er Jahren, darunter allen voran in *Radetzky marsch* (1932) und *Kapuzinergruft* (1938), zahlreiche Parallelen ziehen, die hier nicht näher erörtert werden können.

Wenn man von der Verankerung der Visionen und Utopien im Kontext der Auseinandersetzung mit der Situation des Judentums in der Zeit der Entstehung des Romans *Tarabas* ausgeht, darf nicht unerwähnt bleiben die Vision von der **Wiedergutmachung der Christen an den Juden**, die Vision von ihrer Versöhnung, die am Ende des Romans, im Tableau des Begräbnisses von Tarabas aufkommt: »Man begrub den Obersten Nikolaus Tarabas in Koropta, mit allen militärischen Ehren, die einem Obersten gebühren. Es gab Musik und Schüsse. Die Juden von Koropta gingen auf den Friedhof mit.« (Roth, *Tarabas* 152) Die Utopie von der christlich-jüdischen Versöhnung erscheint als charakteristisch für die Poetik der von der Shoah gezeichneten österreichisch-jüdischen Literatur und ist bei zahlreichen Autoren, Roths Zeitgenossen, wie etwa Soma Morgenstern (1890–1976) zu finden.²² Sie impliziert die Vision des Zusammenschlusses von Juden und Christen im Zeichen der Humanität gegen die zeitgeschichtliche Barbarei. Dass es sich um eine Vision mit utopischem Charakter handelt, liegt angesichts der damaligen politischen Situation in Europa auf der Hand. Im Zusammenhang mit Vision und Utopie in *Saint Julien* und *Tarabas* stellt sich letztendlich noch eine Frage und zwar, in welcher Beziehung die erörterte Aktualisierung der Legende zur individuellen Kunstkonzeption

des jeweiligen Autors steht: Flaubertsche Kunstkonzeption war trotz Schwankungen mystischer und sakraler Natur. Trotz der einleitend dargelegten Krise in Hinsicht dichterischer Sendung, in der sich Flaubert in der Zeit vor der Niederschrift von *Saint Julien* befand, bleibt die Hoffnung auf die Transzendierung der präkeren individuellen und gesellschaftlichen Wirklichkeit seitens der Dichtkunst im Text am Ende aufrechterhalten. Das Kirchenfenster von Saint Julien am Schluss der Erzählung kann nämlich als Sinnbild gedeutet werden für die Fähigkeit der Literatur, das Symbolische zu erzeugen. Die Rolle dieses Sinnbildes ist metasymbolischer Natur und der Schluss ist kein Schluss mehr, sondern eine Unterschrift bzw. ein metasymbolisches Zeichen, dass das Ende mit dem Anfang verbindet – am Anfang sticht die symbolische Darstellung von Juliens Schicksal im Bild des Vitrails mit Simson und dem Löwen hervor – und zugleich einen Neubeginn der Erzählung und somit die Kontinuität im Ästhetischen signalisiert.²³ Roths Haltung zur Kunst weist einen betont ambivalenten Charakter auf – einerseits wird die Kunst sakralisiert, andererseits wird sie als »Schwindel« (Roth, *Briefe* 200) abgetan. Dennoch schien es Roth Zusammenhang mit der Kunst und deren Mission in *Tarabas* daran zu liegen, das Erzählen und das Lesen über das Geistige, Metaphysische und Transzendente als eine überlebensstrategische Alternative zu entwerfen, was sich im Stofflich-Motivischen und im Erzähldetail widerspiegelt. Von dieser Hoffnung zeugt der Schluss des Romans, der trotz der zwischen Identifikation und Überlegenheit schwankenden Erzählhaltung (Cohn 115), im Unterschied zu vielen anderen Werken Roths, eine befreiende Wirkung auf den Leser ausübt. Unter dieser Perspektive erscheint *Tarabas* für den ‚Kreis der Gläubigen‘, gemäß der klassizistischen Genrepoetik der Legende, als ästhetischer Wahrheitsbericht in puncto des Entwurfes von Lebens- und Situationsmodellen. Somit gewinnt das legendenhafte Erzählen etwas von dem ‚klassischen‘ poetologischen Modell zurück. Dadurch wird der Wortkunst ihre konstruktive Funktion restituiert und ihr die Gültigkeit für die Zukunft verliehen. 1937 veröffentlichter Roman *Falsches Gewicht* wie auch 1939 erschienene *Legende vom heiligen Trinker* und *Die Geschichte der 1002. Nacht* zeugen eindeutig davon, dass Roth in den späten 30er Jahren, mit der Zunahme an existentieller Gefährdung, sein dichterisches Credo immer häufiger unter Rückgriff auf legendärisches und märchenhaftes Erzählen zu verwicklichen suchte.

ANMERKUNGEN

¹ In den ersten Jahrzehnten des 20. Jhds. nehmen in der Wirkungsgeschichte G. Flauberts einen besonderen Platz Marcel Proust und James Joyce ein: Während sich Joyce in seinem romanesken Hauptwerk *Ulysses* (1922) in formaler Hinsicht von im Jahr 1849 veröffentlichten Flauberts Roman *La Tentation de Saint Antoine* (Die Versuchung des Hl. Antons) beeinflussen ließ – besonders deutlich in dem 15. Kapitel, in der Episode mit der Hexe Kirke – zeigte sich Proust begeistert von der meisterhaften Zeitgestaltung in Flauberts Romanen, besonders von den man-

nigfachen Techniken der Zeitraffung, darunter vor allem von der Kombination aus Ausparrungen und iterativ-durativer Raffungen. Proust verfasste darüber mehrere Abhandlungen, darunter *À propos du Style* de Flaubert, die 1921 in der *Nouvelle Revue Française* erschien und später in die Sammlung *Contre Sainte-Beuve* (1954) aufgenommen wurde. Vgl. hierzu: Vogt 63.

² Franz Stanzel nimmt zahlreiche Beispiele aus Flauberts Romanen zur Illustration seiner theoretischen Ausführungen im Bezug auf Zeit- und Perspektivenstruktur. Vgl. hierzu: Stanzel 177–181.

³ Im weiteren Textverlauf wird für *Die Legende von Saint Julien dem Gastfreundlichen* die Abkürzung *Saint Julien* verwendet.

⁴ In der Zeit der Entstehung von *Saint Julien* stand Flaubert im regen Kontakt mit George Sand. Seit seinem Umzug aus Bretagne nach Paris traf er allwöchentlich mit den Vertretern des sich anbahnenden französischen Naturalismus zusammen – darunter mit Emile Zola und Edmond de Goncourt, von denen er einige Jahre später, beim Erscheinen von *Soirées de Médan* (1880), des Sammelbandes der französischen Naturalisten, für dessen Meister erklärt wurde. Seinerseits war die Haltung Flaubert gegenüber den Naturalisten ambivalent: von diversen naturalistischen Manifesten (darunter *Le Naturalisme dans la République* 1879) hielt er nicht viel und distanzierte sich von Konzept der literarischen Schule. Andererseits äußerte er sich mit viel Lob über einige naturalistische Texte, darunter über Maupassants *Boule de Suif* und Zolas *Nana*. Im Gegensatz zu Naturalisten ging es Flaubert vorerst um die Verwirklichung des ästhetischen Postulats, um die subtile Synthese zwischen Form und Gehalt, während „das technische Detail, die lokale Auskunft und die historische Seite der Dinge“ (Flaubert, *Briefe* 646) für ihn von sekundärer Bedeutung waren, obwohl die tatsächliche Faszinationskraft in seinen Texten gerade die Details besitzen.

⁵ Théodor de Banville schrieb am 14. Mai 1877 in *Le Nationale*:

[...] Le grand écrivain dont je parle ici, a su conquérir une forme essentielle et définitive, ou chaque phrase, chaque mot, ont leur raison d'être [...] Il possède au plus haut degré l'intuition qui nous revele les choses que personne n'a vues ni entendues, et en même temps, il a tout étudié, il sait tout, ayant ainsi doublé l'inventeur qui est en lui d'un ouvrier impeccable[...] (Zit. nach La Varende 187)

⁶ *Saint Julien* erscheint in slowenischer Übersetzung erstmals im Jahr 1917 (*Legenda o sv. Julijanu strežniku*; übersetzt von Oton Župančič). In der Zwischenkriegszeit gelangten zur Veröffentlichung zwei weitere Übertragungen der Erzählung: die erste im Jahr 1925, unter dem Titel *Legenda*, und die zweite im Jahr 1927 unter dem Titel *Legenda o sv. Juliju gostitelju*; die Übersetzer konnten nicht eruiert werden. Die neueste slowenische Übertragung der Erzählung stammt aus dem Jahr 1966 (*Legenda o usmiljenem bratu sv. Julijanu*; übersetzt von Janko Moder).

⁷ Die Beziehung zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig wurde gekennzeichnet durch die zunehmende existentielle Bedrohung der beiden Autoren, die seit dem Aufstieg des Nazismus auf ihre jüdische Herkunft und bei Roth zusätzlich auf die Alkoholssucht zurückzuführen ist. Vgl. hierzu: Birk 75–91.

⁸ Der Roman liegt in slowenischer Übersetzung von Stanka Rendla seit 1993 vor.

⁹ In diese Richtung geht der Annäherungsversuch an die Poetik der Legende von Hans-Peter Ecker, der leider darauf beschränkt bleibt, die Legende in kulturanthropologischer Hinsicht zu erörtern. Zu diesem Zweck werden Kriterien ausgearbeitet – darunter Dissonanz- und Konsonanzkriterium, Theologiekriterium, Status- und Relevanzkriterium, Konfliktkriterium usw. (Ecker 345–346) – die sich für den vorliegenden Interpretationsversuch als unproduktiv erwiesen.

¹⁰ Zu diversen Formen und Erscheinungswesen des Legendenhaften in Prosa vgl. Karling 34–49.

¹¹ Der Protagonist *Saint Julien* ist ein junger Adliger, der seine Zeit mit der Jagd verreibt. Er massakriert ohne Bedenken das Wild. Nachdem ihm ein grosser grausamer schwarzer Hirsch, den er umbringt, prophezeit hat, seinen Vater und seine Mutter umzubringen, flieht Julien aus dem väterlichen Schloss. Er wird zum Kämpfer für die Gerechtigkeit und heiratet die Kaiserstochter. Er lebt im Luxus, bis er in einer Nacht, wieder der Jagdsucht verfällt. In derselben Nacht wird ein Pilgerpaar im Schloss empfangen. Es sind Juliens Eltern auf der Suche nach ihrem verlorenen Sonn. Juliens Frau stellt ihnen ihr Ehebett zur Verfügung. Bei der Rückkehr von der Jagd mitten in der Nacht stößt Julien auf den Mann mit dem Bart in seinem Ehebett und ersticht das schlafende Pilgerpaar aus Wut über die vermeintliche Untreue seiner Frau. Julien flieht aus dem Schloss, übt verschiedene obskure Berufe aus. Wegen des Elternmordes von allen verstossen, auch von Kriminellen und Bettlern, lässt er sich am Ufer eines furchterregenden Flusses nieder. Eines Abends überführt er einen Leprakranken und bietet ihm Unterkunft, ohne jedes Bedenken. Der Leprakranke entpuppt sich als Christus, der Julien in den Himmel mit sich nimmt.

¹² Tarabas stammt aus einer begüterten Familie aus dem Grenzgebiet zwischen Russland und Österreich, gerät in revolutionäre Kreise und wandert 1914 nach New York aus. Dort beginnt er aus Heimweh und Eifersucht gegenüber seiner Freundin Katharina mit dem Trinken. Eine innere Unrast steigert zusätzlich den Alkoholkonsum. Er erschlägt im Streit den Wirt von der Bar, in welcher Katharina arbeitet. Beim Ausbruch des I. Weltkrieges beschließt er zurückzukehren und sich den russischen Truppen zur Verfügung zu stellen. Beim Militär avanciert er zum Oberst. In der Nachkriegszeit nehmen seine Fremdheit und Isolation zu – wegen Betrunkenheit verliert er die Achtung der Soldaten in seiner Garnison und kommt zur Erkenntnis, ein Mörder zu sein. Auf Grund der Volltrunkenheit seiner Soldaten kommt es zum Judenpogrom, in dem Tarabas Konzew, seinen treuesten Unterführer und Freund verliert. Am Totenbett seines Freundes erfährt Tarabas eine Wandlung, die sich darin manifestiert, dass er seine Uniform ablegt und zum Landstreicher wird, der keinen Alkohol anrührt. Am Ende seines Lebens löffelt er als unerkannter Bettler an der Schwelle des elterlichen Hauses einen Teller Suppe und kann nicht sterben, ehe ihm ein alter Jude das ausgerissene Büschel roter Barthaare verziehen hat.

¹³ *Legenda aurea* von Jacobus de Voragine (1263–1273) fand die weite Verbreitung. Der Autor sammelte die gewaltige Legendenstofffülle der Zeit und machte sie für kultische Zwecke verfügbar.

¹⁴ Die katholische Theologie schreibt dem Hl. Julian legendäre Identität zu – sein Geburtsort und –jahr sind unbekannt. Vermutlich französischer, italienischer oder sogar belgischer Herkunft hätte er im 7. Jhd. n. Chr. in Süditalien oder Südfrankreich Krankenhäuser gebaut. Die Heiligenverehrung hat ihre Wurzeln auf der Insel Malta und reicht in das 15. Jhd. zurück. Der Heilige kommt in *Legenda aurea* und in *Vie de Saint Julian* vor. Zusammen mit dem Hl. Rafael und Hl. Christophorus wird er als Schutzpatron der Reisenden gefeiert. Sein Feiertag wird im katholischen Kirchenjahr am 12. Februar begangen. Vgl.: http://www.heiligenlexikon.de/Legenda_Au&Julinaus.htm (Zugriffsdatum: 10. 9. 2006).

¹⁵ Es soll darauf verwiesen werden, dass Flaubert im Motiv des Elternmordes, und der damit zusammenhängenden Prophezeiung auf eine reiche literarische Tradition zurückgreifen konnte, die von der antike (Sophokles) bis zur französischen klassizistischen Dramatik (etwa Corneille) reicht.

¹⁶ Vom Anfang an gibt es für Julien etwas Bestialisches in der Erscheinung seiner Eltern. Die erste Beschreibung seiner Mutter legt davon ein klares Zeugnis ab, wie auch das letzte Bild, das Julien von ihr hat: »Als er sich an einem Sommerabend [...]

in der Laube im Garten befand, sah er ganz hinten auf der Höhe des Spaliers zwei weiße Flügel flattern. Er hatte keinen Zweifel, daß es ein Storch war; und er warf seinen Speer. Ein gellender Schrei erscholl. Es war seine Mutter, deren Haube mit den langen Flügeln an die Mauer geheftet war.« (Flaubert, *Légende* 70) Es ist in diesem Zusammenhang darauf zu verweisen, dass in deutscher Übersetzung der animalische Aspekt ihrer Erscheinung stellenweise völlig verloren geht, z.B. wo ‚cornes‘ (dt. Hörner) mit ‚Spitzen‘ und ‚queue‘ (dt. Schwanz) mit ‚Schleppe‘ übersetzt werden.

¹⁷Roth denkt und schreibt in Bildern. Seine Bilder – ‚Tableaux‘ – sind abgeschlossen gegen die Umgebung und der Leser sieht sich gezwungen, seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf den Inhalt eines Bildes zu konzentrieren. Was sich in diesem Bild präsentiert, ist abgeschnitten von der Welt. Damit entfällt die Motivation für das Handeln der Gestalten. Vgl. Scheible 41–53.

¹⁸Während sich die Väter am Anfang noch verantwortlich für die Taten ihrer Söhne zeigen – in *Saint Julien* von dem Geschehensmoment des väterlichen Jagdunterrichts, in *Tarabas* seit väterlicher Verweisung von Haus bzw. seiner Versprechung, Tarabas Geld zu geben, für den Fall, dass er sich entschliesse, nach Amerika auszuwandern – entfalten sich später die beiden Erzählungen unabhängig von ihnen.

¹⁹*Bouvard et Pécuchet* bietet eine Schau aller Religionen und Mythen, jedoch so, dass sie sich in der nivellierenden Aufeinanderfolge gegenseitig aufheben.

²⁰Mit zugespitzter Ironie beschreibt der Erzähler die Reaktion der gläubigen Bauern auf das Wunder im Hof von Kristianpoller:

Die Bauern rücken gegen Koropta. In langen Prozessionen nahen sie, unter frommen Gesängen, mit vielen bunten, gold- und silberbestickten Fahnen, geführt vom Geistlichen in weißen Gewändern, Frauen, Männer, Jungfrauen und Kinder. Es gibt welche, denen es nicht genügt, nach Koropta zu pilgern. Sie wollen sich die heilige Aufgabe noch schwerer machen. Und sie fallen nach jedem fünften, siebenten oder zehnten Schritt nieder [...] Andere werfen sich in bestimmter Abständen zu Boden, bleiben ein Paternoster liegen [...] Mit falschen Stimmen, schrillen, heisernen, aber innbrünstigen und warmen, singen sie dem Wunder zu. (Roth, *Tarabas* 104)

²¹Gegen die Verwirklichung des entwicklungs-erzählerischen Modells spricht auch die Vorbestimmung der Identität der Protagonisten, die zwischen den beiden, vom Anfang an determinierenden Polen ‚Mörder‘ und ‚Heiliger‘ hin und her wandeln.

²²Das Motiv ist zu finden in zahlreichen Romanen Soma Morgensterns – im Vordergrund steht es in seinem, auf Deutsch erst 1997 erschienen Roman *Die Blutsäule*.

²³Wenn man der unten zitierten Stelle aus Flauberts Brief an George Sand Glauben schenken will, billigte Flaubert der Dichtung auf individueller Ebene zeitweise eine Kompensierungsfunktion zu: »Vous savez que j’ai quitté mon grand roman, pour écrire une petite bêtise moyenageuse, qui n’aura pas plus de trente pages! Cela me met dans un milieu plus propre que le monde moderne et me fait du bien.« (Zit. nach: Flaubert, *Légende* 172).

LITERATUR:

- Barthes, Roland. *Mythen des Alltags*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 85–115.
Birk, Matjaž. „Vielleicht führen wir zwei verschiedene Sprachen...“ *Zum Briefwechsel zwischen Joseph Roth und Stefan Zweig*. Münster: LIT-Verlag, 1997.
Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in fiction*. New York: Princeton, 1978.

- De Biasi, Pierre-Marc. *L'élaboration du problématique dans La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Debray-Genette, Raymonde et al.: *Flaubert a l'oeuvre*. Paris: Flammarion, 1980. 71–102.
- . *Introduction*. Gustave Flaubert. *Trois Contes*. Paris: Flammarion, 1986. 7–39.
- Ecker, Hans-Peter. *Die Legende*. Stuttgart: Metzler, 1993.
- Flaubert, Gustave. *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Ders.: *Trois contes*. Paris: Flammarion, 1986. 79–108.
- . *Briefe*. Hg. von Helmut Scheffel. Stuttgart: Henry Goverts, 1964.
- . *Die Legende von Saint Julien dem Gastfreundlichen*. Ders.: *Drei Erzählungen*. München: Piper, 2002. 55–90.
- Fronk, Eleonore/Andreas, Werner. „Besoffen, aber gescheit“. *Joseph Roths Alkoholumismus in Leben und Werk*. Oberhausen: Athena, 2002.
- Genette, Gérard. *Le travail de Flaubert. Tel Quel* 14 (1963): 51–57.
- Haffmans, Gerd/Cavigelli, Franz (Hgg.). *Über Gustave Flaubert*. Zürich: Diogenes Verlag, 1980.
- Die Heilige Schrift*. Hg. von C. I. Scofield. Pfäffikon: Missionswerk, 1985.
- Jasper, Willi. *Deutsch-jüdischer Parnass. Literaturgeschichte eines Mythos*. Berlin: Propyläen, 2004.
- Karlinger, Felix. *Legendenforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.
- Kitzmantel, Raphaela. *Eine Überfülle an Gegenwart*. Wien: Czernin, 2005.
- Klanska, Maria. *Die galizische Heimat im Werk Joseph Roths*. Kessler, Michael/Hackert, Fritz (Hgg.): *Joseph Roth. Interpretation, Rezeption, Kritik*. Tübingen: Stauffenburg Verlag Brigitte Narr, 1990. 143–156.
- La Varende: *Flaubert par lui-meme*. Paris: Seuil 1951.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das wilde Denken*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1968.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1982.
- Propp, Vladimir. *Morphologie des Märchens*. Hrgs. v. Karl Eimermacher. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975.
- Rosenfeld, Hellmut. *Legende*. Stuttgart: Metzler, 1982.
- Roth, Joseph. *Briefe 1911–1939*. Hg. von Hermann Kesten. Köln/Berlin: Kiepenheuer&Witsch, 1970.
- . *Tarabas. Ein Gast auf dieser Erde*. Amsterdam/Köln: Allert de Lange und Kiepenheuer&Witsch, 1996.
- Scheible, Hartmut. *Joseph Roth*. Mit einem Essay über Gustave Flaubert. Stuttgart/Berlin/Köln/ Mainz: Kohlhammer, 1971.
- Shaked, Gershon. *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller*. Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag, Suhrkamp, 1992.
- Stanzel, Franz Karl. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 1995.
- Surowska, Barbara. *Flaubertsche Motive in Schnitzlers Novelle, Die Toten schweigen*. In: *Orbis Litterarum* 40 (1985). 372–379.
- Vogt, Jochen. *Aspekte erzählender Prosa*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.

■ LEGENDA V LITERARNEM USTVARJANJU GUSTAVA FLAUBERTA IN JOSEPHA ROTH

Ključne besede: francoska književnost / Flaubert, Gustave / avstrijska književnost / Roth, Joseph / literarni vplivi / legende / pravljice / miti / religiozna tematika

Key words: French literature / Flaubert, Gustave / Austrian literature / Roth, Joseph / literary influences / legends / fairy-tales / myths / religious themes

Gustave Flaubert je s pripovednimi tehnikami in oblikami ter poetološkimi koncepti odločilno vplival na književnost moderne in postmoderne. Josephu Rothu, avstrijskem pripovedniku judovskega rodu, je bil francoski romanopisec literarni zgled, še posebej v povezavi s fikcionalizacijo zgodovinske snovi in tematike. Rothov roman *Tarabas* (1934) je nastal ob branju 1877 objavljene Flaubertove *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* (*Legenda o sv. Julijanu strežniku*) in je tako žanrsko kot motivno-tematsko primerljiv s Flaubertovo pripovedjo. Oba avtorja aktualizirata legendo v smislu pripovedi o nadnaravnem, svetem in čudežnem ter jo povežeta z elementi mitičnega in pravljичnega pripovedovanja, kar se kaže v idejnem konceptu, elementih dogajalne strukture, identiteti likov in v osrednji motiviki. Poglobljena besedilna analiza pa po drugi strani pokaže, da avtorja žanrske vzorce nizata z namenom parodično-satiričnega dekonstruiranja v obliki travestij – Roth selektivno, z ironijo kot enim od osrednjih slogovnih sredstev, mestoma v družbenokritični funkciji, medtem ko je pri Flaubertu parodija sistematska in radikalna, zajame sodobne družbene diskurze in individualno ustvarjalno bistvo ter z elementi groteske preraste v avtoparodijo. Vendarle pa oba avtorja z opisano aktualizacijo legende signalizirata zaupanje v estetiko in umetnost – Flaubert v smislu estetskega ustvarjanja kontinuitete, medtem ko Roth, ob modernistični determiniranosti protagonista, v pripoved zasidra za avstrijsko-judovsko književnost – zaznamovano z grožnjo oz. izkušnjo holokavsta – značilno utopijo judovsko-krščanske sprave kot estetsko alternativo civilizacijski kataklizmi. Pod vplivom hasidske legendarnopripovedne tradicije Roth Jude prikaže kot nosilce kolektivnega spomina in domovinskosti, s čimer stopijo v odnos s 'slovenskimi' literarnimi liki iz njegovih habsburških romanov. V poznih tridesetih let je Roth spričo stopnjujoče se eksistencialne ogroženosti svoje zaupanje v literaturo in njeno konstruktivno funkcijo vedno pogosteje – v romanih *Falsches Gewicht* (1937) in *Die Geschichte der 1002. Nacht* (1939) ter v noveli *Legende vom heiligen Trinker* (1939) – izražal skozi legendarno-pravljično pripoved. Legendo je aktualiziral kot estetsko poročilo o konceptih situacijskih in življenjskih modelov in ji s tem povernil del njenega klasicističnega habita.

December 2006

ALI JE ALEGORIJA ALTERNATIVA SIMBOLU? Prispevek k tropološki problematiki

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

V zgodnejših literanozgodovinskih obdobjih je raba izrazov, kot sta alegorija in simbol, zelo nihala. Članek zagovarja tezo, da je pozneje, v 19. in 20. stoletju ta raba postajala čedalje manj stvar tropov in čedalje bolj manifestacija določene naravnosti do sveta. V tem procesu je romantika odigrala ključno vlogo. Goethe in Coleridge sta pojma začela obravnavati antitetično in vrednotno, saj sta simbolu pripisala očitno prednost pred alegorijo. Njuna opredelitev se je obdržala dolgo v 20. stoletje. Dokončno je to vrednotno zaznamovano razmerje zamajala teorija poststrukturalizma (Paul de Man) z novimi uvidi v romantično poezijo in poetiko.

Is allegory alternative to symbol? Contribution to the comprehension of tropes. *The use of the terms allegory and symbol was constantly changing in the early periods of literary history. The article argues that later, in the 19th and 20th century, the use of these terms became less a matter of rhetorical figures than of a fundamental attitude towards the world, and shows how Romanticism played a vital role in this process. Goethe and Coleridge were the first to introduce antithetic and evaluative statements into discussions of allegory and symbol, since they distinctly privileged symbol over allegory. Their attitudes stalled the development of a new perception of rhetorical strategies long into the 20th century. The theory of post-structuralism (Paul de Man) has finally shaken this evaluative definition of the two terms with new insights into Romantic poetry and poetics.*

Leta 1800 je v tretjem zvezku *Athenäuma* prvič izšel Schleglov sloviti *Pogovor o poeziji (Gesprach über die Poesie)*, sredi katerega Lodoviko povzame predhodno razpravljanje z besedami: »... vsa lepota je alegorija. Ravno zato, ker je najvišje neizrekljivo, ga lahko izrekamo le alegorično.« (Schlegel, *Spisi* 162). (»... alle Schönheit ist Allegorie. Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.« – Schlegel, *Kritische II* 206). V nadaljnjih izdajah tega spisa med leti 1800 in 1832 je Friedrich Schlegel besedo alegorično nadomestil z besedo simbolično. Ta

zamenjava je najbrž nastala pod vplivom Creuzerja in Schellinga (de Man, *Slepota* 188). Poznejše, kritične izdaje Schleglovih del – denimo, *Friedrich Schlegel Kritische Schriften und Fragmente*, urednikov Ernsta Behlerja in Hansa Eichnerja – so na to mesto spet postavile izraz alegorija, čeprav nekateri, na primer urednik Hans Eichner, menijo, da Schlegel uporablja besedo alegorija na mestih, kjer bi mi danes rabili besedo simbol, kar je, kot opozarja de Man, povsem neutemeljen sklep (nav. m.). F. Schlegel se sicer ni nikoli neposredno posvečal problemu razlikovanja med simbolom in alegorijo, toda ve se, da ni soglašal z antitetično obravnavo obeh pojmov pri weimarskih klasikih. Zavračal je predvsem njihovo racionalistično pojmovanje alegorije. Sam je namreč izraz alegorija na nekaterih mestih uporabil celo v povezavi z mističnim dožemanjem (na primer *Mystik der Allegorie in mystische Allegorie*) (Sörensen, *Allegorie* 156).

Schleglova terminološka neodločenost je videti kot neznatna filološka uganka, v resnici pa odpira povsem svojstven pogled na velik del zahodne zgodovine dožemanja umetnosti. Evocira namreč enega najslavitejših dogodkov zahodne kulturne zgodovine, vzete v njeni različici grške mitologije. To je Ojdipova rešitev sfingine uganke; dogodek, ki, po Heglu, zaznamuje konec simbolične umetnosti (egipčanska in vzhodna umetnost) in začetek prevlade klasične umetnosti. Kajti zgodovina umetnosti, ki je v skladu s Heglom zgodovina razvoja absolutne ideje, je hkrati tudi proces, ko klasična oblika umetnosti neogibno spodriva simbolično. Hegel namreč slednjo razume kot posredno in zato ne povsem ustrezno reprezentacijo, kar pomeni, da je njegovo pojmovanje simbolične umetnosti, če ga gledamo z današnje perspektive, bližje poststrukturalistično pojmovani alegoriji kot romantičnemu simbolu. Simbolično je za Hegla bolj iskanje kot pa dejansko reprezentiranje idealnega ali, z drugimi besedami, bolj prizadevanje, kako nekaj ustrezno prikazati, kot pa zmožnost resnične reprezentacije. Simbolična umetnost je torej mesto, kjer idealno še ni našlo oblike, zato si še vedno prizadeva zanjo (I/76). Hegel s svojega etnocentričnega vidika proglasi za takšno vrsto umetnosti predvsem egipčansko in vzhodno umetnost, njen prototip pa vidi v sfingi, ki s svojo izrazito hibridnostjo pomeni simbolizacijo simboličnega (I/77–79). Povedno pri tem je, da Heglova raba izraza simbolično ne sovпада z rabo njegovih romantičnih sodobnikov.¹ Pri njem bi namreč zaman iskali antitetično obravnavo alegorije in simbola.²

Poleg tega je Schleglovo terminološko nihanje mogoče z današnje perspektive videti tudi kot neke vrste daljno napoved poststrukturalističnega in postmodernega obrata v sodobni literarni in umetnostni produkciji, kjer je opaziti živahno renesanso alegoričnih postopkov in vzporedno z njimi tudi porajanje zmeraj novih reinterpretacij alegorije, predvsem v smislu »retorike časovnosti«, to je v de Manovem smislu. Vezni člen med daljno, v mit zavito antično preteklostjo in empirično sedanostjo je z vidika razmerja med simbolom in alegorijo nedvomno romantično obdobje, znotraj tega pa predvsem čas zgodnje romantike. Njeni predstavniki (predvsem F. Schlegel in Novalis) so – drugače kot Kant, ki meni, da je pojme in ideje moč izražati tudi neposredno, in napotuje na sklep, da je umetniška

reprezentacija vendarle zmožna preseči razkorak med jezikom in svetom³ – ugotavljali, da se ravno zavoljo nemožnosti tega preseganja dogaja kriza reprezentacije. Posledica te krize je med drugim tudi izrazito zgodnjero-mantični pojav estetike fragmenta kot nečesa, kar je končno, vendar v svoji končnosti napotuje k neskončnemu kot nečemu, kar je onstran jezika, kar je neizrekljivo in česar ni moč reprezentirati.

Poznejše polariziranje simbola in alegorije, in hkratno razvrednotenje slednje,⁴ izvira po eni strani iz osnovne ideje romantične estetike devet-najstega stoletja, zlasti iz njene zahteve po popolni svobodi nezavedne genialne domišljije in ustvarjalnosti, po drugi strani pa iz klasicističnega in tudi romantičnega organicističnega pojmovanja umetnosti. Schelling in Solger sta, denimo, skušala dokazati, da je vsa umetnost simbolična in da pomen simbola ni nekaj, kar je vsiljeno od zunaj, marveč notranja enotnost simbola in simboliziranega, tako da je partikularno povsem univerzalno, univerzalno pa povsem partikularno. Takšen pojem notranje enotnosti, ugotavlja Gadamer, razvija religiozno obliko simbola kot trenutnega sovpadanja končnega in neskončnega (71). Ta pojem notranje enotnosti v smislu *Er-innerung* obravnava tudi Hegel, razume ga kot vir uvida, ki naj bi bil zmožen preseči kotingentnost časa in s tem zgodovinsko izkušnjo in lepoto združiti v koherentnem sistemu. V tem duhu tudi Gadamer prevlado simbola povezuje z nastajanjem estetike, ki si prizadeva zbrisati razliko med izkušnjo in njeno reprezentacijo (nav. m.). Podoben pogled zastopa tudi Murray Krieger, ameriški kritik dekonstrukcije, zatrjujoč, da je mesto, kjer se v umetniškem delu dobesedni in figurativni pomen zlijeta v eno, mogoče primerjati s čudežem krščanskega zakramenta (v mislih ima utele-šenje Boga v Jezusu, njegovo telo v kruhu, njegovo kri v vinu). Prepričan je namreč, da zahodne poezije ni mogoče zares dojeti, ne da bi upoštevali ta paradoks zakramenta (»My Travels« 219). Ali, če povemo drugače, religi-ozna oblika simbola se je sčasoma zares uveljavila kot univerzalni koncept estetike. Gadamer se ob tem upravičeno sprašuje, ali te simbolizirajoče de-javnosti pravzaprav še danes ne omejuje vpliv mitsko-alegorične tradicije. »Ko spoznamo to, se mora *nasprotje med simbolom in alegorijo*, ki se je zdelo pod predsodkom doživljajske estetike absolutno, znova relativizira-ti.« (77) (podčrtala JKŠ). Ob tem Gadamer, če pogledamo z de Manove perspektive, neutemeljeno ugotavlja, da sta simbol in alegorija nasprotji, »tako kot je umetnost nasprotje neumetnosti, saj se zdi, da je simbol v nedoločnosti svojega pomena neskončno sugestiven, alegorija pa se, kakor hitro dojamemo njen pomen, povsem izčrpa« (nav. m.). A pomembnejše od te opredelitve je za nas dejstvo, da se Gadamer zaveda, da problematika razmerja med alegorijo in simbolom ne zadeva le spremembe v estetskem vrednotenju, ampak meni, da »takšna vprašanja implicirajo temeljito revi-zijo estetskih temeljnih pojmov« (nav. m.).

Zdi se torej, da je razmerje med simboličnimi in alegoričnimi strate-gijami še zmeraj aktualno. Bržkone zato, ker je prek nekaterih teoretskih uvidov, ki jih ponuja, moč razložiti polemične napetosti, zaznavne v obrav-navi obeh pojmov. Te dokazujejo, da razmerja med simbolom in alegorijo ne kaže razumeti samo kot vprašanje o dveh retoričnih figurah niti samo

kot vprašanje o udejanjenju dveh različnih razmerij med motivom in temo literarnega besedila. Razumeti ga je treba širše, kot način izkušanja sveta, kot napetost med spoznavno, estetsko in etično razsežnostjo literarnega dela. Svojevrsten razgled po tej polemično naravnani problematiki in hkrati poskus, kako jo preseči, ponuja de Manova obravnava alegorije v »Retoriki časovnosti« (prva izd. 1969, predelana izd. 1983).⁵ To besedilo zavzema vidno mesto med literarnovednimi spisi svojega časa, saj pomeni enega prvih poskusov subvertiranja uveljavljene podobe romantične poezije, ki naj bi ponotranjala razmerje med umom in naravo, subjektom in svetom oz. objektom.

De Man se v okviru obravnave retoričnih pojmov osredini na proces, v katerem je izraz simbol v drugi polovici osemnajstega stoletja spodrinil druga poimenovanja za retorične figure, na primer alegorijo. To spodrinjanje po njegovem nikakor ni bilo naključno, saj zaznamuje, kot pravi, »padec iz uvida v slepoto«, tako v devetnajstem stoletju kot tudi pri nekaterih interpretih literature v dvajsetem stoletju, zlasti pri pripadnikih ameriškega novega kritištva (*new criticism*) in njihovih naslednikih.⁶ De Man, ki se je zavedal, da jezik nikakor ni zgolj preprost proizvod dožemanja realnosti, na primerih iz zgodnje romantične nemške in angleške poezije pokaže, da opozicija med alegorijo in simbolom pri zgodnjih romantikih še ni bila dokončno konstituirana. Šele pozneje je postala nekaj samoumevnega.

Protislovja, na katera opozarja de Man, so se prvič pojavila, ko sta Goethe in Coleridge formulirala opozicijo med simbolom in alegorijo. Goethe svojo najbolj znano – z vidika pričujočega razmišljanja tudi najpovednejšo – opredelitev razlike med alegorijo in simbolom podaja v spisu *Maximen und Reflexionen* (1823–1829), kjer razmerje med alegorijo in simbolom osvetli z vidika odnosov, ki se oblikujejo med avtorjem, delom in bralcem. Simbol in alegorija se po njegovem ne razlikujeta glede na logiko razmerja med simbolizirajočim in simboliziranim, ampak glede na način evokacije splošnega preko posebnega. Meni, da ni vseeno, ali umetnik v procesu ustvarjanja preko posebnega odkriva splošno, kot se to dogaja v primeru simbola, ali pa izhaja iz splošnega in potem zanj išče udejanjenje v posebnem, kot se to dogaja v primeru alegorije (*Goethes Werke VII* 616). Coleridgeova obravnava omenjene pojmovne dvojice je sicer zapletenejša od Goethejeve,⁷ a je med njima zlahka mogoče potegniti vzporednice. Coleridge namreč insubstancialnosti (*insubstantiality*) alegorije – ta, po njegovem, ni drugega kot »prevod abstraktnih pojmov v slikoviti jezik«, ki je sam po sebi samo »abstraktna oblika čutnih objektov« – postavi nasproti presevanje (*translucence*) simbola. Zanj je značilno »presevanje posebnega v individualnem ali splošnega v posebnem ali univerzalnega v splošnem, predvsem pa presevanje večnega skozi časovno in v njem«. (30–31) (nav. po de Man, *Slepota* 189). Simbol kot motiviran znak govori tautegorično, se pravi identično s samim seboj, alegorija pa je arbitrarni znak in govori nekaj drugega, torej alegorično.

De Manu se zdi ta antitetična opredelitev simbola in alegorije vse prej kot jasna, saj jo je mogoče razumeti tudi tako, kot da imata oba načina, alegorični in simbolični, skupen transcendentelni izvir. Zato zahtevo po

presevanju razume kot zgolj romantično mistifikacijo, ki je jezik ni zmožen izpeljati. Prepričan je, da ta antiteza ne ustreza Coleridgeovim ugotovitvam na drugih mestih, kjer pesnik simbolu pripiše strukturo sinekdohe, in tudi tam, kjer opredeljuje značaj razmerja med lirskim subjektom in naravo. Poleg tega de Man opaža, da je Coleridgeovo (in tudi Wordsworthovo) pojmovanje organske enotnosti lirskega subjekta in narave izpeljano iz »gibanj v naravi«, ne pa iz »gibanj znotraj lirskega subjekta«. Tako zlasti v Wordsworthovi poeziji odkriva mesta, na podlagi katerih je mogoče sklepati, da pesnik razmerje med subjektom in objektom, »med jazom in naravo uzira v časovnem smislu« (194). Ali, drugače povedano, ti romantični pisci so, skupaj s svojimi modernimi interpreti⁸ ujeti v časovno minljivost jaza nasproti večni naravi, posledica česar je njihova protislovna naravnost. Po eni strani so zaradi svoje organicistične koncepcije jezika primorani priznati absolutno prednost narave, kar izražajo z opisi pokrajine in prizorov iz narave, ki že vsebujejo vzorce človekovega izkušanja, po drugi strani pa vztrajajo pri nič manj absolutni prednosti jaza pred naravo. To slednje je odraz stališča, da v romantični literaturi vse opisovanje narave izvira iz želje, da bi lahko izrazili subjektivno razpoloženje ali emocijo. Zato so ti opisi narejeni kot sporočila o človekovih občutjih ali kot projekcije človeškega uma v zunanji svet. V teh odlomkih – kot primer je vzet odlomek iz Wordsworthovega *Preludija (The Prelude)*⁹ – je narava predstavljena kot neskončnost v gibanju;¹⁰ zunanje spremembe se dogajajo, vendar bistveno ne vplivajo na njeno temeljno nespremenljivost. Pesniški jaz pa je, nasprotno, pojmovan kot entiteta, ki jo v temelju določa časovna usoda, to je spremenljivost v času in smrt. Za Coleridgea se zdi, da zanika to usodo, ko skuša vdihniti življenje mrtvi naravi. De Man po tej drži sklepa, da pesniški jaz podlega skušnjavi omejiti naravo na človeške razsežnosti, s čimer si na neki način »od narave sposodi časovno stabilnost«. Abrams in Wasserman, pripadnika novega kritičstva sta v tem Coleridgeovem pojmovanju človeka in narave videla reprezentativno in hkrati izvorno strukturo romantičnega podobja, pri tem pa sta, kot ugotavlja de Man, spregledala ambivalentnost, ki v pesniških besedilih Coleridgea in Wordswortha zaznamuje napetost med subjektom in objektom, od tod njuna protislovja. Tako na primer Abrams govori o prednosti objekta glede na subjekt, hkrati pa navaja prav tiste odlomke iz obeh omenjenih pesniških opusov, ki dokazujejo nasprotno. Zapažena protislovja so de Mana napeljala na misel, da simbolična dialektika med jazom in naravo vendarle ni poglobljena značilnost romantičnega mišljenja in izražanja (196).

Najznačilnejši primer, ki ga v zvezi s tem navaja de Man, je vzet iz Rousseaujevega romana *Julija ali Nova Heloiza (Julie ou la Nouvelle Héloïse, 1761)*, kjer je analogija, povezana z imaginarijem iz narave, očitnejša kot v angleški poeziji. Rousseaujev roman v pisnih naj bi bil primeren zato, ker naj bi, zgodovinsko gledano, veljal za bogat vir simboličnega načina izražanja.¹¹ V tem besedilu je, po de Manu, zaznavnih dvoje razmerij med subjektom in objektom. V prvem je notranje stanje subjekta izraženo prek slikovitega opisa naravnega okolja (meillerieska epizoda), sredi katerega se subjekt ravno nahaja; posledica je učinek simbolične

sinteze. V drugem primeru pa nastopa subjekt, ki zatrjuje, da ima oblast nad naravo. De Man ima tu v mislih dogajanje, umeščeno v Julijin vrt, ki najkompleksnejše uteleša romantično pojmovanje narave. Tega vrta ne vidi kot simbol Julijinih vrlin in čustvovanj, pač pa kot evokacijo tradicionalnega alegoričnega toposa srednjeveških ljubezenskih vrtov. To naj bi dokazovale tudi Rousseaujeve aluzije na srednjeveško alegorično pesnitev *Le roman de la rose*, o kateri se ve, da je v Rousseaujevem času spet postala zelo priljubljena.¹² Izražanje na mestih, kjer je dogajanje povezano z vrtom, je alegorično, se pravi, da nikakor ni izraz »osebne *état d'âme*« in da se bistveno razlikuje od odlomkov, ki govorijo o notranjih doživljajih subjekta, na primer v meillerijski epizodi, ko je na delu izrazito simbolična dikcija, »kjer jezik zliva vzporedna gibanja narave in strasti« (200). Osnovni konflikt v *Novi Heloizi* je torej mogoče opredeliti kot nasprotje med simboličnim in alegoričnim jezikom, ki se razreši v »nadzorovano in jasno odpoved vrednotam, povezanim s kultom trenutka«. Pripoved se, če sledimo de Manovim bralnim uvidom, dejansko izteče tako, da alegorična tekstna strategija prevlada nad simbolično (nav. m.).

Alegorične tekstne strategije so se oblikovale na podlagi spoznanja, da noben označevalec, vključno s človekom, ne more nikoli sovpasti s svojim označencem. Jezikovni znak se torej nanaša samo na entitete znotraj jezikovnega sistema, se pravi samo na druge znake, kar pomeni, da ponavljanja znakov ni mogoče razumeti kot sovpadanje, ampak kot modifikacijo: »Prevlada alegorije vselej ustreza razkrivanju pristno minljive usode, bodisi da se pojavlja v obliki etičnega konflikta, tako kot v *La Nouvelle Héloïse*, bodisi da gre za alegorizacijo zemljepisno določene pokrajine, tako kot pri Wordsworthu. Omenjeno razkrivanje se dogaja v subjektu, ki si je pred pritiskom časa poiskal zavetje v svetu narave, s katero pa v resnici nima ničesar skupnega.« (204). V tem stališču je razberljiva etična drža, namreč nemistificirano spoznanje o nepovezanosti stvari in spoznanje o časovni realnosti te nepovezanosti, kar de Man imenuje »padli svet naše faktičnosti«. To spoznanje, ki vodi v zavestno odpoved želji po sovpadanju, varuje jaz pred varljivim poistovetenjem z ne-jazom, saj mu omogoči, da ga prepozna kot ne-jaz. Z ne-jazom tu ni mišljen drugi človek, temveč narava. V razmerju do nje se jaz čedalje bolj spozna in s tem tudi distancira, tako od sebe kot od sveta. Ta distanca je ironija, natančneje ironija ironije ali, če povemo po Baudelairovo, *comique absolue*, opredeljiva pa je tudi kot druga plat tiste temeljne časovne izkušnje, ki konstituira alegorijo.

Omenjeno prepoznavanje se je pozneje, v devetnajstem stoletju izgubilo v samomistificiranju, ko je subjekt skušal pozabiti na svojo s časom določeno usodo. Jezik je orodje, ki oblikuje heterogeno snov izkušnje, hkrati pa je bitnost med drugimi bitnostmi, vendar edina, ki jaz razločuje od ne-jaza. Zato je, tako de Man, nezmožen zares zeceliti vrzel, ki obstaja med subjektom in obdajajočim ga svetom. Simbolične tekstne strategije, ki so očarale večino interpretov v devetnajstem in tudi v dvajsetem stoletju, v svoji tavegoričnosti prikrivajo to nezmožnost in ustvarjajo iluzijo skladnosti med subjektom in svetom; alegorične tekstne strategije pa jo tematizirajo in s tem ustrezneje kažejo na problematičnost sleherne reprezentacije.

Očitno je, da s poudarjanjem razkoraka med subjektom in svetom, ki ga zaznava v zgodnji romantični literaturi, de Man dvomi o ustaljenih pojmih romantične estetike, kot so izvornost, spontanost, organičnost, genij in podobno. Tako postavi v novo luč razmerje med umom in svetom oziroma naravo v romantični literaturi. Kajti alegorija je, po njegovem, predvsem kritika reprezentacije, ki nenehno opozarja na »nestabilnost« literarnega jezika, in kritika »totalizirajočih« načinov interpretacije, čeprav njegova metoda, če smo natančni, ni interpretacija, ampak branje, neločljivo povezano z alegorijo. Vendar ta v tem primeru ni mišljena kot zgolj ena od oblik jezika, pač pa kot temeljna možnost jezikovnega izraza, saj jeziku omogoči, da »govori o sebi, medtem ko govori o nečem drugem«.

Kriegerjeva polemika z de Manovo teorijo alegorije

Kriegerja je v de Manovi »Retoriki časovnosti« nedvomno najbolj zbudila teza o večji avtentičnosti alegorije v primeri s simbolom. Zato se Krieger v svoji kritiki najprej vpraša dvojce: kako je mogoče alegoriji pripisati status večje avtentičnosti, ko pa je tudi alegorija tako kot simbol samo jezikovni konstrukt, in, ali je čas dejansko izvorna konstitutivna kategorija, ki zadeva faktičnost našega sveta, ne da bi bila že implicirana prek metaforičnosti jezika, ki prežema proces predstavljanja in konceptualiziranja časa: »Če nekritična projekcija spacialnih kategorij spodkopava avtoriteto mita, ali nas sprejemanje realnosti časovnih kategorij ne zaslužni zgodovini faktičnosti?« (»A Waking« 16) Kam meri Kriegerjeva kritika je mogoče razbrati že iz naslova, predvsem pa iz podnaslova njegove polemično naravnane razprave, »A Waking dream: A symbolic alternative to allegory«. Očitno je, da avtor zavzeto argumentira zoper alegorično interpretacijo literature, opirajoč se na tradicijo estetike simbola.¹³ Kriegerjeva estetika namreč temelji na organicističnem pojmovanju umetnosti, kot ga je do skrajnih pretanjenosti razvilo ameriško novo kritištvo. A opozoriti kaže, da Krieger, bolj kot njegovi novokritiški predhodniki, upravičeno poudarja, da je »estetika organske forme« učinkovita samo ob stremljenju k raznolikosti, ki destabilizira organsko enotnost vsebine in oblike. To konkretno pomeni, da je metafora lahko učinkovita samo na ozadju metonimije. To pa je izjava, ki nedvoumno kaže na strukturalistično ozadje Kriegerjeve poetike.

Krieger izhaja iz predpostavke, da sinhronija (prostorski odnosi) in diahronija (časovni odnosi) funkcionirata znotraj arbitrarnih konvencij človeške ustvarjalnosti in se tudi nanašata nanje. Metonimičnost časa očitno ni možna brez metaforičnosti prostora. Poleg tega Kriegerja moti, da de Man časovnim kategorijam pripisuje prostorske oznake, ko med evociranjem časa govori na primer o distanci in praznini. Opozarja, da gre pri obeh kategorijah za jezikovni konstrukt, zato dokazovanje večje avtentičnosti enega ali drugega nima nobenega pomena, razen polemičnega. Namen tega pa naj bi bilo zgolj odpiranje novega prostora za dekonstrukcionistični kritiški diskurz zoper avtoriteto romantičnega simbola in modernistične estetike. Še zlasti nesprijemljiva se mu zdi de Manova teza o avtentičnosti alegorije,

po kateri je za romantike pomembnejše razmerje med jazom in časom kot pa med jazom in naravo. Krieger, nasprotno, dokazuje, da je pri zgodnjih romantikih simbol poglavitna tekstna strategija: »Znotraj estetskega okvira fikcijske igre z besedami nas lahko pesem sooči z obliko, ki ustvarja iluzijo sočasnosti. Toda tudi tedaj, ko v tej sočasnosti prisostvujemo, se zavedamo njene iluzorne narave.« (»A Waking« 18) Izraz »iluzorno« tu ni mišljen kot neresnično ali zmotno, pač pa označuje način recepcije. Kajti funkcija umetnosti je, da nam pomaga oblikovati to, kar vidimo, da dojamemo realnost, kjer bivamo, zatrjuje Krieger, sklicujoč se na Iserja. In ni naključje, nadaljuje, da, ko govorimo o literarnem ustvarjanju kot o iluziji, najprej pomislimo na dramo, saj je Aristotel svojo misel o ambigviteti iluzornega razvil v razpravi, posvečeni izključno drami. Po Kriegerju je namreč na iluzijo mogoče pogledati z dveh strani, z »estetske in asketske«, sam se nedvoumno postavi na stališče estetike, de Manu in njegovim somišljenikom pa pripisuje stališče »asketskega«.

Z reaktualizacijo Coleridgeovega zavračanja alegorije si prizadeva spodbiti de Manovo opredelitev alegorije kot retorike časovnosti, ker se mu zdi, da razdira koherentnost pesniškega teksta, saj prežene »estetske sanje, ki jih goji pesem«. Svoje mnenje utemeljuje s formalističnimi in novokritičskimi spoznanji, češ da je pesniška struktura predvsem ironična »napetost nasprotij« in »jezik paradoksa«, kar naj bi bil dokaz za upravičenost prevlade simbolične tekstne strategije nad alegorično. Svojo trditev dokazuje na primeru *Ode slavcu (Ode to a Nightingale)* Posveti se predvsem sedmi in osmi kitici:

Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown:
Perhaps the self-same song that found a path
Through the sad heart of Ruth, when, sick for home,
She stood in tears amid the alien corn;
The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

Forlorn! the very word is like a bell
To toll me back from thee to my sole self!
Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is famed to do, deceiving elf.
Adieu! adieu! thy plaintive anthem fades
Past the near meadows, over the still stream,
Up the hill-side; and now 'tis buried deep
In the next valley-glades:
Was it a vision, or a waking dream?
Fled is that music: – Do I wake or sleep?¹⁴

Na začetku zadnje kitice se lirski jaz zbudi iz trenutne zamaknjenosti v vseobsegajoči in vsepoenotujoči domišljijijski predstavi (*his all-unifying*

fancy) in se povrne k samemu sebi, (*to my sole self*). Krieger meni, da se pesnik, ki govori o svoji domišljijski predstavi, ne vdaja samoprevari, če se prebudi iz zamaknenosti in prizna, da je dejansko sanjal. Tisto, kar, po njegovem, v tem primeru razreši situacijo, je ironija. Ko se pesnik zateče k ironični drži, medtem ko evocira svoje sanje, te vseeno učinkujejo kot resnična izkušnja in ne kot nekakšna naivna zabloda. To, kar de Man imenuje »padli svet naše faktičnosti«, potemtakem še zdaleč ne zadeva Keatsove pesmi v celoti, zatrjuje Krieger. Lirski jaz skuša ubežati »padlemu svet naše faktičnosti«, tako da se prepusti sanjski iluziji slavčkove pesmi z vsemi asociacijami, tudi mitičnimi, ki spadajo zraven. Toda iluzija se razblihni, ko ptica odleti daleč proč in ko se polno navzoča vizija transformira v nejasno ponavljanje slavčkovega petja, ki ga je v pesmi slišati kot odmev besede »fade« (pojemati):

That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known.

Krieger ugotavlja, da časovni razkorak, s katerim nas pesnik pri tem ponavljanju sooči, učinkuje tako, da bralstvo zazna identiteto nasprotij, oziroma nas »premakne k identiteti nasprotij (podobno kot v simbolični estetiki spacialne forme) in nas hkrati spomni na nepremostljive razlike med navidezno ponavljajočimi se prvinami (podobno kot pri de Manovi opredelitvi 'ponovitve')« (»A Waking« 21). Krieger sicer razpozna razliko, vpeljana s ponavljanjem in z nedoločenostjo zadnje vrstice v pesmi (*Do I wake or sleep*), vendar kmalu za tem v novokritiški maniri razliko ukine, oziroma oboje spoji v eno, to je v oddaljeno blagoglasje Keatsovega besedila samega. Kajti opoziciji, bdenje in spanje, videnje in sanje, ki sta na delu v pesmi, ponikneta druga v drugo – bdenje v spanje, videnje v sanje – če ju dojemamo na način ironije. Vendar te na tem mestu – na to kaže posebej opozoriti – ne razumemo v zgodnjeromantičnem smislu, temveč v skladu z novokritiškim pojmovanjem, po katerem je pesniška struktura ironična napetost nasprotij in jezik paradoksa. Ta pogled zagotavlja nepopolnost vizije, ki jo pozneje zazna celo govorec, »pesem, ki jo vsebuje, vsebuje tudi vizijo te nepopolnosti« (nav. m.). S tem se pesem, po Kriegerju, izogne razumevanju, ki grozi, da bo »simbol zreduciralo na alegorijo«.

Krieger v Keatsovi *Odi* opaza tudi določene časovne in razsrediščujoče metafore, ki nenehno ogrožajo prostorske konfiguracije, ustvarjene skozi prebiranje pesmi. A hkrati opozarja, da lirski subjekt v Keatsovi pesmi nikoli ne pozabi »na izgubljeni svet človeške eksistence« in se zaveda, da njegovo trenutno srečanje z mitsko ptico ni nič drugega kot iluzija, o čemer različno spregovorita verza:

Adieu! the fancy cannot cheat so well
As she is fam'd to do, deceiving elf.¹⁵

Toda razumeti to vendarle ni isto kot trditi, da se pesniški tekst dekonstruira, s tem ko razkriva vztrajnost časovnosti, zatrjuje Krieger in meni,

da poslednji vprašalni stavek v pesmi (*Do I wake or sleep?*) napeljuje na spoznanje, da končni trenutek demistifikacije ne učinkuje nujno kot edina avtentična realnost v pesmi. Zorni kot, s katerega se domišljajska predstava kaže kot prevara, ni končna realnost in čar predstave ni dokončno pregnan. Pravzaprav je izkušnja še vedno na delu, celo po izginotju vizije. Spopad, ki se odvija znotraj pesniškega jaza med namerno vizionarno slepoto – ta je namreč omogočila domišljajsko predstavo – in med razumom, ki se ji je upiral, ni končan. To je, tako Krieger, spopad med mitom in zgodovino. Glasba je sicer utihnila, beremo v zadnji vrstici, njeni učinki pa še vedno delujejo in vodijo v občutje negotove sedanjosti, kar se odraža v vprašanju, ki sklepa pesem:

Was it a vision, or a waking dream?
fled is that music: – Do I wake or sleep?

Vprašnji sta postavljeni tako, da s svojo hiastično strukturo spodbudita temeljno neodločenost, ki resničnosti noče pripisati niti pesnikovi fantaziji niti »padlemu« svetu. Krieger dokazuje, da »končni moment demistifikacije ni nujno edina avtentična realnost«. Lirski subjekt, po njegovem, v Keatsovi pesmi obdrži svojo poenotujočo vizijo, četudi jo razpozna kot iluzorno. S tem vzpostavlja enako razmerje tako do spacialnih metafor, ki ga popeljejo v fiksijski svet lepote in tolažbe, kot do zavedanja o pritisku časa in o obstajanju človeškega trpljenja in smrti. Opozicijski pojmovni par iz naslova Kriegerjeve polemike »*a waking dream*« implicira iluzijo in resnobo, metaforično izjemnost in realistično kognicijo. Ali, drugače povedano, oksimoron¹⁶ vsebuje elemente obeh načinov, simboličnega in alegoričnega.

De Man, nasprotno, ugotavlja, da pri tem ne gre za »dialektični, pač pa za sinekdohični vzorec, ko alegorija preprosto postane negacija metafore, kognicija pa negacija estetske intuicije, ohranjene v vsem svojem izvirnem primatu« (»Murray« 183), kar, po njegovem, dopušča asimilacijo metafore v totalizirajoči simbol. Vprašanje je, pravi de Man, ali je *Oda slavcu* zares primeren tekst za takšno sintetično dojetje. Zato skuša subvertirati Kriegerjevo branje *Ode slavcu* in tega tudi ne prikriva. V svoji razpravi z naslovom »Murray Krieger: A commentary«, napisani kot prispevek na konferenci spomladi 1981 na Northwestern University, namreč razločno pove, da v polemiki med njim in Kriegerjem ne gre za problem razmerja med dvema retoričnima figurama, pač pa za razpravo o estetski in tematski razsežnosti umetniškega besedila. A dodati je treba, da je v igri tudi etična razsežnost literature in njene percepcije.¹⁷ Kajti Krieger, zatrjuje de Man, vidi alegorično strukturo kot tematizacijo končnosti, poraza in smrtnosti, simbolično strukturo pa kot tematizacijo estetske sublimacije in odrešitve ali, drugače povedano, Krieger si pri interpretiranju pesmi prizadeva razumsko skeptičnost spraviti z vizionarsko vnemo, »govorico spajanja zlitih z govorico ločevanja«. Zato de Man pravilno sklepa, da gre v tej diskusiji za nič manj kot za različni naravnosti do literature in umetnosti. In najbrž ni pretirano reči, da je skozi polemiko, ki se sicer vrti izključno okoli konkretnega literarnega besedila, mogoče zaznati podtöne polemične razprave

o dveh različnih pogledih na svet. S tem bi se bržkone strinjal tudi Krieger, če sklepamo po njegovi, zgoraj že omenjeni razliki med asketsko in estetsko naravnostjo.

Toda de Man se pravzaprav ne sprašuje o veljavnosti Kriegerjevega sintetičnega pogleda, pač pa o tem, ali je na tej podlagi mogoče interpretirati *Odo slavcu*. Zato se mu zdi najpovednejša Kriegerjeva percepcija sklepnih verzov *Ode* (*Was it a vision, or a waking dream? / Fled is that music: – Do I wake or sleep?*), v katerih Krieger odkriva predvsem simetrično strukturo in njene estetske implikacije, de Man pa v njih vidi zgolj navidezno simetrijo. Zato sklepa, da Krieger ne upošteva negotovosti nasprotja med budnostjo in spanjem, ampak poudari simbolno komplementarnost videnja (*vision*) in budnega sanjarjenja (*waking dream*). De Man je prepričan, da druga alternativa ni nujno zanikanje prve. Prva alternativa se nanaša na izkušnjo slavčkove pesmi in spada v preteklost, druga, kjer gre za vprašanje »Do I« ali »I do«, pripada sedanjosti pesmi, namreč sedanjosti njenega pisanja. Pesnik piše odo slavcu, ki ni več navzoč. Priliciti to preteklost »*was it*« sedanjosti »*do I*« pomeni ohraniti fenomenalnost predteksta ali podteksta pesmi v samem aktu pisanja ali, z drugimi besedami, predelati tekst v reprezentacijo fenomena in tako preseči časovni razkorak med preteklostjo in sedanjostjo, med prisotnostjo in odsotnostjo. Negacija, ki poseže med oba dogodka in jo, kot meni de Man, Krieger pravilno imenuje »negotovost sedanjosti«, je z vidika kategorije, za katero gre – to je z vidika estetike – v tej simetrični substituciji med preteklostjo in sedanjostjo, pravzaprav nevtralna (»Murray« 184). Med preteklim spominom »*was it*« in zdajšnjim zapisom spraševanja »*do I*« de Man sicer dopušča povezavo, ker se spanje povezuje z bdenjem, tako kot se gledanje povezuje z budnimi sanjami, to je na način simbola. Ali, drugače povedano, preteklost spominjanja in sedanjost pisanja je torej mogoče obravnavati skupaj, ker je spanje v razmerju do bdenja to, kar je gledanje do budnih sanj. Gledanje in budne sanje, oboje je deležno videnja in spanja. Toda vedeti je treba, opozarja de Man, da sta spanje in sanje koekstenzivni dejavnosti, spanje namreč vključuje sanje, tako kot imaginarno vključuje realno v estetski sublimaciji. A kljub temu razmerje med spanjem in sanjami ni tako enostavno, pravi de Man in poudarja, sklicujoč se zlasti na prvo Descartesovo *Meditacijo*, da vselej, kadar karkoli sanjamo, hkrati sanjamo tudi to, da smo budni. V spanju se namreč, drugače kot pri dnevnem sanjarjenju, budnost in sanje vzajemno izključujeta, kar pomeni, da nista simbolično komplementarni, pač pa alegorično disparatni (»Murray« 185). Temu kaže pritrčiti, saj v prid tej tezi govori tudi Freudova obravnava razmerja med alegorijo, sanjami in budnostjo. »Prebuditi se, pomeni postati alegorik«, v aforistični maniri zapiše Freud v svoji *Interpretaciji sanj* (69). Alegorični znak po njegovem opravlja med spanjem nekakšno cenzorsko funkcijo. Ali, z drugimi besedami, straži mejo med sanjami in budno zavestjo, saj sanjam preprečuje dostop do motoričnih funkcij sanjalca. Če je verjeti Freudu, ko zaspimo, tudi stražar (alegorija) zadremlje, sanje pa ta dremež podaljšujejo, kajti njihova želja je, da bi se nadaljevale v neskončnost. Freud je tu izkoristil etimološko podobnost, ki jo omogoča nemščina, in sicer med besedama *Erwachen* (prebuditi se) in *Bewachen* (stražiti) (227)

(Prim. Kernev-Štrajn 2003). Besedne igre so namreč, po Freudu, tudi delo sanj. Se pravi, da so dostopne samo znotraj sistema, kjer ni mogoče določiti razlike med bdenjem in sanjanjem ter jih zato nikakor ne moremo priličiti simbolično naravnani spravnih razrešitvi nasprotij.

Najodločilnejši pri Kriegerjevi interpretaciji *Ode* pa se de Manu zdi način, kako Krieger parafrazira končna verza sedme kitice in začetna verza osme kitice:

Forlorn! The very word is like a bell
To toll me back from Thee to my sole self!

Ker gre po mnenju obeh teoretikov za ključno mesto v pesmi, velja to Kriegerjevo parafrazo podati dobesedno:

In ko se v zadnji kitici (lirski jaz) povrne od svoje vsepoenotujoče domišljajske predstave k 'samo svojemu jazu', se ozre na svojo zamaknjenost kot zgolj na prevaro [...], ko se poslovi od ptice. Metafora je bila pomota. Z njegove perspektive 'zapuščene' posameznika, osamelega v času in prostoru, se vizionarna resničnost njegove domišljije ne more več vzdrževati. In vendar sklepne besede v pesmi (Sem buden ali spim?) sugerirajo, da končni trenutek demistifikacije ni nujno privilegiran kot edina avtentična realnost. (»A Waking« 20–21)

Tu naj bi, kot ugotavlja de Man, Krieger zamolčal najpomembnejše. Kajti to, kar lirski subjekt v Keatsovi pesmi priključuje nazaj k svojemu »osamljenemu jazu«, je asonanca v besedi »forlorn«, ki zveni kot zvon, obenem pa, kakor hitro jo pesnik zapiše, služi temu, da pesniški jaz prekine samega sebe in razmisli o arbitramosti njenega zvoka, ki v povezavi s sanjami in poezijo dejansko učinkuje zaznamovano. Tu namreč, opozarja de Man, ne kaže spregledati odločilnega dejstva, da se »s patosom tako nabita pesem«, kot je *Oda*, kar naenkrat prekine s parabazo, da pokaže na glasovno igro označevalcev in da pove, da angleška beseda »forlorn« zveni kot mrtvaški zvon. Še zanimivejše pa utegne biti dejstvo, da ta opazka lahko učinkuje kot tematsko najpomembnejša artikulacija dramatične premestitve znotraj lirске pesmi.¹⁸ To je trenutek besedilne sedanjosti, trenutek njene inskripcije, ko pesnik dejansko zapiše besedo »forlorn« in potem prekine pesem, zato da pripíše še premislek o tem, na kaj ga spominja njen zvok (*the very word is like a bell*). Zdi se, da je vrnitev v življenje tu in zdaj zaznamovana s smrtjo. Obenem je to tudi tisto mesto v tekstu, ko lirski subjekt sporoči, da se je prebudil, a hkrati tudi mesto, ko izvemo, da je začel sanjati. Dejanska vključitev metajezikovne enote v lirsko pesem je po de Manu zadosten razlog, da lahko *Odo slavcu* proglasimo za »alegorijo ne-simboličnega, ne-estetskega« (Krieger bi dejal asketskega) značaja pesniškega jezika (»Murray« 187).

Poleg tega – tu je treba de Mana dopolniti – ob ponavljanju besede »forlorn«, ki povezuje zadnjo in predzadnjo kitico Keatsove *Ode*, nas kot bralce ne ponese samo nazaj v daljno preteklost, v starozavezne čase in kraje, kjer je prebivala užalostena Ruta, »ki ji spomin na dom / v tujini je rosil oko«, temveč nas verzi ponesejo tudi naprej v prihodnost. Druga raba izraza »forlorn« je namreč posledica prve: »Forlorn! The very word is like a

bell / To toll me back from Thee to my sole self«. Glasbeno podobje slavčkovega petja, ki je bilo prej, se prelevi v pogrebno pozvanjanje, natančneje, v zven pogrebnega zvončka, ki nastopi potem. Ta transformacija poudarja de Manovo poanto. A vseeno ni odveč, če se vprašamo, ali je izginotje slavca in njegove pesmi mogoče razumeti kot padeč iz videnja v praznino ali kot prehod iz sanjskega sveta v realnost. V zadnji vrstici je namreč zaznavno obžalovanje: »*Fled is that music*.« Govorec torej doživlja slovo od ptice z občutkom izgube in odpovedi.¹⁹ Še odločilnejše pa je vprašanje, ali se lirski subjekt v *Odi* zaveda, da je njegova pesniška beseda ločena od sveta ptice. Jesse Gellrich, ameriški komentator te pesmi odgovarja pritrudljivo in se pri tem tudi sklicuje na premestitev glasbenega podobja, ki sovpade s časovno razločenostjo in premestitvijo na pesem slavca (prej) in na pozvanjanje zvona (potem), kar ni metafora samonanašanja in ne evocira prisotnosti, ampak odsotnost (199). To po svoje potrjuje tudi dejstvo, da so sklepni verzi *Ode* podani v obliki vprašanja, ki pa ni retorično, ampak lirsko vprašanje. To pa – kot zatrjuje Hans-Robert Jauss, sklicujoč se na Huga Friedricha – zahteva »suspendiranje neposrednega ali na dlani ležečega odgovora« (254). Zanimivo pri tem je, da se Gellrich v svoji analizi ne sklicuje toliko na »Retoriko časovnosti«, kolikor gradi na besedilih iz *Allegories of Reading*, še zlasti na tistem odlomku de Manovega spisa o Proustu, kjer avtor zatrjuje, da samonanašanje predstavlja privid sinteze med znotraj in zunaj, med vsebovanim in vsebujočim. Samonanašanje namreč v sklepnem vprašanju *Ode* deluje kot oksimoron, a ker sporoča logično, ne pa reprezentacijske inkompatibilnosti, je dejansko aporija, ki, kot skupaj z de Manom in v nasprotju s Kriegerjem zatrjuje Gellrich, dekonstruira jezik paradoksa (de Man, *Allegories* 72; Gellrich, »Deconstructing« 201). Kajti ironija ne more odpraviti temeljne razločenosti, konstitutivne za alegorijo. To sicer drži, vendar se zdi, da je v *Odi*, vsaj od prvega verza zadnje kitice dalje, vzporedno z alegorijo na delu tudi ironija. Toda to ni ironija v novokritičnem pomenu, ki deluje kot jezik paradoksa, marveč ironija v smislu zgodnjepomantične estetike in baudelairovske *comique absolue*. Se pravi, da gre za ironijo ironije, ki stopnjuje akt govorčevega samozavedanja, utrjuje svoj fikcijski značaj, medtem ko pripoveduje o razmerju med fakti in fikcijo. To napeljuje na sklep, da sta alegorija in ironija, drugače kot simbol, dve plati iste temeljne časovne izkušnje, tematizirane v *Odi slavcu*.

OPOMBE

¹ Na primer s Schellingom, ki govori o enotnosti pomena in videza znotraj simboličnega reda in s tem utemeljuje estetsko avtonomijo zoper zahteve konceptualnega mišljenja.

² Vseeno kaže opozoriti, da je na podlagi njegove tridelne klasifikacije (simbolično, klasično, romantično) mogoče potegniti vzporednice s Schellingovim razlikovanjem med shematičnim, alegoričnim in simboličnim (Prim. Titzmann 446).

³ Kant govori o dveh vrstah reprezentacije ali o dveh načinih predstavljanja, o shematski in simbolni: »Vsi zori, ki jih a priori podlagamo pojmom, so torej bodisi sheme bodisi simboli, pri čemer prikazujejo prvi pojem direktno, drugi pa indirek-

tno. Pri prvih poteka ta prikaz z demonstracijo, pri drugih pa s pomočjo analogije [...], v kateri opravlja razsodna moč dvojno nalogo, prvič, da aplicira pojem na predmet čutnega zora in da nato, drugič, aplicira golo pravilo refleksije o tem zoru na povsem drugi predmet, za katerega je prvi predmet zgolj simbol.« (192) Simbolična reprezentacija, po Kantu, potemtakem ne izraža pojmov prek neposredne intuicije, marveč vselej v skladu z analogijo.

⁴ V tem smislu je Goethe prvi formuliral opozicijo med simbolom in alegorijo, in sicer v spisu, napisanem leta 1797, objavljenem pa šele po njegovi smrti: »Alegorično se od simboličnega razlikuje po tem, da slednje označuje neposredno, prvo pa posredno.« (XXXIII/93-94) (nav. po Sörensen, *Allegorie* 129–130).

⁵ Pojem alegorije je de Man pozneje razvijal tudi v delu *Allegories of reading* 1979, toda pričujoče besedilo, ravno zaradi polemike s Kriegerjem, upošteva *predvsem* »Retoriko časovnosti«.

⁶ Ob tem je nujno opozoriti, da novo kritištvo nikakor ni monoliten fenomen in da mu de Manovo razumevanje poezije dolguje marsikaj. Njihova »slepota« je, po njegovem, posledica prevelike pozornosti do branja form, s katerim so vstopili v hermenevtični krog, ki so ga zamenjali za organsko kroženje naravnih procesov (*Slepota* 41).

⁷ Coleridge namreč simbol opredeljuje tudi s teološkega vidika. Sam svoje delo imenuje »lay sermon«, s čimer hoče povedati, da bi Sveto pismo, ki ga vidi kot »simbol večnosti«, moralo biti vodilo v vseh stvareh, ne le verskih, ampak tudi državniških. Od tod naslov njegovega slovitega besedila, *The Statesman's Manual* 1816, kjer podrobno govori tako o alegoriji kot o simbolu.

⁸ Mišljeni so predvsem predstavniki novega kritištva (*new criticism*).

⁹ To gibanje je opazil tudi Goethe in ga označil kot »*Dauer im Wechsel*«.

¹⁰ these majestic floods – these shining cliffs
The untransmuted shapes of many worlds,
Cerulean ether's pure inhabitants,
These forests unapproachable by death,
That shall endure as long as man endures ...

...ta veličastna vodovja – te bleščeče skalne stene
Nespremenjene oblike mnogih svetov,
Sinjega etra čisti prebivalci,
Ti gozdovi, ki smrt se jim približati ne more,
Ki bodo trajali, dokler traja človek ...

(nav. po de Man, *Slepota* 194)

¹¹ De Man se pri tem sklicuje na deli Daniela Morneta in Roberta Mauzija.

¹² Ugotovitev govori v prid tezi o alegoričnih postopkih Rousseaujevega romana, temelječih na intertekstualnih razmerjih, podobnih tistim, ki jih razpoznavamo zlasti v postmodernih romanih.

¹³ Mogoče bi bilo reči tudi simbolistične estetike, vendar se je izrazu v tem kontekstu bolje izogniti, ker tradicija estetike privilegiranja simbola v celoti ne sovпада s poetiko simbolizma.

¹⁴ Pred tabo, Slavec smrt izgublja moč!
Nihče te ni utišal še do zdaj;
tvoj mili spev poslušam pozno v noč
kot car in klovn sta čula ga nekdam:
prav isti spev nemara upov vлил
je v Rutino srce, ki ji spomin
na dom v tujini je rosil oko;
prav isti je motiv
razpiral oknice, da iz dolin
pozabe val naplavljal je srebro.

Pozaba! Sliši se kot glas zvona,
 ki vrača me od tebe v moj vsakdan!
 Adieu, saj nas čar sanjskega sveta
 v prevaro vodi, kot se zdi, zaman.
 Adieu! Adieu! Že se gubi tvoj glas
 čez travnike, kjer vre studenček skrit,
 in v hribe; tih odmev lovi se z njim
 v doline preko jas:
 mar sanjal sem, je bil vse to privid?
 Zastal je glas; sem buden ali spim?

(Prev. Andrej Arko)

¹⁵ Adieu! saj nas čar sanjskega sveta
 v prevaro vodi, kot se zdi, zaman.

(Prev. Andrej Arko)

¹⁶ Oksimoron je retorična figura, ki vzpostavlja nasprotje dveh na videz protislovnih besed. Da bi proizvedla paradoksen učinek, vsebuje elemente obeh načinov, simboličnega in alegoričnega.

¹⁷ To med drugim potrjuje tudi de Manova tekstna opomba v omenjeni polemiki, ki pravi, da alegorija ni dualistična, pač pa prehod (passage) od gramatikalnega k izkušnjskemu 'subjektu'...« (»Murray« 212) Ta drobna opomba je nadvse pomembna, saj nakazuje, da je de Manovo teorijo alegorije mogoče brati tudi v postdekonstruktivistični perspektivi.

¹⁸ V tej kritici se namreč zgodi preobrat, oziroma se prekine hrepenenje lirskega subjekta po slavčkovih pesmi in vsem, kar ta predstavlja in kar označuje sintagma »*deceiving elf*«, kajti govorec se vrne k »*my sole self*«.

¹⁹ To opažanje govori v prid de Manovi tezi in tudi tezam nekaterih drugih teoretikov alegorije (na primer pri Craigu Owensu), ki alegorijo povezujejo z »retoriko odpovedi«.

LITERATURA

- Behler, Ernst. *Frühromantik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co., 1992.
- Coleridge, Samuel Taylor. »The Statesman's Manual«. *Collected Works* 6. zv., Lay Sermons. Ur. R. J. White. Princeton: Princeton University Press, 1972 (1. izd. 1816).
- De Man, Paul. *Slepota in uvid*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1997. (Zbirka Labirinti).
- De Man, Paul. *Allegories of reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. Yale University Press: New Haven in London, 1979.
- De Man, Paul. »Murray Krieger: A Commentary«. *Romanticism and contemporary criticism*. Ur. E. S. Burt, Kevin Newmark in Andrzej Warminski. Baltimor in London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001. (Zbirka Labirinti).
- Gellrich, Jesse. »Deconstructing allegory«. *Genre* (Jesen 1985): 197-213.
- Goethe, J. W. *Goethes Werke in zwölf Bänden*. Ur. Helmut Holtzhauer. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag. 1968 (7. zv.)
- Hegel, G. W. F. *Estetika*. Prev. Nikola Popović. Beograd: Kultura, 1970.
- Hegel, G. W. F. *Vorlesungen über Ästhetik I, Werke* 13., Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970.

- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Ur. Gert Ueding. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992.
- Jauss, Hans-Robert. Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998. (Zbirka Labirinti).
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Prev. Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC, 1999.
- Keats, John. *The Selected Poetry of Keats*. Ur. Paul de Man. New York: New American Library, 1966.
- Keats, John. *John Keats*. Prev. Andrej Arko. Ljubljana: MK, 1987. (Zbirka Lirika).
- Kernev-Štrajn, Jelka. »Fragment kot spomin vtkan v tekst«. *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, 2003.
- Krieger, Murray. »A Waking Dream«. *Allegory, Myth and Symbol*. Ur. Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Krieger, Murray. »My travels with the aesthetic«. *The Revange of the Aesthetic*. Ur. Michael P. Clarck. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000. 208–236.
- Schlegel, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente*. Ur. Ernst Behler und Hans Eichner. Studienausgabe (I-IV). München: Ferdinand Schöningh, 1988.
- Schlegel, Friedrich. *Spisi o literaturi*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998. (Zbirka Labirinti).
- Sörensen, Beng Allgot. *Allegorie und Symbol: Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972.
- Titzmann, Michael. »Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit«. *Formen und Funktionen der Allegorie, Synposion Wolfenbüttel*. Ur. Walter Haug. Stuttgart: J. B. Metzler, 1978. 642–665.

■ IS ALLEGORY ALTERNATIVE TO SYMBOL? CONTRIBUTION TO THE COMPREHENSION OF TROPES

Key words: literary theory / poststructuralism / rhetorical figures / tropes / allegory / simbol / Romanticism

The use of the terms allegory and symbol was constantly changing in the early periods of literary history. These words were often even used synonymously. The oscillation seems to have been the result of terminological undecidability. Later, in the 19th and 20th century, their use was becoming less a matter of rhetorical strategies than of the fundamental attitude of poets towards the world and of interpreters towards literary texts. European Romanticism played a vital role in this process, with F. Schlegel and Novalis on the one hand, and Kreuzer, Solger, Schelling, and above all Goethe and Coleridge, on the other. Goethe and Coleridge were the first to introduce antithetic and evaluative statements into discussions of allegory and symbol, since they distinctly privileged symbol over allegory. In their opinion, only symbols had the power to bridge the otherwise unbridgeable gap between language and the world, while allegory was believed to refer to meanings which it was incapable of establishing on its own. Their definition stalled the development of the new perception of rhetori-

cal strategies long into the 20th century. It had a crucial impact on adherents of the new criticism and their heirs. The theory of post-structuralism was the first to shake this antithetical and evaluative definition of the two terms. Hence it seems that, today, these notions must be understood in accordance with their post-structuralist treatment, which could be denoted by renouncing the Romantic and post-Romantic privileging of the symbol. This is why this article presents Paul de Man's comprehension of allegory in his "Rhetoric of temporality" in detail. He deserves credit for noticing a contradiction in Coleridge's definition of symbols, and setting up a hypothesis that regards allegorical structures as perceivable in the most exposed passages in early Romantic poetry. This idea was attacked by Murray Krieger in his polemical paper "A waking dream: A symbolic alternative to allegory", where he eagerly produces arguments against post-structuralist, allegorical interpretations of literature, referring to organicistic poetics and the tradition of the aesthetics of the symbol. The article sums up the polemics between the above-mentioned theoreticians, and in the process introduces a third notion: the irony of irony.

November 2006

FAUSTOVSTVO V DOBI IZGUBLJENE NEDOLŽNOSTI

Seta Knop

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek analizira odgovore Faustov 20. stoletja na »moderni« – danes v marsičem izjalovljeni – faustovski projekt nezadržnega napredka. V navezavi na dialektiko razsvetljenstva in recepcijsko teorijo se osredotoča na tri literarna dela, nastala na predvečer druge svetovne vojne ali med njo: paradigmatičnega »nemškega« Fausta Thomasa Manna, malodušnega »ruskega« Fausta Mihaila Bulgakova in streznjenega »francoskega« Fausta Paula Valéryja.

Faustianism in the Age of the Lost Innocence. *The article analyses the answers of 20th century Fausts to the »modern« Faustian project of everlasting progress, which has nowadays in many ways proved to be a failure. In the light of the dialectics of Enlightenment and reception theory, it focuses on three literary works, written in the years immediately before or during the second world war: Thomas Mann's paradigmatic »German« Faust, Mikhail Bulgakov's disheartened »Russian« Faust and Paul Valéry's disenchanting »French« Faust.*

Ob misli na Fausta je prva asociacija, ki se nam vzbudi, nedvomno Goethejev Faust, ta Iliada modernega časa, kakor ji je rekel Puškin; čeprav je le eden v plejadi likov v zgodovinskem razvoju faustovskega lika, pomeni odločilno zarezo in mejnik: od tu naprej bo vse drugače. Tisti fahirani študent, še napol srednjeveški alkimist, filozof in mag, bolj bahavi mazač kot pa vedež, čigar grozovito in nepreklicno pogubo je v svarilen zgled vsem bogaboječim nazorno orisala luteransko navdahnjena nemška *Ljudska knjiga o doktorju Johanu Faustu*, izšla leta 1587, je v dobrih dveh stoletjih postal moderni individualist, čigar sla po brezmejnem spoznanju je v razsvetljenski paradigmi vseskozi legitimna in čigar greh – »duhovni nemir« – še malo ni njegova poguba, ampak rešitev. Prav iz Goethejevega Fausta je Spengler v svojem epohalnem delu *Propad zahoda* izpeljal faustovstvo kot temeljno določilo zahodnega človeka – človeka volje in stremljenja, življenjske moči in dejavne energije, ki je v nasprotju s statičnim

apoliničnim človekom antičnega sveta naperjen v čas – namreč čas kot gibanje naprej, kot vselejšnjo prihodnost – ter v odprt, brezmejen prostor, dan na voljo njegovi dejavnosti.

Najboljše ponazorilo take podobe Fausta ponuja zadnje, 4. dejanje drugega dela Fausta, ki je izšel šele leta 1932, v letu Goethejeve smrti. Faust se zdaj po vseh peripetijah svoje poti iz malega v veliki svet, po vseh ljubezenskih pripetljajih, cesarskih palačah, antičnih eskapadah in Valpurginih nočeh vrne v ta svet, bolj kot kdaj prej zavezan imperativu »dejanja«, v katerem je bil že na začetku svoje pustolovščine, še pred pogodbo s hudičem, zaslutil gonilno silo življenja. Tedaj se je, iščoč modrosti še v Bibliji, pri iskanju odgovora na vprašanje o začetku vsega stvarstva od prvotnega prevoda grškega logosa z »besedo« in nato »smislom« obrnil k »moči« in naposled »dejanju« (Goethe 94); v skladu s tem je tudi njegova želja povsem določna: »Oblast bi rad, posest brez meje! / Ne slava, le dejanje šteje« (Goethe 460). Priložnost za to dobi, ko mu cesar v zameno za pomoč pri ohranitvi oblasti podari obalni pas zemlje, ki jo preplavlja morje; to bo zdaj Faust iztrgal močem narave (projekt, h kateremu je Goetheja navdihnilo tedaj potekajoče izsuševanje in nasipanje obalnega pasu Nizozemske) in ustvaril na njej prostor za umno kraljestvo svobodnih ljudi. Pri tem kaže popolno brezobzirnost novodobnega kolonizatorja in samovoljnega kapitalističnega podjetnika: »Ožgana debla, glej, uničen / je lipov gaj, a ni mi žal, / brž bom postavil stolp in vzhičen / v neskončnost se razgledoval« (Goethe 504). Stari parček, katerega skromna hišica v tem gaju mu je bila pri njegovem razgledu kot trn v očesu, je odstranjen z zemlje povsem v duhu revolucionarnega patosa, ki s silo uniči vse, kar mu stoji na poti, seveda vselej in nezmotljivo v »dobro« človeštva.

Kljub tej svoji brezobzirnosti – pa tudi Marjetka iz prvega dela, njun otročiček, zastrupljena mati in umorjeni brat še zdaleč niso pozabljeni – je Goethejev Faust odrešen, in to prav tako nepreklicno, kot je bil še renesančni Marlowov Faust (kljub veliko bolj zanemarljivim zemeljskim prekrškom) pogubljen. V vnaprejšnjem odpustku, ki mu ga daje v Prologu v nebesih Gospod za vse njegovo početje, saj »dokler sploh išče, vsak greši« – začinjnim še z razsvetljenko vero v dobro človekovo naravo: »Vsak dober človek, ki ga le navdaja / nejasen čut, ve dobro, kod in kam« (Goethe 62, 63) – je njegova odgovornost zvedena na odgovornost eksperimentalnega fizika ali novodobnega genetskega »inženirja«. S priznanjem legitimnosti človekove težnje po spoznanju se je Faustovo prekletstvo spremenilo v Faustovo odrešitev. Tako analizira Goethejev lik Hans Robert Jauss, utemeljitelj recepcijske estetike, po katerem vsaka doba na svoj način, iz svojega lastnega hermenevtičnega horizonta razumevanja, razbira vprašanja, ki jih zastavljajo literarni miti, in na njih tudi odgovarja. Vprašanje, na katero je izvorno odgovarjal mit o Faustu, namreč o grešnosti in pogubnosti pretirane vedoželjnosti, je bilo z razsvetljenstvom – že v Lessingovem fragmentu o Faustu iz sedemdesetih let 18. stoletja, v katerem je izrecno rečeno, da »Bog ni podaril človeku najplemenitejšega nagona zato, da bi ga za vedno onesrečil« (Frenzel 221) – rešeno v prid teoretske radovednosti (prim. Jauss 306). Podobno utemeljuje to preobrazbo Ian Watt, sledeč razvoju treh

literarnih likov (Fausta, Don Kihota in Don Juana), katerih usoda v izvorni različici izraža antiindividualizem njihovega časa, dve stoletji pozneje pa so v romantični apoteozi povzdignjeni v pozitivne individualistične junake; nekdanje zgodbe s svarilnim podukom, nastale v duhovnem obzorju protireformacije, se zdaj preobrnejo v popularne sekularne »mite modernega individualizma«, kot se glasi naslov njegove knjige (prim. Watt xiii–xvi).

Toda zgodbe gredo naprej in miti zastavljajo nova vprašanja. Grenak priokus, ki ga pušča zgodba o Faustu, izvira iz spoznanja, da je šlo nekaj narobe, da stvari niso take, kot bi morale biti. Kaj je s faustovstvom kot miselnostjo zahodnega človeka danes, v času po proklamirani smrti Boga, koncu velikih zgodb in izjalovitvi razsvetljenske vere v razum, ki bo postopoma odgrnil vse tančice s skrivnosti sveta? Kaj je z njim danes, ko je podoba napredka vse bolj podobna Benjaminovemu videnju Kleejevega angela s slike *Angelus Novus*, namreč kot angela zgodovine, ki z očmi, široko razprtimi od groze, negibno zre v kup ruševin, ki se nabira za njim na poti njegovega napredka: rad bi se bil ustavil in popravil storjeno, pa ga vihar iz raja žene naprej v prihodnost, kateri obrača hrbet, medtem ko kup ruševin pred njim raste do neba? Ali obstaja kakšna druga zgodovina – zgodovina, ki se ne bi dogajala kot vrtoglavo kopičenje minule nesreče, kjer vsaka strahota prejšnjo le še presega; utopična zgodovina, v kateri bi bilo človekovo dejanje svobodno?

Poglejmo, kako so na ta vprašanja odgovorila tri literarna dela 20. stoletja, ki tako ali drugače vključujejo faustovsko temo. Tri povsem raznorodna dela, različna deloma tudi po literarni zvrsti, kateri pripadajo, pa po nacionalni pripadnosti svojih avtorjev, in vendar podobna že po enem zunanjem dejavniku: vsa so bila napisana na predvečer druge svetovne vojne ali med njo. Najprej je tu tisti najbolj očitni, »nemški« Faust, ki nam najprej pride na misel in ki je za 20. stoletje prav tako paradigmatičen kot Goethejev za stoletje prej: Mannov *Doktor Faustus*, nastal med pisateljovo emigracijo v Ameriki med letoma 1943 in 1947 in obilno dokumentiran s sprotnim avtorjevim dnevnikom. Potem malce manj razviden, »ruski« Faust, življenjsko delo Mihaila Bulgakova *Mojster in Margareta*, ki je s presledki nastajal vsa trideseta leta in katerega zadnji popravki so bili prekinjeni z avtorjevo smrtjo leta 1940, prvič pa je izšel šele šestindvajset let pozneje. In naposled najmanj znani, nedokončani Valéryjev »francoski« Faust III, fragmentarni torzo v dramski obliki, katerega glavnina je bila napisana jeseni 1940, tik pred nemško okupacijo Francije, in ki že z naslovom *Moj Faust* – s svojilniško obliko, ki je tako brez zadrege postavljena pred ime Fausta kot utelešenja univerzalnega razsvetljenskega projekta – nakazuje izstop iz projekta »moderna« in uvedbo partikularnosti intime, nezvedljive na občost družbenih kategorij.

A preden pustimo spregovoriti samim delom, pogledajmo, kaj je pravzaprav s to »moderno«, na katero se ves čas sklicujemo, govoreč o Faustu kot liku »modernega individualizma«. In kaj je potem tisto, kar prekinja z njo in spregovarja za njo, namreč ta toliko zlorabljana postmoderna, ki je postala že talilni lonec na robu eksplozije, na katerem z velikimi črkami piše »anything goes«?

Za zgodovinarja Arnolda Toynbeeja, ki je sredi 20. stoletja v delu *A study of history* prav v naslonitvi na moderno dobo prvi uvedel pojem postmoderne dobe, je moderna tako rekoč sinonim za novi vek, v katerem pa loči več faz: zgodnja moderna je tako renesansa 14. in 15. stoletja, moderna v pravem pomenu besede sega nekako do leta 1700, sledi pa ji pozna moderna, ki se razteza približno do osemdesetih let 19. stoletja, ko nastopi postmoderna – ta je zanj obdobje razkroja novoveškega duha in razsula civilizacije, čas anarhije, nemira, revolucij in delavskih gibanj (prim. Kos *Na poti* 13) Ne glede na te vprašljive časovne zamejitve in prav tako vprašljiv vrednostni predznak lahko torej rečemo, da je moderna duhovno določena z nastopom novoveškega subjekta, tistega Descartesovega »mislim, torej sem«, ki iz sebe konstituira svet. Vrhunec tega človekovega konstituiranja sveta doseže z razsvetljenstvom 18. stoletja kot prevladujočo ideologijo novega veka, ki v svoji teleološki veri v nenehen napredek obljublja človekovo osvoboditev in samouresničenje. Geslo te ideologije je nenehno gibanje. »Naprej! Naprej! Tu je vaš cilj ...« ostareli in že slepi Faust še tik pred smrtjo priganja k delu lemure, ne vedoč, da njihove lopate, katerih žvenket ga navdaja s takim vznemirjenjem, že kopljejo njegov grob in ne jarkov.

Ta v sebi zaustavljena podoba je nazorna demonstracija razcepa, ki je vpisan že v samo dialektiko razsvetljenstva, kakor sta ga v svoji istoimenski knjigi analizirala teoretika frankfurtske šole Adorno in Horkheimer. »Razsvetljenje – v najširšem smislu napredujočega mišljenja – je od nekdanj zasledovalo cilj, da ljudem odvzame strah in jih postavi za gospodarje. Toda skoz in skoz razsvetljena zemlja se blešči v znamenju triumfalne nesreče« (Adorno *Dial.* 17). Na ruševinah katastrof 20. stoletja se je razsvetljenska vera v princip razuma izkazala za nezadostno – Odisej kot pralik razsvetljenskega junaka se vzpostavlja kot subjekt tako, da z zvičajnostjo prelišeči mit (v zgodbi s sirenami in s kiklopom Polifemom), a ta zvičajnost ni nič drugega kot odrekanje in zatajevanje njegove lastne identitete: resda lahko »nekaznovano« posluša sirene, ne da bi plačal neizogibno ceno za to, namreč lastno življenje, vendar pa ne more iti k njim, tako kot si želi; resda preživi in ga Polifem ne ubije, a le zato, ker je iz nekoga postal Nikdo.¹ »Tudi Odisej je žrtev, sebstvo, ki kar naprej premaguje samo sebe in s tem zamuja življenje, katerega rešuje in se ga spominja le še kot blodenja«; »njegovo samopotrjevanje je – tako kot v celotni epopeji, tako kot v celotni civilizaciji – samozatajevanje. S tem zaide sebstvo ravno v tisti prisilni krog naravne sovisnosti, kateremu skuša s prilagajanjem uteči« (Adorno *Dial.* 68–69, 80–81). V tej dvojnosti subjekta razsvetljenske racionalnosti, ki mora zato, da bi se otesel podrejenosti naravi, zatreti jaz, se že naznanja dvojnost znanosti in tehnike, do katerih neslutenelega razvoja je privedel, ki pa sta se iz orodja človeške emancipacije spremenili v orodje človekove odtujitve in pogube. Racionalnost tako ne ponuja nikakršnih smernic za praktično delovanje, poudarjanje dela kot človekove samouresničitve pa je samo delček verižne mašinerije razsvetljenstva, taistega principa, ki počiva že v prvem mitu, kateri bi hotel razložiti, fiksirati, si prilastiti, vladati. Ljudje, ki jih poraja ta zgodovina nenehno »napredujočega mišljenja«, so prav tako zapriseženi njeni uničujoči logiki – krogotok nasilja, ki teče od

gospodarja do hlapca, od nadrejenega do podrejenega, se izteka v regresijo obeh, in oba, tako zmagovalec kot poraženec, sta še zmeraj postavljena pred neizbežnost in nedoumljivost dogajanja, nad katerim nimata nobene moči.

Na tej točki se lahko navežemo na razmišljanje nemškega filozofa Petra Sloterdijka, »postmodernega« (pogojno rečeno) kritičnega teoretika, izra- slega iz adornoške frankfurtske šole, ki nas s svojim uvodnim spraševa- njem v knjigi z zgovornim naslovom *Evrotaoizem: h kritiki politične kine- tike* povede v osrčje razprave med moderno in postmoderno: »Je novoveški tok sveta, ki so ga izzvali ljudje, za njih sploh še razumljiv? Ker zmeraj več sodobnikov na to vprašanje odgovarja negativno ne samo instinktivno, temveč tudi z argumenti, govorijo mnogi ob koncu tega zanimivega stoletja o postmodernem stanju.« Medtem ko je bilo za predmoderno stanje zanj značilno povsem preprosto prepričanje, »da se zmeraj zgodi drugače, kot misliš« in da navsezadnje odločajo neke človeku nedoumljive sile oziroma tisti zgoraj – taisto prepričanje, ki odmeva v starem slovenskem pregovoru »Človek obrača, Bog obrne« – je »moderna kot tehnopolitični kompleks snela ekologijo človeške moči in nemoči s tečajev. Podžgana z zgodovino- tvorno zmesjo iz optimizma in agresivnosti je obljubljala nastanek sveta, v katerem se zgodi to, kar misliš, ker lahko storiš to, kar hočeš, in ker si voljan, naučiti se tega, česar še ne znaš« (Sloterdijk 19). To novo obdobje ima zanj »projektni« značaj – nanj se vežejo pojmi volje, usmerjanja, ak- tivnosti, ohranjanja v teku oziroma »kinetične utopije«, kakor pravi temu sam.² Hkrati pa v tem ujemanju svetovnega procesa z našimi željami in življenji neopazno pride do preobrata, ki zapre človeka v začaran krog: »Zgodi se tako, kot mislimo, ker to, kar se zgodi, vse bolj nastane zaradi tega, ker smo to storili sami« (Sloterdijk 20). Moderna, ki ne želi ustvarjati le zgodovine, ampak tudi naravo, pa je naredila račun brez krčmarja, in obe, tako zgodovina kot narava, sta se ji tako rekoč heglovsko priplazili za hrbet; spregledala je namreč, da se vse vendarle »nujno zgodi drugače, ker pri premisleku tega, kar naj bi prišlo, zmeraj spravimo v tek nekaj, na kar nismo pomislili, česar nismo hoteli in česar nismo upoštevali«. Duh je ušel iz stekleničke in »iz osrčja projekta moderne, iz zavesti spontanih, umsko usmerjenih avtomatizmov izbruhe usodna tujegibnost, ki se nam izmuzne v vse smeri. Kar je bilo videti kot nadzorovani prelom v svobodo, se zdaj izkaže kot drsenje v katastrofalno heteromobilnost, ki je ni mogoče nadzorovati« (Sloterdijk 22). Spet lahko tu v ilustracijo navedemo trezen Mefistov posmeh ob Faustovem megalomanskem projektu: »Vse to počneš za nas, gospod. / Vse te pomole in jezove; / [...] Zgubili ste ta boj, zemljani. – / Vsi elementi so na naši strani / in le uničenje grozi« (Goethe 514). In kar se tiče človekovega razuma, naslavlja Mefisto, luciferski padli angel, povezan s prometejskim prinašalcem ognja in luči, svoj očitok paradokсно prav na Boga: »Lahko bi živel [sc. človek] še za silo, / pa pamet, luč z neba, k nesreči ima v darilo; / nalašč, se zdi, si mu jo dal, / zato pač, da je slabši kot žival« (Goethe 61).

Prepovedani sadež spoznanja je torej za človeka izgubil razlikovalno moč med dobrim in zlim: »Za Goetheja so vsi sadeži na tem drevesu po-

stali dobri, četudi malce brez okusa; kar človek potrebuje, je le energija, da seže po njih, in dobra prebava. [...] Edini operativni vrednostni princip je nenehno gibanje, lastnost, ki je skupna z moderno fiziko, protestantsko etiko, joggingom in markizom de Sodom« (Watt 206). To razmišljanje nas napeljuje na vprašanje, kakšen je torej postmoderni odgovor na to stanje? Začuda skorajda slovnično preprost: na mesto modernega aktiva stopa postmoderni pasiv. Sloterdijk govori tako o potrebi po zavesti o drugi pasivnosti (drugi v smislu zgodovinskega zaporedja, namreč po prvi, ki se ji je uprl novoveški subjekt), ki se lahko oblikuje šele na »hrbtini strani projekta moderne« in ki prihaja do svoje predslutnje v tako banalnih okoliščinah, kot so poletni zastoji na evropskih avtocestah; te v svojem lucidno duhovitem slogu proglašajo za fenomene »zgodovinsko filozofske vrednosti, celo religiozno zgodovinskega pomena. Z njimi propade del napačne moderne, v njih srečamo konec neke iluzije – so kinetični Veliki petek, ko se razblini upanje na odrešitev s pomočjo pospeška« (Sloterdijk 41, 25, 37). Postmoderni obrat bi lahko bil torej v tem, da se subjekt sprosti od svoje prenapetosti in se preda spokojnosti, »ki raste iz prednosti, da nismo dosegli zmage« in »ustreza porazu v bitki, katere zmaga bi bila enaka katastrofi« (Sloterdijk 172). Spokojnosti, ki spominja na Adornovo utopično zgodovino, kateri ne bi dajalo pečata prilaščanje, ampak puščanje – »morda se bo resnična družba naveličala razvoja in bo prostovoljno pustila možnosti neizkoriščene, namesto da se pod zablodelo prisilo strmoglavlja na tuje planete« (Adorno *Minima* 207) –, na možnost sreče, ki bi bila onstran prakse in začaranega kroga dela, onstran imperativa nabrekle ustvarjalnosti in svobode kot visokega pogona.

S to spokojnostjo in pasivnostjo pa smo se že povsem približali pomen-skemu polju terminov, s katerimi so v široki razpravi o postmoderni, ki se je razvila v zadnjih desetletjih 20. stoletja, to novo stanje duha opredeljevali drugi, najsi gre za Vattimovo šibko misel in prehod od močnih k šibkim strukturam (»Nič več sistemov, globalnih ideologij, »središčnega« razuma« – Vattimo 89) ali za Lyotardov razvpiti konec »velikih zgodb«, zlasti velike zgodbe o emancipaciji človeka in o enotnem sistemu vseobsegajoče znanosti. Namesto tega se uveljavljajo pluralnost diskurzov, užitek v igri, pravica do majhnosti in drugačnosti; poudarek je na prelomih, razcepkih in razpokah, na razpršenosti in diskontinuiteti namesto prejšnje premočrtne kontinuitete. »Nimamo namreč več opravka z moderno pravico razsvetljenskega subjekta, da je (v središču sveta) in da se kot tak izrazi, marveč pravico drugačnega, da se pokaže kot drugačno« (Debeljak 83). Povsem v tej luči je Tine Hribar tolmačil Heideggrovo filozofijo kot mišljenje, ki v »puščanju biti« presega novoveško pojmovanje človeka kot subjekta in narave kot objekta njegovega razpolaganja: »Pustiti biti pomeni Heideggroju pustiti človeku biti človek in naravi biti narava« (Hribar 1657). Prav tako pa pomeni to »orfejsko« (prim. Debeljak 124) poslavljanje od prometejskega stremljenja poskus izstopa iz ničejanske »volje do moči«; prav Prometeja – z eno nogo na orlu, ki ga je pravkar pokončala Heraklova puščica, dvigajočega roke, na katerih še rožljajo verige – je Nietzsche upodobil na naslovnicu svoje prve knjige *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* (1872), v kateri

je slavil tega Ajshilovega junaka kot utelešenje dionizične aktivnosti, v nasprotju z apolinično pasivnostjo, ki jo je veličal v Sofoklovem Ojdiču (prim. Ziolkowski 116).

Ne glede na to, ali vidi kdo v tej novi dobi tudi novo svobodo (tako kot Lyotard) ali pa staro regresijo (kot Habermas, za katerega je moderna še vedno »nedokončan projekt«), pa je to nedvomno »doba izgubljene nedolžnosti«; ne le v smislu literarnih postopkov, na katere je meril Eco, ker mora biti pač literarna dediščina » – potem ko ne more biti uničena, ker njeno uničenje vodi v molk – revidirana: z ironijo, na nenedolžen način« (Eco 57), pač pa tudi v smislu naše psihološke percepcije sveta: poučeni z zgodovinsko izkušnjo vemo, da vse to hlepenje in hlastanje ni prineslo izpolnitve in da so bili upi človeštva izneverjeni. Faust, znanilec globalne vasi in priklicevalec virtualnih svetov, utelešenje mita hitrosti, nestrpnosti in moderne velociferičnosti, sovražne do preteklosti, je postal trpki junak »tragedije moderne prenatrpanosti« (prim. Osten 47–49). Skupaj s svojim predhodnikom Prometejem se je iz nosilca kulture prelevil v utilitarnega polaščevalca sveta in narave. »Prometej je dal ljudem ogenj, danes pa požiramo dim,« se glasi ekološko naravnani stih vzhodnonemškega pisatelja Rainerja Kirscha (Ziolkowski 141), medtem ko se najnovejši ameriški Faust iz leta 1997 (namreč Jack Faust avtorja Michaela Swanwicka) konča z aluzijo na Goethejeve domnevne besede ob umiranju, sloviti »mehr Licht«, le da jih glavni lik kriči ob ekstatičnem strmenju v gobaste oblake atomskih eksplozij, ki stresajo Evropo (prim. Ziolkowski 180).³

A vrnimo se zdaj k našim trem evropskim Faustom. Najprej k nemškemu, glede na to, da je Faust tako rekoč »psihogram« nemške duše in po Schellingu »najgloblja, najčistejša esenca naše dobe« (prim. Ziolkowski 149).⁴ Povejmo kar takoj na začetku: po odrešenjskem intermezzu v razsvetljenstvu in romantiki je novodobni Mannov Faust v podobi nemškega skladatelja Adriana Leverkühna spet dokončno in nepreklicno zapisan pogubi, tokrat iz povsem drugačnih razlogov kot renesančni Marlowov: ne več zaradi pregrešnosti spoznanja, ampak zaradi iz napuha porojene volje po absolutnem, ki dobiva poteze demonične nečloveškosti osamljenega hlepenja. To absolutno pa zdaj ni več v skrivnostni srednjeveški alkimiji ali magiji, ampak v glasbi, in ker naj bi se prav v njej najpristneje odražal ustroj nemštva, dobila Leverkühnova duševna blaznost in počasno umiranje vzporednico v tragični usodi nacistične Nemčije (prim. Kos *Doktor* 30, 39). Ker se čas, v katerem piše knjigo Mann, do datuma natanko ujema s časom, ko začenja pisati zgodbo o svojem nesrečnem, zdaj že pokojnem prijatelju pripovedovalec Serenus Zeitblom – namreč 27. marec 1943 – je to obenem tudi čas, ko začenjajo na Nemčijo v predslutnji tragičnega konca že padati prve zavezniške bombe.

Mann v zgodbi o nastanku romana nikjer ne omenja Goethejeve pesnitve, pač pa se izrecno vrača k luteranski *Ljudski knjigi* iz 16. stoletja. Ni naključje, da je glavni lik, čigar fiktivna biografija sicer v osupljivih podrobnostih podaja elemente Nietzschejeve življenjske poti, ravno luteranec, kot tudi ne, da je njegov prijatelj Serenus Zeitblom, ki s strahospoštovanjem poroča svetu to strahotno zgodbo, starosvetni in kar preveč dobrostični kristjan hu-

manističnega kova. Za Manna je namreč, kot tolmači njegov povojni spis *Nemčija in Nemci* Kos, prav v Luthru »prvič oživila usodna in nesrečna strast, ki se hoče iz odtujenosti svetu in iz protesta zoper njegovo razumno univerzalnost dvigniti nad svet, ga spremeniti v orodje svojega iracionalnega egoizma – težnja, ki je sprva samo sanjarjenje spekulativnega duha, nazadnje pa nasilje, histerično barbarstvo in sadizem« (Kos *Doktor* 18). Limanice, na katere ujame Adriana Leverkühna hudič, tokrat niso spoznavnoteoretske, ampak estetske; ne ponuja mu absolutnega spoznanja, ampak absolutno umetnost. Kot kakšen zanikrni poslovnež, preoblečen v lucidnega glasbenega teoretika (ne gre pozabiti, da je bil Mannov glasbeni svetovalec pri nastajanju dela prav Adorno), mu ob svojem »vizitiranju« prodaja čas – tistih magičnih štiriindvajset let kot pri Marlowu –, v katerem mu bo pomagal uresničiti njegove še pritajene glasbene zamisli; seveda ne navaden čas, ampak sijajen, neznanski, genialen čas, tako kot bo genialna njegova glasba. Pri tem svoji stranki prav po adornoovski predava o filozofiji glasbe: o kanonu prepovedanega, ki ga nosi v sebi vsaka dobra umetnost, o vsem, kar je postalo v svoji obrabljenosti in klišejskosti napačno in nemogoče in kar lahko umetnik v igri s preživelim oblikami le še parodira.

Peščena ura pa je medtem že nastavljena in cena, ki jo bo moral Leverkühn plačati za »genializiranje« svoje glasbe, je strahotna: ne le odpoved ljubezni, ampak nasploh vsaki človeški bližini, ki bi lahko vnesla toplino v njegovo življenje. »Tvoje življenje bodi mrzlo – zato ne smeš nikogar ljubiti,« se glasi določilo v pogodbi; »hladnega te hočemo, da bodo plameni ustvarjanja komajda dovolj vroči, da se boš v njih ogrel. Vanje boš bežal iz svojega življenjskega mraza ...« (Mann 2. knj., 110). Ne gre torej več za to, da bi hudič človeku izpolnil vse želje na tej zemlji; tudi on ima kanon prepovedanega in meje dovoljenega se vse bolj ožijo. In res se vse človeške vezi, ki jih kljub vsemu, skorajda proti svoji volji vzpostavi hladni faustovski junak, pošastno izjalovijo: njegov mali nečak Nepomuk umre pred njegovimi očmi grozovite smrti, v krčih in bolečinah, prijatelja Rudija Schwerdtfegerja doleti nasilna smrt, povezana z izgubo edine ženske ljubezni, ki si jo je Adrian Leverkühn obetal in jo – morda ne ravno hote, pa vendar neizogibno – odrinil od sebe.⁵ Njegova edina erotična izkušnja je zvedena na bežen spolni stik s hetero Esmeraldo, ki pa je glede na izid – skorajda namensko okuženje s spolno boleznijo, saj ga je bilo dekletu posvarilo »pred svojim telesom« – pravzaprav zgolj v funkciji sklenitve zveze s hudičem. Ta zveza namreč ne more potekati več v kakršnikoli obliki podpisovanja papirjev z lastno krvjo, kot se tudi poguba ne more odigravati več v svetu peklenščkov in hudobcev; področje prvega je okuženje z boleznijo (tisto francosko), drugega pa – kot njegova posledica – duševna blaznost in paraliza. Gre torej za naturalistični in dekadencijski motiv s konca 19. stoletja, ki vzpostavlja povezavo med norostjo in genialnostjo (prim. Kos *Doktor* 29). »Ali verjameš v *ingenium*, ki ni v nikakršni zvezi s peklom? *Non datur!* Umetnik je brat zločinca in blazneža« (Mann 2. knj., 95), izrecno poudari hudič in dela pravcato reklamo za bolezen, češ da »drzno preskakuje ovire ter v pogumni omami kot na konju skače od skale do skale« in je tako življenju veliko ljubša od »zdravja, ki klama

po zemlji peš«. Umetnost izničuje razliko med zdravim in bolnim, med vzvišenim in nizkotnim. »Življenje ni izbirčno, en drek se meni za moralo. Polašča se drznega bolezenskega proizvoda, ga použije in prebavi ...«, in potem se »cela tolpa in generacija fantov, zdravih kakor ribe, vrže na delo bolnega genija« (2. knj., 103).

To, zaradi česar je torej pogubljen Adrian Leverkühn – po Mannovem lastnem priznanju njegov najljubši literarni lik – ni do konca prignana ekscesnost razuma, ki se v svojem nenehnem samonapredovanju obrne proti človeku, ampak ekscesnost iracionalnega, ki se povzdigne nad razum, oziroma povedano drugače, v navezavi na luteransko temo knjige: če je bila *Ljudska knjiga* iz 16. stoletja luteranski odgovor na eksces duha, je Mannov *Doktor Faustus* odgovor duha na eksces luteranstva, ki je v svojem ukinjenju vseh posredniških instanc med človekom in Bogom postavilo človeka samega pred obličje neskončnosti, v tej samoti podobnega nadčloveku (menda je bila beseda *Übermensch* skovana prav v 16. stoletju kot zmerljivka za luterance). Kar hudič obljublja Leverkühnu, genialni čas in genialno stvaritev, je prav nasprotje vsega meščansko razumnega, vsega, kar je povezano s pojmi demokracije, socialne države, človekovih pravic in civilne družbe, kar pa je s stališča ekscesa v svoji korektnosti nepopravljivo dolgočasno: »Celo o teologiji ve barbarstvo več kot kultura, ki je odpadla od kulta in ki je tudi v religioznem videla le kulturo, samo humanost, ne pa eksces, paradoks, mistično strast, docela nemeščansko avanturo« (2. knj., 103). V tem okviru ostaja Mann globoko zavezan razsvetljenstvu in v diskusiji o izteku moderne prej virtualni privrženec Habermasa kot Lyotarda.

Bulgakovov roman *Mojster in Margareta* je iz povsem drugega testa. O pravem »faustovstvu« lahko tu govorimo le s pridržkom, četudi je aluzij na Goethejevega *Fausta* na pretek. Najprej že sam moto na začetku knjige, satanov odgovor na vprašanje »Pa kaj! Povej, kdo si! ... Samo en del moči, ki dobro vekomaj iz zla rodi«, pa motiv kodra – v čigar obliki se pri Goetheju prvič pojavi Mefisto – na ročaju Wolandove palice in Margaretinem medaljonu, motiv detomora (ki ga sicer ne zagreši Margareta) in odrešitve prek ljubezni, podobnost med srečanjem Fausta in Marjetke ter Mojstra in Margarete, med norčijami v Auerbachovi kleti in v moskovskem varietetu, pa med Valpurgino nočjo in Wolandovim plesom ob polni luni, omenjanje Wagnerja, retorte in izdelave homunkula, pa Fausta nasploh, pri čemer nosi tudi eden od likov ime opernega skladatelja Berliozja, avtorja *Faustovega pogubljenja*, in je sam že v prvem poglavju pogubljen (prim. Vuletić 74–77). Obenem pa nimamo pravega faustovskega lika, saj se vseskozi neimenovani Mojster, ki se je bil svojemu imenu odpovedal, pojavi šele proti sredini knjige in to v bolnišnici za duševne bolezni, zlomljen, prestrašen in prav nič hlepeč po kakršnemkoli spoznanju in moči, ampak prej sprijaznjen s svojim stanjem: »Ni treba, dragi sosed, da bi se človek ukvarjal z velikimi načrti, res ne! Jaz sem na primer hotel obiti vso zemeljsko kroglo. Pa kaj, kakor je videti, mi to ni namenjeno. Vidim samo prav neznamen kosček te krogle.« (Bulgakov 1. knj., 194). Toliko bolj aktivna je zato v tem paru Margareta, ki postane Wolandova spremljevalka na plesu in pravcata eksotična čarovnica (»Kako sem srečna, kako sem srečna, kako sem srečna,

da sem sklenila sporazum z njim! O zlodej, zlodej!« – 2. knj., 201) in ki naposled odreši svojega Mojstra.

Seveda pa lahko rečemo, da se Mojster pojavi že prej, namreč kot pisatelj romana o Ješui Han-Nasriju in Ponciju Pilatu, postavljenega v Jeršalaim, katerega odlomki se v knjigi prepletajo z »realnim« dogajanjem v Moskvi tridesetih let 20. stoletja, torej v času, ko je Bulgakov dejansko pisal roman. Fantastična groteska sodobnosti dobiva svoj odmev v zgodovinskem prikazu Jezusove obsodbe kot trenutku, ko se je odločila usoda človeštva: ko je trezni cinizem oblasti v predslutnji vseh bodočih režimov ubil resnico in pravico posameznika. In vtis je, da se je zgodilo nekaj nepopravljivega: da je kot razbeljen pokrov legla na zemljo mora pobitosti in neznosne otožnosti, ki je nič več ne bo moglo odgnati. Prav take pobitosti in otožnosti, v katero je bil zapadel Mojster, potem ko je svoj roman zaman ponujal na uredništvih in navsezadnje neko noč po obisku »organov« za tri mesece izginil neznano kam, dokler ni našel zavetišča v umobolnici.

Prav o Jezusu pa teče beseda tudi v prvem, moskovskem poglavju, namreč o tem, ali je obstajal ali ne. In ker uradna partijska linija pravi, da seveda ni mogel živeti, se čudni tujec po imenu Woland, uradno izvedenec za črno magijo, za vse poučene pa kar satan, čuti dolžnega posredovati, povsem pravilno sklepajoč, da gre tu za en sam sklop: kdor ne verjame v Jezusa, bo verjetno zanikal tudi Boga in vruga z njim. »Če ni Boga, se je treba vprašati, kdo potem usmerja človeško življenje in ves red na zemlji,« sprašuje kot pravi legalist in zavrne ateistični odgovor, da bi lahko bil to človek sam: le kako, ko pa je »ne samo nezmožen, da bi naredil kakršen koli načrt, tudi če bi bilo za smešno kratko dobo, recimo kakih tisoč let, temveč nima poročstva niti za tisto, kar mu bo prinesel jutrišnji dan« (Bulgakov 1. knj. 44). Kljub temu svojemu intimnemu – in izkustveno podprtemu – prepričanju pa v duhu modernosti dopušča tudi relativizem: »Sicer pa so vse teorije vredne ena druge. Med njimi je tudi taka, po kateri bo vsakomur dano tisto, kar veruje« (2. knj., 102). »Knez teme« ni torej nikakršen nasprotnik Boga, kaj šele da bi se z njim prerekal za kakšno grešno dušo. Saj se je bil že pri Goetheju povsem prijetno pomenkoval z njim in se spustil celo v stavo, tukaj pa je postal skorajda njegov družabnik, v birokratski ureditvi pristojnosti zadolžen za druge resorje in področja. Uradnik torej, in to strog uradnik, povsem nedostopen za kakršnakoli moledovanja in podkupnine, kot je razvidno iz besed, ki jih po plesu zabiča izmučeni Margareti: »Nikoli nikogar ničesar ne prosite! Nikoli in ničesar, in posebno ne tistih, ki so močnejši od vas. Sami bodo ponujali in sami vse dali« (2. knj., 111). Dali ravno tisto, kar vsakomur pritiče, in kar sami v tej razdelitvi pristojnostjo pač lahko dajo. Za drugo bodo poskrbeli drugi resorji, saj eno brez drugega pač ne gre, celota mora biti pokrita. »Ampak bodi tako dober in zamisli se nad vprašanjem«, prigovarja zato Woland odposlancu iz sveta nebeščanov, »kaj bi počenjalo tvoje dobro, če ne bi bilo zla, in kakšna bi bila videti zemlja, če bi z nje izginile sence? Saj sence prihajajo od predmetov in ljudi. [...] Saj menda ne bi hotel oskubsti vse zemeljske oble, spraviti z nje vse drevje in vse živo zaradi svojega domisleka, da bi se naslajal nad golim svetom?« (2. knj., 196) Tako mora prav njega, duha zla,

Jezus prositi, naj Mojstru, čigar roman je bil prebral, podeli pokoj. On sam mu ga namreč ne more podeliti, saj je v njegovi pristojnosti le svetloba. In zakaj ga ne more vzeti tja, k sebi? »Ni si zaslužil svetlobe, zaslužil si je mir«, se glasi sloviti odgovor v romanu.

Zakaj pravzaprav? Zakaj si ubogi Mojster, nekdanji zgodovinar, ki je dolga leta delal v muzeju in prevajal, potem pa lepega dne zadel 100.000 rubljev, pustil vse in začel v »docela samostojnem stanovanju« – redkosti v Moskvi tridesetih let – pisati knjigo, ni zaslužil svetlobe? Morda zaradi malodušnosti, s katero je bil zavrnil svoje načrte in celo zasovražil pisanje, ki mu je prineslo toliko trpljenja? Zaradi strahu, ki ga je bil povsem strl kot osebnost in mu v anonimnosti duševnega bolnika celo odvzel ime? Ali pa zaradi strahopetnosti, s katero se je uklonil pritisku režima, taiste strahopetnosti, s katero se je rimski prokurator Poncij Pilat uklonil pritisku judovskega sinedrija – uklonil morda prehitro, ko še ni bilo vse povedano in izgovorjeno, ko bi se lahko odločilo še kako drugače – in ki jo je Ješua Han-Nasri tik pred križanjem imenoval za eno najhujših človeških slabosti? Umik v varno intimo, v oazo miru, v pokoj, je le zasilni izhod, je utopija po meri človeškega sveta, medtem ko bi bila prava utopija življenje v svobodi, resnici in dobroti – v svetlobi onstran strahu, malodušja in strahopetnosti. Bulgakovov Faust je bil hlepel kvečjemu premalo, ne preveč.

In Valéry? Njegov nedokončani *Mon Faust* združuje dve deli: komedijo *Lust* s podnaslovom »gospodična iz kristala«, ki vsebuje tri od načrtovanih štirih dejanj, in dve tretjini kratke dramske igre *Samotar* ali prekletstvo univerzuma. Dogajanje – kolikor ga je, pravzaprav gre bolj za razpravljanje – je omejeno večinoma na *Lust*, kjer obsegajo prizorišča Faustovo študij-sko sobo, vrt in knjižnico. Pogodba s hudičem je bila že davno sklenjena, dejavno življenje je minilo in zdaj ostareli učenjak narekuje prikupni tajnici Lust (katere ime pomeni Sla) svoje spomine. Za »gospodično iz kristala« jo poimenuje zato, ker hoče, da se med njima vzpostavi popolno in jasno zaupanje, transparentnost, pogled, podoben pogledu skozi kristal; obenem ji je izrecno rečeno, da njena naloga ni razumeti misli svojega učitelja, ampak jih le zapisovati, ali kot sama pravi: »Imam častivredno in skromno vlogo posebno pripravnega predmeta za diskretno blažilo stroja vaših misli« (Valéry 281). Pa tudi spomini tega »profesorja doktorja Faustusa, člana Akademije mrtvih znanosti itd.« pravzaprav niso pravi spomini, ampak nekakšen izbirek resničnega in namišljenega, saj si lahko iz široke bere vsega, kar je bilo kdaj napisano o njem, po mili volji sam sestavi svoj življenjepis. Tako je v zadregi ob njenem vprašanju, ali je res imel opravka s hudičem. Ne ve ... tako so rekli, zapisali, zapisali tolikokrat, da je začel verjeti ... zdaj pa začinja dvomiti. V odgovor na to, kakšen je ta hudič, se zateče celo k psihoanalitični introjkciji: »Ampak on je to, kar si želite. Slišite: to, kar si želite. Kar koli si želite, kar koli hočete, vse to je vselej on« (Valéry 289).

A Mefisto se v tem že pojavi. In ko Faust zavrne vsako možnost pustolo-vščine z Lust, prizna tudi hudič sam: nemara je žanr res izčrpan, ne gre več v nedogled »kombinirati suplementarne pomladitve s komplementarnim devištvom« (Valéry 292). Faust noče ljubezni: ve, da se ta konča v nesre-

či, propadu in sovraštvu. Kar si želi, je prej nežnost, blaga in naklonjena prisotnost, seveda v podporo njegovi veliki knjigi, s katero misli zaokrožiti svojo pot – knjigi, ki je nihče, ki jo bo odprl, ne bo mogel nehati brati (na kar Mefisto trezno pripominja, da bo umrl bo od dolgčasa ...). To, za kar pri tem potrebuje Mefista, pa je – kako značilno za Valéryja kot pesnika, ki pozneje Faustu v usta položi tudi besede, da ideje nič ne stanejo, pač pa je glavna forma – slog; hudičevsko zapeljivi slog, ki bo meril na neizrazljivo, ki bo združeval v sebi vzvišenost in nizkost, strogost in domišljijo, vsakdanjost in najbolj krhke ideale (spet Mefistov komentar: »Saj drugih tudi ne poznam«), skratka »vse modulacije duše in vse skoke duha« (prim. Valéry 297–298).

Na tej točki začenja Faust Mefistu razkrivati novo stanje sveta. Opominja ga, da se je bil v »lenobi večnosti« preveč zazibal v svojo nepogrešljivost, da pa mu na svetu ne izkazujejo več časti in spoštovanja kot nekoč: »Ne morem ti prikrievati, da si prišel dokaj iz mode. Kaže, da ne dojemata strašnega novatorstva te človeške dobe« (Valéry 299). In ko Mefisto vztraja, da je človek vedno isti, on pa tudi, ga učeni teoretik zavrne, da je to zgodovinska zabloda. Človekov duh se zdaj dotika samih temeljev življenja, ki si jih je bil nekoč razlagal z magijo. V tem samorazgaljanju prihaja konec duše kot hrepenenjske strukture, posameznik umira in se razblinja v množstvu. Greh in vrlina se komajda še razlikujeta in se raztapljata v človeški množici, v kateri je smrt izgubila svoje dostojanstvo in postala le ena od statističnih postavk (prim. Valéry 301–302). Ti »novi ljudje, ki grešijo, ne da bi to vedeli, ne da bi temu pripisovali pomen, ki nimajo nobene ideje večnosti, ki tvegajo svoje življenje desetkrat na dan, da bi se igrali s svojimi novimi napravami in ki ustvarjajo tisoče slepil, o katerih ni mogla magija niti sanjati« (Valéry 303), pa so se pred nečim vendarle zaustavili. Na Mefistovo vprašanje, če obujajo od življenja tudi mrtve, čes, s tem je bil vedno velik hec, odgovarja Faust, da si tega niti najmanj ne želijo, saj menijo, da pride vsak na vrsto ob svojem času in da je prav, da prišleki zasedejo mesto, ki jim pripada.⁶

V tem pa se bistveno razlikujejo od samega Fausta, ki mu je bilo dano prav to: še enkrat začeti svoje življenje. In da to ni blagor, ampak prekletstvo, ki leži nad njim, se izkaže v naslednjem prizoru na vrtu, ko pride med njim in Lust do zblizanja, ki pa je ravno zaradi vednosti, kaj vse se lahko iz tega izcimi, zaustavljeno že vnaprej, v sami gesti približevanja. Seveda vednosti, ki jo premore le Faust, in ki zato trči na tragično nerazumevanje na drugi strani. Faust tu podaja rezime svojega življenja, v katerem je vse izmeril in prišel na ničelno točko: »Delal sem dobro. Delal sem zlo. Videl sem, kako iz zlega nastaja dobro; iz dobrega zlo.« (Valéry 321) In kaj zdaj? »Živim ... Zgolj živim. To je moja stvaritev ... Vse, kar sem počenjal, se je naposled izteklo v to, kar sem. Nič drugega ne pomenim več. Tu sem, sedanost sama. [...] Če je spoznanje to, kar mora proizvesti duh, da BI BILO, kar JE, potem sem tukaj, FAUST, v polnem in čistem spoznanju, obilju, dopolnitvi. Sem, ki sem. [...] To je moja stvaritev: živeti. Ali ni to vse? A to je treba znati ... Koliko pustolovščin, umevanj, sanj in napak, da bi dosegli svobodo biti to, kar smo, nič drugega kot to, kar smo. Kaj je popolnost, če ne odstranitev vsega, kar nam manjka? Kar nam manjka, je vselej odveč. [...] ŽIVETI ... DIHAM. Ni to vse? [...] SEM, ni to izje-

mno? [...] DIHAM; in nič drugega, ker ni nič drugega. DIHAM in VIDIM. [...] A to, kar je morda najbolj prisotno v prisotnosti, je tole: DOTIKAM SE. [...] Moja roka se z dotikanjem čuti dotaknjena. To je tisto realno. In nič drugega.« (Valéry 321–323) V tem se dejansko dotakne Lust, in kot iz raztresenosti se med njima za trenutek rodi bližina, ki pa je že zaustavljena – breskev, ki mu jo koncu ponudi Lust (francosko *pêche*, kar meri na greh – *péchê*), je v slabi neskončnosti le izjalovljena repriza Evinega svetopi-semskega jabolka.

V tretjem dejanju je dogajanje osredotočeno na učenca, ki ga je bil znano- nosti naveličani Faust prej hladno sprejel, omalovažujoč svojo genialnost kot »navado, da dela, kar more«, in ga odpravil z izsiljenim nasvetom, naj se varuje ljubezni. A ravno to skuša Mefisto zdaj brez uspeha zanetiti med njim in Lust, ki mladeniča blago zavrne, povsem predana svojemu šefu. Učenec postane tu utelešenje tistega prejšnjega, po spoznanju hlepečega Fausta, saj si želi postati le velik kot Faust in vedeti vse: »VEDETI, MOČI, HOTETI ... To je trojni ključ« (Valéry 364). Začuda pa se Mefisto loti demistificiranja tega njegovega prepričanja, ki bi mu moralo biti vendar pogodu, in mu razkrije ne le strahovito osamljenost Fausta, ampak tudi jalovost vsega mišljenja, češ da ta »mešanica tega, kar ljudje vedo, in tega, česar ne vedo«, konča zakopana v pozabljenem, v najboljšem primeru »žalostno klasičnem« kupu nagrmadenih knjig, molčečih literarnih grobov, iz katerih ruševin se dvigajo novi in kljub svoji samozavesti nič manj neplodni poskusi vseh »metrij, nomij, logij, grafij ...«. Pisanje ni zanj nič drugega kot »sredstvo za prevaro lastne nemoči«, nasproti temu postavi svoj čas, v katerem se še ni znalo brati: »Ugibali smo. Se pravi, vedeli smo vse« (Valéry 367–368).

V tem zavračanju razumskega spoznanja in njegovi nadomestitvi z zrenjem kot globljim uvidenjem stvari se Valéryjev Faust odmika dalje od razsvetljskega projekta »napredujočega mišljenja«. Na mesto Descartesovega »mislim, torej sem« stopa preprosti »sem«, dejavna naperjenost v vselejšnjo prihodnost se umika trpnemu ostajanju v sedanjosti, v prisotnosti tega tukaj in zdaj. Kot pravi Jauss, zastavlja Valéryjev Faust po razsvetljskem sankcioniranju »teoretske radovednosti« novo vprašanje, in to povsem preprosto: je zdaj, ko želja po spoznanju še malo ni več sumljiva, ampak je postala nova norma, človek kaj bolj srečen? »To je vprašanje, ali je človekova sreča nazadnje odvisna od njegove vednosti, in s tem, ali lahko izhaja iz njegove želje po spoznanju« (Jauss 306). V odgovoru, ki ga ponuja, se postavi zoper vsakršno faustovsko neučakanost in srečo nikoli potešenega stremljenja: da bi izkusil trenutek, ki bi ga želel zadržati, zaklicati: »Kako si vendar lep, postoj«, mu ni treba uresničevati kakega megalomanskega projekta, iztrgati morju kos obale ali kaj podobnega, ampak zadostuje lep večer na vrtu. Spomin, dotik. Gola prisotnost, brez želje po posedovanju ali spreminjanju. Sprejemanje sebe, kakršen pač je. In bližina drugega. »Valéryjev novi odgovor vsebuje odrekanje vsemu faustovskemu stremljenju, z iluzijami tehničnega obvladovanja sveta vred. [...] Učencu s triadno formulo *Vedeti-Moči-Hoteti* [...] stoji nasproti ekstaza 'Mojstra' z nasprotnimi funkcijami *Dihati-Videti-Dotikati se*.« (Jauss 319).

Videti je, da je od naših treh Faustov 20. stoletja Valéryjev v svojem »pustiti biti« še najbližje postmodernemu odgovoru na projekt moderne. Prav vsi pa so – rečeno poenostavljeno – »strezneni« Fausti: vedo za ceno, ki jo je treba plačati za brezmejne podvige. Mann v svoji sloviti nemški freski poudarja tematiko prepovedi ljubezni, pošastne osamelosti in norosti, Bulgakov se zadovolji z drobno srečo ustvarjanja v svobodi, Valéry z mislijo na zadovoljstvo, ki je v preprostem »biti«. Od doktorjev, hlepečih po znanju, so tako Fausti postali »mojstri«, hrepeneči po življenju – le da tega v nezvedljivem preostanku tragičnosti ni mogoče izmojstriti.

OPOMBE

¹ V grščini »Oudeis«, ime, s katerim se Odisej (spricho podobnega zvena z njegovim pravim imenom Odysseus) predstavi enookemu kiklopu Polifemu ter se tako izogne maščevanju; ko namreč Polifem po svoji oslepitvi kliče brate na pomoč, lahko za krivca navede le Nikogar, zato je njegov klic obsojen na nemoč.

² Prav v tem duhu rezimira svoj življenjski »projekt« že ostareli Goethejev Faust: »Ta svet sem noro predivjal / in vsako slast sem za lase pograbil, / kar me ni potešilo, sem pozabil, / in pustil vnemar, kar mi je ušlo. / Hlepel sem, si prisvajal in nato / poželel znova; in si le z močjo / krojil življenje; sprva še viharno, / mogočno, zdaj bolj modro in preudarno« (Goethe 509–510).

³ Povezava Fausta in atomske bombe ima nasploh dolgo zgodovino. Zanimivo je, da so prav na Niels Bohrovem Inštitutu za teoretično fiziko v Københavnu leta 1932 uprizorili parodijo na Goethejevega Fausta, kjer je Bohr sam nastopal kot Gospod, jezik pa je vseboval fizikalna odkritja tega časa, odkritje nevtrona in teorijo sevanja. Oppenheimer, ki je tik pred koncem druge svetovne vojne v ameriškem oporišču Los Alamos izdelal atomsko bombo, je menda sam rekel, da je opravil »hudičevu delo« (prim. Ziolkowski 154–155).

⁴ Odmev tega pojmovanja najdemo v romanu *Mefisto* Mannovega sina Klause, kjer glavni lik Höfgen (za zgled mu je bil sicer igralec Gustav Gründgens, kratek čas mož Klausove sestre Erike, ki je ostal v Nemčiji tudi še za časa nacizma in slovel po svoji vlogi Mefista) tolmači stisk Göringove roke kot pogodbo s hudičem, taisti Göring pa v pogovoru z njim prostodušno izjavi: »Kaj ne tiči v vsakem Nemcu košček Mefista, košček šaljivca in hudobneža? Kam bi pa prišli, ko bi vsi imeli samo Faustovo dušo. ... Ne, ne, tudi Mefisto je nemški narodni junak« (Mann K. 245).

⁵ Tudi v tej epizodi je vidna biografska sorodnost z Nietzschejem: tako kot v romanu Leverkühn pošlje Schwerdtfegerja, naj zanj zasnuje Marie Godeau, se je tudi Nietzsche opekel, ko je na snubitev Lou Salomé odposlal svojega prijatelja Paula Reéja.

⁶ Zanimivo je, kako se je ta ideja »zamenljivosti« dandanes povezala s kloniranjem, ki misel na stvariteljski *creatio ex nihilo* zamenjuje s preprostim ukazom *copy paste*.

BIBLIOGRAFIJA

- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. *Dialektika razsvetljenstva*. Prev. S. Knop, M. Kranjc, R. Riha. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002.
- Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Bulgakov, Mihail. *Mojster in Margareta*. Prev. J. Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1971.
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga*. Celovec, Salzburg: Wieser, 1989.
- Eco, Umberto. »Postile k Imenu rože«. *Problemi-Literatura*, let. 24 (1984), št. 1, str. 40–61.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 1992. Str. 218–226.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Faust*. Prev. B. Vodušek in E. Vouk. Maribor: Obzorja, 1999.
- Hribar, Tine. »Znova Heidegger«. *Nova revija* 5. 54/56 (1986): 1657–1658.
- Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Prev. T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura, 1998.
- Kos, Janko. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: LUD Literatura, 1995.
- Kos, Janko. »Doktor Faustus ali roman o nemštvu«. *Doktor Faustus*. 1. knj. Thomas Mann. Ljubljana: Cankarjeva založba 1970. 5–44.
- Mann, Klaus. *Mefisto*. Prev. L. Kralj. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. Prev. M. Mihelič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970.
- Osten, Manfred. »Geteov Faust. Tragedija moderne prenačljenosti«. *Faust*. Beograd: Narodno pozorište u Beogradu, 2003. 47–54.
- Sloterdijk, Peter. *Evrotaoizem: h kritiki politične kinetike*. Prev. S. Šerc. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2000.
- Valéry, Paul. »Mon Faust«. *Oeuvres*. Tome II. Ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960. 276–403.
- Vuletić, Ivana. »Tema Fausta u Bulgakovljevom romanu Majstor i Margarita«. *Književna kritika* 12. 5 (1981): 70–81.
- Vattimo, Gianni. *Filozofska karta 20. stoletja: tehnika in eksistenca*. Prev. A. Šušulic. Ljubljana: Sophia, 2004.
- Watt, Ian. *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Ziolkowski, Theodore. *The Sin of Knowledge; Ancient Themes and Modern Variations*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

■ FAUSTIANISM IN THE AGE OF LOST INNOCENCE

Key words: literary characters / Faust / Faustianism / 20th cent. / Mann, Thomas / Bulgakov, Mikhail / Valéry, Paul

In the course of their development, literary characters raise questions in a way which is of specific significance to the time of their appearance. Thus the literary character of Faust, who first appeared in the Lutheran German Volksbuch (1587) as a presumptuous challenger of untouchable wisdom, and was irrevocably damned (as a warning sign for all who dared too much), became more than two centuries later, with Goethe's immortal poem, a modern individualist, whose lust for unlimited knowledge has become, in the paradigm of the Enlightenment, more than legitimate and thus deserved redemption rather than damnation. What is the role of Faust today, when the project of never-ending progress and the man's power to shape the world according to his will has proved not only as a blessing but also as a curse for humanity?

The answer is sought for in three Faustian characters of 20th century. The first one is the »hero« of Thomas Mann's Doctor Faustus: again, as in a paradoxical return to the Volksbuch, he is doomed to damnation, but no longer because of the sin of exuberant knowledge, but because of the demonic inhumanity related to the will to reach the absolute. The second one is Mikhail Bulgakov's writer in his Master and Margarita, who, in spite of many reminiscences to Goethe's Faust, is not a Faustian character in the proper sense, but someone who has given up hope, and thus also the possibility to affect the world. And the last is Paul Valéry's Faust in the fragmentary poem Mon Faust: growing old and looking back at his life, he no longer wants to know, to act, to crave for more, but just to be: to breathe, to touch, to see.

The modernistic ceaseless activity thus gives way to »postmodernistic« passivity. All the 20th century Faustus are, each in their own way, disenchanting Faustus: they know the prize they have to pay for endless struggle. The »doctors«, longing for knowledge, have turned into »masters«, yearning for life – which, in the irreducible residue of tragedy, can of course never be mastered.

September 2006

MODUS LOQUENDI MYSTICORUM: MISTIČNI GOVOR IN MISTIČNO PESNIŠTVO

Alen Širca

Logatec

Besedilo skuša na podlagi mistične teo-logije Dionizija Areopagita izluščiti temeljne značilnosti (krščanskega) mističnega govora. Pokaže se, da je prehod iz katafaze v apofazo najbolj učinkovit pri mističnem pesništvu. Navadna religiozna himnika, nasprotno, v svojo doksološko strukturo ne vključuje dinamike apofatične izkušnje.

Modus loquendi mysticorum: *Mystical Speech and Mystical Poetry.* *The article attempts to determine the basic characteristics of mystical (Christian) speech on the basis of the mystical theo-logy of Dionysius the Areopagite. As it transpires, the passage from cataphasis to apophasis has the strongest effect in mystical poetry. Conversely, ordinary religious hymns do not include the dynamics of apophatic experiens in their doxological structure.*

Pri sporočanju mističnega izkustva je v jedru na videz neodpravljiv paradoks: če je mistično izkustvo, kot poročajo mistiki, neizrekljivo, kako ga je potem mogoče sporočiti? Ali ni nemara o tem bolje molčati? Wittgenstein je, denimo, rekel: »O čemer ne moremo govoriti, o tem moramo molčati« (Wittgenstein 167). Pa vendar so nam mistiki zapustili tekste, v katerih so skušali sporočiti to, kar je samo po sebi nesporočljivo. Gershom Scholem, ki se je sam precej ukvarjal s problematiko jezikovnega posredovanja mistične izkušnje v judovski mistiki, takole predstavi odnos mistikov do jezika.

Kako je mistično izkušnjo mogoče izraziti v jeziku, ko pa se vendar nanaša na raven, na kateri izraz in jezik odpove? Kako je mogoče z besedami ustrezno popisati najnotranjši pripetljaj, dotik človeškega z Božjim? Kljub temu pa je nepotešljiv gon mistikov, da se izrazijo, splošno znan.

Zmeraj znova se bridko pritožujejo nad jezikom, ki je tako nepopolno orodje za izražanje njihovih pravih občutij, a se mu kljub temu predajajo in skušajo v njem izreči neizrekljivo (Scholem 55).

Poglejmo, kako so to aporijo doživljali mistiki sami. Največji bizantinski mistik sv. Simeon Novi Teolog, predstavnik mistike luči, pravi takole (Syméon, *Traités* 96):

Govoriti o nečem, česar ne poznamo ali nismo videli, je gotovo proti razumu in dobri vzgoji. Če torej nekdo ne more izrehati ali pojasniti vidne in zemeljske stvari, pa naj bo dejansko očividec, kako naj potem ima moč, bratje, razlagati in govoriti o Bogu, Božjih rečeh ali tudi o svetnikih ali Božjih služabnikih; kakšna je ta zveza, da se je sklenila z Bogom, in kako je v razmerju z motrenjem Boga, ki ga neizrekljivo prejema? Ravno ona je ta, ki v njegovem srcu umno [*noerôs*] prebujata neizrekljivo moč, čeprav nam ne dopušča človeške besede, še več: kot da motrenje najprej zažari v luči spoznanja.

Po Simeonu ne more nihče govoriti o Božjih rečeh, če ni »z očmi svoje duše motril Luči same in če ni v sebi natanko izkusil njenih razsvetljenj in moči [*energeías*]« (98).¹ Lahko bi rekli, da je mistična izkušnja *conditio sine qua non* vsakršnega govora o tej izkušnji.

Kako je mogoče govoriti o Presežnem, o Drugem, o Bogu kot skrivnosti? Na to vprašanje je krščansko mistično izročilo – nanj se bo v nadaljevanju omejil pričujoči zapis – odgovorilo že zelo zgodaj. To sta storila že Origen in Gregor iz Nise, najbolj emfatično pa seveda Dionizij Areopagit, ki velja za iznajditelja mistične teo-logije – ne posebne discipline znanosti oziroma védenja o Bogu, temveč mističnega načina govora o Bogu. Odtlej nobeno razpravljanje o mističnem govoru ne more mimo tega prvaka med krščanskimi apofatiki.

Mistična teo-logija kot mistični govor o Bogu

Dionizij Areopagit je gotovo »eden najvplivnejših krščanskih mislecev vseh časov, avtor znamenitih teoloških besedil (*O Božjih imenih, O nebeški hierarhiji, O mistični teologiji* in *10 poslanic*), ki so opredeljevala usodo vzhodne in zahodne teologije« (Kocijančič 99).

Temeljni namen Dionizijevih spisov je mistagoško uvajanje v zedinjenje z Bogom. Podlaga njegovega nauka o Bogu je nedvomno Biblija, čeprav ni napisal nobenega komentarja k svetopisemskim knjigam, tako kot so to počeli grški cerkveni očetje. Dionizij imenuje biblične pisce teologi, saj ima njihovo izkustvo Boga za merodajno vodilo pri mistagogiji in razlagi božjih skrivnosti. Vendar biblični govor naobrača na svojo »sistematično« teološko eksplikacijo: »Čeprav se je Areopagit v svoji skrbi za metodološke izsledke distanciral od dejanskega besedila Svetega pisma, bi verjetno vztrajal pri tem (kot je kasneje eksplicitno trdil njegov učenec Janez Skot), da je bila njegova metoda kot fundamentalni hermenevtični princip razkrita v Svetem pismu samem« (McGinn 162).

Glavni poti, ki vodita do spoznanja Boga – in s tem tudi do govora o Bogu, do teo-logije –, sta po Dioniziju katafatična ali pozitivna (*kataphatiké, via affirmativa/via kataphatica*) in apofatična ali negativna pot (*apophatiké, via negativa/via apophatica*). Latinsko izročilo pozna še t. i. *via eminentiae*, ki jo je moč izluščiti iz Božjih imen,² vendar je vprašljivo, ali gre res za dodatno tretjo pot. Zdi se, da je že vsebovana v apofatični teologiji, kajti meri na presežno zatrjevanje, s tem ko vpeljuje – kot bomo

videli – drugo fazo zanikanja, v kateri se zanikanje samo ukine kot zanikanje zanikanja ali odzanikanje.

Različnih teologij ne smemo razumeti kot različne v dobesednem pomenu; gre le za to, da se poudarek vsakokrat premakne drugam: katafatična (ponekod je govor tudi o simbolični teologiji, ki se nanaša na spoznanje čutno zaznavnih stvari, tako da jo dejansko lahko imamo za modus katafatične teologije) ali pozitivna teologija deluje na ravni razuma, medtem ko apofatična obravnava to, kar je nad razumom, zato je njen predmet v zadnji instanci neizrekljivo. Če je pri katafatični teologiji poudarek na vzponu duha k Božjim resničnostim, je pri apofatični v ospredju spust, sestop. Z dialektiko vzpona in sestopa je Dionizij dejansko iznašel nov model krščanske teologije in s tem utemeljil specifično krščanski način spoznavne in izrekanja Boga.

Zatrjujoča ali katafatična teologija sama po sebi ne sodi v območje mističnega izrekanja, vendar je vselej že vpeta v celotno gibanje mističnega govora kot začetna pot, saj se na koncu vedno prevesi v negativno teologijo.

Katafatično teologijo Dionizij obravnava zlasti v prvih desetih poglavjih spisa *O Božjih imenih* (*Peri theíon onomáton*). Dionizij pravi, da se Bog razodeva človeku tako, da se prilagaja slabotnemu človeškemu umu, in da človek lahko božanske resničnosti spoznava prek podob in simbolov, zato je to obenem simbolična teologija. Tako v vsaki ustvarjeni stvari odseva neskončna Božja luč. Razen tega že Sveto pismo govori, da vse stvarstvo na neki način govori o Bogu. Pri tem se Dionizij navezuje na Pavlovo *Pismo Rimljanom*: »Kajti od stvarjenja sveta naprej je mogoče to, kar je v njem nevidno, z umom zreti [*nooúmena kathorátai*] po ustvarjenih bitjih: njegovo večno mogočnost in božanskost« (Rim 1,20).

V spisu *O Božjih imenih* Dionizij Bogu torej na zatrjujoč način prideva različna imena, natančneje rečeno: Boga hkrati tudi enači s temi pridevki, »kajti ime ni le atribut, temveč bitnost [*Wesen*] sama in to velja za vsa Božja imena« (Ruh, *Die mystische Gotteslehre* 22). Najprej obravnava Boga kot Luč, Svetlobo in Ljubezen, nato od 5. do 7. poglavja po znameniti Proklovi triadi bit-življenje-modrost obravnava Božja imena. V 8., 9. in 11. poglavju je Bog v skladu s »konstantinsko triado« imenovan Moč, Pravičnost in Svoboda. V 10. poglavju Dionizij Bogu pravi Starodavnost dni (*Hemerón dè palaiós*, v SSP »Staroletni«, prim. Dan 7,22), ki je tako nad časom kakor nad večnostjo. V 12. poglavju so Bogu pridana imena Bog bogov ter Kralj kraljev in Gospod gospodov. V zadnjem poglavju pa je Bog naposled imenovan Popolni ter Edini.

Kakorkoli je že Bog imenovan, je vsako zatrjevanje zaradi Božje presežnosti nezadostno, celo neprimerno, saj nas lahko zapelje, da bi Boga dejansko izenačili s povsem človeškimi predikati. Zato Dionizij pravi, da je treba sestopiti k apofatični teologiji.

Prelom z afirmativno teologijo Dionizij izpelje z vnovično navezavo na Sveto Pismo. Pravi namreč, da sv. Pavel Boga imenuje norega, da bi tako pokazal na njegovo presežno modrost: »Kajti Božja norost je modrejša od ljudi« (1 Kor 1,25). »Tako imenuje Sveto pismo [*tàLógia*] povsem vidno luč nevidno [...] in govori o Tistem, ki je pričujoč vsem stvarjem in ki ga

je moč najti vseh stvarih, da je nespoznat in nepreiskljiv« (PG 3, [DN VII] 865 B-C).

Negativna teologija je posledica uvida, da je Bog nad vsakim spoznanjem in motrenjem, da je povsem drugi, *totaliter aliter*. Dionizij takole razloži potek negativne poti:

Vendar Ga moramo po mojem mnenju z odvzemi [*apháreseis*] slaviti v obratnem vrstnem redu kot s pridevanji [*thésis*]. Glede teh smo namreč postavili načelo, da moramo slavljenje začeti z najvišjimi pridevanji in se spuščati prek srednjih do najnižjih. Tu, pri odvzemih, pa se vzpenjamo od najnižjih do najvišjih. Vse odvezemamo, da bi nezakrito spoznali Njegovo nespoznatost, ki jo zakriva vse spoznatno med bivajočimi stvarmi [*ónta*]. Vse odvezemamo, da bi videli tisti nadbitnostni mrak, ki ga prikriva svetloba v vsem bivajočem (Dionizij Areopagit, »O mistični teologiji« 109).

Pri katafatičnem govoru, ko se vzpenjamo, čedalje bolj plahni naš govor, ko pa pri apofatični teologiji sestopamo, »se pogrezamo v mrak, ki presega um«, in tako »ne bomo odkrili le redkobesednosti, ampak popolno odsotnost govora in mišljenja [*alogía kai anoésia*]« (110–111).

Zanikanje mora navsezadnje zanikati tudi samo sebe, tako da znova dobimo trditev, vendar na višji ravni. S tem dospemo do presežnega zatrjevanja, ki ga je tradicija imenovala *via eminentiae*. Od tod torej vse podobe s *hypér* pri Dioniziju. Latinska tradicija je govorila tudi o *via triplex*, trojni poti, zato kaže zadnjo pot vsekakor razumeti kot integralni del negativne poti. Navsezadnje mora negativiteta negirati tudi samo sebe, kajti negativiteta *ad infinitum* ostane zgolj kategorično destruktivna in zato malikovalska.³

Zdaj se bomo pri obravnavi Dionizijeve apofatike oprli na slovitega francoskega filozofa Jacquesa Derridaja. Čeprav se Derridajeva dekonstrukcija močno razlikuje od negativne teologije, je slednja kljub temu njen trajni navdih. Tu bomo v grobih obrisih sledili le Derridajevi analizi in intrepertaciji apofatične teologije, ki se, kljub temu da pripada drugačnemu duhovnozgodovinskemu horizontu, odlikuje po svoji pronicljivosti.

Za razliko od dekonstrukcije, ki poudarja neskončnost negativitete, Derrida ugotavlja, da negativna teologija, na način *via eminentiae et excellentiae* (*hyperoché*), navsezadnje zatrjuje neko pozitiviteto, prisotnost, pa čeprav onstran, se pravi, da bit onstran biti postavlja kot presežno bit: »Negativna teologija onkraj vsake pozitivne predikacije, onkraj vsake negacije, celo onkraj biti ohranja nekakšno nadbitnost [*suressentialité*], neko bivajoče onkraj biti. To je beseda, ki jo Dionizij tako pogosto uporablja v *Božjih imenih*: *hyperoúsios*, *hyperousios*, *hyperousiotes*« (Derrida 30). Bog kot bit nad bitjo se lahko imenuje tudi »Bog brez biti«, kot se glasi naslov knjige francoskega krščanskega filozofa Jean-Luca Mariona, na katerega se sicer navezuje. Pri razlagi te nadtrdilne vrednosti besedice »brez« pa se sklicuje tudi na Eckharta, ki ga šteje za velikega naslednika apofatične govornice. Eckhartov primer se glasi: »Sveti Avguštin pravi: Bog je moder modrosti (*wise àne wísheit*), dober brez dobrote (*gout àne güte*), mogočen brez mogočnosti (*gewaltic àne gewalt*)« (31–32).

Najprej opazimo, da besedica »brez« nosi v sebi zanikanje, pri čemer gre za zanikanje bodisi zgolj predpostavljene ali pa izrecno postavljene

trditve. Vendar to vsekakor ni vse; besedica »brez« obenem postavlja tudi neko nad-zatrjujočo, hiper-afirmativno kvaliteto, ki omogoča gibanje k nadbitnosti, *hyper*-realnosti, pri čemer ni le odpravljeno vsakršno zatrjevanje, temveč zanikanje naposled ukine tudi samo sebe oziroma se samo zanika, tako da dobimo nov modus pozitivitete, ki je onkraj vsakršnega zatrjevanja in zanikanja.

S prej navedenim Eckhartovim primerom smo skušali pokazati ravno to. Bog seveda ni ne-moder, ne-dober, ne-mogočen, temveč zanikanje v sebi že nosi presežno trditev: »Tako brano pa se zanikanje, da je Bog brez modrosti, zanika in obenem zatrjuje več: da Bog *je* moder *ne* po modrosti. Bog je moder, ne da bi to bil po modrosti kot bistvenostni občosti, ki opredeljuje bivajoče v njegovi biti. Bog je moder onstran modro-biti« (Snoj 217). Bogu je s tem zagotovljen modus povsem presežne biti. Bit Boga je bit nad bitjo ali, rečeno z Marionom, bit brez biti.

Derrida tako z dekonstrukcijo retorične figure hiperbole pokaže, da je gibanje k nadbitnostnemu hiperbolično.⁴ Je prehajanje k temu, kar je onstran, in pušča za sabo tako zatrjevanje kot zanikanje. To pokaže zgolj jezikovna analiza postopka apofatičnega govora.

Negativni teologemi so pri Dioniziju vselej vpeti v anagoško-mistagoški kontekst. Apofatični govor skuša vpeljati v skrivnost tako, da pripravlja vzpon k neizrekljivemu, natančneje, k zedinjenju z Neizrekljivim (Bogom) v molku. V mističnem območju, ki je onkraj vsake afirmacije in negacije, je torej molk. Vendar je treba dodati, da molk ne pride šele na koncu vzpona, temveč se vseskozi vpisuje v govorico; čeprav se govor skuša polastiti neizrekljivega, mu to nujno spodleti in skrivnost ostane kljub razkritju zakrita, kljub izrekanju zamolčana. Vid Snój ugotavlja, da

skrivnost že vseskoz prihaja do molka, in sicer brez zamolčevanja, ki bi skrivnost že spoznalo in bi jo na skrivnem držalo zato, da bi jo kot zgolj skrito spoznanje morda kdaj razkrilo. Na neki način se skrivnost vseskoz molči, kolikor namreč ostaja nezaobsežena s pojmom. Skrivnost se, pravi Derrida, mora molčati v govoru, da bi se ohranila. Molči jo, tako da s svojimi jezikovnimi ogibanji opozarja nanjo in pri tem vodi v molk, tudi *via negativa*. Tedaj, na koncu, se skrivnost najlastneje, tj. njeni nadbistvenosti, molči: v molku (219).

Dionizij v resnici pomenljivo pravi, da bo na tej presežni ravni, v mističnem zedinjenju z Bogom, ves govor onemel, se pogreznil v molk (Dionizij Areopagit, »O mistični teologiji« 111):

Tam se je govor [*lógos*] spuščal od visokega k najnižjemu – in se je množil sorazmerno s kolikostjo sestopa. Zdaj, ko se vzpenjamo od spodaj k Njemu, ki je nad vsemi stvarmi, govor pojema v sorazmerju z vzponom. Ob dokončanem vzponu pa bo govor onemel in se ves zedinil z Neizrekljivim.

Dionizij svojo apofatično dialektiko vzpona, sestopa in novega, radikalno nedosegljivega vzpona znova naveže na Biblijo, in sicer ob pomoči Mojzesovega srečanja z Bogom pri vzponu na goro Sinaj, ki tako postane prototip mističnega spoznanja Boga. Vnovični vzpon nikakor ni v človeški

moči, temveč je dosežen po Božji milosti: ekstaza kot iz-stop iz samega sebe ni proizvod človeškega spoznanja in dejavnosti, zato tako ek-stazo iz védenja kot en-stazo (v-stop) v ne-védenje – in v zadnji instanci zedinjenje – milostno podarja Bog. S tem je Dionizijeva apofatična teologija radikalno drugačna od vsakršne epistemološke metodike in novoveških miselnih shematizmov (tudi heglvske dialektike, ki ji utegne biti na videz podobna!):

In tedaj se je Mojzes osvobodil tudi samih gledanih in gledajočih stvari, potopil se je v resnično [óntos] mističen mrak nevedenja, v njem zaprl oči in se odvrnil od vseh spoznavalskih dojemanj [gnostikáí antilépseis]. Znašel se je v popolni neotipljivosti in nevidnosti, v celoti last Njega, ki je onkraj vseh stvari. Ni bil svoj niti ni pripadal komu drugemu, ampak je bil v nedejavnosti vsakega spoznanja na višji ravni [katà tò kreítton] zedinjen s popolnoma Nespoznatnim – in s tem, da ni ničesar spoznaval, je spoznaval nadumno [hypèr noûn]« (108–109).

Ker je spoznanje prek nespoznanja čisto utrpevanje, je s tem izključena vsakršna človeška dejavnost. Zato lahko upravičeno govorimo o teopatičnem zedinjenju. Spoznanje absolutne presežnosti Boga je tako privedeno k »nadbittnostnemu žarku Božjega mraka (106).

Preden preidemo k drugemu pomembnemu Dionizijevemu spisu, *O nebeški hierarhiji*, se še malo ustavimo pri nenavadni govornici, ki so jo filologi označevali kot »baročno«, »gnofično« ali celo »orgiastično.« Dejstvo je, da je Dionizijeva idiomatika zelo nenavadna in se precej razlikuje tako od novoplatoanske kakor tudi od idiomatike grških cerkvenih očetov.

Presenetijo nas zlasti številni pridevniški presežniki, na primer *theîos*, *ágatos*, *híeros*. Najosupljivejše in tudi v izročilu daleč najvplivnejše pa so tvorjenke s *hypér*, denimo, »nadbittnosten« (*hyperoúsios*). Te skušajo nakažati, da apofaza v zadnji instanci vodi v metajezikovno območje brezmejnje pozitivitete. Na pravi rafal podob s *hypér* naletimo na začetku spisa *O mistični teologiji*, ki je pravzaprav molitev k absolutno presežnemu Bogu:

Trojica, nadbittnostna, nadbožanska in naddobrotna [*Triàs hyperoúsie, kai hypérthee, kai hyperágathe*, podčrtal A. Š.], nadzornica krščanske Bogomodrosti [*theosophías*], usmeri nas k vrhu mističnih Izrekov, najvišjemu vrhu, ki je več kot nespoznaten [*hyperágnoston*] in presega svetlobo, najvišjemu vrhu, kjer se preprosti, absolutni, nespremenljivi misteriji Teologije razodevajo po mraku, ki je nad lučjo, mraku molka, ki uvaja v skrivnosti (106).

Očitno je, da Dionizij tudi s tem oznakami ne more zagrabiti svojega »nepredmeta«, zato moramo biti pozorni zlasti na molitveno-doksološki govor, ki teče skoz celoten spis *O mistični teologiji*. Kurt Ruh v analizi Dionizijevega jezikovnega duktusa ugotavlja, da je njegov govor v temelju krožen:

Dionizijeve teološko-duhovne obrazložitve so tako zelo umeščene v umu, da jezikovno posredovanje ne poteka diskurzivno in argumentirano. Nasprotno mu postavlja svoj predmet opisujoče, slaveče, celo zaklinjajoče. Pri tem sledi svojim lastnim gibanjem [*Eigenbewegungen*] in ta so krožna. »Gibanje božanskih umov je krožno (*kyklikós*)« (DN IV 8, 704 D) in to velja tudi za

dušo (DN IV 9, 705 A). Tako je treba tudi gibanje jezika Dionizijevega govora imenovati krožeč obkrožajoče [*kreisend-umkreisend*]. Takšno je tako motrenje v spreminjajoči se perspektivi kakor približevanje. Oboje se ne umiri, ne »na pojmu«. Bog in njegove manifestacije ostajajo nepreiskljive (Ruh *Die mystische Gotteslehre* 49).

Na začetku spisa *Kako ne govoriti* Derrida pravi, da bo skušal pokazati, »kaj je tisto, v čemer vsaj negativna teologija trdi, da si ne dovoli pomešanja s tehniko, v kateri se lahko uveljavita oponašanje [*simulacre*] in parodija, mehanično ponavljanje« (Derrida 25). In nato doda še: »Temu bi lahko ušla z molitvijo, ki je vnaprejšnja apofatičnim izjavam, in prek obračanja na drugega, nate, v nekem trenutku, ki ni samo predgovor ali metodični prag izkušnje« (25).

Treba je torej poudariti, da na začetku spisa *O mistični teologiji* stoji molitev, kjer se preliminarno daje obljuba Božje prisotnosti. Bog kot skrivnost nam obljublja svojo prisotnost. Izkušnja molitve je *conditio sine qua non* vsake pristne apofaze; je tisto vodilo, ki preprečuje, da bi znotraj negativne teologije zdrsnili v shematično dialektiko oziroma v mehanične, predvidljive obrazce:

Molitev tu ni predgovor, postranski način dostopa [*un mode accessoire de l'accès*]. Tvori bistveni moment, prikraja diskurzivno askezo, prehod skozi puščavo diskurza, navidezno referencialno izpraznjenost, ki se bo slabosti pretiranega navdušenja in praznemu besedičenju izognila le tako, da bo začela s tem, da se obrne na drugega, nate. Toda nate kot na »nadbitnostno in več kot božansko Trojico« (73).

Nato Derrida ugotavlja, da ima molitev dva segmenta, molitev v ožjem pomenu, pomenu prošnje, in hvaljenje oziroma čaščenje (gr. *hymneîn*), ki sta pri Dioniziju neločljivo povezana. Oba konstitutivna elementa molitve imata izrazito performativen značaj. Molitev sama pa »ne zajema ničesar drugega razen naslavljanja, ki prosi drugega, morda onkraj prošnje in daru, naj da obljubo svoje prisotnosti« (74). Naslavlja se na drugega kot Boga, ne na ta ali oni dar, temveč na Boga samega, ki naj se kot naslovljeno tega naslavljanja da v dar; povedano drugače: molitev je prošnja za prisotnost Boga. Ta pa se v molitvi sami kajpada ne more dati *ad hoc*, ampak se v njej šele razpre z-možnost prejetja obljube Božje prisotnosti. Tako je naslovitev na Boga tista, ki naredi molitev za najbolj fundamentalno prošnjo, namreč za prošnjo Božje prisotnosti.

Pri hvalnici, drugemu segmentu molitve, se po Derridaju ohranja »neukinljiv odnos s pridevanjem.« *Hymneîn* pomeni – Derrida tu prek Mariona navaja Hansa Ursa von Balthasarja⁵ – skoraj isto kot »reči«. Hvalnica kljub odpovedi filozofsko-teološkim izjavam določa Boga, »določa Drugega, Njega, na katerega se obrača« (75). Ko Dionizij na začetku *Mistične teologije* hvali Boga kot nadbitnostno Trojico, s tem »ne spregovori samo k Bogu, ampak tudi o Bogu« (Snoj 222). Molitev kot hvalnica je tako za Derridaja vselej določujoča, v Dionizijevem primeru Boga določi kot krščanskega Boga in ga s tem že razloči od Boga judovstva, islama itd.: »Četudi [hvalnica] ni predikativna trditev splošnega tipa, ohranja slog in strukturo predikativne trditve. Nekaj pravi o nekom« (Derrida 75).

Na tem mestu je treba Derridaju zoperstaviti Mariona, saj Derrida na odločilni točki simptomatično postane žrtev svojega lastnega dekonstrukcijskega podjetja; zaradi drugačnega hermenevtičnega horizonta spregleda radikalno drugost na novo vzpostavljene pozitivitete, kajti vsemu atributivnemu določanju navkljub Bog v svoji presežnosti, nadbitnostni skritosti, ostaja nedoločen, nespoznat, neizrekljiv.⁶ Hvalnica, ki prelamlja z vsakršnim predikativnim govorom, ne more biti nov ideološki red afirmacije, temveč zgolj nakazuje gibanje proti neizrekljivemu. To pa počne z osuplostjo, občudovanjem, slaveče in zaklinjajoče. S tem postaja pesniški govor. Kasneje bomo skušali pokazati, da je prav tu rojstni kraj (krščanskega) mističnega pesništva.

Zdaj se nam postavlja temeljno vprašanje: kako izrekati neizrekljivo, kako govoriti o skrivnosti, namreč o Bogu kot tistem vselej presežnem, ne da bi ga znivelizirali v pojmovne konstrukcije, kako torej govoreč molčati Skrivnost?

Prisotnost Boga, ki nam jo uvodna molitev vnaprej daje oziroma obljublja, je tisto skrito skrivnosti, h kateri se vzpenjamo, da bi jo hvalili s hvalnico v območju izrekljivega, še bolj pa na koncu, v molku, v območju nadbitnostnega mraka. Vendar je tu bistveno to, da se mora zanikanje samo na koncu zanikati, mora se od-zanikati, utajiti. Tako dobimo nov red pozitivitete, ki je nad vsakršno afirmacijo in negacijo, radikalno drugost, ki kljub našemu gibanju od zanikanja k odzanikanju, tj. zanikanju, ki zanika samo sebe in hkrati predmet svojega zanikanja, ostaja skrivnost, neizrekljiva, nespoznavna Presežnost.

Vso stvar si bomo zdaj še enkrat ogledali s pomočjo Dionizijevega spisa *O nebeški hierarhiji*, ki je sicer »najpomembnejši krščanski angelološki traktat« (Kocijančič 301). Ta nas bo zanimal predvsem v okviru anagoškega vzpona k neizrekljivim in nespoznatnim resničnostim.

Že na začetku spisa Dionizij vabi h klicanju Jezusa, »po katerem smo dobili dostop k Očetu, počelu in Vladarju luči [*archiphotos*« (Dionizij Areopagit, »O cerkveni hierarhiji« 284), saj sta vzpon k Bogu in poenotenje/henoza z Njim mogoča le prek Bogočloveka. Dionizij pravi, da so nam nepojavne lepote dostopne edinole prek fenomenskega sveta, se pravi, da nam je dan simboličen način spoznavanja. Dionizij se znova naveže na biblične pesniške podobe, ki imajo to funkcijo, da vodijo navzgor k skrivnosti: »Bogoslovje [*theología*] je namreč čudovito uporabilo pesniške svete stvaritve [*poietikai hieroplastiai*], da bi z njimi označilo neprikazljive [*aschemátistoi*] ume, saj je pri tem, kakor smo že rekli, upoštevalo naš um in je previdnostno poskrbelo za njemu primeren in priroden vzpon: zato je oblikovalo Svete spise, ki omogočajo Vzpon« (287).

Po Dioniziju poznamo dva načina, kako se razodevajo svete stvari: prek podobnih in prek nepodobnih podob. Pri prvem načinu se razodetje dopolnjuje prek sveto upodobljenih podob, ki so podobne temu, kar hočejo upodobiti. V skladu s tem načinom je Bog dojet in slavljen kot Um, Bitnost, Modrost, Življenje itn., vendar pri takih poimenovanjih obstaja nevarnost, da bi te attribute popolnoma izenačili z Bogom, torej da bi zapadli v ikonolatrijo, malikovalstvo, in bi na te oznake speljali Boga, ga skušali ujeti

v svoje konceptualne mreže. Da nas torej zaradi našega slabotnega uma in strasti »zemeljska nizkost podob ne bi vklenila vase« (288), moramo preiti k nepodobnim podobnostim, saj je Bog nad vsakršnim našim pojmom in predstavo. Podati se moramo na negativno pot in začeti govoriti, kaj Bog ni. V tem smislu lahko govorimo, da je Bog neviden, neskončen, nedostopen (v izvorniku se v skladu s tem množijo atributi z *alpha privativum*). V ospredje stopi presežnost neizrekljivega, njegova skrivnost, skritost: »Če so torej zanikanja [*apopháseis*] o božanskih rečeh resnična, trditve pa neprikladne z ozirom na skritost neizrekljivega [*apórrheta*], je za nevidne stvari bolj primerno/svojsko razodevanje prek nepodobnih stvaritev« (290).

Neprimernost, celo grdost nepodobnih podob – z ozirom na »predmet« ubesedenja – ima funkcijo odvracanja naše pozornosti od snovnega bleska podobe, da ne bi več imeli težnje po izenačevanju podobe s tem, na kar meri. To »razidoljenje« podobe nas pripravi na mistično *anagagé*, vzpon k Neizrekljivemu.

Upravičena uporaba nepodobnih podob pa je utemeljena tudi z mistično-estetskim uvidom v temeljno pankalistično strukturo stvarstva – kot pravi Dionizij, parafrazirajoč *Genezo*: »Vse je zelo lepo« (291). Zaradi tega je mogoče za božanske resničnosti uporabiti tudi nizke, snovne podobe: »Možno je torej tudi iz najbolj nečastnih delov snovi ustvarjati ustrezne oblike za nebeške stvarnosti, saj je tudi sama snov prejela svoj obstoj [*hýparxis*] od resnično/bitnostno Lepega [*tò óntos kalón*]« (292–293). V snovnem stvarstvu na neki način odmevajo višji nesnovni arhetipi in po teh odjekih se lahko, kolikor smo kajpada uvedeni (ali se uvajamo) v skrivnosti, vzpnemo k neizrekljivemu.

Na ta način Dionizij pokaže, da biblični govor uporablja oba načina izrekanja, se pravi tako podobne kot nepodobne podobnosti. Najbolj nizkotne podobe, ki so uporabljene za Boga, so: vogelni kamen, različni živalski atributi in podobe živali, kot so na primer panter, razjarjena medvedka ali celo črv (prim. Ps 22,7).

Kakorkoli že, temeljna hermenevtična predpostavka tega upodabljanja je njegova vključenost v mistagoški proces. Le tako lahko nepodobne podobe v nas spodbudijo vzpon k nesnovni in neizrekljivi realnosti. Vsi, ki so neposvečeni in nevpeljani v skrivnosti, jih nepodobnost ustavi, deluje le na negativni ravni. Tistim pa, ki že čutijo ljubezen in hrepenenje do božanskih resničnosti, so nepodobnosti dane ravno zaradi tega, da ne bi ostali ujetniki podob, ampak bi se vzpeli više.

Obenem je tako zagotovljeno tudi sovisje med katafatično teologijo in podobnimi podobami na eni strani ter apofazo in nepodobnimi podobnostmi na drugi: »Tako se božanske stvarnosti [*tà theía*] častijo z resničnimi zanikanji [*apopháseis*] in drugačnostnimi podobnostmi, ki so vzete iz njihovih najnižjih odmevov (v čutnih stvareh)« (293).

Sklenemo lahko z ugotovitvijo, da je za Dionizijev negativnoteološki diskurz temeljna molitveno-hvalitvena razsežnost, ukoreninjena v cerkveno-stno-liturgičnem horizontu, saj je zadnjo fazo apofaze, ki se povzpne v neizrekljivo območje *hypér* in v zadnji instanci do zedinjenja z Neizrekljivim

samim, tj. Bogom, mogoče doseči le s pomočjo Božje milosti in nikdar ni le mehanski nasledek bodisi filozofsko-teološkega razglabljanja bodisi etično-asketskega prizadevanja. To je meja, ki jo zarisuje mistični govor. Sprva sicer vstopamo v afirmativen onto-teološki govor ali estetsko-teološki diskurz v okviru podobnosti, toda ta mora navsezadnje sestopiti v negativiteto, v *kénosis* diskurza. Tu zgolj-estetski govor obstane; spremeni se lahko v mistični govor, vendar le, če je zmožen prejeti na-govor povsem drugačnega govora, tj. absolutnega govora Boga, ki milostno so-sestopa k vzpenjajočemu se in mu v mraku nevedenja razkrije Skrivnost, Misterij Samega Sebe. In to v molku.

Rekli smo, da nobena teorija mističnega govora ne more mimo apofatične teologije Dionizija Areopagita. Tu kajpada ne moremo pokazati na njen transkulturni pomen, marveč zgolj na njeno konstitutivno vlogo pri govoru krščanske mistike.⁷

V zadnjem času je Walter Haug, eden vidnejših nemških medievalistov in literarnih zgodovinarjev, izdelal relativno koherentno mistično teorijo govora, ki se izrecno naslanja na Dionizijevo paradigmo nepodobne podobnosti. Haug zasnavlja svoj pogled na mistični govor drugače kot Joseph Quint, eden največjih poznavalcev Mojstra Eckharta, čigar stališče Haug lapidarno povzema v geslo, da mistik bojuje »boj proti jeziku [*Kampf gegen der Sprache*]« (Quint 121). Quint ugotavlja, da je temeljna naloga mističnega govora, da bi zajel mistično zedinjenje, vnaprej spodletela. Pri izrekanju *unio mystica* torej vsak govor onemi, mora radikalno molčati, tako da je molk, *sigé*, *sanctum silentium*, *stille swígen* mistikov najeminentnejši jezikovni izraz. Mistična izkušnja je sama po sebi neizrekljiva, zato mora mistik bojevati nenehen boj proti jeziku, saj ta po definiciji ne more izreči neizrekljivega. Kljub temu jezik v tem nemogočem projektu skuša preseči samega sebe, zato na fenomenološki ravni razvije specifične retorične figure. Tako Quint z namenom, da bi predstavil specifično mistično semantiko, v smislu t. i. »notranje jezikovne forme« našteje nekaj jezikovnih postopkov, ki so tipični za mistični govor. To so zlasti apofaza oz. zanikanje, nadtrdilno zatrjevanje v obliki dionizijevskih podob s *hypér*, hiperbola, oksimoron, paradoks in seveda metafora.

Haug Quintu očita, da so njegove jezikovnoteoretske predpostavke povsem redukcioniistične, saj naj bi jezik enačil s pojmovnim mišljenjem. Ugotavlja torej, da pri Quintu »jezik nastopa kot racionalen instrument, s katerim poskuša zajeti izkustvo, ki je onstran vsake racionalnosti, tj. izkušnja mistične *unio* – poskus, ki se na podlagi teh premis ne more posrečiti« (Haug 532).⁸ Nasproti takšnemu redukcionizmu zagovarja modernejši pristop k odnosu med jezikom in izkustvom, katerega formula je: jezik je medij izkustva. V tem smislu imata samopreseganje jezika in prehod v molk pri mističnem govoru povsem drugačno vlogo. Če je pri Quintu vse, kar mistični govor lahko stori, to, da se izteza na svoj lastni rob zgolj na formalni, instrumentalno-fenomenološki ravni mistične stilistike, v obliki takšnih in drugačnih retoričnih figur in jezikovnih postopkov, je po Haugu treba mistični govor analizirati glede na njegovo vlogo v okviru mističnega izkustva.

Temeljna Haugova predpostavka je kajpada specifično razumetje govora in jezikovnosti sploh: gre za postuliranje temeljnega razločka med Božjo in človeško besedo. Človeški govor kot od-govarjajoči govor se seveda bistveno razlikuje od Božjega, kajti človeški govor preči radikalna nemoč, da bi privedel v bivanje to, kar izreka: jezik in predmet ubesedenja sta vsaksebi. Nasprotno se Božji govor oziroma Logos, Božja beseda, kakor z izjemnim uvidom ugotavlja Michel Henry, »po naravi razlikuje od vse človeške besede. Ne zajema niti besed niti pomenjanja, niti označevalca niti označenca, nima referenta, ne izhaja, pravilno rečeno, od nobenega govorca in tudi ni naslovljena na nobenega sobesednika, *na kogar koli, ki bi bil, ki bi bival pred njo – preden je govorila*« (Henry 272). Če govor krščanskih mistikov razumemo kot od-govor na vselej prehitevajoči Božji na-govor, potem mora ta govor doseči – boljše rečeno: darovati se mu mora Božji Logos sam – absolutno identiteto jezika in biti Božjega govora, jezik kot jezik se mora ukiniti in preiti v molk. Ko se poda na negativno pot, pusti za seboj tudi svoj referencialni predmet, na katerega se je nanašal v območju *via positiva*. Ko se poda na pot difference, se poleg sveta kot celokupnega okrožja reference tudi sam izniči, odpravi. S tem lahko mistikov govor v svoji mistagoški performativnosti preobraža človeški govor kot tak, saj kot »beseda sveta, ki se odvrta od same sebe in kaže na kraj, kjer govori druga beseda« (287), vstopa v absolutni govor Boga, v Božje sebe-rekanje kot sebe-razodevajoče sebe-porajanje.

Mistični govor je torej radikalno performativen. To pa pomeni, da se, strogo vzeto, bori proti pomensko-smiselni strukturi, ki je lastna človeški govoricici kot taki. Michael Sells, denimo, ugotavlja, da je pri mističnem govoru pomen izenačen z dogodkom (dejanjem predikacije): »Pomenski dogodek naznačuje tisti trenutek, ko pomen postane identičen ali zlit z aktom predikacije« (Sells 9). Mistični jezik torej ne napotuje na mistično zedinjenje, temveč je njegov semantični analogon, »ne opisuje oziroma se ne nanaša na mistično zedinjenje, ampak izvršuje semantično zedinjenje, ki po-ustvarja [*re-creates*] ali posnema mistično zedinjenje« (9). Prav strukturna podobnost med mističnim govorom in izkustvom, pri čemer se jezik vnaprej odpove vsakršnim pretenzijam po referiranju na ta ali oni gramatični objekt, se pravi, postane transreferencialen – ali kar je na fenomenalni ravni teksta isto: avtoreferencialen –, pa omogoči, da jezik zares postane zmožen evocirati izkustvo in s tem srednik mističnega zedinjenja.

Na poti k molku

Mistični govor kot medij mističnega izkustva se mora gibati po svojem lastnem robu, nazadnje pa se mora na svoji lastni meji razbiti, pasti v negativnost. Tudi sam mora zapasti isti negativnosti, diferenci, tudi sam se mora izprazniti, izničiti, doživeti kenozo. Če seveda noče, da bi zapadel malikovanju, oziroma če hoče ohraniti svojo ana-mistagoško funkcijo, tj. voditi navzgor k skrivnosti, k mističnemu zedinjenju, mora pokazati svojo lastno nezadostnost, svojo lastno nemoč in navsezadnje tudi radikalno

nedostopnost, »nenaredljivost« mistične izkušnje kot take. V zadnji posledici mora voditi v molk, ki seveda ni molk kot utišanje, kot goli pendant govora, vendar tudi ne kot zgovorno molčanje, ki je značilno za govoricu – Heidegger ob Hölderlinovem pesništvu, denimo, ugotavlja, da »molk kot neupovedovanje [*Nichtsagen*] ni vedno negativen, lahko je zelo pozitiven, zgovoren, celo najsamolastnejše upovedovanje« (Heidegger 72) –, temveč nadjezikovni molk, molk nad vsakim nasprotjem med govorom in molčanjem. Dionizij Areopagit paradigmatično pravi: »Po dokončanem vzponu pa bo govor onemel in se ves zedinil z Neizrekljivim« (Dionizij Areopagit, »O mistični teologiji« 111). Dosledni odgovor človeka, mistika na absolutno Božjo besedo, v kateri sta mišljenje in bit istovetna, je lahko le molk, *sacrum silentium*, mistični molk. »Mrak molka« (106) kot zadnja postaja mistične *anagogé* dejansko od znotraj opredeljuje in načinja vsak mistični govor.

Mistični Molk je paradoksalno zgovornejši od govora, od govovice same. Na to opozarjajo domala vsi mistiki. Prisluhnimo dvema mističnima epigramoma Angela Silezija, ki izjemno plastično nakažeta smisel mističnega molka (Angelus Silesius 376, 108):

WENN MAN GOTT REDEN HÖRT.

Wenn du an Gott gedenkst, so hörst du ihn in dir:

Schwiegst du und wärest still, er redte für und für. (V, 330)

KO SLIŠIMO BOGA GOVORITI

Če misliš na Boga, Ga slišiš v sebi:

Če bi molčal in bil tiho, bi On govoril kar naprej.

SCHWEIGEN ÜBERTRIFFT DER ENGEL GETÖNE

Die Engel singen schön: ich weiß, das dein Gesinge,

So du nur gänzlich schwiegst, dem Höchsten besser klinge. (II, 32)

MOLK PRESEGA ANGELSKO ZVONJAVO

Angeli pojejo lepo: vem, da tvoj spev,

Če le povsem molčiš, Najvišjemu zveni bolje.

Molk človeka je molk, ki je v sozvočju z molkom Boga, ki se kot absolutni molk razodeva v molku pasijona Jezusa Kristusa. V tem smislu mistični govor ni le odgovor na Božji govor, ampak tudi in predvsem na Božji molk.

Molk je seveda tudi spoznanje končnosti, omejenosti človeka in njegovega govora. Zato je »mistična izjava artefakt Molka« (de Certeau 208). Kolikor se govor sploh sme uporabljati, se kvečjemu za molitev in češčenje, hvalnico. Baldini, denimo, opozarja: »Za mistika poleg majevitke dialoga obstaja tudi majevitka molka. [...] Za mistika se duša v molku popolnoma odpre za vero in pričevanje« (Baldini 93–94).

Napotenost k molku z vso ostrino izpostavlja tudi Mojster Eckhart, pri čemer mu molk velja za modus pre-danosti/pre-puščenosti (*gelassenheit*), kjer pomeni pustiti Bogu izgovarjati Besedo, svojega Sina, samega sebe v temelju/dnu duše: V pridigi *Dum medium silentium tenerent omnia et nox in suo cursu medium iter haberet* najde mistični molk svoj najdovršenejši izraz (Mojster Eckhart 392–393):

In ker imamo podobo le o tem, kar je zunaj in kar ustvarjena bitja potegnejo vase prek čutov, in ker to vedno kaže le na tisto, česar podoba je, bi bilo nemogoče, da bi bil po kateri podobi blažen. In zato mora tam vladati molk in tišina, (in) tam mora govoriti Oče in rojevati svojega Sina in izvrševati svoja dela brez vseh podob. (...) Taki (ljudje) najboljše vedo, da je tisto najboljše in najplemenitejše, do česar lahko pridemo v tem življenju: molčati in pustiti, da Bog deluje in govori. Kjer so vse moči odtegnjene vsakemu delovanju in vsem podobam, tam se izgovarja ta Beseda. Zato je rekel: »Ko je namreč globok molk objemal vse, je prišla vam skrita Beseda«.

Vendar v mraku molka »Oče svojega Sina rojeva v duši na isti način, kot ga rojeva v večnosti in nič drugače. (...) Oče rojeva svojega Sina brez predaha in pravim še več: Mene rojeva (kot) svojega Sina in (kot) taistega Sina« (179), »da bi jaz bil Oče in bi rojeval Njega, od katerega sem rojevan« (249). Na tem najvišjem vrhu krščanske mistologije se »diferenca Bog-človek povsem prestavi v intertrinitarno razliko Oče-Sin-Duh« (von Balthasar 69). To je obenem tudi vstop v absolutno Božjo avtorefencialnost, v *circulus mysticus* Boštva, v absolutno presežno pozitiviteto, ki je nad vsakim govorom, saj gre za krog Ene Besede, kajti le ta se zares govori, ko se izgovarja. V emfatičnem smislu obstaja samo Božji Govor, sebe-rekanje Božje Besede. Od tod tudi teza, da je molk temeljno določilo mističnega govora.

Mistika in pesništvo / mistično pesništvo

Znano je, da so se mistiki pogosto izražali v pesniški besedi. Pravzaprav sta se mistična izkušnja oziroma vrhunec te izkušnje, mistično zedinjenje z Bogom, bržkone najbolj plodno sporočala v pesniški obliki. Med mistiko in pesništvom gotovo obstajajo številne podobnosti, vendar tudi razlike.

Teoretsko diskusijo glede tega razmerja je inavguriral Henri Bremond z delom *Prière et poésie* iz leta 1926, v katerem zagovarja t. i. »čisto poezijo« (*poésie pure*). V tem delu Bremond decidirano primerja pesnika z mistikom, še več: ima ga malone za svetnika ali faliranega mistika. V Franciji je razpravo nadaljeval zlasti Jacques Maritain, ki je skušal v svojem strogo neotomističnem projektu združiti sv. Janeza od Križa in sv. Tomaža Akvinskega. Vplivnejši so bili še Jean Baruzi, Albert Béguin, Yves Congar itd. Pri teh zgodnejših raziskavah gre zvečine za ekstrinzični pogled na odnos med jezikom in izkustvom. V sedemdesetih letih pa je Alois Haas začel plodnejšo diskusijo o odnosu med pesništvom in mistiko na podlagi novih hermenevtičnih dognanj, da sta jezik in izkustvo neločljivo povezana.

Da bi nekoliko osvetlili – več kot to bi bilo že kar predrzno! – težavno področje mistike in pesništva, se bomo znova vrnili k Dioniziju. Videli smo, da njegovo apofatiko vodi in prežema »diskurz hvaljenja [*discours de louange*]«, če uporabim Marionov izraz.⁹ Dionizij naj bi celo – kakor je rečeno v spisu *O nebeški hierarhiji* (prim. CH VII, 212B) – napisal traktat *O Božjih himnah*, kjer naj bi obravnaval biblične hvalospesve angelov. Na začetku spisa *O Božjih imenih* povsem eksplicitno izpostavlja pomen

liturgično-himničnega konteksta za ves teo-loški govor, ki je kot tak lahko le slavilen:

Gremo namreč tja, kamor nam zapovedujejo tisti Bogopočelni ukazi, ki vladajo vsem nadnebeškim redovom [*tôn hyperouranion tákseon*]. S svojimi umi preudarno in sveto slavimo Bogopočelo [*tês Thearchías*], ki je skrito onstran misli in onstran biti. Z modrim molkom častimo neizrekljivo. Povzdignjeni smo k razsvetljujočim žarkom svetih Izrekov [Svetega pisma, op. A. Š.] in z njimi, ki nas nadsvetno [*hyperkosmíos*] razsvetljujejo ter oblikujoč vpeljujejo v svetlobo Bogopočelne himne, motrimo božansko luč na način, ki nam je primeren, in naše slavljenje odseva od darežljivega Bogopočela vseh svetih razsvetljenj, ki nam je spregovorilo o sebi po svetih Izrekih (PG 3, [DN I] 589 B).

Ta navedek nas povsem eksplicitno napotuje na Sveto pismo. Oglejmo si zato vlogo hvalnice v Stari in Novi zavezi, kajti hvalnica je, kot bom skušal pokazati, arhetip krščanskega mističnega pesništva.

V Stari zavezi je hvalnica povsem teocentrična, tj. naperjena k Bogu kot absolutni Osebi in ne toliko k tem ali onim darovom. S tega stališča se hvalnici uspe osvoboditi iz specifične konkretne konteksta, saj v ekstatičnem slavljenju prihaja v ospredje veličina Boga, »ki je onstran vseh hvalnic, a zasluži vso hvalo« (PG 3, [CH VII] 212 C).

Boga najprej slavijo angeli zaradi njegove presežne svetosti (po Dioniziju prvi red angelov). Slovit je izajanski trishagion: »Svet, svet, svet je Gospod nad vojskami, vsa zemlja je polna njegovega veličastva! [*kadoš kadoš kadoš adonaj cevaot melo kal-haarec kevodo*]« (Iz 6,3), ali pa tudi bobneči vzklik nebeških bitij pri Ezekielu: »Slavljeno Gospodovo veličastvo s svojega kraja! [*baruk kevod-adonaj mimeqomo*]« (Ezk 3,12). Nadalje hvalnica angelov ob Jezusovem rojstvu: »Slava Bogu na višavah / in na zemlji mir / ljudem, ki so mu po volji [*dóxa en hypsístois Theô / kai epì gês eiréne / en anthrópois eudokías*].« Povsem mistično zveneči so tudi številni slavospjevi v *Razodetju*, denimo slavljenje, Boga Vsevladarja, ki ga izrekajo štiri bitja: »Svet, svet, svet, Gospod Bog, vladar vsega [*hágios hágios hágios kýrios ho Theòs ho pantokrátor*], ki je bil, ki je in ki pride!« (Raz 4,8). To slavljenje nato izbruhne v vzklikanje nepregledne množice angelov ter končno vsega stvarstva: »Sedečemu na prestolu in Jagnjetu hvala [*eulogía*] in čast [*timé*], slava [*dóxa*] in mogočnost na veke vekov« (Raz 5,13); »Amen. / Hvala in slava, / modrost in zahvala [*eucharistía*], / čast in oblast in moč / našemu Bogu na veke vekov. / Amen« (Raz 7,12).

Boga pa slavijo tudi preroki (prim. Iz 25,1), kralji (npr. Davidova hvalnica v 1 Krn 8–36), vse ljudstvo (hvalospev Mojzesa in Izraelcev v 2 Mz 15,1–21) in odrešeni posamezniki (Tobitova hvalnica v Tob 13,2–18, *Magnificat* v Lk 1, 46–55, Zaharijeva hvalnica v Lk 1,67–79). Sem spada seveda tudi ves korpus t. i. *laudate*¹⁰ (hvalilnih) psalmov (npr. Ps 100, 113, 117, 135).

Pesništvo je domala v vseh izročilih povezano s péto pesmijo. Svetopisemska himnika tu kajpada ni nobena izjema. Slavljenje in pesništvo gresta torej z roko v roki. Ko se človeške notranjosti dotakne Absolutno, se rodi radost, ki se ne more izraziti drugače kakor v zanosnih vzklikih.

V Svetem pismu zasledimo tako subjektivne vzklike k Bogu (zvečine v psalmih) kakor tudi bolj objektivne občestveno-liturgične hvalospeve, ki nemalokrat vsebujejo neposredne pozive k petju in plesanju (prim. Iz 42,10–13, Jer 20,13, Ps 105 itd.).

Vsa svetopisemska himnika temelji na mistično-eschatološkem pomenu. Kot zgolj eschatološka je vsaka hvalnica odjek večne hvalnice, ki jo prepevajo angeli in svetniki, kot mistično-eschatološka pa je vsaka navdihnjena himna na skrivnosten način medij te večne hvalnice, »nove pesmi«, katere se ne more naučiti nihče, ki ni očiščen in odrešen (prim. Raz 14,3). Prav himnika Janezovega *Razodetja* bo veskoz naddoločala krščansko himnodijo, ki se na nekaterih vrhovih v spletu globokega lirizma in liturgične zadržanosti razcveti v krščansko mistično pesništvo. To lahko spremljamo doma la v vseh vzhodnih krščanskih tradicijah. Grško-bizantinska himnodija, ki je svoj najpregnantnejši izraz dobila s Sinezijem iz Kirene in Romanom Melodom, se izteče v prepadno globoko mistično himniko sv. Simeona Novega Teologa. Sirska himnodija, ki je že ob rojstvu rodila prave mistične bisere v psalmsko intoniranih *Salomonovih odah*, doseže svoj vrh v pesništvu sv. Efrema Sirskega, imenovanega tudi Harfa Svetega Duha, ki mestoma (zlasti zadnjih šest himn iz *madraše O veri*,¹¹ ki z veliko pesniško virtuoznostjo upesnjujejo mistično simboliko bisera) prodre v nenavadne mistične globine. V etiopskem krščanskem izročilu naletimo na Marijine pesmi, ki s svojim presunljivim lirizmom marsikdaj postanejo mistične. Tudi armensko izročilo je naplavilo kar precej mističnih pesmi, ki se po mnenju Tomaša Špidlika¹² ene najlepših izmed vseh krščanskih tradicij. Poleg anonimnih pesmi liturgične himnografije je nedvomno treba izpostaviti »armenskega Pindarja« Gregorja iz Nareka; njegovih 92 »svetih žalostink« iz *Knjige molitev (Matean Oghbergutean)*¹³ mestoma preide v čudovito molitveno-doksološko mistično poezijo. Podobno lahko pri Gruzijcih občudujemo nad vse globoko himnografijo z izrazito mističnimi prvini.¹⁴

Do podobnih sklepov nas prav tako privede zahodna (latinska) krščanska himnika, začenši od sv. Ambrozija iz Milana, prek Venancija Fortunata, sekvens Notkerja Balbulusa in Adama Svetoviktorškega ter anonimnega Marijinega ter drugega liturgičnega pesništva z mističnimi primesmi, pa vse do Hildegarde Bingenske in Hermana Jožefa iz Steinfelda, pri katerih nedvomno prevladuje mistični način izrekanja. Bistvena pri tem je povezanost z občestveno liturgijo, ki se neposredno navezuje na svetopisemski diskurz.

Toda kaj pravzaprav ločuje mistično pesništvo od navadnega religioznega pesništva? Ali še drugače: kaj krščansko mistično pesništvo ločuje od navadne krščanske himnodije? Oziroma splošneje: kakšna je razlika med mistiko in poezijo? Tu seveda ne morem podati dokončnega odgovora na ta izjemno težavna vprašanja. Zato bom nakazal le nekaj možnih izhodišč, ki lahko bolje osvetlijo to problematiko.

Že Dionizij Areopagit je na podlagi aristotelskega vzorca razlikoval med *matheîn* in *patheîn*. Pathetično-iniciacijski govor je ostal odločilen zlasti pri mesalijansko orientiranem meništvu, denimo pri Makariju in Diadohu iz Fotike.¹⁵ Meniška kultura je s svojo zakoreninjenostjo v liturgični in osebno-molitveni razsežnosti krščanske duhovnosti postala glavni nosilec afektivno-iniciacijskega, se pravi mistagoškega govora. Bizantinski filozof

Mihael Pselos je v skladu z dvema temeljnima paradigmama krščanskega jezikovnega izraza razlikoval dva načina govora: *tò didaktikòn*, to je didaktično-racionalni govor, in *tò telestikòn*, iniciacijski oziroma mistagoški govor, ki skuša posredovati izkustvo Boga.¹⁶

Čeprav so v patristiki obstajali nastavki za plodno kontaminacijo teologije s poezijo, denimo pri sv. Efreemu Sirskem, ki je vplival na velike Kapadočane in domala vse vzhodnokrščanske tradicije, pa tudi na zahodno krščanstvo (morebiti ta vpliv odmeva v srednjeveškem nazivu *poeta theologus*),¹⁷ so poezijo znotraj krščanstva sčasoma začeli vse prevečkrat povezovati s pogansko kulturo, tj. antičnimi miti, v katerih je krščanstvo prepoznalo konkurenčno izkustvo božjega. Razpor med teologijo in poezijo vsekakor ni bil v ospredju samo tedaj, ko je povsem očitno prevladoval model teološkega diskurza, tako kot, denimo, v sholastici, ampak tudi sicer.

Poleg tega, da se je teološki diskurz – ki se je zlasti na sholastičnih univerzah (kvestije, sentence!) oddaljil od meniškega diskurza – distanciral od pesništva, se je to obenem vedno bolj sekulariziralo; nič več ni bilo posrednik izkustva Absolutnega, kar se je v srednjem veku kazalo le na socialni ravni, v hierarhično urejenih družbenih odnosih.¹⁸ Proces sekularizacije pesništva se je potem nadaljeval v novi vek in se do skrajnosti izoblikoval v (post)modernizmu – vsaj večidel (vsekakor se je vselej treba distancirati od grobe in kar preveč širokopotezne duhovnozgodovinske shematike).

Toda s temi historiografskimi pojasnili še nismo zares odgovorili na prej postavljeno vprašanje. Vso stvar je treba premisliti še na fenomenološko-hermenevtični ravni. Vprašanje, ki more potegniti razmejitveno črto med zgolj-religioznim in mističnim pesništvom, ne da bi ju pri tem analitično ločilo ali celo postavilo v kontrarno razmerje, se glasi: ali je izkušnja Absolutnega pri obeh načinov pesnjenja ista? Po mojem prepričanju ne povsem. Plavzibilen odgovor nam lahko ponudi izročilo mistične teologije, ki se je kot tako prepoznavno, čeprav ne odločilno, razmejilo od »navadne« teološke spekulacije. Omejil sem bom na dva, vendar nemara najvidnejša zgleda. Znano je, da je bila mistična teologija na krščanskem Vzhodu neprimerno bolj kanonična oblika bogoslovnega govora kot na Zahodu. Merodajno obliko ji je dal Grigorij Palamas, s tem ko je razvil »teologijo razlikovanja nedostopnega Božjega bistva in dostopnih Božjih pobožujočih energij, ki jih Sveto pismo stare zaveze imenuje Božji Kabod (Božja slava/veličastvo, *dóxa tou Theou*) in Obličje, Nova zaveza pa jih opiše v poročilu o Kristusovem spremenjenju, o sijaju neustvarjene svetlobe na gori Tabor« (Kocijančič 162). Razlikovanje med Božjimi energijami in apofatičnim Božjim bistvom je temeljna prepoznavna zarez, ki jo implicira vsakršna mistična teologija. Tudi na Zahodu nismo ostali brez tovrstne apofatične spekulacije. Mojster Eckhart, najprodornejši in najgloblji spekulativni duh Zahoda vseh časov, je podobno razlikovanje vrezal v trinitarno teologijo. V tem smislu je razlikoval med razodetim, kažočim se Bogom (*got*), ki se razodeva kot Sveta Trojica oziroma kot dinamika treh Božjih Oseb, in nekažočim se, nerazodetnim Boštvom (*gotheit*), Enim, ki je nad vsakršno trinitarno določenostjo. Seveda pri tem ne gre za različna »Boga«, ampak za različni perspektivi motrenja, zato je misterij Boštva umljiv tudi v povsem

ortodoksnih okvirih: Boštvo je paradokсно uzrtno, kolikor se kaže oziroma daje v nesoizmerljivem obzoru svojega nadtrojičnega ustroja. Povedano še drugače, še bolj »katoliško«: kolikor je v okviru krščanske apofatične henologije motreno in izkušano kot neskončno zedinjevanje treh Božjih Oseb, Očeta, Sina in Duha, v mistično Eno.

Kakšne posledice ima to za razgrnitev našega razločevanja – ki je žal, kolikor tu neogibno zelo poenostavljajoče govorim, tudi zelo provizorično – med religioznim in mističnim pesništvom? Zareza, ki se zarezuje med navadnim teološkim in mističnim govorom, izhaja torej od različne intenzivitete izkušnje Absolutnega. Od tod lahko potemtakem izpeljemo precej samoumevno analogijo: kakor navadno bogoslovje vznikaja iz izkušnje razodetega Boga, se pravi Boga, kolikor se kaže in daje v svojem trojičnem ustroju, tako se tudi religiozno pesništvo oplaja prav iz taistega izkustva. Za ta način pesnjenja je torej značilno katafatično izrekanje, ki se zadovolji s preprosto doksologijo tostran metaontološkega brezna. Nasprotno tako mistično bogoslovje kot mistično pesništvo izvirata iz izkušnje radikalno apofatičnega Absoluta, Niča, oziroma, rečeno z eckhartovskim izrazom, skritega Boštva in se vanj nazaj izlivata, v njem molčeč ugašata. Tovrstna *theološka* (boštvena) razsežnost mističnega pesništva, njegova vrženost v afenomenalno Boštvo, pa ima po drugi strani tudi izrazito mistagoško funkcijo, ki se v besedilo vpisuje na najrazličnejših tekstualnih ravneh.

Ta pojasnila nas vpeljujejo v specifično razumetje pesništva. Napotujejo nas na specifičen življenskosvetni horizont, znotraj katerega je treba pesništvu v njegovem najglobljem jedru pripisati religiozni izvor. Po mojem mnenju je takšno razumevanje pesništva neogibno, če se hočemo resno lotiti tako težavnega območja, kot je odnos med mistiko in pesništvom.¹⁹

Čeprav je, kot je dokazoval že Henry Bremond, sorodnost mistike in pesništva več kot očitna, pa je vendarle treba izpostaviti nekaj temeljnih razlik. Poskusimo zajeti te razlike, upoštevaje različen noetično-psihični kontekst: mistično pesništvo predpostavlja mistično izkustvo, pesništvo izvira iz pesniškega izkustva. Toda problem se nam vrne tako, da ne vemo, kakšne so razlike med tema izkustvoma. Klasične francoske razprave od Bremonda naprej so razliko zvečine prepoznavale v tem, da je pesništvo zamejeno na zgolj jezikovno izkustvo, pri mističnem pesništvu pa je, nasprotno, ves čar v tem, da nas skuša uvesti v nejezikovno, boljše, nadjezikovno izkustvo. Čeprav nikakor se smemo spregledati, da je tudi sama pesniška beseda napotena – pri tem imamo seveda v mislih eminentno, visoko pesništvo – na molk,²⁰ na svoj metajezikovni izvor, se pravi na neizrekljivo, ki ga ni zmožna nikoli do kraja izčrpati, mistik v nasprotju s pesnikom, kot ugotavlja Jacques Maritain, more, celo mora molčati. Primat molka je pri mističnem govoru in *eo ipso* mistični poeziji očiten. Molk krščanskega mističnega pesništva dejansko sovпада z molkom križanega Jezusa Kristusa, natančneje: udeležen je v kenotičnem utelešenju krščanskega Boga. Je epifenomen Božje kenoze. Mistik v zadnji instanci *mora* molčati.

Če tako pesništvo kot mistika izhajata iz izkustva Absolutnega, lahko po pravici trdimo, da je »pesništvo v svoji čisti obliki občuteno in razumljeno kot skrita teologija« (Haas, *Sermo mysticus* 30), kljub temu da je v okviru

metafizičnega diskurza od Platona dalje večidel doživljalo obsodbe. Toda Platon v *Simpoziju*, drugače kot v *Politeji*, govori o pesniški obsedenosti, ki jo povzročajo Muze. Pesnik naj bi ustvarjal v stanju ekstaze, bil naj bi entuziast, navdihnjen od Boga, posrednik Božjega izkustva. Tudi še Tomaž Akvinski govori o tem, da je poetika najnižja izmed vseh znanosti (*infima inter omnes doctrinas*), čeprav obenem ugotavlja, da je tudi bogoslovje odvisno od podob, simbolov in metafor; po njegovem *omnia nostra cognitio a sensu initium habet*, saj človeški razum ne more neposredno sprejeti presežnega spoznanja Boga.²¹

Nekoliko heideggerjansko bi lahko rekli, da sta mistika in pesništvo enakoizvorna, kolikor izvirata iz izkustva Absolutnega, čeprav je njuna funkcija v temelju različna. Povsem se lahko strinjamo s Haasovo ugotovitvijo, da »mistični govor v temelju ratificira pesništvo v tej določeni povezavi z božjim. Pri tem ne manjka v njem niti mitično-epskega poročanja o srečanju niti direktne lirске konfrontacije z božjim v obliki doksologije, ki se naravnost vsiljuje molčečemu« (30).

Razlika med mističnim in pesniškim izkustvom kajpada nikakor ni odločilna glede na fenomenalno-poetološko raven besedila. V obeh primerih imamo opravka z eksperimentirajočim jezikom, ki se giblje na svoji lastni meji. V ta namen uporablja najrazličnejše skrajne poetično-retorične postopke. Tipologija retoričnih figur mističnega pesniškega govora kaže, da se pesniške podobe, kot so, denimo, metafora, primera, alegorija in simbol, kontaminirajo z logiško-retoričnimi jezikovnimi postopki, kot so paradoks, tautologija, paralelizmi vseh vrst, oksimoron, zanikanje in hiperbola. Takšna sprepletanost retoričnih figur vsaj na formalni ravni razpira pogoj možnosti diskurzivno-poetičnega, teološko-estetskega neksusa krščanskega govora, katerega najjemenentnejši izraz je prav mistično pesništvo. Kakor koli že, raziskovalci mističnega govora so si docela edini v ugotovitvi, da t. i. mistični paradoks in tautologija tvorita poglaviten mistični jezikovni arzenal,²² poseben *modus loquendi mysticorum*. To je kajpada ugotovitev, ki mistiko popelje v neposredno zvezo s pesništvom, a jo od nje tudi razloči, saj ima mistični paradoks izrazito mistagoški značaj,²³ ki pri pesništvu stopa precej bolj v ozadje.

Mistično pesništvo evocira izkušnjo mistične *unio* tako, da skuša karse-da zakriti moment mimetičnega, ki je imanenten jeziku kot takemu, in jezik postane medij izkustva. To *de iure* zagovarja večina sodobnih raziskovalcev mistike (posebno izrazito W. Haug). Pri tem mora mistično-pesniški govor do kraja vzpostaviti svojo lastno avtonomijo in avtoreferencialnost, da bi bil zmožen prikazati svoj transreferencialni objekt: »Prav ta v sami sebi dosežena avtonomija pesmi, v kateri je instrumentalno-funkcionalna raba govora odpravljena v prid medialne, pomeni tisto samoreferenco, v kateri postane dogodek zedinjenja človeka in Boga jezikovno aktualen, tj. izkusljiv« (Haas, *Mystik als Aussage* 160–161). Šele ko mistično besedilo privzame avtonomnost pesniškega govora – to se najradikalneje zgodi prav v hvalnici, doksologiji, *jubilu* –,²⁴ je v polni meri konstituirana njegova mistagoška funkcija. Preprosteje rečeno: mistično pesništvo je mistični govor *par excellence*. Edinole mistično pesništvo lahko v polni meri evocira neizrekljivo mistično izkušnjo.

To pesništvo se kot zapisana beseda na stilistično-fenomenološki ravni ne razlikuje od drugega pesništva, vendar je kot medij izkustva Absolutnega nad njim, čeprav kajpada ne v smislu kakšne stroge aksiološke sodbe, ki bi enoznačno pretendirala na poenostavljajočo poetološko hierarhizacijo, saj moramo po drugi strani vedno ostati v horizontu mišljenja dialektične konvergence med obema načinoma pesniškega govora. Mistagoška funkcija mistično pesništvo oddvaja od dosega zgolj-literarnega, estetskega. Pri tem je treba poudariti, da je povsem odvisno od prejemnika, ali bo mistično pesem prepoznal kot mistično ali pa zgolj estetsko tvorbo. Šele ustrezen prejemnikov hermenevtični kontekst z vsemi kompleksnimi življenskosvebnimi določili more razpreti kontekst mističnega teksta. To pa je v primeru krščanske mistike le molilno-liturgični kontekst.

Mistično pesništvo s svojo inherentno paradoksalno govorico kaže na Absolutno, uvaja v skrivnost in seveda vodi k molku, k molku znotraj govora – ta se na stilistični ravni kaže v obliki elipse, anakoluta, zanikanja itd. – in k molku na koncu, k molku mističnega zedinjenja, ki je radikalni molk, katerega pesništvo ne pozna. Kajti pesništvo, ki se ne bi povnanjilo v pesem, bi bilo čisti nesmisel, *contradictio in adiectio*. Pesem brez pesmi je na ravni pesništva nedopusten paradoks. To protislovje lahko vzame nase edinole mistika. Pa vendar so se nam ohranili teksti, ki jim pravimo mistično pesništvo. V čem je potem smisel teh tekstov, če lahko mistika shaja docela brez njih? Odgovor je preprost: mistično izkustvo se lahko manifestira le prek teksta.

Oglejmo si zdaj konkreten primer ob pesništvu Hadewijch iz Antwerpna, znamenite flamske mistikinje iz 13. stoletja, ki je skupaj z Beatrijs iz Nazareta inavgurirala nizozemsko mistično književnost. Hadewijchine *Strophische Gedichte* so poleg pesmi sv. Janeza od Križa največji dosežek krščanske mistične poezije. Kljub formalnim podobnostim s trubadursko liriko – nederlandisti (npr. N. de Paepe, F. Willaert) opozarjajo, da so na oblikovno plat njenega pesništva najverjetneje vplivali zlasti francoski truverji – je Hadewijch razvila povsem samosvoj način mističnega pesnjenja. Oblika konvencionalne trubadurske, strogo formalno kodificirane ljubezenske pesmi ji je omogočila izraziti globoko osebno izkušnjo, ki na eni strani docela predrugači trubadurski koncept ljubezni,²⁵ na drugi pa nam ponuja povsem izviren koncept t. i. mistične ljubezni. Pri tem Hadewijch ravno prek uporabe posvetnih pesemskih oblik pušča ob strani reference na krščansko dogmatiko in liturgično-zakramentalno resničnost, ki jih sicer ne manjka v njenih prozih besedilih, in tako molči skrivnost *minne*, ki je kajpada skrivnost krščanskega troedinega Boga, ki vekomaj postaja Eno (prej omenjena *gotheit* nemške spekulativne mistike). Takšen molk je seveda apofatičen izraz najglobljih resnic krščanske vere. Hadewijchine pesmi so v temelju mistagoške. Hadewijch uvaja svojo beginsko skupnost v skrivnost mistične ljubezni (*minne*) in ima tako rekoč preroško vlogo, ki obenem pričuje in uči, vodi, uvaja v izkustvo Ljubezni. Dejstvo je, da je z branjem te poezije povezan radikalen hermenevtični a priori, namreč udeleženos v mistični izkušnji, v katero se vpeljujejo člani konkretne skupnosti, ki iščejo Boga, ki trpijo in živijo v medsebojni ljubezni in edinosti.

Le znotraj takšne skupnosti se ustvarjajo ustrezni hermenevtični pogoji, ki omogočajo »pravo« branje jezikovnega gradiva, podob in simbolov. Natančneje povedano: *edinole občestveni oziroma cerkvenostni horizont omogoča vstop v hermenevtiko hermetičnega*. Kurt Ruh opozarja, da gre pri Hadewijch nedvomno za hermetično pesništvo – in to ugotovitev kaže aplicirati na mistično pesništvo nasploh: »Gre za hermetično umetnost; ta ostaja v veliki meri zaprta tudi za moderno znanstveno razumevanje« (Ruh, *Geschichte* 168).

Pri Hadewijch velja izpostaviti nemara najosupljivejši primer krščanske apofatične govornice, še več: vrhunec krščanske apofatične pesniške besede. Gre za koncept *orewoet*, temeljni izraz staroflamske mistike. Najdemo ga že pri Beatrijs iz Nazareta (*Seven manieren van Minne, Sedem načinov ljubezni*), najbolj ognjevito pa pri Hadewijch.

Navajam 4. kitico 7. pesmi iz zbirke *Strophische Gedichten* (62):

Ay, waer es nu nuwe minne,
Met haren nuwen goede?
Want mi doet minne ellende
Te menich nuwe wee;
Mi smelten mine sinne
In minnen oerwoede;
Die afgront daer si mi in sende
Die es dieper dan die zee;
Want hare nuwe diepe afgronde
Die vernuwet mi die wonde:
Ic en soeke meer ghesonde,
Eer icse mi nuwe al kinne.

Ah, kje je zdaj nova Ljubezen
S svojimi novimi darovi?
Zakaj Ljubezen mi povzroča gorje,
Vse bolj nove bolečine;
Moj duh se tali
V prabesenju Ljubezni;
Brezno, v katerega me pošilja,
Je globlje od morja;
Zakaj njeno novo globoko brezno
Mi na novo odpira rane:
Ne iščem več ozdravljenja,
Dokler je nove ne izkusim vse.²⁶

Najprej zbode v oči raba besede »novo«, ki preigra domala ves semantični register in tako v svojih paradoksnih obratih naddoloča pomensko gibanje celotne pesmi; gre za zgleden primer mistične semantike.

Kitica doseže vrhunec v 6. verzu, kjer naletimo na najbolj apofatičen izraz flamske mistike, na besedo *orewoet* (ali, v našem primeru, v dialektalni različici *orewoede*), ki je tesno povezana z bolj tradicionalnima podobama taljenja duha/duše in brezna. *Orewoet* je s svojo paradokсно sopostavitvijo besa²⁷ in *minne* (Ljubezni) »nedvomno temeljna beseda za nadčutno izku-

stvo« (Ruh, *Geschichte* 178), za »izkustvo breztemeljnosti in brezdanjosti ljubezni« (Haas, *Mystik im Kontext* 379). Pomeni tako izničenje kot zedinjenje. Gre namreč za dinamično delovanje ekstatične ljubezni, ki vodi v radikalno diferenco, distanco od Boga, v znamenito *resignatio ad infernum* krščanskih mistikov, da bi tako omogočilo samoizničujoč iz-stop iz sebe in en-stazo, v-stop v Boga. Delovanje Ljubezni – v skladu z joanejsko formulacijo »Bog je ljubezen« [*Ho Theòs agápe estín*] (1 Jn 4,16) jo kaže izenačiti z Bogom – je neizrekljivo, radikalno presežno, zato smo s paradoksom prabesnenja/prabesnila ljubezni (nepodobna podobnost!) vrženi v skrajno negativnost, v ljubezen, ki je pošastna, grozljiva, ali kot celo pravi Hadewijch v 1. pismu: »Bog mi je bil okrutnejši kot kdaj kakšen hudič« (Hadewijch, *Brieven* 18).²⁸ V tem izničenju pa se šele ustvarijo pogoji za mistično zedinjenje, ki naposled odpravi začetni paradoks, kajti: »Protislovje te izjave se odpravi prek *tertium comparationis*: Ljubezen preobraža [*transformiert*]« (Ruh, *Geschichte* 179). V izrazu *orewoet* se tako uprizori mistično gibanje od negativitete, radikalne nepodobnosti, do nadtrdilne, presežne pozitivitete, v kateri sovpadajo vsa nasprotja (*coincidentia oppositorum* Nikolaja Kuzanskega!) – ali kot pravi Nikolaj Kuzanski (40): »Nasprotje nasprotij je nasprotje brez nasprotja.« V *minne* se vsa nasprotja stalijo v presežno enost, ki pusti za seboj vsa nasprotja, kajti *minne es all*, »Ljubezen je vse« (Hadewijch, *Brieven* 216). Ljubezen je onkraj vseh nasprotij, je absolutno ena; tako lahko Hadewijch v 13. pesmi iz *Mengeldichten* (62) izpove: *Ik wille hare wesen al datse si, / si goet, si fel: al eens eest mi*, »Njej želim pripadati, kakršna koli že more biti: / milostna ali okrutna – vse-eno mi je«.

Domala vsi veliki mistiki so rabili takšne nepodobne podobe, ki učinkujejo kot mistični paradoksi. Tu žal nimamo prostora, da bi jih zasledovali; naj omenim samo sv. Janeza od Križa in njegovo *noche oscura* (San Juan de la Cruz 106):

En una noche oscura,
Con ansias, en amores inflamada,
¡o dichosa ventura!
Salí sin ser notada,
Estando ya mi casa sosegada.

V neki temni noči
Od ljubezni, kopnenja razvneto,
O usoda srečna!
Sem, ne da bi opažena bila, odšla,
Ko že počivala je moja hiša.

Podobne ugotovitve veljajo tudi za Mechthild iz Magdeburga, eno največjih nemških mističnih pesnic. Vsekakor moramo tu pritrditi mnenju Aloisa Haasa, ki zlasti pri analizi Mechthildinega pisanja ugotavlja, da je njegov nastanek tesno povezan s preroštvom. Mistik ima – tako kot preroki v Stari zavezi – nalogo, da pričuje, posreduje svojo izkušnjo drugim prek jezikovnega medija in še zlasti prek pesništva kot njegovega najsublimnejšega modusa. Mistično pesništvo ima, tako kot starozavezni psalmi, to vlogo, da postavi eksemplaričen model dialoga med človekom in Bogom in da

v zadnji posledici ob analogiji hvalilnih psalmov vodi v hvalnico, v katero je vključeno vse stvarstvo. Po drugi strani pa vodi jezik na rob, do skrajnih mej, tako da bi lahko govorili o ekstazi jezika, se pravi o iz-stopu jezika v nejezikovno, v Neizrekljivo, katero se slavi v molku. Molc in hvalnica sta v mistični poeziji neločljivo povezana.

Prisluhnimo zdaj enemu izmed mističnemu *jubilov* Mechthild iz Magdeburga (168), za katerega je značilen doksološki obrat, kar pomeni, da gre za Božje sebe-hvaljenje v brezdanjosti duše, v bitnostnem zedinjenju (*unitas indistinctionis*) z njo:

Du bist miner gerunge ein minnenvuolunge,
Du bist miner brust ein suessú kuolunge,
Du bist ein kreftig kus mines mundes,
Du bist ein vroelich vroede mines vundes!
Ich bin in dir und du bist in mir,
Wir moegen nit nahter sin,
Wan wir zwoei sin in ein gevlossen
Und sin in ein forme gegossen.
Also son wir bliben eweklich unverdrossen.

Ti si mojemu koprnenju ljubezensko čutenje,
Ti si mojih prsi sladka osvežitev,
Ti si silovit poljub na moja usta,
Ti si radostna radost mojega najdenja!
Jaz sem v tebi in ti si v meni,
Ne moreva si biti bliže,
Zakaj midva sva v eno zlita
In v eno obliko vlita.
Tako bova vekomaj ostala, nenasitna.

Mistično pesništvo je žanrsko tesno povezano s hvalnico, doksologijo, molitvijo, celo z liturgičnimi obrazci, litanijami itd. Gre seveda za religiozno pesništvo, znotraj katerega ima esteskost povsem drugačno vlogo. Estetsko v izvornem pomenu *aisthesis*, čutne zaznave oziroma čutnosti, mora biti v krščanskem smislu zajeto v apofatičen proces, saj nobena čutna podoba ne ustreza duhovni realnosti. Kot dosledna *imitatio Christi* mora biti vključeno v radikalen kenotični proces – ali teološko rečeno: mistično pesništvo mora »izpričati ravno odpoved od »estetičnega«, če naj bo avtentično pričevanje v Svetem Duhu o poročni/svatbeni [*bräutlichen*] ljubezni med Kristusom in Cerkvijo, med Bogom in svetom na križu« (von Balthasar, *Herrlichkeit* 486). Mistično pesništvo se mora otresti praznega bleska čutnosti, da bi jo paradoksalno spet prejela nazaj, toda tokrat onstran nasprotja med duhom in čutnostjo, onstran užitka in bolečine, tj. kot odrešeno, poboženo čutnost. Mistično pesništvo mora potemtakem biti »kot krik vivisecirane duše sredi noči, da bi končala še globlje, še bolj živo v ognju gloriije ranjene duše« (487). Mistični paradoks, ki smo ga srečali v flamski mistiki pri besedi *orewoet*, ali upesnjenje *vulnus amoris* (ljubezenske rane), ki je ena temeljnih metafor krščanske mistike od Origena naprej, pri vzkliku sv. Janeza od Križa (1991, 111) v pesmi *Živi plamen ljubezni – ¡O cauterio suaue! ¡ ¡O*

regalada llaga!, »Oh, sladko žarenje! / Oh, blagodejna rana!« – sporočata v temelju isto: paradoks se odpravi le tako, da se čedalje bolj pogloblja, kajti kolikor bolj se zastruje, toliko bolj se ukinja v absolutni ljubezni.²⁹ Mistično pesništvo se mora zadrževati na kraju tega paradoksa, to pa lahko počne samo, kolikor se z ekstatičnimi vzkliki slavljenja približuje molčeči glasbi, tako kot nekatere *laude* Jacoponeja iz Todija, zlasti zadnjih šest kitic 90. *laude*, ki se začne z znamenitim stihom *Amor de caritate, perché m'hai sè ferito?* Jacoponejeva lirika je na nekaterih mestih osupljivo apofatična, v svojem hermetizmu, ki ga ne bomo našli niti pri Danteju, je povsem izročena v mistični molk (Iacopone da Todi 394–395):

L'autunni son quadrati,
 Son stabiliti, non posson voltare;
 Li cieli son stainati,
 Lo lor silere me face gridare:
 O profundato mare, altura del tuo abisso
 m'ha cercostritto volerme annegare!

Jeseni so četverokotne,
 Ustaljene so, ne morejo se spremeniti;
 Nebesa so negibna,
 Njih molčanje me sili, da vpijem:
 O brezdanje morje, globočina tvojega brezna
 Me je obdala v želji, da me izniči.

Zato prejkone drži tudi ta Haasova trditev:

Doksologija brzokone najgloblje legitimira mistično izjavo, ker ratificira samonamenskost/samonamembnost [*Selbzwuecklichkeit*] čiste fenomenologije izkustva Boga kot nesmiselnost molitve. Jezikovno, *poetično* sugerirana glasba te hvalnice postane stvar mistične izjave same. Pesništvo je tu nenadoma osvobojeno svoje lastne avtonomije in ponese v hvalnico Boga, ki jo – iz mitično-religioznega izvora ven – utemeljuje in vodi (Haas, *Sermo mysticus* 134–135).

Na podlagi analize Mechthildinega pesniškega govora Haas pomenljivo sklene: »Razlog mistične izjave je končno – tako uči Mechthild – gratuiteta hvaljenja, ki najnataneje korespondira z gratuiteto nadmočne milosti« (135).

Hvalnica – vendar hvalnica, ki je napotena v »mrak molka« – tako ostane skrajni konec mističnega govora, točneje, mističnega pesništva, najvišja oblika (ne-)govora o Bogu *in statu viae*. Nedvomno je takšen izraz mističnega pesništva, kot smo opozorili že na začetku tega razdelka, globoko zakoreninjen v krščanski meniški tradiciji – spomnimo se samo benediktinskega poziva *ut in omnibus glorificetur Deus*.

Za poglobljeno in celovito analizo krščanskega mističnega pesništva bi po mojem mnenju kazalo upoštevati najvidnejše pesnike mistike iz vseh krščanskih tradicij, začenši z vzhodnokrščanskim krilom, tj. s sirsko (*Salamonove ode*, sv. Efreim Sirski), armensko (sv. Gregor iz Nareka) in bizantinsko mistiko (sv. Simeon Novi Teolog), prek zahodnokrščanskega

krila, se pravi latinske (nekatero pesmi starokrščanske himnodije in anonimne sekvence z izrazito mističnimi prvini, Herman Jožef iz Steinfelda, Hildegarda Bingenska, Arnulf Leuvenski), italijanske (sv. Frančišek Asiški, Jacopone iz Todija), katalonske (Ramon Llull), španske (sv. Janez od Križa, sv. Terezija Avilska, Fray Luis de León), portugalske (Soror Violanta do Ceu), francoske (Marguerite Porete, Claude Hopil), flamske (Hadewijch, Ruusbroeck, Zuster Bertken), nemške (Mechthild iz Magdeburga, Angel Silezij) in angleške mistike (Richard Rolle), do t. i. literarne mistike, tj. modernih pesnikov s prevladujočimi mističnimi prvini (na primer Novalisa, Rilkeja, Celana, Hopkinsa, Eliota, Peguya, Solovjova). Kljub temu lahko tvegamo naslednjo opredelitev: krščansko mistično pesništvo je dvakrat molčeča hvalnica, ki more in mora molčati, ker ji nasproti prihaja absolutni »Ti«. V temelj mističnega pesništva je torej vpisana dialoškost, ki se obrača na ti, da bi ga popeljala v mistagoški proces k pogovoru in končno k zedinjenju z Božjim »Ti«.

Stvari primerno je, da pričujoči zapis sklenem s stihom enega največjih vzhodnokrščanskih mističnih pesnikov, svetega Simeona Novega Teologa, ki nam je že uvodoma pomagal razumeti odnos med mistično izkušnjo in njenim jezikovnim posredovanjem. Pustimo torej naj nas s prvimi verzmi svoje knjige *Ljubezni božanskih himn* (*Theologēi tôn Theion hýmnōn toûs érotas*) vpelje v »strašne misterije« Absoluta, ki je nad vsakršno hvalo in doksologijo (Syméon, *Hymnes* 156):

Ti tò phriktòn mystérion, ho en emoi teleítai;
Lógos ekphrázein oudamôs ischýei gráphein
He cheír mou he talaíporos eis épainon kai dóxan
Toû óntos hypèr épainon, toû óntos hypèr lógon.

Kaj strašni je misterij, ki se dovršuje v meni,
Ne more nikakor izraziti Beseda niti popisati
Roka moja nesrečna, da bi hvalila in slavila
Njega, ki je nad (vsako) hvalo in nad (vsako) besedo.

OPOMBE

¹ Še bolj nazorna glede radikalne nespoznavnosti in neizrekljivosti Boga je naslednja misel sv. Grigorija Palama: »Poslušaj in vedi! Božje nadbitnosti ni mogoče ne izreči ne misliti, na noben način je ni mogoče uzreti, saj je odmaknjena od vseh stvari in več kot nespoznatna. Z nedojemljivo močjo je vzvišena nad nebeške ume in je za vse in v vsem večno nepojmljiva in neizrekljiva. Ne obstaja Njeno ime, s katerim bi jo imenovali v tem veku ali v bodočem, o njej ne obstaja beseda, ki bi nastala v duši ali bi jo izrekel jezik«. Navedeno po G. Kocijančič, *Posredovanja*, Celje 1996, str. 162.

² Glede tega ali poleg katafatične in apofatične poti obstaja še tretja, *via eminentiae*, obstajajo različna mnenja. Vladimir Lossky (V. Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, Pariz 1960, str. 21) in Jean-Luc Marion (J.-L. Marion, *L' idole et la distance*, Pariz 1977, str. 189: »Le passage à l'éminence n'ouvre aucune troisième voie, comme on l'a souvent dit; il consigne

l'aporie d'une prédication, qui ne peut qu'affirmer et nier, là où ni l'un ni l'autre ne conviennent.«), denimo, trdita, da obstaja le apofatična teologija, medtem ko večina vidnejših nemških raziskovalcev (W. Beierwaltes, K. Ruh, A. M. Haas) upošteva posredovanje latinskega izročila. Zdi se, da je že samo ime problematično, kajti v emfatičnem smislu gotovo ne more biti tretje poti, saj apofaza ravno prekine s potjo kot tako, tako da postane edina pot le brezpotje (Eckhart: »ane weg«). Kljub pomislekom se mi zdi smiselno uporabljati ta termin, le da je treba opozarjati, da ne gre za kakšno novo ideološko zatrjevanje, pa čeprav onstran biti.

³ Nekateri raziskovalci razlikujejo tudi med negativno in mistično teologijo, pri čemer vidijo negativno teologijo v opoziciji, vendar še zmeraj na isti ravni z afirmativno, saj naj bi se ravnala po istem logičnem vzorcu. Nasprotno naj bi mistična teologija, katere cilj je ekstatično zedinjenje (*hénosis*) z Neizrekljivim, pustila za seboj vsak metafizični diskurz. Po našem branju je takšna distinkcija neutemeljena, saj negativna teologija že sama v sebi vsebuje kal novega, presežnega zatrjevanja.

⁴ Hiberbolo Derrida razume v izvornem smislu, kot jo uporablja Platon v *Politeji*: »Hyperbolé imenuje gibanje transcendence, ki nosi ali prenaša *epékeina tês ousias*. (...) Ta hiperbola naznanja. Naznanja v dvojnem smislu: nakazuje odprto mogočnost, s tem pa tudi izziva odprtje te mogočnosti. Njen dogodek razodeva in hkrati poraja, je *postscriptum* in nastopno pisanje. Njen dogodek naznanja to, kar pride in naredi, da pride tisto, kar bo poslej prihajalo v vseh gibanjih *hypér, ultra, au-delà, beyond, über*, ki bodo strmoglavljala diskurz oziroma predvsem existenco.« (J. Derrida, *Postscriptum. Aporije, poti in glasovi*, v: J. Derrida, nav. d., str. 134.). Tako razumljena hiperbola je gibanje transcendence čez samo sebe, prekoračevanje-čez: v atopičen, atemporalen onstran.

⁵ »Kjer pa je govor o Bogu in Božjem, beseda *hymnein* skorajda nadomešča besedo »rečit.« H. U. von Balthasar, *Herrlichkeit, Eine theologische Ästhetik*, 2. zv.: *Fächer der Stile*, Einsiedeln 1962, str. 176.

⁶ Derrida se ne strinja povsem z Marionom, ker naj bi ta prehitro poudaril prehod med molitvijo in hvalnico. Prim. J. L. Marion, *L'idole et distance*, razdelek »La discours de louange«, str. 219–235. Zdi se, da je Derridajevo zavzemanje za primat molitve nad hvalnico posledica njegovega nerazumevanja nadtrdilnega zatrjevanja oziroma razprtja območja nadbitnosti. Tu se dekonstrukcija in negativna teologija dokončno razideta.

⁷ Da je apofatični govor v srednjem veku postal cerkvenostni govor, dokazuje sloviti obrazec četrtega lateranskega koncila iz leta 1215, ki lapidarno povzema areopagitsko izročilo: »Quia inter creatorem et creaturam non potest similitudo notari, quin inter eos maior sit dissimilitudo notanda.« (Ker med Stvarnikom in ustvarjenino ne more biti opažena še tako velika podobnost, ne da bi med njima morala biti opažena vse večja nepodobnost).

⁸ Proti Haugovi teoriji mističnega govora je nastopila Susanne Köbele v *Bilder der unbegriffenen Wahrheit. Zur Struktur mystischer Rede im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*, Tübingen–Basel, str. 64–68. Avtorica nasproti diferenčni strukturi Haugove koncepcije mističnega govora poudarja identitetni aspekt: »Vendarle mislim, da so jezikovne evidence določene za to, da intenca učinkuje na enost« (str. 67). Oba pristopa sta, kolikor sta reduktibilna na kategorematičen aspekt gole kontraritete, seveda pomanjkljiva.

⁹ Prim. J.-L. Marion, *L'idole et distance*, str. 219 isl.

¹⁰ V hebrejščini se za označevanje hvaljenja najpogosteje rabi beseda *hillel*, katere semantični domet je nedvomno bogatejši od slovenskega prevedka *hvaliti*. Sedemdeseterica je v Septuaginti ta izraz največkrat prevajala z *ainéo*; drugi izrazi so še: *aído*, *hymnéo*, *psálo*. Prim. X. Léon-Dufour, *Riječnik biblijske teologije*, Zagreb 1969, str. 321.

¹¹ Efremovo pesništvo je napisano v dveh žanrih: prvi so *memre*, pri katerem gre za verzificirane homilije, pisane v distihih s 7 + 7 zlogi; drugi so, *madraše*, himne v kitični obliki, ki jih odlikuje izjemno pretanjen silabičen ustroj. Prim. uvod Sebastiana Brocka, enega največjih poznavalcev stare sirske književnosti, v St. Ephrem The Syrian, *Hymns on Paradise*, New York 1990, str. 7–75.

¹² Prim. njegovo sintetično študijo o vzhodni krščanski duhovnosti: *La spiritualité de l'Orient chretienne*, Rim 1978–1988.

¹³ Francoski prevod je dosegljiv v zbirki *Sources chrétiennes*: Grégoire de Narek, *Le livre de prières*, prev. I. Kéchichian, Pariz 1961. Prim tudi fr. prevod Gregorjevih »mističnih od« v: *Grégoire de Narek et l'ancien poesie arménienne*, izd. in prev. L.-A. Marcel, Pariz 1953, str. 39–100.

¹⁴ Prim. zlasti *Les hymnes de la réssurrection I. Hymnographie liturgique géorgienne: Textes du Sinaï 18*, prev. C. Renoux (Sources liturgiques), Pariz 2000.

¹⁵ O Makariju in Diadohu glej Andrew Louth, *Izvori krščanskega mističnega izročila*, Ljubljana 1993, str. 161–183. Prim. tudi B. McGinn, *The Foundations of Mysticism*, zlasti poglavje »The Monastic Turn and Mysticism«, str. 131–185.

¹⁶ Prim. A. M. Haas, *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*, Frankfurt ob Majni 1997, str. 250.

¹⁷ Prim. E. R. Curtius, *Evropska literatura in latinski srednji vek*, Ljubljana 2002, str. 204.

¹⁸ Anekdota nekega Cesariusa iz Heisterbacha pravi, da je pri večerni pridigi sladko zaspale vernike zbudil in celo pripeljal do solzavega ganotja le pravljivični obrazec: »Nekoč je živel kralj, ki mu je bilo ime Artur ...« Nav. po A. M. Haas, *Sermo mysticus*, str. 70.

¹⁹ To ugotavlja tudi Vladimir Truhlar, bržkone edini slovenski mistični pesnik. Prim. zanimive misli o religioznem izkustvu in religiozni liriki v *Leksikonu duhovnosti*, Celje 1974, str. 520–523, 527–530.

²⁰ Ne nazadnje lahko prisluhnemo dveh slovitim opredelitvam pesništva Paula Celana, ki je pesnil prav na robu obeh govornih okrožij, mistike in poezije: »Pesništvo – to je najusodnejše enkratno jezika.« [*Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache*]. In: »Pesništvo ... - : to neskončno govorjenje o čisti smrti in zaman.« [*Dichtung ... - : diese Undendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!*« Ali še konkretnje: »Pesništvo stremi k obmolknjenju.« (Paul Celan, *Gesammelte Werke III*, Frankfurt ob Majni 1986, str. 175, 200).

²¹ Prim. E. R. Curtius, nav. d., str. 199–209.

²² O formalnih strukturah mističnega pesništva glej Jean-Pierre Jossua, »Forme di linguaggio mistico nella poesia«, v: P. Plouvier (izd.), *Poesia e mistica*, Citta del Vaticano 2002, str. 19–39.

²³ Hans Blumenberg (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt ob Majni 1998, str. 178 isl.) govori celo o »eksplozivni metaforiki« (»*Sprengmetaphorik*«). Najslavnejši in tudi najnazornejši je primer iz *Knjige o štiriindvajsetih filozofih*: »Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam«, (Bog je neskončna krogla, katere središče je povsod, obod pa nikjer). Podobo krogle, ki si jo sprva vtisnemo v domišljijo, ob dodatnih določilih dejansko raznese, eksplodira, tako da lahko v podobi dobimo izkustvo neskončnega, neizrekljivega. To pa ima vselej mistagoški značaj.

²⁴ Izraz *jubilus* sta v krščansko mistiko vpeljala sv. Avguštin in sv. Gregor Veliki. Pomeni zlasti veselo, toda molčeče, vzklikanje ob doživetju Božje prisotnosti, ki ga spremljajo izjemni občutki radosti. Tauler pojav *jubila* uvršča med nižje stopnje vzpona k Bogu. Prek posredovanja Bernarda iz Clairvauxa je ta izraz vplival zlasti na mistično pesništvo srednjega veka. Prim. P. Dinzelsbacher, *Wörterbuch der*

Mystik, str. 282. V pesništvu nemške mistike naletimo na *jubilus* v pesmi *In dulci iubilo*, katere domnevni avtor naj bi bil veliki Eckhartov naslednik, Heinrich Seuse. Prva kitica se v izmenjavanju latinskih in nemških verzov glasi: »In dulci iubilo / nu singet un seit fro: / Unsers herzen wunne / leit in presepio, / leuchtet sur dy sunnen / matris in gremio. / Alpha es et o, / aplha es et o« (*Deutsche Gedichte des Mittelalters*, izd. U. Müller, Stuttgart 1993, str. 386). *Jubilus* prav tako najdemo v anonimni mistični plesni pesmi *Tochter von syon*; spet navajam prvo strofo: »Vreu dich, tochter von syon: / schone potschaft chumet dir. / du solt singen suessen don / wol nach deines herzen gier. / du pist warden gotes sreïn: / da von solt tu vroelich sein / und solt nicht leiden herzen pein./ ima iu iu iubilieren, / meditieren; / iu iu iu iu iubilieren, / contemplieren; / iu iu iu iu iubilieren, / speculieren; / iu iu iu iu iubilieren, / concordieren« (L. Gnädinger [izd.], *Deutsche Mystik*, Zürich 1994, str. 472).

²⁵ To seveda ne velja za njen celotni pesniški opus. Pri interpretaciji je vsekakor treba upoštevati tako formalne kot vsebinske razlike med *Strophische Gedichten* in *Mengeldichten*. Pri slednjih interpretacijo otežuje še kočljivo vprašanje avtorstva. O tem prim. S. Murk-Jansen, *The Measure of Mystic Thought. A Study of Hadewijch's Mengeldichten*, Göppingen 1991.

²⁶ To pesem in vse druge sem prevedel sam. Slovenski prevod celotne 7. pesmi iz SG je zdaj dostopen v G. Epiney-Burgard, E. Zum Brunn, *Božje trubadurke: mistikinje srednjega veka*, prev. Milica Kač, Ljubljana 2004, str. 141–144.

²⁷ K. Ruh opozarja, da minuciozna razprava o *orewoet* tudi med nederlandisti ostaja *desideratum*. Temeljna referenca je tu še vedno zdaj že klasična študija Jorisa Reynaerta o podobju pri Hadewijch, *De beeldspraak van Hadewijch*, Antwerpen 1981, str. 377–381. Glede pomena te besede obstajata dve razlagi: po eni naj bi beseda izhajala iz starofrancoske besedice *ore*, ki je prevedek za latinski *aura*, torej *veter*, *vihar* (to bi navrglo pomen *razviharjen bes*); v skladu s tem potem nekateri prevajalci prevajajo *orewoet* z »viharjem«. Po drugi razlagi pa naj bi bila predpona *oer* identična z nemškim *ur* in tako bi *orewoet* dejansko ustrezal nemškemu *Urwut*. V prevodu sem se odločili za drugo različico zlasti zato, ker Hadewijch drugod s pridom uporablja besedo »vihar« (strflam. *storm*), denimo v znamenitem uvodnem kupletu že omenjene 13. pesmi iz korpusa *Mengeldichten*, ki ga je tako občudoval Maurice Maeterlinck: *Dat suetste van minnen sijn hare storme; / Haer diepste afgront es haer scoenste vorme*, »Najlepši in ljubezni so njeni viharji; / njeno najgloblje brezno je njena najlepša oblika«. Hadewijch, *Mengedichten*, izd. J. van Mierlo, Antwerpen 1947, str. 61.

²⁸ »Mer mi heuet hi wredere gheweest dan mi nye duuel was.« Hadewijch, *Brieven*, Antwerpen 1947, str. 18. Še bolj paradoksalna je izjava iz 17. pisma: *Ay deus, wat vreseleker wesene es dat / dat selc haten ende selke caritate in een verslent*, »Aj, *Deus*, kako strašno bitje je to, ki v eno vije takšno sovraštvo in takšno ljubezen«. Hadewijch, nav. d., str. 141.

²⁹ Janez od Križa je paradoks krščanske mistične poezije neprekosljivo pokazal prav ob podobi ljubezenske rane: »Rane ljubezenskega ognja pa ni mogoče zdraviti z drugačnim zdravilom, ampak jo zdravi isto žarenje, ki jo povzroča; vsakokrat namreč, ko se ljubezensko žarenje dotakne ljubezenske rane, jo še poveča, in čim bolj neguje in zdravi, tem bolj ranja. Čim bolj je ljubeči ranjen, tem bolj je zdrav, ljubezen pa zdravi tako, da ranja in odpira že povzročeno rano, dokler ta ne postane tako velika, da se vsa duša izgubi v njej. Izžgana in spremenjena v eno samo ljubezensko rano, je v ljubezni popolnoma zdrava, saj se je spremenila v ljubezen« (Sv. Janez od Križa, *Živi plamen ljubezni*, prev. B. Cigoj-Leben, Ljubljana 1991, str. 39–40).

VIRI

- Angelus Silesius. *Cherubinischer Wandersmann*. Izd. Louise Gnädinger. Zürich: Manesse Verlag, 1986.
- Dionizij Areopagit. »O mistični teologiji«. Prev. Gorazd Kocijančič. *Posredovanja*. Celje: Mohorjeva družba, 1996. 106–114.
- Dionizij Areopagit. »O cerkveni hierarhiji«. Prev. Gorazd Kocijančič. *Posredovanja*. Celje: Mohorjeva družba, 1996. 284–300.
- S. Dionysius Areopagita. *Opera Omnia, Patrologiae cursus completus*. Ur. J.-P. Migne. Pariz (Patrologia Graeca [= PG] 3–4), 1857.
- Hadewijch. *Strophische Gedichte*. Izd. Joseph van Mierlo. Antwerpen: Leuvense Studiën en Tekstuitgaven, 1942.
- Hadewijch. *Brieven*. Izd. Joseph van Mierlo. Antwerpen: Leuvense Studiën en Tekstuitgaven 1947.
- Hadewijch. *Mengedichten*. Izd. Joseph van Mierlo. Antwerpen: Leuvense Studiën en Tekstuitgaven, 1952.
- Iacopone da Todi. *Laudi, trattato e deti*. Izd. Franca Ageno. Firenze: Felice le Monnier, 1953.
- San Juan de la Cruz. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.
- Mechthild von Magdeburg. *Das fließende Licht der Gottheit*. Izd. in prev. Gisella Vollman-Profe. München: Deutscher Klassiker Verlag, 2003.
- Mojster Eckhart. *Pridige in traktati*. Prev. Milica Kač idr. Celje: Mohorjeva družba, 1995.
- Nikolaj Kuzanski. *O božjem pogledu*. Prev. Ksenija Geister. Ljubljana, Družina, 1997.
- Syméon le Nouveau Théologien. *Traité théologiques et éthiques*. 2. zv. Prev. J. Darruuzès. Pariz: Cerf, 1967 (Sources chrétiennes 129).
- Syméon le Nouveau Théologien. *Hymnes*. 1. zv. Pariz: Cerf, 1969 (Sources chrétiennes 156).

LITERATURA

- Baldini, Massimo. *Il linguaggio dei mistici*. Brescia: Queriniana, 1986.
- de Certeau, Michelle. *La Fable Mystique: XVIe – XVIIe siècle*. Pariz: Gallimard, 1982.
- Derrida, Jacques. *Izbrani spisi o religiji*. Prev. Nike Kocijančič-Pokorn idr. Ljubljana: KUD Logos, 2003.
- Haas, Alois Maria. *Sermo mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der Deutschen Mystik*. Freiburg v Švici: Universitätsverlag Freiburg Schweiz, 1979 (Dokimion 4).
- Haas, Alois Maria. *Mystik als Aussage. Erfahrungs-, Denk- und Redeformen christlicher Mystik*. 2. izd. Frankfurt na Majni: Suhrkamp Verlag, 1997.
- Haas, Alois Maria. *Mystik im Kontext*. München: W. Fink, cop., 2004.
- Haug, Walter. *Brechungen auf dem Weg zur Individualität: kleine Schriften zur Literatur der Mittelalters*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Heidegger, Martin. *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*. Frankfurt ob Majni: Vittorio Klostermann, 1980 (Gesamtausgabe 39).
- Henry, Michel. *C'est moi la Vérité. Pour une philosophie du christianisme*. Pariz: Éditions du Seuil, 1996.

- Kocijančič, Gorazd. *Posredovanja*. Celje: Mohorjeva družba, 1996.
- Marion, Jean-Luc. *L' idole et la distance*. Pariz: Bernard Grasset, 1977.
- McGinn, Bernard. *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*. 1. zv.: *The Foundations of Mysticism*. New York: SCM Press, 1991.
- Quint, Joseph. »Mystik und Sprache. Ihr Verhältnis zueinander, insbesondere in der spekulativen Mystik Meister Eckeharts«. *Altdeutsche und altniederländische Mystik*. Ur. Kurt Ruh. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964. 113–151.
- Ruh, Kurt. *Die mystische Gotteslehre des Dionysius Areopagita*. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1987.
- Ruh, Kurt. *Geschichte der abendländischen Mystik*. 2. zv.: *Frauenmystik und Franziskanischer Mystik der Frühzeit*. München: Verlag C.H.Beck, 1993.
- Scholem, Gerschom. *Poglavitni tokovi v judovski mistiki*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: Nova revija, 2003.
- Sells, Michael A. *Mystical Languages of Unsayng*. Chicago: University of Chicago, 1994.
- Snoj, Vid. »Dekonstrukcija in negativna teologija«. *Phainomena* let. 3, št. 9/10 (1994). Ljubljana: Nova Revija, 1994. 210–227.
- von Balthasar, Hans Urs. *Herrlichkeit, Eine theologische Ästhetik*. 2. zv. *Fächer der Stile*. Einsiedelen: Johannes Verlag, 1962.
- von Balthasar, Hans Urs. »Zur Ortbestimmung der christlicher Mystik«. W. Beierwaltes, H. U. von Balthasar in A. M. Haas. *Grundfragen der Mystik*. Einsiedelen, Johannes Verlag, 1974. 37–71.
- Wittgenstein, Ludwig. *Logično filozofski traktat*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.

■ MODUS LOQUENDI MYSTICORUM: MYSTICAL SPEECH AND MYSTICAL POETRY

Key words: christian mysticism / mystical theology / mystical poetry / Dionysius Areopagite / mystical silence / God / godship / mystagogy

The article approaches the subject of mystical speech by way of mystical theology, as developed by Dionysius the Areopagite. The basic characteristics of this speech is identified in Christo-mimetic (particularly kenotic) structure, i.e. the movement from a cataphatic towards an apophatic mode of utterance, or rather, from positive predicative affirmation towards negation, which ends in denegation, a negation of negation, which is a verbal channel of trans-referential meta-ontological reality. The means of uttering this reality again acquires a positive dimension; however, it is now a positivity of a second order, which can only be objectified into hymnic-doxological utterances. Another aspect of mystical speech is mystical silence, originating in the basic negativity of the mystical experience and separating cataphatic and apophatic theologies. Mystical silence in a mystical text is communicated into various verbal forms of silence, such as paradox, ellipsis, anacoluthon, etc.

From there, we have approached Christian mystical poetry through the »discourse of praise« (Jean-Luc Marion), inscribing itself in apophatic utterances of meta-ontological positivity, on the one hand, and through Biblical hymns on the other. We have, somewhat provisionally, suggested a distinction from ordinary religious poetry which – proceeding from the experience of nothing-but-divine – takes its hymnic mode of utterance at face value: the speech of ordinary religious hymns is not fatally marked by negativity, which would drive it beyond the essentially always phantasmal realm of the ontic and into the impenetrable realm of Nothing, of God as the absolute *Mystery*, and by so doing, liberate it from the omnipresent menace of idolatry. Conversely, mystical poetry generates a distinctly theological (Godhead) dimension; it originates in the very experience of a radically hidden God, God as Godhead, and also returns into Him, but bringing with it, by means of its mystagogical structure, the potentially “true” recipient. It is therefore forever permeated with silence: with silence *before* the poem, *in* the poem and *after* the poem. Furthermore, we have thematized the difficult relationship between mysticism and poetry and pointed out their differences as well as common features. In essence, it has been necessary to allow for the possibility of dynamic convergence, due to the phenomenological affinities between the two realms of speech.

September 2006

POLEMIKA O PLAGIATU

ALI KAKO JE NASTAJAL POSTMODERNIZEM V JUGOSLAVIJI

Julija Uršič

Ljubljana

Ob izidu Kiševe Grobnice za Borisa Davidoviča leta 1976 je kritikova obtožba, da je knjiga plagiat, sprožila »eno največjih knjižnih afer« v bivši Jugoslaviji. Pričujoči esej se posveti kratkemu pregledu plagiata skozi čas, se obrne na konkretni primer Danila Kiša in poskuša razkriti vlogo, ki jo je polemika odigrala pri novem razumevanju literarne in družbene resničnosti.

A polemics on plagiarism or the origins of Post-Modernism in Yugoslavia.
When Kiš published his Grobnica za Borisa Davidoviča (A Tomb for Boris Davidovič) in 1976, a critic's allegation that the book was a work of plagiarism initiated »one of the biggest literary scandals« in the former Yugoslavia. This essay takes a brief look at plagiarism through time, before turning to the actual case of Danilo Kiš and attempting to determine the role that the polemics played in a new understanding of literary and social reality.

Junija 1976 je sočasno pri beograjski založbi BIGZ in hrvaški založbi Liber izšlo Kiševo delo *Grobnica za Borisa Davidoviča* in v kratkem poželo številne pohvalne kritike. Toda že mesec po izidu so se po beograjskih kuloarjih začele širiti govorice, da knjiga ni izvirna, da je prepisana, da je – dokazano črno na belem – plagiat. Novembra istega leta je novica o plagiatu končno pricurljala v javnost, podpisana z imenom in priimkom: članek *Ogrlica od tuđih bisera* (Ogrlica iz tujih biserov) novinarja in urednika Duge Dragoljuba Golubovića, objavljen v zagrebški reviji *Oko*, je sprožila polemiko, ki je za seboj potegnila številne književnike ter literarne kritike in teoretike (med drugimi sta se nanjo odzvala tudi Taras Kermauner in Dimitrij Rupel). Pravi polemični val se je »kmalu razširil na vse naše sredine, zajel ničkoliko udeležencev in pljusnil s takšno močjo, da je bilo težko slediti celotnemu mehanizmu,« pravi Boro Krivokapić v uvodu knjige *Treba li spaliti Kiša?* (Je treba Kiša sežgati?), obsežni kronologiji celotne polemike. Prerekanja o literarnih klanih, lobijih in manipuliranju pri podeljevanju knjižnih nagrad so se iz revije *Oko* razširila tudi v beograjske *Književne novine*, *Književno reč*, *NIN*, *Student* in odmevala domala v vseh medijih. Polemika se je ponovno

razgrela po izidu Kiševega obračuna z njegovimi nasprotniki v knjigi *Čas anatomije* (Ura anatomije) leta 1977 ter dobila epilog dobri dve leti po začetku, v zasebnih tožbah Dragoljuba Golubovića zoper Danila Kiša in zoper Predraga Matvejevića zaradi klevetanja.

Grobnica za Borisa Davidovića je predvsem srbsko, nenazadnje pa tudi celotno jugoslovansko literarno življenje razdelila v dva tabora s protagonisti Dragoljubom Golubovićem, Draganom M. Jeremićem, Branimirjem Ščepanovićem in Miodragom Bulatovićem na eni ter Danilom Kišem, Predragom Matvejevićem in Mirkom Kovačem na drugi strani, pri čemer so knjigi v bran stopili številni književniki ter literarni kritiki in teoretiški. Njeno ostrino verjetno lahko pripišemo ne le boju za moč v družbeno-literarni mašineriji (polemike o literarnih klikah, intrigah, kuhinjah itd.), literarnemu prestižu (poskusi Kiševe diskreditacije, ki se – v veliki meri seveda po Kiševi zaslugi – napadalcem vrnejo kot bumerang, »bitke« za literarne nagrade in ugled) ali različnim pogledom na literaturo, temveč tudi politično-ideološkemu ozadju. To se sicer zdi precej prikrito, v obračunavanje prihaja skozi stranska vrata, z opozarjanjem na judovsko poreklo junakov, namigovanjem na protisovjetski duh knjige ali antikomunizem, kakor denimo meni udeleženec polemike Milorad Vučelić: »Knjigo so ožigosali in diskvalificirali kot judovsko, antisovjetsko, antikomunistično in kot antitirsko« (Vučelić 283). Dimitirij Rupel v svojem komentarju nekoliko drugače opozori na morebitno ideološko ozadje dogajanja: »Mislim, da bi Kiševo delo želeli oblatiti tisti, ki pripadajo taboru doktrin, kakršne so teorija zrcaljenja, socrealizem, državnobirokratski tip kulture itd.« (Rupel 134), podobno tudi Dragan M. Marković povode pripiše »kulturbirokraciji« (Marković 401–403).

Kljub takšnim ali drugačnim vzvodom in motivom, ki so vplivali na izbruh »ene največjih knjižnih afer« v Jugoslaviji, je linija polemike, ki jo je Golubović sprožil s svojim napadom na Kiša, prinesla številne analize o vprašanju plagiata v *Grobnici za Borisa Davidovića*, se razvila vse do razprav o literarnem vrednotenju in ontologiji literarnega dela ter »zakrivila« dve knjigi, Kišev *Čas anatomije* (1977) in Jeremićevega *Narcisa brez lica* (Narcis brez obraza, 1981), ki na polemičnem ozadju razgrinjata literarna izhodišča avtorjev. Polemika se je tako izkristalizirala kot trk dveh različnih konceptov literature, kot je v spremni besedi k slovenskemu prevodu ugotovil tudi Andrej Blatnik (152): »Skozi polemiko so se kazali različni pogledi na vlogo in obliko izvornosti in resničnosti v literarnem delu, zlasti pa jo je danes mogoče razumeti kot spopad med književno tradicijo in inovacijo.« Ki ga utelešata tudi Jeremićeva in Kiševa knjiga, bi lahko dodali.

Problem plagiata

Udeleženci polemike so se le izjemoma obrnili k pojasnjevanju samega pojma plagiat, zdi se, da je njegov pomen nesporen. Iz *Ogrlice od tujih bisera* lahko povzamemo najbolj splošno definicijo plagiata kot bolj ali manj dobesednega prisvajanja odlomkov iz tujih del brez navajanja virov. Golubović

pri tem dopušča epigonsko oziroma imitatorsko literaturo, plagiat pa je zanj nesprejemljiv. V podobno povezavo postavi plagiat in imitiranje Dragan M. Jeremić v knjigi *Narcis bez lica*, posvečeni odgovoru na Kišev *Čas anatomijske* in analizi njegovega prevzemanja iz tujih del. Pri tem v opombi uporabi leksikografsko razlago, plagiat pa podredi epigonski literaturi:

V svojih knjigah je bil Kiš zapovrstjo epigon raznih večjih in manjših piscev in je skoraj z vsako novo knjigo epigonsko drobencljaj za nekim novim zgledom. V domeno epigonstva pa sodi ne le posnemanje, ampak tudi plagiat.⁹

⁹»Nadarjeni književniki nastopajo z izvirnimi, originalnimi ustvarjalnimi koncepcijami, v nasprotju z epigonâ (gr. epigone, podmladek), ki prevzemajo teme, like in stilne postopke iz zgodnejših obdobij ali od drugih književnih ustvarjalcev. Pri epigonih pogosto naletimo na pojav plagiata (v. lat. plagium, ugrabitelj), kadar so prevzeti kakršnekoli sestavni elementi knjižnega dela, a se to prikriva ali kako drugače zamolči.« Tvrtko Čubelić, Književni leksikon, Zagreb, 1972, str. 520. (Jeremić 69)

Bistvo epigona je za Jeremića to, da poenostavljeno, mehanično povzema vzornika in praviloma oponaša le površinske ustvarjalne plasti, ne pa njegove globine (Jeremić 84). Kiševe pripovedne postopke sta tako Golubović kot Jeremić torej zvajala na epigonstvo in plagiat in pri tem izhajala iz tradicionalnih koncepcij literature, ki segajo še v antiko. Rimski retoriki in poetologi so zavračali epigone in plagiatorje, ki »so bili sposobni slediti le površini klasičnega izročila, povzdigovali pa tiste /posnemovalce, op. J. U./, ki so dojemali duhovne razsežnosti vzornih del in tako dosegli snovno samostojnost.« (Juvan 63–64) Jeremić denimo Kiša z romanom *Peščanik* (Peščena ura) uvrsti k epigonom Joyca, medtem ko Brocha z *Mesečniki* in Roberta Pingeta z *L'inquisiteur* (Inkvizitorji) k njegovim tvornim naslednikom (Jeremić 122–128). Bližino normativne poetike potrjuje tudi priljubljena prisposoda Kiševih nasprotnikov »kititi se s tujim perjem«; Horac je na podlagi Ezopove basni plagiatorja primerjal z vrano, ki se šopiri s tujim perjem, primerjavo pa so prevzeli tudi v poznejših obdobjih, predvsem v humanizmu.

Odnos do prevzemanja iz tujih literarnih del je v zgodovini doživel več sprememb, zadnje so prinesle literatura in njena estetska recepcija postmodernizma ter predvsem teorija intertekstualnosti. Gvozden Eror v *Genetičnih vidovih (inter)literarnosti* (Genetični vidiki (inter)literarnosti, 2002) sledi genezi sorodnih literarnih pojmov oponašanja, plagiata, vpliva, izvora, snovi, posrednika in interteksta, ki so tesno povezani z literarnimi gibanji in teorijami, med njimi pa se zabrisujejo meje ali en pojem zajema drugega/druge, kar pogosto pripelje do terminološke zmede. Po Erorjevem mnenju je plagiat razmeroma enoznačen pojem, ki označuje literarno krajo, zavestno prevzemanje tuje literarne »lastnine« in njeno objavljanje pod lastnim imenom, svoje mesto pa je dobil tudi v sodobni kazenski zakonodaji. Podobno ga v leksikonu *Sachwörterbuch der Literatur* (Literarni stvarni slovar) opredeli tudi avtor Gero von Wilpert, kjer preberemo, da je plagiat »tatvina duhovne, predvsem literarne lastnine z nezavednim ali nedovo-

ljenim prevzemanjem iz umetniških del, odlomkov besedil, motivov, idej nekoga drugega brez imenovanja avtorja, kot lastnega izdelka, tudi zloraba pravih citiranja, brez oznake in navedbe virov.« (Wilpert 685) S postmodernistično citatnostjo ter z intertekstualnostjo in njenimi predhodniki se je po mnenju nekaterih njegov negativni pomen relativiziral – postal je preprosto eden izmed umetniških sredstev citiranja oziroma medbesedilnih pojavov (tako ga razvrščata npr. Herman Meyer in Konrad Górski, John Barth in Raymond Federman pa plagiiranje razglasita celo za enega ključnih principov postmoderne ustvarjalnosti; Juvan 86–87, 105). Vendar vsi ne delijo takšnega mnenja, Christopher Ricks v knjigi o pesniški aluziji *Allusion to the Poets* (Aluzija na pesnike, 2002) denimo ne obsoja le plagiatorjev, ampak tudi tiste, ki plagiat relativizirajo, k čemur se bomo vrnil kasneje. Wilpert po drugi strani ugotavlja, da skoraj vsa velika literarna dela posnemajo ali plagiirajo, pri tem pa poskuša – ne najbolj prepričljivo – opredeliti razliko med »ničvrednim« in »plodnim« plagiiranjem: »Plagiat zagreši le duh majhnega formata, ki se kiti s tujo duhovno dobrino, medtem ko veliki duh vključi to, kar si sposodi pri drugih, v trdno zaokroženo sliko sveta, po svoje predela in uporabi spodbude, jih s tem deloma iztrga iz pozabe in jim podeli vrednost.« (Wilpert 685)

Plagiat od antike do romantike

Sam pojem literarnega plagiata je prvič zaslediti v Marcialovih *Epigramih* (1. stoletje); v enem izmed epigramov je za tistega, ki si prisvaja tuja dela, avtor uporabil pojem *plagiarius* (ugrabitelj, ropar), ki ga je vzel iz rimskega prava, kjer *plagiarius* pomeni osebo, ki je kradla, skrivala ali prodajala tuje sužnje. Razkrivanje resnične in namišljene literarne kraje je bilo v antiki pogosto, razlogi za to pa so bili različne narave, obtoževanja naj bi velikokrat spodbudile zavist, ljubosumnost in škodoželjnost, pa tudi izkazovanje nacionalne ali konfesionalne prevlade (Eror 68–70). Posnemanje (*mimesis*, *imitatio*) je bilo sicer priznana umetniška veščina in je sodilo tudi v izobraževalni program retorike. V 1. stoletju se je imitacija nadgradila v emulacijo, tekmovanje s svojimi vzorniki, ki so jih posnemovalci poskušali celo preseči (Juvan 60–63). Toda prevzemanje je moralo biti izpeljano z mero in darom, sicer se je sprevrglo v plagiat. Plagiat je torej določal mejo priznanega posnemanja, ključna razlika je bilo prikrievanje prevzete. Podobnega mnenja je tudi Christopher Ricks, ki v knjigi *Allusion to the Poets* posebno poglavje posveti plagiatu; razmerje med aluzijo in plagiatom je po njegovem mnenju celo nasprotno: aluzija se uporablja z namenom, da bi bila prepoznana, plagiat pa z namenom, da bi sposoja ostala prikrita (Ricks 1, 231–232).

V srednjem veku je plagiat izgubil aktualnost in to tako na področju znatnosti kot literature.¹ Srednjeveški pesniki so bili predvsem mojstri besede, ki so delali po naročilu, naročniki pa so naročali predelave posameznih del. Avtorji so izvornike posodobili in prikrojili tako, da so bili vseč ne le naročnikom, ampak tudi širšemu občinstvu, avtorje izvornikov pa so pri

tem ponosno navajali. Toda kot lahko sklepamo iz nekega provansalskega poročila, pesniška beseda vendarle ni bila povsem prosta dobrina: v njem je naveden primer pesnika Fabresa d'Uzès, ki je bil kaznovan z bičanjem, ker je pod svojim imenom objavil verze trubadurskega pesnika markiza de Malespina. (Rosenfeld 118) Takšna literarna kraja se po mnenju nekaterih (denimo Ricksa v zgoraj navedenem delu) sicer loči od plagiata in sodi k literarnemu piratstvu.

V renesansi so plagiat pretežno obsojali, toda Marco Girolamo je v svoji Poetiki (*De arte poetica libri III*, 1527) odobral plagiiiranje klasikov in pesnikom celo svetoval, naj spretno in neopazno kradejo, tako da spremenjajo besedni red in s tem zabrišejo izvor svoje kraje. Francoski klasicisti so ponovno opozorili na razliko med imitiranjem, ki so ga odobrali, in plagiiranjem (pri tem govorijo o kraji), ki so ga obsojali. Sam pojem plagiat se je udomačil v 18. stoletju, Voltaire ga je v svoj *Dictionnaire philosophique* (Filozofski slovar, 1764) že uvrstil kot samostojno geslo z razlago, da je to kraja, kjer pisec prodaja misli drugega za svoje ter dodal, da se avtorji predvsem v poeziji pogosto poslužujejo plagiata, vendar je od možnih kraj ta zagotovo najmanj nevarna družbi (Error 73–75).

Konec 18. in v 19. stoletju so se z romantiko postavili temelji sodobnega pojmovanja avtorstva, ki je povečevalo izvirnost, edinstvenost in inventivnost avtorja ter njegove ustvarjalnosti. Iz takšnega izhodišča je bilo vsakršno oponašanje načelno obsojeno kot ničvredna literarna kraja. Že Edward Young, začetnik angleške predromantike, je v eseju *Conjectures on Original Composition* (Razmisleki o izvorni kompoziciji) iz leta 1759 povzdignil izvirnost nasproti posnemanju. Po njegovem mnenju je celo najboljši posnemovalec slabši od slabega izvirnega avtorja, po pravilu »boljši je biti prvi na vasi kot drugi v mestu« (Young 36–37). Young je svojo primerjavo stopnjeval v slogu »nesramne imperialistične retorike«, kot jo upravičeno označi Andrew Bennett v delu *The Author* (Avtor), in posnemanje primerjal z obnašanjem opice, ki je »mojster mimikrije«, izvorni avtorji pa so »veliki dobrotniki«, ki »širijo svet literature in dominionu priključijo nove pokrajine« (Bennett 58).

Moralistična razsežnost, ki se plagiata drži že od antike dalje, dobi v romantiki še ostrejše poteze, podprte tudi s pravno legalizacijo avtorskih pravic; prvi zakon o avtorskih pravicah je angleški iz leta 1710, sledili so mu ameriški (1790) in francoski (1791–1795), konec 19. stoletja pa se s t. i. Bernsko konvencijo (1886) uveljavi tudi mednarodna regulativa. Priseganje na izvirnost in, posledično, odklanjanje posnemanja sta povezana z vprašanjem razvoja individualizma ter institucije avtorja in avtorstva, zato bi v njun ris lahko postavili tudi odnos do plagiata.

Avtorstvo in individualizem

Literatura kot »kvaziresničnost« je razpeta med poloma posnemanja in izvirnosti, njene reference so »kvazireference«. Referenca ima v literaturi dvojno življenje, odvisno od tega, s katere strani se ji približamo: v njej

lahko iščemo navezave na dejansko resničnost, toda ta dejanskost, vpeta v literarni kontekst, ni več dejanskost, dodana ji je druga, drugačna vrednost, postane nekaj drugega. Literatura je odvisna od virov, a jih v trenutku, ko jih uporabi, tudi razveljavi, pravi Bennett. Prav to dinamično, nenehno »suspendirajoče« ravnotežje je po mnenju Paula de Mana pogoj estetskega užitka (Bennett 119). Kljub temu ali prav zaradi tega literatura praviloma doživi buren odziv ravno v točki prepoznanja, preboja dejanskosti, pa naj bo v neposredni ali posredni obliki.

Plagiat kot dobesedno prepisovanje je skrajna, čista oblika posnemanja, zato ga lahko razumemo tudi kot hrbtno stran ustvarjanja. Obtožba, da je umetniško delo plagiat, je obveljala za eno najhujših diskreditacij umetniške stvaritve; v čem je torej nelagodje, ki ga ta oznaka vsebuje? Posnemanje stoji na nasprotnem bregu izvirnosti,² prepisovanje lahko razumemo tudi kot razvrednotenje edinstvenosti avtorja, njegove »božanskosti«, ki se posredno ali neposredno pripisuje avtorju vse od antike.³ Plagiator namreč potvori, si neupravičeno prilasti tisto, kar se pripisuje pisatelju: da se dvigne nad videz stvari, poseže v bistvo, razkrije, proizvede resnico, proizvede drugače, bolje – več (kot drugi ali kot resničnost sama). V tej »dodani vrednosti« posnetka, v tem več gnezdi avtor.

V procesu individualizacije, kakršen se je začel s poznim srednjim vekom, predvsem pa z moderno, posrednjeveško dobo, je na položaj avtorja odločilno vplivala iznajdba tiska, ki je z uniformnostjo tiskane knjige spodbudila izražanje osebnosti, posameznikovega jaza, kot ugotavlja Andrew Bennett (Bennett 48). Richard Posner (482) k posrednjeveškemu rojstvu »avtorja« poleg izuma tiskarskega stroja dodaja še omilitev cenzure, zaradi česar pisanje ni bila več tako nevarna dejavnost, in – zaradi tiskarske tehnologije – večjo cenovno dostopnost knjige. Ta je doprinesla k finančni neodvisnosti avtorja, saj je vir njegovega dohodka postopno prešel od pokrovitelja k (anonimnim) kupcem knjig.⁴ Druga pomembna zarez je bila vzpostavitev lastniškega sistema, ki je avtorja legitimiral kot Avtorja, uzakonil ne le njegovo lastniško pravico, ampak samo ime avtorja.

Romantika je z imperativom izvirnosti (literarni) individualizem pri gnala do solipsizma, a obenem vpeljala tudi pojem pesniške svobode in s tem omogočila svoboden odnos do tujih stvaritev. Avtor se je tako znašel v paradoksalnem položaju, ki ga Bennett razkrije tudi na drugi ravni: poudarjanje izvirnosti je pripeljalo do svojega nasprotja, do zanikanja, izginjanja avtorja. Toda avtor je v vsakem primeru stopil v središče pozornosti. Od vprašanja, kaj pesnik počne, ki je zaznamovalo prejšnja obdobja in o čemer je v 16. stoletju razglabljal še Sir Philip Sidney (*An Apology for Poetry* – Zagovor poezije), se je romantika osredotočila na vprašanje, kaj pesnik je, s katerim se je ukvarjal Wordsworth v predgovoru k izdaji pesniške zbirke *Lyrical Ballads* (Lirične balade, 1802) in 15 let kasneje Coleridge v svoji *Biographia Literaria*. Zgodil se je torej obrat od literarnega dela k subjektu, ki ustvarja (Bennett 3).

Z realizmom in modernizmom se je razvoj nadaljeval z novim obratom. Bennett navaja stališča avtorjev 20. stoletja in njihove poetike, ki izhajajo iz avtorjeve »brezosebosti«. Avtor je postal ustvarjalec, ki se pravzaprav ne

zaveda natanko, kaj proizvede, zaznamujeta ga nenamernost in odsotnost; ena od posledic takšnih stališč je, da mora biti interpretacija prepuščena drugim. Toda 20. stoletje po drugi strani zaznamujejo ravno številne literarne izpovedi, memoari, samoizpostavljanja avtorjev, knjige intervjujev, avtobiografije. Vztrajanje na brezosebnosti avtorja tako spodbudi ravno vračanje jaza, subjektivitete, individualnega avtorja (Bennett 66–70). Če je romantika ustoličila izvirnega avtorja, avtorja kot genialnega kreatorja, ki ustvarja *ad nihilum*, je modernizem v središče postavil avtorjevo zavest. S tem je omilil imperativ izvirnosti, zakril nelagodno plat posnemanja in obenem ohranil instanco Avtorja. Tudi zato se je modernizem lahko prosto vračal k preteklim predlogam, zlasti mitskim.⁵

Postmodernizem je brezosebnega avtorja prignal do »smrti«, toda »zvi-jača« postmodernističnega avtorja leži v njegovi mistifikaciji. S tem ko se besedilo razkrije za »tkivo citatov« in razglasi »smrt avtorja«, je avtor dokončno odvezan dileme posnemanja, pozornost pa se preusmeri ponovno k besedilu oziroma k bralcu kot tistemu mestu, ki, namesto ali na mestu avtorja, združuje mnogoterost pisanja, če povzamemo misel iz Barthesovega eseja *Smrt avtorja*. S tem plagiat navidez izgubi svojo ostrino, postane »le« eden izmed ostalih medbesedilnih postopkov, avtorju pa se spodmaknejo njegova izvirnost, genialnost in »božanskost«. Zdi se, da se vloga avtorja, kot jo Barthes opredeli v *Smrti avtorja*, približuje funkciji, kakršno je poznal srednji vek; postmodernistični avtor je utelešenje, reinkarnacija srednjeveškega *auctorja*, kot ga prikazuje denimo Bonaventura.

Če bi sklepali po frančiškanskemu menihu Bonaventuri (13. stoletje), zgodnji in visoki srednji vek ne poznata pojma ustvarjalnosti, kakršnega je kasneje koncipirala romantika, s tem pa tudi ne pojma avtor v današnjem pomenu besede – avtor je pisec, lahko bi rekli pisar, ki »dela« knjige. Po Bonaventuri obstajajo štiri vrste piscev in načinov, kako se »dela« knjiga: prvi je prepisovalec, ki ničesar ne doda in ničesar ne spremeni, drugi je sestavljalca, ki sestavi odlomke iz različnih (tujih) besedil, tretji je komentator, ki besedilom drugih doda svoje besede ali komentarje in zadnji je *auctor*, ki piše tako z drugimi kot s svojimi besedami, le da so njegove besede na prvem mestu, druge pa dodane z namenom, da njegove potrjujejo. Bonaventura *auctorju* ne pripisuje nikakršnih posebnih privilegijev, je zgolj zadnja med stopnjami prepisovanja, poleg tega so bili srednjeveški »pisarji«, vključno z *auctorji*, večinoma anonimni. (Bennett 38–39) Vendar, kot piše A. J. Minnis (Minnis 27), je imel *auctor* poseben ugled, veljal je za nesporno avtoriteto, za tistega, ki se mu verjame; eksegeti so v 12. stoletju k njemu pristopali kot k tistemu, ki ga je navdahnil Bog in to na način, ki ga literarni opis ne more zaobseči. Toda že v 13. stoletju se je pojavil nov tip eksegeze, ki se je od božanskega *auctorja* preusmeril k človeškemu, s čemer se je med drugim napovedoval proces individualizacije.

Postmodernistični avtor ne more biti Bonaventurin *auctor*, ker ju loči celotno obdobje procesa individualizacije. Kot pravi Michel Foucault v eseju *Kaj je avtor?* (32): književne anonimnosti ne prenašamo, sprejmemo jo le kot igro, kot uganko. Prav tu se zdi kleč postmodernistične mistifikacije avtorja: poudarjanje njegove odsotnosti krepi njegovo moč in ohranja njegovo

avtoriteto. Odkritje citatnosti besedil je okrepiło erudicijsko vlogo avtorja in ga s tem res približalo učenjaškemu in božansko navdahnjenemu *auctorju*, tistemu, ki se mu verjame, natančneje – ker postmodernistični avtor neprestano zavaja in sprevrča resnico in laž – tistemu, ki edini zares ve. Vloga avtorja je s tem okrepljena in se prilega solipsistični koncepciji modernega avtorja. Oznako »narcisistična pripoved« Linde Hutcheon za metafikcijo, ki jo je v svojem delu *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Narcisistična pripoved. Metafikijski paradoks) izenačila s postmodernizmom, bi zato lahko vzeli ne le kot značilnost pripovedi, ki se nanaša sama nase, ampak tudi kot lastnost samega postmodernističnega avtorja.

Z izginjanjem avtorja, ki povzroči navidezni obrat od romantične koncepcije avtorja, se postmodernistični avtor ne približa srednjeveškemu *auctorju*, kot se zdi na prvi pogled, ampak nasprotno, preko ovinka razširi, če že ne stopnjuje romantično izhodišče. To se kaže ravno v odnosu do plagiat: če je romantika plagiat zavračala zaradi priseganja na izvirnost, s čemer je utemeljevala genialnost in »božanskost« avtorja, ga postmodernizem vključi k legitimnim pripovednim postopkom tako, da mu podeli eruditsko vlogo. Plagiat oziroma povzemanje ali citiranje brez navajanja virov postane referenca, ki izpričuje izobraženost avtorja in jo lahko prepozna le izobražen bralec; v kontekstu besedila dobi poseben, dodaten pomen, postane intelektualna igra. Pozicija avtorja se tako okrepi.

Plagiat kot zločin

Princip citatnosti besedil oziroma intertekstualnosti torej res spremeni funkcijo avtorja in v literarni teoriji odpre prostor, denimo, instanci bralca. Po drugi strani pa se nasproti avtorjevemu navideznemu izginjanju krepi njegova pravna legitimacija. Ena od avtorskih funkcij, kot jih opredeljuje Foucault, je povezana prav s pravnim in institucionalnim sistemom, ki zameji in določi prostor diskurza. V trenutku, ko se je do teksta vzpostavil lastniški odnos in so se določila pravila glede avtorskih pravic, si je avtor pridobil ugodnosti lastništva, po drugi strani pa je »možnost transgresije /.../ vedno bolj privzemala videz imperativa, lastnega književnosti.« (Foucault 31) Literaturi se s tem torej vrača »nevarnost pisanja«, ki naj bi z razpadom cenzurnega sistema po Posnerju sicer izginila. Toda sam Posner, sodnik in raziskovalec odnosa med pravom in literaturo, ugotavlja (Posner 484), da ima krepitev avtorskih pravic tudi negativni učinek na avtorja – oviral naj bi njegovo domišljijo.

Postavlja se vprašanje, kaj je tisto, kar bi lahko oviralo avtorjevo domišljijo, kaj je v sodobni literaturi »nevarnost pisanja«? Na prvi pogled se zdi, da nič drugače kot nekoč: razkritje neprijetne resnice, apliciranje na dejanskost, prepoznanje. Prepoznanje na konfesionalnem ali političnem polju oziroma na področju ideologije je še vedno lahko avtorju nevarno in sem se deloma vpisuje tudi polemika ob izidu Kiševe knjige, med sodobnimi primeri pa so gotovo najbolj razvpiti *Satanski stihi* Salmana Rushdieja. Toda že nedavna slovenska sodna praksa se sooča z drugačno vrsto pre-

poznanja, s prepoznanjem bralca, kamor sodita tako primer Matjaž Pikalo kot Breda Smolnikar. Da v ozadju ni več ideološkega motiva, temveč zgolj osebni, privatni motiv bralca, je gotovo pojav, o katerem bi veljalo posebej razmisliti, tudi zato, ker se zdi, da ne gre zgolj za slučaj.

In, nenazadnje, »zadnje« prepoznanje je prepoznanje drugega dela. Slovenski zakon o avtorskih pravicah, ki je bil sprejet leta 1995, plagiat kot kršitev opredeljuje v 18. členu:

Pri plagiatu moramo razlikovati njegov obči pomen v smislu duhovne tatvine od njegove pravne definicije. V pravnem smislu gre za kršitev avtorske pravice, pri kateri si nekdo zavestno lasti tuje delo (Ulmer, §57, III). Bistveni elementi plagiata v pravnem smislu so torej: kršitev avtorske pravice, lastitev tujega avtorstva, zavestna lastitev. /.../ Plagiat spada med najhujše posege v avtorsko pravico (Cigoj, Akademija..., str. 9)⁶ in je tudi kaznivo dejanje po členu 158 KZ RS. – Samoplagiat je dovoljen. (Trampuž, Oman, Zupančič 79)

»Duhovna tatvina« torej spada celo med »najhujše posege v avtorsko pravico«. Christopher Ricks, ki sicer ostro napada »zagovornike« plagiata oziroma tiste, ki plagiat relativizirajo ali »dekriminalizirajo«,⁷ plagiat loči od kršenja avtorskih pravic. Običajne in literarne tatvine po njegovem mnenju ne moremo izenačevati – pri slednji namreč »prvemu lastniku«, torej pravemu avtorju lastnina še vedno ostaja v posesti. Plagiat bi lahko razumeli bolj kot krajo ugleda: plagiator si prisvoji ugled, do katerega ni upravičen (Ricks 240). Ricks izhaja iz prepričanja, da plagiat (razen v nekaterih primerih) ni pravi zločin, je pa hud moralni prekršek, kot je moralno nesprejemljivo tudi opravičevanje plagiata; plagiat moramo nujno videti v luči etike. Pri tem je zmotno sklepati, da so pravne posledice hujše od moralnih: »Nečastnost ni bila in na srečo še vedno ni nič manj resna od pravnih postopkov,« ugotavlja (Ricks 224).

Nemoralnost, ki se drži plagiata, povzroča tako povsem nasprotna tolmačenja. Odnos do literature, kakršnega je prinesel postmodernizem, je na ravni literarne teorije vlogo plagiata izničil, obenem pa sta pravno definiranje avtorskih pravic in sodobni družbeni sistem, posebej občutljiv na lastnino, dosegla ravno nasprotno. Še več, intertekstualnost je lahko vprežena celo v zatiranje plagiiranja. Robert Scholes v knjigi *The Rise and Fall of English* (Vzpon in padec angleščine) navaja, da je »uvod v intertekstualnost, ki ga na akademiji posluša večina študentov, privzel vlogo strogega svarila pred plagiatom. V kulturi, organizirani okoli lastnine, patentov in avtorskih pravic, je plagiat postal greh, včasih celo zločin. V drugih kulturah, v določenem kontekstu pa tudi znotraj naše, ta greh sploh ne obstaja.« (Scholes, citirano po Ricks 238) Laura J. Rosenthal pa v knjigi *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England* (Dramatiki in plagiatorji na začetku moderne Anglije) ugotavlja, da med pojmi, kot so plagiat, imitacija, adaptacija in izvirnost, ni pravih razlik razen te, da sramotilni pojem plagiat izrablja center moči za obsodbo dela, ki mu ni naklonjen (Ricks 222). In čeprav se Ricks s tem seveda ne strinja, se zdi dokaj blizu resnici o polemiki ob Kiševi *Grobnici za Borisa Davidoviča*. Poglejmo si torej поблиže Kišev pisateljski postopek in obtožbe o plagiatu.

Primer

Kiš je kot osrednji pripovedni postopek *Grobnice za Borisa Davidoviča* uporabil mešanje resničnih in lažnih dokumentov ter pričevanj. Knjiga na ta način preraste v imitacijo dokumentarne zgodbe (biografije posameznih zgodovinsko obrobnih protagonistov) ali zgodovinsko-esejistične raziskave, podprte s številnimi (resničnimi in lažnimi) viri. V knjigi zato najdemo lažne in resnične knjižne citate z navedbo vira, zgolj z navedbo kratice (na primer K. Š.)⁸ ali pa tudi brez, poleg dobesednih citatov tudi priredbe odlomkov, pričevanja literarnih junakov (ponekod povzeta iz knjižnih virov, ponekod izmišljena), komentarje pripovedovalca, opombe k besedilu, ki utemeljujejo »znanstvenost« in »verodostojnost« njihovih življenjskih zgodb, pripovedovalec pa nastopa v prvi osebi množine⁹ in občasno skoči v prvoosebne pripovedovalca. Poleg tega je celotna zgodba *Psi in knjige* nekoliko prirejen, palimpsestni prevod odlomka iz inkvizicijskega zapisa iz 14. stoletja o zaslišanju in priznanju verske spreobrnitve Juda Barucha Davida Neumanna,¹⁰ opremljen z opombama (pseudo) »translatorja«, na koncu pa je dodana še opomba avtorja, ki pojasnjuje in komentira vir. Zadnja zgodba je imitacija že v naslovu: *Kratka biografija A. A. Dermolatova (1892–1968)*, biografija izmišljenega ruskega pesnika,¹¹ ki je vnesla dodatno zmedo med bralce: »Neki kritik je – zaveden z imeni nekaterih znanih ruskih pesnikov, ki se omenjajo v zgodbi o Dermolatu – iskal to ime, A. A. Dermolatov, v enciklopedijah, a ga ni našel niti v Veliki sovjetski enciklopediji! Zato je, globoko razočaran, sprožil dvom v resničnost celotne knjige.« (Kiš *Čas anatomije*)

Zgodba o Dermolatu seveda ni edina, ki je zmedla, vznemirila in razburila (literarno) javnost; najbolj na udaru sta bili naslovna *Grobnica za Borisa Davidoviča* in *Mehanični levi*. Poskusimo na primeru slednje vsaj okvirno rekonstruirati Kišev »plagiaristični« pripovedni postopek.

Zgodba govori o prevari stalinistične oblasti, ki je francoskega umetnostnega zgodovinarja Edouarda Herriota prepričala v svobodo mišljenja in demokratični duh komunizma ter ovrgla sume o sovjetskem zatiranju duhovščine in verske svobode. Kijevisko katedralo Svete Sofije, prirejeno v pivovarno, je za časa njegovega obiska preuredila spet v stolnico, ki navidezno nemoteno deluje. Uprizorila je verski obred z A. L. Čeljstnikom v glavni vlogi, ki je, našemljen v protohierija, ob prisotnosti francoskega gosta v cerkvi odigral bogoslužje, za priložnostne vernike pa porabila svoje najbližje sodelavce. Herriot se je po uprizorjenem »cirkusu v Božji hiši« pomirjen in zadovoljen z vtisi vračal v svojo domovino, A. L. Čeljstnik pa je štiri leta kasneje pristal v taborišču, obtožen, da je spodkopaval sovjetsko oblast, sodeloval v neki zaroti in se v Španiji pridružil trockistom.

Idejo za zgodbo je Kiš dobil v knjigi pričevanj o stalinističnih taboriščih, spominih Karla Štajnerja *7000 dni v Sibiriji*, iz katere je črpal snov tudi za večino ostalih iz *Grobnice za Borisa Davidoviča*. Štajner zgodbo, ki mu jo je pripovedoval taboriščnik Žamoidov (v Kiševi obdelavi zgodbe je to A. L. Čeljstnikov), pove v nekaj stavkih, glasi pa se takole:

Med eno od takih ostrih debat se je Žamoida začel trkati po prsih in vpil, da je prav on napet najstil voditelja francoskih delavcev, tistega buržoaznega prismodeta Eduarda Herriota. Pripovedoval je, kako je Herriot leta 1934 obiskal Sovjetsko zvezo in se zanimal, ali je v tej državi svoboda vere. Da bi mu dokazali, kako je v Sovjetski zvezi veroizpoved svobodna, so nanagroma odprli nekaj cerkva, ki so jih že davno prej preuredili v kina in skladišča. Eno od največjih kijevskih cerkva, kjer je bila pivovarna, so izpraznili in dvesto delavcev jo je moralo urediti. Ob Herriotovem prihodu v Kijev so v cerkvi poskrbeli za »službo božjo«. Agenti NKVD z ženami so bili pokorni verniki, Žamoida pa je prevzel duhovnikovo opravilo in imel pridigo. A za tak nastop je potreboval brado. Stopil je h gledališkemu frizerju, ki mu je prilpepil čudovito brado. Vse je lepo potekalo in Herriot je bil navdušen. Ko se je vrnil v Francijo, je pripovedoval, da se je na lastne oči prepričal, da je v Sovjetski zvezi svoboda vere in da vsakdo lahko obiskuje cerkev. (Štajner 60–61)

Kiš je zgodbo razširil v več smeri, nenazadnje o tem priča tudi primerjava dolžine Štajnerjeve in Kiševe zgodbe. Pri opisu Herriota, ki je »edina zgodovinska osebnost v tej zgodbi«, kot je zapisano na začetku (Kiš, *Grobnica*, slovenski prevod 31), je Kiš uporabil citat (in navedel vir) iz časopisa *Le Monde*, v opombi pod črto zabeležil nekaj Herriotovih del in se na koncu posvetil njegovim svežim vtisom, ki jih je premleval, ko se je z vlakom vračal domov. Pri tem si je »pomagal« s citati iz Herriotove (psevdo)¹² beležnice. V liku francoskega umetnostnega zgodovinarja in intelektualca ni težko prepoznati ironije, ki jo je Kiš namenil tako francoski levi inteligenci¹³ kot zgodovini na splošno. Ironična je gotovo tudi opomba, ki si jo Kiš privoščil, medtem ko si ob obisku Svete Sofije »tovariš Herriot, ki ga zebe v noge, pogreznjen v premišljevanje, brez besed ogleduje freske.« Stavku je dodal tale komentar pod črto: »Znano je, da se je Herriot s te poti vrnil bolan in da je komaj ozdravel. Ob tej priložnosti je v *Charivariju* (v II. izdaji *Parisien libéré*; op. prev.) neki hudobnež napisal, da je Herriot gotovo zbolel 'ker je obiskoval mrzle cerkve in pregrete palače'. Namig je svoj čas sprožil številne žolčne komentarje.« (Kiš, n. d. 52) Poleg takšnih resničnih in lažnih citatov ter opomb pod črto naletimo tudi na komentar pripovedovalca – v prvi osebi množine – v oklepaju: »(Posledice drugega Herriotovega potovanja v Rusijo imajo zgodovinski pomen in kot take naše zgodbe ne zanimajo.)« (Kiš, n. d. 55) Še izrazitejši primer takšne metafizijske avtorefleksivnosti najdemo v liniji pripovedi, ki sledi Čeljstnikovu. Kiš lik Čeljstnikova, ki v Štajnerjevih spominih kot Žamoid zgolj podaja peripetijo s Herriotom, pripovedovalca spremeni v glavno osebo. V zgodbo ga vpelje kot zunanjega sodelavca lokalnega časopisa in ljubimca žene glavnega urednika *Nove zore*. Razvoj zgodbe, podobno kot v primeru Herriotovih vtisov z obiska, podpre s psevdocitati, le da tu ne gre več za navajanje beležke, ampak pričevanje, ki »nam je,« kot pravi Kiš, »na voljo« (in seveda gre za »pričevanje« z zaslišanja), s čimer dodatno okrepi (psevdo)dokumentarnost zgodbe. Pripovedovalec zgodbe do tega »pričevanja« celo vzpostavi distanco: na mestu, kjer »navaja« Čeljstnikove sanje, v oklepaju podvomi, če je Čeljstnikovu sploh verjeti (Kiš, n. d. 34). Pripovedovalec, ki poleg tega nastopa v tretji osebi množine, torej kot

»mi«, s tem krepi vlogo zgolj zbiralca in zapisovalca gradiva, ne pa pisatelja, ki si zgodbe izmišlja. Pri tem je tako »pošten«, da v primeru, če ga zanese pisateljska strast, to tudi prizna: v opis verskega ceremoniala, ki ga sicer polaga v usta Čeljustnikovu, v oklepaju vskoči kot prvoosebni pripovedovalec, ki pravi: »Vendar mi neka ustvarjalna potreba, da bi živemu dokumentu dodal nemara nepotrebne barve, zvoke in vonjave, to dekadentno sveto trojico modernih, ne dá, da si ne bi zamislil tudi tistega, česar v besedilu Čeljustnikova ni: utripanje in prasketanje sveč na srebrnih svečnikih, prinesenih iz zakladnice kijevskega muzeja – in tukaj se dokument spet vpleta v našo domišljijisko podobo – ...« (Kiš, n. d. 48–49) Dokumentarna verodostojnost je torej podprta in razvejana s številnimi prijemi.

Element, ki je kritikom *Grobnice za Borisa Davidoviča* služil kot osrednji dokaz Kiševega plagiatorstva,¹⁴ je povzemanje opisov kijevske stolnice iz knjige Louisa Réauja *L'art russe* (Ruska umetnost). Dragoljub Golubović je v podkrepitev obtožbe priložil tudi fotokopiji inkriminiranega odlomka in izvornika,¹⁵ v natančnejšo primerjavo in analizo pa se je spustil Dragan M. Jeremić, ki v *Narcisu bez lica* trdi, da je dva odlomka iz zgodbe (»Preteklost« in »Cirkus v Božji hiši«) Kiš večinoma dobesedno prevzel iz Réauja, tako da je posamezne citate povezoval »z nekaj nepomembnimi besedami ali z enim stavkom« (Jeremić 201). Golubović je navajal odlomek, ki ga Kiš položi v usta umetnostni zgodovinarici Lidiji Krupenik, zadolženi za strokovno vodstvo Herriota po cerkvi, pri čemer Kiš njen govor – citat (brez navedbe vira) deloma ohrani kar v francoščini. V *Času anatomije* je Kiš postopek utemeljil kot citat, ki je, v duhu pripovedne tehnike, povezan s samim dejstvom, da ga pripoveduje *umetnostna zgodovinarica*, to pa že napeljuje na njegovo poreklo, podobno kot tudi dejstvo, da Lidija Krupenik svoj govor pove »v brezhibni francoščini«. S takšnimi drobnimi poudarki, meni Kiš, besedilo ustreza ne le literarni kompoziciji, ampak je tudi psihološko utemeljeno.¹⁶

Jeremić je v svoji knjigi rekonstruiral Kiševo prevzemanje iz Réaujevega besedila (pri čemer ni zanemarljivo, da je Réauja sam prevajal) in primerjavo ponudil v branje. Čeprav je odlomek nekoliko obsežnejši, ga velja navesti.

Kiševo besedilo:¹⁷

PROŠLOST

Katedrala Svete Sofije izgrađena je kao mutna uspomena na slavne dane Vladimira, Jaroslava i Izjaslava. Ona je samo daleki model korsunskog manastira, nazvanog tako po »svetom gradu« Kersonu ili Korsunu. Hronika učenog Nestora beleži da je već knez Vladimir doneo iz Krosuna, grada svog krštenja, ikone i statue crkvene kao i »četiri bronzana konja«. *¹⁸ Ali između tog prvog kamena za temelje crkve što ga je postavio blaženopočivši Vladimir i istorije Svete Sofije proteći će još mnogo vode, krvi i leševa slavnim Dnjeprom. Stara će se božanstva još dugo opirati slavnom kapristu kijevskog princa koji prihvata jednobožačku beru hristijansku, a paganski će se ruski narod boriti sa paganskom surovošću protiv »sinova Dag-Boga« i još će dugo puštati svoje ubojne strele i koplja niz vetrove, »decu Striboga«. Surovost pravovernih nije međutim manje surova od paganske surovosti, a fanatizam verujućih u tiraniju jednog boga mnogo je žešći i efikasniji.

Slavni Kijev, majka ruskih gradova, imaće početkom jedanaestog veka oko četiri stotine crkva i, po kazivanju Djetmara od Merzeburga, biće »rivalom Konstantinopolja i najlepšim biserom Vizantije«. Privolevši se tako vizantijskom carstvu i veri, Rusija će, kroz pravoslavlje, pristupiti jednoj drevnoj i rafiniranoj civilizaciji, ali će zbog svoje šizme i odricanja od rimske vlasti biti ostavljena na milost i nemilost mongolskih osvajača i neće moći da računa na zaštitu Evrope. Ova šizma dovešće pak do izolacije ruskog pravoslavlja od Zapada; crkve će se graditi na znoju i kostima mužika, ne znajući za visoki zamah gotskih tornjeva, a u domenu osećanja Rusija neće biti zahvaćena viteštvom i »tući će svoje žene kao da kult dame nikad nije postojao«.

Sve je to manje-više ispisano na zidinama i freskama Kijevo-Sofijskog sabora. Ostalo su samo istorijske datosti od manjeg značaja: osnovao ga je Jaroslav Silni (1037), u večni spomen dana kada je odneo pobeđu nad paganskim Pečenjzima. A da majka svih ruskih gradova, Kijev, ne bi imao šta da zavidi Konstantinopolju, on naredi da se uz portal crkve sagrađe velelepna Zlatna Vrata. Slava je bila kratkog veka. Mongolske su horda, pokuljavši iz stepe (1239),¹⁹ srušile slavni grad Kijev sa zemljom. Ali Sveta Sofija već je bila ruina: hiljadu dvesto četrdesete srušili su se njeni svodovi, u isto vreme kada i svodovi crkve zvane Desjatnaja, pobivši na stotine Kijevljana, koji se behu u njih sklonili kako bi izbegli surovi masakr koji im behu spremili Mongoli. U svom Opisu Ukrajine, objavljenom u Ruanu 1651, gospar od Boplana, normanski plemić u službi poljskog kralja, beleži reči nalik na epitaf: »od svih kijevskih crkava ostadoše samo dve za spomen narašrajima; a ostale su samo žalostne ruine: reliquiae reliquiarum«.

Najčuveniji mozaik ove crkve, Bogorodica koja blagosilja, bejaše slavljena od Kijevljana pod nazivom »nerazrušimaja stená«, nerazrušivi zid – daleka aluzija na dvanaesti stih Himne akatista. Legenda međutim opravdava taj naziv na drugi način: prilikom rušenja crkve, svi zidovi se behu oburvali, osim apside, koja je ostala neoštećena blagodareći Devici-matroni u mozaiku.

Besedilo Louisa Réauja (v Jeremićevem prevodu; v oklepaju so označene številke strani, na katerih se posamezni odlomek nahaja):

Glavni spomenici Kijeva sagrađeni su za vlade tri velika kneza: Vladimira, Jaroslava i Izjaslava (121)...Hersonska katedrala poslužila je kao model kijevske Svete Sofije (115)...Tzv. Nestorova hronika priča da je Vladimir doneo iz grada svog krštenja relikviju svetog Klimenta, ikone, dve statue i čak »četiri bronzana konja (četiri koni mediani)«^{*20} ...Bilo bi naivno verovati da je ovo preobraćanje u novu religiju, nametnuto kapricom velikog kijevskog kneza, odjednom ukinulo nasleđena verovanja...Ruski knezovi zvali su potomke Da-Boga i pesnike 'decom Volosa'. Vetrovi su 'deca Striboga' (116).

Prestonica velikog kneza Jaroslava...Strani hroničari će hvaliti njeno bogastvo i njen sjaj. Jedan pisac s početka XI veka, Djetmar iz Merzeburga, izjavljuje da je Kijev neobično veliki i snažan i da u njemu ima oko 400 crkava i osam tržnica. Adam iz Bremena naziva ga »rivalom Carigrada i najlepšim ukrasom Grčke«, tj. pravoslavnog Istoka (119)...Činjenica da je Rusija primila hrišćanstvo od Vizantije a ne od Rima imaće za njenu budućnost neprocenjive posledice (116). (Rusija) će time dobizi da učestvuje

u jednoj vrlo staroj i vrlo rafinovanoj civilizaciji. Ali će se zato izdvojiti od naroda zapadne Evrope...Ova viša homogenost vizantijsko-ruske civilizacije kompenzirana je ozbiljnim nepravilnostima...Oslobodena svake potčinjenosti Rimu, ona od njega neće moći da očekuje nikakvu pomoć i biće napuštena od Evrope u vreme mongolskog iga (117).

Njegov (Vladimirov – D. J.) naslednik Jaroslav Veliki osnova 1037, u čast pobeđe koju je prethodne godine odneo nad Pečenjezima, katedralu Svete Sofije (Kijevsko-sofijski sabor)...a da njegova prestonica ne bi imala na čemu da zavidi Konstantinopolju, dodao joj je Zlatna vrata...Većina ovih spomenika nestala je bez traga...Desjetnaja, koju je Vladimir zaljubljeno obogatio mermernim stubovima, mozaicima i ikonama (121) pokupljenim u Korsunu, srušila se 1240. na glave Kijevljana koji su se u nju bili sklonili da bi izbegli masakr...U svom Opisu Ukrajine, objavljenom u Ruanu 1651, gospodar od Boplana, normanski plemić koji je prešao u službu poljskog kralja, saopštava da je »od svih kijevskih hramova samo dva ostalo za spomen, a to su Sveta Sofija i Sveti Mihailo: od svih drugih zapažaju se samo ruine« (122).

Ova Bogorodica koja blagosilja, u strogom stilu matrone, obožavana je u Kijevu pod nazivom Nerazrušivi zid (Nerušimaja stěna): aluzija na dvanaesti ikos Himne akatista (Radujsa Carstvija nerušimaja stěna)...Jedna legenda stvorena je, kao uvek, da bi se taj naziv opravdao: u toku radova na gradnji, crkva Sveta Sofija se cela obrušila izuzev zida koji je ostao nedirnut zahvaljujući njegovoj Bogorodici u mozaiku (125).

(Jeremić 198–200 in 202–203)

Rezultat Jeremićeve raziskave je gotovo zanimiv: Kiševo besedilo se razkrije kot pastiš ali palimpsest, ki temelji na kolažu in priredbi (Réaujevega besedila). Kiš je po potrebi prevzel večji odlomek, tu pa tam le kakšen stavek ali zgolj sintagmo, ga deloma spremenil, morda bi lahko rekli liriziral, ali razširil s svojim besedilom in interpretativno noto in v ta namen izkoristil celo opombo, kamor je »vrinil« tudi »naše« stališče, torej komentar pripovedovalca v prvi osebi množine. Če se zanašamo na Jeremićev prevod, potem si je »privoščil« tudi to, da je citat (Adama iz Bremna) položil v usta »napačni« osebi, da si je citat (brez navedbe vira) preprosto izmislil (»tuči će svoje žene kao da kult dame nikad nije postojao«) ali pa si je izmislil tudi podatek, da je bila Sveta Sofija leta 1240 porušena.

Kiš je vire, iz katerih je črpal, včasih razkril, drugič mistificiral ali zgolj namignil nanje, včasih pa popolnoma prikri, kot denimo v navedenem odlomku. Jeremić, za katerega je takšen postopek nezasliššan, je Kišu poleg vsega očital tudi stvarne napake in »napake«.²¹ Njegovo (ne)razumevanje Kiševih pripovednih postopkov – prostega mešanja dokumentov ter pseudo-dokumentov oziroma fiction – faction, kot postopek označujejo nekateri, in s tem brisanja meje med fikcijo in zgodovinskim zapisom – in buren odziv javnosti ob izidu knjige nasploh kaže, da je Kiš, na obzoru postmodernizma, z *Grobnico za Borisa Davidoviča* sprožil pravi literarni (in ne le sodni) proces. Kot se je pokazalo tudi v polemiki, je literarna veda v tedanji Jugoslaviji pristala na točki, ko je morala na novo premisliti svoj predmet.

Plagiat kot prelomna točka literarne teorije v Jugoslaviji

Literatura, ki jo določa njena izmišljajska, fiksijska funkcija, postane nevarna v tistem trenutku (in za tisti trenutek), ko postane »bolj resnična od resničnosti«. Dekonstrukcija opozicije resničnost – fikcija je razkrila navzočnost fiktivnega v resničnem in obratno, kot pravi Marko Juvan (373) in kot je poudarjala med drugim teorija metafikcije. Kišev primer se zdi značilen, z *Grobnico za Borisa Davidovića* je zadel nevalgično točko nekega prostora in časa, lahko bi rekli, da jo je odslikal tako vešče, kot jo lahko samo popolni posnetek, plagiat. »Skraini cilj fikcije je, paradoksalno, da doseže neko zgodovinsko resnico,« pravi Kiš v *Času anatomije*. Obtožba, da je knjiga plagiat, je bolj kot literarni posnetek razkrila neki drug posnetek, posnetek družbenega trenutka in s tem posredno sprožila tudi prelomni zgodovinski trenutek literarne teorije v Jugoslaviji. Čeprav v polemiki še ni uporabljen pojem postmodernizem, se literarni kritiki in teoretiki bolj ali manj vrtijo prav okoli tega pojma; skozi replike in debate se sestavlja koncept literature, ki mu manjka le ime. Literarnoteoretska linija polemike po vsebini in naboju sovpaše prav z vznikom intertekstualnosti:

Podobno je v Plettovem zborniku *Intertextuality* razlagal Hans-Peter Mai (1991: 30–59), ko je genezo te koncepcije vpel v družbeni in teoretski kontekst 60. in 70. let, zaznamovan s krizo humanistike in literature. Pojem intertekstualnost je imel tedaj izrazit kritičen, političen in polemičen naboj, levičarsko uperjen zoper tradicionalno (»meščansko«) razumevanje literature, tradicije, avtorja, vpliva in lastnine, rabil je predvsem kot odskočna deska za načelno, radikalno kritično refleksijo o procesih označevanja kot produkciji subjektivega družbenozgodovinskega umeščanja. (Juvan 48)

Polemika o Kišu ima vse attribute vznika intertekstualnosti v pomenu Hans-Petra Maia: ima kritičen, političen in seveda polemičen naboj, zaznamuje krizo literature in prelom s tradicionalnim razumevanjem literature, tradicije, avtorja in lastnine.

Đorđe Malavrazić, urednik Tretjega programa Radia Beograd, ki se je na polemiko in literarno-teoretske implikacije Kiševe knjige *Čas anatomije* odzval z oddajo *Književno delo i njegova građa* (Književno delo in njegova literarna snov),²² pravi, da je spor »ena izmed številnih variant 'spopada med realizmom in modernizmom'« v umetnosti 20. stoletja, pri čemer realizem razume kot »izpraznjeno« literaturo, ki je izgubila svojo ustvarjalno moč, modernizem pa kot novo umetnost, ki ogroža akademizem in prevladujoče estetske norme. Kiševo delo in odnos do literature odraža »modernistično« pozicijo nasproti »realistični« njegovih nasprotnikov. Toda čeprav Malavrazić pojma, torej tudi pojem modernizem, uporablja v ahistoričnem pomenu, Aleksandar Flaker ugotavlja, da postopki, kot so tehnike citata, montaže in kolaža, ki jih sistemsko neguje moderna literatura – »literatura, ki se hrani z literaturo« – dejansko izhajajo iz literarnega modernizma, predvsem iz ruske literarne avantgarde dvajsetih let 20. stoletja. Ključno vprašanje, ki se zastavlja, je tako vprašanje, »kaj je izvirnost v književnosti?«

Vprašanje je izhodišče Viskovičevega prispevka, ki ga je naslovil *Rekonstrukcija »poetičke podloge«* (Rekonstrukcija »poetske podlage«, Visković 323–332). Naslonil ga je na Lotmanovo zoperstavljanje »kulture nasprotnosti«, kjer je estetska vrednost literature povezana z originalnostjo, inovativnostjo, destrukcijo klasičnih umetniških vrednot, in »kulture identičnosti«, to je kulture identifikacije, v kateri umetniško delo teži k vrednotam klasične literature, klasično literaturo jemlje za vzor. Vrednost umetniškega dela se v kulturi identičnosti meri s stopnjo približevanja vzoru, torej s stopnjo identifikacije z vzorom. Po takšni delitvi bi sklepali, da »danes« živimo v kulturi nasprotnosti, ugotavlja Visković, saj se izvirnost jemlje za osrednjo literarno vrednoto. Toda tudi znotraj samega pojma estetike nasprotnosti obstajajo različna pojmovanja izvirnosti in za moderno pojmovanje izvirnosti je po Viskovičevem mnenju ključna postavka, da ni pomemben izvor, poreklo gradiva, temveč način, po katerem je snov oblikovana. To velja tudi za »poetsko podlago« *Grobnice za Borisa Davidovića*. Nepomembno je, od kod je Kiš črpal motive; za izvirnost literarnega dela namreč ni pomembna izvirnost posameznih fragmentov, temveč izvirnost odnosa, ki se vzpostavlja med njimi.

Med nosilce nove književnosti, za katero je prepisovanje literarnih in paraliterarnih besedil kanonski postopek, Visković navede generacijo piscev, ki se je pojavila v hrvaški literaturi sedemdesetih, in pri tem posebej izpostavi Pavla Pavličića in Gorana Tribusona, torej avtorja, ki sta obveljala za osrednja hrvaška postmodernista, za paradigmatski primer takšne literature pa razglasi Jorgeja Borgesa. In prav v odnosu z »borgesovsko paradigmo« se razkrije Kiševa izvirnost. Kiš namreč uporablja borgesovske postopke pisanja na Borgesu neustreznem gradivu, za zgodbe, ki so politično in zgodovinsko relevantne. S tem Borgesov solipsizem in metafizično izvenčasovnost nadomesti z zgodovinskostjo in političnostjo in ustvari delo, ki resnično je, kot trdi sam Kiš v *Času anatomije*, »protiknjiga« Borgesu: knjiga, ki iz njega izhaja in se mu s svojo etično dimenzijo obenem zoperstavlja.

V radijski oddaji so predvsem Malavrazić, Visković in Flaker izpostavili tiste značilnosti sodobne literature, ki so obveljale za tipično postmodernistične: literatura, ki se hrani z literaturo, spreminjanje vloge žanrske literature (Flaker nanjo opozori na primeru »kriminalke« Pavla Pavličića) oziroma mešanja visoke in žanrske literature, pluralizem, Borges kot »paradigmatski primer« sodobne literature oziroma »borgesovska paradigma«, pojem simulacije, na katerega sicer le mimogrede opozori Flaker. V ris pojmov, ki postanejo znanilci postmodernistične literature, se vpisuje tudi vprašanje izvirnosti besedila – in plagiata.

Skupna točka nasprotnikov in zagovornikov Kiša se pokaže prav v vprašanju izvirnosti: tako Visković in Nikola Milošević na eni kot Jeremić na drugi strani izhajajo iz enake predpostavke: pri prevzemanju iz tujih del ali že obstoječih tem, motivov in snovi je odločilen način prevzemanja, izvirnost leži v razliki med že obstoječim in prevzetim. Takšno je tudi Wilpertovo mnenje v zgoraj citirani leksikonski definiciji plagiata, ki se preko polemike pokaže za preohlapno in nezanesljivo. V oceni Kiševe iz-

virnosti skupno izhodišče namreč doživi nasprotujočo razlago: po mnenju prvih je Kiš izviren v prevzemanju iz tujih del, kar Visković utemeljuje z izvirno predelavo »borgesovske paradigme«, nasprotno pa velja po mnenju Jeremića, ki poskuša dokazati, da je Kiš z *Grobnico za Borisa Davidoviča* ne le Borgesov epigon, temveč plagiator, ki bolj ali manj dobesedno povzema iz tujih del (Louis Réau *L'art russe* – Ruska umetnost, Karl Štajner *7000 dni v Sibiriji*, Roj Medvedev *Le Stalinisme; origines, histoire, consequences* – Stalinizem: izvor, zgodovina posledice, Jean Paris *James Joyce par lui-même* – James Joyce o sebi).

V načelnem odnosu do izvirnosti in do plagiata oziroma glede na to, kakšen poudarek jima dajejo, so si zagovorniki in nasprotniki Kiševe literature bližji, kot se, glede na žolčnost polemike, sicer dozdeva. V tem bi morda lahko videli dokaz, da razumevanje »moderne«, torej postmodernistične literature tudi pri zagovornikih Kiša še ni prišlo do polnega izraza. Da so se kopja lomila ravno na plagiatu, govori o njegovi simptomatični razsežnosti za tisti zgodovinski trenutek in kraj: razkrije se kot znanilec nove paradigme v razumevanju resničosti, dejanskosti.

Polemika podpira misel, da *Grobnica za Borisa Davidoviča* združuje novo, drugačno branje tako zgodovine kot literature in prav hkratnost enega in drugega je učinkovala toliko bolj prevratno. S tega vidika ilustrira nekatere premise novega historizma (Shea 126), ki v središče postavlja interakcijo med »zgodovinskostjo« in »tekstualnostjo«. Zgodovinsko nanašanje in literarno predstavljanje, kontekstualni poudarek na literarni »zgodovinskosti« in mimetični poudarek na zgodovinski »tekstualnosti« so povezani z dialektično napetostjo. Družba, kakršna se konstituira skozi besedilo, postane sistem kroženja, znotraj katerega se posamezni elementi porazdelijo med dominantno ureditvijo in subverzivne sile. Polemika tako ni odražala le trka različnih pogledov na literaturo, ampak tudi točko preobrata med tistimi, ki so svojo literarno pozicijo institucionalizirali in tistimi, ki so si svoje mesto šele utirali. Obtožba, da je knjiga plagiati, kaže na ogroženost dominantne (literarne) strukture;²³ sporočilo napada na Kiša bi namreč lahko brali tudi drugače: s tem, ko je avtor tuje vire prikrižal in jih prikazal kot svoje, je bralce hotel »potegniti za nos«, pod pretvezo enega (stalinizma) jim je v resnici »prodajal« nekaj čisto drugega (kritiko obstoječega jugoslovanskega sistema).

V obstoječi literarni sistem, ki ga je zastopal prav glavni Kišev kritik, pa se niso prilegali niti pripovedni postopki *Grobnice za Borisa Davidoviča*, ki so rušili utečeno, tradicionalno mejo med fikcijo in dokumentarizmom oziroma literaturo in njenim nanašanjem na resničnost po eni ter nanašanjem na drugo literaturo po drugi strani. Plagiat je tako dobro služil iz najmanj dveh razlogov. Eden od njih je bil ta, da citiranja in povzemanja brez navajanja virov Kiševi kritiki niso prepoznali kot del nove paradigme literature. Njene razsežnosti se morda ni zavedal niti sam Danilo Kiš in v primeru dobesednega branja, branja izven konteksta literarno-zgodovinskega trenutka, je kakšna od očitanih »nedoslednosti« morda celo upravičena. Drugi razlog se navezuje na ideološko subverzivnost Kiševe knjige: plagiat je Kiševim nasprotnikom omogočil »potlačitevc« ideološkega moti-

va, polemiko pa je ohranjal pri vprašanju upravičenosti določenega načina nanašanja, posnemanja – politične resničnosti res zgolj posredno. S tem ko je postavil pod vprašaj Kiševo prevzemanje iz druge literature, je namreč postavil pod vprašaj Kiševo pisanje v celoti, z njeno politično ostjo vred.

OPOMBE

¹ Po mnenju Wilperta je srednji vek poznal le krajo literarne forme, ne pa snovi.

² Po Flakerjevem mnenju (*Treba li* 348) izhaja originalnost kot vrednostni pojem iz 18. stoletja, iz časa predromantike, romantika pa ga je načelno utrdila.

³ Rimljani so zanj uporabljali besedo »vates«, božanski, jasnovidec, prerok (Sidney 31).

⁴ Posner pravi takole: »Sicer pa je bila večina novoizdanih knjig /srednjeveških avtorjev, op. J. U./ predelava oziroma prevod starih. Ko je del knjig, ki so bile nanovo napisane, začel naraščati in ko je omilitev cenzure povzročila, da je bilo pisanje manj nevarna dejavnost (in je pomenilo, da so se je manj bali), izum strojev, ki so prihranili delo, pa ni več zahteval take spretnosti tistih, ki so brez pisanja prispevali k objavi knjige, je začel pisatelj izstopati iz te ekipe: postal je 'avtor'.* Temu gibanju je z izumom tiska močno pomagalo nenehno padanje cene knjige, pa tudi nadaljnje izboljšave tiskarske tehnologije. Padeč cene knjige je vodil v premik vira avtorjevega dohodka od pokrovitelja, ki mu je bil osebno znan, k razpršenemu občinstvu tujcev, kupcev cenenih izvodov, za katere je avtorjevo ime, podobno kot zaščitni znak, označevalo značaj in kakovost knjige.

* Martha Woodmansee, 'On the Author Effect: Recovering Collectivity', v *The Constructing of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, op. 1 zgoraj, na str. 15–6«

⁵ Mitologizacija je značilna za romane Jamesa Joycea, Thomasa Manna, Mihaila Bulgakova in drugih, nekatere modernistične smeri (imagizem, akmeizem) pa so celo težile k obnavljanju, sintetiziranju in ohranjanju kulturnega spomina ter obujanju kulturne tradicije od antike do simbolizma (Juvan 20).

⁶ Mimogrede, v Zakonu o avtorskih in sorodnih pravicah je opredeljen tudi citat, skupaj s pravili, kako mora biti citat označen; pri temle navedku vira se zdi, da so kršene avtorske pravice, saj na začetku, kjer je literatura navedena, neke Cigojeve Akademije ... nismo našli.

⁷ Pri tem polemizira predvsem z Jamesom Kincaidom, ki se sprašuje, kako naj ločimo tisto, kar smo se naučili od drugih, od tistega, kar je naš lastni prispevek? »Če izločim vse, kar sem se naučil od drugih (vključno z materjo), kaj sploh ostane?« (Kincaid, citirano po Ricks 221). Ricks takšno stališče, ki ga označi za zgolj retorično, razglasi za problematično.

⁸ Kiš v *Času anatomije* pri razlagi, kdo stoji za kratico K. Š. (v zgodbi *Mehanični levi*), ohranja dvoumnost: »Ker gre za začetnici imena, bi bil brez dvoma to lahko Karlo Štajner. Lahko pa gre samo za anagram:: K & Š... K y Š, K i Š. itd.« (Kiš *Čas anatomije*)

⁹ Na primer: »Povejmo kar takoj ...« (Kiš, *Grobница* 47) ali: »Za najmanj znano obdobje v življenju doktorja Taubeja imamo lahko ...« (Kiš, *Grobница* 65) Vsi navedki, tudi v nadaljevanju, so iz slovenskega prevoda Kiševe *Grobnice*.

¹⁰ V knjigi *Narcis bez lica* Kišev nasprotnik Dragan M. Jeremič navaja in analizira obe besedili, Kiševo in izvorno latinsko, ki ga je Kiš verjetno vzel iz francoskega prevoda v knjigi J.-M. Vidala *Le Tribunal d'Inquisition de Pamiers* (Tribunal

Pamierske inkvizicije) (Jeremić 207–245). Primerjava obeh besedil mu služi kot dokaz več za Kiševo plagiatorstvo.

¹¹ Kot je ugotavljal Dragan M. Jeremić, je biografija zasnovana na spominih Nadežde Mandelštam, v Darmolatovu pa sta združeni osebi Osipa Mandelštama in Mihaila Lozinskega.

¹² Bralec tu lahko samo sklepa, da je citat izmišljen.

¹³ V svojih intervjujih je Kiš pogosto kritiziral »sartrovsko« stališče francoske leveice, ki je kljub že znanim stalinističnim zločinom nekritično podpirala sovjetski komunizem.

¹⁴ Druga takšna pasaža iz zbirke se nahaja v naslovni zgodbi in povzema spomine B. I. Rubine na svojega brata Isaka Iljiča Rubina, ki je Kišu služil kot model za Borisa Davidoviča Novskega, objavljeni pa so v knjigi Roja Medvedeva *Le stalinsme; origines, histoire, consequences*.

¹⁵ V spremni besedi k slovenskemu prevodu *Grobnice za Borisa Davidoviča* iz leta 1999 je nanjo opozoril Andrej Blatnik.

¹⁶ Glej Kiš, *Čas anatomije* in Kiš, *Grobnica* 51–52.

¹⁷ Navedeni primer je eno od dveh poglavij, ki jih obravnava Dragan M. Jeremić. Besedila ne prevajam. V nasprotnem primeru bi se za prevod Kiševega odlomka namreč uporabil obstoječi slovenski prevod, prevod Reaujevega odlomka pa bi pomenil prevod prevoda (iz francoščine). S tem, pa tudi v primeru, če bi Reaujev odlomek prevajal iz izvornika, bi se občutno odmaknili od Jeremićeve primerjave, ki skuša kar najbolje ponazoriti Kišev postopek plagiiranja.

¹⁸ *»Četyre koni mediani«. Po svoj prilici trebalo bi ovo čitati, kako tvrde neki stručníjaci, »četiri ikoni mediani«. Mi u ovoj leksičkoj dvojnosti vidimo u prvom redu primer sudara i prožimanja dva idolopoklonstva: paganskog i hrišćanskog. (Kiševa opomba).

¹⁹ V drugi izdaji knjige je letnico popravil v 1240 (op. J. U.).

²⁰ *Ovaj tekst je bio sumnjiv izvesnim kritičarima, koji predlažu da se umesto koni (konji) čita ikony (ikone). (Jeremićeve opomba)

²¹ Kiš se je gotovo zmotil v tem primeru: »Mongolske horde, ki so se usule iz stepe (1239), so slavno mesto zavrnale z zemljo. Sveta Sofija pa je bila tako že ruševina: tisočdesetstiridesetega so se njeni oboki sesuli...« (41) V drugi izdaji je Kiš letnico 1239 popravil v 1240 – če je bila Sveta Sofija zrušena leta 1240, potem bi morala biti leto pred tem, ko naj bi vdrle mongolske horde, še cela. Stvarne napake, kadar ne gre za podobna logična neskladja – pa še ta se včasih namerno (metafizijsko) uporabljajo – so v fikciji praviloma brezpredmetne, ilustrativen primer jeremićevske »napake« pa je očitek, da je Herriot po vrnitvi v Francijo svoje nove vtise s poti v Rusijo sklenil zapisati na »najpreprostejši in najučinkovitejši načina: ponovil bo posvetilo svoje knjige izpred dvanajstih let, ponovil jo bo v znamenju stanovitnosti svojih prepričanj in s tem hudobnežem zamašil usta.« (Kiš, *Grobnica* 53–54) Jeremić nikakor ni mogel razumeti, kako bi lahko nove vtise izrazil s *starim* posvetilom (Jeremić 173).

²² Aleksandar Flaker, Aleksandar Ilić, Nikola Milošević, Kasim Prohić, Dragan Stojanović in Velimir Visković so na pobudo radia prispevali svoja razmišljanja o literarni snovi, ki jih je radio predvajal od 18. do 22. decembra 1978, 27. januarja 1979 pa je sledil pogovor (odsotna sta bila Prohić in Visković) pod vodstvom Dorda Malavrazića. Celoto povzema Krivokapić (*Treba li* 323–376).

²³ Dragan M. Jeremić je kot priznana literarna avtoriteta odločilno krojil srbsko literarno politiko. Bil je univerzitetni profesor, večkratni predsednik Udruženja književnika Srbije, dolgoletni glavni urednik Književnih novina, urednik Savremenika, predsednik Žirija udruženih izdavača, generalni sekretar Saveza književnika Jugoslavije. Ugled in vpliv sta imela tudi Miodrag Bulatović in Branimir Ščepanović.

BIBLIOGRAFIJA

- Antika. Leksikon.* Prevod Ksenija Dolinar ... et al. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Barthes, Roland. »Smrt avtorja.« Prevedla Suzana Koncut. *Sodobna literarna teorija. Zbornik.* Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–23.
- Bennett, Andrew. *The Author*. London and New York: Routledge, 2005.
- Blatnik, Andrej. »Revolucija žre svoje otroke.« Kiš, Danilo. *Grobница za Borisa Davidoviča.* Prevedla Ferdinand Miklavc in Mojca Mihelič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Eror, Gvozden. *Genetički vidovi (inter)literarnosti.* Beograd: Otkrovenje / Narodna knjiga, 2002.
- Foucault, Michel. »Kaj je avtor?« Prevedla Vesna Maher. *Sodobna literarna teorija. Zbornik.* Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 25–40.
- Golubović, Dragoljub. »Ogrlica od tuđih bisera.« *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 42–46.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox.* New York, London: Methuen, 1984.
- Jeremić, Dragan M. . *Narcis bez lica.* Beograd: Nolit, 1981.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost.* Ljubljana: DZS, 2000.
- Kiš, Danilo. *Grobница za Borisa Davidoviča. Sedam poglavja jedne zajedničke povesti.* Beograd: BIGZ, 1990³.
- Kiš, Danilo. *Grobница za Borisa Davidoviča.* Prevedla Ferdinand Miklavc in Mojca Mihelič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999.
- Kiš, Danilo. »Čas anatomije.« Kiš, Danilo. *Sabrana dela [elektronska izdaja].* Priredila Mirjana Miočinović. Beograd: Narodna biblioteka Srbije / Mirjana Miočinović, 2003.
- Marković, Dragan M.. »Zašto je kulturbirokracija pobesnela.« *Treba li spaliti Kiša?* Zagreb: Globus, 1980. 401–403.
- Minis, A. J. »The Significance of the Medieval Theory of Authorship.« *Authorship: froma Plato to the Postmodern. A reader.* Ur. Sean Burke. Edinburgh: Edinburgh UP, 1995. 23–30.
- Posner, Richard A. *Pravo in literatura.* Prevedel Jure Potokar. Ljubljana: Pravna fakulteta in Cankarjeva založba, 2003.
- Ricks, Christopher. *Allusion to the Poets.* Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Rosenfeld, Helmut. »Plagiat.« *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte.* Zasnovala Paul Merker in Wolfgang Stammeler. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1977. 114–126.
- Rupel, Dimitrij. »Treća runda.« *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 129–134.
- Shea, Victor. »New Historicism.« *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms.* Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 1994. 124–128.
- Sidney, Philip. "Apology of Poetry." *Authorship: from Plato to the Postmodern. A Reader.* Ur. Sean Burke. Edinburgh: UP, 1995. 31–36.
- Trampuž, Miha; Oman, Branko; Zupančič, Andrej. *Zakon o avtorskih in sorodnih pravicah s komentarjem.* Ljubljana: Gospodarski vestnik, 1997.
- Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980.
- Visković, Velimir. »Rekonstrukcija 'poetičke podloge'«. *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 323–332.
- Vučelić, Milorad. »Charshija, sudovi i sloboda.« *Treba li spaliti Kiša?* Ur. Boro Krivokapić. Zagreb: Globus, 1980. 283–290.

- Wilpert, Gero von. »Plagiat.« *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kroner, 1989. 685.
- Young, Edward. »Conjectures on Original Composition.« *Authorship: from Plato to the Postmodern. A reader*. Ur. Sean Burke. Edinburgh: UP, 1995. 37–42.

■ A POLEMICS ON PLAGIARISM OR THE ORIGINS OF POST-MODERNISM IN YUGOSLAVIA

Key words: Serbian literature / Kiš, Danilo / literary polemics / postmodernism / authorship / plagiarism

Doubts raised over the publication of Kiš's *A Tomb for Boris Davidovič* when it came out in 1976 turned into "one of the biggest literary scandals" in the former Yugoslavia. The allegations that the book was a work of plagiarism caused a polemical war of words in literary and society circles, as well as scientific discussions about one of the key issues of literary ontology, i.e. the relationship between reality and fiction, and also originality and appropriation. The essay looks at this latter aspect of the polemics, not entirely without taking into consideration its socio-political implications. After giving a short outline of plagiarism through time, it determines that the modern view of plagiarism follows Classical definitions, while at the same time relating closely to the advance of individualism at the end of the Middle Ages and particularly in Pre-Romanticism and Romanticism. The advance of individualism influenced changes in the concept of authorship, which during Romanticism turned from the question of what a poet does to the question of what a poet is. It brought about the view of literary work as (intellectual) property, which was followed by its legal protection and the birth of copyright. The roles of the author and authorship have remained relevant with the "dismantling" of the author, which began with Modernism and culminated in Post-Modernism with Barthes' famous prediction of "the death of the author". However, the apparent shift away from the author has not weakened his or her position, as one might expect, but rather strengthened it. This has also been reflected in attitudes towards plagiarism: if Romanticism rejected plagiarism for want of originality, which was perceived as a sign of the author's genius, Post-Modernism has incorporated it as a legitimate narrative technique by assigning to plagiarism – most often in the form of an unspecified quotation or its adaptation without due citation – and its author an erudite role. According to a selection of scientific literature, a basic definition of plagiarism, its advocates and opponents aside, is widely accepted; nevertheless, it has been the subject of contradictory interpretations, as shown in the case of Danilo Kiš. It is this sharp divide, the clash between the "traditional" and "innovative" interpretations of Kiš's writing technique, that reflects the seminal period, as well as the important role of his literature, which brought about a new undnding of (literary and social) reality in the former Yugoslavia.

PROFESIONALIZACIJA SLOVENSKEGA LITERARNEGA PROIZVAJALCA

NEKAJ UVODNIH OPAŽANJ

Marijan Dovič

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Razprava obravnava doslej redko tematiziran literarnosociološki problem profesionalizacije literarnega proizvajanja v slovenski literaturi. Sistematično poda nekaj uvodnih opažanj glede stopnje profesionalnosti literarnega pisanja v slovenskem kulturnem prostoru od razsvetljenstva do današnjih dni.

Professionalisation of the Slovene literary producer: some introductory remarks. *The paper treats the sociological problem of the professionalisation of the literary producer in Slovene literature, which has not often been discussed in literary studies. It systematically presents some introductory remarks concerning the degree of professionalism of literary writing in Slovene culture from the Enlightenment up to the present.*

Naslov razprave vsebuje nekaj izrazov, ki jih je potrebno na začetku vsaj nekoliko pojasniti. Razprava se resda ukvarja s slovensko literaturo, a pri tem je ne zanimajo toliko vsebina, vpliv ali kakovost literarnih del, temveč avtor literature kot del literarnega, pa tudi drugih družbenih sistemov, in stopnja profesionalnosti, s katero piše oziroma proizvaja literarna besedila in jih daje v obtok. Profesionalnost je tu razumljena na dobesedni ravni, povezana je z vprašanjem, v kolikšni meri posamezni avtor s proizvodnjem literarnih besedil zagotavlja lastno materialno eksistenco. Sam izraz »profesionalizacija« nakazuje, da naj bi šlo za »pozitiven« proces, postopno prehajanje iz neprofesionalnosti v vse večjo profesionalnost; vendar se bo vsaj za slovenski prostor od razsvetljenstva do danes izkazalo, da to drži le deloma.

Drugi termin, ki se zdi neobičajen, je gotovo »slovenski literarni proizvajalec«, ki nadomešča »slovenskega pisatelja« ali »slovenskega avtorja«. Uporabljeni termin je značilen za starejše literarnosociološke, pa tudi za sodobnejše sistemsko-empirične pristope. Vezan je predvsem na model literarnega sistema Siegfrieda J. Schmidta in njegove empirične literarne znanosti (ELZ).¹ Schmidt je literarni sistem opredelil kot poseben druž-

beni sistem, katerega notranjo strukturo določajo interakcije med štirimi delovalnimi vlogami v sistemu: literarno proizvajanje, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje.² Koncipirati literarno proizvajanje kot sistemsko vlogo nam omogoča, da posameznika, ki je v nekem trenutku njen nosilec, pozneje opazujemo tudi v drugih vlogah, bodisi v literarnem sistemu (npr. kot urednika ali kritika) ali izven njega (njegove druge dejavnosti, npr. delovanje v medijih, politiki in podobno). Dodatna prednost tega koncepta je osvobajanje od konotacij, ki jih je velik del tradicionalne literarne zgodovine in publicistike povezal z likom »slovenskega pisatelja«. Ravno te utegnejo biti vzrok, da se do danes večina obravnava, ki so se tu in tam dotaknile profesionalizacije, ni mogla izviti iz zakoreninjenih predstav o pisatelju kot nosilcu in izvrševalcu kulturnega poslanstva, katerega delo kot da ne bi bilo vpeto v vsakokratne gospodarske, politične in druge družbene silnice.

1. Literarnosociološke osnove preučevanja profesionalizacije

Vprašanje profesionalizacije nikoli ni bilo v ospredju zanimanja literarnih strok, četudi za samo literarno ustvarjalnost nikakor ni nepomembno, na kakšen način so producenti literarnih besedil vpeti v ekonomski red družbe. Prve resne raziskave problema so se pojavile pred desetletji v literarni sociologiji, denimo v delih Roberta Escarpita ali Alphonsa Silbermanna. Četudi so Escarpitove raziskave v humanistiki pogosto do nerazumnosti omalovaževali, ker naj bi tovrstne obravnave literaturo banalizirale in zaniemale njeno estetsko plat, ni mogoče prezreti, da npr. *Sociologie de la littérature* (1964) načinja relevantna vprašanja, ki jih ne bi smeli zanemariti, če nas zanimata položaj in vloga literature v družbi.³ Escarpit literaturo preučuje kot komunikacijsko izmenjavo v trodelni shemi: ustvarjalec – delo – občinstvo in poudari, da je pisanje dejavnost, ki se »odvija v okviru ekonomskih sestavov«, da je »knjiga proizvedeno blago, ki se distribuira na tržni način in je torej podrejena zakonu ponudbe in povpraševanja«, in da je literatura »veja 'proizvodnje' v sklopu industrije knjige, tako kot je tudi branje veja 'potrošnje'« (8–9). Literarna zgodovina običajno ni niti opazila empiričnih podatkov »industrije knjige« o produkciji, nakladah in razpečevanju, kaj šele, da bi jih statistično obdelovala in upoštevala pri razpravljanju o literarnozgodovinskih vprašanjih – tako ugotavlja Escarpit v Franciji, in popolnoma brez zadržkov njegova trditev velja tudi za slovenski prostor.

Za nas je zanimiv predvsem prvi del Escarpitove raziskave z naslovom »proizvodnja«. Takoj na začetku se avtor znajde pred veliko težavo. Kaj sploh zajeti kot »proizvodnjo«, če s sociološkega zornega kota ni mogoče pristati na enačenje literature z elitnim kanonom, ki ga producirajo kritika in literarne vede? Vanj namreč niso vključeni v svojem času pomembni in mnogo brani avtorji, npr. pisci trivialne ali otroške literature. Da bi dobil presek 936 francoskih avtorjev med leti 1400 in 1900, Escarpit navzkri-

žno primerja popise enciklopedičnega značaja in jih kombinira s popisi različnega porekla (katalogi ponatisov, prevodov, biografij, pregleda znanih revij). Meni, da tako pride do »tipizacije, ki ima stvaren sociološki pomen« (44).⁴ Tako pridobljena skupina avtorjev mu je temelj za različne statistične postopke. Ugotavlja, da je pojavljanje večjih avtorskih skupin vezano na razvoj velikih mest in kulturnih središč.⁵ Socialni izvor piscev je razpršen, vendar primerjava med angleškimi in francoskimi pisci 19. stoletja pokaže, da je v tem času obema kulturama skupen velik odstotek pisateljev, ki izhajajo iz uradništva oziroma javnih poklicev, predvsem šolstva in administracije (okrog 30%). Ta odstotek velja tudi za poklice samih pisateljev, iz česar Escarpit sklepa, da je javne službe sorazmerno lažje uskladiti z literarnim proizvajanjem. Zanimiv je podatek, da je približno polovica obravnavanih piscev različnih socialnih provenienc živela od literature oziroma umetnosti.

Vprašanje izvora je povezano s problemom financiranja pisatelja kot posameznika in ta problem Escarpit razlikuje od problema financiranja izdajanja dela. Tu sta avtorju na voljo dve možnosti: notranje financiranje z avtorskimi pravicami in zunanje financiranje, ki razpade na mecenstvo in na samofinanciranje. Družbene spremembe v stoletjih, predvsem širjenje dostopnosti intelektualnih dobrin in tehnološka in distribucijska revolucija, so povzročile razpad tradicionalnega mecenstva, ki se je le deloma obdržalo v obliki državnega ali javnega mecenstva, npr. redne finančne podpore, ali službenih funkcij, nazivov in služb kot sinekur. Na robu mecenstva so indirektno spodbude, npr. naročanje del za javne knjižnice (ali celo redni sistem odkupovanja), naročanje promocijskih izvodov ali v obliki književnih nagrad, ki so pogosto nominalne, a avtorju posredno prinašajo tudi večje prihodke od prodaje. Mecenstvo je pogosto razlog za večjo neodvisnost piscev in posledično boljšo kakovost (več časa, neodvisnost od publike). Druga možnost za avtorja je samofinanciranje, nekakšno avtomecenstvo, običajno kot druga služba (redko je možno, da ima avtor tolikšno premoženje, da je njegovo ustvarjanje popolnoma »aristokratsko«). Pogosto je ta druga služba šolstvo, administracija ipd., skratka služba, ki pušča dovolj prostega časa.

Problematika financiranja literarnega proizvajalca je tesno povezana s profesionalizacijo te vloge. Seveda je možnost notranjega financiranja z avtorskimi pravicami pogojena z razvojem ustreznih tržnih, pa tudi pravno-regulativnih mehanizmov.⁶ Escarpit poudarja, da kljub zakonu o avtorskih pravicah, ki je bil najprej (leta 1710) sprejet v Angliji, vse do francoske revolucije ni bilo dejanske zaščite avtorjev pred zlorabami. Uveljavila sta se dva tipa regulacije avtorskih pravic – pavšal in odstotek od prodaje, med tema skrajnostma pa se odpira »neskončna raznovrstnost mogočih dogovorov« (67). Vendarle pa v hitri ekonomski analizi Escarpit ugotavlja, da ima pisec zelo malo realnih možnosti, da preživi (kaj šele, da obogati) samo od literature. Če zavrne drugi poklic in ne dobiva nagrad, mora običajno delovati še v novinarstvu, v založbah, kot lektor, recenzent, svetovalec, urednik in podobno. Pogosto mora poprijeti za adaptacije, prevode, uredništvo različnih knjig, ali tudi pisanje trivialnih tekstov, psevdonimnih

ljubezenskih, pustolovskih ipd. besedil, ki zadovoljujejo književne potrebe 90% prebivalstva.

Ugotovitve starejše literarne sociologije po svoje dopolnijo sodobnejši pristopi s podobno orientacijo, med njimi denimo empirična literarna znanost. Siegfried Schmidt je močno poudaril neločljivo prepletenost literarnega sistema z njemu nadrejenim medijskim sistemom, ki se je sčasoma še povečala. V analizi nemškega literarnega sistema v 18. stoletju je natančno preučeval vprašanje profesionalizacije literarnega proizvajalca in ga vključil v kontekst razmaha medijev, širjenja bralske populacije, naglega razvoja tiskarskih tehnologij, založništva in knjižnega trga (Schmidt, *Selbstorganisation*). Rezultat tega razvoja je bil nastanek sodobno strukturiranega sistema literatura, ki je ob vse bolj profesionalnem literarnem proizvajalcu, ki se preživlja večinoma s pisanjem literature, uveljavil tudi profesionalnega literarnega posrednika (založnika, revijalnega urednika), množico diferenciranega bralstva in tudi literarnega obdelovalca, predvsem v obliki literarnega kritika, ki je prevzel funkcijo obveščanja bralcev in vrednotenja ter na ta način usmerjal knjižni trg. Ta razmah so seveda podpirali vse številčnejši mediji, od dnevno-političnih, zabavnih, ki so objavljali literarne priloge, feljtone ipd. do specializiranih revij za literaturo, kritiko in podobno. Širitev in pluralistična diferenciacija bralske populacije je proizvedla strukturne potrebe po številnih novih besedilih, omogočila finančno preživetje številnih novih medijev in posledično seveda izplačevanje honorarjev za besedila – bodisi novinarska, literarna ali kritiška. Kot mojstri besede so se seveda literarni proizvajalci vključili v to mašinerijo in tu imeli možnost zaslužiti za preživetje.

2. Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca

Raziskav, kakršni sta Escarpitova pozitivistična literarnosociološka študija francoske literature ali Schmidtova analiza nemškega literarnega sistema, pri nas žal nimamo. Njihova izvedba ne bi bila enostavna, saj so podatki o profesionalnem življenju posameznih avtorjev, uspehu, branosti in nakladah njihovih del pomanjkljivi in težko dostopni – raziskovalcev niti niso pretirano zanimali, zato jih najdemo kvečjemu ob robu velikih zgodb o razvoju slovenske literature, njenih oblik, tem, žanrov, obdobjih in podobno.⁷ Vsaj deloma se tega problema loteva moja obsežna doktorska raziskava z naslovom *Slovenski pisatelji: Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Čeprav profesionalizacija ni njena osrednja tema, je gotovo vsaj ena od njenih rdečih niti. Raziskava zajema čas od razsvetljenstva do sodobnosti na primerih trinajstih avtorjev različnih obdobjih (to so A. Dev, V. Vodnik, A. Linhart, F. Prešeren, J. Jurčič, J. Trdina, I. Cankar, Zofka Kveder, A. Podbevšek, S. Kosovel, E. Kocbek, Drago Jančar in Klemen Pisk).⁸ Takoj je treba priznati, da bi temeljita historična študija profesionalizacije morala vsebovati čimbolj točne podatke o nakladah, honorarjih, rednih zaposlitvah avtorjev in njihovih drugih dohodkih, na podlagi dokumentov in številkljivih klasificirati tipe prihodkov avtorjev, ugotoviti

delež sredstev, pridobljenih z dejavnostjo v strogo literarnem področju, v drugih medijih in drugod, raziskati razmerje med žanrskimi opredelitvami in dohodki avtorja in razrešiti še niz sorodnih problemov. Zanesljivejša slika bi se pokazala šele iz serije poglobljenih parcialnih raziskav posameznih obdobj, zato je treba spodnje ugotovitve razumeti predvsem kot niz splošnejših opažanj o tem problemu, ki bi lahko služila kot temelj za podrobnejše raziskave.

Kot poudarja že starejša literarna sociologija, še bolj pa empirične študije literarnih sistemov, je možnost profesionalizacije pogojena predvsem s paralelnim razvojem literarnega in celotnega medijskega sistema. Literarni proizvajalec mora imeti na voljo dovolj potencialnih medijev za prenos izdelkov do občinstva: predvsem gre za časopise, specializirane kulturne in umetnostne revije, založbe in seveda knjižni trg, na katerem ponuja svoja dela v nakup. Nastanek v sodobnem smislu profesionalnega literarnega proizvajalca je torej povezan in pogojen z razvojem kapitalističnega družbenega sistema, v katerega se avtor literature vključi kot proizvajalec posebne oblike blaga – literature, ki je tudi pravno zaščitena kot posebna oblika (intelektualne) lastnine. Problem profesionalizacije je mogoče v grobem opazovati z dveh vidikov: eden je razvoj celotnega medijskega sistema, ki je šele predpogoj za to, da avtor sploh lahko postane profesionalec; drugi je vidik avtorskih honorarjev. Odveč je poudariti, da sta oba vidika medsebojno tesno povezana.

Eno od posebej zanimivih vprašanj je tudi, v kolikšni meri so literarni avtorji aktivno sodelovali pri oblikovanju strukturnih možnosti za razvoj literarnega sistema, torej koliko so se procesov zavedali in skušali nanje vplivati in koliko so se le »molče« vključevali v obstoječe razmere. V moji raziskavi dejavnost literarnega proizvajalca še zdaleč ni razumljena le kot golo pisanje, temveč kot niz različnih akcij in strategij, povezanih z literarnim proizvajanjem – te pa niso zgolj nepomemben »dodatek« tekstom. Dejavnosti pisateljev pogosto segajo tudi prek široko razumljene vloge literarnih proizvajalcev in se iz različnih vzrokov mešajo z drugimi vlogami. Avtorji literature so pogosto sodelovali pri razvoju celotnega medijskega sistema, ustanavljanju in urejanju časopisov, revij in drugih institucij, ki so pripomogle k razvoju literature. S tem so si med drugim krepili lastno pozicijo v literarnem sistemu, saj je pisatelj kot vpliven urednik, novinar ali npr. politik imel širšo paleto možnosti delovanja – lahko je vplival denimo na subvencioniranje ali celo vrednotenje lastnega dela. Vsi ti vidiki so bili do slej s strani literarne vede pri nas deležni nenavadno skromne pozornosti.

2.1 Profesionalizacija in medijski sistem: razmah novinarstva, založništva in bralske populacije

Vsekakor velja, kar je ugotovil že Schmidt: profesionalizacijo v literaturi je treba opazovati v kontekstu medijskega sistema. Če je v tem pogledu za Nemčijo prelomno 18. stoletje, je pri nas podobne razvojne tendence mogoče opaziti kakih sto let pozneje, predvsem v drugi polovici 19. stole-

tja. Analiza medijskega sistema v Vodnikovem (pa tudi Prešernovem) času je namreč pokazala, da vse do sredine 19. stoletja slovenski literarni avtor ni imel niti približne možnosti, da bi omembe vredno zaslužil z literarno ali obliterarno dejavnostjo. Kvantitativna bera Vodnikovih *Ljubljanskih novic* je blago rečeno simbolična, medtem ko je izdaja tako Vodnikove kot Prešernove pesniške zbirke pokazala, da slovensko založništvo literature še ni izstopilo iz predkapitalistične faze, ali, če hočemo, še ni prestopilo iz entuziastične v kapitalsko fazo. Zavedati se moramo namreč, da sta obe zbirki izšli v času, ko je založništvo na primer v Angliji ali Franciji postalo mogočen gospodarski pogon, v njem so se diferencirale vloge tiskarja, založnika (kot odgovornega izdajatelja in tistega, ki nosi finančno tveganje) ter distributerja, ki razpade na trgovca na debelo (grosista) in drobno (knjigarnarja). Razvita mreža knjigarn, ostra založniška selekcija, profilirane založbe in razvit sistem trgovanja s knjigami torej stojijo nasproti entuziastičnemu tiskarju, ki nediferencirano prevzema nase vse omenjene vloge – kot je opozoril že Miha Kovač v eni redkih objektivnejših analiz slovenskega založništva *Skrivno življenje knjig*, je tudi še Schwentner »one man band«, četudi ga tradicionalno razumemo kot prvega modernega založnika pri nas.

Prelomna točka v razvoju slovenskega literarnega sistema je revolucionarno leto 1848, ko se je sprostila toga predmarčna cenzura in so se Bleiweisovim *Novicam*, ki so izhajale od leta 1843 dalje, naglo priključevali drugi mediji. V drugi polovici 19. stoletja se je medijski prostor pri nas skoraj nepredstavljivo hitro odpiral. Seveda je to odpiranje posledica porasta bralske populacije – splošna pismenost zaradi šolskih reform naglo narašča; narašča število mestnih prebivalcev, ki so glavni odjemalci literature, okus bralcev se obenem diferencira (in zahteva tudi produkcijo t. i. trivialne literature). Razmere pri nas vse bolj dobivajo obrise na vseh ravneh razvite nacionalne kulture, ki se kaže v razvitem časnikarskem, revialnem življenju in začetku prvih uspešnih založniških in distribucijskih projektov.

Da je ta razvoj v zvezi z vprašanjem profesionalizacije odločilen, ni treba posebej poudarjati. Možnost zaslužka s proizvajanjem besedil se je povečevala premo sorazmerno s količino novih občil in tiskanega prostora, ki so ga ta ponujala, in ta razvoj je od sredine 19. stoletja dalje eksponenten (Lapajne, *Razvojne smeri*).⁹ Tako rekoč iz nič se razvijejo v tem času dnevnik, tednik, specializirani časopisi in revije, med njimi tudi literarne, kot sta *Ljubljanski zvon* in *Dom in svet* v osemdesetih letih, do konca stoletja se je število letno natisnenih izvodov različnih časopisov že bližalo milijonu.¹⁰ Po drugi strani se je predvsem z delovanjem Mohorjeve družbe in njenimi specifičnimi distribucijskimi mehanizmi, vezanimi na Cerkev, v tem času pojavila možnost pisanja za širše množice. V času od začetkov v petdesetih letih do konca stoletja je družba dosegla enega prvih vrhov: leta 1900 je štela skoraj 80.000 »udov« oziroma naročnikov, kar pomeni, da je neposredno dosegla skoraj desetino tedanje populacije oziroma še več, saj je bilo bralcev še več kot naročnikov – to pa je situacija, kakršne si ne prej ne pozneje ni bilo mogoče zamisliti.

Zanimivo je seveda opazovati, v kolikšni meri so bili vodilni proizvajalci literarnih besedil tega obdobja vključeni v ta razmah – predvsem nas za-

nima, ali so tu prevzemali aktivno vlogo ali pa so le pasivno izkoriščali možnosti razvijajočega se sistema za objavljanje lastnih del. Od primerov, ki smo jih analizirali, se je pokazal zanimiv kontrast med Josipom Jurčičem in Janezom Trdino. Jurčič je bil aktiven soustvarjalec medijskega prostora, ki je znal jasno presoditi položaj in manevrirati. Imel je tudi ambicijo, postati profesionallec peresa – sodeloval je pri ustanavljanju liberalnega dnevnika *Slovenski narod* in delal tudi kot urednik. Zavedal se je pomena institucij in kanonizacijskih procesov. Po drugi strani je Trdina za vstop v literarno areno v osemdesetih letih 19. stoletja izkoristil možnost objave v *Ljubljanskem zvonu*, novonastali specializirani literarni oz. kulturni reviji kot popolnoma zunanji opazovalec dogajanja (četudi je okrog leta 1850 zanj kazalo drugače). Vendar je Trdina v tem pogledu prejkone zanimiva izjema: nasploh je večina avtorjev mladoslovenske generacije aktivno in zavestno sodelovala pri tem razvoju ter skušala širiti možnosti medijskega prostora.

2.2 Problem honorarjev in pragovi profesionalizacije

Profesionalizacija literarnega proizvajalca seveda pomeni predvsem to, da si avtor s svojim pisanjem financira ne le izdajo lastnega dela, temveč tudi lastno eksistenco. Pri tem je mogoče razumeti to profesionalizacijo v nekaj različnih stopnjah. Prvi prag profesionalizacije je vsekakor *pisanje* kot primarni eksistenčni vir. Pri tem gre za vsakršno pisanje, ki vključuje vso produkcijo besedil – od najbolj banalnih časopisnih novičk prek esejev, kritik, razprav, prevajanja, pisanja reklamnih sloganov tja do proizvajanja estetsko ambicioznih literarnih besedil. V razvitem medijskem sistemu ima mlad avtor z ambicijo, postati uspešen literarni proizvajalec, veliko strukturnih možnosti za pisanje različnih tekstov, ki mu običajno lahko navržejo več denarja kot literatura, tako da z njimi »financira« celo čas, ki ga porabi za ambicioznejšo produkcijo. V to skupino bi bilo mogoče prišteti tudi tiste, ki jim primarni eksistenčni vir predstavlja uredniško, lektorsko, prevajalsko delo za medijske hiše (časopise, revije, založbe). Prestopiti prvi prag profesionalizacije pomeni, da za financiranje lastne eksistence ni treba imeti sekundarnih virov (npr. druga služba, podedovano imetje ali kaj podobnega). Seveda pa to v praksi kaj lahko pomeni, da gre za »mezdnok« delo, produkcijo žanrsko manj uglednih besedil, ki zapolnjujejo obstoječe strukturne potrebe medijev.

Drugi prag profesionalizacije literarnega proizvajalca bi bilo mogoče razumeti kot stopnjo, ko posamezni avtor sestavlja dohodke s proizvajanjem besedil, ki so *povezana z literaturo* (ali vsaj umetnostjo). To pomeni, da ne piše le v strogem smislu literarnih besedil, temveč paleta (plačanih) objav z okroži s polliterarnimi besedili (potopisi, eseji o literaturi), z literarnimi kritikami, recenzijami in podobno; oziroma je zaposlen ali honorarno dela kot urednik pri literarni založbi ali literarni reviji. Tretji prag, ki pomeni profesionalizacijo literarnega proizvajalca v strogem pomenu, je seveda proizvajanje *izključno literarnih* besedil. Če se v skladu s to shemo ozremo na položaj trinajstih obravnavanih avtorjev, jih je mogoče razvrstiti nekako takole:

literatura kot vir življenjskega financiranja (delež literature)



Meja, ki jo v shemi označuje prekinjena črta, je postavljena pri prvem pragu profesionalizacije – pisanje kot primarni eksistenčni vir. Iz tega, kar smo o razvoju medijskega in literarnega sistema pokazali zgoraj, je razumljivo, da pisatelji prvega, razsvetljskega obdobja, niso imeli niti teoretičnih možnosti, da bi postali profesionalni pisci. Njihov primarni eksistenčni vir je bil drugačen: Dev predstavlja katoliškega intelektualca – meniha, ki niti nima profesionalnih ambicij; za Linharta, pa tudi Vodnika, je značilno, da sta se uveljavila kot posvetna razumnika in sta si primarno eksistenco zagotovila z zaposlitvijo v razvijajočem se javnem sektorju. Ta sektor je, kot je ugotavljal že Escarpit, vse do današnjih dni ostal pomembna baza, iz katere se novačijo literarni proizvajalci. Razlog za to je pogosto zadostna količina prostega časa, ki jim ostaja ob ne pretirano zahtevni službi in ga lahko porabijo za pisanje literarnih besedil. Prednost tega položaja je seveda stabilna materialna eksistenca, ki takim avtorjem omogoča neodvisno osredotočenje na realizacijo lastnih zamisli. (Kljub temu pa tu opozorimo, da tudi ti avtorji niso neodvisni od materialnih zahtev financiranja izdaje, razen če so pripravljene plačati tisk iz lastnega žepa). Linhart in Vodnik sta sicer gotovo tudi kaj zaslužila z literarno dejavnostjo, vendar jima ta motiv nikakor ni mogel biti v ospredju. Glede na naklado in prodajo literarnih del ali npr. časopisa, ki ga je urejal (in večinoma tudi pisal) Vodnik, ta vir nikakor ni bil pomemben del financiranja njune eksistence. Podobno bi lahko rekli za Prešerna, ki je sicer prodajal lastne izdaje (*Poezije, Krst pri Savici*) – o profesionalizaciji pa tu vendarle ne more biti govora.

Prvi od obravnavanih avtorjev, ki prestopi (prvi) prag profesionalizma, je tako Josip Jurčič, ki izkorišča praktično vse možnosti medijskega sistema: od urednikovanja, pisanja časopisnih člankov in komentarjev, sodelovanja z revijami in založniki do objavljanja proznih besedil. Za razliko od njega Trdina v varnem zavetju sicer skromne pokojnine objavlja svoja besedila v čisto drugačnem položaju: zaslužek z objavami v *Ljubljanskem zvonu* mu sicer gotovo godi, nikakor pa ni pisanje njegov primarni eksistenčni vir. Pravi borec za profesionalizacijo je šele Cankar, ki vsaj pogojno prestopa tudi drugi omenjeni prag: sicer je v svoji karieri napisal tudi marsikaj, kar nima zveze z literaturo, pa vendar je kot profesionallec peresa zmogel delo-

vati predvsem kot ustvarjalec literature in paraliterarnih besedil – kritičnih, polemičnih; večinoma pa v povezavi z literaturo ali nasploh umetnostjo. Podobno velja za Kvedrovo, ki je kot velika borka za emancipacijo ženske kot avtorice v svoji profesionalni karieri živela od peresa oziroma dela v medijskem sistemu, je pa pri njej delež čisto literarnih besedil občutno manjši.

Mnogo težja je bila tudi v začetku 20. stoletja situacija za pesnike. Od obravnavanih primerov ne Podbevšek ne Kosovel nista zares vstopila v rang profesionalnih literarnih proizvajalcev. Kosovel je tako ali tako umrl, še preden se je njegova kariera zares začela, medtem ko je Podbevšek po nizu zavrnitev svojo zbirko izdal v samozaložbi s pomočjo soproge. Podatkov sicer nimamo, je pa vprašanje, ali je publikacija sploh pokrila gole stroške natisa, kaj šele, da bi prinesla prihodek. Prihodki od redkih objav Podbevškove poezije v literarnih revijah med leti 1919–1922 so zanemarljivi, po letu 1925 pa se je pesnik tako ali tako umaknil z literarnega prizorišča. Nasploh so bile možnosti preživljanja s poezijo v preteklosti in tudi še danes nadvse omejene. Primer Edvarda Kocbeka je tu že nekoliko bolj zapleten, njegova življenjska pot je tesno povezana z nenehnim pisanjem in bolj ali manj kontinuiranim objavljanjem, vendar vseeno ni mogoče reči, da bi Kocbek prestopil prag profesionalizacije, četudi je o tem vsaj za prva obdobja po drugi svetovni vojni nesmiselno razpravljati, saj je profesionalizacija funkcija medijskega sistema v kapitalističnem trgu, medtem ko je komunistična oblast po svoje regulirala celoten literarni sistem z že omenjenimi sinekurami, netržnimi subvencijami, podpiranjem lojalnih piscev, nadziranjem medijev in založnikov (in na drugi strani seveda s sankcijami).¹¹ Model profesionalnega pisatelja v socializmu je torej neprimerljiv s tistim pred vojno (pa tudi z modelom sodobnega profesionalca), četudi so se avtorji v socializmu pogosto pritoževali nad dejstvom, da jim s pisanjem ne uspe preživeti – v ozadju je bilo pogosto tiho pričakovanje, da naj država skrbi za umetnike, tudi če ti komercialno niso uspešni.¹²

Drago Jančar se je kot pisatelj uveljavil v obdobju, ko se je založništvo vse bolj osvobajalo političnega diktata in se je skušalo orientirati bolj tržno. Kariero je začel kot novinar in se postopoma vse bolj uveljavljal na eni strani kot proizvajalec literarnih besedil in na drugi kot komentator literature, umetnosti, kulturne politike in podobno; uspelo mu je tudi, da je za slovenske razmere postal tržno uspešen in je tako skorajda vzorčni model literarnega proizvajalca, ki lahko živi pretežno od literarnih besedil in objavlja tudi paraliterarna besedila, večinoma povezana z literaturo in kulturo. Kljub temu je v svoji karieri pisateljsko delo pogosto kombiniral z drugimi oblikami dela ali zaposlitev (novinarstvo, uredništvo), ki pa ostajajo znotraj literarnega ali medijskega sistema. Obravnavani primer mlajšega avtorja Klemena Piska, ki se je uveljavljal po letu 1991, pokaže podobo pesnika, ki s poezijo lahko ustvarja le neznamen del prihodkov, ki jo deloma dopolnijo prozne objave, predvsem pa pisanje kritik in drugih besedil, ki so večinoma povezana z literaturo; kot sekundarni del prihodkov mu služi tudi avtorska glasba (koncerti, tantiemi).

Vsekakor nam izluščena slika jasno kaže, da je za slovenske literarne proizvajalce tudi po vzponu profesionalnega medijskega in distribucijskega sistema zelo težko prestopiti kateri koli prag profesionalizma.¹³ Mnogi pomembni avtorji v vseh obdobjih so primarne dohodke ustvarjali z zaposlitvami v javnem sektorju – državni upravi (ministrstva, komisije), šolstvu ali znanstvenih institucijah, medtem ko so z avtorskim delom na literarnem področju običajno zasledovali druge interese, nikakor ne le finančnih oziroma preživetvenih. Pogosto je bil primarni ali vsaj dodaten vir dohodka novinarska dejavnost, pa tudi prevajanje, ki so ga avtorji pogosto razumeli kot nekakšen »davek« na možnost svobodnega ustvarjanja, ter uredniško delo.¹⁴ Od druge polovice devetnajstega stoletja dalje, ko se je izkazalo, da je mogoče živeti od peresa, je vprašanje avtorskih honorarjev sicer postalo pomembna (notranja) tema diskusij med avtorji, uredniki in založniki. A slovenski pisatelj si kljub izbojevanju bitki, ki jo je – v okoliščinah, ki so kaj takega šele dopustile – dobil predvsem Cankar, skoraj nikoli ni mogel le z literaturo zagotoviti dostojne eksistence.

3. Sklepne ugotovitve in položaj literarnih proizvajalcev danes

Na podlagi izsledkov raziskave je mogoče opisati pet relevantnih obdobj, ki zadevajo profesionalizacijo slovenskega literarnega proizvajalca. Le zelo orientacijsko jih zamejujejo spodnje letnice:

1. 1770–1850 (1848). Neprofesionalno (pionirsko) obdobje, v njem se pojavljajo prvi ambiciozni slovenski avtorji, vendar literarni sistem, predvsem distribucija in bralstvo, pa tudi nerazvitost medijev nasplo, ne omogočajo niti zametkov profesionalizacije. Sploh v prvem obdobju je literarna produkcija močno vezana na mecensko podporo.

2. 1850–1900. Obdobje intenzivnega razmaha pogojev za profesionalizacijo, zaznamovano z razvojem medijskega sistema in založništva, napredovanjem nacionalne ideje, gospodarskim vzponom meščanstva (ki tudi finančno podpira literarno ustvarjanje) in širitvijo slovenske bralske populacije. V tem času je prvič mogoče oblikovanje tipičnega intelektualca, ki lastno eksistenco udejanja z aktivnostmi v medijskem sistemu, predvsem novinarstvu; hkrati pa že obstaja možnost, da resneje služi s proizvajanjem literarnih besedil. Prelomnico (in prehod v naslednje obdobje) je mogoče postaviti v začetek stoletja, ko predvsem Cankar uveljavi nove standarde v zvezi s pisateljevim delom, njegovim družbenim statusom in tudi finančnim nagrajevanjem.

3. 1900–1945.¹⁵ Če odmislimo obe vojni, gre za obdobje normalnega, relativno hitrega (kapitalističnega) razvoja, v katerem obstaja možnost profesionalne zaposlitve v medijskem sistemu, nekaterim, predvsem proznim avtorjem, pa se prvič ponudi tudi možnost preživetja izključno od literarnih in polliterarnih besedil; hkrati je to tudi obdobje, ko je že utrjen družbeni položaj pisatelja kot umetnika.

4. 1945–1990. Obdobje reguliranega literarnega sistema, ko politična oblast nadzoruje pretok idej. Vprašanje profesionalizacije je v tem času

zelo zapleteno, saj je oblast budno pazila na pisatelje ter usmerjala njihovo delo z nagradami (subvencije, sinekurne službe) in sankcijami.

5. 1991–. Obdobje kapitalistične transformacije vodilnih založb in prilagajanje založništva in medijev novemu družbenemu redu. Literarno proizvodnjanje je vse bolj vpeto v komercialne mehanizme, profesionalizacija pa spet postaja vprašljiva, saj na majhnem trgu skoraj ni možnosti za tržno delovanje v tem segmentu. Pomembna ostaja vloga državnih korekcijskih mehanizmov, kot so različne subvencije avtorjem, revijam in založbam.

Ni težko uvideti, da profesionalizacija literarnega proizvodnjanja na slovenskem trgu pravzaprav nikoli ni bila zares dokončana oziroma da v resnici sploh ni zelo resnih možnosti za to, da bi slovenski avtor postal resnično komercialno uspešen. Že na začetku je bila, da bi se produkcija sploh vzpostavila, nujna mecenska podpora: Zois svojih varovancev ni le gostil in izobraževal, temveč je tudi (so)financiral tiskanje njihovih del. Tudi pozneje se situacija ni bistveno spremenila, uspeh pisateljstva v drugi polovici devetnajstega stoletja velja v veliki meri pripisati evforiji, ki je »narodni napredek« identifikovala z literaturo in to tudi finančno spodbujala: profesionalnost slovenskega avtorja, kolikor smo jo sploh imeli, je močno povezana z nacionalno idejo in »slovenskim kulturnim sindromom«. Po drugi svetovni vojni smo dobili »profesionalce«, ki jih ni verificiral trg, temveč komunistična oblast – namesto nacionalni ideji so se torej za svoj položaj lahko zahvalili ideologiji. Razmere, v katere je literarnega proizvajalca pahnili kapitalistični knjižni trg, kakršen se je razvil v zadnjih desetletjih, pa so še vedno ublažene s prilivi iz državnega proračuna, subvencijami, štipendijami in drugimi oblikami pomoči – bodisi neposredno avtorjem bodisi literarnim posrednikom.

Kljub temu je položaj literarnih avtorjev danes bistveno drugačen kot v preteklosti. Mnogi se težko sprijaznijo z danimi razmerami, kar je razumljivo, saj so bili pisatelji in nasploh t. i. razumniki v socializmu nosilci pomembnih družbenih vlog – ne le tisti, ki jih je oblast nagrajevala za zvestobo, ampak tudi uporniki, t. i. disidenti, ki so si v trkih z oblastniki nabirali specifičen javni ugled. Pristanek v pluralizmu in kapitalistično orientiranem založništvu, v katerem so za založnike avtorji literarnih besedil postali proizvajalci manj pomembnega segmenta tekstov (in se do njih tudi obnašajo v skladu s tem), je bil za marsikoga neprijeten. Z zamudo smo priča procesom, s kakršnimi so se na zahodu avtorji srečevali že mnogo prej, ko so se morali soočiti z vpetostjo v distribucijsko mrežo in medijski obrat, od katerega je odvisna njihova eksistenca.¹⁶ Tematizirali so »proletarizacijo« literarnega producenta, odnos med založniki in avtorji kot odnos mezdne delavca, založniško izkoriščanje, pa tudi založniške monopole, ki povzročajo slab pretok idej, majhno izbiro in prevlado načela profita (Jaco, *Več založb*). Soočili so se tudi s spreminjanjem narave pisateljskega dela, ki jo povzroča kulturna industrija, katere ustroj zahteva vse več »tekstov«, zato se zateka k vedno manj usposobljeni (mezdni) delovni sili, medtem ko vloga »sodobnega pisatelja niha med podobo uslužbenca založniške hiše in podobo poligrafa dninarja vseh jezikov sistema« (Rak, *Načini* 354). Avtor v poznem kapitalizmu je razpet po eni strani med vrednote avtonomne

estetske produkcije in maloštevilne kritiške in bralske elite, ki od njega zahteva literarno kakovost, ter med zahteve medijsko-založniškega obrata, ki od njega zahteva komercialno uspešnost. Ta obrat ga »disciplinira«, saj mora vstopiti v ekonomsko menjavo informacij, če hoče sploh uveljaviti svojo avtorsko pozicijo (Ernst, *Avtor*). Toda kot je ugotovil že Bourdieu v *Zakoniti umetnosti*, je akumuliranje simbolnega kapitala v literarnem polju v veliki meri nezdržljivo s komercialnim uspehom. To je torej torišče, kjer se avtor mora ves čas boriti za lastno pozicijo – med kopičenjem ekonomskega in/ali simbolnega kapitala in zvestobo lastni »misiji«. Druga možnost, ki mu preostane, če želi ostati *profesionalec peresa*, pa je, da postane anonimni »dinar« in zadovoljuje vse večje potrebe medijskega sistema po (recikliranih) tekstih.

Razmere, ki že desetletja zaznamujejo literarno produkcijo v razvitih kapitalističnih državah, so danes precej podobne tudi pri nas. Toda obenem so nekoliko specifične. Močno jih določa predvsem majhen obseg tržišča za literarne proizvode, ki omejuje možnosti profesionalizacije slovenskega literarnega proizvajalca. Ob napredujoči specializaciji in diferenciaciji, značilni za sodobno založništvo, se kvantitativni doseg posameznega naslova celo še zmanjšuje, kar prinaša realno povečanje stroškov izdaje posameznega naslova literarne knjige ali revije. Znano je, da je del stroškov pri izdaji knjige (vloženo avtorsko delo, uredniško delo, lektura, oblikovanje, prelom, izdelava tiskarskih filmov) fiksen, tj. neodvisen od naklade, kar pomeni, da je pri majhni nakladi proizvodna cena posameznega naslova lahko zelo visoka. To pomeni tudi končno visoko ceno za kupca, ki je tako odvrnjen od nakupa, in začarani krog je sklenjen. Založba ne more ustvariti prihodka in komaj pokrije proizvodne stroške (material, notranje delo urednikov, lektorjev, oblikovalcev, piscev spremnih študij), kaj šele, da bi mogla avtorju izplačati honorar. Na kapitalističnem trgu založba tako praktično nima druge izbire, kot da se preusmeri k donosnejšim programom ali pa, če svojo funkcijo razume kot kulturno poslanstvo, z denarjem od prodaje kuharskih in drugih priročnikov financira zahtevnejše nizkonakladne izdaje.¹⁷

Iz sedanje situacije je torej mogoče sklepati, da projekt profesionalizacije literarnega ustvarjalca v slovenski literaturi ne bo nikdar do konca »izpeljan«, da bo avtor literature vedno bolj ali manj *amater* – ljubitelj, ne sicer nujno po kakovosti, temveč po statusu.¹⁸ To niti ni nujno slabo. Ne glede na to pa literatura tudi v prihodnje ne bi smela biti v celoti izročena trgu. Težava je le v tem, da so argumentacije, s kakršnimi se je intervencionizem upravičeval v preteklosti, preživete: treba jih bo nadomestiti z novimi, če naj se upirajo močnim nasprotnim tendencam. Ta problem sicer presega namene razprave, a vendar ni mogoče obiti vsaj ugotovitve, da če hočemo v Sloveniji obdržati kolikor toliko resno in raznoliko literarno produkcijo, moramo ohraniti – seveda čimbolj učinkovit in transparenten – sistem državnih subvencij tako izdajateljem kot avtorjem ter sredstva namenjati tudi prevodom v tuje jezike. Toda te subvencije ne bi smele biti tako visoke (in na srečo ta hip večinoma ni tako), da bi zadoščale za samozadovoljno ležanje na kupih natisnjenih in neprodanih knjig, kot se

je pogosto dogajalo v desetletjih socializma, temveč morajo biti ravno tolikšne, da založbe prisilijo določen del svojih prihodkov ustvariti na trgu. Ne glede na vse mogoče ugovore proti komercializaciji literature se je v preteklosti namreč povsem očitno izkazalo, da je pretirani intervencionizem škodljiv.

OPOMBE

¹ Gl. predvsem Schmidtovo temeljno delo *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft* (1980).

² Pri nas je ELZ že dobro znana, o njej so pisali predvsem Tomo Virk, Dejan Kos in Marijan Dovič, zato se tu v model literarnega sistema ne bomo spuščali podrobneje.

³ Escarpitova knjiga je bila že leta 1970 prevedena v srbohrvaščino in je bila dosegljiva in znana tudi v slovenskem prostoru.

⁴ To je gotovo slepa pega raziskave – tudi avtor priznava, da gre za zasilno rešitev. Tak način določanja skupine relevantnih avtorjev se zdi ravno toliko arbitraren kot kak drug. Za razliko od nadaljnjih postopkov ta predhodna selekcija namreč ni empirična, saj se opira na apriorne predstave o tem, kako se družbena relevantnost avtorja kaže na zunaj. Tega se Escarpit do neke mere zaveda, zato poudari, da njegovi metodi dosega v prid govori dejstvo, da se dobljena skupina avtorjev tudi ob spremembah vhodnih kriterijev ne spreminja bistveno. Tu se seveda nakazuje globlji problem pozitivističnega pristopa: razkorak med eksaktnostjo empiričnih postopkov in aprioristično naravo predpostavk raziskovanja.

⁵ Iz Pariza v nekaterih obdobjih prihaja kar do 50% relevantnih piscev, v posameznih obdobjih pa sta bila vir uspešnih avtorjev tudi Rouen in Dijon. Na splošno obstajajo korelacije med številom avtorjev, ki se pojavijo v nekem okolju, in stopnjo razvoja tamkajšnjih kulturnih in izobraževalnih ustanov.

⁶ Escarpit tu citira znano pismo Samuela Jonsona lordu Chesterfieldu leta 1755, v katerem ta suvereno odklanja mecensko podporo: to je znamenje, da je pisatelj osamosvojen in lahko profesionalno živi »od peresa«.

⁷ Celotna raziskava založništva, kakršna je Moravčeva (1994), ne zmorejo neobremenjenega pogleda na ekonomsko plat literarnega sistema: bolj kot ekonomski uspeh posameznih avtorjev in založnikov je v ospredju zanimanja njihov prispevek k splošnemu »kulturnemu napredku«, ki ga umerja že predhodno filtriran elitni literarni kanon.

⁸ Izbor avtorjev ni »reprezentativen«, saj niso bili izbrani na podlagi vrednostnih kriterijev, temveč na podlagi posebnih problemov razvoja literarnega sistema in literarnoproizvajalske vloge v njem, ki jih je bilo mogoče ob njihovih primerih (in v njihovih obdobjih) obdelati. Pogosto bi bilo mogoče problem enako učinkovito obravnavati ob drugem avtorju.

⁹ Natančnejše podatke in preglednice o razvoju medijskega sistema v tem obdobju je mogoče najti v moji disertaciji, pa tudi v članku za posebno številko *Slavistične revije* ob obletnici prof. Borisa Paternuja, ki je trenutno v tisku.

¹⁰ Podatki se zanašajo na Lapajnetovo raziskavo časopisja iz leta 1937. Omeniti je treba, da se je razvoj tudi v prvi polovici 20. stoletja nadaljeval s podobnim tempom.

¹¹ Natančneje o tem gl. predvsem raziskave Aleša Gabriča (1991, 1995), pa tudi poglavje o Kocbeku v moji disertaciji.

¹² Zanimivo sliko o tem dobimo iz izjav avtorjev v pogovorih z Brankom Hofmanom iz leta 1978: živeti od pisanja je težko, v en glas ugotavljajo intervjuvanci, Dominika Smoleta bi »že zdavnaj pobralo«, če bi živel le od honorarjev; Mira Miheličeva toži, da se mora pisatelj »vdinjati« tudi drugje, Hieng se norčuje, da pisateljstvo ne navrže niti za kavo in cigarete, Kavčič in Smole ironično računata, kako je delo pisatelja ovrednoteno manj, kot znaša povprečni mesečni dohodek. Po eni strani torej očitno socializem ni v celoti »reguliral« trga, po drugi pa ni mogoče spregledati, da sami avtorji kot nekaj samoumevnega razumejo, da naj bi bilo pisateljevo delo neodvisno od tržnih zakonitosti – to prepričanje je Miha Kovač označil kot »tihu predpostavko« slovenske kulture.

¹³ Za avtorje poezije je bilo to praktično nemogoče.

¹⁴ Šepetavc navaja niz urednikov-pisateljev, naj gre za založniške, časopisne, radijske ali TV urednike od Aškerca do Tineta Debeljaka, Borisa Pahorja, Janeza Menarta, Nika Grafenauerja, Vena Tauferja, Kajetana Koviča, Evalda Flisarja itd.) (Šepetavc, *Honorarji*).

¹⁵ Začetek tega obdobja (1900) zaznamuje odločnejši vstop avtorjev »moderne«, ki so predvsem s Cankarjem postavili nove standarde. Vendar pa ločnica do prejšnjega obdobja v resnici ni natančno določljiva, saj je bila utrditev profesionalnega modela postopna. Druge ločnice je mogoče mnogo bolje utemeljiti.

¹⁶ V Italiji je bilo slišati (levičarske) glasove za državni intervencionizem, ki naj bi omogočil širšo distribucijo in pisanost knjig, za pisatelje socialno varnost ter zakonsko reguliranje elementov avtorske pogodbe, ki naj bi bolje zaščitila avtorja (Jaco, *Več založb*).

¹⁷ Organizacija založbe kot delniške družbe seveda takega razumevanja ne dopušča, zato je ta model notranjega preusmerjanja v zatonu. Pač pa se pojavljajo pretežno *literarne* založbe, ki jih zanima predvsem simbolni kapital: v zadnjem desetletju so značilne t. i. študentske založbe (zbirka Beletrina, Litera, Goga), ki pa preživijo le ob izdatnih subvencijah.

¹⁸ Mogoče je sicer, da se kakšen pisatelj prebije v mednarodni rang in se mu odpre na primer velikansko angleško tržišče. Vendar je globalni medijski sistem neizprosno in prag za resen (tudi v poslovnem smislu) vstop na založniško sceno izven Slovenije izredno visok, prva pregrada pa so že visoki stroški kakovostnega prevoda.

LITERATURA

- Bennett, Andrew. *The Author*. London, New York: Routledge, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Prevod Susan Emanuel. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Dolgan, Marjan. »Literarne revije.« *Slovenska kultura v XX. stoletju*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002. 145–166.
- Dovič, Marijan. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. (Studia litteraria)
- Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelj: Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2006.
- Escarpit, Robert. *Sociologija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970. (Biblioteka Znanje)
- Ernst, Gustav. »Avtor kot produkcija.« *Literatura* 3. 3 (1989): 94–110.
- Gaber, Ante. »Skozi stoletja za našim novinarstvom.« *Razstava slovenskega novinarstva*. Ljubljana: Jugoslov. novinarsko združenje, 1937. 179–223.

- Gabrič, Aleš. *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Ljubljana: Mladika, 1991.
- Gabrič, Aleš. *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. »The body versus the printing press: Media in the early modern period, mentalities in the reign of Castille, and another history of literary forms.« *Poetics* 14. 3–4 (1985): 209–229.
- Hladnik, Miran. »Mohorjanska pripovedna proza.« *Slavistična revija* 30. 4 (1982): 389–414.
- Hofman, Branko. *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978.
- Jaco, Aldo de. Več založb kot pisateljev. *Sodobnost* 27. 3 (1979): 349–354.
- Juvan, Marko. *Vezi besedila*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000. (Zbirka Novi pristopi)
- Kovač, Miha. *Skrivno življenje knjig. Protislovja knjižnega založništva v Sloveniji v 20. stoletju*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1999. (Bibliothecaria 3)
- Lapajne, Ivo. »Razvojne smeri slovenskega novinarstva.« *Razstava slovenskega novinarstva*. Ljubljana: Jugoslov. novinarsko udruženje, 1937. 224–236.
- Moravec, Dušan. *Novi tokovi v slovenskem založništvu. Od Schwentnerja do prvih publikacij akademije*. Ljubljana: DZS, 1994.
- Prijatelj, Ivan. *Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848–1895 (I–V)*. Ljubljana: DZS, 1956 (I, II), 1958 (III).
- Rak, Michele. Načini literarne produkcije in pisateljeva družbena vloga. *Sodobnost* 27. 3 (1979): 354–359.
- Schmidt, Siegfried J. *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1980.
- Schmidt, Siegfried J. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989.
- Šlebinger, Janko. »Slovenski časniki in časopisi. Bibliografski pregled od 1797–1936.« *Razstava slovenskega novinarstva v Ljubljani 1937*. Ljubljana: Jugoslov. novinarsko udruženje, 1937.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1999.

■ PROFESSIONALISATION OF THE SLOVENE LITERARY PRODUCER: SOME INTRODUCTORY REMARKS

Key words: sociology of literature / Slovene writers / social role / literary systems / authorship / Cankar, Ivan

The professionalisation of the literary producer has scarcely been tackled in Slovene literary studies. Therefore the paper presents some relevant research of the problem in literary sociology (Escarpit) and the empirical science of literature (Schmidt). The problem of professionalisation is closely connected to the development of the media system and publishing in general. In Slovenia, the key period was the second half of the 19th century, when the printed media were developing very fast and opening up structural opportunities for professional literary producers. One of the key figures here was Ivan Cankar, who fought for the new social position of writers – both in terms of financing authors' work, as well as their social status and relevance. From Enlightenment up to the present, five relevant periods can be distinguished. The period from 1945-1990 can be seen as a discontinuity, when the literary system was ideologically regulated to a very high degree. The restricted extent of the Slovene book market is one of the main reasons that literary production in Slovenia never reached the professional dimensions comparable to larger markets. Even now, state funding remains a necessary condition in order to maintain diverse and good quality literary production.

November 2006

SLOVENSKA (PRAKTIČNA) DRAMATURGIJA IN SLOVENSKA DRAMATIKA

Blaž Lukan

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

Razprava odgovarja na vprašanje, na kakšne načine se slovenska (praktična) dramaturgija pojavlja v slovenski (zlasti povojni) dramatiki. Zato uvaja tri tipološke nivoje: tematski, kjer dramsko pisanje samo oziroma gledališka uprizoritev kot taka postane tema drame, formalni, kjer literarni oz. gledališki postopki že delno preidejo v strukturo drame, in strukturni, kjer se dramaturški postopek prekrije z dramo.

Slovenian (practical) dramaturgy and Slovenian drama. *The study looks at the ways in which Slovenian (practical) dramaturgy appears in Slovenian (particularly post-war) drama. For this purpose it introduces three typological levels: the thematic, where the playwriting itself or the theatre performance as such become the theme of the play; the formal, where literary or theatrical practices already partly enter the structure of the play; and the structural, where the dramaturgical process overlaps with the play.*

1.

Že v času pred pojavom prvega oficialnega dramaturga v slovenskem gledališču, Otona Župančiča, pa tudi v času pred ustanovitvijo Dramatičnega društva (1867), lahko zasledimo v dramaturških vlogah dramske avtorje. To je tradicija, za katero najdemo vzor v nemškem oz. nemško govorečem gledališču, kjer začnemo o praktični dramaturgiji govoriti ravno v zvezi s pojavom gledališkega pesnika (Theaterdichter) oziroma avtorja dramskih predlog za sprotno gledališko rabo.¹ Lahko bi rekli, da je bil tudi dramaturg v slovenskem gledališču prvotno predvsem pisec, kasneje pa lahko postavimo slovensko (praktično) dramaturgijo in slovensko dramsko pisanje v še dodatne, bolj kompleksne odnose, in vprašanje, na kakšne načine se slovenska (praktična) dramaturgija – pa tudi povsem konkretno njeni nosilci, torej (praktični) dramaturgi – lahko pojavlja v slovenski – zlasti povojni – dramatiki, nas bo zanimalo v nadaljevanju.²

Do pojava Otona Župančiča razmerje med slovensko (praktično) dramaturgijo in slovensko dramatiko ne odpira nobenih ključnih vprašanj niti ne ponuja pomembnih spoznanj. Dramska dela posameznih avtorjev so rezultat praktične zavzetosti za obstoj, razvoj in napredek slovenskega gledališča; v njih je »praktična« funkcija – rezultat dnevnih potreb, v močnem dialogu tako z ustvarjalnimi zmožnostmi tedanjega slovenskega gledališča kot tudi zahtevami občinstva – pogosto močno v ospredju. Prvo tehtno dramsko delo avtorja, ki je opravljal tudi dramaturško delo v slovenskem gledališču, je zagotovo šele Župančičeva Veronika Deseniška (1924). Župančičev predhodnik na dramaturškem mestu v ljubljanski Drami Pavel Golia je bil plodovit otroški dramatik (Jurček, 1932; Srce igráčk, 1932), bil pa je tudi pisec ljudskih iger. Po Župančiču na mestu dramaturga v Slovenskem narodnem gledališču nekaj časa ni več izrazitega dramskega avtorja. Zadnji pomembni dramatik na tem mestu je Bratko Kreft.

Po Kreftu (se pravi po letu 1955/56, ko ga na mestu dramaturga nasledi Filipič) zveza dramaturg-dramski pisec ni več nujna oziroma obvezujoča. Razpad te zveze pomeni utrditev dramaturgije kot avtonomne gledališke discipline, najsi bo v umetniškovodstveni ali uprizoritveni funkciji, kar je mogoče pripisati osebnosti in delu Lojzeta Filipiča. Filipič ni več dramski avtor, čeprav še vedno prireja dela za oder, prav tako Janez Negro, Lado Kralj ali Nina Kovič, ki dramaturško mesto v ljubljanski Drami mesto zasedajo kasneje; dramski pisec je ponovno Boris A. Novak, seveda Dominik Smole, mlajši dramaturgi od druge polovice osemdesetih let preteklega stoletja naprej pa so – ob bolj ali manj natančni tematizaciji lastnega (praktičnega) dramaturškega udejstvovanja – zlasti prevajalci (npr. Mojca Kranjc, ki je skupaj z Milanom Deklevo in Aljo Predan tudi avtorica dramskega besedila Izza kongresa).³

2.

Na vprašanje, ali je dejstvo, da je dramski avtor (bil) tudi dramaturg, dejaven v gledališki praksi, torej pri uprizarjanju (tudi lastnih) dramskih besedil, kakor koli vplivalo na njegovo pisanje oz. na notranjo dramaturgijo njegovih dramskih del, ne moremo odgovoriti niti pritrdilno niti nikalno. Omenili smo že dejstvo, da je dramatik v funkciji dramaturga pisal tudi za konkretne, praktične gledališke potrebe (sprotni repertoar, predvidljiva igralska zasedba, hišni režiser, potrebe občinstva), in nedvomno je, da se v njegovem pisanju odraža tudi poznavanje konkretnega igralskega ansambla, režiserja, občinstva oziroma gledališča kot takega; ali so te potrebe in to poznavanje morda »vdrlı« tudi v samo dramsko strukturo, pa je težko dokazati. Oziroma še natančneje: če je morda le mogoče najti v dramskih delih gledaliških ustvarjalcev kvalitete, ki pričajo o njihovem formalnem poznavanju medija, in je v posameznih primerih sam medij tudi resnično vdrl v tematsko zasnovo dramskega dela, pa bi težko rekli, da je ravno dejstvo, da je bil nekdo dramaturg, kakor koli vplivalo na njegovo dramsko stvaritev. Kot že rečeno, je marsikateri dramatik ravno zaradi svojih

dramskih izkušenj in kvalitet postal dramaturg; res pa je nemara tudi, da poznamo dramaturge, ki so šele zaradi svojega dela v gledališču postali dramski pisci. Vendar posebnosti, ki bi nam lahko pomagale pri definiciji neke vrste »dramaturške dramatike«, za zdaj še ne moremo potrditi. Relacija dramaturg – drama torej na neki način predpostavlja enačaj, hkrati pa tudi nujno razliko; po eni strani gre za neke vrste etimološko, genetsko povezanost med obema funkcijama per definitionem, hkrati pa tudi za dvoje različnih perspektiv: dramatik gleda (v) dramo od znotraj, dramaturg od zunaj. V slovenskem gledališču je (bilo) mesto dramaturga potemtakem pogosto rezervirano za dramatika, to je zanj celo neke vrste rezidenčna funkcija (»hišni dramatik«), čeprav natančna razmerja in pravila niso bila nikdar natančno določena in so (bila) samoumevna oziroma odvisna od konkretne osebe, ki to mesto zaseda. Morda bi celo lahko – za zdaj zgolj hipotetično – ugotovili, da je (bila) dramaturgija v posameznih primerih oziroma zasedbah dramaturškega mesta v gledališču podrejena funkciji dramskega pisanja, in da na račun pisanja (pa tudi prevajanja) trpi ravno praktična dramaturgija.

Če torej vemo, da je večina slovenskih dramskih piscev tako ali drugače povezanih z gledališčem (največji del med njimi je režiserjev, od Krefta preko Hienga in Jovanovića do Zupančiča ali Möderndorferja), je razumljivo, da kot dramski oz. gledališki (so)avtorji nastopajo tudi dramaturgi, ki sicer niso prvenstveno dramski pisci, vendar tako ali drugače sodelujejo pri nastajanju predlog za uprizoritev. Gre za prevajalske, prirejevalske ali zgolj jezikovne prispevke in le redko katero ime s seznama stalnih ali občasnih dramaturgov v slovenskem gledališču je brez tovrstnih izkušenj. Če prevod, dramtizacijo ali priredbo nedramskega besedila v dramsko oziroma gledališko predlogo strnemo v eno besedo, gre v vseh primerih za adaptacijo. Adaptacija je, po Pavisu, »semiotična operacija prenosa«, v kateri »diskurzivna struktura« doživi preobrazbo v »dispozitiv izjavljanja« (Pavis 594–595). Ubersfeldova navaja dve obliki adaptacije: najprej prehod negledališkega besedila v gledališko s prepisom (ohranitvijo ali novo konstrukcijo) poglavitnih principov pripovedi v dialog, in nato adaptacijo kot (praktično) dramaturško delo, ki nekemu staremu oziroma že obstoječemu (ali prevedenemu tujemu) besedilu z didaskaličnimi pripombami ali modifikacijami vrstnega reda prizorov da podobo, ki je bliže sodobnemu gledalcu (Ubersfeld 11–12). Pavis v tem »dramaturškem delu« s predlogo priznava kot možne najrazličnejše posege: črtanje, reorganizacijo pripovedi, stilistično omejevanje, krčenje števila dramskih oseb in prizorišč (dodajmo: tudi njihovo širjenje), dramatično zgoščanje, dodajanje iz drugih besedil oz. montiranje ali kolažiranje, modificiranje glede na izvorno pripovedno strukturo, opustitve glede na režijski diskurz, aktualiziranje itn. Priredba je v resnici na novo napisano dramsko delo oziroma gledališka predloga in nekatere priredbe znanih, denimo proznih del (katerih avtorji so lahko dramski pisci, gledališki dramaturgi ali režiserji), so lahko uspešne do take mere, da jih razumemo celo kot »modelne uprizoritve«. V določenih jezikovnih oz. gledaliških okoljih je kot adaptacija razumljen že sam prevod dramskega teksta v nov jezik, vsak prevod je namreč že »prilagoditev«.

kar je izvorni pomen tega pojma, originala ciljnemu okolju, njegov prenos v nov, sekundarni kontekst, ki prikrije njegovo »objektivno« podobo, saj ji dodaja »subjektivno« prevajalca oziroma referencialno nove funkcije, torej dramaturgije ali režije konkretne odrske uprizoritve ter diskurzivnega aparata njegovega »izvajalca«, igralca.

Vzorčni primer adaptacije v najširšem pomenu (torej prevoda in/ali priredbe) je že dvoje inavgurativnih besedil slovenske dramatike, Linhartova Županova Micka (1789) in Ta veseli dan ali Matiček se ženi (napisana 1790). Priredba je tudi prva »uradno« uprizorjena slovenska igra, Levstikov Krst pri Savici, narejen po pesnitvi Franceta Prešerna (1868); zgodnejši Škofjeloški pasijon (1721) je prav tako »dramatizacija«, kakršne pozna evropsko gledališče od srednjega veka naprej (Pavis 149), izvorna igra pa je Levstikov Juntez (1855), uprizorjen v Velikih Laščah.⁴ Izvori slovenske dramatike oziroma gledališča so, kot vidimo, značilno ambivalentni: po eni strani naslonitev na »velika slovstva«, po drugi strani pa poganjanje korenin v »domača tla«. Pravzaprav se obe funkciji, torej »adaptatorska« in »avtorska«, prepletata in prekrivata že kar pri obeh »prvih« avtorjih, tako Linhartu kot Levstiku, in v začetke slovenske dramatike in tudi profesionalnega gledališča je torej vpisana na prvi pogled dvojna, v resnici pa enovita vloga avtorja dramske/gledališke predloge. Sicer pa, če pregledamo seznam slovenskih dramaturgov, skorajda ni imena, ki ne bi bilo tako ali drugače udeleženo pri pripravah uprizoritvenih besedil. Dramaturg je torej gledališki sodelavec, ki je usposobljen in tudi poklican za praktično pripravo uprizoritvenih predlog, pri čemer izkorišča tako svojo literarno in teoretsko podkovanost kot tudi seznanjenost z zakonitostmi odra oziroma študijskega procesa priprave uprizoritve.

3.

Gledano s stališča sodobne (osamosvojene) uprizoritvene dramaturgije, ki se odlepi od avtorske produkcije literarne predloge in dramaturško funkcijo razume kot produkcijo uprizoritvenih modelov, torej mimo avtorstva dramskega dela, prizora, njegove priredbe ali prevoda, pa nas zdaj zanima še funkcija, ki pa ni več del literarnega (kamor v resnici sodi tudi prirejanje besedil) angažmaja dramaturga, temveč praktično dramaturška. Slovenski dramaturgi so pogosto nastopali tudi kot spodbujevalci, svetovalci, neke vrste asistenti pri nastanku dramskih del drugih avtorjev, s čimer so izpolnjevali izvorno dramaturgovo zadolžitev, namreč sodelovanje s pisci, prirejevalci ali prevajalci, na ta način pa gledališču zagotavljali dela za izpolnjevanje sprotnih repertoarnih potreb. Dramaturg v tej vlogi nastopa kot poznavalec in strokovnjak ter svetovalec tako za dramsko-literarne kot tudi za gledališko-uprizoritvene zadeve.

V taki vlogi srečamo denimo dramaturga Lojzeta Filipiča, in to v sodelovanju z dramatikoma Andrejem Hiengom (npr. pri nastajanju drame *Izgubljeni sin*; *Pričevanja* 28) in Tonetom Partljičem, ki je Filipiču prinesel v branje rokopis svoje prve igre Ribe na plitvini (*Pričevanja* 68).

Filipič je torej nastopal kot celovit (praktični) dramaturg, ki dramsko delo razume kot predlogo za uprizoritev, ta pa mora potemtakem ustrezati specifičnim odrskim zakonitostim. Podobno vlogo je, kakor se je spominjal dramatik Rudi Šeligo, kot dramaturg pogosto odigral Marko Slodnjak, ki je kot ustvarjalni sodelavec nastopal tudi v sodelovanju z režiserjem, npr. z Dušanom Jovanovičem pri nastanku priredbe za uprizoritev Hlapcev v MGL (1980/81). (Lukan, *Slovenska* 236–243)

4.

Iz zgornjih primerov izstopa praktična dramaturška vloga dramaturga, ki se njegovi literarni preokupaciji izmika in je v službi uprizoritve. To pa je ena izmed temeljnih značilnosti dramaturgije kot gledališke prakse. A nadaljnja razprava o tem bi nas od izhodiščne smeri oddaljila. Če želimo ostati osredotočeni na slovensko dramatiko in njeno razmerje do slovenske (praktične) dramaturgije, nas zdaj zanima, ali se (slovenska praktična) dramaturgija lahko preseli tudi v samo dramo in na kakšen način se nato v njej pojavlja. Za začetek si – morda nekoliko anekdotično – pogledjmo, ali je dramaturg kdaj tudi konkretna oseba oziroma junak katere od slovenskih dram. Najznačilnejši primer je drama Dušana Jovanovića Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (obj. 1972). Med dramskimi osebami v tej igri najdemo tudi dramaturga Palčiča. Po sporu v gledališču razpade ansambel na dve skupini, konservativce in avantgardiste, slednji se zabarikadirajo v gledališču pod vodstvom režiserja, dramaturga in zdravnika ter ustanovijo revolucionarni komite. Dramaturg Palčič se skozi razvoj dejanja izkaže za samega (fanatičnega) vodjo gledališkega upora. Palčič je hkrati »mistik in praktik«, pa »znanstvenik in teoretik« in ima nekaj značilnih »dramaturških« lastnosti: je razgledan, asociativen, pozna ozadje stvari, o katerih je govor, in njihov smoter. Vendar je njegova vloga kompleksnejša od »tipične« dramaturške: Palčič je v resnici duhovni vodja zarote, neke vrste guru, je tudi avtor igre, ki jo gledamo *in statu nascendi*, pravzaprav je medij in fantast, kar pa tipični dramaturg – po definiciji – ni. Morda bi lahko – seveda iz našega konkretnega stališča – Jovanovićevo igro, oziroma vsaj zastavitev dramaturga v njej, vzeli kot neke vrste parabolo o tem, kaj se zgodi, če oblast v gledališču prevzame dramaturg namesto režiserja, ki je vendar pravi gledališki vodja. V resnici seveda Jovanoviću ne gre za to, temveč upor v gledališču razume kot metaforo za revolucijo, za boj proti (vsakršnemu) »onesnaženju zraka«, ki pa je nujno obsojen na propad. Od dramaturga se v igri poslovi na dokaj ironičen način: zapre ga v ptičjo kletko, v kateri Palčič obsedi »v dostojanstvenem lotosu« in – žvrgoli. Že zdaj lahko rečemo, da je Jovanovićeve igra edina izmed vseh, ki smo jih v ta namen pregledali, kjer se na specifičen kaže (slovenska) praktična dramaturgija, sicer pa ta v obliki, kot smo jo definirali v tej razpravi, nikjer več ne nastopa.

V groteski Veseli večer točaja bogov Rudolfa Golouha (napisani 1966) nastopi Profesor Pila, klasični filolog, poln latinskih citatov, in ta igralcem,

ki hočejo napisati »realistično igro«, pri tem pomaga. K sodelovanju ga povabijo zato, ker je »učen« človek, in k »umetniški skupini sodijo tudi učeni ljudje« (Golouh 121). Profesor Pila kot neke vrste dramaturg – sam sebi pravi analitik – sodeluje pri nastanku igre, igralcem svetuje, naj igrajo kaj iz svojega življenja in okolja, ali pa naj vsak pove kaj iz svojega notranjega življenja, tako bodo namreč našli snov za »tako imenovano psihološko dramo«. V 1. prizoru drugega dejanja nastopi Pila pred zastorom kot govorec prologa in opiše, kako je nastala »nocojšnja« igra, pri tem se »pritoži«, da so igralci igro pripravili brez njega, čeprav jih je obzirno opozarjal na »zakone nastajanja in razvijanja dramskega zapleta, sploh na klasična pravila dramaturgije« (133). Igralci so profesorja, pogojno rečeno dramaturga, torej odslovili, saj so bili mnenja, da se »učeni ljudje od nekdaj oglašajo, ko je že vse pojasnjeno in opravljeno«, na profesorja so pozabili, tako da se mora ta celo »sam spomniti sam sebe«. Tipična usoda dramaturga (do neke mere tudi režiserja), bi lahko rekli: igralcem, ki sprva ne vedo, kaj bi radi, pomaga rešiti izvirno zadrego, s svojo učenostjo jih usmeri na pravo pot, nato pa ga ravno zaradi učenosti, ki postane motiča, odslovijo, saj je igra, ki so jo pripravili, njihova last; dramaturg mora navsezadnje sam opozarjati nase, da ga sploh kdo opazi – to pa brez pravega uspeha počnejo domala tudi vsi »pravi« dramaturgi.

Če se od teh anekdotičnih primerov nekoliko odmaknemo, si moramo ponovno zastaviti vprašanje, kako se (slovenska) dramaturgija kaže v (slovenski) drami, oziroma ali je v njej mogoče zaznati celo sledi dramaturgije kot gledališke prakse. Vprašanje na prvi pogled morda zveni nesmiselno, vendar nam šele, ko je zastavljeno, razločno prikljče v ospredje oba pojma: dramaturgijo in dramo, ki se sicer (do določene mere) v ločenih pojmih dramaturgije oz. drame prekrivata. Kot pripomoček pri pregledu slovenske dramatike oz. njenega odnosa do dramaturgije bomo uvedli tri tipološke principe pojavljanja dramaturgije v drami, ki se med seboj razlikujejo v stopnji prehoda literarnih, dramaturških oziroma gledaliških postopkov v dramaturško strukturo oz. v stopnji »metateatralne napetosti« (Pavis 440):

1. *tematski nivo*, kjer dramsko pisanje sámo, dramaturgija oziroma gledališče kot dramska uprizoritev ali uprizoritveni proces postanejo teme drame, literarni oziroma gledališki postopki pa ne preidejo v njeno dramaturško strukturo, niti bistveno ne učinkujejo na njeno formo, kot npr. različne variante drame v drami ali gledališča v gledališču (igre v igri),

2. *formalni nivo*, kjer literarni, dramaturški oziroma gledališki postopki v posameznih delih že učinkujejo na dramsko formo in vplivajo na menjanje pripovednih perspektiv ter realnih in kvazirealnih nivojev v drami, kot npr. drame, ki same sebe komentirajo oz. se manifestirajo v »obrnjeni podobi« (Pavis 440), ali dela v procesu nastajanja,

3. *strukturni nivo*, kjer se literarni, dramaturški oz. uprizoritveni postopek popolnoma prekrije z dramo kot tako in ga je mogoče razbrati predvsem iz njene imanentne strukture, hkrati pa predstavlja tudi njeno manifestativno »vsebino«, kot npr. drame-uprizoritveni scenariji ali drame s skrajno odprto dramaturško strukturo, v katerih pravzaprav že zaznamo njihovo virtualno gledališko »uprizoritev«.

Na prvem nivoju so drama in dramaturgija ter gledališče v linearnem oz. najmanj problematičnem ali napetem medsebojnem razmerju: dramaturgija oz. gledališče sta tukaj samo temi, uprizorjeni kot katera koli druga tema, le da lahko s svojo imanentno specifično kažete tudi sami nase in se tako od daleč približata metadramski oz. metateatralni funkciji drame ali gledališča. Metadramske oziroma metateatralne funkcije, kakršne zaznamo v drugem in tretjem nivoju, pa – po Elamu – premeščajo pozornost iz linearno uprizorjene teme na dramsko oziroma gledališko realnost v drami, na fiktionalni status likov ter na gledališko »transakcijo« drame oziroma gledališki dogodek kot tak (Elam 181).

Metadramske in metagledališke funkcije nas približajo že dobro raziskanemu fenomenu gledališča v gledališču oziroma igre v igri.⁵ Tako moramo opozoriti, da se s tem pojavom ne bomo podrobneje ukvarjali, saj predstavlja samo enega od principov pojavljanja dramaturgije v drami, ne bomo pa se mu mogli izogniti, saj sta si obe polji interesa zelo blizu. Najmočneje se približata na drugem, formalnem nivoju naše tipološke razdelitve, kjer lahko sledimo tipologiji igre v igri, kakor jo podaja Pfister (*Drama* 322):

– igro v igri igrajo posebne dramske osebe, ločene od osnovnih dramskih oseb,

– igro v igri igrajo osebe, identične z *dramatis personae*, torej dramski liki sami,

– osebe iz igre v igri postanejo same dramske osebe,

– v igro je vključen tudi gledalec, in sicer kot:

a) pasivni opazovalec,

b) aktivni komentator,

c) aktivni udeleženec oz. sam dramska oseba.

Gre torej za vprašanje perspektive v dramo oziroma za vpeljavo principa, ki gledalca vodi skozi dejanje. Pri tem je pomembno delovanje pripovedovalca. Pripovedovalec v dramo lahko nastopa kot:

– avktorialni ali vsevedni pripovedovalec, ki je zunaj *dramatis personae*,

– prvoosebni pripovedovalec, ki je del sveta dramskih oseb, čeprav oseba zase,

– personalni pripovedovalec, ki v tej funkciji ni več razviden in sam postane dramska oseba (Kralj, *Teorija* 25).

Pričujoča tipologija je v glavnem veljavna za princip odprte drame, kakor jo je definiral Klotz (12): odprta dramska forma deluje kot celota v izsekih in kaže na nekaj izven sebe ter želi učinkovati, kot da nima meja, v njej se zgodi »preboj modela« (Kralj, *Teorija* 27) oziroma vpeljava postopka, ki šele omogoča prisotnost fiktivnega pripovedovalca, in dramo odmakne od njene absolutnosti. Zaprta dramska forma pa prikazuje izsek kot celoto ter s tektonskimi sredstvi ustvarja sliko vase zaključenega, nase sklicujočega se pojava (pri tem ne gre za metadramski princip, temveč za »samozadostnost« dramske strukture). Hkrati z ločitvijo dramske strukture na odprto in zaprto je nujno vzpostaviti še eno binarno opozicijo, namreč absolutno in epsko dramsko formo, kakor jo je uvedel Szondi (*Teorija sodobne drame 1880-1950*). Absolutna drama zaprte forme in epska drama

odprte forme sta namreč dve formalni oziroma sintaktični načeli, ki nujno določata tudi naravo oziroma ideologijo uprizorjenega sveta. Seveda se t. i. »preboj modela« ne dogaja samo v epski drami, temveč tudi v njeni absolutni inačici, vendar se tam »snovno umešča v primarno dramo in jo vsebinsko dopolnjuje, medtem ko se v epski drami osredotoča predvsem sama nase« (Orel 91).

Menjava perspektive v odprti, epski drami je avtorsko intendirana oziroma predstavlja neke vrste »poetološki program« (Pfister 122), ki ga razvije pripovedovalec v eni od treh tipoloških oblik. Orodja spremenjene perspektive so različna:

- avtorski pomožni tekst (ali didaskalije, ki jih ni mogoče realizirati na odru, lahko pa postanejo potujevalni del dejanja),
- epsko komentiranje dejanja (z naslovi prizorov, napisi, s songi kot sodobnimi ekvivalenti zboru, z govorom vstran ali monologom ipd.),
- montaža (kot strukturni princip, ki ga ne moremo pripisati »logiki« pripovedi ali kateremu od likov, lahko pa jo pred nami usmerja lik iz igre),
- prolog in epilog (v izvedbi lika, ki je zunaj ali znotraj notranjega komunikacijskega sestava igre),
- lik dramskega pisca ali režiserja (kot posrednika med dramskim besedilom in njegovimi formalnimi postopki ter bralcem oziroma med dejanjem na odru in občinstvom),
- zbor (ki stoji zunaj ali znotraj dramske situacije),
- prekinitev iluzije (ko igralec izstopi iz vloge in *ex persona* prikaže dogajanje kot dramo oziroma gledališče),
- neverbalno epiziranje (najsi bo z gesto ali razkrivanjem gledališkega aparata) ipd.

Nosilci teh komunikacijskih principov so torej lahko zunaj ali znotraj dramske situacije, pač glede na absolutni ali epski oziroma mimetični ali diegetični značaj drame (Kralj, *Teorija* 22), oziroma glede na to, ali dramski avtor razume svojo dramo kot začetek in »vstopno točko« ali zgolj kot »mesto prepisa«.

O metafizijskih – oziroma metadramskih ali metagledaliških – strategijah v sodobnem postdramskem gledališču govori tudi H. T. Lehmann, ki je izdelal lestvico prikazovanja v gledališču v odnosu do prikazanega (131):

- prikazovanje ni opazno, v ospredju je pokazano,
- prikazovanje je opazno, nastopa ob pokazanem (izumetničen slog),
- prikazovanje je enakopravno prikazanemu (Brecht),
- prikazovanje je pomembnejše od prikazanega (v ospredje stopi komunikacija),
- prikazovanje kaže le še samo nase, postane novo pokazano.

Na podlagi te na kratko razgrnjene metodologije bomo pregledali nekaj izbranih primerov iz korpusa slovenske dramatike. Tipologija se zdi pripravna za vstop v razbiranje različnih nivojev pojavljanja dramaturgije v drami, čeprav jo pojavi kot taki pogosto presegajo oziroma sprožajo nove metodološke zadrege, ki jih bomo v nadaljevanju delno ilustrirali z navedenim aparatom, delno pa odgovore nanje – to je še posebej nujno, kadar bralna izkušnja skorajda neposredno vodi v uprizoritveno – proizvedli sproti.

Še posebej nas bosta zanimala principa pojavljanja avtorja oziroma bralca – ter gledalca možne uprizoritve – v njih. V izhodišču si skicirajmo nekaj možnih pozicij avtorja:

- avtor nastopa skrit za platnicami drame, torej kot avktorialni pripovedovalec,
- avtor se v drami razkrije, postane njena oseba, nastopa kot prvoosebni pripovedovalec,
- avtor pred bralcem piše dramo in je kombinacija avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca,
- avtor pred bralcem piše dramo, ki pa gre svojo pot in zaživi sama zase, iz avktorialnega pripovedovalca postaja prvoosebni in nato personalni,
- namesto avtorja piše dramo bralec, kjer kombinacija avtorja in (fiktivnega) bralca nastopa kot personalni pripovedovalec.

Bralske pozicije pa so lahko naslednje:

- bralec pasivno razbira besedilo, ki ga pritegne v proces le toliko, kolikor je potrebno za njegovo percepcijo,
- bralec aktivno razbira besedilo, ki ga neposredno nagovarja in priteguje v bralni proces,
- bralec aktivno vstopi v besedilo kot del njegovega procesa, šele bralec s svojo aktivnostjo v resnici aktivira besedilo,
- bralec pravzaprav piše besedilo, bralec postane pisec.

V prvih postavkah nastopata avtor in bralec vsak s svoje strani, v zadnji točki pa se poziciji avtorja in bralca prekrijeta v procesu nekakšnega produkcijsko-perceptivnega hepeninga, vendar z nujno funkcionalno opombo: zamenjava avtorja z bralcem in obratno je seveda zgolj del metafikcijske strategije (ali serije formalnih postopkov, trikov), ki si jo privoščijo avktorialni pripovedovalec oziroma nadrejena pripovedna struktura, ki jo predstavlja vsevedni in vsemogočni avtor, čeprav popolnoma »skrit« za pozicijo bralca. Podobna situacija nastopi v procesu gledališkega dogodka, kjer je gledalec lahko pasivno skrit v kolektivnem avditoriju, lahko se v njem razkrije oziroma individualizira, lahko se med gledalce pomešajo igralci in z njimi komunicirajo, lahko pa gledalci pridejo na oder najsi bo v svoji gledalski funkciji ali kot dramske osebe, razdelitev med oder in avditorij se ukine, pred nami pa je gledališki hepening; a spet z nujno funkcionalno opombo: za vsem dogajanjem še vedno stoji avktorialni režiser – tudi če je sam navzoč na odru oz. tudi če dogajanje dobi videz improvizacije – saj se je po njegovi zamisli dogodek sploh vzpostavil.

5.

Če pogledamo nekoliko v zgodovino slovenske dramatike, je najbolj znan primer igre v igri v njej zagotovo Kreftova komedija *Krajnski komedijanti* (napisana 1940), ki je hkrati igra v igri in igra o igri, igra o prvi uprizoritvi naše prve igre. Nanjo nekoliko spominja Večer v čitavnici Miroslava Vilharja v priredbi Mirka Mahničiča (upriz. 1953), ki linearno naniza prizore po vzoru čitalniških prireditev, povezuje pa jih Napovednik, nekakšen ko-

mentator oziroma vez med odrom in avditorijem, prvoosebni pripovedovalec, čeprav del sveta dramskih oseb. Vendar je Mahničev večer zgolj – sicer zavestno – anahronistična, čeprav dobronamerna in gledališko hvaležna re-produkcija čitalniške besede, kjer pa ne pride do nikakršnega dramatičnega prepleta njenih protagonistov. Medtem ko Kreftovi »krajnski komedijanti« pripravljajo uprizoritev Županove Micke, se jim prav ta igra tudi v živo dogaja. Igra vzpostavi pred bralcem več nivojev: eden izmed junakov igre je tudi Linhart, torej avtor igre, ki jo razsvetljeni komedijanti pripravljajo, hkrati pa tudi avtor igre, ki je v tem trenutku še ni, po odru pa se premikajo modeli zanjo: Ta veseli dan ali Matiček se ženi namreč. Gre za tretji Pfistrov tipološki nivo igre v igri, ko osebe v igri postanejo same dramske osebe. Tu sta tako Matiček kot Nežika (sicer imenovana Micka), pa baron in baronica ipd. V Krajnske komedijante sta torej dramaturško vpisani obe Linhartovi slovenski »pra«igri, ena eksplicitno in druga implicitno; drugi vpis se dogodi na nivoju jezika: Kreftov jezik je jezik Županove Micke in Matička, njegove osebe »govorijo« oziroma »posnemajo« jezik kranjskih razsvetljencev, ki pa – ponovno – postane »sodoben« Kreftov jezik. Metadramske strategije so torej očitne, čeprav nastopajo zgolj na prvem, torej tematskem nivoju, vendar tudi ne samo v smislu absolutne zaprte drame, epiziranje v igri pa je vendarle del imanentne tradicionalne dramaturgije komedije. Določen preboj strukture lahko najdemo v dejstvu, da gledalci prisostvujejo rojstvu prve slovenske igre *in vivo*, da torej ta nastaja pred njimi kot nekakšen živ hepening, čeprav po volji njenega »avktorialnega« avtorja in ne dramskih oseb oziroma razvoja dejanja. Lik dramskega pisca (Linharta) je integriran v dogajanje, pri čemer ne omogoča spremenjene perspektive in je njegova avktorialna vloga pravzaprav omejena na gledalčevo/bralčevo vednost o njegovi »realni« historični vlogi, torej vednost o njegovem »resničnem« avtorstvu tako Županove Micke kot Matička. Ta vednost bolje informiranega bralca/gledalca tudi močneje pritegne v sam bralni/uprizorjevalni proces, čeprav se v tekstu/na odru v resnici ne znajde; morda se na ta način zgolj laže poistoveti s komedijskimi liki, ki na trenutke tudi sami igrajo vlogo občinstva v igri, ki jo uprizarjajo.

Če je Kreftova komedija igra v igri in igra o igri, je že omenjeni Veseli večer točaja bogov (napisan 1966) Rudolfa Golouha igra v igri in hkrati igra pred igro. Skupina igralcev v tej groteski si namreč izmišlja oziroma piše igro za svoj nastop pred občinstvom, pri čemer jim pomaga že omenjeni profesor – dramaturg Pila. V iskanju izvirne forme za »transfiguracijo naših želja« njihova igra še ni igra, vsaj do 3. dejanja ne, temveč nabiranje materiala zanjo, preigravanje motivov, ozadij ipd. Seveda pa je – ponovno po volji avktorialnega pripovedovalca zunaj dramske strukture – ravno to igra, le da skozi njeno zaprto dramsko formo prebija nova perspektiva, ki dogajanje relativizira in usmerja samo nase. Podoben okvir ima Golouhova igra Krisalida (napisana 1940), v kateri si iluzionist izmisli like iz *commedie dell'arte*, pa Fausta, Don Kihota in Salomo, ki naj bi kralju spregovorili resnico o tem, kako nespametno je zapravljal svoje življenje. Igra v igri pa je v Krisalidi samo tema, oziroma je vanjo uokvirjena splošnejša misel o odnosu med stvarnostjo in iluzijo, med sanjami in resničnostjo.

Če gremo nekoliko bliže sodobnemu času, se nam kot tematsko zanimiva pokaže skupina iger, nastalih kot reakcija na znano krizo v ljubljanski Drami v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Gre za igre Spomenik Bojana Štiha, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka Dušana Jovanovića, Požar Igorja Torkarja in Improvizacija v Ljubljani Jožeta Javorška. Vse so nastale leta 1971, med seboj pa se seveda močno razlikujejo. Na tem mestu nas ne zanima stališče vsakega od avtorjev do gledališke krize v osrednjem slovenskem gledališču, temveč vprašanje, ali je tema gledališča tudi kakor koli zaznamovala dramaturgijo njihovih iger, torej formalne dramaturške postopke oziroma njihovo dramsko strukturo. V tem pogledu je najpreprostejša zgradba Požara Igorja Torkarja, monodramskega nastopa klovna Valentina, ki neposredno nagovarja občinstvo, v njem pa se odvija tudi notranji monolog, gledališko uprizorjen kot dialog s posnetimi glasovi. Torkarjevo besedilo je v metadramskem pogledu linearno, gre za zgolj alegoriziran prevod teme – torej gledališke krize oziroma žalostne usode ostarelega klovna-igralca v njej – v gledališki samogovor, z nekaj simboličnimi izpeljavami, izzvani pa kot obsojajoča izpoved, namenjena na videz abstraktnemu, v resnici pa prepoznavnemu naslovniku. Monolog je izraz avtorjeve avktorialne intence in te v svojem poteku tudi ne prebije.

Štihov Spomenik (bolj je znan pod naslovom Spomenik G, čeprav je, paradokсно, v znameniti Glejevi uprizoritvi v Jovanovićevi režiji v sezoni 1971/72 od dokaj obsežnega besedila ostalo samo nekaj stavkov, za katere je kritik Veno Taufer zapisal, da bi jih režiser pravzaprav lahko pobral »tudi od drugod«; *Odrom ob rob* 50) je podnaslovljen kot »satirični hepening v dveh delih«, čas dogajanja je sodoben, tematika je delno gledališka, saj je lik v igri tudi gledališki igralec Ignac Likozar, star 99 let, »nekdanji junaški tenor bavarskih podeželskih oper«, v resnici pa gre za satiro na splošne aktualne slovenske razmere, v kateri so »osebe [...] posnete po živih modelih slovenske skupnosti«, v Cankarjevem slogu. Igro omenjamo samo zaradi celovitosti obravnave, sama po sebi pa v polje, ki ga zarisujemo, ne sodi.

Improvizacija v Ljubljani – gre za parafrazo Molièrove Improvizacije v Versaillesu – Jožeta Javorška v seznamu dramskih oseb prinaša »realne« igrance ljubljanske Drame iz tistega časa (Duša Počkajeva, Marija Benkova, Jurij Souček, Boris Kralj, Miha Baloh itn.). Glede na to, da igra ni bila uprizorjena, je ostal ta praktični dramaturški princip »pisanja na kožo« nerealiziran in kot tak zgolj fiktiven, v branje drame pa potemtakem zdaj vnaša novo perspektivo: kljub prepoznavnim imenom, njihovim karakternim lastnostim in nemara načinu govora ter morda celo »citatnim« replikam so pred nami dramski liki, ki jih je sicer inciirala izvorna misel na konkretno gledališče in krizo v njem, v resnici pa so se od nje – še posebej danes, s časovno distanco – ločili in se transformirali v dramske osebe kot take. Na ta način se je za današnjega bralca izvorna »identiteta« igre že izgubila, čeprav jo je še vedno mogoče prebirati kot igro v igri oziroma igro o igri, gledališče o gledališču, s to razliko, da oder, na katerem se igra odvija, ni več simbolno identičen (oder ljubljanske Drame, kjer naj bi bila igra uprizorjena) oziroma podvojen, torej »oderoder« ali Oder, temveč zgolj-oder, prizorišče igre v igri. Javorškova igra izraža željo, biti več

kot igra, oziroma igro v igri (ali igro o igri) razume kot močnejšo obliko resničnosti, ki gledališko resničnost s podvojitvijo (ki je v resnici epska distanca) presega. Gola, »resničnostna« forma je v igri že improvizacija, ki sproti iznajdeva svoja formalna določila ter jih hkrati tudi ruši, s tem pa se karseda intenzivno vpisuje v časovni kontinuum kot nenehna prekinitiv, preboj, ki navsezadnje avtorefleksivno kaže sam nase. Improvizacija je odprta forma, v kateri naj bi se kazala dramaturgija kot taka, dramaturgija-v-nastajanju-in-propadanju. Nadaljnja Javorškova dramaturška sredstva so različni potujevalni ali epski mehanizmi, kot npr. prizor, ko igralci »odigrado« gledališki list, predstavljajo improvizacijo kot zgodovinsko obliko, pa razpravljajo o igrilstvu, metodi, slogu igranja oz. ustrezni formi, ki bi zajela aktualni čas; del predstave je tudi odmor, značilen je prizor, ko klovn postreli kritike, pa povsem aktualistična, »publicistična« razlaga gledališke krize v ljubljanski Drami itn. To so elementi, ki se izmikajo tradicionalni dramaturgiji in dramo pogosto vodijo v publicistični esejizem s satiričnimi nastavki, čeprav na prvi pogled spominjajo na sodobno, odprto ali epsko dramsko formo. K temu videzu še posebej pripomorejo kolektivne igralske improvizacije, živo in »absolutno« dogajanje, namenjeno nekakšnemu terapevtskemu »očiščenju in pomlajenju« igralske ekipe; to na prvi pogled deluje kaotično, vendar ima vselej jasno tendenco. Kljub drugačnemu videzu torej Javorškova Improvizacija zarisuje sklenjen dramaturški krog, brez razpok in prekinitiv, tisti združevalni, centralni Jaz, ki po Klotzu (208) prevzame koordinacijo razpršenega dejanja, pa je zunaj drame, skrit v volji pripovedovalca oziroma pisca, ki svojim osebam ne dopusti – meje pa so si zarisale tudi »same«, s svojimi »realnimi« značaji – da bi se osamosvojile in si improvizacijo zrežirale same.

Javorškova igra je kljub nekaterim izvirnim rešitvam (kakršna je denimo simbolična krsta, ki ostane na odru neodprta do konca dejanja in je kot taka nenehen vir mistične napetosti) formalno blizu moralističnemu pamfletu ali vsaj esejističnemu oziroma satiričnemu kolažu o neki konkretni gledališki krizi. Njeni metadramski postopki so v službi vnaprejšnje odločitve, zaradi očitnega avktorialnega angažmaja pripovedovalca pa nemara ostaja neizkoriščen tudi živi stik, ki bi ga lahko ponudile na odru izvedene »osvobodene« improvizacije. Improvizacija je v resnici že po zasnovi igra v igri, vstavljena je, lahko bi rekli, sama vase, in to že na tematskem nivoju, ter ne potrebuje strukturnega prehoda. Reči je tudi treba, da bi morebitna uprizoritev z igralci, navedenimi v *dramatis personae*, nivo razumevanja oziroma interpretacije drame premaknila v nov prostor, ki bi se razlikoval od njenega zgojlj-branja. Realni igralci bi namreč v interpretacijo vpisali še svoje razumevanje, svoje akcente in spodrsaljaje oziroma šume (najhujši bi bil v primeru, ko vloge ne bi igral zanjo predviden oziroma predpisan igralec), ki bi njihovo vlogo dodatno zaznamovali: po vsej verjetnosti bi morali vpeljati popolnoma nov nivo igre v igri, v katerem bi se kazalo razmerje igralca, tako rekoč nominativno identičnega z dramsko osebo, do njegove lastne vloge.

Javorškova Improvizacija v Ljubljani v obrisih spominja na zadnjo igro iz tega »cikla«, na Jovanovičevo igro v treh dejanjih »in memoriam pobi-

javca ščurkov« Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (napisana je bila pred Javorškovo). Tumor je zanimiv v več pogledih; o enem izmed njih smo že govorili. Temo – upor v gledališču – uvede postopoma, celo prvo dejanje se odvije v uredništvu časopisa, kjer počasi spoznavamo dimenzije krize, ki je zajela gledališče. Drugo dejanje nas privede *in medias res*, uvodne didaskalije vanj spominjajo na opis iz (filmskega) scenarija, opredelitve »vsebinske in formalne strukture« dejanja so sicer obvezujoče, imajo pa lahko poljubne – torej improvizacijske, improvizirane – izpeljave; ideja je dana, realizacija pa je odprta, stvar prebliska oz. inspiracije izvajalcev. Jovanović skuša kot avtor izvajalcem pustiti prostor za njihovo udeležbo, vnaprejšnjo dramaturško strukturo prebije z »dovoljenjem« za vstop v igro in »dopis« manjkajočih delov, seveda vselej v skladu z obvezujočimi vsebinsko-formalnimi napotki. Izvajalec (s tem pa tudi bralec drame) lahko torej v drami oziroma uprizoritvi najde svoje mesto, na neki način najde samega sebe. Pred nami je torej odprta dramska struktura, ki si za temo oziroma predmet jemlje gledališče (oz. na neki način »samo sebe«), vendar njeno dramaturško površino predre in dovoli vstop vanjo (vase). Bralec (oziroma gledalec) na ta način postane (so)avtor besedila, ki ga s svojo navzočnostjo oziroma deležem dopiše, in to »za nazaj«, saj s tem, ko na določen način »prebere« ali »odigra« manjkajoče dele, za vselej blokira oz. učvrsti njen zapis ali potek igre »za naprej«. Bralec je dejavni protagonist Jovanovićeve igre v igri, čeprav vanjo vstopi samo kot virtualni (so)avtor, ki pripomore k njenemu udejanjenju.

Vse, kar se v Jovanovičevem Tumorju – zlasti v drugem in tretjem dejanju – dogaja, je predstava, drama nam sugerira močno zavest o igri kot igri, gledališču kot gledališču. Tumor ni več samo igra v igri in tudi ne zgolj igra o igri (o gledališki krizi), temveč se v poteku obrne, kot že vemo, sama vase, izvede obrat ali zasuk iz igre, predstave, v samo sebe, v lastno jedro, v samo srce igre, v njeno pojavno bistvo; iz teksta preide v dogodek, v točko nič, ko se igralci zlepijo drug z drugim, in v tem trenutku popolne negibnosti, latentne ne-dogodnosti, smrti, ki ni konec, temveč začetek vsega, torej smrt-pred-rojstvom, se gledališče šele lahko začne. Ta spiralni obrat ali zasuk presega temo igre, njeno intrigo, ki se razkrije na koncu, namreč da vse, kar se v gledališču dogaja, pravzaprav nekdo – Glavni – vodi, vse je predstava, ki jo – v neskončno ponovitvah – vedno znova nekdo režira. Skozi celotno dramaturško zgradbo, zasnovu oseb in posamezne prizore, zlasti ritualizirane skupinske improvizacije, je v Tumorju očitna tendenca prehajanja njegove teme v zavest o sami sebi in nato v imanentno dramaturško strukturo, ki se navsezadnje samouprizarja kot nova absolutna forma. Jovanović napiše igro v treh funkcijah: kot dramaturg in režiser, v njej pa pusti prostor tudi za gledalca. Uokvirni jo v »tradicionalni« dramaturški okvir, ki pa ga v določeni točki prelomi in bralcu, gledalcu oziroma izvajalcu dopusti oblikovanje »poljubnega« dramaturškega modela, v katerem se realizira vsakokrat znova kot živ in intenziven estetski organizem. Jovanović v Tumorju uporabi niz formalnih postopkov in perspektiv, ki jih menjava glede na njihovo gledališko funkcionalnost. Formo svoje drame odpre do take mere, da – lahko bi rekli – v njej »igrajo« celo poetološki

postopki sami, produktivna igra označevalcev pa nas privede nazaj vase, do prepoznanja njene globinske strukture.

V Jovanovićevi igri, inspirirani z gledališko krizo v ljubljanski Drami, smo torej našli eno od možnosti neposrednega delovanja dramaturgije v dramskem delu, kjer pa dramaturgija – oziroma gre za več dramaturgij – ni več samo zbirka formalnih postopkov za doseg učinka, temveč »globalna in strukturirana celota homogenih estetsko-ideoloških načel« (Pavis 154). Jovanović pri tem ne potrebuje eksplicitnih metadramskih postopkov, njegova drama ne priteguje bralca vase s pomočjo dramaturških trikov, temveč na podlagi možnosti identifikacije in avtorjeve ponudbe ritualnega oziroma katarzičnega (po)doživetja. Pri tem je odprta, čeprav morda še nekoliko v modernističnem smislu: njena tendenca je prej ali slej ugledanje bistva. Bliže postmodernim tendencam, čeprav v zasnovi in izpeljavi manj radikalne oziroma učinkovite – kar je seveda dokaz, da (ne)pripadnost določeni stilni formaciji še ne pomeni apriorne kvalitete ali slabosti – so nekatere starejše, pa tudi mlajše drame, ki problematizirajo »lik« pripovedovalca in jih bomo obravnavali v nadaljevanju.

V Javorškovi Kriminalni zgodbi (napisani 1955) se v pisateljevi (pisatelj Matija Klanec je dramski lik) delovni sobi pojavi junak romana, ki ga ravno piše. Junaka je spočela ideja o kriminalnem romanu in njegovem glavnem liku, torej je sad pisateljevega duhovnega telesa oziroma »glave«. Junak, Mark, delno živi kot samostojna oseba, delno pa ga usmerja pisateljevo ravnanje oziroma pisanje. Mark ne živi tako kot »mi vsi«, saj pisatelj romana še ni napisal, zato je popolnoma odvisen od njega in svoboden samo v mejah, ki mu jih je postavila pisateljeva pisateljska moč, kot pravi pisatelj, ta pa v Marku vidi udejanjeno predvsem tisto možnost, ki je sam v resničnem življenju ni mogel ali hotel – Mark je pisateljeva »dekadentna duša«. Ko pisatelj strga, kar je napisal, Mark okameni. To je neke vrste dramatikov literarni kompromis, junak ne izgine, z uničenjem rokopisa ga pisatelj ne ubije, temveč samo ustavi njegovo delovanje: v njegovi glavi namreč še vedno obstaja kot možnost, ki naj bi se udejanjila v novem rokopisu (ki pa v resnici ne bo nikoli napisan). Ko pisatelj »zares« ubije svoj nezadovoljni lik, ki od njega zahteva srce, torej življenje, učlovečenje, individuacijo, se realni in kvazirealni nivo dramske pripovedi ločita, junak pa, v ljubezni združen s pisateljevo hčerko, osvobojen uide v svet.

Zasnova Kriminalne zgodbe je na videz metafizijska, čeprav se drama pred nami odvija v sklenjenem toku, brez razpok in prebojev. Upor romanesknega (oz. dramskega) junaka uprizori linearno, z vnaprejšnjim vedenjem in brez odločilnega obrata ali zasuka navznoter. Avtor kot dramska oseba ima ob sebi ali nad seboj še vedno avktorialnega pripovedovalca, ki v resnici piše »njegov« – torej svojo lastno – dramo. V zasnovi podobna, čeprav kompleksnejša od Kriminalne zgodbe je drama Dvigalo Dimitrija Kralja (prva objava 1979). Gre za zanimivo dramsko pripoved o dveh osebah (Primus in Secundus), ki se znajdeti v vsakdanji situaciji – ujeta v pokvarjenem dvigalu – za katero pa se kmalu izkaže, da le ni tako vsakdanja. Dvigalo se namreč nikamor ne premika, čas v njem se je na neki način ustavil, izvemo pa tudi, da dvigalo ni »objektivno«, temveč da ga je prav-

zaprav zgradil Secundus. Še več: tudi celoten potek dejanja se odvija tako, kot ga napoveduje Secundus. Secundus tako ni samo oseba, ujeta v dvigalu, temveč tudi avktorialni avtor drame, ki se obema ujetnikoma – torej tudi avtorju v personalnem smislu – v tem trenutku dogaja. Drama seveda še ni dokončana, čeprav oba junaka vsakokrat, ko spregovorita, pravzaprav izgovarjata besedilo njenih oseb. Kako se bosta iz tega utesnjenega prostora – dvigala in dramskega zapisa – rešila? Primus in Secundus pri tem računata na pozornost bralca, ki dramo pravkar prebira in bi ju lahko s svojim angažmajem rešil iz dvigala. Bralec bi torej moral poseči v dramo, na neki način stopiti v dvigalo in osebi rešiti, česar pa kljub tehtnemu »teoretskemu« razpravljanju o tem ne more, saj po definiciji stoji zunaj dogajanja, samo od daleč spremlja oz. razbira, kaj se z osebami v drami dogaja. No, nadalje se izkaže, da Primus in Secundus sploh nista dve osebi, temveč v resnici ena sama, Tertius, ki piše svojo dramo na stene dvigala. Dvigalo je torej več kot zgolj-prostor, je prostor zapisa drame, njena podlaga, papir ali zaslon, še več, nekaj nesnovnega, zavest o pisanju, drama kot (za)misel. In ko Tertius, avtor drame z naslovom Dvigalo, v svojem pisanju pride do konca ekranski-strani-stene v dvigalu, se vrne na začetek svoje drame, na lastno izhodišče, kot kača, ki grize lasten rep, kot magrittova slika v sliki v sliki ... in drama se konča z istimi besedami, kot se je začela: »Hej, počakajte ...«

Dimitrij Kralj v svoji spretno napisani igri ob »treh« prostorskih dimenzijah uvede še četrto: čas, ki je imanentna in eminentna dramaturška kategorija. Ta se tudi zdi pomembnejša od ostalih kvalitet igre: od pritegnitve bralca v avtorski proces, še dlje, v vlogo neke vrste avktorialnega bralca, ki naj bi posegel v dramsko strukturo in junake razvezal njihove usode, pa od nekaterih psihoanalitskih konotacij (ego in alter ego, pomen spodrsaljaja, Moebiusov trak kot simbol gradnje dejanja) itn. In uvede jo paradokсно: ko se čas v igri ustavi (dvigalo se nikamor ne premakne, osebi sta ujeti v tesnem prostoru, torej statični), ga šele začetimo, vrnitev igre v lastno izhodišče v svojo ontološko zanko ne ujame samo novega potnika, temveč tudi bralčevo pozornost, ter mu ravno na ta način da vedeti, da je čas igre potekel. Pravzaprav se časovna in prostorska komponenta igre prepletata: branje igre je v resnici listanje strani, na katerih je odtisnjena, oziroma je premikanje dvigala v bistvu razbiranje njenega zapisa na njegovih stenah; listanje in premikanje sta časovni kategoriji, dejanji v času, povezani s prostorom: branje drame (morda tudi njeno uprizarjanje, čeprav igra v resnici deluje kot bralna ali vsaj slušna igra) je potemtakem bralčevo napredovanje po času-in-prostoru, medtem ko se njeni dramski junaki nenehno vračajo v svoje izhodišče. Pravi avtor drame, torej Dimitrij Kralj, strukturira svoje delo tako, da se iz njega v resnici »umakne« in produkcijsko-recepcijsko igro skoraj v celoti prepusti bralcu/poslušalcu/gledalcu. Tak je seveda zgolj vtis, vendar Kralj v resnici bralca prisili, da se vzpostavi kot »edini« avtor igre kot take. Brez bralčevega prebiranja strani oziroma razbiranja pomenov te igre ne bi bilo, sama-po-sebi namreč ne obstaja, a drugače kot katero koli drugo (dramsko) delo: njena pripoved ni nekaj samozadostnega, uokvirjenega v fabulo in narativni proces, temveč je del bralčevega aktivnega branja kot (samo)produkcije in bralec bi nemara moral biti – realne podlage

za to trditev sicer nimamo – v morebitni uprizoritvi njen tretji ali celo četrti lik, Quartus, ukleščen v lastno časovno »dvigalo«. Kraljeva forma je po eni strani popolnoma (hermetično) zaprta, po drugi strani pa skrajno odprta, prepuščena bralečevi (samo)volji, pri tem pa večino prej omenjenih teoretskih predpostavk že presega.

Z avtorstvom – in ne samo s tem – je okupirana tudi Holandska kraljica Janeza Žmavca (obj. 1981). Takoj pod naslovom natisnjene drame piše: »Napisal JOJO«, Jojoja pa najdemo tudi v seznamu oseb kot enega od štirih junakov. Jojo v resnici ni pravi avtor igre, saj jo še »piše, piše, piše ...«, kot pravi Terka, in nadaljuje: »Nikoli ne preneha. Prepričana sem, da ta igra sploh še ni napisana. Ampak naj vas to nikar ne plaši. Vsi skupaj bomo pomagali.« (191) Spet je pred nami »delo v nastajanju«, igra, ki se še piše, in spet gre pravzaprav za proces nastajanja igre iz lastne snovi, za na videz sprotno tkanje, ki s tem, ko tke (dramski) prostor, tke tudi njegove osebe. Pred nami so tako liki brez zgodovine, saj nastajajo v procesu (samo)pisanja, njihovi obrisi so z razvojem dramske pisave oziroma dramskega pisanja vedno določnejši in izrazitejši, čeprav so v resnici ploskoviti kot dramsko tkanje brez »zgodovine« kot tako. Njihov prostor so dramske situacije in dramaturgija situacij je v resnici dramaturgija Holandske kraljice. Tudi v tej igri imamo primer specifičnega gledališča v gledališču, vendar brez tradicionalnega dualizma: to gledališče v gledališču ne pozna niti okvirne igre, saj je samo sebi okvirna igra, niti vložene igre, saj je vloženo samo vase. Igra v igri nastopa torej v absolutni identitetni podvojenosti, igra je z igro povsem prekrita; pred nami pa tudi ni primer gledališča o gledališču, saj Holandska kraljica sploh ni igra o nečem, marveč nekaj samo po sebi, saj je edini svet, ki ga uprizarja, svet gledališča, točneje, gledališča kot življenja. Holandska kraljica tako po eni strani do skrajnosti zoži vmesni prostor, ki ga lahko zaznamo v sintagmi »igra v igri«, po drugi strani pa ta zoženi prostor do skrajnosti razpre; njen svet torej privre iz nekakšnega vmesnega prostora, ki ga lahko imenujemo imanentni prostor dramaturgije, tako da se ta pred nami razmakne v elementarno dramaturško mrežo ali, z drugimi besedami, v dramaturški model brez referenta zunaj samega sebe. Holandska kraljica je – kakor že določeni prizori v Jovanovičevem Tumorju – blizu scenariju, zlasti pa hepeningu, kot drama pa nastopa na tistem skrajnem robu, ko se že lahko zvrne v uprizoritev; dober primer za pričujočo trditev je nastop Katke, ki pride na oder iz avditorija kot »predstavnica« občinstva. S tem iluzije igre sicer ne prekine, kljub temu pa gledalcem podeli zavest o lastnem gledanju, o svoji gledalski (bralčeva pozicija je nekoliko drugačna) vlogi.

Igralci v Holandski kraljici igrajo Holandsko kraljico, kar je postopek, ki ga prav tako že poznamo, gre torej za igro z zrcalno projekcijo oziroma perspektivnim vložkom, ki odraža samega sebe, oziroma je vložen sam vase. To je igra, ki pravzaprav nima robov, s svojo igrivostjo, ludizmom, nepovezano narativnostjo, prehajanji iz prizora v prizor brez razvidnih povezav se na videz razliva čez robove, uhaja na vse strani, tudi njene osebe so neulovljive oziroma trdne le kot (igralska) telesa, vendar dejanje oz. osebe nikdar ne uidejo ali se razlijejo do kraja, saj so trdno v rokah centralnega

avktorialnega, kohezivnega jaza (dramatika) in metaforičnega dramskega jezika. Svet Holandske kraljice je svet govorce, jezika, prostor je oder s svojo brezmejno aluzivnostjo, čas razdeljen na navidezno povezane prizore, ki pa zgolj vzbujajo vtis, da gre za kontinuirano, sklenjeno dogajanje, vse to pa je samo absolutna (a seveda ne v szondijevskem smislu) igra brez konca, ki jo lahko dokončamo samo tako, da zapustimo prizorišče. Drama ima veliko didaskalij, skozi katere se oglašča njen avktorialni avtor, ki pa je navzoč prav tako igrivo, z opisom prizorov in ravnanj samo omogoča agiranje oseb, ki se morajo iz situacije v situacijo znajti »same«. Igra dobro pozna »žlahtno« gledališko tehnologijo (kulise se podirajo, veter naredijo z bobnom, prah iz moke), zaveda se temeljne gledališke jukstapozicije oder/avditorij in jo tudi problematizira: luč na odru se ugasne, prižge pa v dvorani, osvetli se zaodreje itn., kar jo ponovno približuje temu, kar imenujemo uprizoritveni model. Holandska kraljica ne potrebuje metadramskih postopkov, trikov, zasukov, saj je že sama rezultat izvirnega vrtilnega momenta, v njej je prikazovanje enakovredno prikazanemu, čeprav brez brechtovske epske deklarativnosti. Poleg Tumorja je med dramami, ki smo jih v ta namen pregledali, nemara najznačilnejši primer tretjega, strukturnega nivoja pojavljanja dramaturgije v drami. Lahko bi rekli, da se v tej drami, kot tudi v Tumorju, dramaturgija pojavi tako, da popolnoma izgine, oziroma se v celoti prekrije z dramskim tkivom.

6.

Med sodobnejšimi igrami, ki ustrezajo našemu namenu, sta značilni komedija Na kmetih Vinka Möderndorferja in drama Hodnik Matjaža Zupančiča (obe napisani 2002). Prva ob tem, ko v okvirno zgodbo vstavi tudi kombinacijo Županove Micke in Matička, ki jo igrajo dramske osebe, z njo pa komični zaplet kulminira in se tudi razreši, prinaša zanimivo tematsko idejo sveta kot »postavitev«. Turistična kmetija s svojim slikovitim okoljem je namreč rezultat skorajda gledališke postavitve, instalacije, torej virtualnega sveta, ki pa mora iz ekonomskih razlogov učinkovati, kot da je resničen. Iz tega izvirnega »kot da je« nato raste globlja komičnost igre, ki se na ta način vpisuje v polje metadrame, čeprav je izpisana z znanimi (na trenutke celo »ljudskimi«) dramaturškimi sredstvi in postopki, blizu tistim, ki jih poznamo že iz Krajskih komedijantov.

Zupančičev Hodnik je igra o reality-showu, torej igra o igri, pri čemer spremljamo dogajanje v ozadju, kar jo približuje žanru t. i. backstage-comedy. To dogajanje v ozadju (torej na hodniku, ki vodi na prizorišče) naj bi bilo resničnejše od tistega v »resničnostnem šovu« oziroma dogajanja, ki teče pred kamero, ki ga pa gledalci ne vidimo, temveč samo slišimo neke vrste »zborovsko« pripovedovanje o njem. Zupančič pa ve, da je tudi hodnik prizorišče igre, igre-za-igro, le da je temeljna predpostavka te igre resnica. Resnico oziroma resničnost moramo v govoru o tej igri pisati v navednicah oziroma moramo jasno razločevati med njeno »čisto« podobo brez navednic in »kvazipodobo« v navednicah, hkrati pa vedeti, da sta

obe zamenljivi, oziroma da je samo stvar zapisa (navednic), kako ju bomo razumeli. Zupančičeva igra je zapisana kot resnično dogajanje v zaodrju, pri čemer pa je potreben le droben zasuk ali spodmik, da ga že lahko razumemo kot »resničnega«. Stvar je torej v dramski pisavi, ki pred bralcem edina lahko ustvarja realne ali kvazirealne svetove, spodnaša perspektivo in ga zapeljuje, da ji sledi, kamor sama hoče. Edina konsistentna realnost dramskega sveta je torej poetska realnost in ta v svoji polisemiji sproža različne zamenjave perspektiv, ki bralcu/gledalcu sicer ne spodnašajo perceptivnih tal, vendar ga prisilijo v spraševanje o lastni bralski resničnosti. Avktorialna v taki zasnovi, posledici sprememb v percepciji realnosti, ki se opazovalcu kaže kot mediirana, ni več pozicija dramskega avtorja, temveč resničnosti, ki tudi pred njegovimi očmi odigrava svoj medijski »show«: gledališče je s prikazanim v kočljivem, nenehno relativizirajočem ravnovesju, in to nemara velja tudi za avtorjev odnos do lastnega pisanja.

Naš pregled končujemo – ne po naključju – z dramo *Kdo to poje Sizifa* Dušana Jovanovića, glasbeno dramo v treh delih (uprizorjeno 1996/97). Sizif izkorišča menjavanje dveh osnovnih perspektiv: zasebne in javne. V uvodu namreč avtor zapiše: »V tej igri se 'zasebnost' in 'javnost' nenehno prepletata in mešata.« In: »Ni objektivnega prizora.« (91) Jovanović se zaveda, da objektivnosti v drami oziroma gledališču ni, vse je igra (tudi mimo ludističnih izhodišč), vsaka stvarnost je zgolj poetska stvarnost. Igralci te – v žanrskem smislu – igre v igri, v kateri študirajo opero z istim naslovom, so zdaj »notri« in zdaj »zunaj«, zdaj v vlogah in zdaj izven njih, v stanjih odrske zasebnosti. Igra tako vzpostavi dva značilna nivoja, ki pa jima moramo dodati še tretjega, igralsko privatnost, igralsko osebnost in telo kot tako, ki je podlaga tako igralčevi vlogi kot tudi njegovi odrski zasebnosti. Prizori v igri so kratki, fragmentarni, precej jih je »neuprizorljivih« (npr. »V zrcalu priplava podoba mlade mame OP, ki pleše balet«; 101), imajo naslove, prav tako kot trije deli igre, ki jih pa ne moremo uprizarjati drugače kot s potujevalnim epiziranjem; Jovanović gre v vrtinčenju epskih postopkov še dlje, osebe včasih celo v isti repliki menjavajo perspektive (npr. Skakalka v globino, ko govori o svoji vlogi: »Preden je [torej ona sama; op. B. L.] prišla v Had, na mesto glavne urednice 'Glasa podzemlja', sem [torej spet ona sama] bila štirinajst mesecev brezposelna.«; 93). Nastopajoči so hkrati vloge in njihovi nosilci, pravzaprav se v idealnih trenutkih obe funkciji prekrijeta, tako da ju ni več mogoče ločiti. Jovanović skorajda po avtomatičnem postopku niza različne žanrske prijeme, znotraj prizora menjava dramski način z opernim, neverbalne prizore kombinira z verbalnimi, menjava jezike, verze s prozo, dialoge s (telefonskimi) monologi, osebe igrajo druge osebe, zdaj so »normalne«, zdaj afektirane, v pripovedi se nizajo različni časi, starostne dobe oseb itn. Kljub vsemu pa dogajanje ne vzbuja popolnega vtisa raztreščenosti, fragmentarnosti, v menjavanju perspektiv je namreč nekakšen red, dramaturško strukturo sešivajo trdni prehodi iz ene perspektive v drugo, stanja preskokov, zasukov oz. – paradokсно – razpoke, v katerih pa je ponovno mogoče zaslediti gledališče kot tako.

Brez tega očitno ne gre, vsak govor o odnosu med dramaturgijo in dramo – ali narobe – se na koncu izteče v govor o gledališču v gledališču

oziroma igri v igri. Čim se dramatik skozi svoje osebe na odru zave samega sebe, se znajde v gledališču, ta samonanašalnost nujno vodi v pokanje dramske strukture, v fragmentarnost, vendar iz razpok zdaj ne vre več zgolj gledališče kot tako, temveč nekaj drugega, »večjega«: sama eksistenca, dih življenja. Sizif je primer resnično skrajno odprte dramske strukture – kot »najbolj odprto« označuje Jovanovićevo dramatiko tudi Taras Kermauner v spremni besedi h knjigi (Kermauner 133–151) – je žanrski »cross-over«, ki skuša doseči avtentični stik z aktualnim trenutkom. Kdo to poje Siziifa je med pregledanimi dramami najbolj radikalen primer prekritja dramaturgije z dramo, z lahkoto se sprehaja po vseh treh izhodiščnih nivojih omejenega razmerja in sugerira uprizoritveni model, ki vodi neposredno na oder. Morda bi lahko rekli, da je Sizif eno najradikalnejših del v slovenski dramatici sploh, pravi poligon večšin sodobnega dramskega pisanja, (praktične) dramaturgije in režije ter tako bralski kot igralski izziv: Siziifa ne moreš brati, ne da bi ga v glavi sproti tudi uprizarjal, in ni ga mogoče igrati, ne da bi ga nenehno bral, preverjal njegovo perspektivično naravnost. Sizif je drama v nenehnem nastajanju, prehajanju, dialektična drama razmerja, dramaturški sistem per se ali dramaturška matrica, iz katere vse izhaja, medtem ko sama prihaja pravzaprav od nikoder; popolno zmago-slavje strukture.

OPOMBE

¹ Podrobneje o tem v: Lukan, *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*.

² V ilustracijo nekaj manj znanih dejstev iz »predzgodovine« slovenske praktične dramaturgije. V malem gledališču v Ljutomeru (ustanovljeno po letu 1845) je bil dramaturg Davorin Trstenjak, ki je bil hkrati tudi dramski pisec (Kako si je Vrbovčan svojo svojeglavno ženko poboljšal, objavljena 1866; Vodnik v Olimpu, prva uprizoritev 1870). Fran Levstik formalno ni nikdar opravljal dramaturških funkcij, vendar je njegova vloga pri utrditvi temeljev slovenske dramaturgije v predlogu sprememb prvotnih pravil Dramatičnega društva (ustanovljeno 1867) nespodbitna. Levstik pa je bil tudi dramski pisec. Omenimo samo njegovo igro Juntez, igrano leta 1855 v Velikih Laščah, in priredbo Krsta pri Savici, prvo domačo uprizoritev Dramatičnega društva v decembru leta 1868. Ob Levstiku je druga pomembna osebnost v zgodovini slovenske praktične dramaturgije Ignacij Borštnik, v prvi vrsti igralec in režiser, ki pa tudi piše in prireja dramska dela za lastne uprizoritve (komična slika Ponesrečena glavna skušnja, 1886; Stari Ilija, 1891; dramatična šala Ni moj okus, 1891; Otok in struga je priredba novele Ivana Tavčarja, 1888, temeljito pa je predelal tudi Jurčičevo Veroniko Deseniško kot krstno uprizoritev novega Deželnega gledališča leta 1892). Plodovit pisec je intendantni tajnik Dramatičnega društva Fran Govekar, ki v dolgih letih svoje navzočnosti v slovenskem gledališkem življenju opravlja tudi dramaturške funkcije. Med njegovimi igrami je veliko priredb: Rokovnjači po Jurčiču in Kersniku, 1899, Deseti brat po Jurčiču, 1901; Martin Krpan po Levstiku, 1905; pa tudi izvorna dela: Legionarji, 1904; Grča, obj. 1910; Šarivari, 1911.

³ Če pregledamo še sezname dramaturgov v drugih slovenskih gledališčih, lahko kot dramskega avtorja pred drugo svetovno vojno, ki pa je sledil izrazitimi praktič-

nim repertoarnim potrebam, označimo Milana Skrbinška – v dramaturški funkciji v tržaškem in mariborskem gledališču. Po vojni najdemo v mariborskem gledališču v dramaturški vlogi dramatike Branka Hofmana, Ignaca Kamenika in Toneta Partljiča, ki je pravi hišni avtor tega gledališča, Dolar in Hartman sta prevajalca, član dramaturškega kolegija tega gledališča je nekaj časa dramatik Primož Kozak, tudi Vili Ravnjak, sprva umetniški vodja mariborske Drame in nato dramaturg, je dramatik, nekaj dramskih poskusov je podpisal Janez Vencelj, dramaturg v PG Kranj in SNG Maribor. Mestno gledališče ljubljansko ni v vlogi dramaturga nikdar imelo izrazitega dramskega pisca, zato pa so to Miloš Mikeln, Ervin Fritz in Partljič kot direktorji oz. umetniški vodje tega gledališča. Prav tako izrazitega pisca ne pozna PDG (zdaj SNG) Nova Gorica. Tako rekoč hišni avtor sprva Prešernovega gledališča iz Kranja in nato SLG Celje je bil dramaturg v obeh gledališčih Janez Žmavc z opusom uprizorjenih del, precejšnje število dramskih del oz. priredb je napisal tudi Herbert Grün (Atomski ples, 1954; Kastelka, po Vladimirju Levstiku, 1959), sicer pomembnejši kot umetniški vodja celjskega gledališča, dramski avtor je bil tudi dramaturg Krištof Dovjak. Relevantna dramatika sta končno še Miroslav Košuta (dramaturg v Trstu 1969/70–1978/79) z otroškimi igrami in Josip Tavčar, upravnik gledališča. Dramatik je Ivo Svetina, dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča, ki ga po pomembnem dramatik in dramaturgu Smoletu najbolj zaznamuje delovanje dramatika in režiserja Dušana Jovanovića. V Lutkovnem gledališču Ljubljana sta dramska avtorja Lojze Kovačič in Matjaž Loboda.

⁴ Značilen, čeprav za slovensko gledališče specifičen primer različnih postopkov adaptacije, nam razkriva historiat Tugomerja, prve slovenske tragedije.

⁵ V slovenski gledališki teoriji najbolj nazorno in izčrpno razpravlja o njih Barbara Orel v knjigi *Igra v igri*.

LITERATURA

- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge, 2002.
- Golouh, Rudolf. *Od krize do groteske. Kriza, Krisalida, Veseli večer točaja bogov*. Maribor: Založba Obzorja, 1976.
- Javoršek, Jože. *Gledališke igre. Kriminalna zgodba, Manevri, Povečevalno steklo*. Koper: Založba Lipa, 1967.
- Javoršek, Jože. *Improvizacija v Ljubljani*. Maribor: Založba Obzorja, 1977.
- Jovanović, Dušan. *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- Jovanović, Dušan. *Balkanska trilogija. Antigona, Uganka Korajže, Kdo to poje Siziifa*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Kermauner, Taras. »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran.« *Balkanska trilogija*. Dušan Jovanović. 133–151.
- Klotz, Volker. *Zaprta in odprta forma v drami*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: MGL, 1996. (Knjižnica MGL št. 121). Izvirnik: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960.
- Koblar, France. *Slovenska dramatika I, II*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972-73.
- Kralj, Dimitrij. *Dvigalo*. Izola: samozaložba.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon 44).
- Kreft, Bratko. *Krajnski komedijanti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. (Knjižnica Kondor 228).
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prevedel K. J. Kozak. Ljubljana: Maska, 2003. Izvirnik: *Postdramatisches Theater*; 1999.

- Levstik, Fran. *Zbrano delo*. 5. Ljubljana: DZS, 1955.
- Lukan, Blaž. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001. (Zbirka Gledališke monografije).
- Möderndorfer, Vinko. *Limonada slovenica. Štiri komedije*. Ljubljana: Knjižna druga, 2003.
- Orel, Barbara. *Igra v igri*. Ljubljana: MGL, 2003. (Knjižnica MGL 136).
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret. Ljubljana: MGL, 1997. (Knjižnica MGL 124). Izvirnik: *Dictionnaire du Théâtre*, 1997.
- Pfister, Manfred. *Drama. Teorija i analiza*. Prev. M. Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998. Izvirnik: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 1994.
- Pričevanja o Lojzetu Filipiču*. Ljubljana: MGL, 1975. (Knjižnica MGL 68).
- Repertoar slovenskih gledališč*. Ljubljana: Slovenski gledališki (in filmski) muzej, 1967–92.
- Slovenske igre in scenariji I*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988.
- Slovenski gledališki letopis*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1994–2002.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: MGL, 2000. (Knjižnica MGL 130). Izvirnik: *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, 1956.
- Štih, Bojan. »Spomenik.« *Sodobnost* 19. 8–9 (1971): 804.
- Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Torkar, Igor. *Odsevanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996. (Mémo 21).
- Vilhar, Miroslav. *Večer v čitavnici*. Priredil Mirko Mahnič. Ljubljana: MGL, 1958. (Knjižnica MGL 1).
- Zupančič, Matjaž. »Hodnik.« *GL SNG Drama Ljubljana*, 85. 14 (2004): 19–38.
- Žmavc, Janez. *Holandska kraljica. Pindarova oda*. Maribor: Založba Obzorja, 1981.

■ SLOVENIAN (PRACTICAL) DRAMATURGY AND SLOVENIAN DRAMA

Key words: dramaturgy / Slovene drama / Slovene theatre / stage techniques / adaptation / metadrama / Jovanović, Dušan

According to the initial definition, a (practical) dramaturge is a playwright, and the connection between a dramaturge and a playwright seems a natural one. Also, the first dramaturges in Slovenian theatre were playwrights: they wrote the texts, and adapted and translated them. Fran Levstik, author of the rules of The Drama Society (Dramatično društvo), was himself a playwright. Actor and director Ignacij Borštnik was also an author of original plays and adaptations. Nevertheless, before the first official dramaturge, Oton Župančič, it is difficult to speak of a relevant association between (practical) dramaturgy and Slovenian drama, and it is only with the play *Veronika of Desenice* (*Veronika Deseniška*) that this relationship was properly established. After Župančič, again a number of names prove that the dramaturge is also an author, and vice versa: that a playwright is often also a practical dramaturge.

The question of whether dramaturgical work in any way influences playwriting is not easy to answer. A dramaturge that is familiar with a theatrical process will use their knowledge in writing texts, and particularly in adapting them. Slovenian dramaturges often acted as supporters or advisors of other authors as they were writing their plays; Lojze Filipič was a good example. The theme in the foreground of this study, however, is whether Slovenian (practical) dramaturgy can move into the structure of the play itself, and in what way it then appears in it.

Firstly, the study looks at the dramaturge as a character, in Jovanović's play *Act Tumor in the Head and Air Pollution (Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka)*. For an in-depth review of (practical) dramaturgy in Slovenian drama it creates three typological levels: the thematic, where the playwriting itself or the theatre are the theme of the play; the formal, where the literary or theatrical practices already partly enter the structure of the play; and the structural, where the dramaturgical process overlaps with the play. With the help of contemporary theories on theatre (Pavis, Klotz, Pfister, Orel, Lehmann, etc.), the study then builds on other methodological perspectives to review concrete examples – in terms of the appearance of a play within a play, a (shifted) perspective in a play, meta-dramatic strategies, possible positions of the writer and the reader, etc. It finally looks at some typical plays and authors (Kreft, Golouh, Javoršek, Žmavc, Jovanović, Kralj, etc.) and finds the most radical structural overlapping of dramaturgy and drama in Jovanović's play *Who's Singing Sisyphus (Kdo to poje Siziifa)*.

November 2006

Monica Spiridon: Les dilemmes de l'identité aux confins de l'Europe: La cas roumain. Pariz: L'Harmattan, 2004.

Na naslovnici pričujoče publikacije najprej pritegne pozornost izraz *confins*, saj se zdi, da kontekstu ne bi nič manj ustrezala sinonima, na primer *limite* ali *frontière*. Pojavi se torej vprašanje, zakaj je avtorica izbrala ravno *confins*. Odgovor ponudi sama, ko pozneje v tekstu (72) pojasni, da beseda »confins« v latinščini pomeni del teritorija, umeščene na skrajni rob širšega področja in na mejo ter v sosesčino z drugim teritorijem. Se pravi, da besedna zveza *confins de l'Europe* ne evocira le mejnih črt, ampak predvsem prostor na obeh straneh teh črt. Toda opozoriti je treba še na nekaj, česar avtorica ne omenja, namreč na dejstvo, da v francoščini obstaja stalna besedna zveza *aux confins de la Terre*, kar po naše pomeni na koncu sveta, ta konec pa je mišljen v prostorskem smislu. To velja posebej poudariti, saj je v delu M. Spiridon vseskozi prisotna aluzija na pomen tega obrobnege prostora, ki je v resnici zgolj besedna konstrukcija, a vseeno odločilna za osrednji predmet *Les dilemmes*. Ta predmet je identiteta, natančneje nacionalna oziroma kulturna identiteta. Se pravi pojem, ob katerem se kar samo vsiljuje vprašanje, ali ni razprava o njem ta trenutek že nekoliko izčrpana.

Ta pomislek sicer ne greši proti dejstvu, saj je prav v zadnjih letih na vseh področjih humanistike zaznati naravnost vrtoglavo kopičenje strokovne literature o identitetni temi, utegne pa zgrešiti v pomenu. Če vzamemo za izhodišče že pred več kot desetletjem eksplicirano tezo, da je dialoškost temeljna lastnost sleherne nacionalne kulture in s tem tudi kulturne identitete, ki jo določa prav neizčrpnost, »vpisana v kulturno identiteto ravno skozi njeno dialoškost«. Še več, ta neizčrpnost »je garant, ki zagotavlja, da identiteta posameznega kulturnega prostora ne more presahnuti« (Škulj 28). Glede na to je delo, ki je pred nami, vsekakor mogoče brati kot enega novejših prispevkov o tej neizčrpani temi, vprašanje je le, v čem je njegova specifičnost.

Les dilemmes imajo to prednost, da se avtorica – kot Romunka, ki živi v Bukarešti in poučuje na tamkajšnji univerzi, je po eni strani sama sestavni del sodobne romunske kulture, po drugi strani pa zavzema pomemben položaj znotraj AILC in je s tem vpeta v mednarodno mrežo primerjalne književnosti – nahaja zunaj in hkrati znotraj predmeta svoje raziskave. Zato je razumljivo, da kulturno identiteto razume kot presečišče različnih diskurzov in kot produkt narativnih projekcij v prostor. Metodološko je delo oprto na interdisciplinarno teoretsko ozadje (poststrukturalizem, semiotika, analiza kulture, multikulturalizem, postkolonializem, tematologija, imagologija, intertekstualnost in geokritika), ki sicer diskretno preseva skozi njen lasten diskurz, a hkrati preperečuje, da bi besedilo postalo zgolj še en primer mehanske aplikacije teorije na empirijo. Zato diskurz v *Les dilemmes* lahko označimo kot svojevrsten splet naracije in argumentacije, ki mu morda ravno avtoričin metodološki obrat k spacialnosti omogoči, da se uspešno ogne zgolj teoretskemu razglabljanju o identiteti nasploh. Omenjeni obrat je namreč v literarno vedo uvedel niz novih

interdisciplinarnih pojmov, kot so kraj, umeščenost, okolje, zunanost in notranost, topografija, spacialna projekcija itn. M. Spiridon je prepričana, da imata pri tem, poleg drugih, zasluge predvsem Henri Lefebvre in Michel Foucault. Prvi je v nasprotju z Bachelardovim pojmovanjem prostora kot fantazmatskega, notranjega prostora začel govoriti o zunanjih in arhitekturnih prostorih ter s tem razbil dihotomijo med empiričnim (materialnim) in mentalnim prostorom. Foucault pa je uvedel pojem heterotopičnost (hétérotopie), razumljeno kot so-postavitev več imaginarnih krajev na mestu, ki velja za realno. Gre torej za imaginarne, spacialne projekcije v realni prostor. Takšno razumevanje prostorov je priporočljivo imeti v zavesti, ko beremo to besedilo o romunski kulturni identiteti, dosledno opazovani v historični perspektivi. Ta je prisotna vseskozi, čeprav je avtoričina naracija zasnovana bolj tematsko kot kronološko in je na več mestih celo namerno pretrgana, a kljub temu pred našimi očmi nenehno prerašča v kompleksno, diahrono podobo romunske literature. Knjiga sestoji iz uvoda in epiloga, vmes pa je troje poglavij.

Izhodišče *Les dilemmes* je veriga medbesedilnih navezav, katerih osnovni člen je Montesquieujevo, danes morda bolj kot kdajkoli prej odmevno vprašanje iz *Lettres persanes*, 1721: »Kako je mogoče biti Perzijec?« Avtorica opaža, da gre za vprašanje, ki ga je v dvajsetem stoletju povzel Paul Valéry, ko je pisal uvod v novo izdajo Montesquieujevih *Lettres*, in s tem sprožil vrtinec medbesedilnih povezav. Stavek namreč evocira temeljno razliko med »Parižanom« in »Perzijcem« ali, drugače povedano, razliko med tistim, ki živi v središču, in drugim, ki živi na obrobju; hkrati pa odpira razmislek o tem, kako je mogoče, da so se geografske ali narodnostne oznake spreminjale v vrednostne oznake, in sicer tako trdovratno, da – kot opozarja avtorica, sklicujoč se na pripombo M. Călinescuja – v Valéryjevem Parizu dvajsetega stoletja Montesquieujevo vprašanje ni bilo nič manj samoumevno kot v Parizu osemnajstega stoletja. Razlika je le v tem, da ga je Valéry speljal na lucidno spoznanje o tragikomičnosti sleherne posamezne eksistence in se vprašal: »Kako naj bom to, kar sem?« Tu je bilo treba Călinescuja dopolniti in povedati, da je razlika tudi ta, da so ravno v dvajsetem stoletju začeli »Perzijci« sami množično odgovarjati na to slovito vprašanje, in to zelo različno, kot meni M. Spiridon. Nekateri se avtostigmatizirajo, drugi so ponosni na svojo obrobnost. Z vidika kulture so po njenem najproduktivnejši tisti odgovori, ki se na ogroženost odzivajo tako, da skušajo vzpostaviti nesporno identitetno gotovost (sécurité identitaire) (11) kot odgovor na sleherno zunanjo ogroženost.

Med primeri, ki jih navaja avtorica, je tudi M. Călinescu s svojimi epistolarnimi romani in še marsikateri romunski pisatelj ali teoretik (Virgil Nemoianu, Mihail Spărosu) iz diaspore. Tako se, denimo, Thomas Pavel izrecno proglasi za »Perzijca«, ko svojo avtobiografijo naslovi *Le miroir persane*, najbolje pa to artikulira Emil Cioran, ki se sprašuje – spet referenca na Montesquieuja – »Kako biti Romun?«

Na to vprašanje skuša prek komentiranja romunske literature odgovoriti pričujoče delo. Zato je besedilo mogoče brati tudi kot poskus preseganja temeljnih binarnih opozicij, natančneje, kot preseganje tiste opozicije, ki se v *Les dilemmes* kaže kot osnovna referenca pri interpretiranju romunske kulturne identitete. To je opozicija med zahodom in vzhodom, pojmovana kot »idealni izraz antinomične identitetne logike«, kjer vsak od obeh členov vsebuje vrsto

specifičnih pomenov: kognitivne sheme, družbene in politične modele, podobe kolektivne percepcije in še marsikaj. Ta binarni model je neutruđen proizvajalec najrazličnejših stereotipov. Zgodovina romunske kulture, kot jo razbiramo zlasti iz prvega poglavja (Logika nihala), če nekoliko parafraziram, sestoji iz ohranjanja, poudarjanja, prikrivanja, dekonstruiranja, parodiranja, transformiranja tega osnovnega modela. Opaziti je – tu se M. Spiridon sklicuje na zgodovinarico Catherine Durandin – da moderno romunsko zgodovino zaznamujejo ritmična nihanja med poudarjanjem bodisi zahodnega, to je evropskega zgleada, prisposoda zanj je Pariz, bodisi vzhodnega zgleada, ki konotira Bizanc, SZ in Balkan. To pomeni, sklepa avtorica, da C. Durandin razume zgodovino kot oscilacijo med dvema sovražnima retorikama, katerih razmerje naj bi govorilo o nacionalni identiteti. Na eni strani aktivni, meščanski in kozmopolitski način življenja, racionalizem, zaupanje v napredek, individualizem, kult izvirnosti, historizem in sekularnost; na drugi strani pa kontemplativnost, anahronizem, eksotizem, konservatizem, stagnacija, militarizem, ruralnost, fatalizem in ohranjanje tradicije. Ta naravnost (značilen primer je antropološki diskurz Nae Ionesca) razume opozicijska pojma kot transhistorični, etični esenci, ki sta v hierarhičnem razmerju. Zgodovinski diskurz (Nicolae Iorga) pa to opozicijo interpretira v smislu entitet, ki sta zmožni sinteze. Tako je Iorga, kot opaža avtorica, uspel oblikovati predstavo o romunskem kulturnem sinkretizmu in na njeni podlagi zasnovati veliko zgodovinsko naracijo o nacionalni kulturi ter pokazati na bogat simbolni kapital, ki je na voljo umetniškimi ustvarjalcem. Vendar je, poudarja M. Spiridon, v vseh teh diskurzih opaziti, da je drugi člen, to je vzhod, vselej izpeljani člen, torej odvisen od prvega člana, od zahoda. V tem smislu je, denimo, razložljivo tudi ironično dejstvo, da so romunski zagovorniki orientalizma v devetnajstem stoletju svoje poglede oblikovali na Zahodu, kjer so se šolali in jih je prevzel romantični duh s svojim nagnjenjem k barvitosti, eksotičnosti, drugačnosti in prvinskosti, k vsemu tistemu torej, kar naj bi tradicionalno določalo Orient.

Toda omenjeni opozicijski par, ki je odločilno vplival na retorično podobo vseh romunskih diskurzov v poldrugem stoletju, konotira še druga opozicijska razmerja, med katerimi je gotovo najmočnejše razmerje med latinskim jezikovnim izvorom in ortodoksnim verskim izročilom. Romunija namreč, kot zatrjuje M. Spiridon, nima svojih lastnih mitov v smislu, denimo, Karolinškega cikla, zato sta dva toposa, antični Rim (zahod) in cesarski Bizanc (vzhod) entiteti, ki Romunom dajeta občutek pripadnosti in funkcionirata kot kronotop. V zvezi s tem avtorica opozarja na »spacialno imaginacijo« kot nadvse primerno za preučevanje vloge romunske literature v »identitetni kontroverzi«. Opaža namreč, da je nekaterim romunskim pisateljem uspelo, da so percepcijo nacionalnih geografskih prostorov zamenjali z imaginarnimi spacialnimi projekcijami. Značilen primer je Mihail Sadoveanu, ki je v svojo prozo uvedel konstrukt, imenovan Moldavija, drugačen tako od Pariza kot od Bizanca. Pisatelj je, kot sklepa avtorica, zavzel distanco do temeljne opozicije, ki jo skuša čustveno, ideološko in umetniško preseči s tretjim členom. Podobno učinkujejo nekatere literarne reprezentacije Bukarešte, ki je na začetku devetnajstega stoletja postala diaspora za vse področje južno od Donave (grško, albansko, bolgarsko), pozneje pa je zaradi svoje očarljive mešanice ideoloških klišejev, jezikov in različnih civilizacijskih vzrocev zaslovela po eni strani kot mali Pariz (v delih Camila Petrescuja in Hortensie Papadat-Bengescu), po drugi strani pa

kot uničevalka tradicionalnih vrednot in identitet (v delih Cezarja Petrescuja). Bukareštsko identitetno fluidnost je po avtoričinem mnenju najbolje zadel pisatelj Mihail Sebastian z romanom *Dnevnik*, ki tematizira krizo identitete in je še posebej primeren za študij mentalnih struktur med obema vojnama. V tem času se pojavljajo tudi metaliterarni poskusi pisanja zgodovin romunske književnosti, kjer igra romunska kulturna identiteta glavno vlogo, avtorji pa se trudijo (značilen primer je G. Călinescu), da bi romunsko literaturo prikazali kot vredno zahodnih, kanoniziranih literarnih zgledov. Na podlagi omenjenih in mnogih drugih primerov avtorica izpelje sklep, da je romunska literatura med obema vojnama opozicijski par uporabljala kot »dominanten sistem koordinat romunske kulturne identitete«. Za niz obdobji, ki so sledila II. svetovni vojni, pa pokaže, kako se je spreminjalo razmerje med literaturo in ideologijo; kako so se v šestdesetih in sedemdesetih letih izoblikovala subtilna sredstva za odzivanje na ideološke prakse in njihove retorične strategije (pojavijo se parodije na obsedenost z iskanjem vsakovrstnih zgledov in s konstruiranjem identitet); kako so skušali v osemdesetih letih dekonstruirati temeljno opozicijo, ki je pri avtorjih te generacije prepoznana kot zgolj produkt kolektivnega imaginarija (pojavi se parafrastičen in pastišen način pripovedovanja); in kako je v devetdesetih letih romunska kultura končno prestopila prag, ki jo je ločil od postparadigmatskega obdobja identitet. Zato, meni avtorica, generacija najmlajših piscev pripoveduje o čedalje hitrejšem razkrajanju ideoloških modelov in o njihovem pretvarjanju v imaginarne produkte.

Problemu geografske identitete, miselnim konstrukcijam v zvezi z njo (tu se M. Spiridon sklicuje predvsem na Benedicta Andersena in Homija Bhabha) in fenomenu drugačnega drugega je posvečeno drugo poglavje (Balkan, to so drugi). Po zmagi nad Turki leta 1877, ko se je Romunija dokončno usmerila k Evropi, zlasti k Franciji, so nezahodno razsežnost romunske kulture začeli istovetiti z Balkanom, balkanska topografija pa je postala sinonim za romunski vzhod. Tudi vsa Zahodna Evropa je, kot opozarja avtorica – sklicujoč se na novo analitično kategorijo »imaginativna kolonizacija« (V. Goldsworthy) –, začela Balkan, potem ko se je osvobodil izpod turškega jarma, dojemati kot nekaj deviantnega glede na Evropo, kot prehodno, nikogaršnje območje med znanim Zahodom in neskončnim Vzhodom. Tako je v dvajsetem stoletju dokončno postal dežela »Nikjer«. Zato je, domiselno sklepa M. Spiridon, kartografijo Balkana in njeno narativno projekcijo mogoče razumeti tudi kot spretno pretvarjanje časa v simbolični prostor, zaznamovan z Donavo in Karpati (v zvezi s tem sta omenjeni dve istoimenski pesnitvi, katerih avtor je Vasilie Alecsandri, in dela prozaista Panaita Istratija), ki za Romune pomenita mejo med »nami in njimi«. Povedno je, da se literatura v tem času ni spremenila samo tematsko, ampak tudi oblikovno. Avtorica opaža, da so pesniki, ki so sprva prakticirali anakreontiko, čez noč začeli pisati v trubadurski maniri. Balkanske teme pa so se začele pojavljati v pastoralah. Eden najzanimivejših simptomov prozahnodne naravnosti so bila prizadevanja romunske kulture med obema vojnama, da bi oživili zanemarjeno bizantinsko tradicijo, toda brez njenih balkanskih potez.¹ Rezultate teh prizadevanj je predstavila konferenca »Bizanc po Bizancu«, ki jo je organiziral Nicolae Iorga. Ortodoksnost je tedaj postala nekakšna posrednica med Romunijo in Rimom, se pravi Zahodom. Tako je bil teren pripravljen za veliko metanaracijo o romunski identiteti, utemeljeni na binomu Rim – Bizanc, vendar Bizanc brez Balkana. Slednji je v romunski kulturi postal

podlaga za oblikovanje reprezentacij Drugega, to je reprezentacij razlik med omiko in barbarstvom. Na tem mestu morda kdo pogreša osvetlitev vloge, ki so jo pri romunskem zavračanju povezave z Balkanom odigrali »romunski mistični revolucionarji« (Emil Cioran, Constantin Noica, Eugène Ionesco in Mircea Eliade). Kajti, če je verjeti nekaterim zgodovinskim virom (Todorova 87), prav dediščina teh avtorjev določa obzorje današnje Romunije.

Zgodba o romunski kulturni identiteti nikakor ne bi bila popolna, če bi se izognila razmisleku o SZ, ki je zaznamovala skoraj pol stoletja romunske zgodovine. Zato tretje poglavje (Papiranata zavesa) obravnava obdobje po II. svetovni vojni in socialni realizem v literaturi. V tem obdobju so namreč, tako M. Spiridon, diskurzivne prakse v Romuniji »prehitevale realnost« še intenzivneje kot v tedanji SZ. Dela pisateljev, ki so se ravnali po sovjetskih, partijskih navodilih (med njimi so bili tudi nekateri mojstri besede iz časa med vojnama, na primer M. Sadoveanu in C. Petrescu), so bila tako z etičnega kot z estetskega vidika povsem nevredna. Mnogi med razumniki, ki niso upoštevali partijskih navodil in so pisali po svoje, so preživeli tako, da so emigrirali na Zahod, najprej v Francijo, pozneje pa tudi v ZDA. Socialistični realizem na ruski način se je nehal po politični odjugi, ko je nastopil Căușescu s svojo ideologijo odrešitve, ki je bila mešanica socialističnega utopizma in mesianizma. V takšnem vzdušju, ugotavlja M. Spiridon, se je kot edina možnost za preživetje pokazalo aluzivno pisanje ezopovskega tipa, za katerim je stala poetika dvojnega dna in podteksta. Sčasoma so zlasti mlajši avtorji naredili še korak naprej in začeli pisati parabolično in parodično, s čimer so bralstvu sporočali svoje subverzivne in čedalje bolj diferencirane vsebine (primer je Stefan Agopian). Razvila se je urbana in predmestna poezija, ki jo je zaznamovalo zlasti postavljanje empiričnega jaza avtorja v prvi plan; dokler ni nastopil postmodernizem s sintetiziranjem poprej nezdržljivih umetniških opcij in postal, tako avtorica, ena najspornejših teoretskih kategorij v Romuniji ob koncu dvajsetega stoletja. V razpravi o njem, ki se je razplamtela v osemdesetih, je sodelovalo več teoretikov kot umetnikov, kajti zagovorniki postmodernizma so postmoderno teorijo skušali transformirati v instrument odzivanja na uradno politiko.

Sovjetske okupacijske sile so Romuni sprejeli kot vdor barbarov v Rim, zato ruske kulture niso nikoli posvojili in Moskve niso nikoli imeli za kulturni center. Pred in po padcu železne zaves je imel kulturni diskurz v Romuniji izjemen družbeni pomen, tako da slovitvi sovjetski in ruski »delati se kot da ...« (znan še iz časa potemkinovih vasi) v deželah Vzhodne Evrope ni nikoli zares funkcioniral. Razlog za to je, kot meni M. Spiridon, izjemna moč jezika in njegovih projekcij, ki so prevladale nad realnostjo. Glede na vse to je mogoče pritrditi njeni tezi, da je bila slovita železna zavesa pravzaprav zavesa iz papirja.

Eden od pomembnih simptomov romunske kulture v sovjetskem času je diaspora. Paradigmatska figura emigranta – razumnika je za Romune še zmeraj Ovid, vendar Mircea Eliade, tudi sam emigrant, sotrpine poziva, naj raje sledijo Dantejevemu zgledu. To so nekateri tudi storili, saj se je po II. svetovni vojni okoli radia *L'Europe libre* oblikovala pariška antikomunistična romunska diaspora, kjer je dolga leta tekel dialog med francosko in romunsko kulturo. Pozneje so romunski razumniki začeli odhajati naprej v ZDA, med njimi tudi Virgil Nemoianu, Thomas Pavel, Matei Călinescu, Mihai Spăriusiu in drugi. Pomembno je, pravi avtorica, da jim emigrantstvo ni več pomenilo izгона iz

raja – čeprav je Romunija zanje še zmeraj bila »axis mundi« –, ampak simbolično oddaljevanje od njega, prej potovanje v času kot v prostoru. Zavedali so se, da potujejo v evropsko prihodnost. Tako na primer Nemoianu v svojem delu *Arhipelag interior* govori o premestitvi v času, Călinescu pa v svojih dialogičnih spominih razmišlja o dveh vidikih svoje izkoreninjenosti. Zaveda se, da je njegova oddaljitev v času tako radikalna, da mora sprejeti Proustov model, če hoče premisliti svoje začetke v Romuniji. Nemoianu pa se, ko reflektira svojo izkoreninjenost, sklicuje na *Učna leta Wilhelma Meistra*. Ameriško izgnanstvo je bilo neke vrste terapija za notranjo razklanost med javnim in avtentičnim jazom teh razumnikov, sklepa M. Spiridon. Začeli so se zavedati pripadnosti kozmopolitski kulturni domovini in se znebili občutka provincialne zaostalosti.

K slednjemu nedvomno sodi tudi problem zamudništva. V zvezi s tem iz *Les dilemmes* izvemo, da se je do sovjetske okupacije prevladujoča formula romunske kulture glasila: inovacija je enako vrednost, je enako modernost, je enako zahodnost. Zanimivo je, da avtorica v obdobju po padcu komunizma opaža nekaj podobnega. Tudi današnji razumniki skušajo najnovejše evropske modele presaditi v sodobno romunsko kulturno produkcijo. A zavedati se je treba, opozarja avtorica, da pri preučevanju tokov in protitokov romunske evropeizacije igra pomembno vlogo razlika med koherentnimi teorijami in eklektičnimi kulturnimi praksami, ki iz njih izhajajo. Najpomembnejše pa je spoznanje, da je vsako obdobje romunske zgodovine imelo svojo Evropo in da negotova identiteta maloštevilne kulture z burno zgodovino težko sproti strukturira koncepte. Zato je treba vsakič, ko to kulturo povezujemo s pojmi, kot so avantgarda, modernizem, postmodernizem, sinhronizem in podobno, upoštevati njihovo mnogopomenskost in odvisnost od prostorov, kjer so se oblikovali.

Prostoru svojega nastanka je očitno zavezano tudi pričujoče delo. Njegova poglavitna zasluga za primerjalno literarno vedo je predvsem v tem, da s svojim posrečeno izpeljanim obratom k spacialnosti predstavlja uspešen poskus preseganja binarne logike v razpravi o identitetah in hkrati razgrne produktiven model pisanja literarne zgodovine nekega naroda na stičišču kultur.

Jelka Kernev Štrajn

OPOMBA

¹ Ob tem se kaže spomniti, da je bil Bizanc po padcu Rima več stoletij nesporno središče omikanega sveta, Zahod pa je bil tedaj sinonim za barbarstvo. Stanje se je začelo spreminjati leta 1453, to je po padcu Carigrada. (Todorova 37)

LITERATURA

Škulj, Jola: »Kulturna identiteta kot dialogizem.« *Primerjalna književnost* 15.1 (1992): 21–30.

Todorova, Maria: *Imaginarij Balkana*. Ljubljana: ICK, 2001.

Oktober 2006

BREZTALNOSTI: LEV ŠESTOV MED LITERATURO, RELIGIJO IN FILOZOFIJO

Mednarodni simpozij Breztalnosti: Lev Šestov med literaturo, religijo in filozofijo. Ljubljana, 12. maj 2005. Ur. Vid Snoj.

Ljubljana: Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete, 2005 (*Acta comparatistica slovenica*).

Pred več kot letom dni, 12. maja 2005, je Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo Univerze v Ljubljani v sodelovanju s KUD Logos in Slovansko knjižnico ter v okviru Foruma Orient-Occident organiziral mednarodni simpozij z naslovom *Breztalnosti: Lev Šestov med literaturo, religijo in filozofijo*. Razprave, predstavljene na simpoziju, so izšle v prvem, tj. ustanovitvenem zvezku zbirke *Acta comparatistica Slovenica*, ki je ugledal luč sveta novembra istega leta, uredil pa ga je Vid Snoj.

Devetih prispevkov ne bomo obravnavali po zaporedju, ki ga le-ti zasedajo v zborniku; razmišljanja udeležencev smo namreč skušali razvrstiti glede na tematiko oz. način, na katerega udeleženci pristopajo do Šestovove misli. Avtor prvega obravnavanega članka se ukvarja z recepcijo Šestovove misli pri slovenskih kritikih tedanjega časa, štirje avtorji z različnih vidikov obravnavajo filozofijo samega Šestova, spet štirje pa misel Šestova soočajo z mislijo drugega giganta filozofske misli (Berdjajeva, Husserla, Maritaina in Lévinasa) in na ta način kristalizirajo svoj odnos do zapuščine ruskega filozofa.

Tone Smolej se v prispevku z naslovom *Zgodnja slovenska recepcija Leva Šestova* osredotoči na prvi stik slovenskega bralca z mislijo ruskega filozofa. Anton Ocvirk, utemeljitelj slovenske primerjalne teorije in ustanovitelj katedre za primerjalno književnost, je kot 25-letni diplomiranec v dveletnem podiplomskem študiju v Franciji prišel v stik z intelektualno elito tedanjega časa. Svoje zabeležke o teh srečanjih je skupaj z intervjuji objavil v knjigi *Razgovori* (1933). Šestov je v pogovorih (srečanja naj bi bila vsaj štiri), ki jih je dojemal kot »delo«, govoril o svojih analizah literarnih klasikov, o tragediji, ki da je »nekaj notranjega in nima nič skupnega s tragedijami na sceni, odrskimi junaki«, o razumu, ki da »nima takšne moči, kot mislimo«, se kritično izražal o svojih francoskih kolegih, ki da se preveč ukvarjajo z zgodovino filozofije, premalo pa s sistematično filozofijo ali metafiziko, s še večjim dvomom pa je spregovoril o razmerah v tedanji Sovjetski zvezi. Gorkega naj bi v pogovorih označil za »pohlevnega in ponižnega klečeplazca diktatorja Stalina«, ruska prihodnost pa se mu zdi temna in nerazveseljiva (Šestov je emigriral leta 1920):

Mislim, da bo v Rusiji še mnogo huje, kot je bilo doslej. /.../Politični položaj je danes tam prav tako nevzdržen, ako ne mnogo bolj, kakor v minulem stoletju. Povsod je polno ovaduhov, detektivov, hujskačev in podrepnikov. Prej ste bili vsaj toliko svobodni, da ste lahko molčali, danes niti molčati ne smete več, kajti molk vas izdaja; danes se morate izraziti. Izpod enega despotizma je Rusija prešla pod drugega. (Ocvirk 64)

Šestovove misli v Sloveniji niso bile sprejete pozitivno – vodilni kritik tistih časov, Josip Vidmar, jih je namreč označil kot »živahne kombinacije nemirne-

ga razuma o nečem, kar mu je zanimivo, da, celo najzanimivejša stvar na svetu«. Po redkih (negativnih) odzivih je Šestov za več kot štiri desetletja izginil iz slovenske publicistike.

Boris Šinigoj v prispevku z naslovom *Veliki in poslednji boj Leva Šestova: Od drznih razkritij breztalnosti mišljenja do strašnih razodetij smrti* bistvene problemske vozle Šestovove filozofije izrazi s tremi vprašanji: s temeljnim – *Kaj je filozofija?*, z epistemološkim, ki zadeva t. i. dva vida – *Če je drugi pravi, kaj naj storim s prvim?* in z eshatološkim – *Je razodetje smrti lahko razodetje resničnega življenja?*

V nasprotju s Husserlom, za katerega je filozofija mišljenje, je Šestov prepričan, da je filozofija duhovni boj, katerega naloga je, da nas nauči bivati v negotovosti, v breztalnosti. Prava filozofija nas mora znati obdržati budne tako, da nam nenehno zastavlja neodgovorljiva, nerešljiva vprašanja in briše znak nasprotja med resnico in absurdom. Kajti spoznanje, pravi Šestov, je dano samo tistim, ki jih je angel smrti obiskal predčasno in jim zapustil par svojih neštetih oči. Te oči pomenijo drugi, mistični vid, ki je drugačen od običajnega (naravnega), danega vsem smrtnikom, in ki je bil namenjen le velikim genijem, na primer Platonu, Pascalu ali Dostojevskemu (in preko njega nekaterim njegovim junakom). Podobno koncepcijo dveh vidov je po mnenju Šinigoja najti v filozofiji poznega Wittgensteina in v Tolstoevi noveli *Trije starci*. Zadnje novele Tolstoja so Šestova zanimale tudi z eshatološkega vidika, saj se v njih zarisuje spoznanje, da je popolna osamljenost umirajočega človeka pred smrtjo neogibni pogoj in počelo resničnega spreobrnjenja duše.

Prispevek *Na tehtnici Leva Šestova: onstran resnice in laži* Nikolaja Ivanova predstavlja poetično-filozofsko refleksijo, oprto na Šestovovem pojmu *breztalnosti*, ki bi ga, kot pravi avtor (in kar nam sugerira tudi naslov simpozija), lahko imeli za najkrajši in najbolj jedrnat povzetek celotne misli ruskega filozofa.

Za človeka po izvirnem grehu, ki ga je stal prvotnega raja, *samorazdivnosti*, jasne, čiste in trezne resnice predstavljajo varno in edino pravo, resnično zavetje. Vendar razum kot tak in znanstvene resnice, pravi Ivanov, ne povejo ničesar o realnosti sami, razlogi razuma namreč govorijo o sebi in o svoji veljavnosti ter molčijo o resničnem življenju, poleg tega pa deformirajo našo čutnost, zapeljujejo naše čutenje. V območju razuma človek vidi le to, o čemer razmišlja, in razmišlja le za to, da bi se lahko kar najbolje orientiral v čutnem svetu. Kult razuma je steber človeške mitologije, a ta kult je laž, ki nam zapira pot do resnice, ki pa po Šestovu ne pomeni oživitve mita. Edino resnično mišljenje, ki pove kaj o svetu, v katerem živimo, je osebno mišljenje, najbolj individualno, avtentično in breztalno. Če hočemo živeti življenjsko pristnost, biti deležni razodetja, misterija Stvarnika in stvarstva, ponavlja Ivanov za Šestovom, moramo vztrajati v tej breztalnosti, ki nemogoče naredi mogoče.

Prispevek Ivanova pri bralcu pusti vtis, kot da je življenje v t. i. breztalnosti odvisno le od naše od-ločitve (tj. ločitve od zavetja, ki nam ga nudi razum), kar se nam – kljub bremenu, ki ga s seboj prinaša vsaka, še posebej pa *taka* odločitev – zdi morda preveč preprost zaključek. Sam Šestov na ta problem namreč ne odgovaja dosledno enoznačno: res je, da nas poziva k vztrajanju v breztalnosti, a hkrati pravi – spomnimo se zgoraj predstavljenega Šinigojevega prispevka –, da je t. i. drugi vid človeku *dan* ali pa mu *ni* dan. (Ne nazadnje tudi svoje

centralno delo, *Apoteozo breztalnosti*, Šestov opremi z motom, ki se glasi: *Nur für Swindlichfreie*, se pravi samo za tiste, ki nimajo vrtoglavice.)

O breztalnosti v okviru zadnjega Šestovovega dela *Atene in Jeruzalem* v svojem prispevku *Breztalnost in želja nemogočega* razmišlja Vid Snoj. Njegov cilj je, kot pravi, priti do jedra filozofove misli – do želje po nemogočem. Preden se loti orisa Šestovove historiozofije, Snoj opozori na posebnost njegove hermenevtike: pri njegovi interpretaciji ne gre za t. i. *close reading*, ampak za osredinjanje na ključnih trditvah, ki so hkrati ključ zgodbe evropske filozofije.

Odkritelj in utemeljitev razuma je Sokrat; *samorazvidnost*, večnost in nujnost te »resnice« se je obdržala preko srednjega veka vse do naših časov, kjer sta jo zakrepila Hegel in za njim Husserl, ki je resnico ob njeni absolutni samogotovosti ločil tako od človeškega kot tudi od Božjega obstoja. *Nujnost* na ontološki ravni vznikne kot *dolžnost* na etični, oboje pa predstavlja »temelj«, ki so ga nekateri redki misleci na srečo izgubili pod nogami. In tu, pri absurdum, ki je razglašena, torej neuglašena z razumom (*absurdum*, kot po latinsko-ameriškem slovarju Lewisa in Shorta navaja Snoj, je to, kar je »out of tune«) se začne tudi filozofija samega Šestova. Ta sledi (kierkegaardovskemu) Jobu, za katerega ugotavlja, da nikjer ne zahteva vračila – Božji dar je *vrnitev* istega brez *vračila*. Podobno je z Abrahamom, le da tam Božji glas predhaja človekovi želji, zato se Snoj sprašuje, če Bog morda mora izpolniti željo nemogočega? Je človeška želja nujno »želja Drugega« in Bog ne more, da ji ne bi prišel naproti? Snoj ne odgovarja, ampak zaključuje z namigom – s Šestovovo mislijo, da si človek »od vsega na svetu najbolj želi zaživeti po lastni volji«, h kateri sam dodaja, da je »želja nemogočega morda želja vsemogočnosti po Božji volji omogočene volje. Moje lastne«.

Na nevarnost, ki jo s seboj prinaša breztalnost, nas v svojem prispevku *Šestov 'onstran' in 'tostran' dobrega in zla* opozori Pavle Rak, ki se odloči za »osebno, tj. neznanstveno in neobjektivno obravnavo tematike«. Strastno in prizadeto opisuje svoje sledenje misli Šestova, ki ga – predvsem v delu *Dostojevski in Nietzsche* – pripelje do bizarne ugotovitve: ni večjega trpljenja kot je trpljenje preziranega človeka. Izbira lastne pozicije, ki jo ponuja Šestov, je majhna – plehka, ostudna laž racionalizma ali pa trpljenje in resnica preziranega človeka, ki jo (tj. resnico) le-ta strne v stavek: »Naj ves svet propade, če je to potrebno, da bi jaz lahko pil svoj čaj.« Védenju o dobrem in zlu Šestov postavlja nasproti nevédenje, ki naj bi bilo 'onstran'. Rak ugotavlja, da če ta 'onstran' ni kako drugače opredeljen, utegne biti – in je nešteto krat bil – alibi za »radikalno samovoljo, ki se prevečkrat konča ne 'onstran', ampak 'tostran' najbanalnejšega zla vseh vrst 'nadljudi'«.

Zadnji del prispevka predstavlja opis resničnega dogodka-srečanja:

Rusija. Ženska z dvema univerzitetnima diplomama že več kot petnajst let živi v starem zapuščenem stanovanju z več kot dvajsetimi psi, ki so bili po prodaji zgradbe, namenjene pasjemu zatočišču, prepuščeni sami sebi. Spi v kopalnici, hrano ji prinašajo drugi; ona in stanovanje zaudarjata po gnoju in iztrebkih, ki jih že deset let ni nihče odstranil. Ženska se skriva pred svetom – ve, da če bodo njo vtaknili v norišnico, bodo pse pobili. Rak prispevek zaključí z mislimi: »Ne bi me presenetilo, če bi kje prebral, da je tudi na Šestova odločilno vplival kak podoben prizor nesmiselnega trpljenja, nesmiselne ljubezni, nesmiselnega na-

pora pomagati. In je ves racionalizem, ves idealizem, celotno védenje o dobrem in zlu poslal k vragu. To bi vsekakor bolj razumel kot pa trpljenje zaradi prezira morilcev in razbojnikov.«

Prispevek Nicolasa Monseuja *Husserl, Šestov in problem religije* govori o mestu, ki ga je Šestov v svoji eksistencialni interpretaciji Husserlove fenomenologije namenil vprašanju religije. Monseujeva obravnava poteka v dveh korakih. V prvem delu avtor skuša doumeti predpostavko, ki vzpostavlja hermenevitično perspektivo, v kateri Šestov motri Husserla in ki ustreza korenitemu razločku med logično in subjektivno kvaliteto resnice. Šestov v Husserlu posvečenem spisu *Memento mori* fenomenologijo dojema kot idealizem, ki teži k temu, da bi oblikoval temeljno avtonomijo (logičenga) razuma in v tem idealu prepoznal pogoj možnosti vsega objektivnega znanja na splošno. Vendar po Šestovu v trenutku, ko se zahteve fenomenologije pokažejo v največji meri – posebej v drugem delu Husserlovega članka iz leta 1911 –, tj. ko fenomenologija poskuša razviti sistem absolutnih in univerzalnih resnic, stopi na pot relativizma. Avtorju članka gre za to, da skupaj s Šestovom doumemo meje Husserlove teorije obstoja resnice in vztrajamo pri različnih načinih njenega obstoja, predvsem kar zadeva ireduktibilni značaj njene afektivne dimenzije. V drugem delu članka Monseu skuša pokazati, da to, kako se Šestov loti problema religije pri Husserlu, izhaja neposredno iz njegovega razumevanja resnice: vprašanje resnice postane vprašanje resnice religij. Šestov problem idealističnega razumevanja resnice prenese na problem pomena religij in si prizadeva pokazati, da ta problem za fenomenologijo ni le eno izmed tematskih področij, ampak njegova obravnava pelje v prepričanje smisla fenomenološkega projekta kot takega.

Odnosa med Šestovovo filozofijo in religiozno mislijo se dotika tudi prispevek z naslovom *Razmerje Maritain – Šestov: osnutek biografij in možne intelektualne sorodnosti*, v katerem Federico Skodler obravnava (filozofska in biografska) približevanja med ruskim in francoskim mislecem, ki sta se srečala leta 1937 po posredovanju pesnika Benjamina Fondana. Skodler ugotavlja, da sta si bila filozofa kljub nekaterim stičnim točkam močno različna. Maritain je v članku *Aspetti contemporanei del pensiero religioso (Da Bergson a Tommaso d'Aquino)* Šestova uvrstil v isto vrsto s Kierkegaardom, Barthom, Berdjajevom in Bloyem. Po mnenju Maritaina bi se moral Šestov soočiti s substancialno antinomijo globoko v sebi: ruski mislec namreč filozofira proti filozofiji, zato je njegova misel protislovna. Kljub temu, da njegov upor proti razumu ni sprejemljiv, je njegova globoka, močna in svobodna oblika judovskega mišljenja, ki upošteva Absolutno in upiranje posamičnega konceptualizaciji in ki hkrati protestira proti obupu, dragocena spodbuda za prenovno religiozno misli. Skodler se v nadaljevanju sprašuje, če bi tudi pri samem Maritainu lahko govorili o breztnosti, in po branju njegovega teksta *Court traité de l'existence et de l'existant* odgovarja pritrdilno, vendar dodaja, da v nasprotju s Šestovom Maritainu s pomočjo navezovanja na tomistično idejo o *actus essendi* poleg breztnosti uspeva ohraniti tudi dostojanstvo človeškega razuma.

V prispevku z naslovom *Lev Šestov in Nikolaj Berdjajev: dva tipa ruske religiozne filozofije* se Pavel Kuznecov loti krajše primerjave dveh zunaj Rusije najbolj znanih filozofov, predstavnikov t. i. religioznega eksistencializma. Avtor prispevka ugotavlja, da je ta oznaka do neke mere sicer ustrezna, da pa so bolj kot podobnosti ključnega pomena prav svetovnonazorske razlike med filozofoma.

Oba misleca sta nenavadno močno občutila zlo, ki je vladalo v tedanjem svetu, obema je bil lasten »občutek zgubljenosti, brezdokskosti, breztačnosti«, oba sta bila strastna iskalca »smisla življenja«, vendar se razlikujeta že v načinu filozofiranja oz. v odnosu, ki ga gojita do filozofije. Medtem ko je imel Berdjajev do te vede spoštljiv odnos, je bil Šestov ponosen na svojo nefilozofsko izobrazbo, zahvaljujoč kateri je – po lastnih besedah – ohranil svobodo duha. Srž njenega 35-letnega spora, ki ga – poleg parih člankov in manjših kritik, ki sta jih napisala drug o drugem – uteleša njuna korespondenca, predstavlja problem vere in razuma. Po izidu *Apoteoze breztačnosti* (1905) Berdjajev v pismu Šestovu ugotavlja, da je knjiga nevarna predvsem zato, ker absolutizira adogmatično mišljenje, s čimer sama postaja dogmatična. Berdjajev Šestovu očita »šestovizacijo« vseh filozofov in pisateljev, o katerih piše, po *Getsemanski noči* (1923) pa Berdjajev burno protestira – bistvo tedanjega pisma Šestovu predstavlja misel, da v krščansko dramo Pascala in drugih lahko, po mnenju Berdjajeva, prodre samo človek, ki je sam potopljen v krščansko misel in torej s temi pisci deli podobno izkušnjo. V teh mislih po mnenju Kuznecova tiči bistvena razlika med obema filozofoma. Duhovna pot Berdjajeva se začne pri marksizmu in konča pri sprejetju krščanstva, medtem ko Šestov ostane »večni bogoiskalec«. Po ironiji usode, nadaljuje Kuznecov, je Šestov – zavestno! – obtočal nekje med Atenami in Jeruzalemom, med Staro in Novo zavezo, na strani antinomije, breztačnosti in adogmatizma. Filozofija Berdjajeva je personalistična, skrajno antropocentrična (skuša zblížati Boga in človeka), medtem ko je bila nagnjenost Šestova k teocentrizmu z leti vse občutnejša (prepad med človekom in Bogom je bil vse globlji).

Zaradi zgoraj naštetega, zaključuje Kuznecov, bi ta dva misleca težko prištevali k istemu tipu t. i. eksistencialne filozofije.

Gorazd Kocijančič svoj prispevek *Šestov in Lévinasov strah* posveča Lévinasovi recenziji francoskega prevoda Šestovove knjige *Kierkegaard in eksistencialna filozofija*.¹

Kocijančič ugotavlja, da je recenzija ob vseh pohvalah, ki jih Lévinas nameni Šestovu, prepojena s strahom, ki ga označi kot »strah 'heleniziranega Juda' pred divjostjo Šestovih paradoksov«. Ozadje Lévinasove kritike je tako teza, da se filozofija ne more izročiti v divjo Božjo nepredvidljivost absolutne moči, ne da bi se odpovedala logosu. Kocijančič gre tu še naprej in se vpraša, koliko taka alternativa – logos, Atene, Sokrat na eni strani in nadlogični Bog, Jeruzalem in Abraham na drugi strani – sploh pravilno razume in povzema Šestovovo mišljenje. Kocijančič ugotavlja, da se radikalno mišljenje absolutnosti absolutnega, s katerim se Šestov loti kritike razuma in ki ga v večini tekstov stilizira v drugost bibličnega Boga, v spisu *Vklenjeni Parmenid* utelesi nikjer drugje kot prav v korenini zahodnega mišljenja, pred vsako dihotomijo mišljenja in razodetja – v platonski invenciji transcendence, kar ga vzpodbudi, da članek zaključi z (morda) izzivalno mislijo: »Tako Jeruzalem kot Atene se morda nahajata v Grčji.«

Za razliko od prve recepcije filozofske misli Leva Šestova, ki je bila vse prej kot pozitivna, bi lahko za zadnjo, sicer mednarodno refleksijo na slovenskih tleh lahko rekli, da je samo oz. predvsem pozitivna. Pri tej enoglasni afirmaciji morda ne gre toliko (ali samo) za vsebinsko plat Šestovove filozofije, kot za globino in vsestranskost problematike, ki se je filozof loteva. Dokaz za to so

že sami prispevki, ki vsak po svoje (bolj ali manj) objektivno in nepristransko obdeluje določen problem, hkrati pa eden drugemu tudi nasprotujejo: nekateri avtorji (Kuznecov, Skodler, Ivanov) v »jeruzalemskosti« Šestova vidijo dragoceno spodbudo za prenovo religiozne misli in glavno lastnost, po kateri se ta loči od drugih filozofov, medtem ko drugi (Kocijančič) najdevajo presežek dihotomije Atene-Jeruzalem v samih tekstih ruskega filozofa. Podobno je s pojmom-kategorijo *breztalnosti*, po kateri je Šestov na Zahodu tudi najbolj znan: za mnoge avtorje (Snoj, Šinigoj, Ivanov) breztalnost predstavlja vrednoto, ki človekovo življenje ustvarjalno bogati in mu vrača oz. daje smisel, za nekatere pa s svojim 'onstran' (dobrega in zla) predstavlja tudi nevarnost zlorabe s strani t. i. 'nadjljudi' (P. Rak).

Različna branja tekstov Šestova so botrovala živosti diskusije, ki se je nadaljevala po koncu uradnega dela simpozija. Odlomki te debate skupaj z intervjujem, ki ga je leta 1923 v Parizu z Levom Šestovom opravil Anton Ocvirk, tudi zaključuje zbornik *Breztalnosti: Lev Šestov med literaturo, religijo in filozofijo*.

Urša Zabukovec

OPOMBA

¹ Knjiga je bila v francoščini objavljena leta 1936, Lévinasova recenzija pa v *Revue des études juives*, zv. 2, julij-december 1937, št. 3.

LITERATURA

Ocvirk, Anton: *Razgovori*. Tiskovna zadruga, Ljubljana, 1933.

Avgust 2006

ZGODNJBIZANTINSKA »POETIKA PARADOKSA«

*Sergej Averincev. Poetika zgodnjebizantinske literature.
Prevedel Pavle Rak v sodelovanju z Matejo Komel Snoj.
Ljubljana: KUD Logos, 2005.*

Sergej Averincev, ruski klasični filolog, bibličist in bizantinist, kulturolog, pesnik in publicist (Moskva 1937 – Dunaj 2004), je s *Poetiko zgodnjebizantinske literature* prvič predstavljen v slovenščini.

Najprej nekaj besed o naslovu. Pojma 'poetika' Averincev ne navezuje na formalistične koncepte poetike, in sicer niti na Aristotelov empirizem, še manj na antične, renesančne in klasicistične normativne poetike, pa tudi ne na analitične instrumentarije formalistov in strukturalistov. Zanima ga 'praktična', 'implicitna' poetika, ki po eni strani pogosto sega onkraj literarne teorije in kritike, npr. na področje kozmologije, cesarskega kulta, knjižne kulture itd., po drugi strani pa je izrecno omejena na *izrazni* vidik. S tega stališča delo vsekakor sodi bolj na področje literarne kritike in estetike kot na področja politično-socialne, kulturne ali duhovne zgodovine.

Zgodovinska periodizacija, po kateri je čas od Konstantina I. (324–337) do Heraklija (610–641) mogoče razumeti kot »zgodnjebizantinsko obdobje«, je vsekakor provokativna. S stališča resne politične zgodovine je odločitev med dvema konvencionalnima začetnima točkama (prva je nastop Konstantina I. leta 324 in ustanovitev Konstantinopla – tj. Novega Rima – leta 330, druga pa dokončna razdelitev imperija na dve polovici po Teodozijevi smrti leta 395) dokaj nepomembna; diskusija o 'uradnem začetku' neke zgodovinske epohe je pač vselej trivialna, tako kot je trivialen obvezni pripis, ki ponavadi sledi tovrstnim razpravam: »Sicer pa se je proces začel že davno prej« – v našem primeru z Dioklecijanom. Toda težko je ostati ravnodušen ob napovedi, da bomo v obdobju, ki po vseh uradnih in poluradnih periodizacijah vsaj deloma še sodi v pozno antiko, odkrivali skrite korenine časovno nepreglednega in vsebinsko raznolikega kulturnega fenomena 'Bizanc': »Ne toliko odmevov starega, ampak poteze novega« (11). Naj bo priznано: tudi pisca te recenzije je naslov ob prvem soočenju s platnico navdal z instinktivnim (bržkone zahodnjaškim) revoltom zoper 'imperialistični' pohod ortodoksnega Vzhoda čez časovne meje antičnega Rima. Vendar knjiga ne govori o soočenju dveh kulturnih epoh, temveč o prehodu. Averinceva ne zanima toliko »uskklajenost inercije, uglašena v toku stoletij, temveč ustvarjalna disharmonija gibanja« (11). Ob tem pa ne gre za abstrakten duhovnozgodovinski konstrukt, ki bi formalne prvine umetnostnih diskurzov v smislu zrcaljenja postavljал nasproti poenostavljenim zgodovinskim strukturam. »Prvi vidik problema je – zgodovina in človek, drugi vidik je – človek in beseda. Literarna beseda se mora postaviti v razmerje do zgodovine, do družbenih in političnih zgodovinskih dejstev, vendar ne drugače kakor prek človeka.« To ni človek kot posameznik v smislu meščanskega humanizma, temveč prav kot udeleženec in akter družbenih procesov. »Tudi najbolj pogojena, najbolj obredna in nepresojna literarna beseda izhaja iz človeka in je namenjena ljudem. Pogojenost literarne besede je mogoča le toliko, kolikor so se ljudje o njej vnaprej dogovorili. Obrednost literarne besede je

oblika njene družbenosti« (13). Na tej točki Averincev postavi implicitno paralelo med neprebojno *vladavino literarne zvrsti* v poganski antiki in *obrednostjo* bizantinske literature. Nam, ki smo v veliki meri zavezani romantični estetiki individualnega genija, se te prvine kažejo kot »stroga in neosebna pravilnost«, kot tiranija kanona nad svobodno ustvarjalnostjo; paradoksalno pa je lahko prav vtis neprobojne zaprtosti odraz žive družbene resničnosti, »namenje omejenosti človeka samega in zaprtosti njegovega notranjega življenja, ki ima prav tako svoje vzroke.«

Kot pisec pokaže v uvodu, med sužnjelastniško antiko in fevdalnim srednjim vekom ni podobne kontinuitete kot med srednjeveškim in novoveškim meščanstvom; poleg tega se je srednjeveška kultura na zahodu in na vzhodu v bistvenih potezah oblikovala že pred nastopom fevdalizma: za srednjeveško »pojmovanje sveta« sta odločilna krščanstvo in institucionalna, hierarhična Cerkev, ki je bila zgrajena že davno pred fevdalizmom. Podobno so tudi temeljne miselne oblike srednjega veka šele pozneje prišle »v zgradbo fevdalne ideološke sinteze« in »v njej našle novi smisel« – toda obstajale so že v pozni antiki in se postopoma vključevale v celoto »približno tako, kot so v arhitekturno celoto konstantinopelske cerkve svete Sofije prišli stebri, vzeti iz antičnih ruševin Efeza in Balbeka, ali kot so v pesniško celoto krščanskih 'centonov' prišli verzi antičnih pesnikov« (21–22).

Justinijanovo despotijo je mogoče razumeti kot odziv na grožnjo kaosa, podobno tudi evropske absolutizme 16. in 17. stoletja. Vendar med obema oblikama absolutne vladavine obstaja pomembna razlika: evropski absolutizmi so bili dinastični, absolutni vladarji so tudi sami izšli iz aristokracije (razen Napoleona, ki je bil prav zato »predrzen izziv« prevladujočemu načelu), njihova ideologija pa je bila »zemeljsko-patriotska«; nasprotno poznorimski in zgodnjebizantinski sakralni vladar prihaja »od nikoder«, iz anonimnosti, »od zgoraj«, ker ima transcendentno oblast, in »od zunaj«, ker je njegova oblast na družbeno telo aplicirana s silo. Ključna podobnost med barbarom osvajalcem na Zahodu in teokratskim vladarjem na Vzhodu je v tem, da kot nosilca sakralne oblasti oba prihajata »od zunaj«: barbar v dobesednem prostorskem smislu, vzhodni vladar pa iz socialne izolacije – podobno tudi cerkveni voditelji na politično vplivna mesta prihajajo iz puščavniške osame (27). Šele povsem transcendentno razumevanje oblasti nam lahko pojasni »čudni nimb«, ki obdaja zgodnjebizantinskega dvornega evnuha – njegova brezspolnost je namreč skoraj »parodija na asketski celibat, še več, parodija na angelsko breztelesnost« (28).

Asketstvo, ki v poznejšem srednjem veku stopa v uravnotežen komplementarni odnos z nasprotno težnjo, težnjo k »zdravi življenjski radosti«, je družba pozne antike oz. zgodnjega srednjega veka sprejemala v skrajnih oblikah: pozive k zmernosti v askezi in kritiko 'sprevrženega' asketstva tako lahko slišimo iz ust samih asketov in cerkvenih oblasti, družba pa tovrstne 'ekscese' naklonjeno sprejema – pri tem sploh niso mišljeni samo heretični ekscesi krščanskega asketstva, temveč ekstatično asketstvo sploh: to je namreč celo bolj kompatibilno z gnosticizmom, manihejstvom in platonizmom kot s krščanstvom, ki v svoji izvorni obliki ne absolutizira nasprotja med duhom in materijo, temveč predvsem nasprotje med poslušnostjo Bogu in svojo voljo (32; prim. tudi 140–143). Averincev duhovito obračuna z moralističnim toposom 'dekadence', ki naj bi sprožila razmah asketstva; 'moralni razkroj' je namreč reverzibilen

argument, s katerim je bilo v zgodnjem srednjem mogoče dokazovati nujnost, v renesansi pa ne-možnost askeze. Razlaga za poznoantično krščansko in poganško asketstvo je drugače: v prepričanju, da lahko posameznik v danih razmerah oblikuje svoje življenje v smeri urejenega spokoja samo onstran meja svoje narave (35).

In nazadnje: kulturna sinteza med krščanstvom in poganstvom je na Zahodu sad civilizacijske nuje, na vzhodu pa plod »patosa kontinuitete«: tako ne prese- neča, da Justinijan, ki je dal leta 529 zapreti Platonovo Akademijo, na svojem dvoru goji lahkotno erotično epigramatiko ...

Srednjeveško pojmovanje biti kot »totalitete vseh popolnosti, v katero spada tudi estetska popolnost«, sili sodobnega opazovalca, navajenega na 'estetsko' kot posebno kategorijo in na 'estetiko' kot avtonomno področje, k reviziji nje- govih epistemoloških predpostavk. Averincev duhovito zavrne nereflektirano prenašanje sodobnih epistemoloških konceptov na antiko in srednji vek: raz- iskovalec antične in srednjeveške estetike bo po uveljavljenem vzorcu, ki ne vključuje nikakršne hermenevtične avtorefleksije, najprej dosledno razgradil material, iztrgal delce iz prvotnega konteksta in jih nato priličil fikciji, na ka- teri temelji njegova delovna hipoteza. Tovrstno trganje iz konteksta je pogosto povezano s predstavo o »'naivni modrosti' starih mislecev, ki so menda mislili le po poteh 'genialnih ugibanj'« (46) – značilen primer subtilnega humorja, ki sicer dokaj zahtevno knjigo napravi za prijetno branje. Poznoantična in sred- njeveška »antiestetska estetika« izhaja iz krize, ki jo v tem obdobju doživlja klasično, kontemplativno, na formo (ali *eidōs*) osredotočeno videnje sveta; zdaj se pogled pomika onstran oblike in podobe. Isti stvarnik je ustvaril zbere angelov na nebu in črva v zemlji – zemlji, ki je zdaj razumljena kot »mračno brezno biti«. Onkraj forme je strmenje nad molkom biti, strmenje, ki ga po- nazarja ravno *molk*; videnje biti daje drugačno podobo tudi videnju *eidōsov*. Toda Averincev ne bo govoril o 'drugačni estetiki'. Njegova knjiga pravzaprav obravnava nekaj, kar bi zlahka imenovali 'poznoantična estetika', toda 'zgo- dnjebizantinska poetika' se je bržkone zdela bolj nevtralna.

Tudi poglavje o »Ponižanju in dostojanstvu človeka« se na svojevrsten način dotika področja 'estetike'. Tu omejite na bizantinski vzhod pravzaprav odpo- ve; gre za dokaj splošno nasprotje, ki velja, kolikor ni preveč shematično, za krščansko kulturo sploh, in sicer za krščansko kulturo kot dedinjo judovske. »Na splošno rečeno pojmovanje človeka, ki ga najdemo v Bibliji, ni manj tele- sno od antičnega, vendar zanj telo ni drža, ampak bolečina, ni kretnja, ampak trepet, ni voluminozna plastika mišic, ampak ranam izpostavljene 'notranjosti nedri'; telo ni gledano od zunaj, temveč čuteno od znotraj, njegova podoba ni sestavljena iz vidnih vtisov, ampak iz vibriranja človekove 'notranjosti'« (86). Telesna integriteta svobodnega Grka je dosežena na račun telesnega poniževa- nja nesvobodnih. Njegova osvobojenost od strahu in upanja ima dve simbol- ni logični meji: (božanski ali kiniški) smeh in (herojski oz. stoiški) samomor. Ti meji včasih tudi sovpadeta: Hadrijanovega ljubljenca Antinoa so prišтели k bogovom, ker se je prostovoljno utopil kot žrtev za cesarjevo zdravje; Sokrat se smeje kot bogovi, ko herojsko sprejema smrt. Na drugi strani Jezus molče sprejema trpljenje.

Primerjava »sveta smejočih se bogov in sebe ubijajočih modrecev« s krogom brez središča (97) je eno redkih mest, ko piščevo shematiziranje vendarle prese-

že meje kulturnozgodovinske korektnosti in ob tem dobi oznanjevalsko-didaktični nadih. Seveda pa je shema sama po sebi privlačna: alternativa je namreč krog z Bogom kot središčno vrednoto, ki ne dopušča nikakršne pomirjenosti, temveč kot pot k absolutnemu cilju ponuja 'strah' in 'upanje'.

Poglavje »Red v vesolju in red v zgodovini« govori o statičnem racionalizmu bizantinske eshatologije, o razumevanju zgodovine, ki se odreče novozavezni mistični dialektiki in postane podobna »nalogi s priloženo rešitvijo« (133). »Imperfekt' človeške in biblične zgodovine je nadomeščen s 'perfektom' večne Božje odločitve, s predstoječo sedanjostjo liturgije, pa tudi cesarske ideologije« (134). Za Avgušтина je Cerkev tujka na zemlji, brezdomsko 'mesto', ki je v dramatičnem nasprotju z 'zemeljskim mestom', in za Psevdo-Dionizija Areopagita »hierarhija angelov in ljudi, odsev čistega sveta v čistih ogledalih, urejen razpored 'skrivnosti'; o dramatičnosti in problemih ni nobenega govora« (136). Izguba dinamike, ki jo utrpeva 'sveta zgodovina', pa je postopna in se zrcali tudi v razvoju cerkvenega pesništva od notranje napetega, dramatičnega kondakija k statičnemu kanonu, ki zgodovinsko dinamiko izničuje z alegorističnim poenotenjem smisla: v skladu z aleksandrijskim alegorizmom in v nasprotju z antiohijskim historizmom je posamezen dogodek v sveti zgodovini samo 'modus' vedno istega smisla.

Simbolika bizantinske državnosti (»Znak, znamenje, zastava«) je simbolika države brez imena, države, katere ime je samo naziv: uradno ime Konstantinopla je bilo »Novi Rim«, Bizantinci so bili uradno »Romejci«; začetka države niso zaznamovali osvajalni pohodi, temveč ceremonija Konstantinovega krsta. Država v zemeljski zgodovini je gibljiva podoba, 'ikona' Božjega kraljestva, sam Avtokrator je samo podoba nečesa višjega, Pantokratorja. Krščanstvo je bilo za cesarstvo le znamenje (»v tem znamenju boš zmagal«, se glasi napis pod križem, ki ga je Konstantin videl pri Milvijskem mostu), tudi cesarstvo pa je bilo za krščanstvo samo minljivo znamenje (lik na cesarjevem denariju). Spopad za posestvo simbola se na fascinanten način odraža v 'antiestetski estetiki', po kateri je mogoče dvorne evnuhe primerjati z nebeškimi angeli in ranjeno Kristusovo telo s popisanim papirusnim listom (ki povrhu nima poetične, temveč izrazito državno-birokratsko konotacijo).

In vendar je mogoče pripomniti, da omejitev na Vzhod tudi v tem pogledu ni smiselna in tudi ne potrebna; če kdo, je začetnik »neestetske estetike« ali estetskega paradoksizma prvi latinski apologet Tertulijan. Ta spreobrnjeni poganski retor je sarkastično izpovedoval »vero v absurd« (*credo quia absurdum*) in se zlasti v spisu *O vencu* skoraj blasfemično poigral z 'neestetsko estetiko' najsvetejših krščanskih simbolov, ki so kot atributi krvave resničnosti Kristusovega trpljenja prava alternativa malikovalski simboliki cesarskega kulta (trnova krona – cesarski venec).

Naslov poglavja »Svet kot uganka in njena rešitev« je aluzija na Pavlovo sintagmo »v zrcalu in v uganki« (*per speculum in aenigmate*, 1 Kor 13,12). Estetiko paradoksne uganke (ali 'kenninga') pri zgodnjebizantinskem epiku Nonosu (ep o Dionizu v 24 knjigah) je mogoče ponazoriti s poimenovanjem puščavnika Janeza Krstnika kot »meščana odljudne skale«. Nonos in njegovi sodobniki se očitno navezujejo na helenistično prakso (najbližja paralela je Likofronova Aleksandra iz 3. stoletja pr. Kr.) in na sočasni filozofski simbolizem, obenem pa navzočnost ljudske enigmatike v zvrstno visokem epskem besedilu pomeni vrnitev v prvin-

sko nedolžnost arhaičnega 'barbarstva' (ki ustreza 'barbarski' realnosti): gre za paradoksalen spoj med »nadumnim' filozofskim simbolizmom in ljudsko privrženostjo bistroumno nezvižajni igri z ugankami«. Podobno je tudi čar 'metafraz' in 'parafraz' na biblične teme, a v poganskih oblikah, prav v učinku paradoksa: čar teh bizantinskih 'centonov' je v tem, da tradicionalna poganska forma opisuje stvari, ki jih pogani prejšnjih stoletij *ne bi mogli* opisovati. Kot priznava Averincev, je latinski material vsaj na področju centonov veliko bogatejši; vendar tudi visokoliterarna stilizacija polliterarnih zvrsti, kakršna je uganka, sega globoko v helenizem in ni omejena na grški svet: *Ezopovo življenje* iz 3. stoletja po Kr. in Petronijev *Satirikon* iz Neronove dobe sta samo dve pozni priči realizma, ki so mu literarno, stilizirano obliko dali že helenistični pesniki 3. stoletja pr. Kr.

Klasična grška didaktika se praviloma uvršča v višje slogovne registre, bližnje-vzhodna pa je v tem pogledu nevtralna, ker ji je samo nasprotje med »zvvišenim« in »nižkim« tuje. Vendar je obema skupna naklonjenost predstavi o »svetu kot šoli«. V svetu grškega poganstva je posrednik didaktične modrosti stavec; 'nebogljeni' otrok je kvečjemu prejemnik nauk. Šele zgodnjebizantinska doba v didaktični vlogi odkrije otroka: pri tem izhaja iz evangeljskega nauka o otroku kot »največjem v nebeškem kraljstvu«, v ikonografijo pa to predstavo prenese v podobi Kristusa otroka z izrazom stroge starčevske modrosti. »Otrok« in »stavec« postaneta medsebojno zamenljiva nosilca modrosti.

Poglavje o »Besedi in knjigi« govori o simbolnem statusu, o »patosu« knjige in pisanja, ki ga v zgodnjebizantinski svet (v bistveno večji meri kot na latinski zahod) vnese bližnevzhodni kult svete knjige, dodatno spodbudo pa mu da pojav kaligrafije in bibliofilstva (ter, dodajmo, »patos« bizantinske državne administracije). V nasprotju s poganskim grškim svetom, ki je v živem govoru videl emblem državljanjskih pravic, svobode in individualnega dostojanstva, v nasprotju s Platonom, ki je zapis razvrednotil v spominsko protezo, pa tudi v nasprotju z novozaveznim naukom o »črki, ki ubija, in duhu, ki oživlja«, ter s predstavo o Kristusu kot utelešeni Besedi sakralizirana knjiga v novih razmerah prevzame primat nad živim govorom. Metaforiko glasbene izvedbe (npr. samoupodobitev pesnika z liro), ki je značilna za klasično poezijo, nenadoma nadomesti metaforika zapisa: pesnik v samem aktu petja metaforično fingira *zapisovanje*, očitno zato, ker zapisu prisoja attribute inspiracije in modrosti.

Z literarnokritičskega stališča je nedvomno najbogatejše poglavje o kondakiju (»Shajanje v razhajanju«), zvrsti cerkvene glasbe, ki je svoj izraz gradila na dialektiki med osnovnim besedilom in antifrastičnim refrenom. Tako se npr. morilcu Herodu, ki v kondakiju Romana Meloda nastopa kot govoreča oseba poleg vojakov eksekutorjev, refren oglašča kot »mučno neizbežna«, »manična« misel, kot odmev njegovih lastnih besed, ki se obračajo proti njemu.

Herod:

*Vsa ljudstva drhtijo in ne govorijo,
da bo njegova oblast kmalu uničena.*

Vojaki:

*... in ne boj se,
da bo tvoja oblast kmalu uničena.*

Refren:

Ker bo njegova oblast kmalu uničena.

Averincev teh verzov ne bo povzdignil na raven velike umetnosti. Priznal bo, da je 'poezija' Meloda Sladkopevca poučna, poučevalna in pridigarska. Vendar Roman »opravlja delo pridigarja tako, kakor ga noben pridigar v ozkem pomenu besede ne bi in ga tudi ne bi mogel opravljati« (304).

Zadnje poglavje, »Rojstvo rime iz duha grške dialektike«, je presenečenje za zgodovino verzne poezije, kot jo je doslej pisal Zahod. Prvi primer regularne rime, ki je več kot homojotelevton ali asonanca, ni izpričan v latinski književnosti, temveč v grški himni *Akatist*, napisani pred letom 626 (tudi slovenski izdaji je dodana v izvorniku in v prevodu). Rima se tu ponavlja povsem pravilno, in sicer ne samo kot zvočni okras, temveč (izhajajoč iz retorične prakse) kot nosilka sporočilne dialektike:

Raduj se, višina, nepovzpeta za um ljudi!
Raduj se, globina, nedosežna za angelov oči!

Poetika zgodnjebizantinske literature ni zasnovana kot velikopotezna duhovno-zgodovinska sinteza; ne govori ne o poganski antiki ne o krščanskem srednjem veku, niti o njunem spopadu in amalgamaciji. Še najbolj od vsega je avtorju tuje apologetsko-prilaščevalsko preseganje kulturne distance, ki nas ločuje od srednjega veka in ki srednji vek ločuje od klasične antike. V tem pogledu gre za zrcalno nasprotje Haeckerjevega *Vergilija, očeta zahodnega sveta*. Seveda je izhodiščna razlika že v strokovni kompetentnosti avtorjev; Haecker kot filozof nima zgodovinskih ali literarnokritičnih pretenzij, Averincev pa ima po svoji strokovni formaciji širok pregled nad klasično antiko ter vzhodno in zahodno srednjeveško kulturo. Toda odločilna je razlika med konceptoma: Haecker počne prav tisto, čemur se Averincev na vso moč upira: apologetsko pokristjanjuje pogana, ki je po pomoti postal Kristusov prerok in ga je apologet Tertulijan imenoval »po naravi krščanska duša«; avtorja *Eneide* postavi na čelo zahodne *Ecclesia militans*, obenem pa v svojem zahodnjaškem triumfalizmu preprosto pozabi tako na stoletja preganjanj kot na notranjo protislovnost, na katero je obsojena Cerkev ubogih, odkar je postala dedinja ošabnega Imperija.

Averincev se v obravnavi literature kot proizvodu kulture ne sklicuje na antropološke univerzalije; dosledno kulturološki pristop ga vodi v nekatere šablonske poenostavitve, npr. v metodično 'potujevanje' klasične grške kulture iz zornega kota bizantinske. Sopostavljanje olimpijskih atletskih zmagovalcev in filozofskih samomorilcev ter asketov krščanskega Vzhoda je vsekakor shematično, vendar knjiga ne govori o vsebini dveh polov, temveč s shematično binarno šablono ilustrira notranjo dialektiko prehodnega obdobja; šele prehod med dvema slabo zamejenima epohama je namreč v naši poenostavljajoči zavesti konstituiral tudi dva skrajna pola. Trk teh epoh ni zgodovinsko dejstvo, temveč didaktični pripomoček; toda ta trk se v resnici manifestira v mikrokozmosu literarnega in vsakršnega javnega *izraza*: v notranjih protislovljih izraza, med drugim tudi v »estetiki paradoksa«, se zrcali obdobje krize. Kriza pa je, kot nekje opozarja Averincev sam, etimološka sorodnica kritike. »Kriza je nekakšna objektivna 'analiza', ki jo na sebi izvršuje resničnost, prehitevajoč naše poskuse analize.« ... »Sredi razkroja in razdejanja je nastal nov sistem ravnovesja, to, kar smo pravkar imenovali gibljiva enotnost.«

Knjigi sta dodana pričevanje pesnice Olge Sedakove in komentiran seznam lastnih imen. Prevod, ki ga je v sodelovanju z Matejo Komel Snój pripravil

Pavle Rak, je brežhiben in tekoče berljiv; ohranja tudi pedagoške kvalitete in humor izvirnika. Tipkovnih napak ni. Sledi spisek opaženih napak, ki pa je glede na obseg besedila in raznolikost ilustrativnega materiala neznaten: str. 82: »cezarizma« nam. »cesarizma«; str. 93: »prvega speva Iliade« nam. »prve pesmi Iliade«; str. 95: »rimskega pesnika Lukana« nam. »Lukijana«; str. 131: »Claude Lévi-Strauss« nam. »Claude Levy-Strauss«; str. 151: »Odoaker« nam. Odoakr«; str. 158: »hetoimasia« nam. »hetiomasia«; str. 159: »eschaton« nam. »ecshaton«; »v Ajshilovi tragediji *Priprošnjice*« nam. »*Evmenide*« (napaka očitno že v izvirniku).

December 2006

LITERARNA VEDA MED EMPIRIZACIJO IN EKLEKTICIZMOM

Ob X. mednarodnem kongresu IGEL

V benediktinskem samostanu na idiličnem otočku Fraueninsel, ki leži sredi bavarskega jezera Chiemsee, je od 5. do 9. avgusta letos potekal deseti kongres Mednarodnega združenja za empirično literarno znanost (Internationale Gesellschaft für empirische Literaturwissenschaft oz. IGEL). Združenje, ki se je pod vplivom empirične literarne znanosti Siegfrieda J. Schmidta vzpostavilo predvsem kot odklon od tradicionalne literarne vede, je že od svojih začetkov v nemškem Siegnu leta 1987 do neke mere kontroverzno: na kongresih se vsaki dve leti srečujejo diametralno nasprotni pristopi in obravnavane teme. V združenju namreč ne sodelujejo le znanstveniki s področja literarnih ved, temveč so v njem dejavni še psihologi, ki se literature lotevajo v zvezi z bralnimi procesi, pa tudi sociologi, preučevalci medijev in drugi, večinoma empirični oziroma eksperimentalni raziskovalci. Ta pluralnost ved in pristopov je razlog, da pogosto prihaja do trenj in vtisa neenotnosti. Ker je bil letošnji kongres jubilejni, je bila v njegovem okviru predvidena tudi okrogla miza o preteklosti in prihodnosti združenja. A preden na kratko orišemo potek in glavne poudarke zadnjega srečanja, je mogoče – na podlagi preteklih kongresov in dosežkov združenja, kot se kažejo v objavljenih dokumentih – tvegati nekaj uvodnih komentarjev.

IGEL na institucionalni ravni sicer ne sodi v znanstveni »mainstream« na področju literarnih ved – morda je za kaj takega združenje preveč interdisciplinarno in nehomogeno – vendar njegovi dosežki nikakor niso zanemarljivi, in rezultati preteklih empiričnih raziskav so nadvse relevantni za humanistične stroke. (Žal jih te pogosto ne poznajo in teoretične posplošitve raje izvajajo iz spekulacij, a to je splošnejši problem humanistike, ki ga tu ne bomo reševali.) Že od začetkov pa je IGEL obremenjen z neko dihotomijo, ki jo približno opisujeta dvojici teorija-praksa oziroma filozofsko-empirično. Znano je, da je združenje nastalo na pobudo literarnih znanstvenikov, ki so hoteli s pomočjo nove empirizacije preseči poljubnost razpravljanja v okviru tradicionalnih pristopov, ki jih je zaznamovala hermenevtika oz. interpretacija. Pobudniki (omenjeni Schmidt in njegovi somišljeniki) so izhajali iz prenovljenega koncepta empiričnosti, ki se skuša očistiti zveze s pozitivizmom. K sodelovanju pa so povabili raziskovalce iz strok, ki se tradicionalno prištevajo k empiričnim (psihologe, sociologe) in pri katerih koncept empiričnosti nikdar ni bil sam po sebi problematičen, pogosto pa je bil vezan na neopozitivistično razumevanje znanosti. Medtem ko je »literarna« frakcija čutila močno potrebo po refleksiji in teoriji ob empirizaciji lastnega početja, je »neliterarno« skupino, lahko ji poenostavljeno rečemo tudi »kulturološko«, takšna teorija ne le dolgočasila, ampak celo odbijala. Ta nasprotja so, kot se zdi, ostala nepresežena vse do danes.

A to nikakor ni vse. Kljub temu, da je literatura prisotna v imenu združenja, se je v njegovi zgodovini na kongresih obravnavalo še marsikaj drugega. Za enega od preobratov je poskrbel tudi sam Schmidt, ki je v devetdesetih večkrat gla-

sno zahteval širitev raziskovalne pozornosti z literature na področje medijev. Ta zahteva je bila sicer upravičena, kajti literarne vede so pomen medijskega študija praviloma podcenjevale. Vendar se je zgodilo še nekaj. Dokler so se z mediji ukvarjali raziskovalci literature, je bilo še mogoče upravičiti ime združenja, toda ko so se pojavile medijske študije sociologov in kulturologov, ki so bile z literaturo čisto nepovezane, se je – vsaj po mojem mnenju – zastavilo pomembno vprašanje: kaj sploh združenje IGEL preučuje? To vprašanje se je le še zaostriло ob nadaljnjih širitvah raziskovalnih področij: analizira se časopise, revije, računalniške igrice, resničnostne šove, TV nanizanke in podobno. Kot je značilno za mnoga druga področja, je tudi v dejavnostih združenja IGEL mogoče razbirati simptome proslule transformacije literarne vede v eklektično kulturološko raziskovanje ali celo paberkovanje.

Kljub temu, da kongresi IGEL zaenkrat ohranjajo intelektualno svežino in zanimivost, se torej zdi, da bo treba v prihodnje resno zastaviti premislek o morebitnih omejitvah raziskovalnih področij. Dobro izhodišče za to bi lahko bilo že ime združenja, ki dovolj jasno pove, da mora raziskovanje temeljiti na empiričnih postopkih in da se mora vsaj nekoliko dotikati literature. Na ta način bi se sicer odrekli nekaterim zanimivim tipom raziskav, ki so bile opravljene pod streho IGEL, vendar bi verjetno pridobljena koherenca vzpodbudno vplivala na prihodnost združenja. Ne bi pa se bilo nujno treba odreči vsem razširitvam običajnega raziskovalnega področja literarnih ved. Še več, tega sploh ne bi smeli narediti, saj je eden od razlogov za eklektizacijo literarnih ved med drugim tudi upadanje vloge tradicionalnih literarnih pojavov v sodobni družbi, ki ga pač ni mogoče obiti. Med take razširitve spada že premik od teksta h kontekstu: ta ni nič novega, znan je že od pozitivistične literarne sociologije dalje, v novem duhu pa ga povzemajo sodobni empirični in sistemski pristopi k literaturi. Enako velja za preučevanje literature v medijskem kontekstu, v soodvisnosti s pravom, ekonomijo ali politiko in v vseh drugih mogočih relevantnih povezavah. Vse to so novosti, ki pomembno nadgradijo tradicionalne pristope, ali bolje rečeno, jih ustvarjalno dopolnjujejo. Podobno velja za psihološke raziskave, ki se ukvarjajo s procesi branja, procesiranja, razumevanja – dokler so v neki zvezi z literaturo, nedvomno sodijo k bogatjenju literarne vede, kakršno se lahko dogaja na njenem robu.

Težava se torej pojavi pri raziskavah, ki z literaturo vsaj na videz nimajo nobene zveze, saj se v celoti ukvarjajo npr. z vizualnimi mediji, televizijo, videom, internetom; ali pa se po drugi strani ukvarjajo s teksti, branjem ali interpretiranjem na splošno, ne da bi pri tem kakor koli razlikovale med literarnimi in neliterarnimi fenomeni. Tudi na tej točki nima smisla vztrajati pri tradicionalnih zamejitvah, temveč bi bilo bolje razmisliti o možnih širitvah raziskovalnega področja. Ena od tistih širitev, ki bi utegnile biti za IGEL produktivne (in so jo mnoge raziskave že nakazale) zajema kompleks odnosov med realnim in fiktivnim, ki je bil v zgodovini literature, predvsem prozne, zelo pomemben, saj je povezan z vprašanjem družbene funkcije literature. Plodno bi torej utegnilo biti raziskovanje, ki bi izhajalo iz zgodovinske specifike literature in njenih družbenih vlog in bi skušalo ugotoviti, kako so se s pojavom novih medijev te vloge transformirale, oziroma so se razpršile v različne medije – tako kot so vlogo romanov v veliki meri zapolnili filmi. Na ta način se literarnovedni pristopi, ki imajo bogato tradicijo analize diskurza, povezujejo z relevantno smerjo sodobnih medijskih raziskav: vključujejo se v jedro sodobnih disku-

sij o razmerju med »fiktivnim« in »realnim«, ki ni pereče le v literaturi, kot kažejo npr. sodni primeri pri nas, ampak še bolj v sodobnih medijih, kjer se poteze »fikcijskih« in »realnih« žanrov vse bolj prepletajo in mešajo. Podobno bi bilo mogoče kot primerno razširitev raziskovalnih meja razumeti raziskave, izhajajoče iz konceptov, ki jih je v največji meri razvijala ravno literarna veda, kot je denimo literarni kanon, ki ga je mogoče razširiti na področje filmske in vizualne umetnosti. Zdi se, da bi združenje, če mu v prihodnje uspe preseči omenjena nasprotja in najti dovolj stabilno zamejitev raziskovalnega področja – kar pa nikakor ni lahka naloga –, lahko delovalo uspešneje.

V duhu zgornjih izhodišč lahko zdaj o kongresu navržemo še nekaj konkretnjših podatkov. Kot je pri večjih konferencah v navadi, je delo potekalo v – žal neizogibnih – sekcijah, del predavanj pa je bil plenaren. Plenarna predavanja so bila nedvomno vrh kongresa, govorniki so bili skrbno izbrani in skoraj brez izjeme naravnost briljantni. Margrit Schreier z mednarodne univerze v Bremnu, ki v raziskavah plodno povezuje literarno vedo, psihologijo in medijske študije ter empirično preučuje predvsem kompleksne odnose med fiktivnimi in nefiktivnimi medijskimi žanri (veliko se je ukvarjala s psevdo-dokumentarnimi filmi, pa tudi z literaturo), je predstavila rezultate raziskav o vplivu literarne fikcije na prepričanja. V njej je pokazala, da (dobra) fikcija ima moč spreminjanja stališč in da v tem ne zaostaja za nefiktivnimi besedili, in da se ta moč še poveča, kadar fiktivna besedila prenašajo nekongruentne informacije. Predsednik združenja Will van Peer z Münchenske univerze pa je predstavil zanimivo raziskavo koncepta »flowa«. Izraz je težko prevedljiv, pomeni pa »avtotelično« dejavnost, ki ni usmerjena k cilju, ampak je njena nagrada že sam potek dejavnosti (kot na primer pri poljubljanju ali igranju inštrumenta; gre za »utopitev« zavesti v dejavnosti, odmišljanje okolja, telesa ...). V raziskavi se je izkazalo, da mladi izobraženci največji »flow« pripisujejo spolnosti, ki ji sledi glasba in kmalu tudi literatura. Intenziven občutek »flowa« je velika motivacija za branje. Na pamet bi bilo mogoče sklepati, da se učinek flowa pri drugem branju manjša, vendar je raziskava (tekst je bila Schlinkova uspešnica *Bralec*) pokazala, da ni tako, saj drugo branje lahko prinese še več suspenza in motivacije.

Socialni psiholog James Pennebaker s teksaške univerze v Austinu je predstavil svoje empirične analize nepolnopomenskih besed, medmetov in zaimkov (obenem razvija celo terapijo kreativnega pisanja za zdravljenje depresivnosti). Predstavil je nekaj presenetljivih ugotovitev glede rabe zaimka »I« (jaz). Ugotavlja, da je pri ljudeh s samomorilskimi nagnjenji raba tega zaimka mnogo pogostejša, večkrat ga rabijo tudi negotovi in socialno nižje rangirani posamezniki, medtem ko je govor »we« (mi) govor moči. Zanimivo je, da v literaturi raba zaimka »jaz« pri posameznem avtorju z leti upada. S pomočjo matematične faktorске analize je Pennebaker analiziral tudi Shakespearova zbrana dela in med drugim ugotovil, da se npr. topika *posla* v njegovih poznejših delih pojavlja vse pogostejše, medtem ko v mladostnih delih dominirajo drugi tematski sklopi, denimo *ljubezen*. Med plenarnimi govorniki je vsekakor treba omeniti še Williama St. Claira s Cambridgea, ki se je lotil »politične ekonomije branja«. V raziskavah angleške in ameriške literature je avtor upošteval, kaj je bilo dejansko brano v nekem obdobju, kako so se vsebine razmnoževale in distribuirale (naklade, cene, prodajne mreže) ter kaj je njihovo širjenje oviralo ali omejevalo (pravo, avtorske pravice). V središču zanimanja so torej ekonomski in pravni pogoji, ki določajo življenje sveta idej, ne pa »parada avtorjev« ali »parlament besedil«.

kot je St. Clair označil področja, ki jih obravnavajo starejši (hermenevtični) pristopi.

Ni težko oceniti, da se vse predstavljene plenarne teme gibljejo na robovih območja, ki ga je mogoče še razumeti kot tradicionalno literarno vedo, ali pa so že celo v veliki meri izven njega (predvsem Pennebakerjeva). Podobno velja tudi za sekcije: le del raziskav bi bilo mogoče razumeti kot raziskave literarnega področja – nedvomno sem sodi empirično raziskovanje vrednotenja, deloma pa tudi empirični študij interpretacije. Mnoge med njimi pa so popolnoma odvezane od literature: raziskujejo (ameriške) vojaške videoigrice in njihov politični naboj, (romunske) TV-limonade in njihove socialne učinke, pa celo internetno iskanje partnerjev in probleme rasne diskriminacije (Filipini). Med odmevnejšimi sekcijami velja izpostaviti raziskavo Reinholda Viehoffa in sodelavcev, ki so se lotili množičnih medijev, njihovo konstruiranje družbene resničnosti, medijskih ikon in formiranje slikovnega kanona (»pictorial canon«), ter nove avtorske modele, ki jih prinašajo interaktivni mediji, kot je internet.

Kot vrhunec konference je bila bržkone zamišljena okrogla miza z »ustanovnimi očetimi materami« zduženja, ki jih je moderator Peter Vorderer razporedil od »sanjačev« ali »teoretikov« na desni do »pragmatikov« na levi. Z izjemo Norberta Groebna in Gebharda Ruscha so bili zbrani vsi najpomembnejši znanstveniki, ki so leta 1986 snovali IGEL in so združenju ostali zvesti do danes. Prva beseda je pripadla Siegfriedu Schmidtu, ki je poudaril osnovne orientacije empirične literarne znanosti: premik od dela k literarnemu sistemu, jasno metodološko orodje in problemsko naravnost. Douwe Fokkema je povedal, da je v združenju videl možnost empirično poseči tudi v raziskovanje samih besedil, njegova soproga Elrud Ibsch pa je novo združenje tedaj razumela kot poskus premostitve razpoke med filozofsko refleksijo in preverljivimi raziskavami; podobno se je Viehoffu konfrontacija hermenevtike s preverljivimi podatki zdela ključnega pomena. Na drugi strani je iz prispevkov »pragmatikov« – vsi prihajajo iz psiholoških ved – mogoče sklepati, da razkorak med njimi in »teoretiki« ni docela premoščen. Medtem ko Art Graesser (ki ga sicer motita »filozofska obsesija« in »zavračanje podatkov«) in Janos Lazslo ugotavljata pozitivne premike, je Robert Hogenraad razočaran nad prepadom, ki ga združenju še ni uspelo premostiti in katerega simptom je po njegovem, da se nekateri še po dvajsetih letih ubadajo z »empiričnostjo« empirične literarne znanosti. Schmidt nasprotno meni, da »pragmatiki« še vedno preveč zanemarljajo refleksijo in da se je on sam desetletja trudil razvijati metodologijo, ki ne bi zdrsnila v pozitivizem; vendar ocenjuje, so bile izkušnje za ene in druge kljub temu nadvse koristne.

Očitno je torej, da temeljna razpoka med »hermenevtično« humanistiko in empirično metodologijo družbenih ved oziroma psihologije, ki jo je hotelo premostiti združenje IGEL, ostaja v veliki meri odprta. Pa vendar se to ne zdi tako brezupno, saj ravno soočanje različnih pogledov lahko tvorno doprinese tako enim kot drugim, če so le dovolj odprti in hkrati kritični. Med »teoretiki« je mogoče najti številne, ki se ne branijo metod in rezultatov empiričnih raziskav, in ravno tako se zdi, da mnogi od sociologov ali psihologov, ki se lotevajo literature, upoštevajo tudi tradicijo in dosežke literarnih ved. Ravno tak forum, kot je IGEL, lahko spodbuja resnično, dialoško interdisciplinarnost, ne pa le navidezne in paberkovalske. Zato je omenjena razpoka morebiti celo

bolj tvorna, kot se zdi na prvi pogled. Pravi izziv za združenje se prejkone skriva v ostrejšem zamejevanju raziskovalnega področja, v politiki »razumnega« zapiranja meje. Ena od možnih smeri takega zapiranja je bila nakazana že v uvodnem delu tega prispevka.

Marijan Dovič

LITERATURA

- Internetna stran IGEL (programi konferenc in prispevki v elektronski obliki): www.arts.ualberta.ca/igel.
- Empirical Studies of Literature. Proceedings of the Second IGEL-Conference, Amsterdam 1989.* Ur. Elrud Ibsch, Gerard Steen, Dick Schram. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1991.
- Empirical Approaches to Literature. Proceedings of the Fourth Conference of IGEL, Budapest 1994.* Ur. Gebhard Rusch. Siegen: Lumis-Publications, 1995.
- Dovič, Marijan, 2004: *Sistemske in empirične obravnave literature.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. (Studia litteraria)
- Kos, Dejan, 2003: *Theoretische Grundlage der empirischen Literaturwissenschaft.* Maribor: Slavistično društvo. (Zora 21)
- Schmidt, Siegfried J., 1980: *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft.* Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Schmidt, Siegfried J., 1989: *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert.* Frankfurt: Suhrkamp.
- Schmidt, Siegfried J., 1990: *Why Literature Is Not Enough, Or: Literary Studies as Media Studies.* Siegen: Lumis Schriften.

November 2006

KOLOKVIJ »ZGODOVINA IN NJENI LITERARNI ŽANRI«

Lipica, 7.–8. september 2006

Mednarodni komparativistični kolokvij v soorganizaciji Slovenskega društva za primerjalno književnost, Mednarodnega literarnega festivala Vilenica, Društva slovenskih pisateljev in Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo FF v Ljubljani se je že četrtrič odvil v okviru vileniškega literarnega festivala. Tako kot lanski se je tudi letošnji kolokvij dogajal v prostorih Poročne dvorane v Lipici, ki se je tako glede prostora kot ambienta izkazala kot zelo primerna za tovrstno komparativistično druženje. Kot vodji kolokvija sta bila vseskozi dosledno zapisana **Vanesa Matajc** in **Gašper Troha** z ljubljanske komparativistike, vendar je Vanesa Matajc zaradi objektivnih okoliščin sodelovala le pri zasnovi srečanja in izbiri prispevkov, organizacijo in izvedbo pa prepustila Gašperju Trohi, ki se je s svojo spontanostjo in sproščeno komunikacijo v vlogi moderatorja srečanja izvrstno izkazal. V dveh dneh se je skladno s programom zvrstilo deset referentov, od tega polovica s slovenskih ustanov (trije s FF v Ljubljani ter po eden z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU ter Fakultete za humanistične študije Univerze na Primorskem), polovica pa z ustanov v tujini (Univerze v Londonu, Ghentu, Amsterdamu, Celovcu in Pécsu). Kot je za komparativistični kolokvij že v navadi, je bil poglavitni delovni jezik srečanja angleščina, svoja prispevka sta v slovenščini predstavila le Igor Škamperle in Egon Pelikan, medtem ko je Beata Thomka z Univerze v Pécsu na Madžarskem svoj referat prebrala v nemščini. Sodelujoči referenti, znanstveniki in pisatelji, so se ukvarjali s povezavami med zgodovino in literaturo in razpravljali o različnih aspektih zgodovinskih literarnih žanrov. Teme predstavljenih referatov so se v grobem vrtele okrog teh vprašanj: v kolikšni meri je literatura odsev realne zgodovine; s kakšnimi narativnimi postopki zgodovinski roman preoblikuje svojo snov in kaj to pomeni za podobo zgodovine, ki nam jo posreduje; kako se je zgodovina kazala v slovenski literaturi in kakšna je bila njena družbena vloga (razmerje med zgodovinskimi literarnimi žanri in političnimi ideologijami ter nacionalnimi mitologijami); in za konec še, kako se ta razmerja kažejo v drugih umetnostih (npr. v operi in na filmu).

Srečanje se je začelo z referatom Zgodovinopisje literarne zgodovine **Johna Neubauerja** z Univerze v Amsterdamu. Tema referata so bila razmerja med romantično literarno teorijo, literarno zgodovino, filozofijo zgodovine in zgodovinskimi literarnimi žanri v Evropi, to pa je obenem bila ena krovnih tem kolokvija. Na primeru odnosov med romantično fikcijo in nastajajočim znanstvenim pisanjem zgodovine na začetku 19. stoletja je poskušal po svoje definirati meje med obema diskurzoma, med (literarno) zgodovino in fikcijo, pri čemer je izpostavil mnenje, da »noben diskurz ni povsem resničen: vsi zgodovinski diskurzi so mešanica dejstev in fikcije, ideologije in razuma«.

Tudi **Igor Škamperle** je prvi del svojega referata posvetil 19. stoletju in takratnem stiku oz. kar simbiozi literature in zgodovine. V začetku 20. stoletja

se je ta »simbioza« prekinila, ker sta se oba diskurza skladno z duhom časa po svoje odpovedala oz. poskušala odpovedati narativnosti z namenom, zajeti ali ustvariti globlje strukture človeške individualne ali kolektivne eksistence. V sklepnem delu nastopa se je Škamperle vprašal, ali se literatura danes še obrača k preteklosti. Po eni strani se, je menil Škamperle, saj literatura vselej govori o človeku in njegovi izkušnji, po drugi strani pa je del literature zgodovinsko izpraznjen, ker se obrača zgolj k (po Bourdieuju) »simbolnemu kapitalu« oz. simbolni realnosti. Najbolj zanimivo pri tem je, da se del modernega zgodovinarstva po iztrošenih metodah, ki jih je preizkusilo v 20. stoletju, prav tako vrača k naraciji in dogodkovnosti v formi pripovedi oz. zgodbe. Škamperle je svoj nastop sklenil z domiselno idejo, da bi lahko (v okviru zgodovinskih paradigem) poleg utopije govorili o t. i. *ukronii* (*ukronia* kot čas, ki ne obstaja, tj. utopija časa).

Prispevek **Lucie Boldrini** z Univerze v Londonu je bil eden najbolj široko zastavljenih na letošnjem srečanju. V referatu z naslovom *Na meji novega izma* je najprej obravnavala teorije R. G. Collingwooda in T. Kuhna, ki sta v različnih časovnih obdobjih podobno razmišljala o prelomni potezah zgodovinskega pogleda in metodoloških ter paradigmatičnih premikih v znanosti in kulturi. Opirala se je zlasti na Kuhnovo teorijo o »paradigmatičnih premikih« kot spremembah v dojemanju znanosti in znanstvene resnice, ki jih sproži odkritje dejstev, neprilagojenih že obstoječim znanstvenim teorijam; tovrstno odkritje pa lahko privede do izgube referenčnih točk, torej do krize. Osrednji del svojega referata je Lucia Boldrini namenila obravnavi romana *Dr Copernicus* (1976) Johna Banvilla, postmodernemu romanu oz. »historiografski metafikciji« (z izrazom L. Hutcheon), ki se na svojstven način loteva ravnokar omenjenih trenutkov zgodovinske, znanstvene in kulturne krize. Avtorica je prek analize romana pokazala na nekatere podobnosti med Collingwoodovo zasnovo historiografije in Kuhnovo »zgodovino znanosti«.

Egon Pelikan je v svojem referatu med seboj primerjal dva slovenska zgodovinska romana o drugi svetovni vojni: *Zatemnitev* (1975, 1987) Borisa Pahorja in *Nokturno za Primorsko* (2004) Alojza Rebule. Vendar tema referata ni bila literarnovedna primerjalna analiza obeh besedil, temveč obravnava romanov v okviru širših kontekstov ter njuna družbeno-politična interpretacija. Čeprav imata romana enako tematiko in skupne motive, vsebujeta močno različni avtorski perspektivi (avtorja sta si povsem na nasprotnih bregovih pri vprašanju kolaboracije in partizanskega odpora, delno pa tudi pri vprašanju zamejske narodne akcije), zato ju je dobro brati v zaporedju in opazovati argumentacijski napor obeh avtorjev. Podobnosti in razlike med romanoma so Pelikanu služile za osnovo o razmišljanju o odnosu literature do nacionalne zgodovine, identitete in ideologije.

Beata Thomka z Univerze v Pécsu je v prispevku *Dekonstrukcija zgodovine in narativna identiteta* obravnavala historični relativizem in njegovo mesto v moderni teoriji filozofije in literature, nato pa osvetlila še odsev historičnega relativizma v delih izbranih modernih romanopiscev (Umberto Eco, Lawrence Norfolk, Danilo Kiš, Péter Esterházy, László Márton). Na razmerje med zgodovino in literaturo je gledala s podobnega vidika kot pred njo že Igor Škamperle, izhajala je namreč iz teorije Paula Ricoeurja o »narativni strukturi« zgodovinskega poročila.

Podobno kot Lucia Boldrini, Egon Pelikan in Beata Thomka je tudi **Bart Keunen** z Univerze v Ghentu svoj referat namenil obravnavi odnosa med romanom in zgodovino. Keunen je v svojem prispevku oblikoval dva vsebinska poudarka: historiografijo modernega romana ter položaj zgodovinskega romana v njej. Pojav modernizacije romana je analiziral predvsem z namenom, opozoriti na večplastnost oznake metažanr, ki jo pripisujejo modernemu romanu. Večplastnost omenjene oznake je po Keunenovem mnenju v tem, da pri modernizaciji romana delujeta dve različni tendenci: vsebinska (vzpon naključnega vsakdana v semantičnem univerzumu romana, ki je še posebej dobro viden v razmerju do viteških romanov oz. pesnitev) in strukturna (poudarjena vloga dialoške strukturne oblike). V zadnjem delu svojega referata se je Keunen povrnil k žanru zgodovinskega romana, pri katerem so se prvi znaki modernizacije pojavili v 19. stoletju pri avtorjih, kot sta npr. A. Dumas in W. Scott. Za zgodovinski roman 19. stoletja je ugotovil zlasti strukturno tendenco (in ne tudi vsebinske).

Marijan Dovič je v svojem referatu obravnaval nekatere zgodnje artikulacije slovenske nacionalne zgodovine v starejši in novejši slovenski književnosti (Dev, Vodnik, Prešeren), največ pozornosti pa je usmeril na stanje slovenske kulture v drugi polovici 19. stoletja, ko se je slovenska literatura igrala pomembno vlogo v procesu tvorjenja enotne slovenske nacionalne identitete. V zvezi s tem je Dovič zavzel svoje stališče do razširjene teze o t. i. *slovenskem kulturnem sindromu*, ki se mu je vsaj z vidika teorije literarnega sistema zdela pomanjkljiva in celo delno problematična.

Referat **Gašperja Trohe** je poskušal nazorno analizirati razmerje med slovensko dramatiko in komunistično oblastjo konec 50-ih in v začetku 60-ih let prejšnjega stoletja. S primerjavo dveh dram (*Afere* Primoža Kozaka in *Tople grede* Marjana Rožanca) je poskušal predstaviti zlasti družbeno funkcijo, ki jo je v tistem času imel žanr zgodovinske drame, pri čemer je bil pozoren zlasti na občutljivo in kompleksno medsebojno razmerje vseh treh družbenih akterjev (oblasti, avtorja drame in občinstva), ki ga je Troha označil kot »ideološko igro«, v kateri je pravzaprav vsak od njih nekaj pridobil. Trohovo preučevanje je pokazalo, da je takratna oblast tolerirala očitno kritiko na svoj račun, če je bila ta podana v zgodovinski drami (kakršna je bila npr. Kozakova *Afera*), ker se je s časovno in prostorsko premestitvijo pozornost publike prenesla z aktualnih družbenih problemov na fiktivnega »skupnega sovražnika«.

V zaključnem delu kolokvija sta na vrsto prišla še Karl Stuhlpfarrer in Gregor Pompe, oba z ne povsem literarnovednima temama. **Karl Stuhlpfarrer** z Univerze v Celovcu je v referatu z naslovom *1. april 2000*: avstrijski film, ki je gradil narod predstavil propagandni film, ki ga je naročila avstrijska vlada po drugi svetovni vojni in ki naj bi ji pomagal zgraditi nove avstrijske identitete, ki ne bi temeljile na do tedaj razširjeni germanski mitologiji. Avtorji scenarija so izbrali žanr znanstvene fantastike, kljub temu (ali pa prav zato) je film poln aluzij na realno avstrijsko zgodovino in deluje kot nekakšen učbenik patriotizma v državi, ki si poskuša na hitro izoblikovati novo identiteto. Predavateljski del srečanja je zaključil muzikolog **Gregor Pompe** z referatom Zgodovina opere in zgodovinska opera, v katerem je obravnaval zlasti poskuse definiranja žanra

zgodovinske opere. Iskal je tudi primerjave med zgodovinsko opero in zgodovinskimi literarnimi žanri, pri čemer se je izkazalo, da vzporednice med obema umetniškima smerema niso zgolj arbitrarne, saj začetek razvoja zgodovinske opere časovno sovпада z začetkom razvijanja zgodovinskega romana, vendar sta po drugi strani žanrska raznolikost in prostor zgodovinske opere v primerjavi z romanom bistveno zožana.

Namesto sklepa lahko zapišem ugotovitev, da je bil koncept letošnjega komparativističnega srečanja v Lipici v marsičem podoben lanskoletnemu, le da je bila takrat osrednja tematika razmerje med literaturo in teorijo, tokrat pa razmerje med literaturo in zgodovino. Osrednja tematika je bila obakrat obravnavana literature v širših, družbeno pogojenih kontekstih, del pozornosti je bil namenjen tudi različnim konceptom žanrskosti (in metažanrskosti) v zgodovini (zlasti v obdobju romanike) in sodobnosti. To morda nakazuje, da se je na mednarodnem komparativističnem kolokviju začela vzpostavljati določena vsebinska kontinuiteta, sedaj ko se je z vpetostjo v vileniški literarni festival kronološka stalnica dokončno zasidrala in se bo, upajmo, še dolgo obdržala.

Na srečanju leta 2006 so se osrednja problemska vprašanja dotikala literarnega historizma in razmerij med historiografijo in narativnostjo, zato je v nasprotju s kolokvijem iz 2005 obravnavana poezije ostala v ozadju (najti jo je bilo mogoče kvečjemu v referatu Marijana Dovića). Tokrat je bil očiten poudarek na obravnavi pripovednih žanrov, zlasti zgodovinskega romana, obravnavo ostalih zvrsti pa najdemo v sklepnih referatih o zgodovinski drami (Troha), filmu (Stuhlpfarrer) in operi (Pompe). Pa še nekaj se je letos razlikovalo od lanskega srečanja: tokrat so bili pri besedi največ zastopniki znanosti oz. teorije (kot predstavnika umetnosti oz. literature bi lahko delovala kvečjemu Igor Škamperle in Marko Uršič, slednji le kot diskutant). Menim, da je to eden od razlogov, zakaj je bil letošnji kolokvij – v smislu živahnosti diskusije in širine predebatiranih tem – nekoliko bolj resnobno zadržan kot tisti iz leta 2005, ko je bilo v Poročni dvorani v Lipici moč slišati npr. misli Stephanosa Stephanidesa, Borisa A. Novaka, Milana Jesiha, Tomaža Šalamuna in še koga, kako so v razmišljanju o razmerju med literaturo in teorijo argumentirano nastopali kot predstavniki književnikov. Ta glas je na srečanju leta 2006 nekoliko izostal, kar na znanstvenem srečanju, ki si je odmevnost in pozornost med drugim pridobilo z organsko vključenostjo v literarni festival, še bolj bode v oči. To ne pomeni, da na kolokviju med in po predavateljskih zasedanjih ni bilo živahne in plodne diskusije – bila je, vendar se po mojem mnenju ni razvila v tolikšno širino kot leto poprej, pa tudi po sestavi diskutantov je bila skromnejša, saj so iz publike v diskusijo opazneje posegali le Marko Uršič, Ivan Verč, Jola Škulj in Marko Juvan. Zdi se – in to bi utegnil biti drugi razlog za skromnejšo odmevnost letošnjega komparativističnega srečanja –, da v slovenskem prostoru enostavno primanjkuje strokovne in laične javnosti, ki bi se večkrat zapored enako intenzivno odzvala na znanstveni disput o metažanrskosti ter dialogu med literaturo in teorijo oz. zgodovino (pa čeprav so organizatorji napeli vse sile v to, da bi bila vsebina prispevkov na srečanjih karseda heterogena in multidisciplinarna). V zvezi s tem je zanimiv podatek, da so leta 2005 med skupaj trinajstimi sodelujočimi bili trije iz tujine, medtem ko jih je bilo leta 2006 že pet, tj. polovica vseh nastopajočih.

Prispevki s kolokvija *Zgodovina in njeni literarni žanri* so v obliki izvlečkov dosegljivi na spletni strani Slovenskega društva za primerjalno književnost (www.zrc-sazu.si/sdpk), zbornična objava pa se jim sredi leta 2007 obeta v posebni izdaji revije *Primerjalna književnost*.

Matjaž Zaplotnik

December 2006

Sodelavci v tej številki:

Matjaž Birk,
2000 Maribor, SI, FF, Oddelek germanistiko, Koroška 160.

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

Jelka Kernev Štrajn,
1000 Ljubljana, SI, Rožna dolina c. XV. 8.

Seta Knop,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Blaž Lukan
1000 Ljubljana, SI, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3.

Marko Marinčič,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za klasično filologijo, Aškerčeva 2.

Alen Širca,
1370 Logatec, SI, Stara cesta 11.

Galín Tihanov,
Lancaster LA1 4YT, UK, Lancaster University, Department of European Languages and Cultures, Bowland North.

Julija Uršič,
1000 Ljubljana, SI, Založba Modrijan, Poljanska 15.

Urša Zabukovec,
30-412 Kraków, PL, Zbrojarzy 21A/11.

Matjaž Zaplotnik,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2.

UDK 82.0(470)»1910/1930«

821.161.1.09»1910/1930«

ruska književnost / literarna teorija / literarna estetika / Špet, Gustav / simbolizem / imaginizem / moskovski lingvistični krožek / prevajalska dejavnost

Galin Tihanov: Književnost in estetika od »srebrnega veka« do 30. let 20. stoletja

Prispevek preučuje povezanost Gustava Špeta z ruskim simbolizmom, njegove stike z imagisti, njegov prispevek k delu Moskovskega lingvističnega krožka in študij književnosti na GAHN-ju. V zadnjem delu ponudi analizo Špetove prevajalske kariere.

UDK 821.112.2(436).09-343 Roth J.

821.133.1.09-343 Flaubert G.

82.09-343

francoska književnost / Flaubert, Gustave / avstrijska književnost / Roth, Joseph / literarni vplivi / legende / pravljice / miti / religiozna tematika

Matjaž Birk: Legenda v literarnem ustvarjanju Gustava Flauberta in Josepha Rotha

Članek obravnava značilnosti aktualizacije legende kot literarne oblike v povesti *Legenda o svetem Julijanu strežniku* (1877) G. Flauberta in v romanu *Tarabas* (1934) J. Rotha. Avtorja sta zvrstne značilnosti legende uporabljala v kombinaciji z elementi pravljice in mitičnega pripovedovanja ter jih prepletala po načelu konstrukcije in dekonstrukcije v parodično-groteskni maniri. Obe aktualizaciji legende sta estetski poskus preseganja duhovno-ideološke simptomatike v zgodovinskem trenutku, v katerem sta nastali.

UDK 82.0:81'373.612.2

literarna teorija / poststrukturalizem / retorične figure / tropi / alegorija / simbol / romantika

Jelka Kernev Štrajn: Ali je alegorija alternativa simbolu? Prispevek k tropološki problematiki

V zgodnejših literarnozgodovinskih obdobjih je raba izrazov, kot sta alegorija in simbol, zelo nihala. Članek zagovarja tezo, da je pozneje, v 19. in 20. stoletju ta raba postajala čedalje manj stvar tropov in čedalje bolj manifestacija določene naravnosti do sveta. V tem procesu je romantika odigrala ključno vlogo. Goethe in Coleridge sta sta pojma začela obravnavati antitetično in vrednotno, saj sta simbolu pripisala očitno prednost pred alegorijo. Njuna opredelitev se je obdržala dolgo v 20. stoletje. Dokončno je to vrednotno zaznamovano razmerje zamajala teorija poststrukturalizma (Paul de Man) z novimi uvidi v romantično poezijo in poetiko.

UDK 82.091

literarni liki / Faust / faustovstvo / 20. stol. / Mann, Thomas / Bulgakov, Mihail / Valéry, Paul

Seta Knop: Faustovstvo v dobi izgubljene nedolžnosti

Članek analizira odgovore Faustov 20. stoletja na »modernejši« – danes v marsičem izjalovljeni – faustovski projekt nezadržnega napredka. V navezavi na dialektiko razsvetljenstva in recepcijsko teorijo se osredotoča na tri literarna dela, nastala na predvečer druge svetovne vojne ali med njo: paradigmatičnega »nemškega« Fausta Thomasa Manna, malodušnega »ruskega« Fausta Mihaila Bulgakova in streljenega »francoskega« Fausta Paula Valéryja.

UDK 248.2:82.0-1

krščanska mistika / mistična teologija / mistično pesništvo / Dionizij Areopagit / mistični molk / Bog / boštvo / mistagogija

Alen Širca: Modus loquendi mysticorum: mistični govor in mistično pesništvo

Besedilo skuša na podlagi mistične teo-logije Dionizija Areopagita izluščiti temeljne značilnosti (krščanskega) mističnega govora. Pokaže se, da je prehod iz katafaze v apofazo najbolj učinkovit pri mističnem pesništvu. Navadna religiozna himnika, nasprotno, v svojo doksološko strukturo ne vključuje dinamike apofatične izkušnje.

UDK 821.163.41.09 Kiš D.:808.1

srbiska književnost / Kiš, Danilo / literarne polemike / postmodernizem / plagiat / avtorstvo

Julija Uršič: Polemika o plagiatu ali kako je nastajal postmodernizem v Jugoslaviji

Ob izidu Kiševe Grobnice za Borisa Davidoviča leta 1976 je kritikova obtožba, da je knjiga plagiat, sprožila »eno največjih knjižnih afer« v bivši Jugoslaviji. Pričujoči esej se posveti kratkemu pregledu plagiata skozi čas, se obrne na konkretni primer Danila Kiša in poskuša razkriti vlogo, ki jo je polemika odigrala pri novem razumevanju literarne in družbene resničnosti.

UDK 808.1

821.163.6.09:316.7

sociologija literature / slovenski pisatelji / družbena vloga / literarni sistemi / literarno delo / avtorstvo / Cankar, Ivan

Marijan Dovič: Profesionalizacija slovenskega literarnega proizvajalca. Nekaj uvodnih opažanj

Razprava obravnava doslej redko tematiziran literarnosociološki problem profesionalizacije literarnega proizvajanja v slovenski literaturi. Sistematično poda nekaj uvodnih opažanj glede stopnje profesionalnosti literarnega pisanja v slovenskem kulturnem prostoru od razsvetljenstva do današnjih dni.

UDK 792.02(497.4):821.163.6.09-2»1950/2000«

dramaturgija / slovenska dramatika / slovensko gledališče / gledališke tehnike / gledališka adaptacija / igra v igri / metadrama / Jovanović, Dušan

Blaž Lukan: Slovenska (praktična) dramaturgija in slovenska dramatika

Razprava odgovarja na vprašanje, na kakšne načine se slovenska (praktična) dramaturgija pojavlja v slovenski (zlasti povojni) dramatici. Zato uvaja tri tipološke nivoje: tematski, kjer dramsko pisanje samo oziroma gledališka uprizoritev kot taka postane tema drame, formalni, kjer literarni oz. gledališki postopki že delno preidejo v strukturo drame, in strukturni, kjer se dramaturški postopek prekrije z dramo.

NAVODILA ZA AVTORJE

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

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

Vsi prispevki so uredniško recenzirani. Avtorji oddajo rokopise na računalniški disketi/po elektronski pošti z dodanima iztisoloma na papirju. Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov).

Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov), ključne besede (5–8) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi in ključne besede so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku ima povzetek v slovenščini. Če je mogoče, za prevod poskrbi avtor sam.

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

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

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

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

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

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

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

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

– za članke v periodičnih publikacijah:

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

– za prispevke v zbornikih:

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

GUIDELINES FOR AUTHORS

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

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

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

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

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

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

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

When the author of a quotation is named in brackets, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48)

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

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

– independent publications (monographs, collections of papers):

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

– articles in periodical publications:

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

– contributions in collections of papers:

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

POPRAVEK / CORRECTION

Heidegger and Truth

With kind permission of the editors I would like to clarify terms that were smoothed out in the editorial process in my article: "Thinking through the Gap: Poetical Philosopher and Philosophical Poets" published in the last issue of the journal. In my article, I refer to Heidegger's rendering of the Greek *aletheia* with the terms *unconcealing* and *unforgetting* to refer to truth. As these terms do not exist in Standard English, they were unfortunately and understandably rendered as *non-forgetting* and *non-concealing* in the printed version of my essay. However the distinction between *un-* and *non-* in English is crucial. *Undoing* implies the agency of the subject whereas *non-doing* is just passive continuity. For Heidegger, *unforgetting* and *unconcealing* is the agency of meditative thinking in the revelation of Being. Changing the *un-* to *non-* is to rob this thinking of its power of agency. The identity of agency is not a given. It must be achieved.

Stephanos Stephanides

Heidegger in resnica

Z ljubeznivim dovoljenjem urednikov pojasnujem razliko med dvema izrazoma (*unconcealing* in *non-concealing*)*, ki se je izgubila med pripravami mojega članka za tisk (»Misliti skozi razpor: Pesniški filozofi in filozofi pesniki.« *Primerjalna književnost* 29. Posebna številka (2006)). V tem besedilu se namreč sklicujem na Heideggrovo pojmovanje grškega izraza *a-letheia*, ki ga ta filozof interpretira z izrazoma *ne-pozaba* (ang. *unforgetting*) in *ne-prikrivanje* (ang. *unconcealing*). Glede na to, da izraza *unforgetting* in *unconcealing* v knjižni angleščini, žal, ne obstajata, se je, pravzaprav razumljivo, zgodilo, da sta se v natisnjeni angleški verziji mojega članka pojavila izraza *non-forgetting* in *non-concealing*. Zato je treba tu opozoriti, da je razlika med *un-* in *non-* v angleščini vendarle bistvena. *Ne-storiti* v smislu *undoing* pomeni delovanje subjekta, *nestoriti* v smislu *non-doing* pa nakazuje zgolj pasivno kontinuiteto. Z nepozabo (ang. *unforgetting*) in neprikrivanjem (ang. *unconcealing*) Heidegger označuje dejavnost meditativnega mišljenja pri razkrivanju Biti. Zamenjava *un-* v *non-* pomeni prikrajšati to mišljenje za njegovo moč delovanja. Identiteta delovanja namreč ni nekaj danega, treba jo je doseči.

*V slovenski različici omenjenega članka te razlike ni mogoče zaznati, saj angleški predponi »un-« in »non-« v slovenščini vselej prevajamo z »ne-«. (Op. prev.)

Avtorju in bralcem se opravičujemo za neljubo napako

Uredništvo

We kindly apologize to the author and the readers for the unpleasant mistake.

Editors

*Comparative Literature, Volume 29, Nr. 2,
Ljubljana, December 2006*

UDK 82.091(05)

CONTENTS

■ PAPERS

Galin Tihanov:

Gustav Shpet: Literature and Aesthetics from the Silver Age
to the 1930s 1

Matjaž Birk:

A legend in the literary work of Gustav Flaubert
and Joseph Roth 21

Jelka Kernev Štrajn:

Is Allegory Alternative to Symbol? Contribution
to the Comprehension of Tropes 39

Seta Knop:

Faustianism in the Age of the Lost Innocence 57

Alen Širca:

Modus loquendi mysticorum: Mystical Speech
and Mystical Poetry 73

Julija Uršič:

A Polemics on Plagiarism or the Origins of Post-Modernism
in Yugoslavia 103

Marijan Dovič:

Professionalisation of the Slovene Literary Producer:
some Introductory Remarks 125

Blaž Lukan:

Slovenian (practical) dramaturgy and Slovenian drama 141

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 29/2006, št. 2

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

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

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

Glavni in odgovorni urednik (Editor): Darja Pavlič

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

Dokumentacijska oprema člankov: Seta Knop

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

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

© avtorji

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

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

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

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

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

Revija je vključena v:

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

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

Bibliographie de l'histoire Littéraire française. – Stuttgart

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

IBZ and IBR – Osnabrück: Saur Verlag

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

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

Oddano v tisk 14. decembra 2006.