Primerjalna književnost

Ljubljana 2004 • številka 2

RAZPRAVE

Primerjalna književnost

PKn, letnik 27, št. 2, Ljubljana, december 2004
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ **RAZPRAVE**

▪ KRITIKE

▪ POROČILI

Primerjalna književnost

PKn, letnik 27, št. 2, Ljubljana, december 2004
UDK 82.09(05)

VSEBINA

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST IN DRUŽBOSLOVNE VEDE

Peter V. Zima

Fakulteta za kulturne vede, Celovec

Avtor primerja različne primerjalne znanosti – primerjalno književnost, sociologijo, politiko – da bi pokazal, da lahko interdisciplinarni dialog o problemih primerjanja prinese nove uvide. Izhodišče razprave je poseben značaj primerjalne književnosti, povezan z multikulturnimi in večjezičnimi konteksti, ki so jih – doslej – komparativni družboslovni znanstveniki manj raziskovali. Drugi del članka se ukvarja z različnimi tipi primerjanja v literaturi, politiki in sociologiji. Avtor domneva, da bi se literarni teoretiki lahko več naučili o kompleksnosti primerjanja, če bi upoštevali horizontalne in vertikalne, analoške in kontrastivne pristope, razvite v družboslovnih vedah. V zadnjem delu očrta primerjalno književnost, utemeljeno na sociologiji teksta ali socio-semiotiki.

Comparative Literature and Social Sciences. *The author relates different comparative sciences – Comparative Literature, Sociology, Politics – to one another in order to show that an interdisciplinary dialogue concerning problems of comparison may yield new insights. The starting point is the specific character of Comparative Literature geared towards multicultural and multilingual contexts which – so far – have been less explored by comparative social scientists. The second part of the article deals with different types of comparison in literature, politics and sociology. The author suggests that literary theorists may learn more about the complexity of comparison by taking into account the horizontal and vertical, the analogic and contrastive approaches developed in the social sciences. In the last part, he maps out a Comparative Literature founded on a sociology of texts or a socio-semiotic.*

Primerjalni literarni vedi ni nikoli primanjkovalo tem. Z razširitvijo njenega področja na filozofijo *kot histoire des idées* ali *history of ideas* v francoskem in angleškem jezikovnem prostoru ali na »vzajemno osvetlitev različnih umetnosti« v smislu Oskarja Walzla, se je že kaj kmalu pokazala nevarnost, da bo njen obseg narasel preko vseh meja. Današnji komparativist se – daleč od tega, da bi bil te nevarnosti rešen, in s še

svežim spominom na ideološko-kritične in recepcijsko-teoretične študije 70. in 80. let – sooča z novimi temami, kot so »kulturološka primerjava«, »mediji« ali »postkolonialne književnosti«.

Na dlani je, da mora literarna komparativistika, ki podleže eklektični skušnjavi »pokrivanja« vseh teh tematskih področij, spričo prekomerne širitve propasti. To je najbrž eden od razlogov, ki so komparativiste v zadnjih letih privedli do oblikovanja precej enostranskih predlogov, kako zajeziti preko vseh meja naraščajoče predmetno področje svoje discipline. Medtem ko se nekateri med njimi zavzemajo za primerjalno vedo o medijih in umetnosti (Heusden/Jongeneel 1993, 231), si drugi prizadevajo, da bi se komparativistika zlila s kulturologijo in prevodoslovjem (Bassnett 1993, 161). Tukaj pravzaprav ne gre za zajezitev, temveč za nadaljnjo marginalizacijo literature v času, ki ji vseskozi izstavlja dokazila o njeni marginalnosti (prim. Gamper, v: Griesheimer/Prinz 1991, 107–108).

Vprašanje, ki se v tej zvezi zastavlja, se glasi: mar ne bi bilo spričo institucionalne osamitve filologij, ki so z literaturo vred odrinjene na rob kulturnega dogajanja, bolj smiselno in pošteno, ko bi primerjalno literarno vedo preprosto nadomestili s sociologijo kulture, s semiotiko ali z medijsko znanostjo? Odgovor, ki je izhodišče pričujočega razmisleka, se glasi: nikakor.

Ta zavrnitev je spodbujena s tezo, da naj bo literarna komparativistika nedvoumno definirana kot literarna veda, saj je le disciplina z jasno začrtanim predmetnim področjem zmožna razviti ustrezne teorije in metode in jih v dialogu z ostalimi disciplinami tudi konkretizirati in preverjati.

Namesto da nadaljuje z brezplodnimi razpravami o razširitvi ali dopolnitvi svojega delovnega področja, naj si primerjalna literarna veda raje prikliče v spomin, kako je bilo v času njenega nastanka, ko se je (predvsem v Franciji) razvijala vzporedno s filozofijo in družboslovnimi vedami. E. Durkheimovo povabilo Gustavu Lansonu, naj s predavanjem o temi »L'Histoire littéraire et la sociologie« (1904) nastopi na École des Hautes Études, je imelo v tistih časih simboličen pomen, ki bi ga bilo moč danes aktualizirati v družboslovnem kontekstu.

Le primerjalna literarna veda, ki išče stik z minulimi in sodobnimi družboslovnimi razpravami, se lahko namreč nadeja, da bo razvila teoretično dinamiko, s katero bo postala zanimiva za sogovornike v družboslovnih vedah. K takšnim sogovornikom sodijo zlasti druge primerjalne vede, ki jih je filologija doslej komajda upoštevala: primerjalna sociologija, semiotika, politologija, ekonomska veda in pravna znanost. Te vede, njihovi problemi in njihovi predlogi, kako probleme rešiti, lahko literarni komparativistiki ponudijo marsikaj poučnega. Hkrati pa lahko v posameznih primerih tudi ona sama družboslovju pomaga pri reševanju aktualnih problemov in pri prepoznavanju novih.

Specifičnost literarne komparativistike: medkulturnost in jezikovne povezave

Primerjava z drugimi primerjalnimi vedami, kot sta na denimo sociologija ali politologija, pokaže dve posebnosti literarne komparativistike: opravka ima vseskozi z medkulturnimi in z jezikovnimi povezavami.

Medkulturnost ima sicer pomembno vlogo tudi v družboslovnih vedah, ni pa njihovo osrednje obeležje. Primerjalna politologija lahko denimo proučuje inštitucije znotraj istega kulturnega območja: »Po zgledu diferenciacije med predsedniškimi in parlamentarnimi sistemi razlikujemo med južnonemškimi in severnonemškimi občinskimi statuti kot skrajnima nasprotjema.« (Naßmacher 1991, 43). Tudi v primerjalni ustavnopravni vedi so običajne primerjave med britanskim in avstralskim ustavnim pravom ali ustavnim pravom ZDA. Gre torej za primerjave, ki ostajajo znotraj enega jezikovnega območja in kakršne literarni komparativist prepušča posameznim filologijam.

Na ta način stopa v ospredje naravnanost primerjalne literarne vede k jeziku in jezikovnim pojavom. Vsak literarni znanstvenik (tudi germanist ali anglist) mora sicer imeti možnost, da literaturo poveže s slikarstvom, glasbo ali filmom – ko gre na primer za delo Aubreya V. Beardsleya ali za Alain Robbe-Grilletove ciné-romans –, vendar pa ima primerjalna literarna veda, podobno kot prevodoslovje, v prvi vrsti opravka z besedno umetnostjo.

Moti se, komur se zdi, da gre v tej zvezi za nesodobno ali celo konzervativno težnjo. Prav povezava med jezikom, kulturo in družbo, značilna za literarno komparativistiko, je namreč tisto, kar dela disciplino zanimivo za druge primerjalne vede.

Primerjalna filologija, ki dobro pozna prevajalske probleme in upošteva tudi raziskave primerjalnega in kontrastivnega jezikoslovja (prim. Gauger 2000), lahko primerjalne sociologe in politologe opozori na težave, izhajajoče denimo iz okoliščine, da francoske besede, kot je npr. »esprit«, ni mogoče v vsakem primeru prevajati z »duh« (prim. Leenhardt/Picht 1989) in da M. Webrova pridevnika »wertrational« in »zweckrational« v angleščini in francoščini tako rekoč nimata ekvivalentov (prim. Boudon 1979, 32–33).

Spričo tovrstnih spoznanj se zastavlja vprašanje, ali je mogoče nemške prevode Bourdieujevih ali Baudrillardovih del brez pomislekov brati kot ekvivalente izvirnih besedil. Mar ne opažamo tukaj podobnih odstopanj kot pri književnosti? Na pomirjevalen odgovor družboslovca, češ da je prevod »približno točen«, bi se lahko filolog odzval z nadležnim vprašanjem, ali kolega morda le ne bi želel vedeti, za kaj natančno gre? Kaj se namreč zgodi, ko prevajalka Lyotardov glagol »totaliser« prevede s »tolerirati« (prim. Lyotard 1987, 30)?

Pomembneje od pogosto obravnavanega vprašanja o ustreznosti izvirnika in prevoda se zdi komplementarno vprašanje, ki si ga za sociologijo zainteresiran literarni znanstvenik zastavlja o družbenih, kulturnih in jezikovnih okoliščinah nastanka teorij. Gre za vprašanje, ki – v nasprotju z mnenjem nekaterih kritikov – nikakor ne presega področja primerjalne literarne vede. Kajti literarni komparativist, ki jemlje svoj *métier* z vso resnostjo, ne želi izvedeti le, čemu se nemška romantika ukvarja z drugačnimi temami kot francoska ali angleška, temveč želi v kontekstu premisliti svoj lastni teoretični diskurz in izvedeti tudi, čemu angleška ali francoska literarna veda načenjata drugačne teme in probleme kot nemška: denimo *histoire des idées* ali *history of ideas*. Prepoznati bo želel

vpliv pozitivizma na francosko *littérature comparée* in sledi hermenevtike v nemški primerjalni literarni vedi (prim. Zima 1992, 1. pogl.). Opisati in pojasniti bo želel jezikovne in kulturne okoliščine nastanka različnih teorij.

Na ta način se literarni komparativist približuje dovzetnemu družboslovcu, ki želi vedeti, čemu se v Franciji odvijajo drugačne politološke in sociološke razprave kot v Nemčiji ali na Nizozemskem. Zakaj Luhmannova sistemska teorija doslej na drugem bregu Rena ni naletela na plodna tla? Zakaj je v Nemčiji sprejeto predvsem Bourdieujevo delo, na pa Tourainova sociologija družbenega delovanja? Ta vprašanja ne zadevajo le »recepcije« besedil, temveč tudi strukturo družbenih in jezikovnih situacij, ki odločajo o tem, ali bo do »recepcije« sploh prišlo.

Tudi literarni znanstvenik, ki se odloči, da ne bo zapuščal področja svoje discipline, bo zaželen sogovornik v razpravi s primerjalnim sociologom ali politologom. Kajti njegov poskus, da bi svojo teorijo osvetlil v družbeno-kulturnem in jezikovnem kontekstu, bo vznemirljiv za vsakega družboslovca, ki o kulturni, jezikovni in ideološki pogojenosti svoje lastne teorije premišlja z namenom, da bi v kontekstu bolje razumel njemu tujo teorijo.

Tipi primerjave: podobnosti in razlike v sociologiji, politologiji in literarni vedi

Premišljanja o kulturni in jezikovni pogojenosti svojih diskurzov se ne učijo le družboslovci od predstavnikov primerjalne literarne vede; primerjalne metode družboslovcev bodo koristile tudi literarnim komparativistom.

Seveda ni vsak sociološki in politološki koncept primerna podlaga medkulturnih in medjezikovnih primerjav literarnovednega tipa. Sociolog, kot je npr. Luhmann, denimo vnaprej izključuje medkulturno perspektivo s svojim zavzemanjem za pojem *svetovne družbe*, ki ne dovoljuje delitev po nacionalnih ali regionalnih merilih:

> Kljub očitnim globalnim povezavam v moderni družbi se sociologija izrecno upira težnjam, da bi ta globalni sistem priznala kot družbo. V sociologiji je – podobno kot v vsakdanji jezikovni rabi – povsem običajno govoriti o italijanski družbi, španski družbi itd., čeprav naj bi se v teoriji uporabi imen, kot sta Italija ali Španija, izogibali že iz metodoloških razlogov. Parsons je za naslov svoje knjige zelo premišljeno izbral formulacijo *The System of Modern Societies*. (Luhmann 1997, 158).

Ta formulacija prikriva dejstvo, da je Parsons resda govoril o družbi *tout court*, vendar pa je v mislih navsezadnje imel le severnoameriško. Luhmannova kritika sociološke jezikovne rabe spregleda, da obstajajo kljub globalni povezanosti sveta bistvene razlike med Kitajsko, ki je upravljana na način državnega kapitalizma, in Japonsko, ki deluje po načelih tržne ekonomije, med federalno Nemčijo in enovitima državama, kakršni sta Francija ali Švedska, – nadnacionalnim strukturam Evropske zveze navkljub.

Njegovi argumenti delujejo nepremišljeno in nerealistično, zlasti ker vsem uveljavljenim primerjalnim vedam – od primerjalne politologije in primerjalne ustavnopravne vede pa vse do primerjalne literarne vede – odreka pravico do obstoja. Nepredstavljivo je namreč, da se predstavniki teh disciplin odrečejo pojmom kot so »Nemčija«, »Rusija«, »ZDA« ali »nemška oz. ruska ustava/književnost«, ne da bi se hkrati odpovedali samim sebi.

Na vso srečo pa predstavniki primerjalnega družboslovja doslej še niso resno razmišljali o tem, da bi Luhmannove nasvete upoštevali. Še vedno uporabljajo – prav kakor literarni komparativisti – oznake za regionalne in nacionalne enote, saj se zavedajo nesmiselnosti primerjave, če so (kot pri Luhmannu) vse posebnosti izbrisane. Primerjalni pogled velja namreč tistemu, kar je posebno: odklonom v ujemanju in obratno.

Na tej ravni so predstavniki primerjalne politologije in sociologi vpeljali možnosti in tipe primerjav, ki se prekrivajo s primerjalnimi praktikami literarnih znanstvenikov, hkrati pa jih v interdisciplinarnem smislu tudi konkretizirajo. Vsi primeri, o katerih bo govor v nadaljevanju, temeljijo na spoznanju, da je mogoče s pomočjo novih klasifikacij objekte družboslovnega raziskovanja konstruirati na drugačen način. Vseskozi gre za konstrukcije objektov, ne pa opise v smislu realizma ali »življenjskosti«.

Če primerjamo posamezne komparativistike (politologijo, sociologijo in literarno vedo) med seboj, se izkristalizirajo naslednji pojmovni pari, ki označujejo skupno šest možnih primerjav: a) *horizontalno - vertikalno*; b) *podobno - nasprotno*; c) *tipološko - razvojno*. Te možnosti se nikakor ne izključujejo, temveč se v praksi prekrivajo, saj lahko npr. horizontalne in vertikalne primerjave vzpostavljamo tako v smislu ugotavljanja podobnosti, kot tudi nasprotij, tako v tipološkem, kot tudi v razvojnem pogledu. Tipološke in razvojne primerjave imajo lahko spet pretežno horizontalen (ahistoričen) ali pa vertikalen (historičen) značaj, lahko so usmerjene predvsem k odkrivanju analogije (podobnosti) ali kontrasta – ali pa podobnosti in razlike upoštevajo v enaki meri. Hiltrud Naßmacher je prvi primerjalni par – *horizontalno - vertikalno* – obravnavala v povezavi s političnimi sistemi kot zgodovinskimi pojavi in ugotovila, da tovrstna primerjava omogoča »bolj dinamično izvedbo analize in natančnejše sledenje stvarnemu vplivu nekaterih dogodkov« (Naßmacher 1991, 35–36). Da bi ponazorila svojo hipotezo, se ravna po načelu vertikalnosti oz. nasprotij in pokaže, da nekateri dejavniki, ki v federalni Nemčiji učinkujejo kot »omejitve reform« ali kot »blokade reform« – npr. »permanenca deželnozborskih volitev z zvezno-republiškim poudarkom« – odpadejo v enotno državo organizirani Švedski ali v Veliki Britaniji.

Podobno (vendar brez sklicevanja na primerjalne metode) argumentira Gerhart Hoffmeister, ki krivdo za pojav virulentnega nacionalizma v nekem posebnem obdobju nemške romantike po revoluciji leta 1789 pripiše odsotnosti nacionalne države:

> Medtem ko je nemška zgodnja romantika prenesla »revolucijo na področje književnosti« (...), so bili svobodnjaški ideali v domoljubni romantiki heidelberške, berlinske in dresdenske skupine pod pritiskom političnih dogodkov v navezavi na Burka prikrojeni zahtevi po nemški nacionalni državi. (Hoffmeister 1987, 20).

Na sečišču sociologije, politologije in literarne vede se nahaja tudi ugotovitev, da se v skandinavskih deželah in na Nizozemskem spričo odsotnosti revolucionarnih gibanj niso mogle razviti avantgardne smeri v smislu francoskega nadrealizma ali ruskega futurizma. Nizozemsko gibanje *De Stijl* je imelo zato bolj prosvetljevalen kot revolucionaren značaj (prim. Segers 1987, 118; Oerlemans 1966, 248–261).

Horizontalno - vertikalni primerjalni par postavlja v ospredje dve možnosti zgodovinske primerjave: po eni strani gre za »posnetek trenutnega stanja«, ki pokaže podobnosti in razlike, po drugi strani pa so to ujemanja in odkloni v *razvoju* dveh ali več družbenih, političnih ali literarnih pojavov. Tukaj se pokaže, da ta primerjalni par tako rekoč *in nuce* vsebuje druga dva kot alternativni konstrukcijski možnosti in kot komplementarna vidika primerjave.

Kajti evropske avantgarde je (v njihovih vzajemnih odnosih) mogoče konstruirati tudi na popolnoma drugačen način: namreč v okviru *analoško - kontrastivnega* modela. Primarni cilj tega modela ni zgodovinski kontekst kot »posnetek trenutnega stanja«, pa tudi ne opis razvoja, temveč definicija pojavov, kot sta »romantika« ali »avantgarda«. Upošteval naj bi kompleksnost in protislovnost predmeta in razkrival tako podobnosti, kot tudi razlike.

V tem kontekstu se evropska avantgarda v svoji celovitosti pokaže kot splet podobnosti in razlik. Medtem ko je podobnosti mogoče najti predvsem na estetsko-poetičnem področju, so razlike vidne pretežno na družbeni in politični ravni.

Avantgardna gibanja, kot so dadaizem, nadrealizem, vorticizem, pa tudi ruski in italijanski futurizem, ne glede na svojo izjemno raznolikost zavračajo klasične in romantične oblikovne pristope in predstave o harmoničnosti; v skrajnih primerih (*avtomatizem zapisovanja, transmentalni jezik*) razgrajujejo sintakso, včasih pa (Breton, Hlebnikov) vpeljujejo »infantilno«, fragmentarno perspektivo. Tako rekoč vse avantgarde (vključno s češkim poetizmom) skušajo preseči razkorak med umetnostjo in življenjem, odklanjajo pa kontemplativen odnos do umetniškega dela v muzejih in galerijah (Breton, Marinetti, Teige).

Kljub tem skupnim estetsko-slogovnim značilnostim, na podlagi katerih lahko govorimo o »evropski avantgardi« (prim. Strutz/Zima 1987), so na politični ravni razlike precejšnje. Medtem ko je anglo-ameriški vorticizem vseboval elemente z nedvomno fašistoidnim predznakom (Wyndham Lewis) in se je Marinettijev futurizem naposled zlil s fašističnim gibanjem, so se francoski nadrealisti, češki poetisti in ruski futuristi – številnim nesporazumom, nasprotjem in sporom navkljub – vedno znova solidarizirali z marksizmom in KP. V zadnjem času je bilo mogoče prepričljivo pokazati, da so med dadaizmom in anarhizmom v nemškem jezikovnem prostoru obstajale politične sorodnosti. (prim. van den Berg 1999). Sklenemo lahko z ugotovitvijo, da je avantgarda – vsaj tendenčno – sorazmerno homogena na estetsko-slogovnem področju, da pa je nasprotno na področju politike skrajno heterogena. Heterogenost je tesno povezana z različnimi nacionalnimi kulturami, pojmovanimi v smislu političnih sistemov.

Kako zelo so podobnosti in razlike odvisne od nacionalnega kulturnega konteksta, razkriva študija sociologa Richarda Müncha, ki se ukvarja z intelektualno kulturo dialoga v Franciji in Angliji od 17. stoletja dalje. Medtem ko je v Franciji v središču kulture družabnega pogovora literarni salon, v katerem ima vodilno vlogo dama, se angleški *exchange of ideas* odvija v londonskih klubih. O teh »središčih intelektualne razprave« pravi Münch: »Njihova posebnost je v tem, da ne povezujejo s pisatelji le filozofov, temveč tudi politike, trgovce in intelektualce. To so klubi gentlemanov.« (Münch, 1986, 1993, 564–565). V tem družbenozgodovinskem kontekstu bi lahko bržkone pojasnili dejstvo, da mondeno družbo, kakršno še okoli leta 1900 prikazuje Marcel Proust, obvladuje salonska dama (Mme Verdurin), medtem ko v gledališču Oscarja Wilda tovrstna osrednja vloga ne pripade niti enemu od ženskih likov. Načini konverzacije, ki jih posnemata in parodirata Proust in Wilde, kljub temu kažejo presenetljive podobnosti.

Korelacija med analogijo in kontrastom, kakršno opažamo v argumentaciji Richarda Müncha, ima pomembno vlogo tudi v primerjalni politologiji. Literarnoznanstvenemu vprašanju, čemu so nekatere avantgarde ubrale fašistično, druge pa marksistično ali anarhistično pot, ustreza tukaj vprašanje o tem, čemu je demokracija preživela v industrijskih državah, kot so Velika Britanija, Švedska ali Francija, propadla pa v Italiji in Nemčiji. To vprašanje je bilo zastavljeno v projektu »Medvojno obdobje« z Berg-Schlosserjevim komentarjem: »Ključna odvisna spremenljivka je bila preživetje ali propad demokratičnih sistemov.« (Berg-Schlosser 2000, 104). Tako v literarni vedi kot v politologiji gre za določanje spremenljivk, ki prispevajo k pojasnitvi različnih reakcij na družbeno krizo (»razpad demokracije«, »fašistična usmeritev«, »marksistična usmeritev«). Berg-Schlosser v tej zvezi pripomni: »Na ta način lahko sistematično določimo ujemanja in kontraste, ki omogočajo opredelitev skupnih ali divergentnih ključnih spremenljivk, medtem ko preostale ostajajo konstantne ('nadzorovane')«. (Berg-Schlosser 1997, 77).

Povezave s horizontalno - vertikalno primerjavo ni težko vzpostaviti: medtem ko s skupnimi ključnimi spremenljivkami (estetsko militantni značaj avantgard) pojasnjujemo zgodovinske konvergence, lahko odgovornost za razhajanja na vertikalni osi pripišemo divergentnim ključnim spremenljivkam (različne gospodarske in politične situacije v Nemčiji, Franciji, Rusiji ali Italiji). Vseskozi je v ospredju vprašanje, na kakšen način naj bo konstruirana primerjava, da privede do določenih spoznanj.

Tako bi si denimo želeli izvedeti, kakšen pomen je imel vpliv italijanskega fašizma na nastanek nacionalsocializma in na razpad Weimarske demokracije – in vzporedno k temu, kakšno vlogo je imel italijanski futurizem kot »proto-avantgarda« pri nastanku drugih evropskih avantgard. Kot ena od konstrukcijskih različic pride v tem primeru do veljave tretji – *tipološko - razvojni* – primerjalni par. Tukaj se zastavlja vprašanje o možnosti (idealno)tipične opredelitve avantgarde, demokracije ali »avtoritarnega sistema« (prim. Hartmann 1997, 31). Na horizontalni ali na vertikalni ravni se na komplementaren način sprašujemo o političnem ali o estetskem vplivu.

Tako bi lahko denimo avantgardistični manifest konstruirali kot družbeni in jezikovni *tip*: kot *militantno*, *programatično* in *prepričevalno* besedilo, ki nastane v predrevolucionarni ali revolucionarni situaciji. Na tej ravni bi bilo mogoče manifeste češkega poetizma po eni strani pojmovati kot politično-estetske tipe besedil, ki pričajo o (navidezno) revolucionarni situaciji medvojnega obdobja, po drugi strani pa bi jih lahko v razvojnem smislu povezali z vplivi Apollinaira, futurizma in francoskega nađrealizma. »Pesništvo, z Marinettijem osvobojeno spon sintakse in interpretacije, je v Apollinairovih ideogramih prevzelo optično, grafično obliko«. (Teige 1995, 306).

Podobno bi lahko demokratične ustave po eni stani konstruirali kot tipe, v katerih kljub značilnim odklonom prevladujejo posamezne značilnosti, po drugi strani pa v razvojnem pogledu kot dokumente, katerih nastanek je povezan z zgodovinskimi vplivi. Kanadsko ustavo, ki je nastala neposredno po British North America Act iz leta 1867, bi lahko na tej ravni opisali tako z zgodovinsko-razvojnega, kot tudi s tipološkega stališča, namreč kot tip demokratično-federalistične ustave. Z ozirom na drugi primerjali par (podobno - nasprotno) bi bili tukaj zanimivi federalistični odkloni od (nenapisane) britanske različice.

Na vprašanje, čemu v britansko-kanadskem primeru vpliv ni vzajemen in čemu v Združenem kraljestvu (v teku *devolution*) ne pride do federalizacije po kanadskem zgledu, najde Peter Häberle prepričljiv odgovor: »Tudi nasprotje, zavračanje recepcij, diferenco je mogoče pogosto pojasniti na kulturni ravni, saj so razlike med pravnimi sistemi in njihovimi kulturnimi okolji prevelike in so »uvozi« priporočljivi le pogojno«. (Häberle 1982, 34).

Ta razlaga nima veljave le na pravno-političnem, temveč tudi na literarnem področju: ni naključje, da se je v Srbiji, ki je med prvo svetovno vojno in v medvojnem obdobju sodila k najtesnejšim zaveznicam Francije, kot avantgardistično gibanje uveljavil nadrealizem, ne pa denimo italijanski futurizem ali pa (geografsko bližji, morda ne dovolj oddaljeni!) avstrijsko-nemški ekspresionizem. Marko Ristić, ob Vucu, Jovanoviću in Matiću eden uglednejših predstavnikov srbskega nadrealizma, je bil hkrati srbski veleposlanik v Parizu ...

Sociološka podlaga (literarne) komparativistike: problematike, družbeno-jezikovne situacije, sociolekti in diskurzi

Vprašanje, ki si ga o recepciji ali o odsotnosti recepcije pravnih ali ustavnih norm zastavlja Häberle, vodi k temeljnemu vprašanju o družbenem in jezikovnem kontekstu produkcije in recepcije besedil. Pri tem seveda ne gre le za literarna, temveč tudi za politična, pravna, ekonomska in znanstvena besedila. O *besedilih* je tukaj govor zato, ker za neverbalne znakovne sisteme, kot je slikarstvo, tako na horizontalni kot tudi na vertikalni (zgodovinski) osi veljajo drugačne zakonitosti (prim. Francastel 1970, 12, Lyotard 1971, 18–19, Pächt 1977, 249).

Dejstvo, da neko literarno, filozofsko ali znanstveno besedilo naleti na plodna tla v drugi kulturi ali v drugem jeziku, je povezano s celotno družbeno in jezikovno situacijo neke dežele, ki se iz desetletja v desetletje spreminja. To situacijo bi lahko opisali tudi kot *problematiko*, kjer določene skupine in organizacije s svojimi ideologijami delujejo v okviru nenehno spreminjajočih se institucij. Ideologije so kolektivni jeziki ali *sociolekti*, ki v *družbeno-jezikovni situaciji* odločajo o tem, kaj je aktualno in kaj ne, kaj je mogoče reči in o čem še ni oz. o čem ni več mogoče govoriti. Iz vsakega sociolekta se lahko razvije poljubno število diskurzov v smislu konkretnih govorov, ki so značilni za problematiko oziroma družbeno-jezikovno situacijo.

Dva stavka iz G. Bennovega »Pozdrava Marinettiju« (1934) naj ponazorita, kaj imam v mislih:

> Sredi časa otopelih, strahopetnih in preobloženih instinktov ste zahtevali in utemeljili umetnost, ki ni nasprotovala ognju bitk in napadu junakov. Vaš Manifest je učinkoval osupljivo, ko je izšel, danes učinkuje še osupljiveje, saj so vse vaše formulacije postale zgodovina. (Benn 1989, 492).

Ta stavka sta sestavni del diskurza, ki estetiko povezuje s politiko, izhaja pa iz sociolekta nacionalsocialistov, čigar sorodnost s sociolektom italijanskih fašistov pojasnjuje evforično recepcijo Marinettija v Nemčiji leta 1934. (V Bennovem pozdravnem govoru je beseda tudi o »firerju, ki ga vsi brez izjeme občudujemo«). (Benn 1989, 491).

O tem, da gre za diskurz, ki futuristično-fašistično semantiko povezuje z darvinističnim biologizmom nacionalsocialistov, priča neko drugo Bennovo besedilo iz leta 1933: »Nova država in intelektualci«. Tam beremo: »[Zgodovina] ne dopušča usklajevanja, temveč po kostanj v žerjavico pošilja predstavnika novega biološkega tipa, nobene druge metode nima, on je tukaj, zdaj deluj in trpi, vgrajuj idejo svoje generacije in svoje vrste v snov časa, ne umikaj se, deluj in trpi, kakor zapoveduje zakon življenja.« (Benn 1989, 460).

Ta stavek je zlasti zanimiv zato, ker ob tem, da zgornje izjave dopolnjuje na ideološki ravni, deloma razkriva tudi semantično-pripovedno strukturo in aktantski model dikurza. »Zgodovina« kot naročnica (*destinateur*, Greimas 1976, 62–64) ni podvržena zakonom demokracije, temveč biološkim zakonom »življenja« (naročnika v zadnji instanci). Aktantu - subjektu (»novemu biološkemu tipu«) poveri gradnjo »ideje« njegove »generacije« in njegove »vrste« (aktanta - objekta, Greimas).

Seveda so v letu 1933, pred »prevzemom oblasti«, sociolektom konservativcev, nacionalistov in nacionalsocialistov konkurirali jeziki številnih drugih skupin: tukaj najdemo liberalce, socialdemokrate, marksiste in anarhiste, prav kakor tudi avantgardistična gibanja. To situacijo povzame v enem stavku Max Horkheimer: »Ko je bil Hitler nato na oblasti, se je nešteto ljudi resnično nadejalo revolucije.« (Horkheimer 1970, 26).

Z današnje perspektive je za družbeno-jezikovno in politično situacijo v 30. letih značilno, da so domala vsi – avantgardisti, marksisti, komunisti in nacionalsocialisti – upali na radikalen preobrat na bolje in so, podobno kot Španci leta 1936, zavračali predloge zmernih rešitev.

Descolajeva jedrnata opazka o stanju španske družbe sredi 30. let dobro izraža to usodno polarizacijo: »En España ya no hay moderados.« (»V Španiji zmernežev ni več«). (Descola 1963, 385). To je eden od razlogov, ki so tako v Španiji kot tudi v Nemčiji privedli do »zloma« demokracije, kakršnega opisujejo Berg-Schlosser in številni zgodovinarji. Tako levi kot desni tabor sta pričakovala *neko* radikalno rešitev, ki je hkrati veljala za *odrešitev*.

V tej družbeni in jezikovni situaciji je avantgardistični manifest videti že kar kot »idealni tip« preroškega revolucionarnega sociolekta, ki – gledano s horizontalnega, ahistoričnega vidika – povezuje upe od skrajne levice do skrajne desnice in kaže, kako zelo se skrajnosti dotikajo.

Tako italijanski futurizem kot francoski nadrealizem se predstavljata kot poskusa osvoboditve človeka od starih, okostenelih oblik. Marinettijev »Taktilizem. Futuristični manifest« je hvalnica futurizmu kot radikalnemu prelomu z vsem starim: »Svetu je dal ustvarjalno, aktivno umetnost, odpor mladine do vsega zastarelega, poveličevanje iznajdljive, nelogične, blazne ustvarjalnosti.« (Marinetti 1921, 1995, 219). »Izjava urada za nadrealistične raziskave (27. 1. 1925)« to dopolnjuje: »*Nadrealizem* ni nikakršno novo ali enostavnejše izrazno sredstvo, kaj šele metafizika poezije; je sredstvo popolne osvoboditve duha in vsega, kar mu je podobno.« (Aragon idr. 1925, 1995, 344). Oba primera programatično razglašata osvoboditev človeka od vseh podedovanih vzorcev mišljenja in delovanja. V tem pogledu sledi večina avantgardističnih manifestov svojemu zgledu iz 19. stoletja: Marxovemu in Engelsovemu *Manifestu komunistične stranke* iz leta 1848.

Toda medtem ko se nadrealisti in češki poetisti navezujejo na sociolekte in diskurze marksistov in komunistov, se lahko italijanski futuristi zlahka sklicujejo na diskurze fašizma, ki se pojmuje kot mišljenje nove dobe: »Il Fascismo, fenomeno esattamente mediterraneo, è appunto il fatto storico che apre la nuova epoca, la Terza Epoca della Civiltà umana.« (»Fašizem, ta scela mediteranski pojav, je vendar zgodovinski dogodek, ki uvaja Novo dobo, Tretjo dobo človeške civilizacije«). (Bontempelli 1926, v: Bordoni 1981, 74). Na tem mestu se pokaže, kako se v jezikovni situaciji medvojnega obdobja prepletajo politični in poetični diskurzi.

Tovrstna situacija tvori problematiko, ki se spreminja s političnimi dogodki, pojavom novih družbenih skupin in novih sociolektov. Kar je bilo v 20. in 30. letih še mogoče izreči in kar so razglašali nagovori in manifesti, postane – kakor pokaže razvoj G. Bennovega dela – po letu 1945 nepredstavljivo.

Ta problematika, kjer so diskurzi in sociolekti povezani na način prijateljske ali sovražne interakcije, tvori kontekst, ki je še zlasti primeren za vzpostavljanje horizontalnih in vertikalnih, analogičnih in kontrastnih, tipoloških in razvojnih primerjav. Ker gre vseskozi za komplementarne vidike primerjave in s tem za komplementarne konstrukcije objektov, je vrsta primerjave po eni strani odvisna od predmeta, pa drugi pa od spoznavnega interesa teoretičnega subjekta.

Tipološko je (avantgardistični) manifest mogoče konstruirati tako horizontalno – npr. kot pojav iz 20. let –, kot tudi vertikalno – denimo v pove-

zavi z revolucijami leta 1848 in diskurzi mladoheglovcev. V slednjem primeru se kaže kot v prihodnost usmerjeno besedilo, zgrajeno iz elementov polemičnega, preroškega, prepričevalnega in performativnega diskurza. Konstruiramo ga lahko tudi analoško - kontrastivno, s čimer postane razvidno, kako se manifesti italijanskih futuristov kljub podobnostim razlikujejo od manifestov francoskih nadrealistov in ruskih futuristov. Razlike bo pri tem mogoče pojasniti le v povezavi s politično sfero. Slednjič je tukaj tudi razvojno vprašanje o tem, kako so številni manifesti, proglasi in programi vplivali drug na drugega. Na to vprašanje je moč odgovoriti le konkretno, ko predpostavimo tipološki kontekst, tj. predrevolucionarno družbeno-jezikovno situacijo, v kateri se je manifest kot tip besedila lahko pojavil.

Primaren ni vpliv, kot so domnevali še pozitivisti med francoskimi literarnimi znanstveniki, temveč družbeno pogojene tipološke afinitete, ki vplivanje šele omogočajo (prim. Žirmunskij, 1967, 1980, 84; Zima 1992).

Takšne afinitete imajo v primeru Oscarja Wilda in Huga von Hofmannsthala odločilno vlogo. Čeprav je Hofmannsthal poznal usodo in delo Oscarja Wilda in je o njem leta 1905 celo objavil članek, bi bilo bržkone brez pravega smisla, ko bi v Hofmannsthalovem delu iskali Wildove vplive ali pa celo skušali iz teh vplivov izpeljati nastanek in razvoj njegovega dela.

Primerjava med dramami Oscarja Wilda in Hofmannsthalovimi konverzacijskimi dramami se – spričo številnih podobnosti in odstopanj – sicer ponuja, vendar bi morala biti konstruirana na tipološki ravni, tj. v družbenem in jezikovnem kontekstu. Eno od možnih izhodišč je že omenjena sociologija kulture Richarda Müncha. Tako Wildove kot tudi Hofmannsthalove drame so namreč vpete v kulturo družabnih pogovorov, kakršni so se odvijali v salonih, kavarnah in klubih. To kulturo je ob prelomu stoletja obvladovala velika buržoazija in njena identifikacijska skupina – plemstvo. Pripadniki velike buržoazije in plemstva, ki se udejstvujejo v »kulturnem polju« (Bourdieu), tvorijo razred ljudi z lagodnim življenjskim slogom, *leisure class*, kakor ga pojmuje Thorstein Veblen: gre za skupino privilegiranih zemljiških posestnikov, lastnikov delnic in obveznic, ki se nahajajo zunaj produkcijskega procesa in imajo na razpolago dovolj časa, da konverzacijo negujejo na način estetizirane rabe jezika. »My people sit in chairs and chatter«, je Oscar Wilde komentiral svoj roman *The Picture of Dorian Gray*. (Wilde, v: Shewan 1977, 154).

Ta stavek ima veljavo ne le v povezavi z Wildovimi, temveč tudi s Hofmannsthalovimi dramami. V obeh primerih gre namreč za konverzacijske drame, ki so nastale v podobnih družbeno-jezikovnih kontekstih: v družbenem okolju londonskega ali dunajskega *leisure class*, čigar pripadniki so udejstvovanje nadomestili z besedovanjem, *vita activa* z *vita rhetorica*. V Wildovem in Hofmannsthalovem mondenem gledališču beseda dosledno nadomešča dejanje. Peter Szondi v zvezi z vlogo konverzacije v tovrstnem gledališču ugotavlja, da »nima subjektivnega izvora in ne objektivnega cilja: ne vodi naprej, ne prehaja v dejanje.« (Szondi 1969, 88). Drama torej ne upodablja preprosto pasivnosti neke družbene skupine, temveč to pasivnost tematizira, ko na medbesedilni ravni svetovljansko

konverzacijo v smislu sociolekta *leisure class* predela na mimetičen, parodističen in kritičen način (prim. Zima 1992, III. pogl.).

Na tipološki ravni se zdaj ponuja možnost, da Wildove in Hofmannsthalove drame preučimo z ozirom na podobnosti in razlike – ali pa, da v ospredje postavimo podobnosti in po tej poti mondeno dramo označimo kot konverzacijsko in kot specifičen dramski tip. Tovrstni poskus tipološkega opisa na horizontalni osi lahko seveda preide v vertikalno-historično analizo, ki se posveča zgodovini mondene (dvorske) družbe in njenemu sociolektu, konverzaciji (prim. Zima, 2002).

Na tem mestu postane še enkrat razvidno, da se vsaka od tukaj komentiranih primerjav navsezadnje kaže kot način *konstrukcije* predmeta. Kajpada konstruiranje objekta ni odvisno le od »volje in predstavne moči« teoretika, temveč tudi od narave predmeta samega: medtem ko lahko tipološko primerjavo med R. Musilovim *Der Mann ohne Eigenschaften* in I. Svevovim *La coszienza di Zeno* vzpostavimo pretežno na horizontalni ravni, da bi na ta način prikazali tip modernističnega romana pozne moderne, pa primerjava Bretonovega in Marinettijevega dela ne bo mogla zaobiti vertikalno-historične komponente, tj. estetsko-političnega razvoja obeh avantgardnih *gibanj*.

Ta razmislek drži v nekoliko spremenjeni obliki tudi za primerjalno ustavno pravo: čeprav je načeloma mogoče dvoje ustav – denimo nemško in kanadsko – primerjati tipološko-horizontalno, pa nas nujnost, da jih pojasnimo v historično-političnem kontekstu, kmalu privede do vertikalne ravni.

Nasploh je najbrž postalo očitno, da pojmovanje primerjave kot kompleksne *konstrukcije* objekta onemogoča dogmatično obravnavo posameznih primerjalnih modusov (»razvojen«, »tipološki« itd.) in olajša *hevristično kombinacijo primerjalnih ravni*. Ta konstruktivistična zavest naj bi bila v literarni komparativistiki dopolnjena z družboslovno zavestjo, ki temelji na ideji, da v nekem družbenem in jezikovnem kontekstu ne nastajajo in interagirajo le literarna besedila, temveč tudi teoretični diskurzi, ki ta besedila tematizirajo.

Iz nemščine prevedel Dejan Kos

LITERATURA

ARAGON, Louis idr.: „Erklärung der Büros für surrealistische Forschungen" (27. 1. 1925), v: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, (ur. W. Asholt, W. Fähnders), Stuttgart 1995, str. 344.

BASSNETT, Susan: *Comparative Literature. A critical Introduction*, Oxford-Cambridge (Mass.) 1993.

BENN, Gottfried: „Gruß an Marinetti", v: isti, *Essays und Reden*, Frankfurt 1989, str. 491–494.

BERG, Hubert van den: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*, Heidelberg 1999.

BERG-SCHLOSSER, Dirk: „Makro-qualitative vergleichende Methoden", v: *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*, (ur. P. V. Zima), Tübingen 2000, str. 95–117.

BONTEMPELLI, Massimo: „Brief an Bottai", v: *Fascismo e politica culturale. Arte, letteratura e ideologia in Critica fascista*, (ur. C. Bordoni), Bologna 1981, str. 72–76.

BOUDON, Raymond: *La Logique du social*, Pariz 1979.

DESCOLA, Jean: *Historia de España*, London-Toronto-Wellington 1963.

FRANCASTEL, Pierre: *Etudes de sociologie de l'art*, Pariz 1970.

GAMPER, Herbert: „'Keiner wagt mehr seine Person daran'. Zur Situation der Literaturwissenschaft nach vollendeter Marginalisierung der Literatur", v: *Wozu Literaturwissenschaft?*, (ur. F. Griesheimer, A. Prinz), Tübingen 1991, str.102–126.

GAUGER, Hans-Martin: „Der Vergleich in der Sprachwissenschaft", v: *Vergleichende Wissenschaften. Interdisziplinarität und Interkulturalität in den Komparatistiken*, (ur. P. V. Zima), Tübingen 2000, 149–169.

GREIMAS, Algirdas J.: *Maupassant. Exercices pratiques*, Pariz 1976.

HÄBERLE, Peter: *Verfassungslehre und Kulturwissenschaft*, Berlin 1982.

HARTMANN, Jürgen: „Vergleichende Regierungslehre und Systemvergleich", v: *Vergleichende Politikwissenschaft*, (ur. D. Berg-Schlosser, F. Müller-Rommel), Opladen 1997, str. 27–48.

HEUSDEN, Barend van, JONGENEEL, Els: *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*, Utrecht 1993.

HOFFMEISTER, Gerhart: *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart 1978.

HORKHEIMER, Max: *Verwaltete Welt?* Ein Gespräch, Zürich 1970.

LEENHARDT, Jacques, PICHT, Robert (ur.): *Esprit/Geist. 100 Schlüsselbegriffe für Deutsche und Franzosen*, München 1989.

LYOTARD, Jean-François: *Discours, figure*, Pariz 1971.

LYOTARD, Jean-François: *Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985*, Dunaj 1987.

MARINETTI, Filippo Tommaso: „Der Taktilismus. Futuristisches Manifest", v: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, (ur. W. Asholt, W. Fähnders), Stuttgart-Weimar 1995, str. 219–223.

NAßMACHER, Hiltrud: *Vergleichende Politikforschung. Eine Einführung in Probleme und Methoden*, Opladen 1991.

OERLEMANS, Jacobus Willem: *Autoriteit en vrijheid 1800–1914*, Assen 1966.

PÄCHT, Otto: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977.

SEGHERS, Rien T: „Avantgarde-Export von den Niederlanden nach Frankreich", v: *Europäische Avantgarde*, (ur. P. V. Zima, J. Strutz), Frankfurt-Bern-Pariz 1987, str. 114–130.

SHEWAN, Rodney: *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London 1977.

SZONDI, Peter: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt 1969.

TEIGE, Karel: „Malerei und Poesie", v: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, (ur. W. Asholt, W. Fähnders), Stuttgart-Weimar 1995, str. 306–307.

ZIMA, Peter V.: *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen 1992.

ZIMA, Peter V.: *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Pariz 2002.

ŽIRMUNSKIJ, Viktor: „Über das Fach Vergleichende Literaturwissenschaft", v: *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*, (ur. G. R. Kaiser), Stuttgart 1980, str. 77–89.

■ COMPARATIVE LITERATURE AND SOCIAL SCIENCES

Key words: comparative literature / comparative literary science / sociology / semiotics / cultural studies / interdisciplinarity / multiculturalism

Although the object of Comparative Literature has been defined in many different ways so as to include "literature and the other arts", "postcolonial literatures" and even "culture" as a whole, the relationship between the different comparative sciences (law, sociology, politics, etc.) has so far been omitted. This regrettable gap is probably due to the fact that comparative literary critics have never been really interested in methodological questions. For them it seems to be more important to draw the boundaries of their discipline as generously as possible.

However, a sustained dialogue between Comparative Literature and comparative social sciences seems inevitable, if the methodological basis of comparison is to be broadened and strengthened at the same time.

1. The first section of this article deals with the methodological contributions of Comparative Literature to the dialogue mentioned above. The basic idea is that the literary discipline deals with multicultural and multilingual contexts and could therefore be of some help whenever intercultural problems and problems of translation occur. Political scientists, sociologists and lawyers are, after all, sporadically confronted with culturally specific meanings, divergent semantics and translation problems. They cannot afford to ignore Comparative Literature and translation studies altogether.

2. The second section brings about an inversion of perspectives. Instead of asking what the social sciences could learn from Comparative Literature, it asks how the latter could improve its methodology by observing sociological, political or legal comparisons. In this context, especially the analogic and contrastive, the vertical and the horizontal dimensions of comparisons in the social sciences seem to be relevant since they contribute to a better understanding of typological and genetic comparisons in Comparative Literature.

3. The third and last section examines the sociological underpinnings of a new type of Comparative Literature which defines itself as socio-semiotic. It takes seriously the formalist and structuralist idea that literature and society ought to be linked by language and language analysis.

November 2004

»SLEPI NEMIR ČLOVEŠTVA«: KOCBEKOVO PESNJENJE ZGODOVINE

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Tekst izhaja iz trditve, da je Edvard Kocbek pesnik zgodovine. To trditev utemeljuje z razločevanjem pesnjenja o vélikih dejanjih oziroma o zgodovini od pesnjenja zgodovine same in jo razvija ob treh Kocbekovih pesmih: Zgodovina *(iz zbirke* Žerjavica*),* Trije modri *(*Groza*) in* Molitev *(*Žerjavica*).*

"Blind unrest of humanity": Kocbek's Poetic Vision of History. *The text is derived from a claim that Edvard Kocbek is a poet of history. It argues this claim by making the distinction between poetic depiction of history or its great deeds, and poetic verbalisation of history itself. This is illustrated on three poems by Kocbek:* Zgodovina (History) from the collection Žerjavica (Embers), Trije modri (The Three Magi) from the collection Groza (Horror), and Molitev (Prayer) from the collection *Žerjavica* (Embers).

Janko Kos v sklepu kratkega teksta z naslovom *Kocbek redivivus*, objavljenem malo po deseti obletnici Kocbekove smrti, pravi, da je Kocbek »pesnik epohe in s tem epohalni pesnik za slovenstvo 20. stoletja« ter da v njegovem pesništvu »živi in bo poetično živela izkušnja velike zgodovinske dobe, ki je bila čas revolucije« (Kos 1992, 235).

Epoha, zgodovinska doba za Slovence, zaznamovana z revolucijo, po Kosovi sodbi nekako »drži« Kocbekovo pesništvo: kolikor je namreč Kocbek »pesnik epohe«, njegovega pesništva ni mogoče brez škode izločiti iz njegovega lastnega časa, za véliko pesništvo ga ni mogoče imeti brezpogojno, zunaj tega časa, kakor, pripominja Kos, Prešernovo, Murnovo ali Strniševo, ampak ga je mogoče ustrezno presojati in visoko ceniti le z nekim zadržkom, z *epoché* epohe, iz katere izhaja. Kolikor pa je Kocbek, kot pesnik epohe, hkrati vendarle »epohalni pesnik«, je njegova pesniška zgodovina daljša od njegove osebne zgodovine. Nikakor ni brez učinka v sedanjosti, morda je celo zgodovinotvorna.

Vendar si zdaj, ob stoti obletnici Kocbekovega rojstva, z neizbežnim slovesnim občutkom, ki ga le še krepi Kocbekov sloves po slovesu, čedalje večji pesniški sloves po osebnem slovesu, drznem trditi več: Kocbek ni le pesnik za Slovence prelomnega zgodovinskega časa. Je *pesnik zgodovine*.

Kocbekovo pesnjenje zgodovine ne izhaja iz spoznavanja tuje odtekle in odmaknjene preteklosti na podlagi dokumentov, ampak iz izkušnje lastnega prebitega časa. *L'histoire se fait avec des textes*, pravi obrazec, ki ga pripisujejo Fustelu de Coulanges, slovitemu francoskemu zgodovinarju iz druge polovice 19. stoletja,[1] »zgodovina« (ali, v kontekstu tega stavka, zgodovinopisje) »se dela« – vendar ne nujno vsaka s teksti. Kajti Kocbekovo pesnjenje zgodovine izhaja iz izkušnje zgodovinskega časa, ki je pesnika samega spravljal v »osvobodilno« ali »zgodovinsko ekstazo«,[2] popisano v obeh njegovih vojnih dnevnikih, *Tovarišiji* (1949) in *Listini* (1967), in ta dnevnika, k branju katerih se je vračal,[3] sta, če že, najpomembnejši »dokument«, ki mu je rabil kot podlaga za pesnjenje.

Zgodovina je za nas »v času«, najprej in zvečine jo razumemo kot znotrajčasno dogajanje. Čeprav vem, kaj je čas, če me nihče ne povpraša o njem, pravi sv. Avguštin v znamenitem stavku iz *Izpovedi* (11,14), tedaj, ko »vprašujočemu želim razložiti, ne vem« (PL 32, 816). Čeprav nekako vemo, da čas ni kakor drugo bivajoče, čeprav je vprašanje, ali »sploh ima 'bit'«, zaostruje Heidegger (Heidegger 1997, 565) in »bit«, ki jo navadno, izhajajoč iz bivajočega in glede nanj, razumemo kot bit bivajočega, hkrati previdno postavlja v narekovaj, čeprav je torej vprašanje, ali se čas, tako kot bit, morda raje ne daje (*Es gibt Zeit*, se reče v nemščini, tako kot *Es gibt Sein*), skratka, ali čas izvorno morda ni dogodek, dogodek kot dar – si ga vendarle nekako predstavljamo kot bivajoče, ki »vsebuje« stvari, katere so tedaj znotrajčasno bivajoče, in predvsem njihovo dogajanje.

Vendar čas ni nobena posoda niti niso vsi časi zgodovinski. Ni zgodovinsko to, kar delam za kratek čas, niti ni zgodovinski vsak moj dolgčas. In še manj je zgodovinski, denimo onstran časov naše človeške vsakdanjosti, čas Božjega stvarjenja, o katerem znani biblična pripoved, čas pred časom človeške zgodovine, pred osmim dnem po začetku stvarjenja.

Kaj pa je, po izročenem razumevanju, zgodovina?

Zgodovine ni brez dogodka. Vendar je beseda zanjo dvosmiselna. *Geschichte*, kot poudarja že Hegel (W 12, 83), (in, v slovenščini, enako »zgodovina«), pomeni oboje: *res gestae* in *historio rerum gestarum*. Zgodovina se dela in v skladu s prevladujočim izročilom sestoji iz *res gestae*, »izvršenih dejanj«. Kljub temu pa predmet zgodovine kot zgodovinopisja (kot *historie*) že od začetka ni vse, kar je bilo kdaj izvršeno, ampak le »dejanjski« dogodek: dogodek, ki je dejanje, in hkrati dejanje, ki je dogodek v pomenu nenavadnega, tek vsakdanjosti presegajočega pripetljaja, torej véliko dejanje. Razumljena iz dejanja, je zgodovina od začetka do 20. stoletja zgodovina bojev in vojn, pogajanj in pogodb, skratka, »dogodkovna zgodovina«, kot so jo imenovali analovci.[4]

Res gesta, izvršeno véliko dejanje, je človeška stvar, nekaj od človeka ustvarjenega, ne da bi bila stvaritev, stvar kot nekaj iz snovi oblikovanega in v njej obstojnega, na primer hiša ali tempelj. Zato je potrebna ohranitve v besedi. Tedaj je dejanje v besedi izkazana stvar.

Že v grškem pesništvu se slavijo vélika dejanja kot to, kar je vredno spomina, in pesniki za priče kličejo Muze, hčere Mnemozine ali, po slovensko, Spominke, ker so bile pričujoče pri udejanjanju v daljnem mitskem času. Pesništvo slavi dejanje, v petju hvale oglašuje in razširja slavo

dejanja samega, in, proslavljenega v dejanju, kolikor slava prihaja od dejanja, tudi udejanjevalca. V tem je pred zgodovinopisjem, Homer pred Herodotom.

Vendar se v pesništvu na splošno redko pojavi beseda »zgodovina«, kaj šele, da bi zgodovina sama namesto posameznih vélikih dejanj postala téma. V slovenskem pesništvu pa postane prav to – pri Kocbeku.

Zgodovina je téma Kocbekove pesmi *Zgodovina*, kot govori že njen naslov. Vendar se v njej več kot le govori o zgodovini. Kocbek ne opeva tega ali onega dejanja, ampak jih drugega za drugim našteva s spremljevalnimi okoliščinami vred. Za vzorec navajam nekaj verzov (v. 7–12) bolj pri začetku (ZP 2, 113):

... zastave v vetru, ropotanje bobnov
in topotanje konj, presenečanje mrtvih
straž, slepe miši in ovaduhi, tehnična
odkritja in sanje o Babilonu, vrtiljak
slave, vmes pa kratki počitki za novi
zaman, naskoki in umiki, grajenje s podiranjem ...

Kocbek tudi naprej skoz pesem ne slavi posameznih dejanj in, z njimi, njihovih udejanjevalcev, tako da zgodovina ob hitrosti naštevanja, ki iz hlastno naštetega dela gnečo, izstopi v podobi nekega sem-in-tja dejanj brez udejanjevalcev, v podobi vrveža. Njeno godênje je prikazano kot stihija.

Hkrati pa to ni le pesnjenje o zgodovini. Ni pesnjenje o tem, kar se je zgodilo, in še manj o tem, kar bi se bilo lahko zgodilo, nobeno izmišljanje, nobena fikcija. Je najprej in predvsem *pesnjenje zgodovine*, in sicer iz tega, kar je pred dejanjem.

Že prvi verz kliče zgodovino in jo tudi imenuje:

O zgodovina, slepi nemir človeštva ...

Zgodovina je tako imenovana glede na to, kaj je zadaj. Za topotanjem vojsk čez celine, za vojnim truščem in vojno v miru, za izmenjavo besednih udarcev in stiski rok čez pogajalsko mizo – zadaj za vsem tem je »slepi nemir«. In nemara ne le za vzdiganjem imperijev, ampak tudi za graditvijo stavb učenosti in miselnih sistemov, za vzgajanjem visokih kultur, tako za dejanjskimi kakor tudi za nedejanjskimi, miselnimi oziroma duhovnimi dogodki, o katerih pesem sama ne govori.

»Nemir« torej na začetku te pesmi skupaj s pridevkom »slepi« upoveduje zgodovinsko dogajanje neposredno iz njegovega izvira oziroma ga imenuje po njem. Zgodovinsko dogajanje je *nemir človeštva*, skoz stoletja delujočih ljudi, saj tudi izvir tega dogajanja ni nič drugega kakor nemir, namreč *slepi nemir človeka samega*. Nemir je torej nekaj takega kot stalni motiv človeškega delovanja, s tem da nam ga Kocbekovo upovedanje kot vzgibavajočega ne pusti ločiti od vzgibanega, nemira izvira od nemira vrveža dejanj. Toda ali ni nemir zato, ker je gibalo zgodovinskega dogajanja samega, ki ga razgibava v stihijo, več od *izvira*, več od človeških tal,

iz katerih v zemeljskem območju vre na dan zgodovina? Ali mu ne pripade ali, bolje, zapade visoko dostojanstvo *izvora*, metafizičnega počela?

Pesem *Zgodovina* je izšla v zbirki *Žerjavica* (1974), skoraj trideset let po koncu za Slovence prelomnega zgodovinskega časa, in njen pozni izid nam lahko zbudi pomisel na resignacijo pesnika, ki se je k pesnjenju zgodovine vrnil po izkušnji spodletele revolucije ter v zgodovini videl le še nepregledno in nenadzorljivo stihijo. Vendar nemir razlaga Kocbek sam že v *Tovarišiji*. Navajam zapis, datiran s 15. marcem 1942, v presledkih (Kocbek 1996, 471):

> Ne delo ne ustvarjanje ne še tako modra življenjska metoda ali miselni sistem ne morejo človeka izmiriti in do kraja izpolniti. [...] Ta nemir ga sili, da se iz trenutka v trenutek na novo usmerja in dopolnjuje. [...]
>
> [...] Nemir je doživljaj, ki ga ne more izničiti noben drug doživljaj ... [...] Nemir prerašča vsa izkustva, vse doživljanje, vse misli. [...] Nemir nas vodi vedno dalj in naprej, to je vir in počelo vsega našega dejanja in nehanja.[5]

V tem zapisu je nemir opredeljen kot doživljaj nad doživljaji oziroma v vseh drugih doživljajih, vseprežemajoče in vsenoseče eksistencialno razpoloženje, ter hkrati kot gibalo, vzrok celotnega človeškega delovanja oziroma zgodovinskega gibanja – »vir in počelo«, celo zapiše Kocbek v retoričnem zaletu –, pa vendar ni prvi in absolutni vzrok. Je vzrok, ki je že prej posledica – ne posledica nedokončanosti tega ali onega prizadevanja, ki bi nas gnala v vedno novo in novo poskušanje, ampak posledica nedokončljivosti človeškega ustvarjanja oziroma neizpolnljivosti človeškega bitja, človekove neizpolnljivosti z njegovim lastnim ustvarjanjem sploh. Vzrok nemira, se pravi vzrok vzroka, je neskončna ustvarljivost zgodovinskega, odprtost zgodovine.

Prav v tem se Kocbekova misel že med najintenzivnejšim približevanjem marksizmu, ki ga lahko spremljamo v njegovih vojnih dnevnikih in tako imenovanih »osvobodilnih spisih«,[6] razhaja z njim. Marksizem, za kristjana revolucionarja Kocbeka sicer sprejemljiva »družbena metoda«, namreč napoveduje sklep razrednega boja in s tem, molče, tudi umiritev zgodovinskega gibanja v brezrazredni družbi, družbi brez antagonizma. Kajti čeprav naj bi bila marksistična dialektika revolucionarna, tako da naj ne bi nikdar dosegla »končnega statičnega počivališča [*resting-place*]«, pravi Bertrand Russell, »ne slišimo ničesar o nadaljnjih revolucijah, ki naj bi se godile po vzpostavitvi komunizma« (Russell 1959, 292). Na takšnem počivališču se v resnici ustavi vsako gibanje in na njem, v ustavljeni zgodovini in praznem teku času, obstane to, kar Kocbek imenuje »zgodovinska večnost« (Kocbek 1989, 201), večnost v zgodovini oziroma znotraj nje.

Toda ali Kocbekovo pesnjenje zgodovine po drugi strani ostaja krščansko? Nikakor ne, tudi če v »slepem nemiru« ne smemo videti divjega, iracionalnega gona brez intence, se pravi brez namere, brez smiselne naperjenosti, tudi če moramo, prav narobe, v njem uzreti izhodišče vedno novega usmerjanja, namer in smeri brez števila. Videti je namreč, da se človekov »slepi nemir« v Kocbekovem videnju zgodovine ne prepleta z Božjo previdnostjo, ampak jo izločuje. Ne gre le za to, da ljudje v tej slepoti

ne »razpolagamo z belvederom«, kot pravi sodobni krščanski zgodovinar Henri-Irénée Marrou (Marrou 1968, 79), ampak za to, da naše človeške namere ne držijo smeri. Čeprav se Kocbekova pesem ne razgovori v tej smeri, vendarle kaže in nas napotuje vanjo: načela, ki naj bi vodila človeško delovanje, se, kolikor lahko vidimo s prostim, nerazsvetljenim očesom, sprevračajo v svoje nasprotje, morda se najočitneje sprevračajo prav v revolucijah, in tako so se že načela francoske revolucije, načela svobode, bratstva in enakosti, sprevrgla v nasilje in morijo, revolucija je začela pokončevati tudi svoje otroke in jih, vsaka, pokončuje še zmeraj, kajti »revolucija je podobna Saturnu«, ugotavlja Büchnerjev Danton, »žre svoje lastne otroke«[7] – skratka, če se vrnemo k besedam Kocbekove pesmi, vse človeško dejanje je »grajenje s podiranjem«. Smeri ne drži nobena namera, niti namera nad namero.

Krščanska (ali, bolje, krščansko razumljena) zgodovina je, nasprotno, zgodovina, ki jo posvečuje delovanje Boga s pregledom nad vsem ustvarjenim, nad vsem od začetka časov videnim in hkrati vedenim – »sveta zgodovina«, kot jo je imenoval sv. Avguštin –, torej zgodovina, v kateri Bog deluje prek človeške namere, s svojo namero oziroma načrtom nad to namero (in zoper njo, s tem da v smiselni naperjenosti k dobremu lahko uporablja tudi človeško zlo, na primer rimsko zavojevanje Jeruzalema in pokol leta 70 po Kr. ali, še prej, Judovo izdajstvo Kristusa), ter tako drži smer.

Enako je tudi v »svetovni« ali »univerzalni zgodovini«, kakršno od razsvetljenstva naprej zasnavlja filozofija zgodovine. Zoper človeško namero in nad njo deluje, kot smer ohranjujoča naperjenost iz gibala, »namera narave« (*Naturabsicht*), kot to v prvi pravi filozofiji zgodovine imenuje Kant.[8] Zgodovina postane torišče za uresničevanje skritega načrta narave pa potem uma ali kakega drugega metafizičnega počela, previdnostni Božji poseg postane »zvijača uma« (*List der Vernunft*), kot to v nemara najveličastnejši filozofiji zgodovine imenuje Hegel,[9] in tako naprej, s to temeljno razliko, da je po krščanskem razumevanju od dogodka Kristusa naprej razodet cilj zgodovine, odrešenje, in da pota Gospodova, ves čas do konca neznano kdaj, ostajajo neizsledljiva (prim. *Rim* 11,33), v filozofiji zgodovine pa se skoz goščavo, skoz spreraščenost in zamrščenost posameznega v svetlobi počela kaže racionalno razvidna metafizična struktura zgodovine same.

Po drugi strani v zgodovini, kot jo v pesmi *Zgodovina* (in v drugih pesmih) pesni Kocbek, ni od Boga vnaprej dane smeri, ki bi ji človeško delovanje sledilo tudi proti svojim nameram. V menjavanju namer in smeri je ves čas le izvirni nemir ustvarjenine s svobodo (samo)ustvarjanja. In če Bog ne deluje v zgodovini, ali je ta tedaj človekova stvaritev? Je ta stihija človeška poezija? Katero mesto ima v njej, če sploh *v* njej, osrednji krščanski dogodek, dogodek Kristusa?

Novozavezno pričevanje o dogodku Kristusa prepripoveduje Kocbekova pesem *Trije modri* iz zbirke *Groza* (1963). To pričevanje prepripoveduje tako, da pripoveduje o poti treh modrih za zvezdo repatico, znamenjem, ki se jim je prikazalo na jutrovskem nebu. Kocbek daje pesem govoriti enemu izmed njih, ki so bili po evangeliju prve visoke potrdilne priče učlovečenega Boga in s tem prvega izmed dogodkov učlovečenja,

vrhunca krščanske odrešenjske zgodovine. Ta, tretji, Boltežar, poroča po vrnitvi, vrnitvi vsakega izmed njih v svoje kraljestvo, in poročilo končuje z besedami (ZP 1, 147):

Zdaj smo znova vsak v svojem kraljestvu,
moja dežela je najmanjša in najbolj srečna,
služim bližnjiku in ne vem, da vladam.
Vse sem premislil in ničesar ne obžalujem,
kajti največje prerokbe se še niso izpolnile.
Gledam in gledam skozi starodavno lečo,
skrivnostim na zemlji in na nebu ni kraja.

Katere prerokbe se še niso izpolnile, katere skrivnosti? Drugi dogodki učlovečenja, Kristusovo trpljenje, smrt in vstajenje? Toda ali samo ti? Ali pa tudi od teh povsem drugi dogodki? Od kod pravzaprav govori tretji jutrovski kralj zvezdogled? Kaj pomeni, da »skrivnostim na zemlji in na nebu ni kraja«? Mar ne, da jim, ne da bi bile brez kraja, na katerem se bodo razodele, *ni konca*? Ali jih je tedaj toliko kot zvezd na nebu in peska na zemlji?

Kocbek končuje zgodnji članek *Marksizem in krščanstvo*, objavljen leta 1928 v reviji Križ, s podobnimi besedami, ki govorijo o znamenjih, še več, ki v njih napovedujejo revolucijo in hkrati prerokujejo v znamenju revolucije: »Če krščanstvo ne bo razumelo skrivnostnih znamenj na nebu, bo čezenj zavihral gigantski vihar, Cerkev pa bo doživela kazen, ki bo strašnejša od katere koli v njeni zgodovini.«[10] V *Tovarišiji* pa, v zapisu, datiranem s 30. oktobrom 1942, pravi: »Nikjer ni konca neznanih dogodkov in stvari« (Kocbek 1996, 306). In še, v zapisu, datiranem z 8. decembrom tega leta, čeprav tokrat ne sam, ampak v vlogi poročevalca, ki navaja besede Josipa Vidmarja, sicer tuje besede, vendar kot da bi bile njegove lastne: »Mnogo stvari moram še premisliti, kajti mnogo skrivnosti je še med nebom in zemljo« (339).

Tega ne navajam v namig, da pesem *Trije modri* v resnici govori o nekem drugem, sodobnem dogodku – namig, ki bi ga bilo mogoče utemeljevati tudi s Kocbekovim lastnim pričevanjem, približno leto pozneje, o njenem nastajanju: »To noč me je tovarištvo z Gašperjem (Fajfarjem) in Miho (Brecljem) navdihnilo z osnutkom pesmi o Treh modrih.«[11] Čeprav ima pot na kraj dogodka, kot jo v prvih dveh kiticah opisuje Boltežar oziroma, po pravkar navedenem dnevniškem zapisu, Kocbek sam, ki v liku Boltežarja razkriva samega sebe, nezgrešljive poteze partizanskega gibanja po nevarnem ozemlju, pesmi ne smemo brati kot alegorijo. Pesem po moji presoji ne govori v novozavezni prispodobi o nekem drugem dogodku, ampak, naj ponovim, o obisku treh modrih in, sicer le posredno, pa vendar, tudi o dogodku Kristusa. Vendar v njej razbiram od evangeljskega drugačno, pod vidikom sodobnosti udelano govorčevo gledišče, s katerega se skrivnost izreka nedoločno, ne da bi bila nujno vezana na dogodke Božjega učlovečenja, in s tem odpira neskončno obzorje zgodovine. V njem je dogodek Kristusa oziroma Božje učlovečenje videti le ena izmed skrivnosti, ki jim, tudi še po njenem razodetju, ni konca.

Po novozaveznem pričevanju pa je Božje učlovečenje skrivnost nad skrivnostmi, središčna skrivnost, s katero je napočila *pléroma tôn kairôn*, »polnost časov« (*Ef* 1,10). Zato *kairós*, čas Božjega učlovečenja – ta *nýn kairós*, »sedanji čas« (*Rim* 3,26), ta »čas zdaj« –, ni le središčni čas, sreda časa med stvarjenjem in poslednjo sodbo. Je tudi *izpolnitev časov*, v kateri je že prišel Ta, ki je bil napovedan in ki pride na koncu, ter s tem bistveno eshatološki čas, ker je v njem že pričujoče to, kar bo nekoč edino pričujoče – čas, ki napoveduje od Boga povsem izpolnjeni čas, tisto zadnje po koncu zgodovine. Vse Kristusovo življenje »stoji pod zahtevo *kairósa*«,[12] enkratnega časa, ki ga daje Bog. Zato je to čas ponudbe odrešenja, ki ga je treba prepoznati, in s tem za človeka čas odločitve, odločitve za učlovečenega Boga ali proti njemu. »Pravi čas« (*Rim* 5,6). Čas, ki ga bo, če ga bo, danega od Boga s prevzetjem odločitve nase odločil človek sam.

Po drugi strani je v Kocbekovem pisanju, predvsem v vojnih dnevnikih in »osvobodilnih spisih«, raztresenih več znamenj o drugačnosti *kairósa* in zgodovine. Najprej, kot da se človeška zgodovina v pravem, strogem pomenu ne bi začela osmega dne, po Božjem stvarjenju, ampak šele po Božjem učlovečenju, in kot da bi bila čas, ko človek deluje sam, ter s tem čas nekega drugega, namreč človekovega lastnega učlovečenja oziroma »utelešenja«. Kocbek v članku *Kristjan v novem redu* iz leta 1943, denimo, pravi, da »idejo neposrednega božjega vladanja nad naravo in zgodovino zamenjuje ideja osebne neodvisnosti in osebnega utelešenja«.[13] In nadalje, kot da bi se zgodovina, ki v strogem pomenu ni ves čas in njen čas torej ne more biti *chrónos*, lahko delala le v nekem drugem, vendar *spet kairotičnem* času – in ta čas, *kairós* ne več Božjega, ampak človekovega utelešenja, je zdaj.

V Kocbekovih vojnih dnevnikih in »osvobodilnih spisih« kar naprej srečujemo *kairós* v variantnih ubesedenjih, izostren v pomenu časa odločitve (pa ne le v njih, ampak tudi še pozneje, na primer v proslulem pogovoru, ki ga je Kocbek imel z Borisom Pahorjem ob svoji sedemdesetletnici in v katerem ta čas sicer starozavezno, vendar še zmeraj kairotično imenuje »ura obiskanja«[14]). To je tedaj čas odločitve za osvobodilno dejanje, tako za narodno osvoboditev kakor za revolucijo, se pravi za osvoboditev oziroma osvobajanje, ki rešuje tako družbo kakor krščanstvo: družbo meščanstva in kapitalizma, krščanstvo pa nanju vezanega klerikalizma in, še več, poevangeljskega s posvetno oblastjo skvarjenega »zgodovinskega krščanstva« sploh. Torej čas odločitve za tisto osvobajanje, ki ne vrača na staro – za osvobajanje *kot ustvarjanje*, za udejanjanje neskončnih stvariteljskih možnosti pri osvobajanju. Kajti le čas odločitve je zgodovinski, ustvarjalen, zgodovinotvoren čas in le v njem je zgodovina, čas delovanja-iz-odločitve, poezija.

Kocbekovemu iz-novozaveznemu, prekoračujočemu razumevanju tega časa pa se utegnemo najbolj približati, če si ga prikličemo pred oči kot čas ponudbe, namreč ponudbe odločitve, ki jo je bilo treba sprejeti, vendar jo je bilo mogoče tudi ne sprejeti. To je tedaj čas od-ločitve, ki je prav tedaj, ko je bila sprejeta, *kot odločitev* med Slovence hkrati nujno prinesla tudi *ločitev*, ločitev teh, ki so »razumeli« oziroma »spoznali« čas (»spoznali smo svojo uro«,[15] na primer pravi Kocbek v *Listini*, ali pa v pogovoru s

Pahorjem: »Napočila je ura obiskanja in mi smo jo razumeli«[16]) ter se poslušno odzvali njegovemu izzivu, od tistih drugih, ki ga niso, tako kot ga nekdaj niso Judje, ko Jezusa niso prepoznali za Mesijo, se pravi za Kristusa.

Pesem *Velika noč 1943*, spet iz zbirke *Groza*, je zasnovana kot praznična zdravica in poje prav o teh, ki so razumeli, ki jih je torej posvetilo razumetje »svete ure«, in o preobražanju vina v kri – zdaj, pri nazdravljanju oziroma napivanju in pitju, ter tudi ob smrtni uri vsakega izmed njih, ki bo v poslušnosti izzivu časa in hkrati v zvestobi enako poslušnim kakor Kristus na veliko noč daroval svojo kri. To se v četrti in peti kitici pesmi glasi takole (ZP 1, 134):

...
čutimo omamo vrenja,
v kri se preobraža vino,
sveta ura se pričenja.

Ta pijača je v podobi
vina kri tovarišije,
kdor umira, vé v zvestobi
občestvu, da sebe pije.

Pesnika Kocbeka pa je ta čas z opojnim obiljem stvariteljskih možnosti spravljal, kot že rečeno, v »zgodovinsko ekstazo«, iz katere je po mojem mnenju tudi ves čas izhajala njegova slepa oziroma, natančneje, sebezaslepljujoča politika, mučno upravičevanje nenehnega izgubljanja svojega lastnega političnega prostora in, še prej, revolucionarnega ekscesa komunizma s tem, da je komunizem tista zgodovinska sila, ki je edina na Slovenskem kos izzivu časa odločitve, in da je zato treba sodelovati z njim za ceno skoraj vsake žrtve.

Toda od kod ta drugi – in prvi slovenski – kairotični čas, ki naj bi, če uporabim besede iz *Tovarišije*, prinesel »nov prodor evangeljskih resnic«[17] na Slovenskem? Ali ga je, čas, ki se daje, tako kot prvega dal Bog? Ali pa si ga je dal človek in je zato samodar, se pravi čas, ki je človeku dan le v njegovem lastnem prepoznanju za takšen čas? Ali nekega nedvomno izrednega, od vojne in smrtne grožnje težkega časa ni sam pri sebi, vendar ne le zase, ampak za vse Slovence prepoznal pesnik Kocbek sam?

In kaj je z Bogom ves čas od učlovečenja?

Nekaj takega kot Kocbekovo *final statement* o Bogu in človeku glede zgodovine berem v pesmi *Molitev*, zadnji pesmi iz zbirke *Žerjavica*.

To ni pesem o človeku v zgodovini in hkrati o »mrtvem Bogu«, Bogu, s katerim kratko malo ni nič in ki je torej prazen nič, največja izmed naših izgubljenih iluzij. Imenovana molitev in govorjena kot govor-k-Bogu, je pesem nagovor Boga, ki ne deluje in zato odsostvuje v zgodovini, vendar kljub temu nekako »je« – onstran nje. Pesem je torej prav kot nagovor v zgodovini odsotnega Boga naslovljena onstran zgodovine: nagovor, ki se v dolgih, vzvalovanih stihih upoteva čez brezno zgodovine, v katerem divja stihija, nagovor odsotnega Boga, paradoksno, kot prisotnega, v odsotnosti prisotnega, celo bližnjega, saj, pravi Kocbek (ZP 2, 138, v. 25–26),

... si mi prav v odsotnosti
najbližji in me prav v njej ne smeš zapustiti.

Tako Kocbek v *Molitvi* spet pesni zgodovino tam, kamor zgodovinopisje ne seže, pred človeškim dejanjem. Pesem se končuje takole (v. 34–41):

... Tvoja odsotnost mi hipoma postaja najvišja in najlepša resnica
o Tebi, kajti umaknil si se iz sveta, da napraviš mesto človekovi
svobodi,
in glej, šele zdaj doumevam spoznanje, da na ta način postajamo
Tvoji svobodni
soustvarjalci, poslej se ne spopadamo več s Tvojo krutostjo
in nevednostjo
samega seba, ampak z razlogi in vzroki vseh stvari, ki rastejo z nami
in gredo
proti Tebi tiho in brez obredov, da si v milijonih let spočiješ in se
na koncu
prebudiš in se s svojim kazalcem dotakneš zmagoslavnega človeka,
kakor si se
nekoč dotaknil Adama, amen.

Pesem v nagovoru odsotnega, zunaj zgodovine prisotnega Boga govori, da je izvor zgodovine onstran nje same. Vendar ta ni niti v očesu Božje previdnosti niti nima stalnosti počela. Zgodovina izvira iz Božjega umika (»kajti umaknil si se iz sveta«), tako da je *izvir* zgodovine v Božji odsotnosti, če uporabim ime zanj iz pesmi *Zgodovina*, človekov »slepi nemir«. S tem umikom je človek prepuščen svoji svobodi in vanjo, v svobodo za dejanje, v kateri dela zgodovino kot svojo, človeško stvar, kot so-ustvarjanje, ustvarjanje za Božjim ustvarjanjem in ob njem. Tako smo v svojem nemiru »Tvoji svobodni soustvarjalci«.

Namera Boga stvarnika se kot smiselna naperjenost, ki naj bi se nad človeškimi namerami in zoper njih uveljavljala v človeških dejanjih, ob njegovem umiku iz zgodovine in s prepustitvijo pobude človeku zgubi. Pa vendar bo Bog, kljub tako izničeni nameri in ne da bi človeškim nameram dajal smer, »na koncu«, kot napoveduje molilni nagovor pesmi, potrdil človekovo ustvarjanje kot dopolnitev svojega lastnega. Potrdil pa ga bo tako, da se bo dotaknil na začetku z dotikom ustvarjenega in potem samoustvarjalnega človeka. Spet dotaknil s kazalcem.

Spet v dvojnem pomenu. Kajti Božji kazalec, izprožen proti Adamu, da ga obudi v življenje, je osrednji detajl veličastne Michelangelove upodobitve Božjega stvarjenja človeka na stropu Sikstinske kapele. E. H. Gombrich o njem pravi tole (Gombrich 1995, 312):

> Ko On [Bog, op. V. S.] steguje svojo roko, ne da bi se sploh dotikal Adamovega prsta [*not even touching Adam's finger*], malone vidimo, kako se prvi človek prebuja kakor iz globokega spanca in zre v očetovski obraz svojega Stvarnika. Eden izmed največjih čudežev v umetnosti je, kako je Michelangelo znal narediti dotik Božje roke za središče in žarišče slike in kako nam je prek lahkote in moči te stvarniške kretnje dal gledati idejo vsemogočnosti.

Kocbekova pesniška upodobitev nam torej priklicuje pred oči prvotno Michelangelovo slikarsko, na kateri je prikazana, kot nas uči natančno gledati Gombrich, stegnjena Božja roka s kazalcem, ki je najdlje med prsti te roke izprožen proti Adamovemu kazalcu, izprožen v dotik, ki še ni ali že ni več ali morda sploh ne bo dotik, ker sta že sama v dotik stegnjena roka in izproženi kazalec dovolj, da v bivanje prikličeta prvega človeka. Vendar Kocbekova preupodobitev prestavlja dotik z začetka na konec (»in se na koncu / prebudiš in se s svojim kazalcem dotakneš zmagoslavnega človeka, kakor si se / nekoč dotaknil Adama, amen«), s tem da dotik drugič ni dotik Boga, ki prebudi človeka, ampak Boga, ki se je sam prebudil, in ni podoba Božjega »Bodi«, ampak »Tako je«. In to pred zadnjo besedo pesmi, besedo »amen«.

Torej dvakrat dotik in dvakrat amen. Bog se bo, govori v nagovoru Boga Kocbekova pesem – v nagovoru, ki, naslovljen na Boga, govori tudi nam, ne le Bogu, in tudi za nas –, prebudil iz svojega »zgodovinskega spanja«, iz spanja zunaj oziroma onstran zgodovine, zganil se bo iz mirovanja, s katerim je prepustil prostor ustvarjalnemu človekovemu nemiru, ter potrdil človekovo ustvarjanje oziroma svoje in človeško skupno delo, kot človekov delež pri soustvarjanju *bo potrdil zgodovino* – in potrdil jo bo s kazalcem, ki govori »Tako je«. »Amen«. S tem da »amen«, zadnja izgovorjena beseda nagovora Boga v pesmi in sklepna beseda pesmi *Molitev* same, sledi tej kretnji, temu »Amen«.

Toda ali tako spesnjeno zgodovino, ki tudi prek preupodobitve Michelangelove upodobitve stvarniškega Božjega dotika, čeprav nikakor ne le zato, nedvomno dobi veličastno podobo, lahko sprejmemo za svojo? Ji lahko pritrdimo? Lahko k njej pristavimo še svoj »amen«?

Torej?

OPOMBE

[1] Prim. Febvre 1953, 4–5, 71, 428 isl.

[2] Izraza sta Kocbekova. Gl. Kocbek 2000, 96 in 30.

[3] Prim. npr. n. d., str. 158 in 430–432.

[4] Prim. Veyne 1990, 35.

[5] Zapis je, le z drugačno pisavo nekaterih pomožnih besed v navedku (»niti« in »dalje«), že v prvi izdaji iz leta 1949 (Ljubljana, Državna založba Slovenije, str. 381).

[6] Prim. Kocbek 1991 in 1993.

[7] Büchner 1997, 25. Če se pustimo voditi sicer napačni etimologiji, ki jo daje Aristotel (*De mundo* 401a 15) in po kateri je Kronos, ustreznik Saturna v grški mitologiji, *chrónos*, »čas«, se nam, paradoksno, odstre globoka resnica o vezi med časom in revolucijo: žrtev kroničnega teka časa in njegovega žretja je revolucija sama, brž ko se institucionalizira, se pravi, ustanovi in ustali ali vtiri v vsakdanjosti, potem ko je bila »iz tira«.

[8] Prim. spis *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784).

[9] Prim. že imenovane *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1822/23, objavljena 1837).

[10] V: Kocbek 1989, 28. Dodajam tako rekoč *epoch-making*, se pravi epoho odpirajoče besede Hamleta, morda sploh prvega junaka novoveške literature, Horaciju, besede, v katerih se novi svet lomi od starega (1,5): »Več stvari je na nebu/v nebesih [*in heaven*] in na zemlji, Horacij, / Kot si jih sanja tvoja filozofija [*Than are dreamt of in your philosophy*] ...« V: Shakespeare 1997, 1017.

[11] Kocbek 2000, 473. Zapis je datiran z 20. oktobrom 1943.

[12] Gl. geslo *kairós* v Kittel in Friedrich 1992, 390.

[13] V: Kocbek 1991, 453. Kocbek povzema članek v *Listini*, str. 459–461.

[14] V: Kocbek 1989, 305. V Septuaginti se *kairós* večkrat pojavlja v zvezi *kairós episkopês*, »čas obiskanja« (npr. v *Jer* 6,15 ali *Mdr* 3,7). Kocbekovo razumevanje *kairósa* in »pomešanje zgodovinskega z eshatološkim« v njem pa kritizira Gorazd Kocijančič (prim. 2004, zlasti str. 189 in 192).

[15] Kocbek 2000, 609.

[16] V: Kocbek 1989, 305.

[17] Kocbek 1996, 253. Besede so iz Kocbekovega pisma, ki je delno navedeno v zapisu, datiranem s 4. oktobrom 1942.

BIBLIOGRAFIJA

AURELIUS AUGUSTINUS, sanctus: *Confessiones*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi opera omnia*, 1. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. l. (Patrologia Latina [= PL] 32), stolp. 659–868.

BibleWorks for Windows, 2.3d (2200). Seattle, Washington, Hermeneutika Software, 1993 (z naslednjimi Biblijami: King James Version, American Standard Version, Revised Standard Version, Greek New Testament, Ralphs' Septuagint, BHS Hebrew Old Testament, Westminster BHS Old Testament, Latin Vulgate, Westminster Confession).

BÜCHNER, Georg, 1997: *Dantonova smrt*, prev. Bruno Hartman. V: isti, *Drame in proza*, ur. Mojca Kranjc. Ljubljana, Mladinska knjiga (Kondor 281), str. 5–84.

FEBVRE, L. P. V., 1953: *Combats pour l'histoire*. Pariz, A. Colin.

GOMBRICH, E. H., 1995: *The Story of Art*. London in New York, Phaidon Press Limited (16. izd.).

HEGEL, G. W. F., 1995: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. V: isti, *Werke* [= W] 12, ur. Eva Moldenhauer in Karl Markus Michel. Frankfurt ob Majni, Suhrkamp Verlag (4. izd.).

HEIDEGGER, Martin, 1997: *Bit in čas*, prev. Tine Hribar et al. Ljubljana, Slovenska matica (Filozofska knjižnica 42).

KITTEL, Gerhard, in FRIEDRICH, Gerhard (ur.), 1992: *Theological Dictionary of the New Testament*, skrajšal in prevedel Geoffrey W. Bromiley. Grand Rapids, Michigan, William B. Eerdmans Publishing Company (2. izd.).

KOCBEK, Edvard, 1977: *Zbrane pesmi* [= ZP] 1 in 2, ur. Andrej Inkret. Ljubljana, Cankarjeva založba.

KOCBEK, Edvard, 1989: »Marksizem in krščanstvo«. V: isti, *Svoboda in nujnost. Pričevanja*. Celje, Mohorjeva družba (2., pregledana in dopolnjena izd.), str. 24–28.

KOCBEK, Edvard: »Marx in religija. Marksistični ateizem«. V: isti, *Svoboda in nujnost. Pričevanja*. Str. 194–210.

KOCBEK, Edvard: »Pogovor z Borisom Pahorjem«. V: isti, *Svoboda in nujnost. Pričevanja*. Str. 299–312.

KOCBEK, Edvard, 1991: *Osvobodilni spisi*, ur. Peter Kovačič-Peršin. Ljubljana, Društvo 2000 (1. zv.), 1993 (2. zv.).

KOCBEK, Edvard, 1996: *Tovarišija. Dnevniški zapiski od 17. maja 1942 do 1. maja 1942*. V: isti, *Zbrano delo* 6, ur. Andrej Inkret. Ljubljana, DZS.

KOCBEK, Edvard, 2000: *Listina*. V: isti, *Zbrano delo* 7/1, ur. Andrej Inkret. Ljubljana, DZS.

KOCIJANČIČ, Gorazd, 2004: »Čas obiskanja? Ob Pahorjevem intervjuju s Kocbekom«. V: isti, *Tistim zunaj. Eksoterični zapisi 1990–2003*. Ljubljana, KUD Logos, str. 185–193.

KOS, Janko, 1992: »Novi pogledi na slovensko literaturo. Kocbek redivivus«. V: Sodobnost 40, št. 3, str. 231–235.

MARROU, Henri-Irénée, 1968: *Théologie de l'histoire*, Pariz: Éditions du Seuil.

RUSSELL, Bertrand, 1959: »Dialectical Materialism«. V: Patrick Gardiner (ur.), *Theories of History*. New York, The Free Press, in London, Collier Macmillan Publishers, str. 285–295.

SHAKESPEARE, William, 1997: *Hamlet. Prince of Denmark*. V: *The Unabridged William Shakespeare*, izd. W. G. Clark in W. A. Wright. Philadelphia in London, Courage Books, str. 1007–1052.

Sveto pismo stare in nove zaveze, slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov. Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 1996.

VEYNE, Paul, 1990: »Kako pišemo zgodovino: pojem intrige«, prev. Neda Pagon. V: Oto Luthar (ur.), *Vsi Tukididovi možje. Sodobne teorije zgodovinopisja*. Ljubljana, Knjižnica revolucionarne teorije (Krt 70), str. 21–49.

■ "BLIND UNREST OF HUMANITY": KOCBEK'S POETIC VISION OF HISTORY.

Key words: literature and history / Slovene poetry / Kocbek, Edvard / time / absent God

History, generally one of poetry's rare themes, is the subject of the late poem by Edvard Kocbek, *Zgodovina* (*History*). In it, the Christian revolutionary Kocbek depicts history from that which came before the deeds, which as *res gestae* according to traditional thought constitute history. He depicts history out of unrest, a constant motive of human action, the origin of human intentions and directions. From here onwards, the course of history presents itself as a blind force, and at the same time as the creation of man, since these intentions are not directed by God's providence, by no intention above all intentions.

The place of the core Christian event in a history depicted in such a way, the event of Christ or God's incarnation, is beautifully presented in an earlier poem, *Trije modri* (*The Three Magi*): the birth of Christ, the first of the events in God's incarnation, is merely one of the secrets, which seem to have no end. In the New Testament *kairós*, the time of God's incarnation, is the central, unique and decisive historic time, but Kocbek transposes it to a different *kairós*, the time of man's rather than God's incarnation, the time of the Slovenian revolution.

In his poem *Molitev* (*Prayer*), the address of God absent in history, he finally depicts history as a human activity originating in God's withdrawal. In this final vision, history is man's creation that will be endorsed by God, even though God's intention does not direct human intentions. God will approve it with the index finger which, quite contrary to Michelangelo's depiction of the Creation of Adam on the ceiling of the Sistine Chapel, says to man at the end of history, at the end of human (self)creation, "So Be It" instead of "Be".

Oktober 2004

RETORIKA ISKRENOSTI*

Péter Hajdu

Inštitut za literarno vedo Madžarske akademije znanosti, Budimpešta

Vtis o iskrenosti pesmi predpostavlja, da se namera ujema s pomenom besedila, ironijo pa so običajno opisovali kot napetost med namero in dobesednim pomenom. Čeprav je pojem iskrenosti literarna teorija v 20. stoletju diskreditirala, še vedno igra dokaj pomembno vlogo v klasični filologiji. Članek analizira razprave o iskrenosti ali ironičnosti Katulove in Horacijeve poezije. Raziskuje značilne retorične formacije, ki besedilu omogočajo, da je prebrano kot iskreno. Iskrenost pa tako kot ironija potrebuje tudi bralčevo sodelovanje.

The Rhetoric of Sincerity. *The impression that a poem is sincere presupposes an intention that coincides with the meaning of the text, while irony is traditionally described as a tension between intention and literal meaning. Although the concept of sincerity has been discredited by the 20th century theory of literature, it still plays a rather important role in classical scholarship. The paper analyses scholarly discussions about the sincere or ironic nature of Catullus' and Horace's poetry. It investigates characteristic rhetorical formations that make a text able to be read as sincere. Sincerity as well as irony requires the reader's co-operation.*

Iskrenost je bila – in v mnogih primerih še vedno je – osrednji pojem pri vrednotenju stare poezije. Novo kritištvo je takšen pristop spravilo na slab glas kot »zmoto iskrenosti« (sincerity fallacy), tj. zgrešeno predstavo o poeziji kot izrazu duševnega doživetja biografskega avtorja. Bolj ko je izražanje neposredno ali pristno, višja naj bi bila kakovost ustvarjene poezije. Samo po sebi se razume, da je za tovrstne poglede na književnost naslov tega članka očiten oksimoron; retorika je namreč veljala za sredstvo mediacije, ki je izključevalo možnost neposrednega ali iskrenega sporočanja o doživetju. Ovidijeva poezija je bila pogosto podcenjena, češ da je retorična in zato nujno neiskrena. Toda najprej bi rad spregovoril o retoriki

* Članek je del OTKA projekta št. T 042711 "Narrative and Rhetoric."

klasične filologije in vlogi, ki jo v njej koncepcija iskrenosti – včasih pod rafinirano preobleko – še vedno skuša igrati.

Pojem iskrenosti je dediščina romantike, gibanja, ki je pesništvo hotelo napraviti za neposredovani izraz popolnoma prodornega doživetja, ki ga posrečeno označuje nemški izraz *Erlebnis*. Zato romantika ni zaupala tradicionalnim sredstvom posredovanja, kakršni so literarni žanri in retorika. Ne more nas pretirano presenetiti, da je klasična filologija, ki se je v svoji moderni obliki razvila prav v kulturnih okoliščinah, v temelju določenih z dosežki nemške romantične poezije in literarne kritike, navdušeno posvojila te ideje in se jih je poslej le nerada otresala. V današnjem kulturnem položaju pa komaj še lahko verjamemo v možnost neposrednega dostopa do doživetja, celo do svojega lastnega. Postmoderna zavest na srečo opušča upanje, da bi bilo mogoče skovati še nikdar slišani jezik za izraz izjemnega doživetja, saj jezik doživetje (ki niti ni tako izjemno) vedno že posreduje zavesti. V dvajsetem stoletju je bil odpravljen celo koncept enovite osebnosti, ki naj bi se lahko soočala z enkratnim doživetjem. Po drugi strani nimamo dostopa do avtorjevih misli, zato ne moremo potrditi ali ovreči nobene trditve o ujemanju med doživetjem in izrazom; celo govoriti o takšnem ujemanju se potemtakem zdi nesmiselno.

Najbolj priljubljena figura novega kritištva je bila ironija in ta lahko velja za nasprotje iskrenosti. Ironijo so v izročilu opredeljevali kot pojav, v katerem se je dobesedni pomen trditve razlikoval od nameravanega pomena oziroma je bil z njim v nasprotju. Junak novega kritištva ni več iskreni pesnik, ki ustvarja nov jezik za izražanje natanko tistega, kar hoče, temveč ironik, ki sestavlja pesem, ki zmore posredno namigovati na drugačen nameravani pomen. Ta *namera* pa nam povzroča težave, ker predpostavlja nameravajoče bitje, se pravi zavest, ki v ozadju izjave razpolaga z različnimi pomeni, tako navideznimi kakor resničnimi. Do zavesti se ne moremo neposredno dokopati, da bi lahko njeno namero primerjali z dejanskim pomenom njene izjave. Morebiti drži, da »si ne moremo predstavljati govora brez govorcev in poslanega pomena brez pošiljatelja«,[1] toda gola in verjetno neizogibna predpostavka, da je v ozadju izjave zavest, še ne zadošča, da bi njeno namero prepoznali kot drugačno od pomena izjave. A vendar smo nekateri med nami zmožni prepoznati ironijo. Gre samo za stvar naše domišljije?

Besedilo postane ironično, če si lahko zamislim nasprotno namero ali če si ne morem zamisliti resne intence. Obstajajo besedila, ki se zdijo nekaterim bralcem ironična, drugim pa iskrena; očiten primer je Lukanov slavospev Neronu na začetku *Farzalije*.[2] Toda tisti, ki imajo neko besedilo za ironično, se morajo sklicevati na kakšno besedilno ali sobesedilno protislovje, ki signalizira ironijo, ali pa morajo bralca opozoriti, naj bo previden glede dobesednega pomena. Nekatere novejše opredelitve ironije hočejo molče odpraviti pojem govorčeve namere in rajši govorijo o protislovju med besedami in konteksti ali izkoriščanju odklonov od skladenjskih ali pomenoslovnih norm.[3]

Še vedno preostane problem, da odklone od skladenjskih in pomenoslovnih norm izkorišča vsako pesniško besedilo. S ščepcem duhovitosti in z dovolj natančnim branjem bomo gotovo našli protislovja v slehernem besedilu. Natančno branje se izide v ironiji.

Kako naj v takšnem položaju koncepcija iskrenosti sploh še igra kakšno vlogo v literarni vedi? Seveda ne mislim govoriti o primerih naivnega biografskega pristopa, ki jih še vedno ne manjka. Nekateri strokovnjaki pišejo, kakor da bi živeli v 19. stoletju. Precej bolj zanimivi so načini razmišljanja, ki skušajo upoštevati postmoderno stanje literarne vede, obenem pa se ne morejo odreči močni biografski tradiciji klasične filologije. Po mojem lahko najprimernejše zglede preučevanja iskrenosti najdemo v strokovni literaturi o Katulu, Horaciju in Ovidiju. Katul je bil splošno sprejet kot *Erlebnisdichter katexochen*[4] in s tem izročilom se zdi težko prelomiti. Nikakor pa ni nemogoče. (V mislih imam knjige Williama Fitzgeralda in Davida Wrayja.)[5] Po drugi strani je bila iskrenost Horacijevega političnega pesništva tema, o kateri se je goreče razpravljalo, in to ne brez odvisnosti od družbenega okolja razpravljavcev in njihovih političnih stališč.[6] V zvezi z iskrenostjo Horacijeve ljubezenske poezije naj izjemoma iz knjige o njem navedem zgolj en stavek, v katerem vlada naivno biografsko stališče: »Kar zadeva Horacija, lahko upravičeno dvomimo, da je bil kadarkoli zaljubljen kaj bolj kot do gležnjev.«[7] Ovidijevo ljubezensko pesništvo s svojim vedrim tonom in z igrivimi variacijami vsakršnih tem iz uveljavljenega žanra ni privlačilo navdušencev za iskrenost, nasprotno pa so njegovo pesništvo iz pregnanstva pogosto opisovali kot izraz življenja, ki je s svojo neposrednostjo v klasični literaturi izjemno. Zdaj lahko prebiramo nadvse zanimivo množico analiz o problematičnosti te neposrednosti. Še več, potem ko je prišla v obtok ideja, da Ovidij morda sploh nikdar ni bil izgnan,[8] se moramo soočiti z možnostjo čisto ironičnega branja obeh njegovih izgnanskih pesniških zbirk. Na kratko bom razčlenil dva pojava iskrenostnega pristopa h književnosti s področja raziskav Katula, nato pa se bom dotaknil še težav z branjem Horacija danes.

Eve Adler[9] v Katulovih pesmih navadno odkrije kakšno besedilno ali skladenjsko protislovje. V C. 8 se na primer nahajajo govoreči »jaz« (po Adlerjevi je »naravno«, da je govorec Katul [8]), delujoči »ti«, imenovan Katul, končno pa še delujoči »on«, ki je prav tako imenovan Katul. Adlerjeva poudarja, da takšna protislovja ne vodijo v ironijo, ampak da so, nasprotno, označevalci »neposrednega samorazkrivanja« (6). Meni, da je pesnikova distanca od govorečega lika oziroma persone zgolj »del tesnobne samorazcepitve osebe« (7) in da Katulove pesmi sporočajo »živo doživetje osebe«, ki vsebuje in nadgrajuje tri sestavine: govorca pesmi, naslovnika z imenom »Katul« in pesnika, ki pesem predstavlja (11). Opraviti imamo z več Katuli: eden deluje v življenjski situaciji, drugi o tem premišljuje, tretji pa sestavi pesem, da bi takšno premišljevanje izrazil; tu je še »oseba Katul«, ki zajema in presega vse tri. »Pesem je osvojitev doživetja, ki ga sama izraža, in doživetje je manj neposredno od osvojitve.« (11)

Ko E. Adler govori o distanci pesnika do njegove persone (lika pesnika), po mojem narobe razume moderni literarnoteoretski pojem, saj pesnika samega, enega od obeh členov v domnevni distanci, z branjem poezije ni mogoče doživeti.* Razlikovanje med pesnikom in likom pesnika je pravzaprav uporabno samo zato, ker je iz njega jasno, da govoriti o govorečem

* Na Slovenskem se je sicer uveljavil pojem lirski subjekt, vendar bi nadomeščanje angleškega izraza »(speaking) persona« z izrazom »lirski subjekt« prevod na silo prilagodilo določeni metodologiji. (Op. prev.)

glasu ni isto kot govoriti o biografskem avtorju. To znano koncepcijo pa Adlerjeva izkrivlja, da bi v obtok vrnila ideje avtorja, osebe in osebnosti, ne glede na vse, kar je imela literarna veda 20. stoletja povedati o neplodnosti in neprimernosti tovrstnega razpravljanja. A to so samo nerodnosti v njenih tehnikah. E. Adler, kot se zdi, sicer upošteva moderni uvid v posredovanost doživetja, a ga prilagaja staromodnemu modelu literature, katerega ključne besede so doživetje, izraz, pesnik in osebnost. Zaveda se, da ni več moderno vztrajati pri izenačevanju biografskega avtorja in pesemskega govorca, zato iz te razlike naredi glavno temo Katulovega pesništva. Tetraeder s trikotnikom pesnik-govorec-akter in nadrejeno osebo pa ni nobena Katulova posebnost. Večji del lirskega pesništva postavlja na prizorišče akterja in govorca; ker se bralci soočajo z ustvarjenim besedilom, si lahko zamislijo njegovega ustvarjalca; enako si lahko zamislijo še vseobsegajočo osebnost. Diskurz o zadnjih dveh dejavnikih je vendarle domišljijski, kajti prek pesmi lahko doživimo le njenega govorca in akterja. S tem da Adlerjeva za dejansko temo pesmi razglasi obvladanje, osvojitev doživetja, tj. ustvarjalčevo oziroma pesnikovo dejavnost pisanja o osebnem doživetju, umesti svoje razpravljanje v okrožje domišljije. Med pesnikom in pesniškim glasom razlikuje samo zato, da ustvari teoretski okvir, v katerem lahko v miru razpreda o osebnosti biografskega avtorja.

Niklas Holzbeg preiskuje tisto, kar sam precej bolj previdno imenuje »skriti avtor«.[10] Izrecno, večkrat in včasih strastno zavrača neposredno biografsko branje Katulovega pesništva. Meni, da dogodki, ki jih pripovedujejo ali se nanje nanašajo pesmi, ne sporočajo obvestil o pesnikovem življenju, ker pripadajo liku pesnika, personi, in tvorijo izmišljeni »Katulov roman« (14). Kljub temu hoče Holzberg postavljati trditve o pesniku. Priznava sicer, da ni mogoče povedati ničesar o njegovem življenju in osebnih prepričanjih. Nekaj pa je vendarle mogoče reči, ker se za Katulovim govorečim likom skriva Katul avtor. »Dieser ist freilich nicht so versteckt, daß es sich nicht lohnen würde auch nach ihm zu fragen und zu suchen« (14). Derridajevi bralci idej o čemer ali komer koli onkraj teksta te ideje gotovo niso pripravljeni sprejeti. Holzberg se loteva prepoznavanja neke grške pesmi, ki jo Katul v svojem besedilu citira, preoblikuje ali parodira, in to razmerje opisuje s topografsko metaforo, da se grška pesem skriva za latinsko: »Wieder einmal versteckt sich hinter Catulls Text ein anderer, und hinter den beiden Texten versteckt sich wiederum der Autor, dessen Anwesenheit sich freilich in seinem freien Umgang mit der Vorlage manifestiert.« (55) Kajpada gre pri tem za medbesedilno branje; Holzberg nasploh bleščeče analizira, a ni zadovoljen, če razpravlja o besedilih, ki jih povezuje *njegov lasten* bralni proces. Čuti potrebo po pritegnitvi avtorja in njegove zavesti, dostopne prek besedila. Njegov Katul je neiskren, popolnoma ironičen, z nami se gre literarno igro. Katulovo pesništvo nam kaže kot samonanašalno igro z literarnim medijem. Takšna obravnava bi se čisto dobro iztekla tudi brez slehernega namigovanja na avtorja, a kaj, ko v njej še straši duh biografsko usmerjene literarne vede skupaj s transcendentalno vero v stvarnika v ozadju stvaritve oziroma avtorja, ki da se prikazuje v pesmi.

Ironija vendarle ni edino mogoče nasprotje iskrenosti. V tem kontekstu bi lahko razpravljali tudi o neiskrenosti ali laganju. Z vidika ironije se

iskrenost in neiskrenost ne razlikujeta kaj dosti; medtem ko ironično besedilo ponuja nekaj protislovij, da bi v izjavi ustvaril napetost, pa se pri iskreni in neiskreni izpovedi predpostavlja popolna skladnost. Razlika ne tiči v besedilu, temveč v izjavljajoči osebnosti, ki si jo predstavljamo; neiskreni pesnik ne pove tistega, kar čuti, bodisi zato, ker tega ni zmožen, bodisi zato, ker se s svojimi osebnimi prepričanji zavestno razhaja zaradi svojih političnih ali finančnih interesov. Samo po sebi se razume, da o avtorjevih osebnih prepričanjih v večini primerov nimamo dokazov. Odločitev, ali naj pesniško izjavo sprejmemo kot iskreno, je zato navadno odvisna od domišljije in jo v bistvu pogojujejo politične preference. Katulove pesmi o Lezbiji običajno veljajo za iskrene, tiste o drugih ženskah ali o Juvencusu pa ne. To razlikovanje prav verjetno izvira iz stališča, ki visoko ceni heteroseksualno ljubezen v paru, zavrača pa homoseksualnost in promiskuiteto. Kdor ima dobro mnenje o Avgustovem režimu ali avtoritarnih političnih sistemih nasploh, bo v Horacijevih političnih pesmih videl izlive iskrenosti, sicer pa se je pri dokazovanju pesnikove iskrenosti treba precej potruditi. Oglejmo si zdaj teoretske metode novejše literarne vede, ki naj bi razvozlale ta problem, čeprav bi o njem bilo bolje sploh ne razpravljati.

Randall L. B. McNeill oblikuje binarno nasprotje med biografskimi in retoričnimi interpretacijami samopodobe iz Horacijevega pesništva. Prve so prepričane, da pesmi nudijo iskreno in točno poročilo o pesnikovem življenju, druge pa jih obravnavajo kot »samozavedajoča se in umetelna literarna dela, ki so bolj izdelki obrtniške veščine kakor pa resnega razkrivanja samega sebe«.[11] McNeill se zaveda, da novejša stroka teži k zanikanju potrebe po izbiri med obema možnostma, a meni, da je vprašanje tvegano pustiti odprto, češ da »vprašanja, kaj je resnično in kaj izmišljeno, ležijo v samem jedru Horacijevega pesništva«.[12] V navedenem stavku želim poudariti glagol *ležijo*, ki ga imam za pretanjeno izenačevanje »izmišljenega« z *lažjo*. Kaže, da navedeni stavek zavrača Fraenklov postulat, da »Horacij [...] nikdar ne laže«.[13] Vseeno ne mislim, da je vprašanje o resničnosti biografskih trditev ostalo odprto, temveč da se je zgolj izkazalo za neumestno. V fikcijskem mediju ni niti resnice niti laži; današnji bralci imajo liriko bolj za medij fikcije in samonanašanja kakor pa preme osebne izpovedi.

McNeill ima občutek, da razne pesmi iz Horacijevega korpusa nudijo različne in pogosto nezdružljive avtoportrete, tako da vseobsegajoče podobe avtorja sploh ni mogoče izdelati. Toda sam vendarle skuša narediti prav to, tako da si predstavlja pesnika, ki vseskozi upošteva družbeni kontekst in istočasno govori različnim, koncentrično vse širšim občinstvom, pri čemer »nadzoruje in usmerja odzive vsakega od svojih občinstev«.[14] Pesnik, sposoben nadzorovanja odzivov vseh bralcev, bi bil v literarni zgodovini izjemen pojav; McNeillovo hipotezo dodatno spodbija dejstvo, da razni kodeksi vsebujejo variante, ki pričajo za različna branja. Že sama zahteva po strategiji, ki bi razčistila razlike med samopodobami iz raznih pesmi, je dediščina biografizma; enotnosti korpusa – tj. množice ločenih literarnih del, ki jih je napisal en sam avtor ali pa so mu pripisana – naj bi namreč ne moglo zagotavljati nič drugega razen domnevno enovita osebnost biografskega avtorja.

Drug zanimiv poskus »biografskega« branja je naredila Ellen Oliensis, ki je razlikovanje med avtorjem in likom avtorja preprosto izbrisala in vpeljala pojem *obraz*.[15] Pesem je zanjo izjava v življenjski situaciji, v kateri govorec skuša uresničiti govorno dejanje, pri čemer si sestavlja določeno javno podobo, obraz. Obrazi, ki se kažejo v raznolikih pesmih, so seveda lahko različni. Obraz ni niti ključ do zunajpesniškega življenja niti notranja poteza pesniškega medija. E. Oliensis zanima »življenje, ki se dogaja v [Horacijevi] poeziji« (3). Tak pristop je združljiv s sodobno družbeno teorijo osebnosti, izogne se primanjkljajem iz psihološko usmerjenih biografskih interpretacij. Podoba/obraz ne pomeni samo družbenega vedênja, temveč tudi ugled; v tem smislu se pesem, ki obraz gradi ali razdira, izkaže za igro moči. Tu bi se lahko odprla vrata v postmoderno branje Horacija. Toda niz pesmi je obenem predmet razlage, ki se drži sheme zgodbe o karieri, kar v znanstveno pripoved vrača biografske zaplete, npr. v stavkih: »Kolikor več ugleda uspe Horaciju nakopičiti v svoj obraz, toliko manj se mu je treba truditi z njegovim vzdrževanjem« ali »Ko si Horacij enkrat zagotovi avtoriteto, se začne tudi podrejati drugače – večje spoštovanje izkazuje Avgustu, manjše pa Mecenatu« (5). V tem lahko že opazimo zgodbo o življenjskem uspehu, ki nudi okvir za interpretiranje pesmi kot izrazov boja za obraz oziroma javno podobo, tj. za socialni vzpon. Čeprav se zdi, da se s pojmom obraz izognemo problemu iskrenosti (ker odpade razlikovanje med osebnim prepričanjem in izrečeno vsebino), pa je izid dokaj podoben kot v primeru slike o neiskrenem Horaciju, ki da pove tisto, kar je ugodno za njegovo kariero.

Po omenjenih zgledih preživetja teme o avtorjevi osebni iskrenosti bi se zdaj rad zasukal v drugo smer in načel pojmovanje iskrenosti kot retoričnega dosežka besedila. Retorično oblikovanost kajpada lahko doživimo pri vsakem besedilu; retorika ni nekakšen dodatek za olepševanje jezikovnega izraza, ki bi bil prej preprost in neokrašen. Toni (moods) teh retoričnih tvorb pa so lahko zelo različni. In nekateri se zdijo primerni, da so v danem kulturnem kontekstu sprejeti kot neretorični in neoblikovani izlivi iskrene zavesti. Toni, ki jih lahko sprejmemo kot iskrene, se verjetno ne nagibajo k vpadljivemu razkazovanju svojih postopkov in ne uporabljajo mediacijskih komunikacijskih sistemov, ki danes niso v rabi, npr. mitologije. Katulova C. 5, pesem, ki jo imajo večinoma za res dober zgled iskrenosti, ne vsebuje nobenih referenc na antično mitologijo ali na posebne rimske družbene ustanove. Namesto tega deluje s podobami narave in s splošnim pojmovanjem generacijskega prepada. (Si pa vendarle lahko predstavljam, da bi v frazi *rumores senum seueriorum* lahko odkrili prikrito in igrivo preimenovanje izraza *mores maiorum*.) Če Katulovo pesem primerjamo s Horacijevo C. 1.8, ki podobno temo podaja prek podobno splošnega podobja, ne moremo reči, da Katulovo besedilo skuša skriti svoje retorične postopke, saj je večkratna anafora precej očitna.[16] Nadvse umetelna igra z besednim redom, značilna za Horacijevo melično pesništvo, pa je pri njem gotovo odsotna. Temeljno razliko je mogoče spoznati v sledečem: Katulova pesem tako rekoč uprizarja življenjsko situacijo, v kateri je neposredno izražanje zavesti mogoče, govorec pesmi pa naravnost nagovarja osebo in od nje zahteva neposreden odziv; na drugi strani je Horaci-

jeva pesem mirno pretresanje mogočih življenjskih strategij, ki bi jim naslovnik govora lahko sledil v drugih, raznovrstnih situacijah v svojem dolgem (a za pesemskega govorca prekratkem) obdobju mladosti. Poučevanje običajno ni ravno življenjski položaj, ki bi pri sporočanju dane vednosti lahko deloval brez uporabe tradicionalnih sistemov.

Vseeno ne mislim, da bi besedilo lahko doseglo iskrenost brez sodelovanja bralca. Protislovja v besedilu ali med besedilom in kontekstom lahko uničijo iskrenost, samo če se nanje osredotoči bralec. Nihče ne more videti konteksta v celoti, ker je dojeti kontekst vedno le delen, pristranski. Poleg tega se vseskozi spreminja v toku zgodovinskosti. Če naj besedilo postane iskreno, potrebuje bralca, ki je voljan spregledati protislovja. »Prostovoljna ukinitev nejevere«[17] je še kako potrebna, če se hočemo izogniti ironičnim branjem. Kot zgovoren zgled naj ponovno navedem Eve Adler, ki Katulovo homoerotično pesništvo označuje z besedami, kakršne so »posrednost, zadržanost, konvencija, umetnija« (45). Še več, vse ljubezenske pesmi, naslovljene na druge osebe kakor na Lezbijo, opisuje s pojmom ironija (47, 100). Poleg političnih preferenc je seveda marsikaj odvisno od konteksta; če je bralec pripravljen sprejeti pesmi Lezbiji kot iskrene in jih postaviti za odločilen kontekst Katulovi homoerotični in mešani ljubezenski poeziji, potem zadnje skupine ne bo voljan sprejeti kot prav tako iskrene.

Trdno sem prepričan, da je polno protislovij tudi moje besedilo. Upam, da bodo bralci, ki imajo radi ironijo, v njih uživali, tisti, ki imajo rajši iskrenost, pa jih spregledali.

Iz angleščine prevedel Marko Juvan

OPOMBE

[1] Paul Hernadi, *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1972, 173. ("we cannot conceive of speech without speakers—conveyed meaning without a conveyer of meaning")

[2] O ironičnem branju slavospeva gl. Berthe M. Marti, "The Meaning of the Pharsalia", *American Journal of Philology* 66, 1945, 352–376; Emanuele Griset, "Lucanea IV: L' Elogio Neroniano", *Rivista di Studi Classici* 3, 1955, 134–138; Otto Steen Due, "An essay on Lucan", *Classica et Medievalia* 23, 1962, 68–132; Otto Schönberger, *Untersuchungen zur Wiederholungstechnik Lucans*, München: C.H. Beck, 1968. O drugačnem branju, ki lavdacijo jemlje za iskreno, gl. Pierre Grimal, "L'Éloge de Néron au début de la Pharsale", *Revue des Études Latines* 38, 1960, 296–305; Lynette Thomson, "Lucan's Apotheosis of Nero", *Classical Philology* 19, 1964, 147–153; Wolfgang D. Lebek, *Lucans Pharsalia: Dichtungsstruktur und Zeitbezug*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976, 74–107; Klaus E. Bohnenkamp, "Zum Nero-Elogium in Lucans Bellum civile", *Museum Helveticum* 39, 1977, 235–248; Erich Burck–Werner Rutz, "Die ‚Pharsalia' Lucans", v: E. Burck (ur.), *Das römische Epos*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, 161–62.

[3] Roger Fowler (ur.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*, druga, predelana izdaja, London/New York: Routledge–Kegan Paul, 1987, 128–129. (Prva izd. 1973.)

[4] Günther Jachmann, "Sappho und Catull", *Rheinisches Museum* 107, 1964, 20.

[5] William Fitzgerald, *Catullan Provocations: Lyric Drama and the Drama of Position,* Berkeley: University of California Press, 1995; David Wray, *Catullus and the Poetics of Roman Manhood,* Cambridge: Cambridge UP, 2001.

[6] Ernst Doblhofer, *Horaz in der Forschung nach 1957*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, 5–6, 12–13.

[7] Victor G. Kiernan, *Horace: Poetics and Politics,* London: MacMillan, 1999, 122. ("As to Horace, it may legitimately be doubted whether he was ever more than ankle-deep in love.")

[8] A. D. Fitton Brown, "The Unreality of Ovid's Exile", *Liverpool Classical Monthly* 10, št. 2 (feb. 1985), 18–22.

[9] Eve Adler, *Catullan Self-Revelation,* New York: Arno Press, 1981.

[10] Niklas Holzberg, *Catull: Der Dichter und sein erotisches Werk,* München: C. H. Beck, 2002, 11–60.

[11] Randall L. B. McNeill, *Horace: Image, Identity, and Audience*, Baltimore/ London: Johns Hopkins University Press, 2001, 3.

[12] McNeill, nav. d., 4. ("questions of what is real and what is invented lie at the very heart of Horace's poetry")

[13] Eduard Fraenkel, *Horace,* Oxford: Oxford University Press, 1957, 260.

[14] McNeill, nav. d., 5–8, citat je s strani 142, op. 23.

[15] Ellen Oliensis, *Horace and the Rhetoric of Authority,* Cambridge: Cambridge University Press, 1998. – Izraz »face« pomeni ne samo 'obraz', temveč tudi 'izgled', 'videz', 'status osebe, ugled v očeh drugih', zato ga v nadaljevanju prevajam tudi z besedo »podoba« v pomenu modnega izraza »imidž«. (Op. prev.)

[16] Prim. Ernest A. Fredricksmeyer, "Observations on Catullus 5", *American Journal of Philology* 91 (1970), 440.

[17] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria,* ur. James Engell in W. Jackson Bate, Princeton: Princeton Univerity Press, 1983, zv. 2, (*The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* 7), 6.

■ THE RHETORIC OF SINCERITY

Key words: classical scholarship / Latin poetry / Horatius Flaccus, Quintus / Catullus, Gaius Valerius / irony / sincerity

This paper regards sincerity as the opposite of irony. The impression that a poem is sincere needs the supposition of an intention that coincides with the meaning of the text, while irony is traditionally described as a tension between intention and literal meaning. Although the concept of sincerity, which is very probably the heritage of Romanticism, has been discredited by the 20th century theory of literature, it still plays a rather important role in classical scholarship. After analyses of scholarly texts discussing the sincere or ironic nature of Catullus' and Horace's poetry, the paper goes on to investigate whether characteristic rhetorical formations exist that make a text able to be read as sincere. Although some such features can be described, sincerity as well as irony requires the reader's co-operation.

Oktober 2004

MOTIVI KRSTA PRI TASSU IN PREŠERNU*

Matjaž Zaplotnik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Razprava najprej poda kratek historiat študij o Tassovih vplivih na Prešerna. Nato se posveti obravnavi motivike krsta v Tassovem Osvobojenem Jeruzalemu *ter Prešernovih pesnitvah* Turjaška Rozamunda *in* Krst pri Savici. *Prek primerjave vseh spreobrnitev poskuša avtor zagovarjati tezo, da okoliščine Črtomirovega krsta odkrito spominjajo na okoliščine znamenite Klorindine spreobrnitve iz Tassovega epa.*

Motives of Baptism in Tasso's and Prešeren's Poems. *The treatise starts with a short overview of studies dealing with Tasso's influence on Prešeren. The main part of the treatise deals with the motives of baptism in Tasso's* Gerusalemme liberata *and Prešeren's* Turjaška Rozamunda *and* Krst pri Savici. *Through the discussion of all conversions, the original thesis is given that the circumstances of Črtomir's baptism in Prešeren's poem, and Clorinda's conversion in Tasso's epic, show evident similarities.*

Pisanje o vplivu Torquata Tassa na Prešerna je na Slovenskem še do nedavnega bilo zelo osamljeno početje, obe znani študiji o omenjenem vplivu sta bili namreč delo tujih slovenistov – italijanskega Bartolomea Calvija (monografija *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*, 1959) in ameriškega Henryja R. Cooperja Jr. (članek Tasso and Prešeren's *Krst pri Savici*, *Papers in Slovene Studies*, 1976), medtem ko je domače prešernoslovje njune izsledke zgolj zaznalo in deloma reflektiralo. Za Calvijevo knjigo, ki se s Tassovim vplivom na »zrelega« Prešerna ukvarja znotraj množice rimskih klasičnih in italijanskih književnikov, še vedno velja, da jo je najtemeljiteje preučil in analiziral Boris Merhar leta 1961 v svojem članku Calvijev »Prešeren«. Calvijevo monografijo, pisano na način imanentne interpretacije, je Merhar strokovno v celoti diskvalificiral z nesporno

* Članek je nastal na podlagi diplomske naloge *Tassov* Osvobojeni Jeruzalem *in Prešeren*, ki jo je avtor 4. septembra 2003 zagovarjal na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo ter Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani (mentorja prof. dr. Janez Vrečko in doc. dr. Aleksander Bjelčevič).

trdnimi argumenti, vendar ob tem ni skoparil z jedkim cinizmom in namigovanjem na Calvijev »kulturni imperializem« (Fišer 2003, 38). To je verjetno botrovalo dejstvu, da se je Calvijeva študija v prešernoslovju dolgo ohranila zgolj v obliki bežnih opomb, npr. pri Antonu Slodnjaku (1964, 193, 313) in sprva pri Janku Kosu. Slednji se na Calvija sklicuje že v svoji znameniti monografiji *Prešeren in evropska romantika* (1970, 139, 166–167, 203), in sicer v treh opombah, ki niso zajete v imensko kazalo, zato je njihovo referenco težje odkriti. Zanimanje za Calvija pa v zadnjem času močno narašča, saj ima pomembno mesto v raziskovanju italijanskih odnosov do Prešerna pri Mariji Pirjevec (prim. zlasti 1992, 91–102 in 2000, 338–339) ter Zoltanu Janu (Glasovi o Francetu Prešernu pri Italijanih, 2001, 58–61). Jan ima Calvijevo študijo za »[n]ajobsežnejšo italijansko obravnavo Prešernovega Parnasa«, ki »velja danes za najbolj sporno italijansko delo o slovenski literaturi« (Jan 2001, 58). Janov članek ponuja pregled slovenskih odzivov na Calvijevo knjigo in podaja trezen odgovor na vprašanje o vzrokih za Calvijevo zapostavljenost: gre za skromno vrednost študije, »ki ni vzdržala strožje kritične presoje« (Jan 2001, 61).

Bolj kot Calvijeva monografija se je v slovenskem prešernoslovju ustalil članek Henryja R. Cooperja Jr. iz leta 1976. Cooper se že takoj na začetku, pred predstavitvijo problema in svoje inovativne teze, distancira od Calvijevih metod:

> The difficulty with Calvi's book lies in the fact that the *Krst* passages he compares with passages in the *Liberata*, bear scarcely any convincing resemblance to one another at all. Indeed all the critics' searchings for influences are ultimately frustrated by the simple fact that Prešeren, in order to write his *Krst*, borrowed outright very little from the classics. Works like the *Liberata* were too distant from him in time and style to have much of a direct impact on his poem. (Cooper 1976, 17).

Iskanje neposrednih vplivov (ang. *impacts*), ki ga Cooper zavrača, namreč ni nič drugega kot Calvijevo iskanje realnih odvisnosti (it. *dipendenze*) in virov (it. *fonti*), s čimer je – kot je opozoril že Merhar (1961, 1150) – Prešeren nasproti superiorni italijanski literaturi izpadel kot nekakšen vazal. Cooperja zato zanima »'new' romantic approach to Tasso«, ki ni povezan z neposrednim posnemanjem; Prešerna in druge romantike naj bi po Cooperjevem prepričanju bolj pritegnilo raziskovanje osrednjih tem, idej ter motivnih silnic Tassovega *Osvobojenega Jeruzalema*, »which were often considered to derive from Tasso's 'madness'« (Cooper 1976, 17). — O Cooperjevem članku je v slovenskem prešernoslovju prvi pisal Janko Kos v svoji temeljiti razpravi Motivi Prešernovega *Krsta pri Savici* in evropska literatura, objavljeni 1980 v *Slavistični reviji* in ponatisnjeni v knjigi *Prešeren in njegova doba* (1991). Omenjena razprava je – poleg Fišerjevega članka iz leta 2003, o katerem bo govor v nadaljevanju – tudi edina skupna analiza Calvijeve knjige in Cooperjevega članka, ki se bežno omenjata tudi v drugih Kosovih študijah, npr. v *Primerjalni zgodovini slovenske literature* (2001).

Posebno mesto v tem strnjenem pregledu si seveda zasluži članek Srečka Fišerja Tasso in Prešeren (2003), ki je tretji v nizu razprav o raz-

merju Prešerna do Tassa in prvi, ki ga je napisal slovenski raziskovalec. Fišer sam uvodoma poudarja, da njegovo pisanje »nima zelo globokih, zlasti pa ne sistematičnih pretenzij« (2003, 22), s pretirano skromnostjo celo omeni, da je želel le zapisati asociacije, ki jih je našel ob raziskovanju Tassove poezije. Izjava je podcenjujoča, saj Fišerjev članek vsebuje analizo obeh predhodnih razprav (Calvijeve in Cooperjeve) ter obravnavo mnogih drugih, obenem pa bistveno poseže v dojemanje treh omemb Tassovega imena in njegovih likov v Prešernovem opusu (v prvi redakciji *Povodnega moža*, v *Glosi* in v tretjem sonetu *Sonetnega venca*). Omenjena Prešernova sklicevanja na Tassovo življenje in delo so v prešernoslovju sicer že dolgo znana, a Fišerjeva prednost je nedvomno v tem, da jih ne povzema avtomatično, temveč se do njih kritično opredeli. Pri primerjavi Urške (oz. prvotno Zalike) s Tassovo Armido v prvi različici *Povodnega moža* (1830) Fišer tako opozori na vsebinsko deplasiranost in pretiranost te literarne aluzije, kar je po njegovem mnenju tudi razlog, da jo je Prešeren v poznejši različici umaknil (Fišer 2003, 22). Starejše prešernoslovje je omenjeno aluzijo veliko bolj cenilo: Kidrič npr. piše o njeni umljivosti »[s]amo učenemu čitatelju« (1938, 84), Slodnjak pa jo hvali kot Prešernov samotvorni visoki zgled Tassovega *Osvobojenega Jeruzalema* in navaja celo natančno lokacijo mesta v Tassovem epu (IV/87–96; gre za opis Armidine ženske lepote in zapeljivosti), na katerega naj bi se Prešernova primera nanašala (Slodnjak 1984, 112). V prešernoslovju se je obdržala teza, da se Prešernova primerjava navezuje le na ženski pol Armidinega lika in ne tudi na njeno čarovniško naravo. Pri tem je izjema Vlado Nartnik, ki omenjeno primerjavo navezuje na drug odlomek iz Tassovega epa (XIV/60–61), v katerem je Armida imenovana nimfa in sirena; smiselnost primerjave Prešernove koketne Zalike (ki jo je Prešeren šele pozneje preimenoval v Urško) z nimfo utemeljuje Nartnik s Prešernovim poznavanjem Šafárika, pri katerem se je lahko poučil, »da se nimfi ali najadi po slovansko reče tudi RUSALKA. Prav v to smer namreč kaže spreminjanje Zalikinega imena od krajše oblike Zalka do daljše oblike ROZALKA« (Nartnik 1984/85, 30).

Kolikor skratka Fišer deprivilegira obravnavano navezavo na Tassa v *Povodnem možu*, toliko bolj poudari Prešernovo sklicevanje na Tassa v tretjem sonetu *Sonetnega venca*: »[T]ako neposredno, *eksistencialno* [...] se Prešeren ni primerjal z nobenim drugim pesnikom, niti s Petrarcom ne; in tudi tako obsežno ne vem, če kdaj [.] [...] Prešeren čuti, bi lahko rekli, Tassovo *usodno bližino*.« (Fišer 2003, 23.) Fišer nato opozarja na večplastnost te Prešernove primerjave; ne gre le za podobo trpečega ljubimca in pesnika, ki ga nekaj »sili pesniti, čeravno bi bilo zanj domnevno boljše, ko bi bil tiho« (2003, 23), temveč tudi za socialno komponento opevanega ljubezenskega razmerja, ki združuje romantični mit Tassovega hrepenenja po njemu nedosegljivi vojvodinji Eleonori d'Este s Prešernovo ljubeznijo do bogate meščanke. Poleg tega je tu še Tassov sonetni venec z omembo domovine v uvodnem verzu, ki je bil Prešernu dostopen v Čopovi knjižnici. Zanimiva je Fišerjeva sklepna izpeljava, da je Prešeren v svojem *Sonetnem vencu* posegel po omenjeni povezavi domovine in oboževane dame zato, ker mu je Tassov venec deloval kot nekakšen mit, podoben tistemu o Tassovi neizpolnjeni ljubezni do Eleonore (Fišer 2003, 26).

Končno je tu še Fišerjeva primerjava *Krsta pri Savici* z *Osvobojenim Jeruzalemom*. Fišer se pri tem sklicuje na oba predhodnika, vendar vselej s pravo mero kritične distance. Calvijevo metodo zavrne Fišer že uvodoma, ko pojasni, da v svojem pisanju »ne poskuša dokazovati realnega vpliva« (2003, 21), vendar se iz članka vidi, da do Calvijevih izpeljevanj nima tako odklonilnega odnosa kot Cooper ali celo Merhar. Pri obravnavi Cooperjevega članka pohvali dejstvo, da se ameriški prešernoslovec loteva primerjalne analize na resnično vsebinski ravni, tj. z vzporejanjem Tassove in Prešernove pesnitve glede na enakost njunih središčnih tem (iskanje ljubezni in globljega religioznega občutja, tj. pietete), čeprav po Fišerjevem mnenju pesnitvi združuje tudi »pojmovanje usodnosti, ki je pri Tassu in Prešernu v bistvu nekrščansko« (Fišer 2003, 28). Fišer naniza nekaj zgledov oz. »interpretativnih pomagal« (2003, 27), na katere je naletel med svojim prevajanjem *Osvobojenega Jeruzalema*. Zgledi so razdeljeni na pet delov: *pesnikovo apostrofiranje junakov, močna ženska figura in njena sentenca* (kjer Fišer citira Cooperjevo tezo o Bogomilinem herojstvu), *sveta in poetična voda* (to bo v nadaljevanju še predmet te razprave), *temne sile* ter *očitki s prave poti zablodelemu junaku*.

Motivi krsta pri Tassu in Prešernu

Tak je strnjen in le na bistvene elemente omejen oris dosedanjih raziskav razmerja med Tassom in Prešernom. Potreben je bil za jasno sliko, v katerih smereh so delovali posamezni raziskovalci in do kako temeljitih ugotovitev so prišli. V nadaljevanju članka bo moj namen raziskati, v kakšnem razmerju sta obravnavani pesnitvi glede uporabe motiva krsta (pri tem mislim v prvi vrsti na krsta glavnih krščencev v obeh delih, tj. Tassove Klorinde in Prešernovega Črtomira). Motivna sorodnost je sicer očitna že na prvi pogled, podobno kot ugotovitve, da sta obe pesnitvi pisani v stancah (Prešernova kajpak tudi v tercinah), da opisujeta vojno med pogani in kristjani, da se v obeh pojavlja motiv pokristjanjevanja ter da imata obe pesnitvi »poudarjeno krščansko noto, obenem pa je njuna krščanska usmeritev nekako dvoumna (poleg ostalega izkazujeta precej [...] simpatij do nekristjanov)« (Fišer 2003, 27). Kljub tej očitnosti omenjena motivna povezava Klorindine spreobrnitve in Črtomirovega krsta po mojem mnenju ni zadostno raziskana (Calvi in Fišer je neposredno sploh ne obravnavata, Cooper jo raziskuje le v navezavi na svojo teorijo o identičnem psihološkem ustroju Tassovih in Prešernovih epskih likov), zato bom njeno pomembnost za dojemanje obeh pesnitev poskušal utemeljiti na naslednjih straneh.

Razlog za zapostavljenost omenjene povezave med pesnitvama se tiče tudi vsebinske narave dosedanjih raziskav: nihče od raziskovalcev se namreč ni posvetil primerjavi obeh glavnih (poganskih) likov, Klorinde in Črtomira, čeprav sta oba lika bila deležna primerjav z ostalimi liki. Calvi (1959, 209–210) tako vzporeja Klorindino umiranje tik po njenem krstu (XII/68, 69) z Bogomilinim likom v znamenitem prizoru z mavrico (49. stanca *Krsta*); razen vzvišenega tona nekakšne nebeške harmonije

med prizoroma ni opaznih podobnosti, a tudi če bi bile, bi bilo Calvijevo vzporejanje problematično preprosto zato, ker prizor iz Tassovega epa izrecno opisuje Klorindino smrt, primerjava bi torej terjala predpostavko, da Bogomila po tem, ko Črtomira pripravi na krst, zemeljsko umre. — Cooperjeva primerjava izhaja iz drugačnih predpostavk; Bogomilo, ki na spreobrnitev pristane brez strahu in žalosti, namreč vidi kot Tassovo Klorindo v novem okolju. Meni celo, da je Bogomila zelo prefinjen lik, prava junakinja *Krsta*, saj ona reši slovenski narod in Črtomira pred pogubljenjem.[1] Ta interpretativni vložek je brez dvoma Cooperjeva posebnost, ki je kljub Cooperjevem prizadevanju po tehtni argumentaciji razmeroma vsiljena; če že v Prešernovi pesnitvi obstaja Bogomilino herojstvo, je zgolj simbolno, obrnjeno k opozarjanju na miroljubnost krščanstva in kot táko ne vzdrži primerjave s Klorindo, ki je prava pravcata vojščakinja, svoje herojstvo izkazuje z mečem. Zdi se, kot da je Cooper Bogomilo označil za heroino zgolj zato, da bi čim bolj prepričljivo primerjal motiv krsta pri obeh likih. A tudi v tem pogledu je Cooperjev pristop neroden, kajti v znamenitem prizoru Klorindinega krsta tik pred njeno smrtjo bolj kot akterkino junaštvo izstopa Tassov tipični pripovedni patos, Prešernov opis Bogomilinega krsta pa je tako skop, da ne vzdrži primerjave s Klorindinim. Ustrezen za primerjavo bi bil Prešernov prizor z mavrico, ki se mu je Cooper v svoji – sicer premišljeni in zanimivi – analizi v celoti izognil. Cooper na podoben način vzporeja tudi Črtomira z Armidinim likom iz sklepnega dela *Osvobojenega Jeruzalema*; izpostavlja njuno negotovost in žalost ob sprejetju krščanstva in posebej poudari, da se morata oba spreobrnjenca krščanske ljubezni šele naučiti (Cooper 1976, 20–21). Tudi če odmislimo dilemo o tem, ali je Črtomir res sprejel krščanstvo na tako čustven, skorajda afektiran način kot Armida (nenazadnje njo čaka poročna zveza z Rinaldom, kar je v Prešernovi romantični pesnitvi le Črtomirova neizpolnjena želja!), ostaja ta primerjava vprašljiva, saj pri Armidi sploh ni opisano dejanje spreobrnitve, temveč je izražena samo pripravljenost nanjo; pri Črtomiru pa je ravno obratno – krst se izvrši, a krščenec vanj privoli zgolj »molče«.

Viteška in pietetna spreobrnitev

Obravnave statusa Klorindine spreobrnitve v XII. spevu Tassovega *Osvobojenega Jeruzalema* se ne da lotiti brez upoštevanja same narave Tassovega epa in pesnitev, na katere se le-ta zgodovinsko navezuje. *Osvobojeni Jeruzalem* je krščanskozgodovinski in junaški ep; kljub temu, da ne gre za viteški ep,[2] je vanj vendarle delno vpletena tudi pestrost srednjeveškega viteškega epa, imenovanega *romanzo*, ki je v Tassovem času že deloval kot tradicija (npr. v motivu ljubezni med Tankredijem in Saracenko Klorindo se vidijo sledi pustolovsko-ljubezenskih motivov viteške epike, ko se vitez zaljubi v dekle tujega rodu). Pri obravnavi možnih virov za Tassov Osvobojeni Jeruzalem je skratka poleg Vergila in Ariosta potrebno upoštevati tudi srednjeveške viteške pesnitve. V Španiji je viteška epika nastopila nekako v 14. stoletju, ko so na podlagi neohranjenih epov (ohranil

se je le *Cid*) nastajale fragmentarne lirsko-epske pesnitve, romance. Na Francoskem so že od 8. stol. krožile legende o Rolandu, iz katerih je anonimni avtor sestavil *Pesem o Rolandu*, ki je kmalu skupaj z ostalimi *chansons de geste* naletela na ploden odmev zlasti v Italiji, kjer se je prvotni Roland pretvoril v italijanskega Orlanda. Podobno je bilo z viteškimi romani (ustrezneje bi jih bilo imenovati »prozne ali verzne pripovedi o viteških motivih« – Kos 1980, 6), ki so se pojavili najprej v severni Franciji, od koder so nato s številnimi priredbami in prevodi prodrli na območje Španije in Italije. V viteški epiki je dobro viden razvoj epskega junaka, kako iz srednjeveškega epskega sveta preide v lahkotnejši, razigranejši svet renesančnega ambienta (Prosenc 2001, 17). Spremembe so opazne tudi v epih priznanih renesančnih klasikov, še posebej pri Boiardu (*Zaljubljeni Orlando*) in Ariostu (*Besneči Orlando*), a hkrati so se širili še drugi epi, v katerih je bil nekdaj veličasten epski junak po mili volji karikiran in drugače degradiran, zelo pogosto npr. z odpovedjo plemenitemu viteškemu poslanstvu zaradi intimne erotične ali zabavne pustolovščine (podrobno o tem v Prosenc 2001, 45–49). V Tassovem času je bil viteški ep že v zatonu, nadomestiti ga je skušal t. i. regularni ep po klasičnem vzoru, vendar iz podlage ljudske epske tradicije, v kateri so se prepletali motivi španskih romanc, *chansons de geste*, viteških romanov ipd.

Številne viteške pesnitve obravnavajo bodisi misijonarstvo bodisi boje med kristjani in pogani (v smislu svete vojne proti nevernikom, kamor lahko prištejemo tudi motiv križarske vojne v Tassovem epu). V njih je pogost motiv krsta oz. spreobrnitve poganov, ki je običajno opisan zelo skopo, bežno, neproblematično. Ker v tovrstnih pesnitvah stežka govorimo o pravih subjektih celo pri glavnih junakih, je popolnoma jasno, da stranski epizodni liki niso okarakterizirani, zato pri krstu tudi ne more biti govora o nikakršnih spremembah, miselnih preobratih ali celo težavah pri opustitvi »krive« in sprejetju »prave« vere; primer za to je opis Bramimondinega krsta iz sklepnih verzov *Pesmi o Rolandu*,[3] kjer je spreobrnitev zgolj nakazana z nekaj besedami. Takšen prikaz krsta, imenujem ga **viteški krst**, je značilnost mnogih pesnitev in se pojavlja v literaturi še dolgo v renesansi. Viteški krst običajno sovpada s popolnim nepoznavanjem sovražne vere. Kako se je takšen odnos do pokristjanjevanja poganov ne le ohranil, še celo poglobil v zrelem obdobju renesanse, prepričljivo kaže Irena Prosenc v svoji doktorski disertaciji *Koncept junaka v italijanskem renesančnem epu konec 15. in v 16. stoletju* (2001). Za renesančno viteško epiko (avtorica v ta pojem ne vključuje Tassove epike – Prosenc 2001, 43–45) je po njenem značilno,

> da so vojaški pohodi na pogansko ozemlje, bitke s pogansko vojsko in ne nazadnje obramba lastne domovine [...] viteškemu junaku kratko malo priložnosti za individualne podvige. Vojna [...] je tu predvsem ozadje romanesknih pustolovščin. Prav zato vojna ni politično opredeljena, temveč je predstavljena kot neizogibna, fatalna resničnost, katere vzroki pogosto niso pojasnjeni, saj za razvoj zgodbe niti niso pomembni. [...] Cilj krščanskega viteza naj bi bilo spreobračanje poganov, vendar je to v renesančnih viteških epih prikazano kot obstranska dejavnost, ki bi bila zlahka izpuščena, ne da bi se s tem kakor koli spremenil potek zgodbe. Viteški junaki

[...] niso v prvi vrsti krščanski vitezi[.] [...] Od teh junakov se korenito razlikujejo junaki krščanskih epov *Gerusalemme liberata* in *Gerusalemme conquistata*, v katerih so verski vzgibi poglavitno gonilo vojnega dogajanja in temeljna sestavina koncepta junaka. (Prosenc 2001, 52–53).

Če delovanje Frankov v *Rolandu* še zmore legitimni verski in moralni vzgib (v smislu preganjanja zmotne in širjenja prave vere), je renesančna viteška epika spreobračanju poganov očitno odvzela še to dimenzijo, saj vitezi niso »globoko versko motivirani«, pokristjanjevanje je le »površen ostanek tradicije« (Prosenc 2001, 52), namesto tega postanejo pomembnejše individualne (ljubezenske) pustolovščine – zlasti pri t. i. *klativitezih* (2001, 47). Ko pa v Tassovi upesnitvi prve križarske vojne verski vzgibi postanejo temeljno gonilo epa, se s tem ne obudi le verska vnema iz *Rolanda*, ko Franki množično pokristjanjujejo pogane. Krst v *Rolandu* je namreč viteške narave, opisan je površno in brez notranjih vzgibov krščenca, medtem ko je Klorindin krst pri Tassu (XII/67–69) poln patosa, božje miline in vzvišenosti, deluje kot pomemben in samostojen del zgodbe:

Spreobrnitve poganov v krščanstvo in njihovi krsti so pogosti v viteških epih, kjer se odvijajo brez zapletov in so zelo površne narave. V [K]lorindinem primeru pa je pomen krsta poglobljen; poudarjena je njegova čudežna moč, saj [K]lorinda ob krstu doživi preobrazbo[.] [...] [K]lorindina preobrazba nima nič skupnega z nenadnimi, samoumevnimi spreobrnjenji v viteških epih. Utemeljena je s postopnim psihološkim razvojem njenega lika, ki ga podpira čudežno. (Prosenc 1998, 36–37).

Ravno ta bistvena razlika, ki se kaže pri Tassu v primerjavi s vso starejšo junaško epiko, me sili v razdelitev verske spreobrnitve glede na njeno pomembnost, ki ga zaseda v sami pesnitvi. Ločim torej lahko **površinsko/viteško spreobrnitev** z viteškim krstom od vzvišene, tj. **globlje/pietetne spreobrnitve** s pietetnim krstom. In kakšna je razlika med njima?

Viteška spreobrnitev pomeni hiter in bežen prehod iz stare v novo vero. Subjektivnega preobrata oz. miselne spremembe sploh ni ali pa nastopi šele po krstu, a še takrat bolj površinsko. Krst sam ni poglobljen, opisan je površno in šablonsko, pogosto je le del vzročno-posledičnega odnosa, ki se odvija v zgodbi; kot tak je le eden od dogodkov, ki mu ne pripada osrednje mesto in ni deležen posebne pozornosti. V viteških pesnitvah nastopajoče osebe običajno niso subjekti, temveč tipi; zato tudi če po krstu pride do spreobrnitve, ta ne more biti subjektivna in zgolj individualna, temveč le tipizirana. Iz istega razloga pri viteškem krstu ne more biti nikakršnih duševnih težav, osebnostnih tegob ali trpljenja. Stara vera je dojeta kot zmotna in napačna, nova pa kot sveta in edina pravilna.

Pietetna spreobrnitev ne pomeni samoumevnega prehoda iz stare v novo vero. Predstavlja namreč samostojen del zgodbe in zakramentalni del (tj. krst) ima pomemben del v pripovedi. Junak je individualni subjekt, ki doživi duševni preobrat obvezno pred krstom (taka je dejansko zapoved krščanske cerkve pri slehernem krstu, vendar naj bi bila v sami zgodbi individualna spreobrnitev jasno nakazana in ne le domnevna, kot je to pri nekaterih viteških spreobrnitvah – npr. omenjeni krst v *Rolandu*

pač z ničimer ne dokazuje, da se je pri Bramimondi preobrat dejansko zgodil, le omenjen je). Izraz *pieteta*[4] razumem v njegovem slovarskem smislu, tj. kot posebno versko občutenje, globoko pobožnost in vdanost božjemu. Pietetna spreobrnitev potemtakem vsebuje omenjeno občutenje, ki se – v nasprotju z viteško spreobrnitvijo – v ustroju subjekta, ki bo krščen, jasno razloči. Pogosto se (najbrž prav zaradi pietete) pred samo spreobrnitvijo pri subjektu pojavi slutnja, da se pripravlja sprememba (tako je pri Tassovi Klorindi in morda tudi pri Črtomiru v *Krstu*). Težko je na splošno pojasniti, zakaj do nje pride in kako jo interpretirati, saj so pietetne spreobrnitve zaradi svoje naravnanosti na individualnost nasploh težje neposredno primerljive. — Vloga krsta pri pietetni spreobrnitvi je dokaj kompleksna: čeprav glede na subjektov razvoj krst deluje kot nekakšna potrditev duševnega preobrata, je sam obred opisan vzvišeno, triumfalno in svečano. To je pomembno, saj brez tega spreobrnitev ni potrjena, je brez deklarativnosti in bi ostala na ravni notranje spremembe. Pri pietetni spreobrnitvi se torej kot bistven izkaže prav opis krsta. Ker gre za individualni subjektov preobrat, sploh ni nujno (in tudi ni običajno), da se stara vera pojmuje kot napačna, nova pa kot pravilna. Celo pri Klorindini spreobrnitvi ni moč najti te delitve, čeprav se v samem epu ta relacija med religijama izraža na zelo radikalen način (boj med božjim in zlim). Pietetno spreobrnitev lahko spremljajo subjektova žalost, tegobe in jadikovanje ob spremembi vere (primer za to je Črtomir). Subjekt objokuje svoje staro življenje, od katerega se poslavlja; sicer trdno verjame v novo, večno življenje, ki mu ga podari sam krst, vendar mu je težko ob misli na spremembe, ki ga čakajo. Izmed celotne spreobrnitve pride žalost najbolj do izraza ravno ob krstu, ki ima zaradi svoje simbolne teže vlogo zadnjega slovesa od stare vere. Pripovedovalec se mora obredu natančno posvetiti: zakrament naj bi bil samostojen motiv, ne le eden v nizu bežnih dogodkov.

S tako opredeljeno dihotomijo se da zadovoljivo razložiti status krsta pri Tassu. Vendar je kljub temu, da Tassov ep (zlasti podoba Klorindine spreobrnitve) v prikazovanju krsta odstopa od tradicije viteške epike, tudi pri Tassu moč najti primere površinskega krsta, npr. pri vraču iz Ascalone (gre za epizodni lik, pomemben v XIV. spevu epa), ki postane zaveznik križarjev, ko ga iz muslimanske v krščansko vero spreobrne Peter Puščavnik. Vrač svoj krst opiše takole:

Di me medesmo fui pago cotanto,
ch'io stimai già che 'l mio saper misura
certa fosse e infallibile di quanto
può far l'alto Fattor de la natura:
ma quando il vostro Piero al fiume santo
m'asperse il crine, e lavò l'alma impura,
drizzò piú su il mio guardo, e 'l fece accorto
ch'ei per sé stesso è tenebroso e corto.
Conobbi allor ch'augel notturno al sole
è nostra mente a i rai del primo Vero;
e di me stesso risi e de le fole
che già cotanto insuperbir mi fêro;
ma pur séguito ancor, come egli vuole,

le solite arti e l'uso mio primiero.
Ben sono in parte altr'uom da quel ch'io fui;
ch'or da lui pendo, e mi rivolgo a lui;

e in lui m'acqueto. [...]

(Tasso, XIV/45–47[5])

V nasprotju s krstom Bramimonde iz *Pesmi o Rolandu* je vračeva pripoved prvoosebna, vsebuje pa tudi spoznanje, ki pride po krstu. Bramimondino spoznanje je nepreprečljivo; »spoznala moč vere je prave«, ni nobenega pojasnila, kako je to storila in kaj ji je to pomenilo. Niti dejstvo, da se je prostovoljno dala krstiti, ne spremeni kaj dosti. Vrač – sploh v sklepnem distihu 46. stance – pripoveduje drugače, bolj prepričljivo: krst ga je očistil, sledilo je skrivnostno prepoznanje boga, preobrazba je tudi duševna. Viden je zametek korenitejše spremembe, do katere pa je prišlo po krstu, kot je za površinsko spreobrnitev značilno.

Krst Lejle v *Turjaški Rozamundi*

Preden se z ozirom na razločevanje med viteško in pietetno spreobrnitvijo posvetim Prešernovemu *Krstu pri Savici*, je potrebno v obravnavo vključiti še *Turjaško Rozamundo*. Za pričujočo obravnavo je pomembna, ker vsebuje edini motiv krsta izven *Krsta pri Savici* v vsem Prešernovem opusu. Kljub temu nisem zasledil, da bi se obe Prešernovi pesnitvi poskušali kakorkoli povezovati. V kontekstu te razprave je njena obravnava nujna, upoštevajoč njeno podobnost s španskimi mejaškimi romancami in srednjeveškimi viteškimi pesnitvami nasploh (še posebej natančno je o tem pisal Kajetan Gantar v 1958/59, 203). Prešeren komaj opazno vtke Lejlin krst v zgoščeno pripoved o Ostrovrharjevih junaštvih:

Ženin z njo obljubljen svoje
zbere Ojstrovrhar hlapce,
po prijatlje bližnje pošlje,
in si ójster meč opaše,
róčno jezdi nad Turčine,
spolnit voljo svoje drage.
Ne globoka reka, Kolpa,
ne vdržé ga turške straže,
meč krvávi v močni desni,
pred seboj drvi Bosnjake,
bášetovi grad razdene,
reši 'z sužnosti rojake,
z njimi bášetovo lépo
sestro vitez s sabo vzame,
črnooko, svetlolično,
rásti in podobe rajske;
vseh lepot bila je sonce,
ki so tisti čas sijale.
Bolj ko lepa Rozamunda,

lepši Lejla mu dopade,
v grad Turjaški je ne pelje,
na svoj grad domú jo vzame.
Cvet junakov, Ojstrovrhar,
ji srcé nedolžno gane.
Vero zapusti Mahóma,
turške šege in navade;
ko bila se naučila
vseh resnic je vere prave,
jo je krstil, potlej njiju
je poročil grajski pater.

Ostrovrhar je pravi viteški junak. Je neustrašne narave, ima svoj atribut – meč, s katerim streže po življenjih svojih sovražnikov. Vprašanje je, kako interpretirati njegov odhod v boj: če je njegova motivacija ljubezen do Rozamunde, je to le epizodni opis viteške pustolovščine. Bolj plemenit bi bil drugi, prav tako možni pogled: Ostrovrhar sicer je zaročen z Rozamundo, vendar gre v boj s plemenitim namenom, rešiti »'z sužnosti rojake«. Ta perspektiva kaže Ostrovrharja kot pravega epskega junaka; bojuje se za domovino (ujetniki so vendar njegovi rojaki) oz. kar je še bolje, za svojo vero. Tu je Prešeren prvikrat uporabil motiv boja krščanskega junaka s poganskimi (konkretno turškimi) sovražniki; v *Krstu* se taisti motiv ponovi – seveda v obrnjeni perspektivi – z Valjhunom proti Črtomirovi vojski. Ostrovrhar je močan in nezlomljiv, pravzaprav bolj herojski od Črtomira, ki se po boju zlomi in misli na samomor. Potem ko se Ostrovrhar izkaže kot absolutni zmagovalec, napoči čas zasebne sfere. Kot v vsej epiki, tudi tu po času bojevanja napoči čas počitka in intime. Patriarhalnemu bojevniškemu polu se pridruži nežnejši feminilni pol. Prešeren je to upesnil s subtilnimi toni, ki krvavo opisovanje bojev kar naenkrat prelevijo v lirično romanco: »reši 'z sužnosti rojake, / z njimi bášetovo lépo / sestro vitez s sabo vzame, / črnooko, svetlolično, / rásti in podobe rajske; / vseh lepot bila je sonce, / ki so tisti čas sijale.« Ostrovrhar se zaljubi, a v viteški pesnitvi nikoli ne ostane le pri tem. To ni romantična pesem, kjer bi bila ljubezen neizpolnjena in bi ostalo le hrepenenje. V Prešernovi romanci so izpolnjeni vsi klišeji viteške ljubezni: nesporen junak zmaga v boju, se zaljubi v deklico, ki jo sprva misli ugrabiti kot plen (s čim se da bolj ponižati sovražnika, kot s tem, da mu ugrabiš in ponižaš njegove ženske!). Deklica, ki ji je namenjena vloga žrtve, je vselej neustavljivo lepa in mlada. A ne le to: je ravno prav mlada, da je primerna za ljubezen in obenem še vedno devica. In kar je najbolj simpatično: tudi ona se zaljubi v viteza. Ljubezen je obojestranska, saj tako veleva viteški klišejski vzorec. Kar sledi, je enako predvidljivo. V obratnem vrstnem redu se sliši nekako takole: vitez in mladenka se morata poročiti, a ona ni kristjanka; torej mora opraviti zakrament krsta; to lahko stori le prek kateheze, učenja krščanskih naukov; pred tem mora opustiti dosedanjo krivo vero. Vse te stopnje si sledijo po svojem naravnem, vzročno-posledičnem redu od začetka do konca. Nobene ovire, nelagodja, čustvenih zapletov ni ob Lejlini spreobrnitvi. Lejla se popolnoma preobrazi iz muslimanke v kristjanko v petih verzih: »Vero zapusti Mahóma, / turške šege in navade; / ko bila se

naučila / vseh resnic je vere prave, / jo je krstil [grajski pater]«. *Turjaška Rozamunda* ne pušča dvoma, da je islam kriva, krščanstvo pa prava vera; to je v celoti prevzeto po viteški epiki, kajti v ostalem Prešernovem opusu – izjemoma morda pri druidu in Bogomili v *Krstu* – te gotovosti seveda ni. Podobe krsta, kakršnega je pozneje opisal pri Črtomiru, tu ni najti niti v obrisih. Lejlin krst je zgolj delček njene poti iz pašine sestre v Ostrovrharjevo ženo: njegova funkcija je le klišejska, vsakršen dodatni opis bi bil odveč. Kot tak ustreza kriterijem viteškega krsta (ustrezneje bi bilo uporabiti izraz 'površinski', kajti vitez Ostrovrhar ni dejanski izvršitelj krsta kot pri viteških pesnitvah, temveč le glavni protagonist zgodbe, ki privede do Lejlinega krsta).

Podobno neproblematizirani in bežni sta tudi dve spreobrnitvi v *Krstu pri Savici*; gre za druida (pozneje duhovnika) in Staroslava, Bogomilinega očeta. Druida obravnava že Cooper (1976, 18–19), ki je stranski lik Staroslava očitno spregledal, saj izrecno omenja le tri spreobrnitve v *Krstu*. Staroslav v pesnitvi sicer sploh ne nastopa, njegov krst je opisan v Bogomilinem poročilu svojega krsta, ker sta bila pač izvršena kolektivno. Posebej Bogomila omeni Staroslava med prvimi besedami, ki jih spregovori Črtomiru, ko se po dolgi odsotnosti zopet srečata: »Povedat' moram ti, [...] / de dal krstit' je ôča glavo sivo« (25. stanca). Tudi druidovo spreobrnitev najprej omenja Bogomila v 31. stanci, pozneje jo omenja še duhovnik sam (v 43. stanci). V navedenih stancah se nahajata sintagmi »prava vera« in »kriva vera«, kar je sam po sebi lahko jasen signal, da gre za površinsko spreobrnitev.

Klorindin in Črtomirov krst

Osrednje vprašanje v nadaljevanju članka bo, kako pride do izraza obravnavano ločevanje spreobrnitve pri Prešernu oz. kakšne so podobnosti med Tassom in Prešernom glede na opredeljeno delitev. Če sem do sedaj obravnaval le tisti tip krsta, za katerega menim, da je podoben viteškemu, se bom na tem mestu posvetil drugemu tipu krsta, ki v sebi nujno vsebuje tudi elemente vzvišene, globlje spreobrnitve. Pri Prešernu je takšen krst kajpak Črtomirov, pri Tassu pa Klorindin. Za pietetno spreobrnitev je značilno, da pred samim obredom krsta pri subjektu pride do nekakšne slutnje sprememb. Pri Klorindi je to jasno razvidno že na začetku XII. epa, ko se odpravi v križarski tabor požgat napadalni stolp; »že ko [K]lorinda sleče svoj prepoznavni beli oklep in si nadene črn, zarjavel oklep, nas Tasso z enim svojih značilnih vzklikov: *infausto annunzio!* [Usodno naznanilo!] (XII/18, 4) opozori, da se pripravlja sprememba« (Prosenc 1998, 37).[6] Ta se uresniči po dvoboju s Tankredijem, ko se Klorinda ranjena zgrudi na tla:[7]

> Segue egli la vittoria, e la trafitta
> vergine minacciando incalza e preme.
> Ella, mentre cadea, la voce afflitta
> movendo, disse le parole estreme;

parole ch'a lei novo un spirto ditta,
spirto di fé, di carità, di speme;
virtú ch'or Dio le infonde, e se rubella
in vita fu, la vuole in morte ancella.

»Amico, hai vinto: io ti perdón ... perdona
tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona
battesmo a me ch'ogni mia colpa lave.«
In queste voci languide risuona
un non so che di flebile e soave
ch'al cor gli scende, ed ogni sdegno ammorza,
e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Poco quindi lontan nel sen del monte
scaturía mormorando un picciol rio.
Egli v'accorse, e l'elmo empié nel fonte,
e tornò mesto al grande ufficio e pio.
Tremar sentí la man, mentre la fronte
non conosciuta ancor, sciolse e scoprío.
La vide, la conobbe; e restò senza
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Non morí già; ché sue virtuti accolse
tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise,
e premendo il suo affanno, a dar si volse
vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
colei di gioia trasmutossi, e rise;
e in atto di morir lieto e vivace,
dir parea: »S'apre il cielo; io vado in pace.«

D'un bel pallore ha il bianco volto asperso,
come a' gigli sarian miste vïole:
e gli occhi al cielo affissa; e in lei converso
sembra per la pietate il cielo e 'l sole;
e la man nuda e fredda alzando verso
il cavaliero, in vece di parole,
gli dà pegno di pace. In questa forma
passa la bella donna, e par che dorma.
(Tasso, XII/65–69[8])

Tasso se Klorindini predsmrtni preobrazbi natančno posveti. Omenja spremembo, ki prihaja z »novim duhom vere«, ko Klorinda zmore Tankrediju izreči poslednjo prošnjo (66. stanca, 1–4): »Amico, hai vinto: io ti perdón ... perdona / tu ancora, al corpo no, che nulla pave, / a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona / battesmo a me ch'ogni mia colpa lave«; »Prijatelj, zmagal si, odpuščam ... še meni ti / odpusti, ne telesu, ki ga strah ne uvije, / a duši pač! Moli zanjo, ki proč beži, / in krst mi daj, ki vsako krivdo umije« (prev. S. Fišer). Česa takega v *Pesmi o Rolandu* ali viteških epih ni moč najti. To je dikcija krščanskega patosa, vidno je ločevanje telesa in

duše, Klorindi se v predsmrtni agoniji odpira nebo, deležna je božje milosti. Preobrazba, ki jo je Tasso prikrito napovedoval že od začetka XII. speva, je vidna že med svetim obredom krsta (68. stanca, 5–6): »Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse, / colei di gioia trasmutossi, e rise«; »In ko je jel besede svete šepetati, / se je njeno lice v nasmehu spremenilo« (prev. S. Fišer). Krst opravi Tankredi kar z vodo iz potoka, ki jo je natočil v svoj šlem. Ta situacija v celoti ustreza »krstu v izjemnih okoliščinah«, ki je lahko izvršen tudi brez navzočnosti duhovnika. Tasso izrecno omeni, da Tankredi k svetemu poslu pristopi svečano in z usmiljenjem (»al grande ufficio e pio«, 67. stanca, 4), da si torej prizadeva k pristnemu obredu. Vendar se na tem mestu v prizoru Tankredi še ne zaveda, da pred njim leži Klorinda, kar je dokaz, da je Tankredijeva svečanost in plemenitost, vidna v obravnavanem prizoru, v skladu z dvorsko etiko, ki tudi sicer zaznamuje njegov karakter (Bowra 1948, 157).

V zvezi s samim opisom krsta obstaja med obema pesnitvama zelo pomembna podobnost, ki si zasluži vsaj omembo. Gre za samo lokacijo prizora; v obeh pesnitvah se krst odvija pri izviru sladke vode. Pri Prešernu gre seveda za izvir Save Bohinjke izpod Komarče, tj. za slap Savice, medtem ko je pri Tassu izrecno opisan izvir studenca (67. stanca, 1–2): »Poco quindi lontan nel sen del monte / scaturía mormorando un picciol rio«; »Nedaleč tam med gorskimi pobočji / studenec žuboreč je vrel na plano« (prev. A. Capuder, *Antologija svetovne književnosti, 2. del*, 1977, str. 28). O mogočni podobi slapa, ki naj bi sodil »med najmočnejša metaforična mesta *Krsta*«, je pisal že Boris Paternu (1977, 127–128), povezavo Prešerna s Tassom glede pomena »vode, svete in poetične« pa je omenjal edino Fišer (2003, 29–30), ki izpostavlja vodo kot kraj, na splošno primeren za meditativno atmosfero, a pri tem ne omenja prizorov s krstoma. Vendar ima – upoštevajoč simbolni pomen vode – veliko težo dejstvo, da sta oba avtorja eksplicitno postavila prizor krsta prav ob izvir vode. *Katekizem katoliške Cerkve* za izvir vode navaja dve pomembni prispodobi: delovanje Svetega duha v krstu (1993, 198–199) in simbol življenja (332–333). Smolik v svoji *Liturgiki* (1995, 83) navaja, da je že Hipolit v 3. st. n. š. opozarjal, da naj pri obredu krsta voda (kot simbol življenja) teče iz studenca ali z višine (tj. slap)! Natanko ti dve možnosti sta, vsak svojo, v svojih pesnitvah realizirala Tasso in Prešeren.[9]

Primerjave Črtomira in Bogomile s Tankredijem in Klorindo na tem mestu še ni konec. Zanimivo je namreč delovanje obeh ženskih likov ob junakovi žalosti in jadikovanju. Tako Tankredi kot Črtomir namreč v določenem delu pesnitve mislita na samomor; Črtomir po krvoločni bitki z Valjhunom in Tankredi neposredno po Klorindini smrti, ko si ne more odpustiti krivde za njeno smrt, čeprav ji je hkrati podaril večno življenje. V obeh primerih junakovo notranjo travmo ublaži šele ženski lik: pri Prešernu najprej Bogomilina »podoba, ki speljala ga je 'z boja« v 15. stanci, nato Bogomilin govor ob slapu in njeno z nebeškim sijem obsijano obličje v 49. stanci, pri Tassu pa Klorindina vizija v podobi tolažečega angela, ki se Tankrediju prikaže v sanjah ob koncu XII. speva. V obeh primerih zato ne gre za stvarni lik (čeprav Prešernov prizor z mavrico dopušča tudi takšno razlago), ampak za nadnaravno vizijo. Klorindina tolažeča angelska

podoba in Bogomilina figura ob slapu imata nekaj skupnih točk, ki do sedaj niso bile opažene. Takšni so izbrani prizori, kjer se lika pojavita:

Ed ecco, in sogno, di stellata veste
cinta gli appar la sospirata amica:
bella assai piú; ma lo splendor celeste
orna, e non toglie la notizia antica:
e con dolce atto di pietà le meste
luci par che gli asciughi, e cosí dica:
»Mira come son bella e come lieta,
fedel mio caro; in me tuo duolo acqueta.

Tale io son, tua mercé: tu me da i vivi
del mortal mondo, per error, togliesti;
tu in grembo a Dio fra gl'immortali e divi,
per pietà, di salir degna mi fêsti.
Quivi io beata amando godo, e quivi
spero che per te loco anco s'appresti,
ove al gran Sole e ne l'eterno die
vagheggiarai le sue bellezze e mie.«

(Tasso, XII/91–92[10])

[...]
da bodo tamkaj božji sklepi mili
te, ki se tukaj ljubijo, sklenili.
[...]
Odkrila se bo tebi únstran groba
ljubezni moje čistost in zvestoba.
[...]
kar dni odločenih mi bo na svéti,
Bogú in tebi bom ostala zvesta,
v nebesih čákala bom pri očeti
čez majhen čas deviška te nevesta,
doklèr žalujejo po teb' otete
krdela, prideš k meni v mesta svete.

Izmèd oblakov sonce zdaj zasije,
in mavrica na bledo Bogomilo
lepote svoje čisti svit izlije,
nebeški zor obda obličje milo;
jok, ki v oči mu sili, komej skrije,
de ni nebo nad njim se odklenilo,
de je na sveti, komej si verjame,
tak Črtomíra ta pogled prevzame.

(Prešeren, del 30., 47.
in 48. stance ter 49. stanca)

Sanjski lik Klorinde in Bogomilina verska izpoved sta si zelo podobni v slikanju onstranske sreče. Pojavljajo se motivi svetlobe, luči, nebeškega žara. Prešernovi verzi »da bodo tamkaj božji sklepi mili / te, ki se tukaj ljubijo, sklenili [...] v nebesih čákala bom pri očeti / čez majhen čas deviška te nevesta« se precej ujemajo s Tassovimi (92. stanca, 5–8): »Quivi io beata amando godo, e quivi / spero che per te loco anco s'appresti, / ove al gran Sole e ne l'eterno die / vagheggiarai le sue bellezze e mie«; »Tukaj sem, blažena, in tebi naproti / čakam, da stopim, ko boš tudi ti mogel / v soncu velikega dne, ki večno sveti, / Njegovo in mojo lepoto slednjič zreti« (prev. S. Fišer). Razlika med obema prizoroma je seveda v tem, da je Klorinda samo sanjska vizija, ki prihaja iz onstranstva, medtem ko je Bogomila še vedno stvarna zemeljska oseba, ki se pogovarja s Črtomirom. To se spremeni ravno v prizoru z mavrico, ki se ga da razumeti kot božji poseg v dogajanje: s tem, ko mavrica na Bogomilo »lepote svoje čisti svit izlije« in »nebeški zor obda obličje milo«, dobi Bogomila atribute nadnaravne lepote. Ne gre samo za mavrico (kot simbol božje milosti in ljubezni) ter nebeški sij, že zgolj izraz »obličje« namesto nevtralnega »telo« lahko asociira na nekaj nadzemeljskega in izventelesnega. Vsebinska podobnost med Klorindo in Bogomilo (v podobi angela) je tu precejšnja, kajti v opisu Klorindine sanjske podobe je prav tako poudarjeno, da se Klorinda pojavi »okrašena z nebeškim sijem« (»splendor celeste orna«, 91. stanca, 3–4). In kakšna je vloga obeh obravnavanih angelskih podob?

Obe se kot nadnaravna vizija prikažeta svojima ljubimcema, ki sta iz različnih razlogov močno razrvana in notranje sesuta. Vizija pri obeh deluje pomirjevalno in ganljivo: Tankredi spokojno pokoplje Klorindino truplo in do konca epa časti njen spomin, Črtomir pa – ganjen do solz – privoli v Bogomilino željo in se vpričo nje da krstiti. Ali tudi on nosi v srcu spomin na Bogomilo do konca svojega življenja kot Tankredi Klorindin spomin, je vprašanje interpretacije; *Krst* se konča skoraj takoj po opravljenem obredu, ko se nesojena ljubimca ločita. Bogomila je Črtomira nedvomno ohranila v večnem spominu, to je razvidno iz njenega govora (48. stanca), medtem ko ostaja Črtomirov odnos do nadzemeljske ljubezni bolj ali manj uganka.

Pri Klorindini spreobrnitvi je zanimivo opazovati utečenost notranje spremembe z zunanjo (zakramentom krsta), pravzaprav notranja sprememba celo nekoliko prehiteva. Ko Klorinda (na začetku XII. speva) spozna, da je kristjanka, se zave, da bo kmalu konec njenega življenja, da se bo za stik z božjim morala odpovedati zemeljskemu življenju. To je njen uvid, Klorinda sluti spremembo, čuti, da se bliža njen konec in na to nima nikakršnega vpliva – njen dvoboj s Tankredijem je npr. uveden s takima verzoma (64. stanca, 1–2): »Ma ecco omai l'ora fatale è giunta, / che 'l viver di Clorinda al suo fin deve«; »Prišel je čas, ko je Nebo hotelo, / da se Klorindino življenje sklene« (prev. A. Capuder, *Antologija svetovne književnosti, 2. del*, 1977, str. 27). Krst, ki sledi, je le olajšanje, ker se »nebo odpira« (»S'apre il cielo«, 68. stanca, 8) in so nebesa blizu. Tudi zato duhovnik pri njenem krstu ni potreben. — V *Krstu* se prav tako da najti del, kjer bodoči krščenec sluti spremembo. Črtomir neposredno po bitki misli na samomor, nato se spomni Bogomile (4. stanca), čemur sledi dolga retrospektiva ljubezni na Blejskem otoku in začetka vojne do 15. stance, ko si resignirani junak misli vzeti življenje, a mu Bogomilina *podoba* iznenada »predrzno rôko ustavi«. Tudi pri Črtomiru je torej viden obet nekakšne spremembe, element slutnje, ki Črtomira odvrne od samomora. In prav ta slutnja po mojem mnenju nakazuje Črtomirovo pietetno spreobrnitev, čeprav sicer ni bistvena sestavina epa. Bogomila tako rekoč »posredno« krsti Črtomira (seveda zgolj v odrešenjskem smislu) že s tem, ko ga odvrne od samomora. Pri slapu se izkaže, da Črtomir bolj kot na versko spreobrnitev misli na poroko z Bogomilo, vendar se vzvišenost v pesnitvi ohranja, zlasti so zanjo zaslužne Bogomiline religiozne misli in delovanje duhovnika, pri samem krstu (52. stanca) pa tudi obnašanje prisotnih, ki je prikazano kot svečano (»So na kolenah, kar jih je okoli, / se od veselja svet' obraz device«). Sam obred je pri Prešernu bolj hladen in mehanski kot pri Tassu, vendar to ne pomeni, da ima Prešernov prizor manjšo moč; le obred se zgodi v drugačni atmosferi, Črtomirova indiferentnost in pasivnost je vse prej kot primerljiva s Klorindino predsmrtno agonijo, razpetostjo med sprejemanjem zveličavnega zakramenta in odpuščanja Tankrediju. Oba prizora sta pietetna, vendar sta zaradi svoje individualnosti vezana vsak na svoj subjekt, kar primerjavo zamegli. Ravno zato sem se izrecno odločil raje za vzporejanje okoliščin obeh krstov (zanimivi so zlasti sama lokacija obreda ter nadnaravne vizije pred/po njem).

Sklenem lahko s ugotovitvijo, da je Tassov par Tankredija in Klorinde – njun vpliv je mogoče opaziti na nekaterih mestih v *Krstu* – na Prešerna gotovo naredil večji vtis kot par Olinda in Sofronije (obdelal ga je Calvi 1959, 188) ali Rinalda in Armide (Cooper 1976, 21). Ob že znanih slabostih Calvijeve monografije so postale opazne tudi do sedaj še neizražene pomanjkljivosti Cooperjevega besedila – lik Klorinde je Cooper po mojem mnenju premalo izpostavil oz. ga je dojel le z ene, bojevniške plati in pri tem prezrl njegovo metafizično vlogo, s katero vpliva na Tankredija podobno kot Bogomila v mavričnem siju na Črtomira. Cooperjeva analiza Klorinde se namreč konča pri njeni smrti: obdelana je njena junaška narava, ki jo Cooper pripisuje tudi Bogomili kot rešiteljici slovenskega naroda, vendar za to tezo pri Prešernu pravzaprav ni stvarne osnove. Cooper je skratka spregledal prizor z mavrico in Tankredijevo sanjsko vizijo Klorinde, kar je eden glavnih predmetov te razprave.

Bogomilin krst

Pri edinem preostalem liku, Bogomili, se je najbolj težavno vprašati, kam v obravnavani dvodelni delitvi krsta spada njen krst. Med površinske ali morda med pietetne spreobrnitve? Tudi pri Bogomili je po krstu viden globlji uvid, močno je opazen v njenem obširnem monologu in prizoru z mavrico. A pred njenim krstom Prešeren ne omenja nikakršne dileme, tegob, teološke refleksije ipd. Bogomila se krsti, ker – kot v 32. stanci sama zatrdi – verjame duhovniku, vendar pri tem ni omenjene nikakršne notranje spremembe. Krst je torej zgolj ritual. Pomeniši pa se zaradi Črtomira, kot je razvidno iz pesnitve. Vse to nakazuje spreobrnitev v viteškem stilu (vendar zgolj nakazuje, saj v *Krstu* ni nobenih sledi viteštva, ki so vsaj delno vidne v *Turjaški Rozamundi*). Površinskost njenega krsta je seveda v nasprotju s prepričljivostjo njenega govora o krščanski teologiji, ki mu je posvečen obsežen del osrednjega dela pesnitve. V zvezi s tem se zdi smotrno na kratko povzeti zanimivo interpretacijo Janeza Vrečka o Bogomilinem liku, saj je poleg Kosa in Cooperja eden redkih, ki Bogomili sploh nameni posebno pozornost nasproti Črtomiru. Vrečko vzroke za Bogomilino spreobrnitev išče v globokem uvidu »v nepreklicno epohalno spremembo, ki jo je zahteval zase prehod iz poganstva v krščanstvo« (Vrečko 2002, 91). V *Krstu* namreč ne vidi le pokristjanjevanja v ideološko-religioznem smislu, ampak tudi »spremembo časovne osi, ki se je nepovrnljivo prevesila iz ciklične paradigme v linearno« (2002, 92). Bogomila je prav kot ženska znala tej epohalni spremembi natančno prisluhniti. Vrečko opozarja, da so se starejši interpreti *Krsta* premalo zavedali dejstva, da so tudi pogani že poznali pojem večnega življenja skozi ciklično dojemanje sveta. Jedro njegove teze je, da je Bogomila morala najprej prepoznati dejstvo, »da ji je prav krščanstvo vsililo vedenje o minljivosti zemeljske ljubezenske sreče« (2002, 95; podčrt. M. Z.), šele potem je lahko *zahrepenela* po večni združitvi s Črtomirom v nebeški gloriji. Krščanski Bog ljubezni ni nadomestil poganske boginje ljubezni Žive zaradi večnega življenja, kot to razlagajo starejši prešernoslovci, saj

je bila večnost v cikličnem vračanju enakega Bogomili zagotovljena že v poganstvu: »Med boginjo Živo in bogom ljubezni je namreč tolikšna razlika [...], da je bil potreben pravi notranji preobrat, ki je uničen Živin ciklizem nadomestil z novonastalim krščanskim linearizmom.« (2002, 95–96, podčrt. M. Z.) Kdaj je omenjeni notranji oz. miselni preobrat nastopil, iz pesnitve ni mogoče natančno razbrati, tudi Vrečku se to ne zdi bistveno, saj tega nikjer ne omenja. Vendar je mogoče na podlagi njegove razlage 26. stance *Krsta* (Vrečko 2002, 91–93) dognati, da je Bogomilin uvid nujno prišel že pred njenim krstom. Še več, celo preden je slišala duhovnikov oznanjevalni govor! Bogomila bi tako do miselnega preobrata lahko prišla po popolnoma svoji poti, pred kakršnimkoli krščanskim zakramentom in brez pomoči duhovnika. Gre za osebno spoznanje, ki mu krst služi le kot naknaden deklarativen obred. V zvezi z analizo krsta se to zdi bistvenega pomena: Bogomilina spreobrnitev bi namreč zaradi predhodnega uvida lahko bila pietetna. Bi bilo v zvezi s tem smiselno nadaljevati Cooperjevo teorijo (1976, 19) o povezanosti Klorindinega in Bogomilinega lika? Podobi Tassove neustrašne amazonke in Prešernove poganske svečenice ljubezni že na prvi pogled ne ponujata kake globlje povezave, a vendar je ta možna: Klorinda sluti spremembo, še preden jo Tankredi zabode z mečem, krst je opravljen v naglici, kajti brez njega ji je pot v nebesa zaprta. Upoštevajoč moja izpeljevanja iz Vrečkove interpretacije, Bogomila ravno tako doživi spreobrnitev precej pred krstom. To se sklada z doktrino krsta odraslega človeka, po kateri se mora v spreobrnjencu pred krstom obvezno izvršiti avtonomna preobrazba in priprava na krst. Vendar v umetniški oz. literarni obdelavi krsta nastopi vprašanje, kako je sam krst opisan – že res, da je le deklarativno potrdilo posameznikove preobrazbe, a obred je lahko prikazan vzvišeno, triumfalno, pietetno, lahko pa zgolj površinsko, bežno in brez posebnega poudarka. Ravno na tem mestu nastopi med Klorindinim in Bogomilinim krstom bistvena razlika. Klorindin je sicer res izpeljan v naglici, vendar se Tassu pri slikanju pietetnega vzdušja nikamor ne mudi, kljub naglici je njen krst triumfalen in poln patosa. Pri Bogomili o tem ni nobene sledi; po globoki preobrazbi nastopi krst, opisan podobno kot Lejlin iz *Turjaške Rozamunde*, torej v maniri površinske spreobrnitve:

Doma očetu, meni razodeva,
kar prerokváli nékdaj so preroki,
kak, kar grešila sta Adám in Eva,
na križi operó krvi potoki,
popiše nama strah sódnega dneva,
vse čudeže, ki vere so poroki;
kar védeť treba je, zloži po vrsti,
ker sva mu vse verjela, naju krsti.

(Prešeren, 32. stanca)

Bogomilin krst bolj kot na pietetno kaže na površinsko spreobrnitev; Bogomila vse »verjame« duhovniku, nima pomislekov, nobenega problematiziranja ni v njeni pripravi na krst. Še celo v dvojini govori, ko opisuje dejanje krsta; to kaže na kolektivnost obreda, morda tudi na Staro-

slavovo patriarhalno dominiranje v njunem odnosu. Pristen krst naj bi bil globoko individualno doživetje, prostovoljna odpoved grehu in sprejetje božje milosti, a Bogomila svojega opiše bežno in šablonsko, dojema ga kot kolektivno dejanje.

Iz pravkar povedanega lahko potegnem sledeči sklep. Dosedanje interpretacije Bogomilinega lika, vključno z Vrečkovo,[11] imajo skupno predpostavko: Bogomilina vera je samoumevna in trdna. Njena motivacija oz. odločitev za novo vero – kakršnakoli že je, pobožna, globoka, suverena, preračunljiva – ostaja trdna in odločna. Na njej se gradi Črtomirov antipod – kompleksnejši, globlji, tragičnejši in problematičnejši. Vendar se v luči paralel med viteškim in pietetnim krstom, ki se jim posvečam na tem mestu, izkaže, da je problematičnejša ravno Bogomilina spreobrnitev, ker koleba med globokim avtonomnim uvidom in površinskim zakramentom, medtem ko je Črtomirov krst jasno pieteten – četudi je zlasti za liberalne interprete *Krsta* tragičen in resigniran, mu le redko kdo odreka vzvišenost. Pri Bogomilinem krstu vzvišenosti ni moč najti ne vsebinsko kot tudi ne oblikovno, saj je Bogomilin krst le kratka epizoda, nujna za nadaljnjo zgodbo. Že sama epizodnost Bogomilinega krsta je v neskladju z njeno obsežno razlago krščanske veroizpovedi, očitno pa je podobno neskladje prisotno med Bogomilinim sprejetjem krščanstva in obredom njenega krsta. Glede na tipologijo spreobrnitev, obravnavano v tej razpravi, se zdi, da pri Bogomili ni jasen sam status njenega spreobrnjenja, saj vsebuje elemente obeh tipov spreobrnitve. Kompleksnost Bogomilinega lika je bila v prešernoslovju že deležna nekaterih razlag, vendar predmet te kompleksnosti ni bila (vsaj ne v zadostni meri) problematičnost samega akta Bogomiline spreobrnitve; v tej smeri je – kolikor mi je znano – deloval edino Cooper,[12] ko je pri konkretni obravnavi Tassovih in Prešernovih opisov krsta opozoril na Bogomilino sofisticiranost in »profound moral vision« njene spreobrnitve (1976, 19.).

Če gre pri Črtomiru za spreobrnitev v pietetnem duhu, je ta spreobrnitev globoka, morda mistična (Vrečko 2002, 124), za nekatere turobna in tragična, vendar nedvoumna. Pri Bogomili je ravno obratno: njena spreobrnitev je plitvejša, vendar dvoumna. Dvoumna ni zgolj zato, ker je njen krst le bežen dogodek brez sleherne vzvišenosti; v njeni spreobrnitvi pač ni ničesar, kar bi nakazovalo njeno globoko in močno vero, izpričano v njenem monologu. To bi lahko imenoval paradoks *Krsta pri Savici*: Bogomila je prepričljiva v besedah (njen monolog je poetično umetelen in teološko nesporen retorični biser, ki ga je uspela napisati samo oseba z globokim krščanskim uvidom), vendar ne tudi v dejanjih; Črtomir pa, kot je opisano, molči. Glede na vzporednice s Tassom (s Klorindinim krstom) je Črtomirov krst veliko bolj religiozen od Bogomilinega ravno zaradi svoje izjemno zagonetne individualnosti in odprtosti, medtem ko je Bogomilin status v *Krstu* dvoumen in kompleksen. To se je do sedaj izkazalo že pri nekaterih interpretacijah, npr. s kontrastiranjem Bogomiline ljubezenske in religiozne motivacije (prim. zlasti Paternu 1977, 130–132; Kos 1991, 131–133; Kos 2002, 115), v pričujoči razpravi pa se je z analizo Bogomilinega in ostalih krstov pri Prešernu in Tassu izkazalo, da je taista zagonetnost morda skrita že v samem bistvu Bogomilinega krsta oz. njegove predpriprave.

OPOMBE

[1] »After all Bogomila saves the nation, Črtomir is only her instrument. She has the sensibility to abandon the false faith she has served all her life. She has the courage to sacrifice herself for her new convictions and she has the eloquence and determination to convince others to follow her. In short she possesses all the attributes of the full-fledged epic hero. She espouses a most profound moral vision. [...] In the *Krst*, however, the true hero is the heroine, I believe.« (Cooper 1976, 19).

[2] Glede tega vprašanja se mnenja teoretikov še niso poenotila, vendar sodobne študije kažejo v to smer. Na Slovenskem se z renesančno epiko nasploh in Tassovim *Osvobojenim Jeruzalemom* posebej največ ukvarja Irena Prosenc z Oddelka za romanske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Ljubljani, zlasti v svoji magistrski nalogi (1998) in doktorski disertaciji (2001). Za podrobno argumentacijo o tem, zakaj Tassov ep ne spada v viteško epiko, gl. Prosenc 2001, 43–45 in naprej.

[3] V Aachnu toplice velike so, krasne.
Krst tam kraljice opravijo španske.
Tam je dobila ime Julijane.
Sama spoznala moč vere je prave.

Ko vsem pravico dosodil je kralj,
ko potolažil svoj gnev je strašan,
še Bramimondo krstiti je dal,
dan je minil in spet noč je prišla.
(Pesem o Rolandu, 290. in del 291. kitice. Prev. Marija Javoršek)

[4] Na pojem *pietà* sem v zvezi s Tassom in Prešernom prvič naletel prav pri Cooperju (1976, 17 in naprej), ki ga (z doslednim zapisovanjem v italijanščini) uporablja v svoji analizi Tassovih in Prešernovih likov.

[5] Domišljal sem si v svoji prevzetnosti,
da je svet lahko doumeti le z znanjem,
da vse izmerim pri pameti svoji,
kar je ustvaril Bog, Gospod narave.
A ko mi je pri sveti reki zmočil
lase vaš Peter, dušo spral nesnage,
sem zaznal: moj pogled je bil zamegljen,
um pa, sam po sebi, tog in omejen.

Spoznal sem: kot nočni ptič na svetlobi
je slep naš razum pred žarki Resnice.
Svoja dela, ki so vir ošabnosti,
sem videl v novi luči: kot norčije.
A vendar ohranjam prejšnje znanosti,
saj Gospod tako zapovedal mi je.
Nisem več, kar sem bil. Njemu le sem zvest,
predam mu svoje delo in svojo vest.
(Tasso, XIV/45–46. Prev. Matjaž Zaplotnik)

[6] Črn oklep je ponazoritev smrtne slutnje z barvno simboliko, nujen pa je tudi zaradi samega poteka zgodbe: Tankredi namreč Klorindo ubije nevede, saj jo pozna le v njenem značilnem belem oklepu.

[7] Prevod teh stanc (kot tudi XII/91–92 v opombi 10) je naredil Srečko Fišer, čigar delni prevod Tassovega epa skupaj s prevodi izbranih del Tassove lirike in dramatike je izšla tik pred oddajo moje razprave v tisk. Gl. Torquato Tasso: *Ljubezen je duša sveta. izbrana poezija*. Prev. Srečko Fišer. Ljubljana: Mladinska

knjiga (*Knjižnica Kondor*, 311). Srečku Fišerju se zahvaljujem, da je dovolil objavo svojega prevoda v tem članku.

[8] Prevzet od zmage on pritiska na medleče
telo, kot da mu smrtna rana ni zadosti.
Deklica pa, medtem ko pada, izreče
zadnje besede, komaj slišne od šibkosti,
sladke besede, ki jih novi duh šepeče,
duh vere in ljubezni in upanja, kreposti,
ki jih navdihne Bog: zakaj če živa uporna
je bila, hoče, da mu v smrti je pokorna.

»Prijatelj, zmagal si, odpuščam ... še meni ti
odpusti, ne telesu, ki ga strah ne uvije,
a duši pač! Moli zanjo, ki proč beži,
in krst mi daj, ki vsako krivdo umije.«
Nekaj neimenljivo milega zveni
v besedah dahnjenih, da se prelije
njemu v srce; da mržnja, hip prej globoka,
izpuhti in si oko jame želeti joka.

Blizu tam na pobočju, neskrito očem,
iz skale žubore vznika majhno vrelo.
On steče naglo tja, vodo zajame v šlem
in se vrne k svetemu obredu neveselo.
Čuti, kako mu drhti roka, medtem
ko odkriva dotlej nespoznano čelo.
Vidi jo, prepozna, brez glasu ostane
in giba. Ah, ta pogled! Ah, to spoznanje!

Bilo mu je, da bi umrl, a je velel stati
slednjo krepost srcu na straži, in na silo
zatirajoč bol, z vodo se namenil dati
življenje njej, ki jo je njegovo jeklo ubilo.
In ko je jel besede svete šepetati,
se je njeno lice v nasmehu spremenilo;
in kot bi vedro rekla umirajoča: »Odpira
se že nebo, čas je; odhajam brez nemira.«

Nežna belina se ji čez obraz prelije,
kakor vijolice med lilije vsejane;
oči upre kvišku, in kakor sklonjeno k nji je
stvarstvo, sonce, oble neba v sočutju zbrane;
golo in hladno roko vitezu razkrije,
jo dvigne k njemu in brez besede zgane
v znamenje miru. Tako premine zala
devica, in zdi se, kakor da bi spala.
(Tasso, XII/65–69. Prev. Srečko Fišer)

[9] Voda kot simbol življenja pa je mdr. tudi del kulta čaščenja device Marije, eden njenih sakralnih atributov je tudi izvir žive vode, »izvir življenja« (*KKC* 1993, 265); v tej smeri bi lahko delovale tiste interpretacije Prešernove pesnitve, ki v Bogomili, zlasti pri prizoru z mavrico, vidijo delovanje Mariji vdane služabnice.

[10] In glej, v snu, v plašč luči odeta
pokaže se prijateljica oboževana:
lepa kot kdaj, saj blišč zvezdnega obstreta
še bolj krasi podobo, ki mu je znana;

in z nežno kretnjo mu oči preleta,
se zdi, in osuši solze in naznanja:
»Lepa sem, zvesti moj, in radostna, poglej;
ovij bol v mojo radost in jo umiri v njej.

Taka sem, s tvojo milostjo; ti si po zmoti
me otel svetu življenja smrtnega in krogu
minevanja; ti mi z ljubeznijo po poti
se dal vzpeti, ki gre med nesmrtne, Bogu
v naročje. Tukaj sem, blažena, in tebi naproti
čakam, da stopim, ko boš tudi ti mogel
v soncu velikega dne, ki večno sveti,
Njegovo in mojo lepoto slednjič zreti.«
(Tasso, XII/91–92. Prevedel Srečko Fišer)

[11] Vrečko sicer omenja, da je Bogomila krščanstvo doživela »na izrazito racionalni ravni« in »na žensko pretkan način« (2002, 129), vendar je njena vera kljub temu suverena in globoka: »Njen preobrat torej ni ideološko, ampak kozmično utemeljen.« (2002, 105).

[12] »Far more to the point is Bogomila's acceptance of Christianity. [...] Conversion for her is traumatic, but still maturing experience[.] [...] I would like to note parenthetically that Bogomila is a far more sophisticated character than many critics have taken her to be.« (Cooper 1976, 19).

VIRI

Pesem o Rolandu, 1997: *Oxfordski rokopis*. Prev. Marija Javoršek, spr. beseda Miha Pintarič. Radovljica: Didakta.

France PREŠEREN, 1965: *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS.

Torquato TASSO: *La Gerusalemme liberata: E prose scelte*. Biografia, introduzione e commento di Claudio Varese. Firenze: Vallecchi Editore, 1940. <Http://www.liberliber.it/biblioteca/t/tasso/gerusalemme_liberata/html/frames.htm>

Torquato TASSO, 1977: *Osvobojeni Jeruzalem*. Odlomek iz XII. speva. Prev. Andrej Capuder. *Antologija svetovne književnosti, 2. del*. Ljubljana: DZS. 27–29.

LITERATURA

BOWRA, C. M., 1948: Tasso and the Romance of Christian Chivalry. *From Virgil to Milton*. London: MacMillan & Co.. 139–193.

CALVI, Bartolomeo, 1959: *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*. Torino: Società editrice internazionale.

COOPER, Henry Ronald, Jr., 1976: Tasso and Prešeren's *Krst pri Savici*. *Papers in Slovene studies*. Ur. Rado L. Lenček. 13–23.

FIŠER, Srečko, 2003: Tasso in Prešeren. Prevajalčeve marginalije in malo literarne zgodovine. *PKn* XXVI/2. 21–42.

GANTAR, Kajetan, 1976: K »Turjaški Rozamundi«. *JiS* IV/7 (1958/59). 200–203.

JAN, Zoltan: Glasovi o Francetu Prešernu pri Italijanih. *PKn* XXIV/2. 53–78.

Katekizem katoliške Cerkve [*KKC*]. Ljubljana 1993: Slovenska škofovska konferenca.
KIDRIČ, Francè, 1938: *Prešéren II: Biografija 1800–1838*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
KOS, Janko, 2002: Krst pri Savici v luči kritik in interpretacij. V: *Prešeren in krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica. 81–116.
Janko KOS, 1991: Pesnitev o Črtomiru in Bogomili. V: *Prešeren in njegova doba*. Koper: Lipa. 128–142.
KOS, Janko, 1970: *Prešeren in evropska romantika*. Ljubljana: DZS.
KOS, Janko: *Romantika*. Ljubljana: DZS, 1980 (Literarni leksikon, 6).
MERHAR, Boris, 1961: Calvijev »Prešeren«. *Naša sodobnost*. 1023–1028, 1141–1150.
NARTNIK, Vlado, 1984/85: Od Povodnega moža do Turjaške Rozamunde. *JiS* XXX/1–2. 29–31.
PATERNU, Boris, 1977: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, II. knjiga. Ljubljana: Mladinska knjiga. 107–145.
PIRJEVEC, Marija, 1992: *Na pretoku dveh literatur: Študije in eseji*. Trst: Založništvo tržaškega tiska – Narodna in študijska knjižnica. 91–102.
PIRJEVEC, Marija, 2000: Prešernova pot k Italijanom. V: *Prešernovi dnevi v Kranju: ob 150-letnici smrti dr. Franceta Prešerna*. Kranj: MOK. 335–341.
PROSENC, Irena, 1998: *Elementi čudežnega v Tassovem epu* Osvobojeni Jeruzalem. Magistrsko delo. Mentor Atilij Rakar. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti.
PROSENC, Irena, 2001: *Koncept junaka v italijanskem renesančnem epu konec 15. in v 16. stoletju*. Doktorska disertacija. Mentorja Atilij Rakar in Miha Pintarič. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in književnosti.
SLODNJAK, Anton, 1964: *Prešernovo življenje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
SLODNJAK, Anton, 1984: *France Prešeren*. Ur. France Bernik. Ljubljana: Slovenska matica.
SMOLIK, Marijan, 1995: *Liturgika: pregled krščanskega bogoslužja*. Celje: Mohorjeva družba (Teološki priročniki, 14).
VREČKO, Janez, 2002: Bogomilina vera in Črtomirova mistika. V: *Med antiko in avantgardo*. Maribor: Litera. 90–129.

■ MOTIVES OF BAPTISM IN TASSO'S AND PREŠEREN'S POEMS

Key words: Slovene poetry / Prešeren, France / Italian epic / Tasso, Torquato / literary influences / literary motifs / baptism

Clorinda's baptism is one of the main scenes of Tasso's *Gerusalemme liberata*. Her conversion has nothing to do with conversions described in chivalric poems. Baptisms described there are briefly mentioned and scarcely make any impact on the character at all. On the other hand Clorinda's conversion has independent status in the epic, its description is solemn and profound. This important move towards pietism in Tasso's epic is important for the distinction between *chivalrous/superficial conversion*

and *pietistic/profound conversion*. Chivalrous conversion includes strong opposition between "false" faith and "true" faith, while pietistic conversion treats abandoned faith with certain sympathy.

The distinction mentioned above is evident in Prešeren's poems too: while the baptism mentioned in *Turjaška Rozamunda* has all the characteristics of chivalrous conversion, Črtomir's baptism in *Krst pri Savici* is pietistic. Clorinda's and Črtomir's baptism take place at similar locations (a spring of living water and a waterfall). This fact is very important according to the symbolic meaning of water in Christian liturgy. Furthermore, the angelic vision of Clorinda in Tancredi's dream could have influence on the "rainbow scene" near Savica waterfall in Prešeren's *Krst pri Savici*: both scenes include celestial visions of a female character in heavenly glory, having a placid effect on the male character. Adequate passages from both poems are quoted to confirm this thesis.

The final part of this study is dedicated to Bogomila's conversion, primarily to the dilemma, whether it should be treated as chivalrous or as pietistic conversion. Though Bogomila's pro–Christian monologue is one of the most religious parts in the poem, the description of her baptism itself is unconvincing and too plain to be considered pietistic. This fact makes *Krst pri Savici* a paradoxical text. Bogomila's speech is profound, yet her baptism remains largely superficial, perhaps even ambiguous; on the contrary, the act of Črtomir's baptism is persuasive, but he alone remains silent.

April 2004

LITERARNOZGODOVINSKI POJMOVNIK ZA LITERATURO MODERNE: REVIZIJA IN NEKAJ PREDLOGOV

Vanesa Matajc

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Literatura v obdobju moderne estetsko izraža metafizično krizo ali soobstoj različnih dojemanj subjekta. Tradicionalni, progresistični in poenotujoči literarnozgodovinski vidik te raznolikosti ne more ustrezno razložiti. Razprava ga nadomešča s prelomno-mutacijskim vidikom različnih razmerij, ki nastajajo med literaturo moderne in njenim (foucaultovskim) »premičnim temeljem«, to je romantičnim dojemanjem subjekta in romantičnim idejno-strukturnim tokom simbolizacije.

A literary history glossary for the literature of the Moderne: revision and some suggestions. *The literature of the Moderne period aesthetically communicates a metaphysical crisis, or a diversity of co-existing conceptions of the subject. The traditional, progressivist and unifying literary history view cannot properly account for this diversity. The article replaces it with a discontinuous-mutational view of different relationships that occur between the literature of the Moderne and its (Foucaultist) "shifting foundation" – that is, the romantic conception of the subject and the romantic symbolising current of ideas/structures.*

Razpad razvojne enovitosti v literarni zgodovini

Kanonizirano literarno produkcijo v Evropi od začetka novega veka lahko gledamo literarnozgodovinsko razvojno, tj. s tradicionalnim konstruiranjem njene »veliko-žanrske« enovitosti[1] in istosmernosti; ali pa jo gledamo s prelomno-mutacijskega procesualnega vidika. V prvem primeru literaturo sistemsko opredeljuje »osrednji pojem« literarne smeri, ki »je oznaka za literarno razvojno enoto« (Kos 1982: 3), v obeh primerih pa jo nevtralneje zajema pojem obdobje oziroma zaporedna obdobja. Zgodnja obdobja je mogoče vsebinsko vsaj zasilno prekriti z lastnostmi njihovih dominantnih literarnih smeri glede na definicijo smeri po J. Kosu (2001): to določa »duhovnozgodovinska podlaga« s trdnim »literarno-estetskim sistemom«. Vsebinsko prekrivanje obdobja in smeri pa postane problematično najpozneje v obdobju evropskega realizma, ko se nekdanja dominacija ene

smeri v obdobni literarni praksi začenja očitno razprševati v soobstoj enakovrednih, a temeljno raznolikih pojavov. Tradicionalna progresistična literarna zgodovina je to razpršitev v imenu epistemološko splošne progresistične ideje skušala potlačiti (prim. Juvan 2003: 29), vendar literarna praksa od obdobja realizma naprej ne dopušča poenotujočih posplošitev na dominantno literarno smer, saj celotne literature iz »obdobja realizma« ne določa le realistični pogled na svet, marveč tudi druga možnost, to je postromantično-literarna redukcija absolutnega (romantično dojetega) subjekta izjavljanja. Tudi larpurlartistično razumevanje umetnosti, ki intenzivira Kantovo izhodišče za romantično dojemanje subjekta, pozneje pa se v več različicah razprši skozi antinaturalistično literaturo fin de siècla, se pojavi že na samem začetku realističnega obdobja (Gautierov predgovor k romanu *Gospodična Maupin*, 1835). Vendar dokončen razpad enovitega pogleda na svet in s tem enovite zgodbe o literaturi najočitneje razkriva literatura iz obdobja moderne; to pomeni, da se zlasti slednja izmika ujetju v tradicionalni literarnozgodovinski sistem z osrednjim občim pojmom literarnozgodovinske smeri, ki dominira v kakem obdobju, in zahteva drugačen vidik klasifikacije. Zaradi skrajno raznolikih lastnosti literature v obdobju moderne pa razkrijejo svojo problematičnost tudi konkretni literarnozgodovinski podpojmi obdobja moderne, zlasti dekadenca, nova romantika in simbolizem; včasih (na primer z deli A. Schnitzlerja)[2] celo naturalizem, saj jih tradicionalna literarna zgodovina uporablja izjemno neusklajeno, moderna literarna zgodovina pa jih prav zato včasih tudi namerno opušča. Opuščanje vseh teh pojmov, torej občih (smer, gibanje, tok) ter konkretnih historičnih oznak literarnih pojavov (nova romantika, naturalizem, dekadenca, simbolizem), se v znanstveni obravnavi literature (iz obdobja moderne) ne zdi produktivno, vendar že sam pojav opuščanja ali neusklajenosti teh pojmov očitno pomeni zahtevo po kritičnem premisleku njihove historične in aktualne vsebine ter morda tudi njihovo sodobnejšo sistemsko opredelitev.

Tovrstni revizionizem se utemeljuje v modernem dvomu o obstoju stabilnih sistemov, vendar še vedno omogoča sistematiziranje periodizacijskih pojmov vsaj v relativni, »odprti« sistem: ta dopušča, da v teku časa »razkrivamo« vedno nova in pomnožujoča se, pa tudi spremenjena in nepričakovana razmerja tako med konkretnimi literarnimi pojavi kakor tudi med samimi pojmi, s katerimi skušamo zarisati sistemsko podobo literature. Revizija, ki sledi, bo potekala sočasno na obči in konkretni historično-periodizacijski pojmovni ravni: ugotavljala bo, v kolikšni meri lahko pojmi obdobje, smer, tok in gibanje omogočajo zgodovinopisni klasifikacijski sistem literature, če mu odvzamemo progresistično jedro; ugotavljala pa bo tudi, v kolikšni meri sta periodizacijska pojma dekadenca in simbolizem ustrezno rabljena označevalca literarne prakse v obdobju moderne. Cilj revizije je torej prikazati neusklajeno literarnozgodovinsko periodiziranje literature v obdobju moderne, opozoriti na problematičnost pojma smer za označevanje literarne prakse v moderni ter, nazadnje, predlagati pojmovno alternativo. Revizija v tej razpravi poteka najprej induktivno: od konkretnih primerov historičnih rab posameznih pojmov zasleduje poskuse literarne vede, da bi te historične rabe

teoretsko posplošila v enotno vsebino (nova romantika, dekadenca, simbolizem). Ta revizionistični postopek se nadaljuje v premislek o alternativnih pojmovno-sistemskih možnostih, ki jih revizija utemeljuje deduktivno, tako da se vrača k interpretativni analizi konkretnih literarnih besedil (dekadenčne in simbolistične literature) iz obdobja moderne.

Zgodovinske in sodobne rabe pojmov moderna, dekadenca in simbolizem: pregled

Gradivo, ki terja takšno revizijo, so torej zelo neusklajene, publicistične in strokovne, historične in sodobne rabe pojma (literarna) moderna ter njegovih podpojmov dekadenca in simbolizem.

Ko se konkretni historični pojem moderna pojavi v obdobni slovenski publicistiki, vidik njegove rabe ustreza lastnostim, s katerimi sodobna literarna veda opredeljuje obči pojem gibanje: to med drugim pomeni (vsaj deklarirano) enotno razumevanje literature, značilno za skupino književnikov in publicistov (prim. Kos 1982: 14). L. 1896 se klub slovenskih študentov na Dunaju (med drugimi Cankar, Govekar, Župančič in Eller) poimenuje moderna (Cankar: ZD XXVI, 26). Klub nastane po zgledu nemške moderne, ki najprej programsko istoveti moderno z naturalizmom (E. Wolff), pozneje pa esejistika H. Bahra opredeljuje moderno s »protinaturalističnimi« lastnostmi. Obe nemško-avstrijski razumevanji moderne do l. 1899 dobita tudi slovenski ustreznik: najprej slovenski klub zavrne postromantično literaturo (prim. Kos 2001: 142), kar vodi v Govekarjev naturalistični angažma. Preobrat tega prvotnega razumevanja moderne nato najeksplicitneje izrazi »bahrovska« rehabilitacija romantičnega (»protinaturalističnega«) razumevanja subjekta v Cankarjevem *Epilogu* v *Vinjetah* (1899). Na področju lirike to načelno rehabilitacijo romantike uresničujejo Cankarjevi somišljeniki Kette, Murn in Župančič, zato ima do neke mere tudi programsko-skupinsko veljavo. Ob tem pa publicist V. Foerster, sodobnik naštetih avtorjev, v sodobni literaturi odkriva »novo literarno smer«, »dekadenco« (Ljubljanski zvon, 1897, 17), in jo, najbrž pod vplivom H. Bahra, imenuje »notranji naturalizem«. V obdobju slovenske moderne njeno literaturo torej negotovo označujejo trije publicistični pojmi (moderna, dekadenca in naturalizem), ki jih uporablja tudi slovenska literarna veda po l. 1945. Ali je njena raba teh pojmov klasifikacijsko previdnejša?

A. Ocvirk izenači klasifikacijsko vrednost pojmov moderna, dekadenca, simbolizem in impresionizem: veljajo mu za različne tokove ali smeri, včasih te pojme celo združuje, na primer v »impresionistični simbolizem« (Ocvirk 1955: 193–214, 1967: 371–406, 1970: 249–315). D. Pirjevec osrednji opus slovenske moderne, tj. Cankarjev opus (v nasprotju s Kosovo oznako: novoromantičnost) označi za simbolističen, v moderni pa razlikuje dekadenco in simbolizem, ki ju nedosledno označuje za smeri, idejna tokova, literarnoidejni gibanji ali šoli (Pirjevec 1955: 238–264, 1964: 7–38). F. Berniku (1992: 17–20) je moderna krovni pojem za njen »slogovni pluralizem«. J. Kos razume literaturo obdobja (slovenske) moderne kot

»sočasnost in zaporedje več literarnih smeri«, ki pa se pojavljajo v ožjih razsežnostih tokov (realizem, naturalizem, nova romantika, postromantika, dekadenca in simbolizem). Eden od kriterijev, s katerimi Kos razlikuje pojem smeri od pojma tok, je zmožnost, da se bistvena identiteta neke skupine literarnih besedil izraža v vseh treh literarnih nadzvrsteh.[3] Ker slovenska moderna ne uresniči simbolizma in dekadence na ta način, se pojavljata v ožjem obsegu »literarnosmernega toka« (Kos 2001: 206, 210). Kosovo klasificiranje pojavov je torej premišljeno razlikovalno, vendar hkrati implicitno problematizira uporabnost (strožje določenega) pojma smeri in (fleksibilnejšega) pojma tok za opredelitev literature iz obdobja moderne. B. Paternu (1983: 41) moderno istoveti s simbolizmom, ki mu velja za širši »idejno-stilni pojem« ali »pojem obdobja« po zgledu R. Welleka.[4] B. A. Novak znotraj francoskega obdobnega pojma fin de siècle utemeljuje različno vsebino pojmov simbolizem, dekadenca, postromantika in nova romantika; ob tem razlikuje širše razumevanje oznake »simbolistično gibanje« (druga polovica 19. in začetek 20. st.) od ožjega (tj. od simbolistične pariške šole), nato pa razlikuje še avtorske prevzeme posameznih simbolističnih postopkov in celovitejšo poetiko mednarodnega »simbolističnega gibanja« (Novak 1997: 55, 37–38, 35, 36, 42). V nasprotju z Novakovo precizno rabo periodizacijskih pojmov je eden najizrazitejših slovenskih primerov terminološke neenotnosti za obdobje moderne F. Zadravec, ki štiri osrednje avtorje »obdobja moderne« imenuje »moderniste« in »impresioniste«, »simbolizem, impresionizem in druge slogovne smeri« pa včasih razume tudi kot »duhovne in slogovne smeri«. Pridruži jim še naturalizem s sinonimom »objektivni realizem« (Zadravec 1999: 14–23).

V rabi slovenskih oznak za literarno vsebino moderne se torej pojavlja očitna neenotnost pri občih in konkretnih periodizacijskih pojmih. Nič enotnejše ni stanje v nemški literarni zgodovini in predhodni publicistiki. E. Wolff, soutemeljitelj naturalističnega literarnega društva Durch, l. 1887 v programskem članku *Die Moderne, zur Revolution und Reform der Literatur*, moderno istoveti z naturalistično estetiko (prim. Borchmeyer 1987: 265). H. Bahr od Wolffa prevzame krovni pojem moderna, vendar z njim zajame tudi antinaturalistično literaturo »dekadence, simbolizma, nove romantike in impresionizma« in naposled ohrani samo to, antinaturalistično pojmovno vsebino (*Zur Überwindung des Naturalismus*, 1891) s sinonimi *nervöse Romantik*, »mistika živcev«, *neue Romantik* ali *Idealismus* (Bahr 1968: 87, 44). Nemška literarna zgodovina Bahrov pojmovnik najprej ohrani, nato pa problematizira. Za krovni označevalec literature iz obdobja moderne do okoli l. 1930 velja pojem nova romantika. L. 1936 A. Kimmich (*Kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff Neuromantik*) že predlaga vsebinsko natančnejše opredeljevanje literature iz obdobja moderne z več pojmi (dekadenca, simbolizem, Jugendstil, impresionizem). V novejši nemški literarni vedi pa *Epochenbegriff* ostaja moderna (Trommler 1987: VIII), ki je po Lehnertu (1996: 10, 11) skupnost različnih stilnih gibanj (*Stilbewegungen*) in tokov (*Strömungen*). Sodobne nemške literarne zgodovine se očitno izogibajo konkretnejšim klasifikacijam literarnih pojavov moderne: rabo pojmov

nova romantika, dekadenca in simbolizem večinoma nadomeščajo z deskriptivno in empirično-analitično metodo iskanja »značilnih« motivov, tem, form, slogov in idej (eksplicitno Lehnert 1996). Wiese (1965: 8, 11–26) in Lehnert (1996: 11, 13) implicitno argumentirata vzrok za to opuščanje periodizacijsko-sistemskih pojmov: obdobje moderne in njegovo literaturo opredeljuje sočasni razpad tradicionalnih, poenotujočih evropskih metafizičnih sistemov v sinhroni pluralizem izključujočih se idej[5] po principu Nietzschejevega protisistemskega, »modernega« mišljenja (kakor ga označuje filozof sam). Nietzschejev vpliv je prepoznati tudi v leksiki (*Überwindung*) Bahrovih esejev o moderni.

Nietzschejevo mišljenje torej pojmovno ustrezno zajema disparatno mišljenje moderne in vsaj z enim svojih ključnih pojmov sega tudi v publicistiko francoske moderne (fin de siècla). Ta ključni pojem, dekadenca, najprej poimenuje »opozicijsko gibanje zoper [...] naturalizem in njegove estetske in politične (demokratične) tendence« (Borchmeyer, Žmegač 1987: 72), ki v nasprotju z »estetsko moderno« držo predstavljajo »meščansko«, optimistično modernost.[6] Gibanje Les decadents ustanovi svoj časnik Le decadent (1886–1889), za vodjo gibanja velja A. Bajou s programskim člankom *L'école decadente* (1887). Vendar ob tem literarno-sociološkem pojavu pojem dekadenca v tedanji francoski publicistiki hkrati označuje tudi – širšo – mišljenjsko atmosfero dobe zloma novoveške metafizike. O »dekadenčnem fatalizmu« govori Baudelaire (*L'art philosophique*, 1846; OC, 1099). Podobno P. Bourget razume dekadenco v smislu »patološkega fenomena« oziroma *maladie du siècle* (*Essais de psychologie contemporaine*, l. 1872). Pod neposrednim vplivom Bourgetove razprave (Borchmeyer 1987: 70) naj bi dekadenco začel kot oznako zloma novoveške metafizike, duha razkroja, »bolezni« in »propada« (*Ecce homo*, 212) uporabljati tudi F. Nietzsche[7] (med drugim: *Primer Wagner*, 109). Upravičenost tega pojmovnega prevzema utemeljuje R. Jouanny (1984: 78): »Občutje dekadence ni bilo samo literarna tema, povod za moralne različice. Fin-de-siècclovska senzibilnost je ne glede na katerokoli literarno ali filozofsko šolo izvirala iz prepričanja, da je človek temeljno nesposoben ubežati svojemu končnemu jazu. [...] Baudelairova metafizika ni bila edina, ki je sprevidela [človekovo] omejenost z neskončnim tekom dni, ki se ne vračajo. [...] Morda zgodovino simbolističnega gibanja [...] bolj od vsega drugega karakterizira ta simptom impotence.«

Jouanny torej istoveti »dekadenčno« impotenco s »simbolizmom«. S pojmom dekadenca označuje »občutje« oziroma Zeitgeist, s pojmom simbolizem pa mednarodno umetnostno gibanje. Simbolizem pa se v istem obdobju in v istem prostoru pojavi tudi kot pojem s precej ožjo vsebino: poimenuje literarno-sociološko gibanje, ki nastopi kot opozicija dekadenčnemu, Bajoujevemu (prav tako literarno-sociološkemu) gibanju. Njegov kratki historiat se začne, ko P. Borde označi pesnika Mallarméja in Moréasa za dekadenta. Moréas protestira z argumentom, da dekadenčna umetnost za razliko od njegove poezije ne teži k »večnemu simbolu«. Zato svojo in Mallarméjevo umetnost postavi v *le mouvement symboliste*, 18. 9. 1886 v Figaro littéraire razglasi *Simbolistični manifest* in 7. 10. 1886

ustanovi (z G. Kahnom) revijo Le Symboliste. Moréasova utemeljitev simbolističnega gibanja je problematična, saj nagnjenost k »večnemu simbolu« izražata na primer tudi Baudelairova esejistika in lirika, vendar z vidika dekadenčnega dojemanja subjekta (čeprav avtor ni član pariškega dekadenčnega gibanja). Iz programskih razglasov različnih gibanj ali iz načelnih avtorskih samooznak torej razlike v dojemanju subjekta in s tem temeljna estetska raznolikost literature (v obdobju moderne) res niso razvidne, in če literarnozgodovinska klasifikacija ne poskuša poiskati splošnejših idejno-strukturnih identitet literature iz obdobja moderne, lahko res samo obupano sklene, da »zelo kratek interval [1880–1885] ločuje [to], kar navadno imenujemo dekadenčno smer [*period*], od te, ki je postala simbolistična [...]. Ena smer je vzniknila iz druge; njuna pesniška vsebina [content] je pogosto ista« (Forestier 1984: 101). Takšna klasifikacijska resignacija pa najbrž ne pripomore k prepoznavanju in razumevanju literarne raznolikosti, ki je raziskovalni predmet literarne vede. Ali je literarno raznolikost obdobja moderne vendarle mogoče vsebinsko sistematizirati?

Ker je pojem gibanje v literarni zgodovini utemeljen predvsem literarnosociološko in torej ne temelji na notranjih posebnostih literarnih besedil, seveda lahko razlikujemo dekadenčno in simbolistično gibanje, saj se v polliterarnih tekstih tako poimenujeta že sami. Če ju razumemo kot literarni smeri (po Kosu torej: vsako s svojim specifičnim »literarnoestetskim sistemom«), pa je treba razlikovalne kriterije poiskati v literarnih besedilih, ob katerih je sočasna načelna programatika lahko le interpretativno pomagalo in ne zanesljiv argument za utemeljitev njihove estetske različnosti. Vendar se prav ob literaturi moderne postavi vprašanje, ali obči pojem literarna smer s svojo progresistično implikacijo sploh še lahko zajame izjemno disparatnost literature, kakršna se pojavi v obdobju moderne.

Problem pojma literarna smer in progresistične literarne zgodovine

Obči pojem literarna smer poskuša sistematično povzeti skupne identitete literarnih del v posameznih obdobjih zahodne umetnosti. Kosovo razumevanje literarne smeri (Kos 2001: 211) nakazuje, da novo »literarno-estetsko zavest« (ali včasih: »sistem«) določa »bistveno nov duhovnozgodovinski temelj«. (V definiciji modernizma oboje deloma tudi identificira; prim. Kos 2001: 346). Po A. Balakian (1973: 195) pomeni pojem *période* (na primer »romantizem«, »prerafaelitizem«, »ekspresionizem«) »literarno ali umetnostno homogenost«, ki jo določa »kolektivna zavest« »določenih estetskih ali ideoloških vrednot«. Vsako od teh smeri opredeljuje »posebna govorica« (*un language particulier*), ki presega nacionalne posebnosti posameznih literatur. Presega jih seveda tudi pojem obdobje (*l'epoque*), ki pa ga določa zaporednost: »obdobja si sledijo, smeri soobstajajo vzporedno, na primer smeri naturalizma in simbolizma«.

Balakianova med »estetske« in »ideološke vrednote«, na podlagi katerih združuje besedila v literarno smer, postavi veznik »ali« (*ou*). A že s

tem, ko so vrednote, so estetske vrednote nujno »ideološke«: ne ahistorične, temveč vzpostavljene iz konkretnega zgodovinskega kronotopa. Idearij se v literaturi lahko izrazi le estetsko: vsakršna estetska mikro- in makrostrukturacija umetniškega izjavljanja, *un language particulier*, je sočasno tudi vsebinska specifika umetnine.[8]

Takšna interpretacija/periodizacija literarnih besedil ostaja seveda v hermenevtičnem krogu: historičnost strukture dokazujemo s historično opredeljeno vsebino besedila in nasprotno, kar še vedno dopušča zgolj relativni izbor interpretacije za utemeljitev periodizacijskih kriterijev (ta hermenevtični krog je mogoče »presegati« le z zavestjo o neskončnosti hermenevtičnega diskurza). Ena od relativnih možnosti periodiziranja, ki jo skuša utemeljiti pričujoča razprava, izhaja torej s stališča, da sta vsebina in struktura literarnega besedila zgodovinsko sopogojeni. Vendar raznih historičnih pojavov estetskega izjavljanja v literaturi moderne najbrž ni več mogoče zapirati v trdne »literarno-estetske sisteme«, ki opredeljujejo pojem literarne smeri: če namreč literarno smer določa »sistem«, ki se zmore uresničiti v vseh treh literarnih nadzvrsteh, moramo sklepati, da pojem smer v literaturi po l. 1850 preprosto izgublja svoj »sistemski« temelj. Ta dvom odpira na primer vprašanje, ali se sama »duhovnozgodovinska podlaga« določene smeri sploh lahko realizira v vsaki od literarnih nadzvrsti. Ali se realistični-naturalistični pogled na svet lahko estetsko izrazi v nadzvrsti lirike? Kako naj lirika, ki jo (po romantični estetiki) definira doživljajski trenutek ustvarjalčevega ireverzibilnega časa, prepričljivo izraža realistično-naturalistično metafiziko, v kateri je posameznik posplošen v človeško enoto, ki se po transhistoričnih zakonih kompleksno podreja presežnim silnicam narave (dednosti) in vsakokratne zgodovinske družbe? Estetsko prepričljiv izraz tako posplošujoče razumljenega posameznika je epska ali epizirano-dramsko distancirana, z mnoštvom podrobnosti prikazujoča »argumentacija« realistično-naturalistične metafizike. Če se ta izraža na način lirskega doživljaja, slednji s svojo doživljajsko ireverzibilnostjo in subjektivno veljavnostjo že spodnaša čezindividualni in transhistorični pogled na človeka, se pravi »duhovnozgodovinsko podlago« realistične-naturalistične literarne »smeri«: literarno ubeseduje postromantični pogled na svet, ki z zakoni narave in družbe reducira absolutnost romantično dojetega subjekta. Navedeni primer odpira dve možnosti: ali se moramo odreči ahistorično-občemu pojmu nadzvrsti (lirike) ali pa sklepati, da realizem-naturalizem sploh ni literarna smer. A ker so idejnostrukturne literarne značilnosti realistično-naturalistično dojetega subjekta dokaj trdno določene in prepoznavne, postane s svojimi kriteriji problematičen sam pojem smer. Ga je mogoče nadomestiti s fleksibilnejšim pojmom, ki obenem ne implicira progresizma?

Individualno literarno delo je sicer unikatna koherentnost motivov, tem, idej, oblike in sloga, vendar do neke mere izraža tudi čezindividualne historične estetske vrednote. Zavest o historični specifiki estetske istovetnosti se znotraj nove, duhovnozgodovinske vede začenja v obdobju romantike, ki »dojame zgodovino kot objektivni proces, v katerem zmeraj že smo, in historičnost kot način te pripadnosti« (Vattimo 1997: 11). (Pred)romantična filozofija in esejistika pri svojem dojemanju subjekta

kažeta očitno različnost z njuno zgodovinsko predhodnico, tj. s kartezijanskim subjektom in njegovimi razsvetljenskimi preobrazbami. To različnost razkrivata Kantova *Kritika razsodne moči* (1781, 1787) z utemeljitvijo estetskega doživljaja[9] in Fichtejev spis *O pojmu vedoslovja* (1794) z utemeljitvijo jazovega samodoživljaja.[10] Hegel utemeljuje različnost faz v »razvoju« duha z zgodovinsko spremenljivimi razmerji med subjektom in objektivno stvarnostjo (*Um v zgodovini* (1822, 1830), 122–123). Od romantike naprej je torej mogoče literarno preteklost skozi duhovnozgodovinsko lečo novoveške zahodne filozofije opazovati tudi kot historično spremenljivo izražanje historično spremenljivih dojemanj subjekta. Tak literarnozgodovinski pogled se zdi smiseln kljub modernim epistemološkim domislicam o »smrti subjekta« in »smrti zgodovine«: od Nietzschejeve relativizacije subjekta namreč zavest o historični spremenljivosti novoveškega pojma subjekt že sama implicira tudi možnost »mrtvega« subjekta«, a tudi slednji ostaja vsaj subjekt izjave, s tem ko izraža svojo historično pozicijo, tj. »smrt subjekta«.

Kakor historično spremenljivo dojemanje subjekta tudi pojem literarna smer temelji v romantični zgodovinski zavesti ali, širše, v novoveškem zgodovinskem progresizmu. Določa ga (v razsvetljenstvu sekularizirani) judovsko-krščanski linearni koncept časa, ki se steka v svoj eshatološki konec. Skladno s tem progresizmom tudi pojem literarna smer implicira usmerjeno-predvidljivo napredovanje (proti idealu ali organicističnemu izginotju). Morda je z vidika moderne epistemologije, ki je progresizem in s tem tudi pojem literarna smer postavila pod krepko tiskani vprašaj, smotrneje ohraniti »duhovnozgodovinski temelj« literarne smeri z modelom (historičnih) dojemanj subjekta, »literarno-estetski sistem« literarne smeri pa nadomestiti s fleksibilnejšim pojmom idejno-strukturnih tokov, ki se v moderni literaturi medsebojno spajajo v nepredvidljivo raznolike, torej v sistemsko »odprte« izrazne možnosti različnih historičnih tipov subjekta. Vozlišča raznih estetsko-idejnih tokov s historičnimi tipi subjekta lahko predstavljajo foucaultovske dinamične, relativne temelje v literarnem procesu.

Pojem idejno-strukturni tok namreč ne implicira progresizma, predvidljive usmeritve ali cilja: opazujemo ga znotraj literarnega dogajanja, ki ga ne označuje pojem razvoj, marveč, skladno z moderno koncepcijo zgodovine, pojem proces. Ta ne razlaga preteklega (literarnega) dogajanja s heglovskega vidika predvidljivega napredovanja, marveč faze tega dogajanja razlaga kot spremembe v drugačno, ne pa tudi vrednostno (razvojno) višjo fazo literarnega procesa. Pobudnik te moderne koncepcije zgodovine, ki prekriva tudi parcialno območje literarne zgodovine, je zlasti Foucaultova *Arheologija vednosti* (1969), po kateri zgodovinopisje v gradivu preteklosti ne išče več bistva ali »temelja, ki vseskozi traja«, marveč raziskuje »transformacije, ki veljajo za temelj in kot prenovitev temeljev« (Foucault 2001: 8): »temelj« se pomnožuje v vrsto (ne povsem predvidljivih) vsakokrat novih »temeljev«. Tak »temelj« torej ne obstaja stabilno na način obnavljanja skozi svoje razvojne »etaže«, marveč se dogaja na način dinamične zamenljivosti: »temelj« romantičnega dojemanja subjekta je kartezijanski subjekt, razmerje med njima pa je prelom (iz

racionalne v doživljajsko utemeljitev subjekta). Romantični subjekt sam postane nov »temelj« za različna razmerja z novimi dojemanji subjekta: kontrastni prelom predstavlja razmerje med romantičnim in realistično-naturalističnim subjektom, preobrazbo predstavlja razmerje med romantičnim in postromantičnim ter novoromantičnim subjektom, mutacijo pa razmerje med romantičnim ter dekadenčnim in simbolističnim subjektom, ki se estetsko izraža v literarnem procesu. Takšno, glede na svoje cilje odprto dogajanje literature nakazuje J. Kos (2002: 9), vendar ga povzame v »enoten razvojni tok« »duhovnozgodovinske strukture«.

Nadomeščanje pojma smer s historičnim dojemanjem subjekta in s fleksibilnejšim pojmom toka sicer nikakor ne vodi do točke, na kateri bi morali popolnoma zanikati sukcesivnost celotnega literarnega procesa: navsezadnje je že opazovanje pojma subjekt v njegovih zgodovinsko spremenljivih dojemanjih utemeljeno v zgodovinski zavesti. Skozi ta zgodovinski pogled se zdi, da vsako novo dojemanje subjekta prepoznava epistemološko nezadostnost predhodnega dojemanja, tj. svojega (premičnega) »temelja«. Novum poskuša v kontrastno-prelomnem, preobražujočem ali mutirajočem razmerju do predhodnika presegati njegovo nezadostnost na sebi lasten način – vendar, prvič, v nepredvidljivo odprte »konce« procesa (te upošteva tudi Kos (2002: 12) in, drugič, z razpršitvijo sukcesije v množtvo sinhrono obstoječih »koncev«. Literarna praksa moderne naravnost potrjuje takšen soobstoj nedovršnih »koncev«. Obdobje moderne torej zanikuje možnost, da bi literarni proces še naprej opazovali s poenotujoče-razvojnega vidika kake dominantne literarne smeri: »enotni duh« kaotičnega vrenja moderne je njen sistemsko-relativistični pluralizem, ki pomeni različne (neenotne) odzive na (premični) temelj romantično dojetega subjekta in zgodovine. Ta relativizem prelamlja novoveški progresizem, ki v nenehnem hlastanju po novem paradoksalno ukine samega sebe – svojo razvojno enovitost – s, hipotetično rečeno, neskončnim razprševanjem. S tem razprševanjem pri dojemanju subjekta se v obdobju moderne torej razkriva zlom novoveške metafizike.

Identiteto ali »enotni duh«, ki druži dojemanja subjekta v obdobju moderne, zato ustrezno označuje sintagma »idejni tok« »metafizične krize« (Balakian 1973: 196). Vendar je za konkretno literarnozgodovinsko interpretacijo umetniških besedil pojem »metafizična kriza« v smislu najširšega idejno-strukturnega toka moderne preveč posplošujoč. Uporabnejša je definicija J. Kosa (1982: 7): »O toku lahko govorimo v zvezi z razvojem kake literarne zvrsti, motivike, ideologije, forme in stila.« Dodamo lahko še obdobno značilne teme: v nemški moderni so to na primer ničejanski vitalizem, ki izraža idejo moči, ter sanje in shizofrenija, ki izražata idejo nedoumljivega nezavednega in paradoksa. A tudi če zvrsti, motive, forme in sloge abstrahiramo v ahistorične možnosti, kar se dogaja zlasti s pojmom slog, so v umetnosti zaznani in prepoznani samo kot historično specifično izražanje nekega historičnega dojemanja subjekta ali pluralizma teh dojemanj, torej v zgodovinsko raznoliki izraznosti. Eminenten primer slogovne historične raznolikosti je »slogovni tok« simboliziranja. Zaradi sopogojenosti vsebine in izraza ga lahko točneje označimo z občim pojmom idejno-strukturni tok (simboliziranja).

Tok, gibanje in dojemanje subjekta: klasifikacijski modeli v razmerju s pojmoma simboliziranje in simbolizem

V literaturi moderne najdemo simbolne motive tudi v Zolajevih naturalističnih romanih (na primer rudnik v romanu *Germinal*). Simbolnosugestivne zgostitve tematike so značilne za lirizirano novoromantično literaturo (opus Ivana Cankarja). Zlasti dekadenčno in simbolistično simbolizacijsko prakso spremljajo tudi metaliterarna besedila o simbolu. Množična apologija simbola v moderni izraža epistemološko nezadovoljstvo z dosežki naravoslovnih znanosti in pozitivizma, ki v nasprotju s svojimi cilji ne morejo izreči poslednje resnice o človeku. Historična estetska struktura, ki nejasno sugerira nedoumljivo resnico o človeku, že ob izteku predromantičnega obdobja postane simbol. Ali je ob tej dolgotrajni simbolizacijski literarni praksi in metaliterarni debati o simbolu upravičeno skrčiti idejnostrukturni tok, ki se izraža tudi kot simbolizacijsko gibanje in traja od romantike v modernizem, zgolj na »simbolistično gibanje« (Balakian (ur.) 1984) findesièclovske antinaturalistične literature?

Po A. Balakian (1973: 196) je gibanje »specifično zgodovinsko vrenje« (*une floraison*), ki mu konkretno vsebino daje produkcija priznanega vodje ali literarne revije ali šole. V širšem smislu je gibanje enotno skupinsko stališče o literaturi.

Simbolistično gibanje v tem širšem smislu očitno deluje kot idejnostrukturni tok, tj. kot sorodno razumevanje strukture in funkcije simbolizacije v splošnejšem idejno-strukturnem toku »metafizične krize«. V tem smislu simbolizmu ustreza tudi obči pojem gibanje, vendar pri tem obstaja nevarnost, ki se ji ne izogne mednarodno najobsežnejša in najbrž najbolj referenčna raziskava »simbolizma« v zborniku *The Symbolist movement* (Balakian (ur.) 1984). Ta zbornik obravnavano literaturo neupravičeno posplošuje in istoveti zgolj na podlagi metaliterarnih izjav o simbolu, ki jih izrekajo različni avtorji, in na podlagi navzočnosti simbola v njihovih literarnih besedilih. Struktura in funkcija simbolizacijske tehnike v literaturi moderne pa je zelo različna. Raznolikost simbolizacije pri »ustreznih avtorjih« (med drugim Nervalu, Lautréamontu, Baudelairu, Verlainu, Mallarméju, Moréasu, Rilkeju), ki jih zbornik navaja, je očitno posledica treh ali celo štirih različnih dojemanj subjekta, kar povzroča zelo različne simbolizacijske smotre. Kako skuša zbornik ta različna razumevanja subjekta in simbola poenotiti v gibanje?

Wellek (1984: 18) povzema štiri različna razumevanja pojma simbolizem. Najožje razumevanje simbolizma je »skupina ali šola v Parizu osemdesetih in devetdesetih let«. Tak »simbolizem« nesporno je gibanje: ima vodjo (J. Moréasa), revijo in manifest (1886). Pod Mallarméjevim vplivom nastane njegov nemško-avstrijski ustreznik, torej prav tako simbolistično gibanje, ki ima pobudnika (S. George) in revijo (Blätter für die Kunst). Širše in že problematično je Wellekovo razumevanje simbolizma v smislu literarne smeri (*trend*), ki v francoski poeziji sega od Nervala in Lautréamonta do Claudela in Valeryja. Ob prvih dveh avtorjih namreč ni jasno, zakaj naj bi v simbolistično gibanje/smer segala njuna poznoromantičnost oziroma dekadenčnost. Četrto Wellekovo razumevanje simbo-

lizma meri na simboliziranje nasploh: je umetnostni slog (»vračajoči se tip«; 1984: 18) v zgodovini literature. Dodati je treba, da so historična razumevanja strukture in funkcije simboliziranja seveda različna. Zares problematično se v tem četvernem razumevanju simbolizma zdi tretje Wellekovo (1984: 18) razumevanje pojma: simbolizem tu označuje zahodno literaturo, ki jo opredeljuje ista »regulativna ideja (ali bolje, skupek idej)«. Vendar se v tem razumevanju simbolizma sociološki pojav gibanje razlikuje od idejno-strukturnega toka (simboliziranja) očitno samo po tem, da obsega še intenzivno in tudi skupinsko metaumetnostno debato o ideji simbola – dejstvo pa je, da intenzivne, tudi skupinske metaumetnostne debate spremljajo idejno-strukturni tok simbolizacije že najmanj pol stoletja pred moderno in torej nikakor niso specifika, ki bi opredeljevala »simbolistično«, antinaturalistično literaturo fin de siècla.

Romantični »temelj« simbolizacijskega toka

Idejno-strukturni tok simbolizacije zoper racionalistično (razsvetljensko), alegorično predstavljanje stabilne objektivne resnice sprožijo filozofi in esejisti nemške predromantike: med drugimi Mendelssohn, Hagedorn, Schulze (Sørensen 1972: 263, 264). Vzrok je torej podobno nezaupanje v racionalizem, kot ga po l. 1850 izraža antinaturalistična literatura iz obdobja moderne. Weimarski klasik Goethe v *Maximen und Reflexionen* (1823–1829) že ubesedi romantično razumevanje funkcije simbolizacije: »Simbolika spreminja pojav v idejo, idejo v podobo tako, da ideja v podobi učinkuje neskončno in ostane nedosegljiva in, četudi izgovarjana v vseh jezikih, ostaja neizgovorljiva« (*Werke*, Bd. 12, 470, fr. 749). Romantično dojeti subjekt lahko paradoksalno izraža svojo idealno subjektivnost samo v konkretni omejenosti simbola, ki naj kot pobudnik estetskega doživljaja sugerira neskončno »totaliteto« absolutne subjektivnosti. To hkratnost omejenega in neskončnega v romantično razumljenem simbolu eksplicira A. W. Schlegel: »Kajti vsaka stvar predvsem [...] razodeva svoje notranje prek svojega zunanjega, svoje bistvo preko pojava (je torej simbol same sebe), s čimer je [...] naposled zrcalo univerzuma« (*Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst;* 1801–1804. Sørensen 1972: 169). F. J. Schelling povzema razumevanje romantičnega simbola tudi filozofsko sistematično: »Predstavitev absolutnega v posebnem z absolutno indiferenco splošnega in posebnega je mogoča le simbolno« (*Philosophie der Kunst*; 1802; Sørensen 1972: 176). Celo Wagnerjev *leitmotiv* uresničuje romantično funkcijo simbola: melodično izraža različice iste osebe ali dogajanja, tako da posamezni motiv, ki zgošča in enoti temo operne uprizoritve, v svojih variacijah sugerira istost različnega. Z glasbenim simbolom je Wagner vplival na Baudelaira, Mallarméja, Wyczewo in Revue wagnérienne, torej na osrednje avtorje francoske debate o umetniški funkciji simbola (prim. Carlson 1993 II: 163–164).

Navedena razumevanja simbola izhajajo iz estetskega doživljaja, ki utemeljuje romantično dojeti subjekt. Romantična subjektivnost je predvsem emocijsko-domišljijska: določa jo imanenca idealne, neskončne

potencialnosti doživljajev, ki so vedno hkrati tudi idealni samodoživljaji subjektivnosti. Izolirani doživljajski trenutki, ki takšno subjektivnost estetsko konkretizirajo, so njeni simboli: so njeni »naravni«, nujni (in ne alegorični, arbitrarni) znaki na način Fichtejevega »prvega stavka«, v katerem »njegova vsebina določa njegovo formo in obratno [...]. Vsaka druga forma k tej vsebini ukinja ta stavek« (*Izbrani spisi*, 64–65). »Prvi stavek« za temelj postavlja samodoživljaj jaza in s tem vzpostavlja romantično dojemanje subjekta kot absolutnega. Kreativni absolutni subjekt je torej hkrati imetnik, medij in uresničevalec totalitete (subjektivnosti). Simbolična, nujna, njemu edina ustrezna izrazna forma, s katero estetsko konkretizira svoj posamezni doživljajski trenutek, je diferentno sugeriranje vedno istega (identitete subjektivnosti). Ker je bistvo romantično dojete subjektivnosti emocijsko-domišljijsko, se lahko neskončna potencialnost njenih doživljajskih trenutkov izraža le iracionalno, sugestivno in nejasno: simbolično.

Razumevanje simbolizacije v moderni

Absolutna vrednost, ki jo romantični pogled na človeka pripisuje subjektu, pomeni absolutno preseganje, idealizacijo vsega čutno zaznavnega, ki na način reakcije motivira emocijsko-domišljijsko doživljanje, tj. bistvo romantičnega subjekta. To čutno-zaznavno razsežnost doživljajskega (absolutnega) subjekta, v polni meri uzavesti šele mutacija romantičnega »temelja«, tj. dekadenčno dojemanje subjekta, v katerem se absolutna idealnost (brezčasna lepota) romantične subjektivitete deziluzijsko sooči s čutno (in posledično doživljajsko) minljivostjo, smrtjo in grdoto razkroja. Dezidealizacija se presega z nizanjem čutno-čustvenih, doživljajskih ekscesov, vendar je to le začasno ali relativno ohranjanje absolutnosti subjekta: edina presežna resnica, ki jo še dopušča metafizično-krizni čas moderne, ne more več imeti veljave stabilnega bistva, marveč postane dinamični paradoks.

Spremenjen pogled na človeka spreminja tudi formo njegovega izražanja. Mutacija idealizma v metafizično krizo nujno vodi tudi v mutacijo romantične simbolične strukturacije,[11] vendar v postromantični in novoromantični literaturi do nje še ne pride: ker sta njuni dojemanji subjekta v razmerju do romantičnega »temelja« samo preobrazbi, temu ustrezno še ohranjata romantično pomensko enovitost simbolične podobe in jo preobražata le na način intenziviranja, na primer v zvrsti pesmi-podobe (E. Mörike) ali z onomatopoetsko iteracijo (O. Župančič). Mutacijo romantičnega simbola pa že izraža dekadenčna literatura. Njen simbolizacijski postopek je predvsem variiranje tipičnih motivov, ki sugerirajo temi erotike in smrti (časa).

Vendar že ta tipičnost motivno-tematske strukture dokazuje, da absolutnosti dekadenčnega subjekta nasprotuje resnica minljivosti: subjektivna in objektivna resnica se postavljata v paradoks. Dekadenčna predstava o paradoksalno dvojni, absolutni in končni in zato le še relativno-absolutno dojeti subjektivnosti, se zato spet zateka k strukturi analogije

med dvema stvarnostma, tj. k strukturi alegorije. Alegorija kot pojasnjevalna podoba se na historično specifičen način vrača k postopku simbolizacije tudi zaradi svoje racionalistične strukture, ki ustreza izražanju objektivne resnice minljivosti. Še očitnejšo mutacijo simbolizacijske tehnike, ki je posledica mutacije romantičnega dojemanja subjekta, pa izražajo tista literatura in tisti metaumetnostni spisi, ki jih opredeljuje (v ožjem smislu) simbolistično dojeti subjekt: ta namreč tako radikalno ukinja razmerje med subjektivno umetniško kreacijo in referenco čutno-empirične stvarnosti, da tudi njegov simbolični izraz izgublja mimetično razsežnost. Ta izguba razlikuje simbolistično simbolizacijo od dekadenčne, izrazito mimetične simbolizacije in odpira novo, hermetično različico simbolne strukturacije. Vendar obe možnosti mutacije, dekadenčna in simbolistična možnost simbolizacije, izhajata iz istega estetskega principa: bistvo, ki naj ga sugerira simbolna struktura, se torej (za razliko od romantične estetike) več ne daje »samo na sebi«, skozi predpostavljeno »naravno« estetsko oblikovanost vsakršne subjektivne emocije in domišljijske predstave. Skrito resnico ali idejo mora subjekt izraziti (uresničiti) z racionalizacijo doživljaja, tj. z racionalno premišljeno simbolno konstrukcijo. Doživljaj, ki je še vedno tudi emocijsko-domišljijski, ohranja (romantično) dojetje subjekta kot absolutnega. Racionaliziranje čutne pobude tega doživljaja pa pomeni, da subjekt uzavešča tudi minljivost istega doživljaja: je relativno podrejen transcendenci smrti, ki jo relativno presega z njeno estetizacijo, s postopkom simbolizacije: »Umetnost, izražanje simbolov, naj bo *une drame ideal*,« izjavlja kritik T. de Wyczewa (navaja Wellek 1984: 20). Najbolj precizno opiše racionalni simbolistični postopek simbolizacije S. Mallarmé: »Popolna uporaba tega misterija, ki ustvarja simbol, je: malo po malo evocirati neki objekt, da bi razkrili stanje duše, ali, nasprotno, izbrati neki objekt in iz njega razkriti stanje duše z nizom dešifracij.« (*Réponses à des enquêtes*, OC, 864). Evokacije, ki so način posrednega označevanja, zabrišejo konvencionalni referent znaka, tj. njegovo zvezo z objektivno, čutno-empirično stvarnostjo in tako absolutno subjektivirajo znakovno referenco v čisto idejo ali »stanje duše«: »Rečem cvet!, in onstran pozabe, kamor moj glas odriva nikakršen obris, se glasbeno dviga nekaj, kar je drugačno od znane venčne čaše, sama mila ideja, v vseh šopkih odsotna« (*Crise de vers*, OC, 368. Prev. B. A. Novak). V simbolični jezikovni konstrukciji ostane torej samo še skrita identiteta dekonkretiziranega objekta in subjekta, ki to identiteto prikliče z zavestno subjektivno kreacijo, tako da Ideja, identiteta, umetnina naposled transcendira tudi sam subjekt kot kreatorja. Zato se ta razume kot zgolj priklicevalec ideala, »centralne čistosti« ali Lepote, ki je Nič. Identiteta pa pomeni tudi odsotnost komparacij. Mallarméjev simbolizem jih praktično ne pozna: dualne »komparacijske strukture« se semantično-sintaktično identificirajo (ukinejo) v enovitost simbola (prim. Hoffmann 1987: 168–169).

Nasprotna možnost je ohranjati »univerzalni simbolizem« skozi »komparacije, metafore in epiteta«, na način »univerzalne analogije« (Baudelaire, *Critique littéraire: Theophile Gautier*. OC, 689). Dekadenčna besedila za razliko od simbolističnih dejansko izražajo dvojnost: na stilni ravni v komparacijski strukturi, na kompozicijski ravni v alegorični strukturi (med

drugim Baudelairove pesmi *Une Charogne, Harmonie du Soir* ali Wildova *Saloma*). Tako ohranjeni metafizični dualizem poudarjeno kontrastira in hkrati sintetizira čutno-empirično objektivno stvarnost ter emocijsko-domišljijsko subjektivno stvarnost.[12] Lepota sinteze »čutov in duha« je lepota grdosti (razkroja). Tako je vsako posamezno, ki je čutno-zaznavno in čutno-zaznavajoče, v svojem bistvu simbolična »analogija« (*comme*) večne lepote minljivosti. To paradoksalno univerzalno analogijo pesnik doživlja in racionalno strukturira: oblikovana vsebina posameznega doživljaja fascinantne minljivosti je simbolična prezentacija splošnega.

In zakaj se dekadenčna in simbolistična literatura kljub idejno-strukturno različnih tehnikah simbolizacije pogosto poskuša poenotiti v isti periodizacijski pojem simbolizem? »Dekadenca in simbolizem [se] že od Baudelaira naprej dogajata predvsem kot neprestano nihanje istega literarno-estetskega sveta in ene same temeljne duhovnozgodovinske strukture v razponu njenih različnih permutacij« (Kos 1982: 15). Nihanje med poloma ali možnostma pa dejansko pomeni različni mutaciji premičnega »temelja«, ki je v tem primeru romantični, absolutni subjekt.

Dekadenčno dojemanje subjekta

Emocijo-domišljijo dekadenčne subjektivitete eksplicitno vzpostavlja čutni vtis, v katerem je uzaveščena končnost. Dekadenčni subjekt kot mutacija romantičnega subjekta torej temelji na subjektiviteti, ki pa nima stabilne substancialnosti, temveč nastaja skozi (vedno bolj) niansirane doživljajske trenutke: v ekscesnem doživljaju subjekt »izstopi« iz minevanja časa in ga s tem emocijsko-domišljijsko nadvlada (po Baudelairu je »domišljija v svaštvu z neskončnim;« *Salon de 1859*; OC, 1038). Vendar ta doživljaj avtotranscendentne subjektivnosti razveljavlja čutna zaznava razkroja in racionalna zavest o začasnosti tega ekscesnega, absolutizacijskega trenutka. »Idealno bežečost« čutno-čustvenega doživljaja najprepričljiveje, najbolj drastično izraža estetika grdega, ki tako načrtno spaja idealno lepoto z grdostjo čutnega razkroja, da ideal in minevanje sploh nista več ločljiva. Eminenten primer te identifikacije je Baudelairova pesem *Mrhovina (Une Charogne;* OC, 29*)*. Vendar konkretno različnost dekadenčnega in simbolističnega dojemanja subjekta razkriva tudi Baudelairov sonet *Sorodnosti* (*Correspondances*; OC, 11), četudi konvencionalno velja za utemeljitev simbolistične (!) poetike.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
-Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.[13]

Sonet *Sorodnosti* v zadnjem verzu poudarja obojestransko prepajanje duha in čutov. Čutne zaznave so nematerialni vonji. Niso postavljeni v

empirično, temveč v domišljijsko sinestezijo: so »kakor« (*comme*) zvok (oboe) in »kakor« barva (zelena). Obstajajo dvojno: so dejanska čutna in hkrati domišljijska, duhovna zaznava. Tako domišljijsko preneseni iz objektivne, čutno-empirične, minljive stvarnosti sugerirajo neko idealno »neskončno(st)« (*les choses infinies*), niso pa nekaj čisto istega z njo. So »kakor«. Razmerje različnosti torej ni izraženo s sintaktično identifikacijo, ampak, ustrezno različnosti, s komparacijo: ta izraža razmerje podobnosti, ne pa istosti. Domišljijska sinestezija sicer res subjektivira čutnozaznavno, »dišečo« empirično stvarnost, vendar vonji kot del te sinestezije ostajajo čutna zaznava in s tem potrjujejo tudi obstoj čutno-empirične, objektivne stvarnosti. To ontološko enakovrednost subjektivne in objektivne stvarnosti, to ambivalenco še okrepi zadnji verz s semantično dvoumno besedo *les transports*: ta dobesedno pomeni stvarne, objektivne »prenosnike« med empiričnim naravnim in duhovnim neskončnim svetom. Metaforični pomen besede pa je subjektivni doživljaj: afekt, vznemirjenje ali zanos, (v Udovičevem prevodu) »žar« – hkrati delujočih »čutov in duha«. Posrednik je torej hkrati objektiven in subjektivno-doživljajski: je čutno-čustveni eksces paradoksalnega subjekta.

To torej pomeni, da sonet *Sorodnosti* v svoji dvoumnosti eksplicitno ohranja čutno-empirično in duhovno, idealno resničnost v njunem sinhronem soobstoju, obe sopostavljeni resničnosti pa sintetizira v minljivo (čutno-duhovno) doživljajsko enost, ne da bi ju s tem izničil. Dekadenčni subjektivni doživljaj torej za razliko od svojega romantičnega »temelja« nima veljave absolutne idealnosti, ker vanjo eksplicitno vdira končna, čutno-empirična stvarnost. Ta, narava, ne obstaja le kot razpoložljivi objekt doživljajske subjektivizacije, temveč je neodvisna in enakovredno »opazuje« človeka kot svoj objekt (*les forêts de symboles / Qui l'[homme] observent*).

Čutna stvarnost določa človeka za končnost (smrt, izničenje), ki ga transcendira. Hkrati pa človek doživljajsko-refleksivno zaznava ter emocijsko-domišljijsko presnavlja te čutno-empirične vtise v kreacijo lepote, s čimer minljivost čutnega doživljaja kot subjekt vendarle transcendira. S tem je relativno, paradoksalno absolutni subjekt: Baudelairov *homo duplex* (*La double vie*; OC, 658), ki kreira lepoto minljivosti po principu estetike grdega. Opojni blišč in spačeno grozo sugerirajo platna Gustava Moureauja ali Franza von Stucka, del Baudelairove lirike, Wildova *Saloma* in *Slika Doriana Graya*. Skoznje ne seva mallarméjevska brezčasna *centrale pureté*, ampak lepota seva skozi glagolsko, prislovno (*quand*) in motivno konkretizirani tek časa, skozi vampirsko strast in truplo. Tok estetike grdega, ki oživi znotraj širšega idejno-strukturnega toka simbolizacije kot njegov specifični historični izraz, je temeljna razlika med dekadenčnim in simbolističnim dojemanjem subjekta, saj je eksplikacija čutnosti za simbolistično spiritualizacijo, kreacijo brezčasja, nesprejemljiva. Dekadenčna idealnost je minljiva in njena umetnost »idealna in bežeča« (*Des methodes de composition*; OC, 481) ali hkrati »transcendentna in naturna« (OC, 1020). Z estetiko grdega, lepoto razkroja, poudarja čutno-empirično, torej končno razsežnost idealne subjektivnosti.

Simbolistično dojemanje subjekta

Simbolistično dojemanje subjekta pa, nasprotno, subjektivnost in njeno čutno-empirično razsežnost relativira tako, da jo načrtno izničuje v umetniški kreaciji, ki spaja/priklicuje subjektivnost in čutno-objektivno v skrivno identiteto, metafizično transcendenco Nič. Nič, ki ga kreacija prikliče z izbrisom jezikovne reference (Mallarmé) ali z abstrahiranim izbrisom scenske mimetičnosti in preobrazbo igralca v dezindividualizirano marioneto na vrvici smrti (na primer Maeterlinckova drama *Slepci*), se očisti vse razpadajoče empiričnosti in s tem razkrije kot čista spiritualna lepota odsotnosti. Ker jo umetnik priklicuje/uresniči v kreaciji, je njen gospodar: absolutni subjekt. Ker ga izvršena umetnina ali Lepota/Nič preseže in izbriše, njegovo absolutnost relativira.

Konkreten primer te simbolistične paradoksalne desubjektivacije je na primer Mallarméjev sonet (*Plusieurs sonnets, III;* OC, 68)

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!
O rire si là-bas une pourpre s'apprête
A ne tendre royal que mon absent tombeau.[14]

Dezindividualizacija, »lepi samomor« pomeni »beg« od vsega, kar referira zunajjezikovno (emocijsko in čutno) resničnost: to so »peneča kri«, »burja«/hrup in »zlato«. Individualno čustvo strasti nadomešča razosebljena metafora (peneča kri), ki doživljaj objektivira. Po drugi strani pa metafora strasti še vedno izhaja iz emocijsko-domišljijske kreativnosti. Ta sinhronija subjektivne stvarnosti in čutno-empirične objektivnosti (krvi, hrupa, zlata) v nadsubjektivno jezikovno lepoto pa izniči avtonomni obstoj ene in druge stvarnosti. Lirska realnost je torej bežeči, izginevajoči *suicide beau*: je transcendenca spiritualnega lepega, brezčutnega in brezčustvenega Nič ali pesmi, ki je paradoksalno hkrati »grobnica« in »odsotni grob« subjektivitete. Doživljajski subjekt zmore absolutnost subjektivitete ohraniti samo še relativno: tako, da svojo individualno čutno-čustveno empiričnost prostovoljno, cerebralno-načrtno estetsko izničuje in s tem uresniči svoje idealno, duhovno bistvo: lepoto ničnosti. Njegova jezikovna referenca je torej praznina,[15] ki jo nejasno sugerirajo označevalci izbrisa (bežanje, samomor, grobnica, grob),[16] ali Maeterlinckova nevidna »tretja oseba«, ki »predstavlja« nedoumljivo transcendenco (večinoma smrt).[17] Lirski ali dramski subjekt, ki jo ustvarja/priklicuje, izginja v strukturaciji umetnine.

Sklep

Dekadenčna in simbolistična simbolizacija sta torej specifični možnosti idejno-strukturnega toka simbolizacije, ki izraža dve različni dojemanji subjekta. Obe dojemanji subjekta sta mutaciji romantičnega absolutnega subjekta, dve možnosti strukture in funkcije njune simbolizacije pa sta temu ustrezno mutaciji dolgotrajnega idejno-strukturnega toka simboli-

zacije, ki ga začenja pozna predromantika in se nato razpršuje v nove idejno-strukturne možnosti. Debata o simbolu in simbolizacijska praksa v literaturi moderne torej nista tako usodna novost, da bi z imenom skoraj stoletnega literarnega toka smeli brez pomislekov imenovati za »simbolistično gibanje« samo del tega toka, poleg tega pa antinaturalistična literatura fin de siècla ali moderne ta tok navsezadnje »zaključi« le na način odprtega konca: nova razpršitvena možnost simbolizacijske tehnike je namreč modernistična literatura, ki izraža razkrojenost subjekta. Umetniško koherenco njegove izjave omogočajo prav motivno-simbolični, ponavljajoči se objekti fluidnega toka zavesti.

Seveda je s pojmom, ki imenuje ta dolgotrajni literarni tok simbolizacije, prav tako problematično imenovati eno samo dojemanje subjekta v obdobju moderne, vendar se zdi argument za to odločitev prepričljivejši: v tistem dojemanju subjekta, ki za metafizično transcendenco postavlja spiritualizirani »lepi nič«, mutirani simbolizacijski tok s skrajnim simboličnim hermetizmom skorajda ukine samega sebe, kajti samonamensko lepo igro besed (simbolov) vodi le še izbrisovanje (Mallarméjev *abolir*) čutne razsežnosti simbola v molk. To pomeni, da je tudi subjekt izjavljanja, ki ga je od romantičnega »temelja« naprej skozi nedovršne razpršitve (odprte konce) v modifikacije in mutacije utemeljevalo simbolično izjavljanje, na robu molka in samoukinitve prešel v fazo novega dinamičnega »temelja« za modernistični razkroj in razprševanje v nove transformacijske možnosti. Opisano dojemanje subjekta s svojo literarno produkcijo kot novi začasni »temelj« torej prepričljiveje dopušča, da ga imenujemo s pojmom simbolizem. Čeprav se pojmovna zmeda, ki vlada zgodovinopisju literature od romantike do moderne, s tem do neke mere še ohranja, utegne biti s premišljeno uporabo posameznih pojmov samo za natančno določene literarne pojave tega časa vendarle manjša. Preciznejša pojmovna sistematika namreč ne zabriše, marveč poudarja raznolikost literarnih pojavov v obdobju moderne in šele skozi to raznolikost, skozi sinhroni pluralizem dojemanj in izražanj subjekta v obdobju moderne, to obdobje res upravičuje svoje ime:[18] razkriva svojo epistemološko negotovost oziroma (nihilistično) modernost.

Tradicionalna literarnozgodovinska »zgodba« o literaturi se na ta način razceplja v pravzaprav modernistično mnoštvo odprto-zgodbenih rokavov, od katerih noben ni glavni/stranski: namesto progresističnih in dominantnih »smeri« v literarni preteklosti razbiramo torej tokove,[19] ki se v mnogih nepredvidljivih kombinacijah nedovršno prepletajo v idejno-strukturne »vozle«, ti pa izražajo raznolika dojemanja subjekta. »Prelomni premiki v občutenju življenja, miselnosti in stilu [torej] predstavljajo vozliščne točke literarne zgodovine« (Grdina 2004: 31).

OPOMBE

[1] Tradicionalno literarno-zgodovinopisno konstrukcijo literature v razvojno kontinuiteto analizira M. Juvan (2003: zl. 20–21).

[2] V Schnitzlerjevemu opusu subjektivna resničnost v formi notranjega monologa maksimalizira naturalistično, objektivistično mimesis (prim. Magris in Reininger 1987: 240).

[3] Ta kriterij za pojem smeri Kos uporabi zlasti za razlikovanje literarne smeri modernizma in sočasnega toka eksistencializma (razprava »Eksistencializmi in eksistencialisti na Slovenskem«, *Sodobnost*, 1983).

[4] René Wellek: *The Term and Concept of Symbolism in Literary History*, 1970.

[5] Pojem moderne označuje obdobje, ki ga zaznamuje razpad velikih zahodnih metafizičnih sistemov. Zgoščeno ga predstavlja Nietzschejevo mišljenje, ki z vidika »kritičnega zgodovinarstva« razkriva tudi paradoks same ideje modernosti. Ta se pojavi na začetku novega veka, vendar šele obdobje moderne razkrije, da bistvo modernosti, tj. ideal novega vselej implicira tudi predhodno, »staro«. S tem se bistvo modernosti, novo, relativizira. Relativizacijo stabilnega bistva s tehniko fluidnega toka zavesti izraža zlasti (literarna) »smer« modernizem. V literarnozgodovinski periodizaciji pojmi moderna, modernost in modernizem torej pomenijo tri povezane, a različne pojave: pomenijo obdobje, idejo oz. specifično dojemanje subjekta kot fluidne subjektivitete.

[6] Izraza »ideja meščanske modernosti« in »ideja estetske modernosti« uporablja Calinescu (1987: 41–42).

[7] Značilnost obdobja: »obilje disparatnih vtisov večje, tempo pritoka prestissimo, vtisi se brišejo ...« (*Volja do moči*, 50, fr. 71). Fragmentacija je ena ključnih lastnosti dekadence tudi v Bourgetovem članku (1881) o Baudelairu (Calinescu 1987: 170).

[8] Izhodišče tega vidika je Heglovo razumevanje umetnosti kot čutnega svetenja Ideje (*Estetika* I, 72). Historizacijo »Ideje« začenja Lukácseva *Teorija romana*, stopnjuje pa na primer P. Szondi, ki eksplicitno historizira tipološko razumljene ideje form, zvrsti in nadzvrsti: Heglovo »poistovetenje oblike in vsebine izniči tudi v njunem prejšnjem odnosu vsebovano nasprotje med nadčasnostjo in zgodovino ter ima tako za posledico [...] pozgodovinjenje [...] poetike zvrsti« (Szondi 2000: 26).

[9] »Sodba okusa [...] ni v ničemer spoznavna sodba, pač pa je le estetska sodba« (*Kritika razsodne moči*, 123).

[10] »Kogar je volja, ta naj kar raziskuje, kaj bi vedel, če njegov jaz ne bi bil jaz« (*Izbrani spisi*, 75–76).

[11] Moderno literaturo (»liriko«) opredeljuje »atmosfera z mnogimi prameni smisla« oz. mnogopomenski »simbol ontoloških razmerij« ali »absolutna metafora«, ki izraža fragmentirani pogled na svet ter akavzalno prelivanje in spajanje tenzičnih drobcev. Prim. Friedrich 1972: 117, 127, 83.

[12] Domišljija (*l'imagination*) po Baudelairu ohranja relativno absolutnost kreativnega subjekta: »Ves vidni univerzum ni nič drugega kakor skladišče podob in znakov, ki jih domišljija razmešča in jim podeljuje relativno [!] vrednost« (*Salon de 1859*; OC, 1044).

[13] »So vonji kot otroška polt mladi, / blagi kot oboa, kot vrt zeleni, / drugi bogati, zmagoviti, zli, // s stvari neskončnih dihom prepojeni, / ki v ambri in muškatu trepeta, / pojoč o žaru čutov in duha« (prevedel J. Udovič. *Charles Baudelaire*, 17).

[14] »Je zmagoslavno zbežal lepi samomor / peneči krvi, zlatu, burji, tleči slavi! / O kakšen smeh, če spodaj se škrlat pripravi, / da mi samo odsotni grob razpne kot dvor« (prevedel B. A. Novak. *Stéphane Mallarmé*, 47).

[15] Mallarméjevo skepso do označevalne moči konvencionalnega jezika, ki temelji na referenci čutno-empirične stvarnosti, izraža spis *Avant-dire au Traité du Verbe*, 1886 (OC, 857–858).

[16] B. A. Novak navaja značilne, tj. »negativne kategorije« v Mallarméjevem opusu: »odsotnost, praznina, Nič [...]. Med glagoli igra ključno vlogo *abolir* [...], med pridevniki pa *nul*« (Novak 1997: 82). Opus poudarjeno tematizira tudi »grobnice« velikih umetnikov.

[17] Prim. simbolistično, dematerializacijsko dramsko tehniko Maeterlinckovih »dram prvega obdobja« (Kralj 1999: 13–34).

[18] Komentarje modernosti, ki v najtehtnejših obravnavah eksplicirajo moderni nihilizem (med drugim De Man, Calinescu, Vattimo) povzema in primerja J. Škulj (1995: 17–30).

[19] Možnost, da smer nadomestimo s pojmom tok, nakazuje že Kos: tok ustreza primerom, »ko se neka literarna smer ne more razviti [...], ampak ostaja napol realizirana sestavna plast literarnega dogajanja, v katerem se spajajo različne, slabo naznačene ali le napol razvite literarne smeri« (Kos 1982: 7).

LITERATURA

BALAKIAN, Anna, 1973: »Epoque, période, courant: historicité et affinités dans l'histoire comparée des littératures«. *Neohelicon* 1, 1–2, str. 194–200.

BALAKIAN, Anna (ed.), 1984: *The Symbolist Mouvement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akademiai Kiado.

BAHR, Hermann, 1968: *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887–1904*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag.

BAUDELAIRE, Charles, 1968: *Oeuvres complètes*. Paris: Éditions Galimard.

BERNIK, France, 1992: »Pojem 'moderna' v slovenski literarni vedi«. *Primerjalna književnost* 1, 15, str. 13–20.

BORCHMEYER, Dieter in ŽMEGAČ,Viktor (hg.), 1987: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Frankfurt/Main: Athenäum.

CALINESCU, Matei, 1987: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.

CARLSON, Marvin, 1993: *Teorije gledališča. Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes*. Prev. A. Predan. Ljubljana: MGL.

DOLINAR, Darko, JUVAN, Marko (ur.), 2003: *Kako pisati literarno zgodovino danes?: razprave*. Ljubljana: ZRC SAZU.

FICHTE, Johann Gottlieb, 1984: *Izbrani spisi*. Prev. D. Debenjak. Ljubljana: Slovenska matica.

FORESTIER, Luis, 1984: »Symbolist Imagery«. V: A. Balakian (ed.) (1984), str. 101–118.

FOUCAULT, Michel, 2001: *Arheologija vednosti*. Prev. U. Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis.

GLASER, Horst Albert (hg.), 1987: *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte VIII. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880–1918*. Hamburg: Rowohlt .

GOETHE, Johann Wolfgang, 1988: »Maximen und Reflexionen«. V: *Werke* (Bd. 12). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

GRDINA, Igor, 2004: »Vprašanje modernističnega premika«. V: STABEJ, Marko (ur.): *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Ljubljana: Filozofska fakulteta, str. 31–36.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, 1970: *Estetika I.* Prev. N. Popović. Beograd: Kultura.
---, 1999 *Um v zgodovini.* Prev. B. Debenjak. Ljubljana: Analecta.
HOFFMANN, Paul, 1987: *Symbolismus.* München: W. Fink Verlag.
JOUANNY, Robert, 1984: »The Background of French Symbolism«. V: A. Balakian (ed.) (1984), str. 67–83.
JUVAN, Marko (2003): »O usodi 'velikega' žanra«. V: DOLINAR, JUVAN (ur.) (2003), str. 17–50.
KANT, Immanuel, 1999: *Kritika razsodne moči.* Prev. R. Riha. Ljubljana: ZRC SAZU.
KOS, Janko, 1982: »K vprašanju literarnih smeri in obdobij«. *Primerjalna književnost* 5, 1, str. 1–21.
---, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature.* Ljubljana: Mladinska knjiga.
---, 2002: »Uvod v historično-tipološko sistematiko literarnega razvoja«. *Primerjalna književnost* 2, 25, str. 1–20.
KRALJ, Lado, 1999: »Maeterlinckov model moderne drame«. *Primerjalna književnost* 2, 22, str. 13–34.
LEHNERT, Herbert, 1996: *Geschichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus.* Stuttgart: Reclam.
MAGRIS, Claudio, REININGER, A., 1987: »Jung Wien«. V: GLASER (hg.) (1987), str. 224–246.
MALLARMÉ, Stéphane, 1970: *Oeuvres complètes.* Paris: Éditions Galimard.
NIETZSCHE, Friedrich, 1989: *Somrak malikov, Primer Wagner, Ecce homo, Antikrist.* Prev. J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica.
---, 1991: *Volja do moči.* Prev. J. Moder. Ljubljana: Slovenska matica.
NOVAK, Boris A., 1997: *Simbolistična lirika.* Ljubljana: DZS.
OCVIRK, Anton, 1955: »Slovenska moderna in evropski naturalizem«. *Naša sodobnost* 3, str. 193–214.
---, 1967: »Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu«. V: Cankar, Ivan: *ZD VI.* Ljubljana: DZS, *str.* 371–406.
---, 1970: »Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem«. V: Cankar, Ivan: *ZD VII.* Ljubljana: DZS, *str.* 249–315.
PIRJEVEC, Dušan, 1955: »O liriki slovenske moderne«. *Naša sodobnost*, 3, str. 238–264.
---, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura.* Ljubljana: Cankarjeva založba.
PATERNU, Boris, 1983: »Problem simbolizma v slovenski književnosti«. V: ZADRAVEC, Franc (ur.): *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi.* Ljubljana: Filozofska fakulteta (Obdobja 4), *str.* 39–75.
SCHLEGEL, Friedrich, 1997: *Spisi o literaturi.* Prev. T. Virk. Ljubljana: LUD Literatura.
SØRENSEN, Bengt Algot, 1972: *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert.* Frankfurt/Main: Athenäum.
SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame.* Prev. J. K. Kozak. Ljubljana: MGL.
ŠKULJ, Jola, 1995: »Modernost in modernizem«. *Primerjalna književnost* 2, 18, str. 17–30.
TROMMLER, Frank, 1987: »Einleitung«, »Theatermoderne«. V: GLASER (hg.) (1987), 7–13, str. 205–223.
VATTIMO, Gianni, 1997: *Konec modernosti.* Prev. S. Kutoš. Ljubljana: LUD Literatura.
WELLEK, René, 1984: »What is Symbolism«. V: A. Balakian (ed.) (1984), str. 17–28.
WIESE, Beno von (hg.), 1965: *Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk.* Berlin: E. Schmidt Verlag.
ZADRAVEC, Franc, 1999: *Slovenska književnost II.* Ljubljana: DZS.

■ A LITERARY HISTORY GLOSSARY FOR THE LITERATURE OF THE MODERNE: REVISION AND SOME SUGGESTIONS

Key words: literary history / literary currents / Moderne / decadence / symbolism / subject

Alongside the realist-naturalist conception of the subject, the artistic texts of the literature of the Moderne aesthetically express another four co-existing conceptions of the subject: if we determine the romantic conception of the subject as being absolute, to be the Foucaultist "shifting foundation" of literature in the Moderne period, then its relation to the post-romantic and neo-romantic conceptions of the subject is that of modification (reduction or intensification of the subject's absoluteness). The romantic subject's relation to the decadent and symbolist conceptions of the subject is that of mutation; this is also proven by the changed understanding of the structure and function of a symbol in comparison to the romantic theory of the symbol. This change is substantiated also by a *Geistesgeschichte* interpretation of Baudelaire's decadent and Mallarme's symbolist poetry. The notion of symbolist movement, which is supposed to denote the anti-naturalist literature of the Moderne period, blurs this difference between the two conceptions of the subject and the symbolic structures of expression. Even the progressive notion of the literary trend can no longer explain the inner variety of the literature of the Moderne, because its aesthetic means of expression (symbolisation, allegorisation, impressionist style) are no longer part of a closed aesthetic system of an individual trend, but rather intertwine simultaneously into open-system combinations of expressions. In order to preserve its awareness of the inner variety of Moderne literature, literary history interpretation should rather view it as a variety of currents of ideas/structures, which compress in not always predictable knots, into aesthetic expressions of various co-existing conceptions of the subject. With its relativism, this pluralism of conceptions of the subject within a literary period (Moderne) communicates a contemporary metaphysical crisis, which is expressed by the symbolist conception of the subject through such a radical use of symbolizing technique that the conception itself becomes a new "shifting foundation" for the disintegration of the subject in modernist literature.

Oktober 2004

PREDSTAVLJANJE SUBJEKTIVNOSTI LIKA V LITERATURI IN FILMU

Barbara Zorman

Fakulteta za humanistične študije, Koper

Interpretacija dveh različic Peklenske pomaranče *raziskuje, kako se žariščenje manifestira v jezikovnem izrazu romana oziroma v pripovednem prostoru filma. Analiza periskopičnega pripovedovanja prek subjektivnosti lika nakazuje specifike manipulativnega potenciala filma in literature.*

Presentation of character's subjectivity in literature and film. *The reading of Burgess's and Kubrick's* A Clockwork Orange *examines how focalization is presented in the language of the novel and cinematic narrative space. By analysing a narrative which manifests itself as a reflection of character's subjectivity, it indicates specific manipulative potential of cinema and literature.*

Uvod

> *And, my brothers, it was real satisfaction to me to waltz – left two three, right two three – and carve left cheeky and right cheeky, so that like two curtains of blood seemed to pour out at the same time, one at either side of his fat filthy oily snout in the winter starlight.*
>
> *What's it going to be then, eh?*
> *Alex*

Skrajni subjektivizem protagonista, ki svet okrog sebe dojema kot prostor za izživljanje sadističnih užitkov, je po izdaji Burgessovega romana *Peklenska pomaranča* (*A Clockwork Orange*), še bolj pa po premieri Kubrickovega istoimenskega filma, dodobra razburkal javnost. Kot poroča Christian Bugge, je film po prvem prikazovanju januarja 1972 razvnel polemike v vseh plasteh angleške družbe. Nasprotniki *Peklenske pomaranče* so bili prepričani, da je večina tedanjega mladostniškega nasilja plod identifikacije najstnikov z deviantnim protagonistom. V pričujoči raziskavi se ne poglabljam v družbene razmere, iz katerih je vzklila taka recepcija, niti v

potencialne namene avtorjev pri ustvarjanju. Središče članka je analiza fiktivnega lika in pripovednih strategij.

Čeprav uporabljam nekatera naratološka dognanja, na primer o razmerjih med pripovednimi plastmi, zavračam tezo o pripovedi kot globinski strukturi, neodvisni od gradiva oziroma medija, v katerem je podana (Chatman 1999: 435). Z zanikanjem abstraktne pripovedi se vzpostavijo drugačna izhodišča za primerjavo med likom iz romana in filma. Večina literature, ki se bodisi teoretsko ali aplikativno loteva problema filmske priredbe literarnega dela, namreč tovrstno razmerje motri s stališča zvestobe izvirniku. Tako so nastale klasifikacije, ki filmsko preoblikovanje literarne pripovedi razvrščajo v kategorije, kot so izposojanje, intersekcija, spreminjanje (Andrew 1999: 455) in številne druge. Nasprotno od teh moja raziskava sledi Jakobsonovi trditvi, da so vsa »umetniška dela tehnično neprevedljiva« in da »intermedijski prevod« zaradi neobstoja sinonimov v dveh znakovnih sistemih lahko obstaja le kot »ustvarjalni prenos« (Bassnett 1991: 15), ter se osredinja na posebnosti umetniškega gradiva, ki oblikuje protagonista oziroma njegovo vlogo v posredovanju pripovedi. Stičišča filmskega in literarnega lika torej analizira na osnovi njune nesorodnosti.

Posebnosti obeh medijev se jasno izrazijo, ko poskušamo literarno pripovedovanje vzporejati s filmskim. Pri tem trčimo ob razmerje med pripovedovanjem (*telling*) in prikazovanjem (*showing*), s katerim sta se z nadgrajevanjem delitve med diegetičnim in mimetičnim podajanjem, ki ju je Platon opisal v tretji knjigi *Države*, v začetku dvajsetega stoletja ukvarjala predvsem Henry James in Percy Lubbock. Obstoj pripovedovalca je v literarni pripovedi navadno jasno razviden. Zato so po mnenju Gérarda Genetta vsi literarni poskusi, ki poskušajo pripoved pokazati, kot bi se »povedala sama od sebe«, obsojeni na neuspeh, saj je pripoved, najsi bo pisna ali ustna, bistveno zavezana jeziku, ki označuje brez posnemanja (Genette 1980: 164). Pri subjektu filmskega pripovedovanja oziroma filmskem pripovedovalcu,[1] če sploh lahko govorimo o takem pojavu, pa je proces obraten; slike in zvoki, iz katerih gledalec ustvarja pripoved, le izjemoma izdajo prisotnost agensa, ki organizira pripoved. Ta je jasno razviden predvsem v obliki off-glasu, ki je pogost pri filmskih priredbah romanov. Nekateri teoretiki so mnenja, da literarnost off-glasu zmanjšuje filmsko izraznost in film nasilno veže na njegov književni vir (Kawin 1985: 6).

Posebej zanimiv je v *Peklenski pomaranči* odnos med upodobljenim in upodabljajočim obličjem prvoosebnega pripovedovalca spominov. Tovrstno razmerje je mogoče naratološko analizirati s pomočjo koncepta žariščenja oziroma fokalizacije; ta pa je še zlasti problematičen, ko ga poskušamo iz literarne pripovedi aplicirati na filmsko prikazovanje ali obratno. Čeprav izraz izvira iz sveta fotografije in filma (Bal 1997: 144), je pogosteje uporabljan za analizo literature. Shlomith Rimmon-Kennan ga v takem kontekstu razdeli na notranje in zunanje žariščenje. Slednje je bliže pripovedovalcu; Rimmon-Kenan in Bal ga opredeljujeta kot pripovedovalca-žariščevalca. Notranji žariščevalec se nahaja znotraj predstavljenih dogodkov. Čeprav ni nujno upovedeni lik, mu izraz oseba-žari-

ščevalec pripade, ker takšno besedno strukturo bralci navadno opremijo z lastnostmi fiktivne osebe (Rimmon-Kennan 2002: 75-76).[2] Drugače je pri Braniganu, ki se ukvarja s filmskim žariščenjem in nepoosebljene vire pripovedi vzpostavlja izključno kot pripovedovalce. Branigan ne uvaja nobene kategorije, ki bi ustrezala zunanjemu žariščenju Mieke Bal in Shlomith Rimmon-Kennan. Za razliko od pripovedovalca pri njem žariščevalec obstaja zgolj kot upovedena oseba: »Lik, ki ne govori (pripoveduje, poroča, se sporazumeva), niti ne deluje [...], temveč v procesu gledanja ali poslušanja nekaj doživlja. Žariščenje zajema tudi bolj kompleksno doživljanje objektov: mišljenje, spominjanje ... « (Branigan 1992: 101). »Notranje žariščenje« pri Braniganu označuje procese, v katerih se žariščevalec osredinja na lastno zavest.[3] Taka oblika pripovedi vzpostavi poseben odnos med likom in gledalcem, ki je privilegiran pred ostalimi upovedenimi osebami, saj ima za razliko od njih neposreden dostop do zavesti lika. Seveda gre za konvencijo; gledalec motri metaforični prostor: izsek iz diegeze[4] predstavlja povnanjeno zavest protagonista. Branigan namreč verjame, da so lahko najbolj intimne plasti subjektivitete prikazane le neverbalno, v prepletu slik in zvokov.[5] Njegovo kategoriziranje filmskega žariščenja je uporabno za analizo pripovednih strategij, ki gledalcu posredujejo podatke o subjektivnih, nevidnih procesih v zavesti upovedene osebe, zato ga bom uporabila pri analizi subjektivitete protagonista v filmu *Peklenska pomaranča.* V nasprotju z Mieke Bal, ki predpostavlja, da je žariščevalec vedno tudi pripovedovalec, Seymour Chatman trdi, da pripovedovalec ni sposoben žariščenja, saj se nahaja zunaj zgodbe in zato lahko le poroča, neposredno zaznavati pa zgodbe ne more. To ga pripelje do sklepa, da žariščenje ni ustrezna kategorija za analizo pripovedovanja (Branigan 1992: 107).[6]

V pomanjkanju čudežne formule, ki bi delovala v vseh obstoječih filmskih in literarnih pripovedih, bom razmerje med pripovedovanjem in žariščenjem opredelila zgolj na primeru konkretnih del, ki sta predmet moje interpretacije. Zavoljo jasnosti bom termina »notranje žariščenje« in »oseba-žariščevalec« Shlomith Rimmon-Kenan in Mieke Bal nadomestila s pojmoma žariščenje in žariščevalec. To ustreza opredelitvi Mieke Bal iz leta 1997: »Žariščenje je razmerje med »videnjem« agensa, ki vidi, in tistim, kar je videno. To razmerje je sestavni del zgodbe, vsebine pripovedovanja: A pove, da B vidi, kaj počne C.« (Bal 1997: 146). Poleg tega ni nekompatibilno s filmom, ki ga analiziram. Termin »videnje« nemara pretirano zožuje dejavnost žariščevalca in bi ga bilo smiselno preimenovati v »doživljanje«. Za pripovedovalca bi lahko trdili, da prek verbalizacije podoživlja žariščenje; izjema so seveda primeri, v katerih zavestno zavaja sprejemnika. Bistvo *Peklenske pomaranče,* nekakšne fiktivne avtobiografije, je kot kamen kost trdno in stalno razmerje: prvoosebni pripovedovalec romana in filma (kjer je izražen v off-glasu) verbalizira percepcijo enega samega žariščevalca – protagonista zgodbe, svoje mlajše različice. Z interpretacijo bom skušala dokazati, da žariščevalec v romanu preseže nemost kategorije, ki »(zgolj) vidi«, saj pripovedovalec skupaj s percepcijo posreduje tudi njegovo besedno označevanje pripovednih dogodkov. Obenem v filmu žariščevalčevo subjektivno zaznavanje prostora

prevlada nad pripovedovalčevim glasom, ki naj bi gledalca vodil po zgodbenem svetu.

Raziskava se dotakne tudi vprašanja, kako taka pripoved učinkuje na sprejemnika. Pojem učinkovanja razumem kot tisto žariščenje, ki ga pripoved sprejemniku ponudi kot ključ za vstop vanjo. V večini besedil oziroma filmov se to neprestano spreminja: »Perspektive[7] se nenehno prepletajo in učinkujejo druga na drugo, tako da bralec ne more zaobjeti vseh perspektiv naenkrat, ampak se v bralnem procesu giblje skozi spremenljive segmente različnih upodobitvenih perspektiv.« (Iser 2001: 159). Poskušala bom prikazati posledice dejstva, da eno od žariščenj prevlada nad vsemi ostalimi in s tem omeji sprejemnikovo svobodo pri ustvarjanju pripovedi. Žariščenje v romanu in filmu bom torej raziskovala kot »najpomembnejše, najučinkovitejše in najbolj prefinjeno sredstvo manipulacije« (Bal 1997: 171).

Totalitarizem solipsizma

Alex, protagonist romana in filma *Peklenska pomaranča,* je ena najbolj razvpitih predstavitev duševnosti fiktivnega zločinca v svetovni literaturi in filmu. Njegova kontroverznost je tudi posledica dejstva, da v prvi tretjini pripovedi svoje doživljanje zločinov bralcu posreduje brez kakršnih koli moralnih zadržkov; predstavlja jih prvenstveno kot predmet užitka. Sadistična naslada pa ni podana eksplicitno, z dejanskim poimenovanjem ali prikazovanjem mesarjenja, temveč prikrito, preko jezikovne in gibalne virtuoznosti.

Iskalnik *Google* ob vnosih *A Clockwork Orange* in *totalitarian* prikaže naslove več deset člankov, v katerih je Alex opredeljen kot nasprotnik oziroma žrtev totalitarne družbe v romanu/filmu. Številni teoretiki so prepričani, da je osrednji problem *Peklenske pomaranče* vprašanje svobodne volje, ki je jasno izraženo v vrhuncu Alexovega spopada z oblastjo – v prizorih prisilnega poboljšanja z metodo negativne okrepitve. Alex v njih nastopa kot poskusni zajček v eksperimentiranju za prevzgojo zločincev. Najprej mu vbrizgajo poseben serum, nato ga odpeljejo v kinematograf, kjer ga pritrdijo na sedež in mu predvajajo posnetke nasilnih prizorov. Zaradi seruma Alexovo telo kmalu po začetku predvajanja obide neznansko neprijetno občutje; spričo vezi, ki ga pritrjujejo na sedež in mu preprečujejo, da bi zatisnil veke, pa je prisiljen gledati v platno. To se ponavlja več dni zapovrstjo. Nasilje se tako postopoma preko umetnega vzbujanja slabega telesnega počutja v Alexovi zavesti osvobodi prejšnje konotacije – užitka – in se opremi z zaželenim prilastkom grešnega. Terapija Alexa nauči, da mu nasilje povzroči slabost, zato spremeni svoje obnašanje: na izzivanje in udarce se začne odzivati z uklanjanjem. Oblast, upodobljena v *Peklenski pomaranči,* torej nasilno determinira protagonistov način vedenja. Vendar je njen totalitarizem obenem alegorično upodobljen v Alexovem razmerju do družbe, še zlasti v prvem delu pripovedi, ko razsaja po mestu s svojo tolpo. Čeprav se fizični agresiji po poboljšanju odpove, nasilje še zmeraj opredeljuje njegov odnos do okolice v go-

vorjenju in mišljenju. Za pričujočo raziskavo pa je najbolj zanimiv nasilni odnos protagonista do sprejemnika, izražen v Alexovem jezikovnem izrazu. Posebnosti poimenovanja oziroma filmskega prikazovanja predstav lika o pripovednem svetu delujejo podobno kot zgoraj omenjeni serum; sprejemniku fikcije vsiljujejo Alexove norme družbenega delovanja.

Na prvi pogled je v romanu pripoved popolnoma v domeni pripovedovalca, usmerjevalca pripovednega dogajanja, ki bralca na svojo vlogo opozarja s ponavljajočimi se nagovori, od katerih je najpogostejši *»What's it going to be then, eh?«* Pripovedovalec seveda ve, kaj sledi, vendar je ironičen tako do svojega razkrivanja pripovednih informacij kot tudi do bralcev, na katere se obrača z vzklikom *»O, my brothers.«* Kljub ironiji, s katero motri tudi svojo preteklo pojavnost, pa pripovedovalec ni bistveno spremenil odnosa do preteklega dogajanja – ta je še vedno prežet s skrajnim egocentrizmom.[8] Pripovedovalec se ne sprašuje, kako dogajanje doživljajo osebe, ki obdajajo protagonista, niti bralcu ne posreduje podatkov, ki bi jih predstavili večplastno in ne zgolj kot karikature. Ostale osebe se v pripovedi izražajo prek dejanj, s katerimi stopajo v stik z Alexom, in sporadičnih izjav, ki bodisi povsem privzemajo Alexov način govora – tako člani tolpe – ali pa so iztrgani iz izvornega konteksta in podani v obliki parodije. Deklici, ki ju Alex sreča v prodajalni plošč, sta označeni z bedastim spakovanjem:

> But they went oh oh oh and said »Swoony« and »Hilly« and other weird slovos that were in the height of fashion of that youth group. (Burgess 1996: 38).

Podcenjevalni odnos do okolice pa ni edino, kar enači protagonista in pripovedovalca romana; skupen jima je tudi jezikovni izraz. Protagonistove izjave in mišljenje, ki jih pripovedovalec uokvirja in citira v narekovajih, določa posebno besedišče, ki je povsem identično pripovedovalčevemu. Če bi bil pripovedovalec, kot namiguje s svojim ironičnim odnosom, do pripovedovane osebe res v premoči, bi se odrekel specifičnemu načinu protagonistovega izražanja. Pripovedovalec se deklarira za zrelega človeka v javni službi, vendar se ne odreka nadsatu – protagonistovemu najstniškemu označevanju sveta. Jezikovni izraz upovedene osebe je očitno tako vpliven, da ga pripovedovalec uporablja kljub časovni in psihološki distanci. Ko pripovedovalec podoživlja objekte v zgodbi, jih ne le zaznava, temveč tudi poimenuje skozi zavest žariščevalca. Na pripovedovalca prenesen jezik protagonista-žariščevalca dokazuje, da žariščevalec ne usmerja le pripovedovalčevega videnja, temveč tudi njegovo ubesedovanje.[9] Poseben jezikovni način pa ne sega le iz pripovedne preteklosti v prihodnost, in tako obvladuje pripovedovalca, temveč bistveno določa tudi bralčevo dojemanje pripovedi.

Podobno kot v romanu se tudi v filmu dozdeva, da pripoved usmerja pripovedovalec. Ta se manifestira v zunajzgodbenem off-glasu, čigar vloga je predvsem razlagalna; gledalca že v prvem kadru uvede v dogajanje in mu postreže z interpretacijo slikovnega materiala:

ALEX:
There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie Boy and Dim. And we sat in the Korova milk bar trying to make up our rassoodocks what to do with the evening ...

Vsevedni pripovedovalec v filmski pripovedi zavzame tako odločilno vlogo, da se sprva zdi, da ne pogojuje le vsega slišanega, temveč tudi vse videno. Gledalca pa ne usmerja le z verodostojnimi podatki, temveč tudi z ironijo; zasledimo jo na primer v pripovedovalčevem komentarju, ki noč Alexovega nasilnega izživljanja označi za čudovito.

Vendar se tudi v filmu kmalu izkaže, da pripovedovalec ni edino gonilo pripovedi. Tako postanejo vprašljive domneve, da je film z jezikovnim usmerjanjem dogajanja, ki sledi besedilu romana, v slednjega preveč posnemajoče zasidran. Z natančnejšim pogledom se pokaže nasprotno: usmerjevalno funkcijo pripovedovalca presega slikovno gradivo. Če besede pripovedovalca vselej učinkujejo na gledalca od zunaj v obliki nagovora, ga žariščenje kot deljenje zaznav vsrka v protagonistovo zavest – ta se kaže kot poseben način motrenja pripovednega sveta. Pripoved ne sledi klasičnemu načinu filmskega prikaza fiktivne subjektivnosti – nizu *point of view* posnetkov, ki se manifestira v subjektivni kameri. Gonilo pripovedovanja, ki se večinoma pojavlja kot neosebna točka znotraj diegeze (Braniganov diegetični pripovedovalec), res ni identično gledišču protagonista, ki ga v dogajanju ves čas zaznavamo predvsem kot akterja in ne kot središče doživljanja (Braniganovega žariščevalca). Subjektivno motrenje pripovedi se v filmu izkazuje predvsem na način radikalnega preoblikovanja prostora. Filmska pripoved poteka skozi niz protagonistovih mentalnih pokrajin, v katerih je prostor močno estetiziran. Tako se bolj kot sam na sebi vzpostavlja na način povnanjenja protagonistove motreče ga zavesti. Protagonistovo telo zlasti v prvem delu filma svoj posebni status (pripovedovalčeva zavest se skozenj vrača vase) izkazuje prek estetizacije nasilja.

Nadsat

Beseda nadsat izhaja iz ruske oznake za *najst* in označuje fiktivni jezik. Burgess poroča, da so njegov nastanek navdihnile priprave za potovanje v tedanjo Sovjetsko zvezo; ob učenju osnov ruskega besedišča in slovnice je našel rešitev za Alexovo izražanje. Njegov cilj je bil ustvariti jezik mladega brutalneža iz prihodnosti, zaradi česar ga ni želel vezati na nobenega od tedanjih sociolektov. Toda nadsat je preveč vezan na subjektiviteto protagonista, da bi predstavljal sociolekt kot skupno izražanje določene socialne skupine. Gre za idiolekt, ki ga protagonist vsili okolici, svojim pajdašem, ki se identificirajo s svojim vodjo in prevzemajo tudi njegov odnos do sveta. Podoben postopek opisuje avtor romana:

Naposled sem imel torej slovar ruskih izposojenk, ki je zajemal približno dvesto besed. Ker je bila tema knjige pranje možganov, se mi je zdelo primerno, da bi bilo tudi besedilo samo naprava za pranje možganov.

Bralec bi bil tako prisiljen, da se nauči minimalne ruščine. Roman je bil zamišljen kot vaja v lingvističnem programiranju, eksoticizmi naj bi se postopoma razjasnili skozi kontekst. (Burgess 1990: 36).

Kasneje Burgess funkcijo »čudnega linga« pojasni kot neke vrste meglo, ki naj bi zakrivala nasilje in bralca ščitila pred njegovimi nizkimi nagoni (prav tam: 38). Bolj kot za zaščito gre v resnici za zamegljevanje: z vnašanjem novega pomena v ustaljeno poimenovanje nekega referenta, pripovedovalec vpliva na sprejemnikovo predstavo o opisanem referentu in jo prilagodi svoji. Take primere najdemo že v osnovnih enotah Alexovega besedišča, ki pri prenašanju ruskih besed v angleški slovnični in slovarski kontekst ustvarja nove spojine, kot so ljudje oziroma *lewdie* (angl. *lewd* – sl. obscen) ali *Bog* (angl. *bog* – sl. močvirje ali sekret). Še bolj eksplicitno pa se protagonistovo prizadevanje, da bi sprejemnikovo dojemanje dogodkov pripovedi prilagodil svojemu, izkaže v opisovanju lastnih nasilnih dejanj, na primer v prizoru Alexovega uboja stare strige (*old soomka*):

> I must have like trod on the tail of one of these dratsing creeching pusspots, because I slooshied a groomky yauuuuuuuuw and found that like fur and teeth and claws had like fastened themselves round my leg. [...] And then the starry ptitsa on the floor reached over all the dratsing yowling pusscats and grabbed at my noga, still going 'Waaaaah' at me, my balance being a bit gone, I went really crash this time, on to sploshing moloko and shriking koshkas, and the old forella started to fist me on the litso, both of us being on the floor, creeching: "Trash him, beat him, pull out his fingernails, the poisonous young beetle," addressing her pusscats only, and then, as if like obeying the starry old ptitsa, a couple of koshkas got on to me and started scratching like bezoomny. [...] So then I screeched: "You filthy old soomka," and upped with the little malenky like silver statue and cracked her a fair tolchock on the gulliver and that shut her up real horrorshow and lovely. (Burgess 1996: 52).

Opis spopada s tropom mačk in uboja starejše gospe v pripovedi poudari predvsem kakofonijo, ki posnema zvočno plast dogajanja. Bralec v dogajanje ne vstopa distancirano, temveč skozi protagonistove slušne zaznave. Posredovanega dejanja zato ne dojema prvenstveno v smislu sosledja dogodkov, pogojenega z odločitvami protagonista, temveč kot vrtinec sikanja in zavijanja. Še bolj učinkovito je nasilje, ki ga upodablja prizor, prikrito s humorjem. Tega pripoved dosega z neskladjem med dvema ali več pomeni, ki se trejo znotraj ene besede, kar, trdi Raskin, sprejemniku omogoči sprostitev od napornega grajenja logičnega pomena iz sosledja besed v oazi nezavezujočega nesmisla (Raskin 1984: 63). Jezik je uporabljen ludistično – konvencionalne vsebine besed se obračajo na glavo. Če si ogledamo zadnji stavek odlomka, v katerem Alex pove, da je staro gospo s težko busto udaril po glavi, ugotovimo, da je večina besed, ki se nanašajo na objekt njegovega dejanja in dejanje samo, podana v nadsatu: *soomka* označuje žensko, *malenky* majhnost kipca, *tolchock* udarec, *gulliver* glavo, *horrorshow* pozitiven učinek njegovega dejanja.

Jezikovno občutljivi bralec se bo nedvomno nasmehnil ob Alexovem preoblikovanju ruskih besed *хорошо* (dobro) v *horrorshow*, in *голова* (glava) v *gulliver*. Alexovo bratenje z bralci torej še zdaleč ni le retorični element; bralcev sočutni smeh spričo Alexovega nerodnega spopadanja z mačkami se proti koncu opisa prelevi v degradirajoči smeh. Ta bralca združi s protagonistom na račun nasilno umorjene starke.

Mentalne pokrajine in estetizacija nasilja

Filmska pripoved je v veliki meri posredovana s spremembami v pripovednem prostoru. V filmu *Peklenska pomaranča* pa gledalec motri predvsem protagonistove predstave o svetu, ki ga obdaja. Protagonistov solipsizem se pokaže že v prvem kadru. Ta se odpre z bližnjim posnetkom Alexovega obraza, na katerem zaradi pretirano velike umetne trepalnice izstopa desno oko, ki brezizrazno zre naravnost v gledalca. Šele v dvajseti sekundi filma se kamera prvič premakne; z umikom nazaj razkrije ob protagonistu sedeče pajdaše. Prikaz prostora je deformiran s širokokotnim objektivom. Z nadaljnjim premikanjem kamera razkriva notranjost bara; Alexove noge počivajo na klubski mizici, ki je oblikovana kot žensko telo. Vzdolž cevastega prostora je še več podobno postvarjenih teles; aparatov za mleko in sohastih moških postav. Bleščeče bela barva njihove kože in oblačil prostor organizira v simetrično kompozicijo, urejeno v skladu s središčno perspektivo. Ko se kamera na koncu uvodnega kadra ustavi in prikaže celoten prostor bara, je ta najmočneje zaznamovan z belimi žarki postav in na steno izpisanih besed iz nadsat besedišča, ki se zlivajo v središčno točko. To predstavljajo Alexove oči, ki motrijo prostor, ga do popolnosti prežamejo s svojo zavestjo ter iz njega ustvarijo udejanjenje svojih predstav. Še značilnejši primer takega prostora najdemo v Alexovi sobi, po besedah Judith Switzer »maternici podobni votlini, kjer se Alex lahko varno prepušča svojim fantazijam« (Falsetto 1994: 61).

Filmski pripovedni prostor torej bistveno obvladuje metaforična razsežnost, mentalna pokrajina, ki je povnanjenje Alexove subjektivnosti. Odločilen dokaz v prid tej trditvi dobimo, če interierje – Alexovo sobo, bar Korova, prodajalno plošč in druge prostore Alexovega užitka – primerjamo z eksterierji in tistimi prostori v filmski pripovedi, kjer Alex ni izvajalec, temveč žrtev represije. Taka sta zapor in bolnišnica: siva, betonska in hladna. Brutalnost arhitekture in umazana sivina Londona predstavljata kontrapunkt halucinogenim izbruhom barv in oblik, s katerimi Alexovi domišljijski interierji prenasičijo zaznave gledalcev. Značilen je prizor ob Temzi, kamor Alex odtava zatem, ko se ga starša odrečeta. Lik se premika vzdolž različnih odtenkov sivine: betonske ograje nad nasipom reke, umazane vode, v nasprotno smer potujočih tovornih ladij in tovarniških objektov na nasprotnem bregu. Vse to predstavlja objektivni korelat Alexovemu obupu zaradi nesposobnosti delovanja v kakršnem koli svetu, ki ni projekcija njegove duševnosti. Nasprotje med protagonistovim notranjim svetom in zgodbenim svetom, čigar pravila mora upoštevati, se do skrajnosti zaostri v sosledju zadnjih dveh kadrov. V predzadnjem kadru

Alex, vklenjen v mavec, leži v bolniški sobi. Zadnji predstavlja domišljijski pobeg in bi ga lahko opredelili z Braniganovim notranjim žariščenjem, saj se Alex skrije v sanjski svet, ki ni dosegljiv osebam, upovedenim v bolniški sobi, temveč samo gledalcem. Ti vidijo, kako se Alex prekopicuje po perju s prelestno mladenko. Obdajajo ga v viktorijanske kostume oblečeni diegetični gledalci, kar nakazujejo dejstvo, da filmska pripoved gledalce enači z ogleduhi Alexove intime. Vizualni impulzi teh pa so v primerjavi s svetom zunaj protagonista izjemno intenzivni; Alexov notranji svet je videti veliko lepši od sveta zgodbe, ki obdaja njegove sanjarije in v katerem gledalec prepoznava referente zunajfikcijskega sveta.

V estetiziranem prostoru se tudi Alexovo telo vzpostavlja na poseben način; kot imaginarno telo, utelešenje pripovedovalčevih želja, prezrcaljenih v spomin. To se morda najznačilnejše izrazi v prizoru Alexovega razdejanja pisateljevega doma, ki poteka, medtem ko Alex glasno prepeva glasbeno temo iz filma *Singin in the rain*. V kontekstu mjuzikla se vsako od njegovih dejanj prikaže kot del koreografije, v kateri so vse Alexove kretnje in koraki izpeljani s plesno natančnostjo. Razdejanje opreme v sobi se spremeni v scenografski učinek, izmenično brcanje pisatelja in pretepanje njegove žene je upravičeno ritmično, kot plesna prvina. Celo ko Alex napade pisateljevo ženo, ji na rdečem oblačilu najprej izreže kroga, skozi katera pogledata vršička njenih prsi. Ta dražljaj je nedvomno privlačnejši od karikiranih grimas žrtev, v katera je uokvirjen. Podobno so prikazani tudi vsi drugi prizori Alexovega nasilja v filmu; z navezavo na kontekst kaskaderstva, baleta ali prostorske ureditve so v njih poudarjene estetske prvine in čutni impulzi. Film izkorišča gledalčevo iskanje vznemirljivega v fikciji in ga degradira v voajerja sadističnih fantazij.

Sklep

V raziskavi sem analizirala pripovedne strategije, s katerimi fiktivni protagonist sprejemniku vsiljuje svoje dojemanje pripovednega sveta. Če literarni Alex nasilje mimikrira v humornost novoreka in zvočno privlačnost besed, ga filmski Alex gledalcu ponuja kot pobeg pred sivimi eksterierji, s katerimi se bo soočil zunaj vznemirljivega sveta ekrana. Analizo subjektivnosti likov sem izvajala ob vzporedni interpretaciji filma in romana ter tako skušala osvetliti specifike manipulativnega potenciala sosledja slik oziroma besed, v katerih sprejemniki razbirajo odseve sveta.

Pri tem se mi zdi posebej zanimivo dejstvo, da poleg zrcaljenja izvenfikcijskega sveta v fikciji poznamo tudi obraten proces. S svojo raziskavo sem želela opozoriti na načine, s katerimi bi fikcijski svet lahko vplival na družbeno prakso. Z analizo učinkovanja izjemno sugestivnega Alexa sem ugotovila, da posredovanje pripovedi skozi nekatere posebej privlačne slogovne strukture sprejemnika nagovarja k sprejetju protagonistovih pogledov na družbo. Spričo tega ne skušam zaključevati, da ima tovrstno učinkovanje lahko trajen vpliv na bralca oziroma gledalca. Očitki o kvarnih zgledih *Peklenske pomaranče* na mladino, ki so se v zgodnjih sedemdesetih letih usuli na Burgessa, še v večji meri pa na Kubricka, namreč

predpostavljajo, da se fiktivni vzorci protagonistovega obnašanja prenašajo neposredno v sprejemnikovo družbeno delovanje. Tako razmišljanje bralce oziroma gledalce, pa čeprav manj izkušene, podcenjuje; omejuje jih na bitja, ki fikcijo sprejemajo kot *tabule rase*. Vsak sprejemnik vstopi v fikcijo z določeno identiteto, mrežo stališč, skozi katero motri pripoved. Gnetljivost identitet v procesu identifikacije s fiktivnimi liki pa odpira nov sklop vprašanj.

OPOMBE

[1] Ob tem konceptu so se trla kopja številnih teoretikov. Bordwell trdi, da »v filmu lahko govorimo o pripovedovanju, a ne o pripovedovalcu« (Bordwell 1985: 62). Chatman ga korigira z uvedbo »posrednika zgodbe, pripovedovalca, ki je del diskurza« (Chatman 1990: 133). Lothe filmskega pripovedovalca opredeli kot »heterogeni mehanični in tehnični instrument, ki ga sestavlja množtvo različnih komponent« (Lothe 2000: 30). V Braniganovem delu iz leta 1984 ga je mogoče zaznati v konceptu osrednje zavesti (*central consciousness*), ki je nekoliko soroden Kawinemu konceptu »zavest ekrana« (*mindscreen*), ki spekulira o filmu kot sanjah, ki vzbujajo vtis, da same sanjajo. Branigan povezanost zanika: Kawinovo zavest ekrana predstavi kot mimikrijo implicitnega avtorja – osrednjega namena, vpisanega v besedilo, ki gledalca usmerja pri rekonstrukciji zgodbe iz različnih plasti dogajanja. Medtem ko naj bi bil za Kawina pojem zavesti najbolj pomembno načelo v pripovedi oziroma koherentna subjektiviteta, ki usmerja fikcijo, Branigan trdi, da je zanj zavest le eden od elementov predstavljanja; pravzaprav kulturno pogojen koncept.

[2] Shlomith Rimmon-Kenan se v razmejevanju notranjega in zunanjega žariščenja zavestno oddaljuje od Genettove klasifikacije *récita* v neožariščenega, notranje ožariščenega in zunanje ožariščenega. »Kot je prepričljivo ugotovila Mieke Bal (1977, pp. 28-9), je Genettova klasifikacija osnovana na dveh različnih kriterijih: medtem ko se razlika med neožariščenim in notranje ožariščenim nanaša na položaj instance, ki zaznava (žariščevalec), se tista med notranje ožariščenim in zunanje ožariščenim nanaša na zaznani objekt (ožariščenca)« (Rimmon-Kennan 2002: 156).

[3] Shlomit Rimmon-Kenan po Mieke Bal uvaja tudi koncept ožariščenega objekta, ki ga v Braniganovi kategorizaciji ni. Objekt je lahko predstavljen bodisi površinsko (pri objektu-osebi torej bralec dobiva podatke predvsem o dejanjih) ali globinsko (predstavitev zavesti). Ko literarna oseba sanjari, gre po Shlomit Rimmon-Kenan za globinsko notranje žariščenje (Rimmon-Kennan 2002: 77); to se kot po naključju pokrije z zadnjo plastjo Braniganove klasifikacije, ki razen tega določa še površinsko notranje žariščenje (zaznavanje) in zunanje žariščenje (obrazno mimiko lika ali posnetke tega, kar lik vidi, vendar ne iz njegovega prostorskega izhodišča).

[4] Pojma diegeza in diegetsko označujeta »splošno sprejeti pojem filmologije, ki ga je definiral Étienne Souriau: "Diegeza, diegetsko je vse, kar pripada razumljivosti zgodbe, ki se pripoveduje, oz. svetu, ki ga film prikazuje"« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 136). Nadomestljiva sta s slovenskima »zgodba« in »zgodbeni«.

[5] Mitry v delu *The Aesthetics and the Psychology of the Cinema* taki drži oporeka; trdi namreč, da mentalna podoba nikoli ni celotna predstavitev določenega subjektivnega pogleda, ker je tega nemogoče v celoti povnanjiti. Mitry se naveže

na teorijo o fotografski naravi filma kot reprodukciji stvarnosti: mentalna podoba, prevedena v film, po njegovem preneha biti mentalna in postane vizualna. Iz take trditve sledi, da je izražanje subjektivitete najčistejše v bolj pojmovno usmerjeni literaturi.

[6] F. Jost in drugi filmski naratologi so ponudili delitev, ki pripovedovanje in žariščenje (kar oseba ve) dopolnjuje z okularizacijo – ta kaže natančno to, kar oseba vidi (Kavčič in Vrdlovec 1990: 414).

[7] Z Mieke Bal se strinjam, da je termin perspektiva od vseh sorodnih izrazov, kot so zorni kot, gledišče in drugi, še najbližji žariščenju, saj zajema tako fizične kot psihološke plasti zaznavanja (Bal 1997: 143).

[8] Kar je še v večjem nasprotju z izvirnikom romana, ki pripoved za razliko od amputirane ameriške različice, kakršni sledita tudi film in slovenski prevod, zaključi z enaindvajsetim poglavjem; v njem Alex dozori, preraste nasilje ter se odloči za konstruktiven odnos do družbe, ki temelji na ljubezni.

[9] V pripovedovalčevem govoru je sicer občasno mogoče zaznati tudi perspektivo odraslega Alexa, še posebej ko ironično pomiluje svojo nebogljeno mlajšo pojavnost.

BIBLIOGRAFIJA

I. PRIMARNI VIRI

BURGESS, A., 1996: *A Clockwork Orange*. London: Penguin.

– – –, 1974: *Peklenska pomaranča*. Prev. F. Miklavc. Ljubljana: Mladinska knjiga.

A Clockwork Orange. Stanley Kubrick, 1971, USA.

II. SEKUNDARNI VIRI

ANDREW, D., 1999: From *Concepts in Film Theory*. Adaptation. V: *Film Theory and Criticism*, ur. L. Braudy in M. Cohen, 435–451. New York, Oxford: Oxford University Press.

BAL, M., 1997: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.

BAL, M., 1977: *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris: Klincksieck.

BASSNET-McGUIRE, S., 1991: *Translation Studies*. London: Routledge.

BAZIN, A., 1967–71: *What is Cinema?* Vol. II. Berkeley: University of California Press.

BEJA, M., 1979: *Film and Literature: an Introduction*. New York, London: Longman.

BLUESTONE, G., 1962: *Novels into Films*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

BOOTH, W. C., 1983: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

BORDWELL, D., 1985: *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.

BRANIGAN, E., 1992: *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge.

– – –, 1984: *Point of View in the Cinema: a Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin, New York: Mouton.

BRAUDY, L. in COHEN, M., ur., 1999: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York, Oxford: Oxford University Press.

BUGGE, C, 2004: *The Clockwork Controversy.* http://www.visual-memory.co.uk/amk/index.html.

BURRGES, A., 1990: *You've Had Your Time.* London: Heinmann.

CHATMAN, S., 1986: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.* Ithaca in London: Cornell University Press.

---, 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca in London: Cornell University Press.

---, 1999: What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa). V *Film Theory and Criticism,* ur. L. Braudy in M. Cohen, 435–451. New York, Oxford: Oxford University Press.

FALSETTO, M., 1994: *Stanley Kubrick: a Narrative and Stylistic Analysis.* Westport, Connecticut, London: Greenwood Press.

FOWLER, R., 1996: *Linguistic Criticism.* Oxford: Oxford University Press.

GENETTE, G., 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method.* Prev. J. E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

ISER, W., 2001: *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka.* Ljubljana: Studia humanitatis.

JAUSS, H. R., 1998: *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika.* Ljubljana: Literarno-umetniško društvo »Literatura«.

JENKINS, G., 1997: *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: Three Novels, Three Films.* London: McFarland.

KAVČIČ, B. in VRDLOVEC, Z., 1990: *Filmski leksikon.* Ljubljana: Modrijan.

KAWIN, F. B., 1987: *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film.* Princeton: Princeton University Press.

KLEIN, M. in PARKER, G., ur., 1981: *The English Novel and the Movies.* New York: Ungar.

KOLKER, R. P., 2000: *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorcese, Spielberg, Altman.* Oxford: Oxford University Press.

LODGE, D., 2002: *Consciousness and the Novel. Connected Essays.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

LOETHE, J., 2000: *Narrative Fiction and Film. An Introduction.* Oxford: Oxford University Press.

McFARLANE, B., 1996: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation.* Oxford: Claredon Press.

METZ, C., 1974: *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* New York: Oxford University Press.

MITRY, J., 1997: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema.* Bloomington: Indiana University Press.

MOZETIČ, U., 2000: Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega gledišč(enj)a in žarišč(enj)a: *Ljudje iz Dublina* Jamesa Joycea. *Primerjalna književnost* 23 (2): 85–108.

PLATON, 1995: *Država.* Prev. J. Košar. Ljubljana: Mihelač.

PORTER ABBOT, H., 2003. *The Cambridge Introduction to Narrative.* Cambridge: Cambridge University Press.

RASKIN, V., 1984: *Semantic Mechanisms of Humour.* Dordrecht, Boston: D. Reidel Pub. Co.

RIMMON-KENAN, S., 2002: *Narrative Fiction.* London and New York: Routledge.

SILVERMAN, K., 1999: From the Subject of Semiotics. (On Suture). V: *Film Theory and Criticism,* ur. L. Braudy in M. Cohen, 137–147. New York, Oxford: Oxford University Press.

ŠTUHEC, M., 2000: *Naratologija: med teorijo in prakso.* Ljubljana: Študentska založba.

■ PRESENTATION OF CHARACTER'S SUBJECTIVITY IN LITERATURE AND FILM

Key words: literature and film / English literature / Burgess, Anthony: A clockwork orange / Kubrick, Stanley / film adaptations / narratology / narrator / narrative technique / focalization

The reading of Burgess's and Kubrick's *A Clockwork Orange* questions the narratological concept of narrative as a deep structure independent of its medium. Conversely, it focuses on the specific artistic material which determines protagonist's role in narration. Examining the relation between the remembered and the remembering level of first-person narrator, it draws on the concept of focalization; a textual structure which by experiencing the narrative generates the process of narration. In both novel and film, the protagonist is the only focalizer that suppresses all others sources of narrative information and thus influences reception. The analysis of language in the novel proves that despite the psychological and temporal distance, the narrator's account of events is conducted in nadsat - protagonist's idiolect which signifies his youthful rebellion. Narrative objects are thus not only perceived but also verbalized through the consciousness of the focalizer. Nadstat is a humorous mix of Russian and English lexicon which clouds violent narrative events and consequently adjusts the receiver's interpretation of narration to the protagonist's. Focalizer's influence in film is felt mainly in narrative space; a series of mental landscapes, externalisations of the protagonist's consciousness. In violent scenes, attention is drawn to aesthetic elements; the choreography of rape and fights. The analysis of strategies which impose on the receiver protagonist's interpretation of the narrative was conducted through parallel readings of novel and film to indicate the specifics of the manipulative potential of cinema and literature.

Oktober 2004

TEORIJE/TEORIJA DISKURZA IN LITERARNA VEDA

I. del

Alenka Koron

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Po terminološkem razgledu obravnavam teorije diskurza kot heterogen sklop novejših teoretično-metodoloških usmeritev v presečišču družboslovja in humanistike. Sledi pregled v literarni vedi najpogostejših koncepcij diskurza (lingvistične, naratološke, Bahtinove, Kristevine, filozofske in Foucaultove) in njihovih spoznavnoteoretskih predpostavk.

Theories/Theory of Discourse and Literary Studies: Part I. *Following a terminological examination, the present paper looks at the theories of discourse as a heterogeneous complex of recent theoretical and methodological approaches at the cross-section between the social sciences and the humanities. What follows is an overview of the most frequent conceptions of discourse within literary studies (those pertaining to linguistics, narratology, Bakhtin, Kristeva, philosophy and Foucault), and their epistemological and theoretical suppositions.*

Uvod

Ugotovitev, da skupaj z družboslovjem in humanistiko tudi sodobna literarna veda postaja vse bolj pluralistična, pluri- in interdisciplinarna, je danes samoumevna. Nekateri komentatorji njenega aktualnega utripa so ob tem sicer zelo kritični do naraščajočega relativizma, drugi pa ta proces sami uveljavljajo oziroma sprejemajo kot dejanskost. Konkurenčni teoretično-metodološki pristopi so večkrat dialoško polemični, še pogosteje se eklektično povezujejo, včasih pa se tudi agresivno samopromovirajo kot avtoritete ali celo moda. Zgodovinske razlage so vrenju na sodobnem intelektualnem prizorišču poiskale izhodišča v odzivanju na družbenopolitična gibanja in dogodke s konca šestdesetih in na začetku sedemdesetih let 20. stoletja; ozadje zanj pa je videti tudi v širši simptomatiki krize duhovnih ved in sploh izročila zahodnoevropskega mišljenja. Kritična analiza študentske revolte, njene logike, upravičenosti in družbenega zloma, se je manifestirala v širokem valu epistemološke in ideološke samorefleksije in v teoretsko-metodoloških preobratih, ki so zajeli družboslovje

in humanistiko ter postali katalizator njunega nadaljnjega razvoja. To dogajanje seveda ni moglo zaobiti literarne vede, v kateri je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja prišlo do zamenjave znanstvenih paradigem.[1]

Med literarnoteoretskimi in metodološkimi usmeritvami, ki so izšle iz teh procesov, pripada vidno mesto prav teorijam diskurza. Te so v marsičem sorodne empirični literarni znanosti. Siegfried J. Schmidt, njen utemeljitelj, je v njih sicer videl njej nasprotne težnje, a tudi podobnosti (prim. 1988: 134): nasprotovanje strukturalizmu in avtonomističnim, nehistoričnim in esencialističnim koncepcijam literature; zavračanje tradicionalnih hermenevtičnih preokupacij; spoznavni relativizem in decentriranje oziroma desubstancializacijo subjekta, zgodovine in smisla. Toda medtem ko je bila empirična literarna znanost sredi osemdesetih let koncipirana kot enovita, teoretsko eksplicirana in na empirično preverjanje spoznanj oprta usmeritev, utemeljena v radikalnem konstruktivizmu in sociološki sistemski teoriji Niklasa Luhmanna, so teorije diskurza bolj kritične do zahodnoevropskega scientizma in logocentrizma, a tudi bolj heterogene, brez enotnega spoznavnoteoretskega polja. Izmikajo se rabi metajezika, metaforizirajo pojme, ne vpeljujejo sistemskega pristopa, bližje pa jim je kritično perspektiviranje predmetnega področja. Tudi ozka fokusiranost na področje literature oziroma na družbeni podsistem literature jim je tuja: s svojimi raziskavami segajo onkraj njenih medijskih meja.

Teorije diskurza so izrazito interdisciplinarne, povezane so z mnogimi družboslovno-humanističnimi disciplinami (filozofija, sociologija, psihologija, teoretska psihoanaliza, lingvistika, historiografija), ki se sicer tradicionalno umeščajo zunaj okvirov ozko pojmovane literarne vede, so pa močno vplivale nanjo. Že sam razmah kulturnih študijev (*cultural studies*), katerih metodološko podlago tvorijo, opozarja, da se njihovo predmetno področje z literature širi na druga področja kulture, medijev in vsakdanjega življenja, in to tudi zaradi skupnih semioloških izhodišč pri obravnavi označevalnih sistemov oziroma izjav in izjavnih nizov v konkretnih družbenozgodovinskih kontekstih. Za okvirno orientacijo bi bilo kljub vsemu mogoče vzpostaviti najmanjši skupni imenovalec teorij diskurza. To so izrazito sekularni pristopi, ki proučujejo kontekste besedno-jezikovnega sporazumevanja in njihovo medsebojno interakcijo ter regulacijo, ali po besedah Jürgena Fohrmana – »teorije, ki se uporabljajo pri preučevanju izjavnih sovisnosti, posledic izjav in koherenc oziroma s pravili določenih jezikovnih iger« (nav. po Gerhard, Link, Parr 2001: 115).

Raznovrstnost teorij diskurza se odraža že v različnih poimenovanjih. Poleg edninske verzije *teorija diskurza* (Virk 1999: 235–236), *Diskurstheorie* (Fohrmann, Müller 1988: 235–243; 349–364; 441–456; Prechtl 1999: 115–117) in anglofone *discourse theory* (Dillon 1994) je za spekter diskurzivnoteoretičnih usmeritev v rabi tudi množinska varianta – *teorije diskurza*, v angleški različici *theories of discourse* (Macdonell 1986; Torfing 1999) ter v nemščini *Diskurstheorien* (Fohrmann, Müller 1988: 9–22; Gerhard, Link, Parr 2001). Terminološko preglednost pa zmanjšuje dejstvo, da je povsem isto področje lahko poimenovano tudi *analiza*

diskurza. Pri tem gre običajno za prevod termina francoskega izvora, *analyse du discours*. Z izrazom analiza diskurza so namreč pogosto poimenovane v Franciji nastale poststrukturalistične smeri poznih šestdesetih in sedemdesetih let, vključno z marksističnimi, in tiste težnje njihovih najvidnejših predstavnikov (Roland Barthes, Julia Kristeva z navezavo na Mihaila Bahtina, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Louis Althusser, Michel Pêcheux in drugi), s katerimi se je oblikoval širok spekter kritičnih spoznavnoteoretskih in metodoloških uvidov o sociokulturnih, sociohistoričnih in ideološko-političnih implikacijah ter konfiguracijah verbalno-komunikacijskih interakcij. Nekateri k njim prištevajo tudi poznejše, ne več le francoske nadaljevalce, npr. Fredrica Jamesona, Terrya Eagletona in druge.

Pri prevajanju v druge jezike se za te in sorodne smeri ter zlasti v povezavi s Foucaultom uporablja tudi npr. nemški termin *Diskursanalyse* (prim. Fohrmann, Müller 1988: 159–199; 3ll–329; 200–222; Kammler 1992; Rieger 1995; Winko 2001), na anglofonem področju pa *discourse analysis* (prim. Gomez-Moriana 1993; Schleiner 1997). Zato nekateri vseeno predlagajo distinkcijo: pojem *analiza diskurza* naj bi označeval predvsem metodiko raziskovanja kompleksnih diskurzivnih praks, ki po Foucaultu obsegajo vse postopke produkcije vednosti na nekem področju (institucije, zbirke, kanaliziranje, predelovanje, avtoritativne govorce, regulacijo ubesedovanja, opismenjevanja in medijskega posredovanja), izraz *teorije diskurza* pa njihovo refleksijo (Gerhard, Link, Parr 2001: 115–116).

Toda termin *analiza diskurza* ima še drugačno referenco, če je prevod anglofonega pojma *discourse analysis*. Analiza diskurza, ki je nastala v angloameriškem okolju in se od tam razširila v kontinentalno rabo, namreč označuje tudi sklop interdisciplinarnih, lingvističnih in sociokulturnih metod proučevanja tekstnih struktur in oblikovanja oziroma konstruiranja pomena v različnih oblikah ustne komunikacije (konverzacija, govorna dejanja, vsakdanja govorica; Gee 1999; Coulthard 1996), vendar tudi v pisnih tekstih (Hoey 2001). Izhodiščna različnost francoske in angloameriške šole analize diskurza je morda najbolj razvidna v razmerju do tekstne analize. Dominique Maingueneau, eden osrednjih predstavnikov »angloameriške« analize diskurza v Evropi, je npr. diskurz opredelil kot »razmerje med diskurzivno formacijo, pojmovano kot niz historičnih omejitev, ki določajo lastno semantično produkcijo, in med konkretno historično razpršitvijo dejanskih (ali virtualnih) izjav, proizvedenih glede na te omejitve« (nav. po Leps 1993: 536); njegova koncepcija diskurza torej zahteva tekstno analizo, medtem ko je ta razsežnost diskurza izključena iz Foucaultovih arheoloških raziskav.

Leksikonski viri ponujajo še krovni termin *teorija analize diskurza* oziroma *discourse analysis theory* (Barsky 1993) za povezavo obeh sklopov: za *teorije diskurza* kot *analizo diskurza*, torej spekter prizadevanj, ki razvijajo izročilo francoske šole in postrukturalističnih smeri in ga povezujejo še z marksizmom, ter za anglo-ameriško *analizo diskurza*, ki zlasti z interakcijske in etnometodološke perspektive, bolj kot praktičen in empiričen pristop (prim. Leps 1993: 536), proučuje jezikovno-komunikacijske izmenjave ter razvija lastno diskurzivnoanalitično usmeritev.[2]

Raba pojmov *teorija/teorije diskurza*, *analiza diskurza* ali celo *teorija analize diskurza* torej ni enotna niti ustaljena. Sama bom za krovni pojem, ki povezuje obe glavni »šoli«, francosko in anglo-ameriško, rabila pojem *teorije diskurza*, za metateoretsko refleksijo pa včasih uporabljala še edninsko različico – *teorija diskurza*. S pojmom *teorije diskurza* bom označevala tudi snop smeri, ki tvorijo izročilo francoske šole in ga razvijajo s prenosi, kritičnimi prevpraševanji in prilagoditvami ter reintegracijo njenih uvidov v sodobne teoretske usmeritve; za vsako posamezno smer pa bom seveda rabila edninsko različico pojma. V zvezi s Foucaultom bom včasih govorila še o *analizi diskurza* namesto o »teoriji«, čeprav je v obtoku tudi še neizrabljen termin *zgodovina diskurza*; z izrazom *analiza diskurza* pa bom sicer praviloma označevala anglo-ameriško šolo diskurzivnoanalitičnih raziskav s težiščem v sodobnih smereh lingvistike.

Teorije diskurza iz širše perspektive

Glede povsem konkretnih teoretsko-metodoloških tokov, teženj, pobud, avtoritativnih del in avtorjev, ki naj bi se vklapljali v celokupnost razpravljalnega polja teorij diskurza, je v strokovni literaturi opaziti analogno nepoenotenost kot pri poimenovanjih. Spreminjajo se tako izhodiščni družbeni okviri opazovanj kot teoretski pogledi opazovalcev, ki se v toku časa prilagajajo novim miselnim izzivom. Diane Macdonell je npr. v svoji historičnomaterialistični predstavitvi teorij diskurza z naslovom *Theories of Discourse* (1986: 24–130) posegla predvsem na področje družbene teorije in zajela le del spektra marksističnih filozofskih problematizacij ideologije in ideološke represije ter ga povezala s kritično obravnavo Foucaulta. Oprla se je na Althusserjevo kritiko ideologije in identitete subjekta v spisu *Ideologija in ideološki aparati države* (1970), v katerem se je odvrnil od svojega strukturalnega marksizma. Med Althusserjevimi učenci je podrobneje analizirala Pêcheuxja, ne pa tudi del Étienna Balibarja ali Pierra Machereyja, obračunala je z britanskima kritikoma Althusserja, Barryjem Hindessom in Paulom Hirstom, in se kritično dotaknila feminističnih teorij. Sledeč marksistični ideji razrednega boja v teoriji se je nato osredotočila na Foucaultovo kritiko epistemologije in zgodovine idej v *Arheologiji vednosti*, obravnavala pa je tudi značilne vrzeli v drugih njegovih spisih.[3] Sama se je zavzela za teorijo diskurza, ki proučuje načine, kako se historično konstruirajo družbene identitete; to pa vedno poteka v relacijskem sistemu neke konkretno določene govorice, ki je onkraj strukturalistične lingvistične paradigme običajno poimenovana kot diskurz (prim. nav. d.: 6–12). Zveza z literauro jo je zanimala le v uvodu, ko je npr. zatrdila, da je proučevanje diskurzov v razmerju z njihovimi institucionalnimi praksami omogočilo tudi spoznavanje historičnih postopkov konstrukcije literature (prim. nav. d.: 6).

Bibliografija Gabriele Kalmbach v zborniku *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft* (Fohrmann, Müller 1988: 441–456) je razgrnila bistveno širšo podobo teorij diskurza. V bibliografijo so poleg sekundarne literature vključena dela naslednjih avtorjev: Rolanda Barthesa, Jacquesa Derridaja,

Michela Foucaulta, Gérarda Genetta, Julie Kristeve, Jacquesa Lacana, Jean-Françoisa Lyotarda in Paula de Mana, izvzeta pa sta npr. Althusser in njegova šola. V uvodu sta urednika menila (Fohrmann, Müller 1988a : 14), da je mogoče v okviru v zborniku obravnavanih teorij diskurza[4] razločevati najmanj tri temeljne usmeritve. V krogu Lacana in Kristeve ter njunih nadaljevalcev prevladuje lingvistično koncipirana psihoanalitična teorija. Drugo smer naj bi tvorili Derrida, pozni Roland Barthes in ameriški dekonstrukcionizem z osrednjim predstavnikom Paulom de Manom; tudi ti so v središče postavili jezikovnoteoretične premisleke in skušali, izhajajoč iz kritike filozofije istovetnosti, vzpostaviti koncepcijo, ki temelji na razliki, ter preizkusiti njene aplikativne možnosti. Zadnjo od teh treh usmeritev naj bi predstavljal Foucault, ki je kot genealog podvrgel kritiki vse koncepcije zgodovine, ki so stavile na homogenost svojih zastavkov in postulirale totalnost ter teleologijo. Poimenovati jih je mogoče tudi kot (1) lingvistično-filozofsko, (2) semiotično-filozofsko in (3) historično-genealoško smer (prim. Winko 2001: 465).

Prispevki v prvem delu zbornika se posvečajo zarisu in spoznavnoteoretski problematizaciji osrednjih diskurzivnoteoretičnih koncepcij (predvsem pri Foucaultu, Lacanu, de Manu, v dekonstrukcionistični in v marksistični literarni teoriji), v skupini razprav, ki se ukvarjajo z njihovimi konsekvencami za področje literarnovednih raziskav, prevladujejo včasih zelo kritične diskusije Foucaultovih idej, zadnja skupina razprav pa je aplikativna. Kljub interdisciplinarnemu pristopu je torej za zbornik bistveno preverjanje združljivosti teorij diskurza z literarno vedo, kar je (npr. z izbiro veznika) nakazano že v naslovu publikacije. Obravnavane smeri so resda heterogene, vendar jih poleg interesa za lingvistična vprašanja v jedru povezuje kritika temeljnih predpostavk racionalistične (logocentristične) filozofije in metafizične onto-teologije in s tem izrazita skepsa do razum povzdigujočega projekta moderne, filozofsko pa so nanje najbolj vplivali Nietzsche, Heidegger, Sartre (njegova misel je bila sicer pogosto predmet najsrditejših napadov), Marx in Freud. Skupni so jim še radikalna problematizacija temeljnih metafizičnih kategorij in kritika privzemanja raznovrstnih metafizičnih centrov, spodnašanje vere v avtentičnost in prezenco ter splošno zavračanje vseh konceptov, ki imajo zapopadenje pomena za ključno izhodišče in cilj rekonstrukcijskega delovanja. S kritiko avtonomije subjekta, ki se ji pridružuje še kritika avtonomije literarnega dela oziroma literature kot umetnosti v smislu substancialne, metahistorične kvalitete oziroma literature kot elitistične humanistične institucije, se pri njih večinoma razkraja tudi vloga tradicionalne triade (avtor-delo-bralec) kot ekskluzivnega splošnega pogoja, ki krmili oblikovanje in gradnjo pomenskih razmerij. Njeno mesto sta prevzeli prav predstavi o diskurzu kot simboličnem redu in o historično kontingenčnem kot presečišču diskurzov, ki jih uravnavajo različna pravila. Spričo tega po mnenju urednikov ni nikakršno naključje, da so teorije diskurza blizu teoretskim refleksijam postmoderne npr. pri Lyotardu (prim. Fohrmann, Müller 1988a: 14–21).

Jacob Torfing se je v svoji knjigi z naslovom *New Theories of Discourse* navezal neposredno na dobro desetletje starejše delo Diane Mac-

donell in predvsem z vidika družboslovnih implikacij postmoderne obravnaval novejše teorije diskurza, ki so jih razvili Ernesto Laclau, Chantal Mouffe in Slavoj Žižek; pri tem je posegel na področje družbene, a tudi kulturološke in politične teorije. Po Torfingu gre pri tej različici teorij diskurza za eksplicitno težnjo h kombiniranju poststrukturalizma in njegove kritike zaprtih, centrističnih struktur, neogramscijevskega postmarksizma in za Žižka tipične mešanice lacanovske teorije subjekta ter antiesencialističnih branj Hegla in drugih klasičnih filozofov (prim. 1999: 3–4). A čeprav naj bi Žižkovi prispevki k freudovski in lacanovski teoriji subjekta pomembno vplivali na Laclaua in Mouffovo, se je Torfing dejansko posvetil predvsem njuni misli. Družbeno in politično ozadje nastanka novih teorij diskurza, propad vzhodnoevropskih realsocialističnih režimov konec osemdesetih let in nadaljnji razkroj bivših socialističnih držav, kjer so se namesto liberalno-demokratičnega razmaha in cvetoče tržne ekonomije razplamteli ostri, celo krvavi etnični, nacionalni in verski spopadi, ter diskreditacija idej marksizma-lenininizma pa so po Torfingu tiste ključne okoliščine, v katerih se je levičarsko orientirani družbeni in politični refleksiji porodila potreba po reformulaciji socialističnih idej v okvirih pluralistične demokracije in njihovi artikulaciji z institucijami političnega liberalizma.

V prvem delu knjige je torej obravnaval osrednje razvojne faze misli Laclaua in Mouffove od zgodnje, pri Gramsciju inspirirane kritike strukturalnega marksizma iz sredine sedemdesetih do zgodnjih osemdesetih let prek neogramscijevske teorije diskurza iz sredine osemdesetih do zadnje faze s konca osemdesetih in začetka devetdesetih let, ko sta privzela in razvila pri Lacanu (in Žižku) inspirirano teorijo subjekta; precej pozornosti je posvetil tudi teoretični analizi osrednjih koncepcij novih teorij. V drugem delu je skušal preverjati aplikabilnost diskurzivnoteoretičnih koncepcij na področjih družbene, kulturne in politične teorije, a tudi v politikah nacionalizma in rasizma, množičnih medijev in moderne države blaginje. V zadnjem pa je bila v ospredju diskusija o možnostih radikalne pluralistične demokracije, državljanstva in razvitja postmoderne etike ter nadaljnjega razvoja teorij diskurza. Podobno kot pred njim Macdonellova tudi Torfing ni eksplicitno tematiziral razmerja teorij diskurza z literaturo, ampak se je posvetil predvsem diskurzivnoteoretičnim nastavkom za proučevanje množičnih medijev in njihovih političnih, družbenih in kulturnih učinkov. To področje je bilo v preteklosti sestavni del socioloških komunikoloških študij, v današnjem času pa se je »preselilo« k inherentno transdisciplinarnim, izrazito kritičnim, multikulturalističnim in multiperspektivičnim kulturnim študijam, temeljito podkovanim o postmodernih in poststrukturalističnih metateorijah (prim. Torfing 1999: 211). Poleg Fairclougha, Posterja, Halla in drugih je upošteval zlasti zbornik *Discourse and Communication: New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication* (1985), ki ga je uredil Teun A. van Dijk; v osrediščenosti na genealoška vprašanja moči in odpora v množičnih medijih se po Torfingu nakazuje možnost za premostitev prepada med tekstocentričnim pristopom v kulturnih študijah in bolj sociološko orientiranim tradicionalnim komunikološkim fokusiranjem na produkcijo, distribucijo in konsumpcijo množičnomedijskih besedil.

Sara Mills je v svoji propedevtični knjižici *Discourse*, napisani za zbirko *The New Critical Idiom*, razgrnila spet drugačno, toda z zgoraj predstavljenimi združljivo podobo teorij diskurza. Podobno kot obe prejšnji uvajalni publikaciji tudi Millsova ni izrecno tematizirala razmerja teorij diskurza z literaturo. Ampak en razdelek v knjigi je le posvetila Foucaultovim pogledom na književnost (prim. Mills 1997: 22–27); v poglavju o presečiščih feministične teorije s teorijo diskurza – avtorica dosledno uporablja edninski termin – in delno še v poglavju o kolonialni ter postkolonialni teoriji diskurza pa je skušala vsaj ob posameznih primerih pokazati uporabnost teorije diskurza v tekstnih analizah in analizah polliterarnih in literarnih besedil (prim. nav. d.: 99–102, 125–128). Njen pristop je od vseh prikazanih najbolj eklektičen, kar je vsaj delno razložljivo z intenco same zbirke, leksikonsko obravnavo novejših teoretskih koncepcij in njihovih predpostavk; resda ne daje natančnejšega vpogleda v njihovo metodološko in filozofsko podlago in ozadja, a je vendar edini, ki ponuja tudi prerez angloameriških lingvističnih raziskav diskurza. Za to vejo raziskav, ki jo Millsova terminološko dosledno ločuje od teorije diskurza, je rezervirala izraz analiza diskurza (prim. nav. d.: 132). V prvem delu knjige je torej v središču obravnave diskurz in njegova teoretska konceptualizacija pri Foucaultu ter delno pri Pêcheuxju, v drugem sledijo v ločenih poglavjih pregledi vpliva in modifikacij Foucaultovih diskurzivnoteoretičnih koncepcij v okvirih anglofone feministične teorije ter kolonialne in postkolonialne teorije, na koncu pa še pregled na lingvistiko navezujočih se raziskav, razporejenih v tri skupine, in sicer glede na delež, ki ga odmerjajo podrobni tekstni analizi in njenim metodam oziroma interpretaciji širših družbenih kontekstov diskurza. Prvo skupino tvorijo analitiki diskurza, večinoma povezani v raziskovalno skupino birminghamske univerze (npr. Malcolm Coulthard, David Brazil, Martin Montgomery, Michael Hoey, Deirdre Burton), v drugo so uvrščeni socialni psihologi (npr. Jonathan Potter, Margaret Wetherell, Celia Kitzinger, Sue Wilkinson), v zadnjo pa tako imenovani kritični lingvisti (Norman Fairclough, Tony Trew, Gunther Kress, Robert Hodge, Roger Fowler in drugi). Čeprav zadnje tri smeri načeloma izhajajo iz lastnega teoretskega izročila, pa je zlasti pri nekaterih socialnih psihologih in kritičnih lingvistih očiten vpliv Foucaulta in drugih francoskih poststrukturalistov.[5]

S pregledom štirih del, ki obravnavajo teorije diskurza, evidentiranjem v njih omenjenih avtorjev in njihovih raziskav, teoretskih teženj, tokov in smeri pa še zdaleč ni bilo mogoče zbrati vseh, ki se jih da oziroma jih je treba povezati s spoznavnoteoretskim in metodološkim omrežjem teorij diskurza. Leksikonski in drugi viri poleg že omenjenih teorije množičnih medijev in ženskih študij (prim. Gerhard, Link, Parr 2001: 116; Dillon 1994: 211) včasih pritegujejo v širši sklop teorij diskurza npr. še Bourdieuja (Dillon 1994: 211) in njegovo teorijo literarnega polja (Juvan 2003: 92) ter tudi Schmidta z njegovim empiričnim sistemskim pristopom k družbenim umestitvam literature (prim. Beaugrande 1994: 209; Juvan: nav. m.) – in to kljub razlikam, o katerih je bil govor že v uvodu –, poleg teh pa še številne druge usmeritve.[6] A ker se z ekstenzivnim pregledovanjem različnih pristopov in uvajanjem vedno novih, upoštevanja vrednih

teoretskih kontekstov njihovo razmerje z literaturo in literarno vedo še vedno nekako izmika pogledu, se zdi smiselno zasukati optiko in se teorijam diskurza ter razumevanju njihovega mesta in vloge v sodobni literarni vedi raje približati prek njihovega osrednjega pojma, s prikazom temeljnih spoznavnoteoretskih predpostavk nekaterih vidnejših koncepcij diskurza in ključnih faz v njihovem formiranju.

Diskurz

Med najopaznejšimi značilnostmi *diskurza* je gotovo izredna razširjenost in ohlapna, večkrat nespecificirana raba pojma, ki se je udomačil v mnogih strokah in variira pomen včasih celo v različnih delih istega avtorja. Pogostnost pojavljanja pojma je zelo narasla že v šestdesetih in se nato skokovito povečala v sedemdesetih letih, od začetka osemdesetih pa je očitno, da gre za modni termin. Kot zatrjuje Marko Juvan (2003: 90), vsebuje že zgodovina besede diskurz »značilne pomenske sestavine, ki so pomenljive tudi za današnji pojem: gre za potek, za odprto, nezaključeno izmenjavo ali podajanje stališč/izjav pred občinstvom, v socialni sredini – torej 'razpravljanje'«. Toda od izvornega latinskega *discursus*, ki po *Latinsko-slovenskem slovarju* vsebuje pomene *razbeg* [verjetno v pomenu »razbežanje« iz glagola razbežati se], *beganje*, *jadranje sem in tja*, *četovanje (na vse strani)*, *tekanje*, *letanje sem in tja*, a tudi *govorjenje o čem* (Bradač 1980: 162), je prek moderne rabe, kjer stopajo v igro splošni pomeni, kot so *razgovor*, *razpravljanje*, *govor*, *predavanje*, in v filozofiji še »razglabljanje o sklopu znanstvenih, filozofskih ali metodoloških vprašanj, ki na podlagi razumskega spoznanja in dokazovanja iz delov gradi celoto« (Tavzes 2002: 226),[7] še vedno velik raztežaj do posameznih teoretskih konceptov. Čeprav so se ti od splošne rabe oddaljili, pa vseeno ni bila povsem brez vpliva nanje.

V priročniški literaturi je precej pogosta splošna razlaga, ki jo navaja tudi Simone Winko (2001: 463), namreč da je bil izraz diskurz prvotno po navadi rabljen za sistematično obravnavanje neke teme, pozneje pa je prešel v razne stroke, kjer so ga uporabljali v različnih pomenih. Pojmovna zamejitev, da je diskurz »oznaka za sistem mišljenja in argumentiranja, določen s skupnim predmetom in govornimi pravili« (nav. d.: 464), je že bolj določna. A v literarni stroki so bili npr. zabeleženi tudi odmiki od domnevno »prvotne«, splošne rabe pojma diskurz; ti so včasih precej zgodnejši od »modnih« koncepcij diskurza s konca šestdesetih in začetka sedemdesetih let. Na enega takih je opozoril Paul Bové, ko je ob primeru anglo-ameriške nove kritike skušal pokazati, da je bila prav Foucaultova konceptualizacija diskurza ključna za reorganizacijo celotnega polja vednosti o jeziku (1990: 50–52). Bové je ugotovil, da so najvidnejši predstavniki novega kritištva pojem diskurz uporabljali za razločevanje in identifikacijo žanrov ter hkrati za njihovo implicitno hierarhiziranje, ko so povzdigovali vzvišeni pesniški nad estetsko manjvredni romaneskni diskurz. Taka kategorizacija žanrov je po njegovem ahistorična in esencialistična ter povezana s specifičnimi, favoriziranimi načini družbenega

bivanja. Novi kritiki so si z idealiziranjem teh načinov prikrivali lastno realno historično izkustvo, svoje historične potrebe in hotenja.[8] Njihovemu pojmovanju žanra je lastno specifično razmerje do moči in želje ostalo povsem prikrito. Raba diskurza kot enega ključnih novokritiških pojmov namreč v tem kontekstu implicira celo vrsto estetskih, moralnih in političnih vrednostnih sodb, ki niso bile priznane kot take, čeprav so dejansko zaznamovale celotno polje njihovega literarnovednega umevanja. Diskurz je torej funkcioniral kot kategorija, ki je po svoje prispevala k disciplinirangu kritiških sodb in odzivov učencev, študentov in učiteljev v izobraževalnem procesu. V tem se razkrivajo njegove vezi s specifičnimi oblikami moči ter njihovimi učinki na delovanje drugih ljudi.

Zaradi vsesplošne razširjenosti je iluzorno pričakovati, da bi bilo mogoče zajeti rabe pojma diskurz v literarni stroki v vsej njihovi pojavnosti. Pregledi različnih koncepcij se zato običajno omejujejo le na obravnavo v literarnovednih tekstih najpogosteje nastopajočih tipov pojma in na nekatere njihove variante. Tudi sama bom osvetlila le lingvistični, naratološki, filozofski in Foucaultov pojem diskurza, vmes pa skicirala še Bahtinov prispevek k formiranju koncepta in delež Julie Kristeve.

Iz lingvistike prevzet pojem diskurza se lahko rabi kot približen ustreznik govoru oziroma govorici (*parole*), ki ga/jo uporablja konkreten tvorec v govornih oziroma izjavljalnih aktualizacijah, in kot nasprotje jezika kot sistema znakov (*langue*) v strukturalni lingvistiki (Leps 1993: 535), kajti ta obravnava jezik kot invarianto onkraj posameznih področij, situacij in priložnosti, govorcev in namenov. Na splošno diskurz tudi v lingvistiki pogosto označuje »praviloma medsebojno povezan govor, koherenten tekst« (Winko 2001: 464) oziroma »sporočeno zaporedje izjav ali 'tekstov'«, kot povzema Beaugrande (1994: 208). Ameriški preučevalci teorij diskurza omenjajo lingvista Zeliga Harrisa (1909–1992) kot pomembnega predhodnika novih teoretičnih pogledov na jezik; s svojimi pogledi in teorijami v delih, napisanih v drugi polovici prejšnjega stoletja, naj bi utiral pot analizi diskurza (Barsky 1993: 35). Toda za tok kontinentalnih poststrukturalističnih smeri vsekakor velja, da se je navdihoval predvsem pri Émilu Benvenistu. V nasprotju z vejo strukturalne lingvistike, ki je sledila Saussuru in obravnavala jezik kot nadosebno mrežo ali kot ekonomijo označevalnih elementov, abstrahiranih od individualnega govornega dejanja, je skušal Benveniste že v drugi polovici petdesetih let analizirati različne umestitve subjekta (modalitete izjavljanja), ki konstituirajo področje diskurza. Poudarjal je, da je diskurz mogoče interpretirati le kot dejavno »govorico na delu«. Pogoj zanjo pa je dialog, iz česar sledi, da diskurz vedno poteka v interakciji s ti, z drugim, s sogovorci, oziroma da se odvija kot komunikacija (prim. Benveniste 1988: 280–288; 66–72).

Pomembna je še pomenska distinkcija diskurza, ki jo je vpeljal v svoji razpravi o časovnih razmerjih pri francoskih glagolih (*Les relations de temps dans le verbe français*, 1959). Tu se je ukvarjal z razločevanjem dveh komplementarnih jezikovnih podsistemov časa in glagolskih oseb, z razlikovanjem med diskurzom (*discours*) in zgodovinsko pripovedjo (*histoire* ali tudi *récit historique*).[9] Za diskurz je po njegovem v francoskem jeziku značilna instanca govorca, nanašajoča se na njegov izvorni jaz-

zdaj-tukaj. Ali še drugače povedano, diskurz ima opraviti s tistimi aspekti jezika, ki jih je mogoče interpretirati le z referenco na govorca, na njegovo ali njeno časovnoprostorsko umestitev ali glede na druge take spremenljivke, ki rabijo za specifikacijo lokaliziranega konteksta izjave. Nasprotno pa se v zgodovinskem izražanju (*histoire*) uporablja tretjeosebno poročanje, pri katerem govorčeva instanca nima statusa »osebe« in ni označena s časovnimi in prostorskimi deiksami (nav. d.: 257–272). Benvenistovo razlikovanje med diskurzom in zgodovinskim izražanjem je pozneje postalo izhodišče za naratologe, med poststrukturalisti pa je spričo daljnosežnih filozofskih implikacij najbolj odmevala njegova ideja o vlogi subjektivnosti v jeziku. Opredelil jo je kot govorčevo zmožnost, da se v govorici vzpostavlja kot subjekt, in s tem sprejel podmeno, da se samozavedanje konstituira diskurzivno. Ideja, da se subjektivnost vzpostavlja z jezikom, in njene filozofske implikacije pa Benvenista nedvoumno povezujejo z Lacanom, a tudi s Freudom in pojmovanjem jezika oziroma diskurza kot absolutnega horizonta inteligibilnosti mišljenja in vednosti nasploh (prim. Norris 1996: 145).

Sredi šestdesetih je Tzvetan Todorov vpeljal pojem diskurz v teorijo pripovedi oziroma v strukturalistično naratologijo. V spisu *Les catégories du récit littéraire* (1966) je z razločevanjem med pripovedjo kot diskurzom (*récit comme discours*) in pripovedjo kot zgodbo (*récit comme histoire*) vzpostavil svojo dvoravninsko koncepcijo pripovedi kot strukturo dveh avtonomnih ravni; pripoved je tolmačil v smislu od Benvenista prevzetega opozicijskega para zgodovinska pripoved/diskurz oziroma pri njem že zgodba/diskurz (*histoire/discours*). Zgodba je v njegovi koncepciji pripovedi bolj ali manj abstraktna in konstantna, a seveda ponovljiva in prepoznavna tudi ob prenosu v drug medij, medtem ko je diskurz konkretni, variabilni del pripovedi; na ravni diskurza se pripoved, ki je lahko posredovana na medijsko različne načine, pri tem seveda spreminja. Nadaljnjo delitev diskurza je Todorov strnil v tri temeljne kategorije (vidika, načina in časa):[10] vse vključujejo referenco na komunikacijsko dejanje, ki implicira tvorca in sprejemnika, medtem ko zgodba, s katero Todorov meri na logiko in časovno zaporedje dejanj ter pripovedne osebe in njihova medsebojna razmerja, te reference ne zajame. Tako se je pri Todorovu sicer ohranil stik z Benvenistovo obravnavo dveh sistemov časov oziroma dveh diskurzivnih načinov izražanja, vendar pa je bil pojmovni par *histoire/discours* rabljen zunaj svojega prvotnega konteksta, in prilagojen za analizo pripovedne strukture.

Tudi Genette se je najprej navezal na Benvenistov pojmovni par in ga skušal v spisu *Frontières du récit* (1969) prilagoditi za obravnavo pripovedi (*récit*), pozneje pa je to označil za nesrečen poskus (prim. Genette 1983: 10). Toda v svojem temeljnem delu *Discours du récit* je namesto dihotomne členitve pripovedi navsezadnje vpeljal triado (1972: 72–76): razločeval je torej med (1) pripovednim diskurzom (*discours narratif*), h kateremu je kot k osrednjemu predmetu obravnave usmerjal že naslov, in ga eksplicitno izenačil s pripovednim tekstom ter bolj posredno še z označujočim (ali zaznamujočim), (2) med zgodbo (*histoire*) oziroma označenim (ali zaznamovanim), torej med pripovedno vsebino oziroma

dogodki, o katerih pripovedni diskurz poroča – za to raven je vpeljal še sinonimen termin diegeza (*diégèse*) – in (3) med naracijo ali pripovedovanjem (*narration*), se pravi samim pripovednim aktom ali dejanjem ter sklopom realnih ali fiktivnih situacij, v katerih se odvija. Iz razmerij med temi tremi je izpeljal še ostale kategorije, ki jih je sicer prvi vpeljal že Todorov, vendar pa jih je nekoliko preuredil. A medtem ko je Todorov svoj pristop po prvotni zasnovi iz sredine šestdesetih let, ki je še vodila k obravnavanju obeh vpeljanih ravni pripovedi, že v delih s konca šestdesetih usmeril bolj v tematološko naratologijo in se posvetil predvsem raziskovanju pripovedne vsebine, kar je bilo sorodno usmeritvi, ki so jo razvijali Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas in njegovi učenci ter še drugi avtorji zunaj Francije, se je Genette opredelil za formalno oziroma modalno analizo pripovedi kot načina »reprezentiranja« zgodb (prim. Genette 1983: 12).[11]

Na razvoj posameznih tokov francoske šole teorij diskurza in uveljavljanje pojma diskurz v poststrukturalistični semiotiki druge polovice šestdesetih in na začetku sedemdesetih let je odločilno vplivala tudi recepcija Bahtinovih del. Zasluge za odmevnost nekaj desetletij zgodnejših Bahtinovih teoretskih zamisli v krogih pomembnih predstavnikov tedaj modne semiotike pa gredo do neke mere gotovo Juliji Kristevi.[12] Med najodmevnejšimi Bahtinovimi oziroma Bahtin/Vološinovimi filozofskojezikovnimi idejami je bila kritika Saussurove lingvistike in zamisel nove discipline, imenovane metalingvistika. V nasprotju z ahistoričnim abstraktnim objektivizmom strukturalne lingvistike, ki je preučevanje sociohistoričnih razsežnosti znakovnega sistema prepustila semiologiji in se omejila na jezikovni sistem kot od semiologije povsem ločeno področje, naj bi se metalingvistika ukvarjala z »'dialoškim sporazumevanjem' (*dialogičeskoe obščenie*) in 'življenjem' jezika v njegovi družbenozgodovinski konkretnosti« (Juvan 2000: 113); njen pravi predmet naj bi bil torej govor (*reč'*) oziroma diskurz, njen cilj pa »preučevanje izjav, tj. dejanskih stavkov (ali tekstov) v njihovem kontekstu izjavljanja« (Leps 1993: 535). Na kritike Saussura se navezuje tudi Bahtin/Vološinova interakcijska koncepcija jezikovnega znaka in izjave kot ideologema ter sploh teorija dialoga oziroma dialoškosti, ki pa je Bahtin ni izoblikoval v sklenjen teoretski sistem.

V knjigi *Marksizem in filozofija jezika*, 1929, sta Bahtin in Vološinov govorno interakcijo izenačila s pojmom dialog, ki sta ga razumela izrazito široko: kot »govorno komunikacijo katerega koli tipa« (Bahtin/Vološinov 1980: 106; Juvan 2000: 110). S koncepcijo dialoškosti sta pojasnjevala tudi način medsebojnega aktivnega povezovanja izjav ter repliciranja v aktualni sedanjosti in v zgodovini ter sam proces njihovega razumevanja, družbeni kontekst pa je bil zanju integralni del vsake verbalne komunikacije, kar povsem ustreza karakteristikam diskurza; ta je hkrati mesto in proces, v katerem se vzpostavlja intersubjektivnost (prim. Leps 1993: 535). Ker imajo za Bahtina tako kot ideologija, komunikacija, intersubjektivost in samozavedanje tudi kultura, umetnost, zgodovina in družba jezikovnodiskurziven značaj (prim. Juvan 2000: 111) in ker se izjava kot celota hkrati stika z zunajverbalnim okoljem in z drugimi izjavami in govori (prim. Bahtin/Vološinov 1980: 107–109) oziroma diskurzi, se niti ne zdi pretiran

sklep, da je »diskurz za Bahtina 'skorajda totalnost človeškega življenja'« (Leps 1993: 536).

Julia Kristeva se je v svojih knjigah in razpravah iz druge polovice šestdesetih let s svojo koncepcijo intertekstualnosti navezala neposredno na Bahtinovo koncepcijo dialoškosti. Pojem intertekstualnost je rabila kot sinonim za Bahtinove dialog, ideologem in ambivalenca, a tudi za pojem paragram, ki ga je izpeljala iz Saussura. Izhodišče sta ji bila tudi bahtinovska pojma intersubjektivnost in interakcija, pomembni pa še Bahtin/Vološinova kritika strukturalne lingvistike in formalizma ter ideja o metalingvistiki: pri vseh vpeljanih pojmih je poudarjala družbene vidike tekstovnih in avtorskih oziroma subjektnih umestitev v tradicijo in družbenozgodovinske kontekste. S svojimi teoretskimi izvajanji je skušala spodnesti in preseči okvire tradicionalne literarne stroke in strukturalizma; uveljavljala je tudi radikalne epistemološke konsekvence, ki so ji prek materialističnih in ideološkokritičnih semiotičnih izhodišč kroga Vološinov – Medvedev – Bahtin, podobno kot tudi nekaterim drugim poststrukturalistom, pomembnim za razvoj teorij diskurza, prek razsežnosti drugosti nakazale možnost nemetafizične, poliperspektivične, relacijske koncepcije resničnosti (prim. Juvan 2000: 9–10, 113–114; Škulj 1993: 17–24). Koncepcija intertekstualnosti pri Kristevi in pri njenem mentorju Rolandu Barthesu se torej skupaj s teorijo teksta, ki jo je Barthes razvijal v več svojih spisih od *Smrti avtorja* prek *Od dela do teksta* do *S/Z* in drugih, navezuje na pojem diskurza in stika s teorijami diskurza prav prek Bahtinovega pojmovanja dialoškosti.

V literarni vedi je bilo odmevno tudi filozofsko pojmovanje diskurza, ki ga je razvil »legitimni dedič« frankfurtske šole marksizma, Jürgen Habermas.[13] Ta se je od izročila kritične teorije družbe začel oddaljevati že v drugi polovici šestdesetih let, v delu *Spoznanje in interes* (1968) pa je kritiziral Lacanovo branje Freuda in branil psihoanalizo pred nietzschejanskim iracionalizmom.[14] Precej pozornosti je bila deležna tudi Habermasova polemika z Niklasom Luhmannom iz začetka sedemdesetih let.[15] V tem desetletju je Habermas postopno oblikoval svoje pojmovanje diskurza in ga prikazal v sklopu teorije komunikacijskega delovanja v knjigi *Theorie des kommunikativen Handelns* (1981). Delno je izhajal iz vnovič reinterpretirane psihoanalize, svoje ideje pa je izpeljeval še iz ameriške analize diskurza v smislu pogovorne analize oziroma analize konverzacijskih vzorcev in iz teorije govornih dejanj Johna Austina ter Johna Searla; hkrati je z zavrnitvijo postmodernih pragmatističnih idej, »ki ne izkazujejo zaupanja v moč misli, da kritizira napačna verjetja, razločuje veljavne resničnostne zahteve od neveljavnih in analizira psihološke in družbene vzroke, ki proizvajajo različne vrste predsodkov, nevednost o samem sebi in 'zdravorazumarski' dogmatizem« (Norris 1996: 147), zavezal diskurz predvsem izročilu racionalne argumentacije oziroma sploh razsvetljenskemu pojmovanju racionalnosti.

Pri Habermasu je torej diskurz »oznaka za dialog, potekajoč na podlagi argumentov« (Prechtl 1999: 115). Označuje specifično obliko govorne interakcije, in sicer naravnanost na idealni tip 'gospostva proste' oziroma partnerske komunikacije ('herrschaftsfreie Kommunikation') s prevladu-

jočo racionalno izmenjavo argumentov in izključitvijo vseh pogojujočih empiričnih dejavnikov (prim. Gerhard, Link, Parr 2001: 115). Diskurz je torej komunikacijski tip, pri katerem se osebe sporazumevajo o veljavnostnih kriterijih norm, cilj sporazumevanja pa je neprisiljeno soglasje vseh prizadetih udeležencev. Teorija diskurza oziroma diskurzivne etike, ki jo je Habermas razvijal v osemdesetih letih, pač temelji na domnevi, da je mogoče na podlagi pravilnih postopkov racionalno razsojati o veljavnostnih kriterijih resničnosti (izjav) in pravilnosti (pravil delovanja). Ti pravilni postopki pa seveda vključujejo pravila racionalne argumentacije oziroma sistem diskurzivnih pravil, npr. neprotislovnost, konsistentnost v rabi predikatov, jezikovno razumljivost, pa tudi priznanje prištevnosti in resnicoljubnosti udeležencev ter svobodno udeležbo in svobodno mnenjsko izmenjavo za vse; uveljavljajo torej postulate svobode in enakosti, avtonomije in univerzalnosti (prim. Prechtl 1999: 115–117). Habermas je, skratka, svoj projekt zasnoval kot 'transcendentalno pragmatiko', ki vzpostavlja regulativno idejo (v kantovskem smislu) tega, k čemur naj stremijo udeleženci svobodne in odprte demokratične družbe; ta ideja šele omogoča kritiko obstoječih vrednot (prim. Norris 1996: 147). V svojih poznejših delih pa je svoje pojmovanje diskurza vendarle bolj približal Foucaultovemu in podobno kot on govoril še o 'specialnih' oziroma 'specializiranih diskurzih' (npr. umetnost in kritika, znanost in filozofija, pravo in morala). A kot opozarjata Jürgen Link in Ursula Link-Heer (1990: 89), je v nasprotju s Foucaultom vztrajal pri prioriteti v končni instanci suverene intersubjektivnosti pred vsakokratnim diskurzom, tako da bi bilo nekoliko »poenostavljeno mogoče reči, da pri Habermasu intersubjektivnost konstituira diskurz, medtem ko je ta pri Foucaultu kot specifično historična sama diskurzivno konstituirana.«

Diskurz in temeljni koncepti analize diskurza pri Foucaultu

Za diskurzivnoteoretične raziskave v literarni vedi je bila izjemno pomembna tudi recepcija Foucaultovih del. Čeprav kot zgodovinar, filozof in teoretik humanističnih ved sam ni razvil eksplicitne teorije literarnega diskurza, literaturo (in likovno umetnost) pa je pretežno uporabljal za ponazarjanje lastnih spoznavnoteoretskih postulatov in izpeljav, je v vseh obdobjih svojega teoretičnega delovanja izpričal poseben interes za literarne in 'literarnovedne' teme. V njegovih zgodnjih spisih je bila npr. v ospredju teza o literaturi kot 'protidiskurzu' in o samonanašanju literature kot do vladajočih znanstvenih in filozofskih oblik racionalnosti moderne, subverzivne, samoosvobajajoče in anarhične družbene prakse.[16] Široko odmevna je bila njegova ideja o izginotju avtorja, znana iz spisa *Kaj je avtor?* (1969) in tudi ta izvedene iz lastnosti moderne literature ter nekoliko vzporedna Barthesovim stališčem v spisu *Smrt avtorja* (1968).[17] Za literarno vedo produktivne teoretične nastavke je Foucault ponudil tudi v *Arheologiji vednosti* (1969), poskusu razprave o metodi njegovih predhodno objavljenih raziskav, kjer je razvil koncept analize diskurza, ne da bi se sicer posebej oziral na specifiko literarnih diskurzov. V delih iz

sedemdesetih let je nato proučeval institucionalna določila diskurzov in se na vprašanje, kaj naj bi bila literatura, navezoval predvsem iz premisleka o institucionalnih in diskurzivno zasidranih razmerjih moči. Šele v tik pred smrtjo objavljenih spisih je neposredno obravnaval avtobiografsko literaturo kot prakso 'skrbi zase' (*souci de soi*) in formo, v kateri se konstituira subjektivnost v moderni (prim. Kammler 1992: 630–633). Toda literarnovedne priredbe in prilagoditve njegovih teoretskih koncepcij so se, para*doxa*lno, večinoma oprle na zgodnejši fazi njegovega dela.

Pri Foucaultu je sicer mogoče razločevati med širšim in ožjim pojmom diskurza (prim. Winko 2001: 467). Širši pojem ni natančno opredeljen; nanj večinoma meri takrat, kadar govori o velikem, neprekinjenem in neurejenem šumu diskurza. Neurejenost in neobvladljivost tega diskurza vzbuja strah, zato ga omejujejo različni postopki, principi in pravila. Ta kaotična različica diskurza tvori neke vrste metafizično ozadje ali podlago jasneje določenemu ožjemu pojmu. V sodobnih modernih družbah z visoko specializiranimi področji vednosti, ki so si spričo naraščajoče diferenciacije družbe izoblikovala institucionalno razmeroma zaprte specialne diskurze, niti ni mogoče govoriti o enem samem, ampak o različnih specializiranih diskurzih, npr. medicinskem, psihiatričnem, naravoslovnem, pravnem, ekonomskem itd. Ampak diskurz je vedno zgolj govorno-pisna plat 'diskurzivne prakse', ki zaobsega celoten postopek produkcije vednosti, torej institucije, zbirke, kanaliziranje, predelovanje, avtoritativnega govorca, regulacijo ubesedovanja, opismenjevanja in posredovanja. Diskurzivno prakso bi bilo treba torej »strogo vzeto zapopasti kot materialno produkcijsko orodje, s katerim se na reguliran način šele proizvajajo historično-socialni predmeti« (Link, Link-Heer 1991: 90).[18]

Zato je diskurz v ožjem obsegu v bistvu sociološki pojem. Foucault ga je v *Arheologiji vednosti* izrecno definiral kot »množico izjav, ki pripadajo isti diskurzivni formaciji« (nav. po Winko 2001: 467).[19] 'Izjava' je kot strokovni pojem lahko predmet različnih pristopov, logike, gramatike, teorije govornih dejanj, toda Foucault jo je v svoje teoretsko omrežje uvedel in povezal na povsem samosvoj način. Izjava, ki je zanj elementarna enota diskurzivne formacije, mu pomeni vselej zgolj tisto, kar je bilo dejansko izjavljeno: je kontingentna in singularna, vendar nobenemu konkretnemu govorcu pripadajoča materialnost tega, kar je bilo v določenem prostoru in času dejansko izrečeno ali zapisano; pojmuje jo torej kot dogodek. Nadalje je značilna njegova afirmacija površine. Izjav namreč po njegovem ni vredno raziskovati zato, ker bi kazale na nekaj zunaj sebe oziroma na skriti smisel za njimi ali namero nekega govorečega subjekta, ampak jih je treba analizirati »arheološko«: o njih zbirati 'pozitivna' dejstva oziroma vzpostavljati 'pozitivnosti'. To je mogoče doseči z deskripcijo regularnosti, v katere vstopajo, ugotavljanjem pogostnosti nastopov in načinov njihovega ponavljanja, torej z vzpostavljanjem nizov izjav in njihovih transformacij v nove diskurzivne formacije. Tako je izhodiščno pojmovno omrežje diskurza sklenjeno: diskurzi se tvorijo iz kompleksov v zgornjem smislu pojmovanih izjav, njihova povezanost ali 'formacija' pa pripada določenim pravilom. Ta pravila so seveda historične spremenljivke, kajti v različnih obdobjih se možnosti in omejitve pri formiranju izjav spreminjajo.

Summo sistema izjav oziroma »splošni sistem formacije in transformacije izjav« ali zakon o tem, kar sme oziroma more biti izrečeno, sistem, ki obvladuje vznikanje izjav kot posameznih dogodkov, je Foucault poimenoval arhiv, ki je kot *historični a priori* pravo 'delovišče' arheologije (prim. Foucault 2001: 142–144). Analiza diskurza zato proučuje tako izjave in njihove formacije kot to, kar jih pogojuje, ukvarja se z eksplicitnimi in implicitnimi pravili, ki v določenem časovnem obdobju strukturirajo diskurze, ugotavlja, katere teme oziroma objekti so pripuščeni v določen diskurz, s kakšnimi pojmi in v kakšni obliki oziroma modalnosti izjavljanja (npr. pripovedi, znanstvene razprave, mitološkega prikaza) se je o njih govorilo oziroma pisalo itd. Kognitivno urejevalno shemo, s katero je v neki dobi organizirana vsakdanja in znanstvena vednost, pa je Foucault imenoval episteme (prim. nav. d.: 42–69; Winko 2001: 468).

A po Foucaultu je diskurz hkrati mesto, kjer se vzpostavljajo družbena razmerja vednosti in moči in se križajo v spletu konfliktnih interesov, zaradi katerih je diskurz že po naravi predmet boja in političnega boja. Moč in vednost namreč neposredno implicirata druga drugo; njuno medsebojno součinkovanje, ki se v diskurzu manifestira s postopki izključevanja, reduciranja, selekcije, discipliniranja in z mehanizmi nadzora, ter hkratno povezanost z diskurzivnimi praksami, je Foucault imenoval dispozitiv. (Tak dispozitiv je npr. formiranje literarnega kanona, pri katerem notranje diskurzivni dejavniki – literarna teorija, literarnovedna merila in literarne konvencije – součinkujejo z družbenopolitičnimi silami ali kulturnopolitičnimi cilji in pobudami.) O dispozitivu je torej govoril kot o ciljno naravnanem učinkovanju diskurzivnih in nediskurzivnih elementov na diskurz. Za teoretsko preučevanje pogojenosti diskurza z razmerji moči, ki nanj učinkujejo od zunaj, pa je vpeljal še en nov termin – genealogija.

*

Iz pregledov del o teorijah diskurza in različnih koncepcij diskurza je videti, da bi bilo zaradi prekrivanja ključnih spoznavnoteoretskih premis[20] – celo če izločimo sklop na lingvistiko osredotočenih anglofonih diskurzivnoanalitičnih pristopov ali npr. vedo o medijih – pri razpravljanju o diskurzivnoteoretičnih pristopih v sodobni literarni vedi načelno mogoče upoštevati prispevke celega niza smeri tretje metodološke paradigme.[21] Te smeri, ki so se interdisciplinarno navezale na Freuda, Marxa in kritično teorijo družbe, Saussura in sploh lingvistiko, Nietzscheja, Husserla in fenomenologijo ter hermenevtiko in sociologijo, so neo- in postmarksizem, kolonialne in postkolonialne študije, novi historizem, kulturni materializem in kulturne študije, ženske študije oziroma feministična teorija, različne smeri poststrukturalizma in njihove podaljšave: Barthesova semiotika, psihoanalitična teorija in dekonstrukcija, teorija intertekstualnosti, Foucaultova analiza oziroma zgodovina diskurza, a tudi njihovi bolj ali manj eklektični oziroma pluralistični prepleti. Vsaj na obodu bi se bilo mogoče dotakniti tudi spoznavnoteoretskih in metodoloških stičišč in presečišč teorij diskurza z recepcijsko estetiko in bolj sociološkimi sistem-

skimi teorijami, z empirično literarno vedo Siegfrieda J. Schmidta, Bourdieujevo teorijo literarnega polja in drugimi. Toda literarnovedni pregledi modernih metodologij se spričo neobvladljive količine tako zaobseženega materiala z njimi največkrat soočajo po delih (prim. Virk 1999) – vsaka je pač artikulirala specifično razpravljalno polje –, poimenujejo pa jih z izrazi, ki so se zanje najbolj uveljavili. Pragmatični nemški literarnovedni kompendiji pa so zadrego s preobiljem gradiva in heterogenostjo pristopov razen z ločenim obravnavanjem pozameznih smeri reševali tudi tako, da so se v (potencialno) nepreglednem nizu diskurzivnoteoretičnih obravnav večinoma osredotočili na prikaz Foucaultovih koncepcij in (nemških) literarnovednih navezav na njegovo analizo diskurza (prim. Kammler 1992; Rieger 1995; Winko 2001; Jeβing, Köhnen 2003: 238–246).

OPOMBE

[1] Virk govori o tej zamenjavi tudi kot o zamenjavi druge metodološke paradigme s tretjo (prim. Virk 1999: 8). Ena od karakterističnih potez zamenjave paradigem v nemški literarni vedi je bila npr. Jaussova »historizacija bralca« oziroma premestitev izhodišča literarnovedne obravnave z literarnega dela v proučevanje sprejemanja, recepcije oziroma zgodovine učinkovanja (prim. nav. d.: 216).

[2] Toda v današnjih časih si je težko zamišljati sodobno raziskovanje brez interdisciplinarnih povezav. Kot je npr. ugotovila Sara Mills (prim. 1997: 132-135, 148-151), je za nekatere pristope anglo-ameriške šole analize diskurza značilen izrazit interes za tipično foucaultovske teme o razmerjih moči in produkciji vednosti. Pri številnih analitikih diskurza je Foucaultov vpliv, a tudi vpliv marksizma in Kristeve kljub kritičnosti do njih povsem nespregledljiv, čeprav so izhodišča, cilji, metode in objekti raziskav seveda specifični.

[3] Vrzeli oziroma nedoslednosti v Foucaultovih spisih so po njenem delno posledica kombiniranega vpliva materializma in pragmatizma; s Foucaultovega pragmatičnega stališča o prioriteti prakse pred razrednim bojem namreč historičnega obstoja radikalne spremembe ni mogoče misliti (prim. Macdonell 1986: 119; 124).

[4] Zbornik je nastal na podlagi posvetovanja, ki je v juniju 1986 potekalo na Centru za interdisciplinarne raziskave Univerze v Bielefeldu.

[5] Glej tudi op. 2.

[6] Za širok krog del in avtorjev z bolj ali manj sorodnimi ali združljivimi miselnimi pobudami gl. Beaugrande 1994. Tu so npr. omenjeni še Jauss in recepcijska teorija, Iser in teorija bralčevega odziva, Fowler, Hayden White, J. Hillis Miller in dekonstrukcionizem, intertekstualna teorija in Geoffrey H. Hartmann. Po Dillonu (prim. 1994: 211) pa ima teorija diskurza širše zaledje v treh miselnih tradicijah: (1) v hermenevtiki, ki so jo razvijali Gadamer, Habermas in Thomas S. Kuhn, (2) etnologiji, antropologiji in družbeni teoriji, ki je obravnavala tudi kulturne prakse (Geerz, Goffman, Bourdieu) in (3) marksizmu pri avtorjih, kot so Althusser, Pêcheux, Jameson, Vološinov, širše vzeto tudi Bahtin.

[7] Tudi Millsova navaja iz angleških slovarjev podoben splošni pomen diskurza (prim. 1997: 2). Christopher Norris pa k pomenskemu območju diskurza dodaja še »namig na didaktični namen (torej 'pridigo', 'razpravo' ali 'daljši nagovor o neki

določeni temi'«, ter opozarja na razhajanje z izvornim latinskim pomenom besede, izpeljanim iz latinskega glagola *discurrere* v pomenu *tekati sem in tja, razprostreti se na široko, oddaljiti se od toka* (1996: 144-145). Po Bitiju (2000: 78), ki se sklicuje na francoske vire, pa diskurz nasprotno označuje bolj svoboden, »spontan, improviziran govorni nastop nedoločene dolžine v intersubjektivni situaciji razprave«. Razhajanja torej srečamo že pri izhodiščni določitvi pomena besede.

[8] Bové (1990: 51) tolmači politični kontekst konservativnega novokritiškega hierarhiziranja žanrov kot idealiziranje vrednot in predstav o stabilnih političnih razmerjih v dozdevno nespremenljivih oblikah agrarnih ali klasičnih družbenih skupnostih, ki za nove kritike reprezentirajo »mit«, »spomin« in predstavljajo radikalno nasprotje ekscesom sodobne kapitalistične družbe, v kateri znanost dominira nad kulturo in ki ji niti globalna kataklizma prve svetovne vojne ni prinesla nikakršne streznitve, ter kot poskus rekonstitucije kulturnih vrednot teh skupnosti.

[9] Prevajalec Benvenistove razprave v slovenščino (Bernard Nežmah) sicer sloveni *discours* kot govor, vendar sem se sama raje odločila za diskurz.

[10] Te kategorije je nekoliko preurejene in delno drugače imenovane prevzel tudi Genette (prim. Genette 1972: 74; Kernev Štrajn 1995: 32-33, 39).

[11] Zanimivo pa je, da se je pojem naratologija, ki ga je sicer skoval ravno Todorov, nazadnje bolj oprijel te druge, genettovske smeri, ki je dala prednost pripovednemu diskurzu oziroma bolj formalni analizi pripovednega načina, avtorji iz prve skupine pa so se rabe tega pojma izogibali (prim. Genette 1983: 12).

[12] O tem podrobneje Juvan (2000: 120-123).

[13] Habermas je bil Adornov asistent na Inštitutu za družbeno raziskovanje v Frankfurtu, leta 1964 pa je prevzel Horkheimerjevo mesto profesorja filozofije in sociologije na univerzi v Frankfurtu. Vzdrževal je tudi tesne stike z Marcusejem.

[14] Lakanovci so seveda odgovorili z antikritiko njegovega nekoliko obrabljenega diskurza o razumu, razsvetljenstvu in resnici, češ da za svojo liberalno retoriko prikriva tiranizirajočo voljo do moči nad jezikom, željo in vsem, kar se izmika samozavestnemu racionalnemu dojetju (prim. Norris 1996: 147). Habermasove poglede s konca šestdesetih let je v knjigi *Hegel in označevalec* (1980) z lakanovskih pozicij kritiziral tudi Slavoj Žižek.

[15] Habermas in Luhmann sta leta 1971 skupaj izdala knjigo *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung*, v kateri sta polemizirala drug z drugim, njuna polemika pa je sprožila znano in zelo odmevno teoretsko diskusijo v nemški sociologiji. V svojih kasnejših delih pa je Habermas navsezadnje vendarle prevzel nekatere rešitve Parsonsove in Luhmanove sistemske teorije in jih kombiniral s svojimi pogledi.

[16] Sledi pojmovanja literature kot protidiskurza – paradigma takega anarhičnega protidiskurza je v njegovih zgodnejših delih norost – je mogoče najti še v *Redu diskurza* (Foucault 1991). Foucault je bil pozneje do teh svojih idej kritičen, drugi pa so mu očitali še, da je z njimi tudi sam zapadel 'iluziji o avtonomnem diskurzu' (prim. Kammler 1992: 632).

[17] S smrtjo avtorja Foucault seveda nima v mislih eksistence empirične osebe, ki je tekst zasnovala, ampak predvsem zavrača naivno istovetenje te osebe z 'avtorjem' in položaj ter avtoriteto avtorja kot osrednjega subjekta, ki naj bi mu, izhajajoč iz sebe, v literarnem tekstu uspelo realizirati svoje intence in bi bil pri tem avtonomen. Namesto tega naglaša konstrukcijsko oziroma funkcijsko naravo pojma avtor, ki da je notranja urejevalna kategorija diskurza in le izpolnjuje različne funkcije, npr. povzema tekste različnim skupinam ali proizvaja identitete. Pripisovanje tekstov nekemu avtorju zato po Foucaultu sodi k principom redčenja diskurza. Naslednji tak princip je po njegovem komentar, vnovično podajanje nekega teksta z drugimi besedami. Pri delu s teksti interpretacije privzamejo funk-

cijo komentarja, interpreti pa domnevajo, da (npr. literarni) tekst vsebuje nekaj, česar eksplicitno ne izgovarja; naloga interpretacije naj bi bila prav izreči to neizrečeno. Toda tako je iz diskurza izrinjeno vse, kar je v njem kontingenčnega, komentarji pa se le oklepajo že izrečenih tekstov in jih permanentno reformulirajo (prim. Foucault 1991: 8-11; Winko 2001: 470). Foucault je torej izrazito kritičen do hermenevtičnih modelov in principov tekstu imanentne analize.

[18] Link in Link-Heerova na istem mestu menita, da so ta zastavek v marsikateri polemiki vse prekmalu označevali za 'idealističnega', kot da naj bi Foucault z njim nekako trdil, da 'sveta ni bilo, dokler ga ni ustvaril diskurz', pri tem pa so spregledali, da vendarle ni govoril samo o 'diskurzivnih' ampak tudi o 'nediskurzivnih praksah', npr. o ekonomiji.

[19] Ali v slovenskem prevodu (Foucault 2001: 117): [Diskurz je] »celota izjav, ki izhajajo iz istega sistema formacije« in še na drugem mestu (nav. d.: 128): »Diskurz bomo imenovali celoto izjav, kolikor te izhajajo iz iste diskurzivne formacije.«

[20] Med njimi so, če še enkrat strnjeno povzamem, predvsem kritika metafizike, njenih temeljnih predpostavk, abstraktnih kategorij in miselnih procedur, nasprotovanje abstraktnemu objektivizmu strukturalne lingvistike in premik k obravnavi govorne komunikacije v konkretnih družbenih historičnih okoliščinah, poleg kritike avtonomije subjekta pa še kritična razgradnja avtonomije literature ter sploh »buržoaznega« institucionalnega pojmovanja umetnosti, premeščanje raziskovalnega predmeta in interesa s komunikacijske triade avtor-delo-bralec na širše kulturne in družbenozgodovinske kontekste in preusmeritev od hermenevtično-interpretacijskih ciljev literarnovednih razlag k raziskavam diskurza kot simbolnega reda oziroma nekakšne specifične mreže diskurzov, v katero se poleg drugih diskurzov vmeščajo tudi literarni teksti; ti pa še sami funkcionirajo kot presečišče različnih diskurzov in ne napotujejo neposredno na zunajtekstualno realnost, ampak predvsem na druge tekste.

[21] Tretja metodološka paradigma je tu mišljena v pomenu, kot ga za to fazo razvoja modernih literarnovednih metod zarisuje Virk (1999: 8-12, 227-241).

BIBLIOGRAFIJA

Mihail BAHTIN / Valentin N. VOLOŠINOV, 1980: *Marksizam i filozofija jezika*. Prevedel Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.

Robert F. BARSKY, 1993: Discourse analysis theory. V: Makaryk (ur.), 1993. 34–36.

Robert de BEAUGRANDE, 1994: Discourse: 1. Discourse analysis. V: Groden, Kreiswirth (ur.), 1994. 207–210.

Émile BENVENISTE, 1988: *Problemi splošne lingvistike I*. Prevedla Igor Žagar (I–IV) in Bernard Nežmah (V–VI). Ljubljana: ŠKUC; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Vladimir BITI, 2000: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Paul A. BOVÉ, 1990: Discourse. V: Frank Lentricchia, Thomas McLaughlin (ur.): *Critical terms for literary study*. Chicago: University of Chicago press. 50–65.

Fran BRADAČ, 1980: *Latinsko-slovenski slovar*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Malcolm COULTHARD, 1996: *An introduction to discourse analysis*. London, New York: Longman.

Teun A. van DIJK (ur.), 1985: *Discourse and communication: new approaches to the analysis of mass media discourse and communication*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

George L. DILLON, 1994: Discourse. 2. Discourse theory. V: Groden, Kreiswirth (ur.), 1994. 210–212.

Jürgen FOHRMANN, Harro MÜLLER (ur.), 1988: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main : Suhrkamp.

– – –, 1988a: Einleitung: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. V: Fohrmann, Müller (ur.), 1988. 9–21.

Michel FOUCAULT, 1991: Red diskurza: nastopno predavanje na Collège de France 2. decembra 1970. V: *Vednost – oblast – subjekt*. Prevedli Boris Čibej ... et al. Ljubljana: Krt. (Knjižna zbirka Krt, 58). 3–27.

– – –, 2001: *Arheologija vednosti*. Prevedel Uroš Grilc. Ljubljana: Studia humanitatis.

James Paul GEE, 1999: *An introduction to discourse analysis: theory and method*. London, New York: Routledge.

Gérard GENETTE, 1972: Discours du récit. V: *Figures III*. Paris: Seuil. 67–282.

– – –, 1983: *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.

Ute GERHARD, Jürgen LINK, Rolf PARR, 2001: Diskurs und Diskurstheorien. V: Ansgar Nünning (ur.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 115–117.

Antonio GÓMEZ-MORIANA, 1993: *Discourse analysis as sociocriticism: the spanish golden age*. Minneapolis, London: University of Minnesota press.

Michael GRODEN, Martin KREISWIRTH (ur.), 1994: *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*. Baltimore, London: The Johns Hopkins university press.

Jürgen HABERMAS, 1981: Kriza spoznavne kritike: Spoznanje in interes, 1. del. V: Slavoj Žižek, Rado Riha (ur.): *Kritična teorija družbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 221–260.

– – –, 1989: *Strukturne spremembe javnosti*. Prevedel Ivo Štandeker. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta.

Michael HOEY, 2001: *Textual interaction: an introduction to written discourse analysis*. London, New York: Routledge.

Benedikt JEßING, Ralph KÖHNEN, 2003: *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon, 45).

– – –, 2003: Od literarne teorije k teoriji literarnega diskurza: fragmenti za uvod. V: Marko Jesenšek (ur.): *Perspektive slovenistike ob vključevanju v Evropsko zvezo*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 14). 81–94.

Gabriele KALMBACH, 1988: Bibliographie zur Diskurstheorie. V: Fohrmann, Müller (ur.), 1988. 441–456.

Clemens KAMMLER, 1992: Historische Diskursanalyse: Foucault und die Folgen. V: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (ur.): *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbeck bei Hamburg: Rowolt. 630–639.

Jelka KERNEV ŠTRAJN, 1995: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost*, 18, št. 2. 31–58.

Marie-Christine LEPS, 1993: Discourse. V: Makaryk (ur.), 1993. 535–536.

Jürgen LINK, Ursula LINK-HEER, 1990: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. *Li-Li: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 20, št. 77. 88–99.

Diane MACDONELL, 1986: *Theories of discourse: an introduction*. Oxford, New York: Blackwell.

Irena R. MAKARYK (ur.), 1993: *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Toronto: University of Toronto press.
Sara MILLS, 1997: *Discourse*. London, New York: Routledge.
Christopher NORRIS, 1996: Discourse. V: Michael Payne (ur.): A *dictionary of cultural and critical theory*. Oxford, Cambridge, Mass.: Blackwell. 144–148.
Peter PRECHTL, 1999: Diskurs. Diskurstheorie, Diskursethik. V: Peter Prechtl, Franz-Peter Burkard (ur.): *Metzler Philosophie Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 115–117.
Stefan RIEGER, 1995: Exkurs: Diskursanalyse. V: Miltos Pechlivanos ... et al. (ur.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 164–169.
Louise SCHLEINER, 1997: Discourse analysis and literary study: Aemilia Lanyer's *Epistle* as sample text. *Mosaic* 30, št. 4. 15–37.
Siegfried J. SCHMIDT, 1988: Diskurs und Literatursystem. Konstruktivistische Alternativen zu diskurstheoretischen Alternativen. V: Fohrmann, Müller (ur.), 1988. 134–158.
Jola ŠKULJ, 1993: Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma. *Primerjalna književnost* 16, št. 1. 16–27.
Miloš TAVZES (ur.), 2002: *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
Jacob TORFING, 1999: *New theories of discourse*. Oxford, Malden, Mass.: Blackwell.
Tomo VIRK, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
Simone WINKO, 2001: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. V: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (ur.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 463–478.

■ THEORIES/THEORY OF DISCOURSE AND LITERARY STUDIES: PART 1

Key words: literary science / discourse / theory of discourse / Bahtin, Mihail / Foucault, Michel

The theories of discourse are a heterogeneous complex of newer theoretical and methodological approaches springing from the meeting point of the social sciences and the humanities at the end of the sixties and the beginning of the seventies of the previous century, a time of intense methodological turning points, epistemological clarifications, and ideological self-reflections. What they have in common is their interdisciplinary nature, criticism of structuralist conceptions and understanding of language as verbal communication placed into concrete social and historical contexts, criticism of any essentialism, and the deconstruction of traditional metaphysical categories of subject, history, and meaning. The article retains the established distinction between the two main "schools" of discourse theories, the French post-structuralist approach and the Anglo-American discourse analysis focusing on contemporary linguistic approaches, although the main focus is on the first.

Theories of discourse are not easily discernible. It can be established from the analysed introductions to this discipline, written by Diane Macdonell, Jacob Torfing and Sara Mills, and the collection of essays *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, edited by Jürgen Fohrmann and Harro Müller, that there is no consensus on the authors and approaches belonging to this discipline. As far as the correlation between theories of discourse with literature and literary studies is concerned, a precise focus can only be found in the Fohrmann/ Müller collection. An overview of the more prominent conceptions of discourse (in linguistics, narratology, Bakhtin and Kristeva, philosophy and Foucault) does also not shed more light on the matter. Setting aside the Anglophonic approaches to discourse analysis focusing on linguistics and the theory of mass media, it would on principle still be possible, due to the overlapping of some key epistemological and theoretical suppositions in the array of theories of discourse introduced to contemporary literary studies, to take numerous disciplines into account: neo- and post-Marxism, colonial and post-colonial studies, new historicism, cultural materialism and cultural studies, feminist theory, various disciplines deriving from post-structuralism, Barthes' semiotics, psycho-analytical theory and deconstruction, the theory of intertextuality, Foucault's discourse analysis, and partly also common points within reception aesthetics, the empirical literary science of Siegfried J. Schmidt, Bourdieu's theory of the literary field and others. However, there is a prevalent approach in literary studies to research these theories separately and to narrow the complex of heterogeneous theoretical and methodological proposals to Foucault's discourse analysis.

November 2004

MODEL SODOBNEGA GLEDALIŠČA?!

Hans Thies Lehmann: Postdramsko gledališče. *Ljubljana: Maska, 2003.*

Štiri leta po prvem izidu smo v slovenščini dobili prevod knjige *Postdramatisches Theater* (*Postdramsko gledališče*) Hansa Thiesa Lehmanna, ki je študiral pri slavnem Petru Szondiju. Njegovo *Postdramsko gledališče* ne skriva velike ambicioznosti, saj skuša »razgrniti estetsko logiko novega gledališča« (*Postramsko gledališče*, 21) ter s tem pomagati ustvarjalcem in sodobni publiki k lažjemu razumevanju gledaliških pojavov. Lehmann nadaljuje Szondijevo tradicijo, saj izhaja iz ugotovitve, da današnje gledališko dogajanje korenini v krizi tradicionalne (absolutne) drame s konca 19. stoletja, vendar rešitve te krize ne vidi v t. i. epskem gledališču, saj je tudi slednje zanj le prehoden pojav, ki vodi k novi, postdramski paradigmi. Glavni vprašanji, ki se mi zastavljata na začetku, sta, ali je sodobni teater še mogoče definirati s Szondijevo soodvisnostjo vsebine in oblike ter ali je taka definicija lahko zvesta svojemu predmetu spričo njegove skrajne heterogenosti.

Vrnimo se za začetek k Szondiju, ki je leta 1956 gradil svojo tezo na analizi dramskih besedil, v katerih je detektiral neskladnost med obliko in vsebino, kar je pripeljalo do nastanka sodobne dramatike. Szondi v slednji opaža vdor epskih elementov, tako da nasproti absolutnosti tradicionalne drame postavi epskost sodobne. To nasprotje so kasneje dopolnjevali različni avtorji (Mattenklott, Pfister, Klotz) in razvili dopolnjujoča se koncepta absolutne in epske drame ter drame zaprte in odprte forme. Szondi opiše simptome izvorne krize ob dramah Ibsna, Čehova, Maeterlincka, Strindberga in Hauptmanna ter kasneje poskuse ohranjanja absolutnosti in preseganja krize z uvajanjem epskih elementov. Ne gre mu torej za prikaz dramske produkcije med letoma 1880 in 1950, na kar kaže že dejstvo, da obsega celotna knjiga le dobrih 100 strani, ampak za razumevanje radikalnih sprememb, ki so se takrat dogajale v gledališču. Szondi se je zavedal, da »zgodovina sodobne dramatike nima zadnjega dejanja niti se ni za njo spustil zastor« (Szondi 2000, 131), zato je zadnji del, v katerem obravnava epsko gledališče, poimenoval *Poskusi preseganja*.

Ravno na to odprtost se naveže Lehmann, ko utemelji svojo raziskavo na spornem dejstvu, da naj bi Brechtova avtoriteta postavila njegov opus za orientacijsko obliko sodobnega gledališča, kar je bila »okoliščina, ki je ob vsej produktivnosti, ki jo je prinesla s seboj, povzročila tudi prve zaznavne blokade in vse prehitro strinjanje glede tega, kaj sodi k 'modernemu' gledališču« (*Postdramsko gledališče*, 40). S tem Lehmann legitimira svoje početje, torej nadaljevanje analize do konca 20. stoletja, pri čemer se osredotoča na gledališke uprizoritve zadnjih 30 let, ko se je dokončno konstituiralo postdramsko gledališče. Spornost zgoraj citirane trditve o Brechtovi avtoriteti se pokaže že ob avtorjevi ugotovitvi, da je Szondi v predavanjih iz l. 1965/66 (prim. Szondi *Das lyrische Drama des fin de siècle*) obravnaval tudi t. i. lirsko dramo – gre za dramo, ki išče izhod iz krize v lirskih elementih –, še bolj pa ob kasnejših teoretikih (npr. Grotowskem, Schechnerju idr.), ki jih omenja kot idejne utemeljitelje nove paradigme in bi zanje težko trdili, da so izhajali iz Brechtovih določil epskega gledališča. Kaj torej je postdramsko gledališče?

Lehmann priznava, da se je ob koncu 19. stoletja začel v dramatiki proces rušenja absolutnosti, ki ga je opisal že Szondi in je bil najbolj radikalen v zgodovinskih avantgardah z začetka 20. stoletja, vendar se ni izvršil do konca. To nenazadnje dokazuje pojav neoavantgard v 50-ih in 60-ih letih prejšnjega stoletja. Definicija postdramskega gledališča temelji na dramskem gledališču, za katerega se zdi, da stoji in pade z besedilom.

»Dramskemu gledališču vlada besedilo. V novoveškem gledališču je bila uprizoritev v veliki meri deklamacija in ilustracija napisane drame. Tudi tam, kjer sta bila zraven ali sta celo prevladovala glasba in ples, je 'besedilo' ostalo odločilno kot narativna in miselna totaliteta, ki jo je mogoče podoživeti. Kljub vedno izrazitejšim značilnostim dramatis personae z neverbalnim repertoarjem telesne gestike, gibanja in duševne izrazne mimike, je ostalo tudi v 18. in 19. stoletju pri tem, da je človeška figura bistveno definirana z govorom. Besedilo pa ostane spet osredotočeno na svojo funkcijo kot besedilo vlog. Drami je bilo mogoče vstaviti in dodati zbor, pripovedovalca, medigre, gledališče v gledališču, prolog in epilog, govorjenje v stran in tisočera subtilnejša ustja dramskega kozmosa, nenazadnje tudi brechtovski repertoar epskih načinov igre, ne da bi bilo pri tem uničeno specifično doživetje dramskega gledališča. Načeloma ni pomembno, ali so bile v dramski teksturi učinkovite lirske govorne oblike in v kolikšni meri so uporabljali epsko dramaturgijo: Drama si je lahko vse to priključila, ne da bi izgubila dramski značaj« (*Postdramsko gledališče*, 25).

Postdramska paradigma še vedno temelji na vseh elementih dramskega gledališča, le da so sedaj ti enakovredni, »tako rekoč razstreljeni in nato spet ponovno povezani« (*Postdramsko gledališče*, 12). Povezani pa so na tak način, da problematizirajo posamezne elemente dramskega gledališča: iluzijo, besedilo, prostor, čas in telo. Lehmann obravnava vsakega od teh elementov v posebnem sklopu, v katerem najprej prikaže njegovo funkcijo znotraj dramske paradigme in potem ugotavlja, kako je ta problematizirana v postdramski. Vprašanje, ki se postavlja, je, čemu postdramsko gledališče počne vse to. Podobno kot Szondijeva tudi Lehmannova teorija temelji na krizi gledališča, ki jo je povzročil razmah novodobnih medijev (film, televizija, video, računalniška animacija ...). Gledališče se mora ob takšni konkurenci, ki je sposobna ustvariti bolj prepričljivo oz. že kar popolno iluzijo, vprašati, kaj je njegova lastna posebnost, s katero lahko prepriča prenasičenega potrošnika kulture.

Lehmannova teza je, da je posebnost gledališča, ki postane tudi glavna lastnost postdramske paradigme, v tem, da se predstava vedno odigra neposredno pred občinstvom in torej omogoča ukinjanje ločnice med odrom in theatronom (prostor, kjer so gledalci) oz. omogoča aktivno vlogo gledalcev. Ta teza nas sicer vodi nazaj v domeno Brechtovega gledališča, a ravno v tem je postnarava te Lehmannove paradigme. Gre za radikalno izpeljavo antiiluzionističnih tendenc, saj Brecht od gledalca še vedno zahteva le distanco in zavzemanje stališča do predstavljene oz. lastne resničnosti, postdramska predstava pa zahteva od gledalca aktivno udeležbo že pri samem dogodku. Najboljši primer je morda način uporabe simultanega odra. Postdramsko gledališče s simultanim dogajanjem namreč ustvari preobilico dražljajev, da bi prisililo gledalca k lastni kreaciji. Gledalec je sposoben dojeti le del predstavljenega, zaradi česar se približa vlogi gledališkega ustvarjalca. Pomanjkanje sinteze, ki je pravzaprav predpogoj Lehmannovih *Postdramskih gledaliških znakov*, je po eni strani logičen zaključek teženj po približevanju gledališča življenju –

od Brechta in avantgard so ta prizadevanja vodila k happeningu in performansu, ki ju Lehmann navaja kot neposredna predhodnika postdramskega gledališča – po drugi pa vsebuje nevarnost, da bi gledalec ostal povsem praznih rok oz. da bi se začel spraševati, zakaj naj bi še hodil v gledališče, če mu to nima česa dati.

Na tem mestu si avtor pomaga z drugim določilom postdramske paradigme, ki je v tem, da se to gledališče ukvarja z vprašanji predstavljanja in percepcije, tako da izenači vse elemente dramskega gledališča ter jih nato obravnava vsakega posebej. S tem preskuša številne možnosti, ki jih Lehmann popiše v posebnih sklopih (*Onstran iluzije*, *Besedilo*, *Prostor*, *Čas*, *Telo*), vendar mi na tem mestu ne gre toliko za obnavljanje le teh, ampak za dejstvo, da postdramsko gledališče kot svoje drugo določilo ponuja širjenje percepcije. Namen povezave obojega Lehmann zgolj provizorično nakaže na koncu *Epiloga*, v treh razdelkih (*Družba spektakla in gledališča*, *Politika zaznavanja, estetika odgovornosti* in *Estetika tveganja*), ki so bili pri nas prevedeni že l. 2000 v gledališkem listu ljubljanske Drame (Lehmann, 66–69). Gre za to, da v današnjem svetu, ko nas mediji bombardirajo s šokantnimi podobami bojišč, katastrof, mučenj ipd. gledalec postaja vedno bolj distanciran in pasiven. Odgovor gledališča je v aktivni vlogi gledalca, s katero ponovno vzpostavlja vez med zaznavanjem in delovanjem. Ponovno nas torej spomni, da gre zares in da se moramo v življenju na sporočila odzivati. Druga nevarnost, ki pelje v pasivnost, je racionalizacija oz. dejstvo, da v današnjem svetu ni ničesar, o čemer ne bi mogli racionalno razpravljati. Način preseganja te letargije vidi Lehmann v širjenju percepcije, »'treningu' emocionalnosti, ki je racionalni predrazmisleki nimajo pod nadzorom. (...) Vedno bolj bo naloga 'gledaliških' praks v najširšem pomenu, da igrivo vzpostavijo situacije, v katerih bo afekt sproščen« (*Postdramsko gledališče*, 309).

Naj sedaj še enkrat na kratko povzamem definicijo postdramskega gledališča. Določata ga:

1. oblika, ki zahteva aktivno sodelovanje gledalcev v predstavi, s čimer se briše meja med igralci in gledalci;

2. vprašanja zaznave in njenega širjenja, za katera se zdi, da predstavljajo vsebino postdramskega gledališča, čeprav njegova oblika onemogoča vsakršno sintezo sporočila.

Lehmann stori korak naprej od svojega učitelja, ko postavi pod vprašaj primat dramskega teksta in se opredeli za analizo predstave oz. gledališkega dogodka, a tudi v njegovem sistemu ostanejo nekatere pasti, ki so jih pokazali že Szondijevi kritiki. Najbolj očitni sta koncept krize in z njim povezano vprašanje, ali gre pri postdramskem gledališču res za novo paradigmo, ali pa le za razkroj dramskega. Krištof Jacek Kozak, ki je prevedel tako Szondijevo *Teorijo sodobne drame* kot pričujoče Lehmannovo delo, se v spremni besedi k Szondijevi knjigi med drugim sprašuje, »ali je v sodobni dramatiki sploh mogoče stopiti iz začaranega kroga krize in oblikovati drugačen temelj, ki ne bo povratek v 'predkrizno' stanje, hkrati pa tudi ne bo likvidacija same dramatike« (Szondi 2000, 21)? Lehmannova knjiga odgovarja z odločnim ne, saj je temelj postdramskega gledališča ponovno kriza – najprej zaradi izgube družbenega položaja dramskega gledališča, ki je z razvojem filma, televizijske produkcije, videa, računalniških iger, virtualne resničnosti ipd. dobival v kreiranju iluzije oz. manipuliranju s percepcijo novo, zahtevno konkurenco, nato pa še zaradi izgube primarne vloge dramskega besedila, ki je povzročila

vnovično analizo vseh elementov dramskega gledališča, iskanje njihove vloge in meja, da bi se sodobno gledališče dokopalo do lastne differentia specifica, prednosti, s katero bi prepričalo občinstvo. Ponovno je torej »mogoče reči, da (Szondi/Lehmann) ne prikazuje razvoja sodobne (postdramske), pač pa razkroj tradicinalne (dramske) drame« (Szondi 2000, 19). Lehmann se zaveda teh nevarnosti, saj zapiše: »Obstajati utegne nevarnost, da globini tukaj predpostavljene zareze pripišemo prevelik pomen, in sicer propad podlag dramskega gledališča, ki je kljub vsemu veljalo stoletja, ter radikalno transformacijo scenskega v dvoumni luči medijske kulture,« vendar nasprotna možnost, »da v novem vselej že opazimo različico že znanega – zlasti na akademskem področju –, grozi hitreje in z mnogo bolj uničujočimi napačnimi ocenami in slepoto« (*Postdramsko gledališče*, 26).

Pri nas se je ob izidu *Postdramskega gledališča* pojavilo navdušenje nad dejstvom, da Lehmann omenja tudi nekatere slovenske gledališke ustvarjalce, kar naj bi pomenilo, da Slovenci aktivno soustvarjamo novo paradigmo in s tem vsaj evropsko gledališko sceno zadnjih 30-ih let. Oglejmo si pobliže, kakšno vlogo odigrajo Slovenci v pričujoči knjigi. Omenjeni so Tomaž Pandur (v družbi Grotowskega in Silvia Purcareta), Emil Hrvatin in med skupinami En-Knap. O (ne)resnosti omenjenega seznama poroča Aldo Milohnič v spremni besedi. »Že v uvodnem poglavju njegove knjige lahko preberemo imena skoraj štiridesetih režiserjev (...) in skoraj tridesetih skupin (edino omenjeno slovensko skupino En Knap pa avtor zmotno uvršča med režiserje in ne med skupine – še en primer površnosti)« (*Postdramsko gledališče*, 334). Bolj kot sam seznam imen, za katerega avtor prizna, da je provizoričen, je pomembna nadaljnja obravnava naših umetnikov. En Knap ostaja pri uvrstitvi na seznam, večkrat sta omenjena Hrvatin in Pandur, a avtor se le ob Pandurju ukvarja tudi z njegovim gledališkim delom. Emil Hrvatin se namreč po že omenjenem seznamu pojavi še v opombah na str. 48 kot urednik zbornika teoretskih razprav o gledališču in na str. 257 kot avtor monografije o gledališču Jana Fabra, ki je na koncu navedena tudi v bibliografiji. Tomaža Pandurja oz. njegovo adaptacijo Dantejeve Božanske komedije Lehmann najprej navede v ilustracijo uporabe telesa kot vizualnega predmeta, ki je je v Pandurjevemu Peklu toliko, da se celota približuje cirkusu (*Postdramsko gledališče*, 114), v nadaljevanju pa se k Pandurju ponovno vrne ob vprašanju vračanja mita in epske naracije, ki v postdramski časovni estetiki funkcionirata kot negacija zgodovine oz. vdor večnosti (*Postdramsko gledališče*, 232–233). Ravno Pandurjev primer kaže novo šibko točko Lehmannovega sistema. Gre namreč za dejstvo, da avtor Pandurjevo trilogijo najprej navede kot primer vizualne uporabe telesa brez simbolnega pomena, potem pa ravno prisotnost telesa, spomina na telo (takšen je tudi naslov razdelka) ohranja mitsko večnost. Takšni paradoksi *Postdramskega gledališča* so posledica njegove nedoločenosti oz. pomenske odprtosti, zaradi katere moramo interpretove (Lehmannove) zaključke vseskozi brati s pridržkom, saj so v veliki meri produkt avtorjevega lastnega odnosa do videnih predstav.

Lehmannova teza je vsekakor fascinantna, še posebej zato, ker se zdi, da je uspel ponuditi enotno matrico skrajno heterogenega pojava, kakršno je sodobno gledališče, ki se pogosto giblje na meji med različnimi umetnostmi ter med umetnostjo in neumetnostjo. *Postdramsko gledališče* je zato knjiga, ob kateri nihče ne ostane hladen. V teorijo drame prinaša novo tezo, ki bo bržkone spodbudila nadaljnje raziskave ožjih področij. Slednje bodo bolj zveste svojim predmetom in bodo verjetno odprle nove polemike z avtorjevim

delom, a ga bodo s tem dokončno utrdile v teoriji drame. *Postdramsko gledališče* je tudi dobrodošel priročnik za gledalca, od katerega sodobno gledališče zahteva spremenjeni način recepcije, saj mu ponuja nekaj preprostih navodil, s katerimi postaja najnovejša produkcija laže obvladljiva. Vendar pa lahko pričujoča knjiga postane problematična v primeru, ko jo razumemo normativno. Lehmann sam opozarja na to nevarnost, saj »ne oblikuje nikakršne nove dogme v smislu, da morajo biti sodobne oblike te ali one vrste. Ta knjiga izvaja 'konstruktivno kritiko' ter poudarja velikanske potenciale izumljanja, ki jih onstran drame odprejo razkroj gledaliških elementov in nove kombinacije.« Kasneje poudarja tudi nedokončanost in provokativnost teksta. »Na podlagi tega ozadja se je mogoče lotiti premisleka, ki bi na novo osvetlil zgodovino novoveškega gledališča in drame. Vendar te umetniške in kulturnosociološke perspektive avtor ni izpeljal s premislekom. Njen razvoj bo ostal prepuščen prihodnjim gledališkim in estetskim poskusom« (*Postdramsko gledališče*, 12–13). Lehmannovo *Postdramsko gledališče* je eno temeljnih del o sodobnem gledališkem dogajanju, a ga je treba ves čas brati z dvojnim pridržkom. Prvič z zavestjo, da gre za enega od t. i. post pojavov, ki še niso nove paradigme v pravem pomenu besede, ampak so bolj prebolevanje, razkroj tradicije, in drugič, da je zaradi poudarjene, aktivne vloge gledalca – s te pozicije piše tudi avtor – v knjigi močno prisoten horizont interpreta, kar pomeni, da Lehmannovo razumevanje ni edino legitimno. Sicer pa je to splošna lastnost razumevanja in razlaganja, tako da je normativnost tovrstnih tekstov največkrat posledica njihove premalo kritične recepcije.

Gašper Troha

LITERATURA

Lehmann, Hans Thies. »Postdramatično gledališče.« *Gledališki list SNG Drama.* 9 (1999/2000): 66–69.

Szondi, Peter. *Das lyrische Drama des fin de siècle.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950.* Ljubljana: MGL, 2000.

Avgust 2004

RAZMIŠLJANJA O PRIMERJALNI KNJIŽEVNOSTI

Tania Franco Carvalhal: O proprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada. *Vale do Rio dos Sinos: Unisinos, 2003.*[*]

Tania Franco Carvalhal je profesorica literarne teorije in ustanoviteljica ter prva predsednica Abralic, Brazilske zveze za primerjalno književnost, letos pa je bila na kongresu v Hong Kongu izvoljena za predsednico AILC/ICLA – Mednarodne zveze za primerjalno književnost. Je avtorica več knjig s tega področja. V uvodu svojih *Esejev o primerjalni književnosti*, ki jih je poimenovala *Lastno in drugotno*, lahko tudi *drugo, tuje*, kajti pomen slednjega variira glede na mesto v knjigi, avtorica sama na kratko predstavi postopek nastajanja dela in njegova poglavja. Knjiga je lepljenka besedil, ki so se porodila ob različnih priložnostih. Poleg navedb različnih avtorjev, strokovnjakov na področju komparativistike, se Carvalhalova ukvarja z njenim sedanjim stanjem, ki ga podrobneje predstavi predvsem v povezavi s svojo deželo, Brazilijo. Brazilsko združenje za primerjalno književnost je bilo ustanovljeno leta 1986 in od tedaj zavzeto razvija svojo dejavnost.

Bistvo knjige, ki ga avtorica izrazi že takoj na začetku, je njena uporabnost. Takoj nam postane jasno, da imamo v rokah berljivo knjigo, ki pregledno podaja snov strokovnega področja in je zato razumljiva za širši krog tudi laičnega bralstva, hkrati pa je dober učni pripomoček. Stavki niso zapleteni, ideje so jasno izražene, na začetku vsakega poglavja naniza najpomembnejše avtorje, povezane z idejo, ki jo izraža ali o kateri razpravlja, ob zaključku vsakega poglavja pa poda svoje strnjeno mnenje kot njegov povzetek.

Prvo poglavje z naslovom Teorije v primerjalni književnosti obravnava pluralnost možnih teorij in raznolikost primerjalne književnosti kot posledico različnih oblik opazovanja in raznoterih refleksij na določenem raziskovalnem področju. Ozre se v preteklost in ugotavlja, da je bilo 20. stoletje odločilno za institucionalizacijo primerjalne književnosti kot študijske discipline, pri čemer ne smemo zanemariti interdisciplinarnosti, saj se komparativistika neizogibno povezuje z literarno kritiko in zgodovino, če se omejimo na najpomembnejše. Avtorica podaja primere primerjalne književnosti skozi čas, govori o njenem razvoju in dodaja lastna razmišljanja. Za 20. stoletje je bilo značilno, da je bilo zelo »teoretično«, enako velja za primerjalno književnost, izziv pa predstavlja spremljanje sprememb, prilagajanje novim kontekstom problemov in področjem delovanja. Ravno zato se začne pojavljati tudi interes za prevode, za tisto Drugo, dvojčka prvotnega besedila, alter-besedilo. Prav njemu se je v 80-ih letih 20. stoletja začela odpirati primerjalna književnost in ga priznavati v njegovi različnosti. Prihodnost je ravno v iskanju kriterijev za novatorske raziskave, pri čemer je treba imeti v mislih spremembe, ki jih doživljajo teorije o literaturi. Novejše študije namreč govorijo o iztrošenosti teoretičnega

[*] *Lastno in drugotno. Eseji o primerjalni književnosti.* Izraz »alheio« lahko pomeni drugoten, drug, tuj. Njegova mnogoplastnost se kaže skozi poglavja v knjigi, saj ga avtorica uporabi v pomenih: »tisti, ki ni del mene, vendar je kot moj odsev, tisti, ki je kot prvi, a to ni, vendar mu je zelo podoben«, v nekaterih poglavjih pa tudi »tisti oz. nekaj, kar pride od zunaj, kar ni del nacionalnega«, se pravi tuje, ki pa se postopoma spaja z lastnim in postaja del njega, njegov drugi obraz.

in se nagibajo k večji živosti. Avtorica predlaga, da je za povezavo med teoretskim razmišljanjem in literaturo treba pogledati, kako literarna besedila proizvajajo teoretične koncepte. Pri tem se opira na latinskoameriško literaturo, ki jo zaznamuje stalna napetost med lastnim in drugotnim.

V drugem poglavju z naslovom Komparativizem in interdisciplinarnost avtorica po uvodnem razmišljanju navaja kar nekaj primerov iz brazilske in druge literature, iz katerih sklene, da je treba primerjati ne le jezikovno raznolikost, temveč tudi raznolikost govoric, izraznih form. To pomeni, da mora biti strokovnjak razgledan, pokukati mora čez rob svoje specializacije in se zavedati, da je primerjalna književnost študij književnosti onkraj lingvističnih in nacionalnih meja, ki se lahko ukvarja z vsaj dvema izraznima sredstvoma. Primerjalna književnost postane torej dvojno primerjalna, saj deluje obenem na več kot enem področju. Tu vidimo jasen razvoj, saj se je prej razmišljalo zgolj o vzroku in posledici. Predvsem v ZDA, kot navaja avtorica, se ukvarjajo s problemom medumetniških odnosov, z odnosi med literaturo in zgodovinskim pisanjem in podobnim. Postavlja se vprašanje, kako lahko določena oblika umetnosti osvoji karakteristike druge, ne da bi izgubila svoje specifike. Če sklenemo, primerjalna književnost preučuje literarne izraze, ki jih sooča z drugimi oblikami kulturnega izraza; literarna besedila so torej odprt sistem.

Poglavje, ki sledi, Primerjalna književnost in globalizacija, se začne s stavkom J. Texta, ki je l. 1896 v Lyonu ustanovil prvo katedro za primerjalno književnost: »Ni literature niti najbrž pisatelja, o katerem bi lahko rekli, da je zgodovinsko gledano ograjen v meje svoje matične dežele.« Texte je obravnaval odnose med posamičnim oz. lokalnim in splošnim oz. univerzalnim. Brazilsko združenje je bilo ustanovljeno šele 90 let kasneje, v tem času pa se je komparativistika sistematično rabila kot strategija branja. Z globalizacijo vse prejšnje meje odpadejo in tudi posamično in univerzalno nimata več enakega odnosa kot ob rojstvu komparativistike. Zato je treba ponovno premisliti, kaj sploh je avtentičnost oz. literatura kot odsev neke kulture. Kontekstualnost je pomembna za primerjalno književnost, ki mora biti pozorna tako na podobnosti kot tudi na razlike. V sklepu avtorica omenja prenos olimpijskih iger v Atlanti, ki si ga je po televiziji ogledalo na milijone ljudi različnih ras, kultur, jezikov, navad in običajev. To nam da misliti, da je bila tudi percepcija prireditve drugačna. Kako torej prenesti isto sporočilo po celem svetu, kaj je tisto, kar nas združuje, povezuje? V novem tisočletju se mora primerjalna književnost osredotočiti na interkulturne in ne intrakulturne študije ter biti pozorna na prepletanje in heterogenost.

Poglavje o intertekstualnosti se ukvarja z njenim razvojem v postopek, ki je neizogibno potreben za raziskovanje odnosov med različnimi besedili. Barthes pravi, da »literatura sama po sebi ni nikoli eno samo besedilo«. Avtorica govori o povezavi primerjalne književnosti z literarno teorijo in se ustavi pri Goethejevem izrazu *Weltliteratur*, kjer se univerzalnost izraža v povezanosti med narodi, ki jih druži literatura. Borges to ponazori z neskončno knjižnico, labirintom. Julija Kristeva l. 1966, ko govori o intertekstualnosti, pravi, da je literarno besedilo dialog več pisanj, mozaik citatov, absorpcija in preoblikovanje drugega besedila. Osrednji predmet primerjalne književnosti je že od začetka postopek interliterarnih odnosov, to, kar danes imenujemo svetovna literatura. Za študij teh odnosov so na voljo različni teoretski koncepti. Avtorica nam našteje različne primere: praško šolo, ruske formaliste, Izraelca Even-Zoharja. Pomemben pojem, ki ga poudarja, je pojem polisistem, kajti lite-

ratura je sistem sistemov. Bratislavska skupina, ki je pod vodstvom Dionýza Ďurišina dopolnila in razširila Even-Zoharjeve predloge, je razvila pojem »medliterarnih skupnosti«, pri čemer je mišljeno njihovo oblikovanje glede na različne dejavnike, kar pomeni, da ima lahko nacionalna literatura celo več takšnih skupnosti. »Svetovna literatura« je tako videna iz drugega zornega kota. Primerjalna književnost je torej povezana z intertekstualnostjo in medliterarnimi skupnostmi. V tem raziskovanju se krepi njena povezava z literarno teorijo. Intertekstualnost je zanjo tudi izziv, saj branje literature vedno aludira na druga besedila.

Peto poglavje vzame pod drobnogled *Weltliteratur*, izraz, ki ga je leta 1827 ponesel v javnost Goethe. Kakšen je pomen tega izraza pri vedno večji globalizaciji, zaradi katere je uporaba izrazov, kot so svetovno, globalno, splošno, postala problematična? Treba je torej najti nove pristope in preučevati literaturo ne zgolj z literarnega vidika. Omenja razvoj pojma svetovna književnost, pretresa njegov pomen in poudarja pomembnost prevodov. Queneau govori o »idealni knjižnici«, se pravi o planetarni zasnovi, o literaturi, ki je univerzalna. Carvalhalova zaključi, da je *Weltliteratur* lahko še naprej pomembna v komparativističnih razmišljanjih in jih motivira za sodelovanje z novo literarno in kulturno zgodovino ter modernimi teorijami, vendar z drugimi, novimi koordinatami.

Poglavje o literarni periodizaciji in regionalizaciji govori o času in prostoru predvsem na primeru brazilskih avtorjev, ki jih spremljamo skozi barok, romantiko in modernizem. Glede na razsežnosti Brazilije deželo zaznamuje velika raznolikost, kar daje njeni literaturi pečat univerzalnosti. Počasi torej plujemo v avtoričine domače vode, saj se od strani do strani vedno bolj posveča študiju brazilske realnosti. Naslednje poglavje, ki govori o lastnem in drugotnem v brazilski literaturi, se osredotoči na »odkrivanja samega sebe«, oblikovanje lastne identitete v Braziliji in na brazilsko literaturo. S primeri nam pokaže dualizem dojemanja domačega in tujega, predvsem tistega, kar je prišlo k njim iz Evrope, in kako je mogoče združiti domače in tuje dejavnike. Govori o sporu med pisateljema Joséjem de Alencarjem in Joaquimom Nabucom, kajti slednji, ki hoče »denacionalizirati državo«, prvemu očita prevelik nacionalizem. Pri tem je predvsem pomemben razvoj izgradnje nacionalnega v Braziliji in povezovanja originalnega, izvornega s posnemanim, imitiranim, se pravi lastnega z drugotnim oz. v tem primeru tujim. »Tuje« se postopoma v domači literaturi prelevi iz tujčevskega in zunanjega v »drugotno«, »drugo«, ki postane del domačega, lastnega. Mário de Andrade v odgovoru Nabucu govori o nacionalnem kot o intimni vezi s prostorom, kateremu pripada avtor, se pravi o zavesti pripadnosti določenemu kraju. Bojuje se proti tistim, ki kot papige posnemajo tuje, zato se zavzema za »deprimitivizacijo« dežele in povezovanje nacionalnega z univerzalnim.

V poglavje o mejah kritike in kritiki meja nas uvede stavek ruskega teoretika Bahtina, ki govori o tem, kako so meje, v vseh svojih različicah, nekaj ustvarjalnega. Meje zaznamuje večpomenskost pri razumevanju in mnogoteri simbolizem. »Meja je resničnost in mit, sanje in frustracija.« Tukaj so mišljene bolj kulturne kot geografske ali politične meje. Iz tega vidika je Brazilija kulturni arhipelag. Primerjalna književnost deluje na robu, na mejah (žanrov, tekstov ipd.), raziskuje meje. Zanimive so tudi spremembe, ki jih prinese predrugačenje ali odprava meja. Lep primer sta Evropska unija ali MERCOSUR, kjer so bivši sosedje postali partnerji. Gre pri tem za potrebo po ohranjanju

lastnega v odnosu do tujega, drugega, drugotnega? Da, vendar je ta povezana z željo po odpiranju Drugemu kot ogledalu in raznolikosti samega sebe.

Zanimiv primer so tudi portugalsko-španski odnosi, ki bi jih lahko primerjali s tistimi med Slovenijo in drugimi bivšimi jugoslovanskimi republikami. Pri tem mislimo na prizadevanja in zanimanje enega naroda v odnosu do drugega, kjer je jasno, da ta odnos ni simetričen. Na primer španski del se manj zanima za portugalskega kot obratno.

V poglavju Spomin in diskurz posredovanja najprej preberemo, kako je O. M. Carpeaux slutil omejitve tradicionalne komparativistike in že nakazoval dialektično gibanje, ki je danes značilno za primerjalno književnost. Obstajajo različne »tekstualne skupnosti«, medsebojne povezave med različnimi literaturami. Van Tieghem govori o posredniku in posredovanju, ki omogočata razširjanje neke literature v določeni državi, s tem pa ne samo literarnih del, temveč tudi idej in oblik, ki se pojavljajo v tuji literaturi. Posredniki so torej odločilni za interakcijo in se pojavljajo v obliki prevodov, korespondence med pisatelji, kroženja knjig, sodelovanja med založbami itn. Carpeaux se je zatekel v Brazilijo in je tako postal posrednik med brazilsko in evropsko literaturo, hkrati je pripomogel k vzpostavitvi komparativistike v Braziliji. Spomin rabi posredovanje.

Poglavje Primerjalna književnost in kulturne študije govori o preseganju meja, povezovanju – med drugim tudi obeh pojmov, omenjenih v naslovu. Avtorica navaja številne avtorje in njihova dela, pri čemer vidimo, da so eni pristaši združevanja omenjenih raziskovalnih področij, drugi pa so za strogo ločevanje literature. Mário de Andrade, njen rojak, si prizadeva za ponovno opredelitev odnosa med »učenim« in »popularnim«, govori npr. o povezavi med glasbo in literaturo, saj »se mora umetnik čim bolj približati skupnostim.«

Zadnje poglavje o prevajanju in recepciji v komparativistični praksi je zgodba o drugačnosti, ki, tako kot korenine drevesa, poganja iz enega samega debla. Pri prevajanju je seveda treba upoštevati medkulturne razlike, jezikovno drugačnost. Rabassa, eden najbolj znanih prevajalcev brazilskega avtorja Machada de Assisa v angleščino, je izrekel stavek, ki se ga po tihem zavedamo vsi prevajalci: »Različnost med jeziki ne daje možnosti za popolno reprodukcijo.« Prav zaradi te »nepopolnosti« se je nekako do leta 1970 na prevod gledalo kot na izdajo izvirnika in na drugorazredno delo v primerjavi z njim. Tedaj pa so mu končno priznali lastno vlogo, ustvarjalno komponento in uvideli, da je pomembna komunikacija med kulturami ter da je prevajalski proces vzporeden literarnemu pisanju. Octavio Paz pravi, da sta »pesniško ustvarjanje in prevajanje sorodni operaciji«, saj vsako ustvarjanje, kljub temu, da je videti, kot da je pričarano iz nič, iz nečesa izvira, pri prevajanju pa ima prevajalec sicer neko osnovo, iz katere izhaja, vendar jo je treba vseeno na novo ustvariti (in hkrati postane spet osnova, navdih za nova literarna dela). Avtorica vztraja pri tem, da prevajanje hrani literarno ustvarjanje, prevajalec pa je kritični bralec. Prevod mora biti drugi obraz izvirnika, eno od njegovih možnih branj; s tem izvirnik bogati ter posledično omogoča kulturne izmenjave. »Ne moremo spregledati, da so prevodi pomemben člen v procesih literarnega pretoka in da jih je treba preučevati same po sebi kot raznovrstne prispevke in kot možno konkretizacijo drugih besedil in drugih kultur. Nedvomno so neizogibno potreben vir za pisanje literarne zgodovine, saj analiza prevodov nasploh omogoča spremljanje evolucije oblik in učinkov, žanrov in okusa zaradi naknadnega prodora idej, stilov in kritičnih stališč, ki niso naši.« S tem želi Carval-

halova povedati, da smo na prevode premalo pozorni in jih ne preučujemo dovolj, vendar pa so ravno oni tisti, ki večinoma vplivajo na tuje bralce. Ena glavnih vlog prevoda je torej prenos literarnih vplivov, saj njegovo preučevanje razgrne pogled na literaturo, iz katere delo izhaja, in njene vplive na literaturo, ki vplive sprejema. Na ta način pripelje do novih usmeritev, literarna kritika pa ob prvem prevodu nekega avtorja oziroma dela s komentarji odpira poti v novo literaturo in razgrinja spremembe, ki jih prevod prinaša v sprejemno literaturo. Prevajanje je tesno povezano s procesi literarne recepcije v ciljni literaturi, saj sproži niz razmišljanj o prevodih, študije, primerjave (npr. glede razvoja jezika). Skratka, prevod ima močan vpliv na ciljno literaturo, kar avtorica lepo ponazori na primeru svoje dežele, saj so na primer Brazilci dobili prevode ruske literature preko francoskih prevodov. Zelo pomemben element je seveda tudi izbira prevoda in prevajalec, če ima seveda možnost sam predlagati delo za prevod, odločilno vpliva na to, katero delo in kateri avtor iz literature »gostiteljice« bosta predstavljena v »domači« literaturi in na kakšen način, odlikovati se mora tudi kot dober selektor. Važno je tudi, kako prevede v svojo stvarnost tisto, kar v ciljni literaturi oz. kulturi ne obstaja. Lefevère pravi, da je »prevod v veliki meri odgovoren za podobo besedil, pisatelja in kulture.« Značaj prevoda je torej subverziven, saj ima lahko pozitiven ali negativen vpliv v literarnem sistemu, odgovoren je za napredek oz. nazadovanje v njegovem razvoju. Avtorica poudarja, da se je v današnjem času prevoda lažje lotiti, saj so razdalje vedno manj nepremostljive in se prevajalec lahko poda v deželo izvirnika, jo spozna in se seznani s kulturo prevajanega dela. Prevajalec, ki je hkrati strokovnjak za svoj jezik in za tistega, iz katerega prevaja, pa je, kot zaključuje avtorica, lahko komparativist par excellence. Kajti nihče se ne rodi kot komparativist, temveč si do te poklicanosti tlakuje pot s številnimi izkušnjami in študijem raznolikih kultur in mnogoterih literatur.

Barbara Juršič Terseglav

November 2004

SLAVISTIKA NA RAZPOTJU

Ivo Pospíšil: Slavistika na křižovatce. *Brno, Středoevropske vydavatelství a nakladatelství Regiony, 2003. 397 str.*

Literarni zgodovinar, teoretik in komparativist Ivo Pospíšil sodi med vodilne češke literarne znanstvenike, prav gotovo pa je eden najbolj agilnih: je profesor in predstojnik slavističnega inštituta na univerzi v Brnu, poleg tega je nosilec ali sodelavec pri raziskovalnih projektih na nacionalni in mednarodni ravni (med drugim pri dvostranskem češko-slovenskem komparativističnem in literarnoteoretičnem projektu); urednik ali sourednik vrste znanstvenih publikacij; član in funkcionar več strokovnih organizacij, mdr. mednarodnega slavističnega komiteja; predvsem pa neutruden znanstveni publicist, ki je poleg številnih revijalnih člankov kot avtor ali soavtor doslej objavil okrog petnajst monografij. Ukvarja se z vprašanji literarne teorije, literarnih žanrov, zgodovine slovanskih literatur, zlasti češke in ruske, z ruskim romanom ter s teorijo in zgodovino slavistične literarne vede.

Pričujoča knjiga prinaša delni izbor njegovih razprav in člankov, nastalih v zadnjem desetletju in objavljenih od 1998 dalje: skupno jih je 28, od tega 6 doslej še nenatisnjenih. Večinoma so seveda pisani v češčini, poleg tega posamezni še v ruščini, angleščini ali nemščini, pač glede na to, kje in kako so nastajali kot rezultati raziskovalnih projektov, referati na znanstvenih posvetih ali kot samostojni članki v revijah in zbornikih. (Med njimi je tudi prispevek »Literary history, poststructuralism, dilettantism and area studies« s konference *Kako pisati literarno zgodovino danes?* v Ljubljani 2002, prvič objavljen v zborniku z enakim naslovom, ki je izšel pri Znanstvenoraziskovalnem centru SAZU 2003.)

Knjiga se zaradi tematske širine utegne na prvi pogled zazdeti nekako razpršena, vendar ta vtis vara. Zlasti njen prvi in drugi del sta strogo usmerjena na nekaj problemskih sklopov, ki sodijo v žarišče avtorjevega raziskovalnega prizadevanja. V prvem delu so pod skupnim naslovom *Filologija – družbene vede – areal – globalizacija* v ospredju družbenofunkcijski, zgodovinskorazvojni, epistemološki in metodološki vidiki sodobne literarne vede. V drugem delu z naslovom *Literarnovedna slavistika: zgodovina in metodologija* se perspektiva koncentrično zožuje in osredinja na slavistično literarno vedo, seveda s težiščem na češki in delno tudi slovaški, navzlic temu pa ne zgublja povezav s prej razgrnjeno globalno problematiko. V zadnjem delu so pod nepretenciozno oznako *Pregledi* zbrane obravnave posameznih širših ali ožjih teoretičnih in zgodovinskih vprašanj z rusističnega, bohemističnega in komparativističnega območja. Tukaj se zvrstijo literarni pojavi od 18. stoletja do sodobnosti: posamezne dobe oz. smeri, kot romantika ali postmodernizem; vrste oz. zvrsti, kot npr. roman, gotska pripovedna proza, refleksivna poezija; posamezni literarni avtorji od ruskih klasikov (Puškin, Tolstoj, Leskov) do manj odmevnih sodobnih čeških piscev. Knjiga se konča s članki o treh znanstvenikih, ki so vsak po svoje presegali meje nacionalnih filoloških tradicij (Ukrajinec Dmitrij Čiževski, Slovenec Matija Murko, Slovak Andrej Červeňák). Sledi še združena, obširna bibliografija, v kateri so z opaznim deležem zastopane tudi objave samega avtorja.

Z veliko mero poenostavljanja bi bilo mogoče strniti osrednje razpravljalne linije v takle karseda skrčen izvleček: V sodobnih procesih globalizacije sta se bistveno preobrazila položaj in funkcija jezika, literature in kulture. Zastavlja se torej vprašanje, kako se na te procese dejansko odziva oziroma kako naj bi se nanje najbolj ustrezno odzivala literarna veda, kako se na novo umešča v sklop filoloških, umetnostnih, humanističnih in družbenih ved in kako ravna v različnih specifičnih družbeno-kulturnih prostorih. Dodaten izziv ji postavljajo sodobne eksaktne znanosti s svojo poudarjeno družbeno funkcijo in zahtevnim epistemološko-metodološkim ustrojem. Očitno je, da literarna veda v tako spremenjenem položaju ne more več zdržati niti na tradicionalnem humanističnem stališču niti se ne more več oklepati preživelega modela nacionalnih filologij in njihovih primerjalnih ali nadnacionalnih ustreznic, modela, ki je dolgo časa obvladoval celotno slavistiko. Toda tudi premalo premišljeno opiranje na moderne ali pravzaprav modne razvojne težnje, kot denimo na površno dojeto poststrukturalistično dekonstrukcijo, ni ustrezna rešitev, ker lahko zapelje v diletantizem. Ena izmed najbolj obetavnih možnosti za literarno vedo je po avtorjevem prepričanju ta, da išče predmetna in metodološka stičišča ter vzporednice z družbenimi vedami; da v sodelovanju z njimi razvija interdisciplinarne, t. i. arealne študije na območjih, ki praviloma presegajo meje enega jezika in nacionalne kulture, vendar imajo dosti skupnega v prostorskih, zgodovinskih, družbenih, gospodarskih in kulturnih razsežnostih; da raziskuje različne jezikovno-besedilne komunikacijske prakse in razvija integrativno primerjalno genologijo.

Pospíšilovo knjigo odlikuje to, da so obči, sistemski, načelno teoretični vidiki v njej prepleteni in podprti s temeljitimi obravnavami konkretnih literarnih in kulturnih pojavov ter da pri pretresu današnjih problemskih konstelacij dokaj podrobno posega tudi v njihovo predzgodovino. S tem nas opozarja, da so razvojni procesi tako literature kakor tudi literarne vede v vsakem poljubnem zgodovinskem trenutku zmeraj večplastni, kompleksni in odprti v več možnih smeri, ne le v tisto, kamor se potem dejansko usmerijo; zavest o tem nas lahko obvaruje, da ne zaidemo v eno pogostih in zelo udobnih miselnih zablod – v reduktivno poenostavljanje pogledov na preteklost. Spričo tega je knjiga nedvomno tehten prispevek k diskusijam o današnjem položaju in odprtih problemih literarne vede, med drugim zato, ker odpira perspektive nanje tudi iz tistih srednje- in vzhodnoevropskih literarno-kulturnih območij, s katerimi vsaj slovenska komparativistika ni podrobneje seznanjena.

Poleg tega bi bil za slovenske bralce bržkone lahko posebej zanimiv še prispevek o Matiju Murku, eni osrednjih osebnosti evropske slavistike, čigar opus je na Češkem – drugače kot pri nas – venomer znova aktualiziran, deležen podrobnih obravnav in novih osvetlitev. Pospíšil analizira njegove *Spomine* na neobičajen način: zanima ga njihov zvrstni ustroj, pripovedna tehnika, pripovedovalčeva perspektiva in njen funkcionalni pomen za upodobitev sveta, medtem ko vprašanje o neposredni dokumentarni vrednosti teksta pušča bolj ali manj v ozadju in se ga dotakne le posredno. Morda ni napak, če v tem spisu vidimo primer integrativne genološke analize, postopka, za katerega se sicer avtor zavzema na načelni ravni in ga epistemološko in metodološko utemeljuje.

Darko Dolinar

November 2004

SLAVISTIKA, KOMPARATIVISTIKA, SLOVANI IN SREDNJA EVROPA

Miloš Zelenka: Literární věda a slavistika. *Praha: Academia, 2002. 259 str.*

Miloš Zelenka (rojen leta 1961), sodelavec Inštituta za zgodovino znanosti Češke akademije znanosti v Pragi, raziskuje zgodovino češke in slovaške literarne vede, vpetost obeh v svetovne miselne tokove (pritegnejo ga zlasti transnacionalne izmenjave in selitve znanstvenikov), preučuje češko-slovaške literarne odnose, piše o smereh literarne teorije in primerjalne književnosti, v zadnjem času pa med drugim skuša dopolniti podobo dela Matije Murka, slovenskega literarnega zgodovinarja, komparativista, slavista in etnologa, ki je – po svoji zgodnji, bleščeči avstrijski in nemški univerzitetni karieri – vtisnil neizbrisen pečat češki slavistiki prve polovice 20. stoletja in tako rekoč dal ime njenemu celemu obdobju.[1] Zelenka je skupaj z Ivom Pospíšilom z Masarykove univerze v Brnu napisal knjigo o – pri nas manj znanem – češkem obdobju znamenitega, pozneje v ZDA delujočega komparativista Renéja Welleka, soavtorja *Literarne teorije*, 'matere vseh literarnih teorij' (*René Wellek a mezyválečné Československo: ke kořenům strukturální estetiky*, Brno, 1996); pričujoči izbor študij o literarni vedi in slavistiki, posebej o njunih primerjalnih metodah, pa je njegov samostojni knjižni prvenec.

Zelenkove študije, zbrane v knjigi *Literarna veda in slavistika*, sodijo v metodologijo literarne vede, posebno literarne zgodovine, primerjalne slavistike in primerjalne književnosti. Natančno izrisani, bibliografsko zajetno podloženi in poznavalski historiati diskusij, ki so jih od 19. stoletja do danes slavisti, komparativisti, esteti, literarni kritiki in zgodovinarji (na Češkem, Slovaškem, Poljskem, v Rusiji, Nemčiji, ZDA, Franciji, Nemčiji, Italiji in drugod) posvečali ciljem, metodam in vlogam svojih strok, so ocenjeni v luči njihove sodobne povednosti in veljavnosti. Lahko torej rečemo, da Zelenka (post)modernim koncepcijam literarne vede išče podlage v zgodovini stroke. Prvi del knjige, naslovljen Metodološka križišča, se v glavnem ukvarja s perspektivami literarnovedne slavistike, zlasti kolikor se tičejo sodobne komparativistike; precejšnjo pozornost namenja Zelenka problematiki Srednje Evrope in pojmu svetovne književnosti. Eno od poglavij posveča tudi genetični kritiki oziroma manuskriptologiji, ki se je od poznih 70. let 20. stoletja uveljavljala v Franciji, na Poljskem in Češkem; to je metoda tekstnokritičnega raziskovanja in interpretiranja verzij literarnega dela, ki sledi razvijanju, cepitvam in potencialom pomena v procesu produkcije teksta.[2] V drugem delu so zbrane podrobnejše študije iz zgodovine slavistične literarne vede v obdobju med obema svetovnima vojnama, in sicer o Jakobsonovih pogledih na literarno zgodovino, strukturalno poetiko in verzologijo, o literarni sociologiji in primerjalni metodologiji pri Karlu Krejčíju,[3] pojmovanjih »slovanske vzajemnosti« na Češkem in Slovaškem, vplivu Nietzschejeve kritike antikvarne zgodovine na koncepcijo literarnega zgodovinopisja pri zgodnjem Welleku itn.

V *Literarni vedi in slavistiki* se Zelenka pridružuje prizadevanjem sodobnih slavistov (denimo Bogusława Bakułe, Riccarda Picchia, Ivana Dorovskega, Iva Pospíšila ali Zvonka Kovača),[4] da bi slavistično literarno vedo na novo

osmislili in njen diskurz tematsko, pojmovno in metodološko prenovili, tudi zato, ker so se v zadnjih dveh ali treh desetletjih 20. stoletja – sredi bržčas epohalnih družbeno-zgodovinskih pretresov, procesov in preobratov – temeljito preuredile tudi ostale humanistične discipline. Mislim predvsem na padec železne zavese leta 1989, tj. na konec bipolarne blokovske delitve Evrope, s katerim je vsaj na Zahodu precej upadlo zanimanje za znanja, povezana z nekdanjo Sovjetsko zvezo in s slovanskim svetom pod vladavino varšavskega pakta. Zelenka ugotavlja, da slavistika, zlasti tista, ki je temeljila na meddisciplinarnem, tudi zgodovinsko-politološkem obravnavanju določenega območja oziroma areala (*East-European Studies*), naenkrat ni bila več potrebna kot dobaviteljica izvedenskih mnenj za sprotno politiko (str. 7-8, 11-15). Struktura svetovnega sistema se je začela podrejati dominanti globalizacije, ki je v svojem ekonomskem, političnem in transkulturnem imperializmu/ekspanziji zgostila prostor sveta – z geopolitično hierarhijo obrobja in metropole vred – in ga teleskopsko seslojila v množici lokalitet. (Treba je dodati, da nas izničena razdalja do drugačnih kulturnih vzorcev, v nasprotju z milenaristično utopijo konca zgodovine in postmoderne multikulturnosti, dandanes meče v kaotično nepredvidljive trke civilizacij in fundamentalizmov, ki se lahko zgodijo kjer koli.)[5] V takšnem okolju, ki bolj kakor kadarkoli v preteklosti poudarja pragmatično-racionalna merila dobička in uporabnosti znanja tudi na polju znanstvenih in univerzitetnih politik, so se tradicionalne filološke discipline in njihovi institucionalni sedeži prisiljeni soočati z vprašanjem preživetja – slavistične inštitute in oddelke že množično krčijo ali celo ukinjajo, jih združujejo z drugimi filologijami itn.[6] Literarne vede se na menjavo družbenega ozračja v glavnem prilagajajo tako, da se vse tesneje povezujejo s historično-sociološkimi in kulturološkimi raziskavami.

Zelenka v svoji knjigi odgovarja na takšne izzive s stališčem, oprtim na zanesljivo poznavanje zgodovine in aktualnega stanja stroke, tako domače kakor tuje: slavistika je še vedno relevantna disciplina najprej zato, ker v okvirih literarne vede na res kompetenten način združuje raziskave jezika, literature, družbe, prostora in kulture, tako da se lahko samozavestno pomeri s pogosto precej bolj eklektično konkurenco t. i. kulturnih študijev; zmožna je namreč 'formalistične', strukturalne, stilistične analize literarnih besedil in žanrov domišljeno povezati s hermenevtično razlago, z zgodovino njihovega delovanja in recepcije, pa tudi z družbenozgodovinsko obravnavo njihovih pomenov in funkcij. Zelenka se na več mestih svoje knjige zavzema, naj slavistika brez omahovanja naveže čimbolj fleksibilno mrežo povezav z drugimi zgodovinopisnimi, družboslovnimi in politološkimi disciplinami, vendar pa naj interdisciplinarnosti navkljub ohrani tako tradicionalno filološko jedro – ukvarjanje z jezikom in slovstvom – kakor tudi težišče na strukturalno-morfoloških koncepcijah.[7] S tem se stroka lahko izogne nevarnosti eklekticizma in diletantizma, kakršno je Zelenka zaznal na XII. Mednarodnem slavističnem kongresu v Krakovu (1998).[8] Za predlagano usmeritev ponuja stroki izhodišča že bogata dediščina slavistike in (primerjalne) literarne vede, ki poteka iz delovanja ruskega formalizma, praškega lingvističnega krožka, praške in brnske komparativistike, poosebljajo pa jo Roman Jakobson, Jan Mukařovský, Frank Wollman, Karel Krejčí, René Wellek, sicer tudi glavni protagonisti Zelenkove monografije. Zelenkova apologija slavistične literarne vede v današnjih razmerah gre, vsaj po mojem mnenju, v pravo smer, ko vztraja pri ohranitvi filološkega jedra interdisciplinarnosti, čeprav je avtor v formulacijah razmeroma zadržan, nekoliko kompromisen. (Tudi v širši literarni vedi smo lahko pred

časom naleteli na podobno tezo, da je namreč v tekmi s kulturnimi študiji za teorijo književnosti najbolj pragmatično, da se, na videz paradoksalno, ukvarja s tistim, česar je bila pravzaprav vajena – z razvijanjem in preizkušanjem pretanjenega analitičnega orodja za razumevanje najkompleksnejših rab jezika, ki se dogajajo prav v klasičnih literarnih besedilih.)[9] Ko bi Zelenka pri temeljitejši razdelavi koncepta slavistične literarne vede, ki jo vidi na križišču med kulturologijo in filologijo, uporabil kategorije in logiko semiotike, hermenevtike, teorij diskurza, poststrukturalistične dekonstrukcije, sistemskih pristopov in novega historizma (da je z njimi seznanjen, tudi v tej knjigi sicer prepričljivo pokaže), bi bila zev med morfološko imanenco jezika in družbenohistoričnim kontekstom prav gotovo vsaj ustrezno tematizirana, če ne sploh presežena.

Slavistika je, kot poudarja Miloš Zelenka, še vedno zanimiva – posebno za nove tokove literarne komparativistike – tudi zaradi svoje primerjalne metodologije in pa predmetnega področja, ki ga je z njo zasnovala. V resnici se je stroka kot območje znanstvenega razpravljanja vzpostavila ravno s primerjalnim pogledom. Na primerjalnem ugotavljanju sorodnosti jezikov je, podobno kot primerjalna germanistika ali romanistika, utemeljila svoj asemblaž tem, problemov, pojmov in miselnih orodij, s katerim je očrtala in artikulirala svojo spoznavno totaliteto ('slovanski' prostor, jeziki, zgodovina, običaji, družba, politika, kultura itn.). Primerjalna metoda je torej slavističnemu jezikoslovju, etnologiji, folkloristiki in literarni zgodovini tako rekoč vrojena, a od Dobrovskega, Kopitarja in drugih 'patriarhov slavistike' iz zgodnjega 19. stoletja naprej tudi obremenjena z lingvocentričnim modelom starega historizma. V skladu s tem so podobnosti med jeziki izraz naravnega (rasnega, biološkega) in kulturnega sorodstva, skupnega porekla.

Že klasična primerjalna slavistika 20. stoletja (na primer Matija Murko, Frank Wollman, Dmitrij Čiževski in Josef Matl)[10] je vseskozi iskala pot med inercijo lingvocentrizma in drugačnimi primerjalnimi metodami, ki so izhajale iz 'dejanskih stikov' med kulturami in se lotevale idejnih, tematskih, motivnih, družbeno-historičnih podobnosti in razlik med njimi, ne da bi pri tem jezikovni sorodnosti pripisovale odločilen pomen. Jezikovna sorodnost ne pomeni nujno tudi kulturne podobnosti, tega nas je naučil vsaj Ivan Cankar v predavanju *Slovenci in Jugoslovani* (1913). Tudi slavistična literarna zgodovina se je tega bolj ali manj zavedala, ko je poudarjala, da so po najstarejših obdobjih, ko je prevladovalo sorodno ustno slovstvo, med Slovane zarezali odločilni ločevalni dejavniki, kakršni so bili denimo vpliv katolicizma in nemškega jezikovno-kulturnega prostora na Čehe, Slovake, Poljake in Slovence, delovanje pravoslavne, ruske in grško-bizantinske tradicije na Bolgare, Makedonce in Srbe ali turške nadoblasti na Bošnjake in ostale južne Slovane. Obenem pa so slavistične primerjalne raziskave navrgle kopico dokazov, da zaradi jezikovne bližine in skupne preteklosti med posameznimi slovanskimi kulturami vendarle obstajajo stičišča – to velja denimo za žanre, motive in teme folklornega slovstva, katerih selitve iz jezika v jezik je raziskoval Frank Wollman, ter za njihove medbesedilne transpozicije v umetno literaturo. Zelenka (str. 22-25) omenja, da je celo Roman Jakobson omahoval med popolnim zanikanjem kakršnih koli sorodnosti med Slovani z izjemo jezikovnih – iskanje vzporednic med njimi je imel za znanstveno mitotvorje – in priznavanjem analogij, ki naj bi omogočale razvoj primerjalne slovanske poetike.

Prav tako je dejstvo, nanj opozarja tudi Zelenka (17-20), da so posamezne skupine slovanskih ljudstev (vzhodna, zahodna ali južna) živele na prostorih,

ki so bili zvečine stični, povezani ali celo skupni, zato so ta ljudstva ohranjala medsebojne stike, nanje so vplivala še skupna kulturna središča, iste državnopolitične danosti, verski tokovi in institucije, na primer misija Cirila in Metoda, reformacijska gibanja, sredotežna vloga Dunaja, Gradca, Prage ali Lvova, habsburški ali sovjetsko-komunistični državni oziroma ideološki okvir. Še več: isti teksti, avtorji in bralci so se sočasno ali zaporedoma udeleževali več etnično-jezikovno diferenciranih literarnih sistemov (na primer *Slovo o polku Igorove* v ruski in ukrajinski tradiciji, Jan Kollár v češki in slovaški literaturi, Stanko Vraz v slovenski in hrvaški, Czesław Miłosz v poljski in litovski književnosti), na istem območju pa so sobivale in/ali si sledile jezikovno raznovrstne književnosti, na Kranjskem denimo latinska, nemška, slovenska, deloma še italijanska. Zato je razumljivo, da je tudi med književnostmi slovanskih etnij prihajalo do interakcije in da se je, kot ugotavlja Zelenka, sčasoma nakopičila celo zaloga nekakšnih občih mest oziroma topike duhovnega življenja, narodnostne misli (19). Spomnimo se samo na podobje 'matere Slave', 'hčer in sinov Slave', na sovražne upodobitve narodnih odpadnikov in Nemcev ali na klišeizirane like ljudskih pevcev (guslarjev) v 'prerodnem' 19. stoletju!

Še posebej izrazita je bila takšna izmenjava v obdobjih od prve polovice 19. stoletja do sredine 20. stoletja, ko se je oblikovala zavest o slovanski vzajemnosti in vstopila v kulturne programe, politično ideologijo in umetniški okus (predvsem) srednjeevropskih in južnih Slovanov. Ta zavest je neposredno, včasih pa tudi s politično zaslombo ali prisilo, kakršno je poznal denimo jugoslovanski unitarizem ali sovjetski 'proletarski internacionalizem', spodbujala medsebojne kulturne stike, objave, prevode, zgledovanje, poleg tega pa zaznamovala še pojmovnik, podobje, žanrsko-formalne repertoarje posameznih literatur oziroma, v nekaterih primerih, navdihnila snovanje umetno poenotenega jezikovno-kulturnega vzorca (panslovanstvo, slovanofilstvo, ilirizem, jugoslovanstvo ipd.).[11] Vse to kaže, da je v primeru slovanskih književnosti smiselno uporabljati pojma »medliterarna skupnost« oziroma »medliterarni centrizem«, ki ju je vpeljal vodilni, zdaj že pokojni slovaški komparativist Dionýz Ďurišin,[12] precej pa ju uporablja tudi Zelenka (64-67 in drugod) in ju dopolnjuje s termini areal ter regija in cona – slednja je povzel po češkem primerjalcu Slavomíru Wollmanu.

Medliterarne skupnosti so različno strukturirane in utemeljene: etnično, jezikovno, ozemeljsko, državno-administrativno, kolonialno, versko ali ideološko (na primer češko-slovaška, rusko-ukrajinska, jugoslovanska, sovjetska, zahodnoevropska, nordijska, slovanska, romanska, švicarska, britanska, nemško-avstrijska, frankofona, komunistična, islamska itn.). Ena sama nacionalna književnost zato lahko pripada več medliterarnim skupnostim. Medliterarni centrizem pa je pojem, ki ga je Ďurišin oblikoval po zgledu 'evropocentrizma',[13] a je precej stišal njegov kritični prizvok. Gre za težnjo po kulturnem povezovanju, koheziji, a tudi notranjem medsebojnem razločevanju razmeroma avtonomnih enot (jezikovno-etnično lahko tudi raznorodnih), ki zgodovinsko obstajajo v soseščini, stopajo v dejanske stike, se zapletajo v konflikte; na geopolitično razmeroma natančno omejenem ozemlju se tako oblikuje skupen imaginarij, ki dani centrizem ločuje od drugih, zlasti močnejših, kolonialnih centrizmov, vendar pa je nabit z latentnimi ali odkritimi protislovji. Kot odgovor hegemonističnemu 'okcidentocentrizmu' so se po zemeljski obli razvijali bolj omejeni medliterarni centrizmi, od srednjeevropskega in sredozemskega do afriškega in latinskoameriškega. S koncepcijama medliterarne skupnosti in centrizma se primerjalna književnost iz Nitre in Bratislave (nanjo

se Zelenka kar tesno navezuje) pridružuje zanimanju nekaterih zahodnih komparativistov za zemljepisne in geopolitične dejavnike, ki oblikujejo življenje, vsebine, funkcije in čezmejne izmenjave književnosti – takšna smer je na primer geokritika, ki jo Bertrand Westphal s sodelavci razvija v Limogesu.[14] Medliterarna skupnost in medliterarni centrizem sta v raziskavah Đurišinove primerjalne šole opredeljena kot zgodovinsko spremenljivi, dinamični območji interakcije med književnostmi, ki tvorita posebne kulturne enote, literarne (poli)sisteme oziroma procese; omenjene enote so – to poudarja tudi Zelenka (59-64, 99-121) – s samosvojimi dejavniki, motivacijami, cilji, repertoarji tekstov in konvencij nezanemarljiva vmesna stopnja med posameznimi nacionalnimi literaturami in t. i. svetovno književnostjo. Slednje Đurišin ne razume niti kot skupek soobstoječih nacionalnih literatur niti kot idealni ansambel izbranih del, ki z odličnostjo presegajo svoj čas in domače okolje, temveč kot heterogeni, inter- in transkulturni ter policentrični sistem, sestavljen iz mnogih podsistemov in zgodovinskih procesov medkulturnega komuniciranja. Svetovna književnost je po Zelenki (106-107) tudi pojem, nekakšna regulativna ideja. Avtor *Literarne vede in slavistike* z navedbo praškega komparativista Vladimíra Svatoňa pripominja, da so predstave o 'svetovnosti' in njim ustrezne strategije branja historične in zato potrebne hermenevtične razlage (99-110).

Izhodišče in cilj 'tradicionalne' primerjalne književnosti je bila večinoma nacionalna literatura v njenih razmerjih do drugih nacionalnih književnosti in totalitet, denimo svetovne književnosti. V novejši primerjalni književnosti je taka koncepcija postala obsoletna. O tem pričajo cvetoče primerjalne raziskave regij (na primer Sredozemlja, Latinske Amerike), mikroregij (alpsko-jadranske), multikulturnih in poliliterarnih okolij (književne prakse ZDA in Indije), transnacionalnih, versko povezanih kulturnih enot (arabska, islamska), kolonializma in postkolonialnih književnosti (Karibi, Afrika) itn. Nanje se odziva ne samo Đurišin, temveč tudi Zelenka, ki je očitno naklonjen komparativistom, kakršni so Susan Bassnett, Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Steven Tötösy ali Peter V. Zima.[15] V tej perspektivi tudi slavistična literarna zgodovina lahko samozavestno stopi v družbo primerjalnih študijev geokulturnih mikro- in makroobmočij in se z njimi vred uveljavi kot korektiv latentnemu evropocentrizmu (okcidentalizmu) ali nacionalizmu 'klasične' primerjalne književnosti ter temeljito prevpraša kolonialne opozicije med velikimi in malimi jeziki, zgodovinskimi in nezgodovinskimi narodi, ustvarjalnimi in sprejemajočimi kulturami ali naprednimi in zamudniškimi literaturami.[16]

Kolikor lahko presodim, razrešuje Zelenka dileme o današnji relevantnosti slavistične literarne vede prav z vztrajnim opozarjanjem na smiselnost obravnave 'slovanskosti' kot ideologema (ali, po Benedictu Andersonu, »zamišljene skupnosti«) in konstitutivne razločevalne poteze pri oblikovanju geopolitično oziroma ideološko določenih medliterarnih skupnosti ali centrizmov; takšna optika je dragocena posebno v kontekstu primerjalnih raziskav književnosti in kultur Srednje Evrope.

O tematiki Srednje Evrope, ki jo je – z zavestnim ali nezavednim spregledom izvorne ideje Friedricha Naumanna iz leta 1915, ki je imela izrazito nemško imperialno tendenco – ravno med razkrojem sovjetskega bloka in komunističnega režima ter približevanjem demokraciji v razpravljanje strateško lansirala oporečniška kulturna publicistika (Milan Kundera, Drago Jančar idr.), je bilo napisanega že ogromno, tudi na Slovenskem.[17] Steven Tötösy je pred

časom, na podlagi dobrega pregleda nad sodobnimi diskusijami o srednjeevropskih literaturah in kulturah, Srednjo Evropo opredelil kot geopolitični prostor med vključno Avstrijo in zahodno Ukrajino, bivšo Vzhodno Nemčijo in nekdanjo Jugoslavijo, ki zajema pokrajino kultur z realnimi ali zamišljenimi, spremenljivimi podobnostmi, izvirajočimi iz njihove udeležbe v skupnih zgodovinah, kulturnih praksah, institucijah, družbenih in vedenjskih konvencijah itn.; odločilno zanjo je, da je kljub sredotežni samonanašalnosti posameznih kultur, ki jo sestavljajo, prostor vmesne obrobnosti (*in-between peripherality*), vpet med dominantne centre kolonialne moči, zlasti zahodnega in sovjetskega.[18]

Zelenka se pridružuje označitvam Srednje Evrope kot območja, ki je prehodno, mnogonarodno in polifono. Vsaka od množtva srednjeevropskih književnosti se umešča v neko obmejno cono, je *borderline*, kot bi rekel Tomislav Longinović. Srednjeevropski literarni prostor se da po Zelenki razumeti vsaj na tri načine, in sicer kot:

a) ohlapna združba raznorodnih nacionalnih literatur, ki so povezane samo kulturnozgodovinsko oziroma s skupno ali analogno preteklostjo;

b) ozemeljska, deloma geopolitična celota, ki jo je možno opredeliti kot kulturno enoto z lastno, svojevrstno literarno produkcijo;

c) medliterarni centrizem srednjeevropskih literatur, ki se poraja v komunikacijskih dejanjih oziroma literarnem obtoku znotraj omenjenega kulturnega prostora; centrizem se naslanja na genetsko ali tipološko sorodne literarne strukture.

Zelenka zagovarja tretjo koncepcijo, saj si je z njo mogoče razložiti medkulturni slovstveni obtok motivov, snovi, idej in tem. Prehode med literaturami in literarnimi repertoarji v različnih etničnih jezikih je v Srednji Evropi olajševala dokaj razširjena dvojezičnost pisateljev in bralcev, pa tudi njihove pluriliterarne pripadnosti. Kot nezanemarljiva sestavina srednjeevropskega centrizma se kompleksu germanskih, romanskih, ugrofinskih in židovskih kultur pridružuje medliterarna skupnost Slovanov, predvsem zahodnih in južnih. Že ta skupnost na sebi, še bolj pa srednjeevropski medliterarni centrizem kot takšen, nastopa sicer kot enota, po drugi strani pa vseskozi razpada na komponente, ki same sebe definirajo v številnih sporih in soočenjih (na primer Čehi, Poljaki in Slovenci nasproti Nemcem in Avstrijcem, Slovaki proti Madžarom, Židje proti vsem ostalim). Za konec lahko samo pritrdimo Zelenkovemu dognanju (65-66), da je srednjeevropski kompleks s spremenljivostjo centrov in periferij, s prežemanjem narodnosti, kultur in ver tako rekoč obsojen na spoštovanje kulturne različnosti, če hoče preživeti; zavezan je stalni kritiki etnocentričnega principa.

OPOMBE

[1] Prim. *Murkova epocha slovanské filologie*, ur. Miloš Zelenka, Praga: Slovanský ústav AV ČR, 2003 = *Slavia* 72, št. 1 (2003). Poleg spominskih in biografskih člankov (S. Wollman, M. K. Nedvědová, J. Špirudová, J. Bečka), bibliografije M. Murka in del o njem od leta 1890 do 2002 (J. Bečka in A. Zelenková), študij o njegovem etnološkem in folklorističnem opusu (M. Stanonik, N. Križnar, A. Žele) ter žanrsko-naratološke analize njegovih *Spominov* (I. Pospíšil) vsebuje zbornik tudi razpravi o Murkovem razmerju med slovansko filologijo in nacionalno literarno

zgodovino (D. Dolinar) ter o povezavah med njim in češko primerjalno književnostjo (M. Zelenka).

[2] To metodo je Zelenka predstavil tudi v zborniku *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Ur. D. Dolinar, M. Juvan, Ljubljana: ZRC, 2003.

[3] Krejčí je primerjalno književnost obogatil s koncepcijo t. i. estetsko-literarne stratigrafije, ki z razčlembo motivov in tem ugotavlja udeleženost družbenih slojev v literarnem obtoku. Zelenka in Pospíšil sta nedavno pripravila natis Krejčíjevega dela iz leta 1944 (*Sociologie literatury*).

[4] Prim. Vladimír Vavřínek, ur.: *Current State and Further Perspectives of Slavonic Studies in Central Europe*, Praga: Slovanský ústav AV ČR, 2000; Bogusław Bakuła: *Historia i komparatystyka: Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*, Poznań: Uniw. Im. Adama Mickiewicza, 2000; Riccardo Picchio: »La slavistica italiana negli anni dell'Europa bipartita«, v: G. Brogi Bercoff idr. (ur.), *La Slavistica in Italia*, Rim, 1994, 1-10; Ivan Dorovský: *Slované a Evropa*, Brno: Masarykova univ., 2000; Ivo Pospíšil: *Slavistika na křižovatce*, Brno: Masarykova univ., 2003; Zvonko Kovač: »Pogačnikova regionalna komparatistika«, v: *Literarni izzivi*, Miran Štuhec idr. (ur.), Ljubljana: SAZU; Maribor: Pedagoška fakulteta, 2003, 130-147; Isti: *Poredbena i/ili interkulturna povijest književnosti*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2001.

[5] Prim. Vid Snoj: »Globalizacija in mi, drugi: prispevek za simpozij Globalni problemi človeštva in slovanski svet«, *Literatura* 16, št. 159 (2004), 60-88.

[6] Na 13. Mednarodnem slavističnem kongresu, ki je bil avgusta 2003 v Ljubljani, je bila o tem sprejeta celo protestna izjava.

[7] Na takšnih izhodiščih je zasnovan brnski projekt primerjalne genologije, ki v žanrih in njihovih prehajanjih iz literature v literaturo odkriva tudi usedline družbenih resničnosti; prim. Ivo Pospíšil, J. Gazda, J. Holzer: *Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genologie)*, Brno: Masarykova univ., 1999.

[8] O tovrstnih dilemah prim. tudi: Ivo Pospíšil: »Literary History, Poststructuralism, Dilettantism, and Area Studies«, v: *Kako pisati literarno zgodovino danes?* 141–157.

[9] Jonathan Levin: »Embracing the contingent: A pragmatist defense of literary studies«, *Yearbook of Comparative and General Literature* 47 (1999), 3–23.

[10] Matija Murko: *Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik*, Graz: Styria, 1897; Isti: *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven*, Praga: Česká grafická unie; Heidelberg: Carl Winter Universitätsbuchhandlung, 1927; Isti: *Geschichte der älteren südslawischen Literaturen*, ponatis, München: R. Trofenik, 1971; Frank Wollman: *Slovesnost Slovanů*, Praga: Vesmír, 1928; Josef Matl: *Europa und die Slaven*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1964; Dmitrij Tschižewskij: *Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen*, Berlin: Walter de Gruyter, 1968.

[11] In vsa ta dejstva je treba še vedno raziskovati, četudi je v zadnjih desetletjih 20. stoletja nekdanje ideologije slovanske vzajemnosti – ki se sicer nikdar niso udomačile v nraveh širših slojev – zamenjala potlačitev zavedanja medsebojnih vezi in, posebej v primeru srednjeevropskih Slovanov, favoriziranje afiliacij vsake nacionalne kulture zase na Zahod; vse to z namenom, da bi se vsaka posebej lahko distancirala od travme vključenosti v 'sovjetski tabor', 'Balkan' itn.; te, nekdaj skupne in pogosto tudi prisilne enote, so postale manjvredni drugi.

[12] Dionýz Ďurišin: *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava: Veda, 1984, 273–308; Isti in kolektiv: *Osobitné medziliterárne společenstvá* 1, Bratislava: Veda, 1987, 10–25; Isti: *Teória medziliterárneho procesu* 1 / *Théorie du processus interlittéraire* 1, Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1995, 11–90.

[13] Že Stefania Skwarczyńska, Henryk Markiewicz, V. M. Žirmunski, René Etiemble idr. so 'evropocentrizem' ustrezno prepoznali kot 'zahodnoevropocen-

trizem', saj so bili tudi evropski sever, jug in vzhod potisnjeni v komparativistično periferijo (Ďurišin, *Teória medziliterárneho procesu* 1 / *Théorie du processus interlittéraire* 1, 51, 58–60).

[14] Bertrand Westphal (ur.): *La géocritique: Mode d'emploi*. Limoges: PULIM, 2000.

[15] Prim. Armando Gnisci – Franca Sinopoli: *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano: Mondadori, 1999; Susan Bassnett: *Comparative Literature : A Critical Introduction*, Oxford, Cambridge: Blackwell, 1993; Peter V. Zima: *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Tübingen: Francke, 1992; Steven Tötösy: *Comparative Literature: Theory, Method, Application*, Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998.

[16] Za komparativistiko 70. in 80. let je po Zelenki značilen tudi prispevek strokovnjakov iz t. i. malih držav, ki so kritizirali tradicionalno vplivoslovje, enosmerno učinkovanje 'velikih' na 'male' literature. Med dragocenimi spodbudami iz teh okolij omenja t. i. emigrantologijo: meddisciplinarno obravnavo emigracije kot kulturne dvoživke, ki funkcionira v dveh sistemih – ima zapletena razmerja z matico, organizira pa tudi svoje kulturno življenje, goji biliterarnost in dvojezičnost ipd., ta literatura se veže tako na novo kakor tudi na matično okolje in njune razvojne procese, zato nastopajo težave z literarnozgodovinsko periodizacijo.

[17] Navajam samo nekaj naslovov iz zajetne bibliografije: Janko Kos: »Slovenska literatura in Srednja Evropa«, *Slavistična revija* 38, št. 1 (1990), 11–26; Peter Vodopivec (ur): *Srednja Evropa*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991; Mitja Velikonja, »Mitologija Srednje Evrope«, *Časopis za kritiko znanosti* 23, št. 176 (1995), 27–43; Niko Jež, Drago Jančar, Adam Michnik: *Disput ali Kje smo, kam gremo?*, Celovec in Salzburg: Wieser, 1992.

[18] Steven Tötösy de Zepetnek: »Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture«, v: Isti (ur.): *Comparative Central European Culture*, West Lafayette: Purdue univ. press, 2002, 1–32.

Marko Juvan

November 2004

POSVETOVANJE »ZNANSTVENE IZDAJE V ELEKTRONSKEM MEDIJU«

ZRC SAZU, Ljubljana, 2. junij 2004

Večdisciplinarno posvetovanje *Znanstvene izdaje v elektronskem mediju* so pripravili Matija Ogrin, Jože Faganel in Darko Dolinar z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU ter Tomaž Erjavec z Inštituta Jožef Štefan kot del raziskovalnega projekta *Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega slovstva*, ki ga financirata Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport in SAZU. Referenti so odpirali raznovrstne perspektive na izhodiščno problematiko v presečišču humanističnih strok in računalništva in se do združljivosti ekdotičnih vprašanj s tehnološkimi izzivi elektronskih izdaj ter do njihovih slabosti in prednosti različno opredeljevali.

V uvodnem predavanju *Encoding standards for the electronic edition* je o ključnih vprašanjih modela tekstov in tekstualnih procedur, ki tvorijo podlago za pripravo elektronskih izdaj, spregovoril Lou Burnard iz Oxforda, eden od pobudnikov ustanovitve mednarodnega konzorcija Text Encoding Initiative (TEI) in njegov glavni urednik za Evropo. Glavne naloge konzorcija so razvoj mednarodnega in interdisciplinarnega standarda TEI in svetovanje pri uporabi *Smernic TEI*, tj. priporočil za elektronsko označevanje tekstnih materialov različnih jezikov vseh časov. Po Burnardu so se elektronske izdaje zaradi svojih prednosti (omogočanje novih pogledov na jezik in tekst, preskrbovanje kvantitativnih dokazov za intuitivne uvide, večja dostopnost besedil bralcem zunaj okvirov ožje stroke, možnost integracije različnih vrst medijev, nenehno poganjanje hermenevtičnega kroga) že povsem uveljavile v akademskem svetu. Njihovo največjo pomanjkljivost, fizično minljivost digitaliziranih virov, pa je mogoče delno nevtralizirati s kopiranjem. Kot ponazoritev je navedel medmrežno objavo srednjeveškega besedila *Ancrene Wisse*, pri kateri izjemno prilagodljiva in relativno počasi zastarljiva shema TEI z uporabo odprtih računalniških standardov XSLT in XML omogoča na predstavitveni spletni strani združevanje več oblik besedila (slike strani, diplomatični prepisi, »sintetična« ali urejena besedila in prevodi v moderni jezik).

Peter Scherber iz Göttingena oziroma po novem z Dunaja je svoj prispevek *Od računalniške konkordance k jezikovni in besedilni tehnologiji. Nove možnosti za obravnavo in shranjevanje elektronskih znanstveno obdelanih besedil* šaljivo umestil v kompjutersko arheologijo. Govoril je o svojih izkušnjah z računalniško izdelavo lematiziranega *Slovarja Prešernovega pesniškega jezika* pred tridesetimi leti, ko se je še zastavljal problem, ali se kaj takega sploh da narediti. Primož Jakopin z Inštituta za slovenski jezik ZRC SAZU je predstavil *XML različico besedilnega korpusa Nova beseda.* Ta korpus, ki je junija 2004 obsegal okrog 140 milijonov besed predvsem iz časopisnega in leposlovnega jezika, omogoča iskanje po konkordancah in besednih oblikah, uporablja pa urejevalnik Eva. Korpus je bil v nekaj mesecih na začetku tega leta pretvorjen v format XML, ki omogoča trajnejše hranjenje in univerzalnejšo rabo. Pri pretvorbi je bilo precej težav z usklajevanjem vrstnega reda začetkov in koncev posameznih oznak, manj pa z naborom znakov. Tomaž Erjavec je v prispevku *Elektronske znanstvenokritične izdaje slovenskega*

slovstva: standardi in izzivi osvetlil tehnično plat projekta, v okviru katerega so bile doslej izdelane tri poskusne e-izdaje: *Tri pridige o jeziku* A. M. Slomška, izbor iz Zoisove korespondence in Gradnikov cikel *Pesmi o Maji* (http://nl.ijs.si/e-zrc/). Projekt že v izhodišču opredeljuje uporaba odprtih računalniških standardov, zaradi vpeljave jezikovnih tehnologij v znanstvenokritične izdaje pa pomeni raziskovalni in metodološki izziv pri obdelavi in označevanju besedil. Tehnološki proces izdelave obsega več faz. Računalniška orodja prevedejo tekstnokritične opombe, diplomatične in druge tekstne prepise iz zapisa Word v osnovni format XML, sledi pretvorba iz XML v TEI; v tej fazi je treba vnašati ročne popravke. Toda format TEI je sicer dobro prenosljiv, ni pa zelo berljiv, zato mora za prikaz na spletu slediti še avtomatska pretvorba v izpis HTML. Nekatere doslej opažene hibe, npr. okornost prenosa, šibko iskanje, bi bilo mogoče ublažiti ali celo odpraviti, izdaje pa obogatiti z obsežnejšim kritičnim aparatom, nasploh povečati njihov obseg in dodati nove materiale.

V naslednjih prispevkih članov Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ter zunanjega sodelavca so bile podrobneje predstavljene dosedanje poskusne izdaje in nakazana možnost novih. Matija Ogrin je ob Slomškovih pridigah govoril o tem, da medij sam ni nevtralen ter da spreminja pogled na besedilo. Zanimiva je tradicija variant, prepisov, spreminjanje jezikovnih standardov; zato je edicijsko delo in izbiranje oznak TEI vodila ideja, naj predstavitev vira omogoča različne poglede na besedilo, tako da so npr. ustrezna mesta iz faksimila primerljiva z mesti v diplomatičnem in kritičnem prepisu. Tudi Luka Vidmar je naglasil prednosti elektronske izdaje pisem, ki sta si jih leta 1812 izmenjala Zois in Kopitar (npr. pocenitev objave, možnost postopnega dopolnjevanja in popravljanja, česar knjižna izdaja ne dopušča, možnost hitrega in učinkovitega primerjanja prepisa, prevoda in skenograma, različne možnosti ogleda skenograma, ki lahko nadomesti delo z originalom, po kvaliteti pa presega knjižno objavo faksimila, lahek prehod h kritičnemu aparatu, možnost hitrega iskanja označenih delov besedila, npr. datumov, imen, kar bo izdaji mogoče še dodati). Miran Hladnik z ljubljanske Filozofske fakultete je v prispevku *Zakaj selitev Alojza Gradnika s papirja na zaslon* govoril o razlogih za elektronsko izdajo Gradnikovega pesemskega cikla, ki pa zaradi zapletov z avtorskimi pravicami trenutno ni javno dostopna. Marijan Dović pa je poročal o načrtih za izdajo Podbevškove literarne zapuščine, ki še ni bila objavljena v celoti, in kot poseben problem omenil številne avtorjeve popravke, vpisane v njegov izvod zbirke *Človek z bombami*.

Dopoldanski del srečanja sta sklenila prispevka *Elektronske izdaje svetopisemskih besedil: zahteve, možnosti, standardi in težave* in *Znanstvenokritične izdaje del s področja klasične filologije*. Matej Nastran (Svetopisemska družba Slovenije) je govoril o delu na projektu BIBLIJA.net, o nekaterih specifično svetopisemskih tehničnih problemih izdaj zaradi različnih poimenovanj knjig in delitev besedila ter o kodirnih standardih svetopisemskih družb (XSEM in OSIS). Matej Hriberšek (Filozofska fakulteta) pa je pojasnil, da zaradi avtorskih pravic za kritični aparat na spletu ni najti klasičnofiloloških znanstvenih izdaj, pač pa so tam in na zgoščenkah dostopna antična besedila, povzeta in preverjena po najnovejših kritičnih izdajah. Po njegovem bi bilo smiselno pripraviti elektronske znanstvene izdaje manj znanih srednjeveških latinskih tekstov, hranjenih na Slovenskem, ki so za globalno akademsko skupnost težje dostopni.

Popoldanski del posvetovanja so uvedli prispevki članov Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede o teoretskih in metodoloških ekdotičnih vprašanjih z vidika literarne stroke. Darko Dolinar je v referatu *Znanstvene izdaje in literarna veda* postavil načela in pripravo znanstvenih edicij v odvisnost od temeljnih teoretskih in metodoloških paradigem stroke in pojmovanj literarnega teksta, a tudi od literarnosistemskih in pragmatičnih družbenih, kulturnosocioloških in ekonomskih dejavnikov; zaradi takšnih razlogov so npr. na Slovenskem prevladovale kompromisne hibridne izdaje. Marko Juvan je v prispevku *Postmoderna in znanstvene izdaje literarnih besedil* obravnaval ekdotična vprašanja z vidika tistih usmeritev znotraj postmoderne, ki spreminjajo koncepcije teksta, avtorja in vlogo urednika, naglašajo njihovo vpetost v sociohistorične kontekste in spodbujajo genetično tekstno kritiko (manuskriptologijo) ter rekonstrukcijo jezikovne materialnosti literarnega besedila v vsej njegovi historični drugačnosti in kontingenčnosti. Sklenil je s tezo, da so hipertekstne elektronske znanstvene izdaje utelešenje postmoderne koncepcije teksta, ta pa zamenjuje teleološko linearnost starejše tekstologije. Jola Škulj je v prispevku *E-teksti: prostor nedovršenosti in spacialnosti* zagovarjala stališče, da se literarna veda dejavno vključuje v zasnovo kibertekstnih študij in je ob soočenju z novim medijem hkrati izzvana k prevpraševanju in rekonceptualizaciji lastnih pojmov. Elektronski teksti so prostor nedovršenosti in spacialnosti, ta pojmovni kontekst pa je impliciran tudi v aktualnih diskusijah o kibertekstnosti in v Aarsethovi *ergodičnosti* kot ključnem pojmu kibernetske tekstualnosti.

Naslednja skupina se je ukvarjala z bolj konkretnimi vprašanji. Igor Kramberger s Pedagoške fakultete v Mariboru je v prispevku *Avtor, urednik, izdaja* nanizal zanimive primere razmerij med avtorji in uredniki iz slovenske in nemške izdajateljske prakse in se vprašal po njihovih spremenjenih vlogah v računalniškem okolju. Jože Faganel je v referatu *Tekstnokritična vprašanja elektronskih izdaj* opozoril na skromno refleksijo edicijskih vprašanj v slovenski literarni vedi, zaradi česar je načelne utemeljitve običajno mogoče rekonstruirati le iz znanstvenih izdaj samih. Tekstologija bo zato morala eksplicitno opredeliti standarde za področje znanstvenih izdaj in elektronskih še posebej. Menil je tudi, da bi bila zaradi številnih dosedanjih izdaj z različnimi uredniškimi rešitvami sodobna standardna izdaja Prešerna svojevrsten izdajateljski izziv. Fanika Krajnc Vrečko (Teološka knjižnica Maribor) pa je v prispevku *Posebnosti transkripcije in delež bibličnih besedil v Trubarjevih katekizmih* osvetlila probleme pri delu na kritični izdaji *Zbranih del* Primoža Trubarja v uredništvu Igorja Grdine; povzroča jih neenotnost zapisa prvih slovenskih tiskanih besedil.

V nadaljevanju so nastopili še predstavniki nekaterih drugih strok z inštitutov ZRC SAZU. Darja Mihelič je v prispevku *Zgodovinske edicije virov in elektronski mediji* ugotovila, da zgodovinopisje kljub bogati tradiciji izdajanja starejših virov za to dejavnost ni izoblikovalo enotnih načel, kot uporabnica pa dala prednost tiskani objavi izvirnika pred elektronsko. Ana Lavrič je v referatu *Znanstvenokritične izdaje tekstov ter pisnih in likovnih virov s področja umetnostne zgodovine* predstavila v svoji stroki uveljavljene standarde ne le pisnih, ampak tudi likovnih in arhivskih virov. Za prenos v elektronski medij bi bili primerni: dokumentarno gradivo (zlasti Steletovi terenski zapiski), komentirane objave grafik in predstavitve galerijskih ter muzejskih zbirk, pa tudi katalogi umetniških del. Jurij Fikfak in Roberto Dapit sta v prispevku *Viri*

med raziskavo in objavo nakazala načrte Inštituta za slovensko narodopisje z elektronskim medijem, predvsem pa problematizirala iluzijo »čistega vira« in opozorila na njegovo proizvedenost in kulturno posredovanost. Ta tiči najprej v prevajanju govorice Drugega v zapis vira in nato v govorico, razumljivo izvedencem ali širšemu občinstvu. Aktualna različica takega prevajanja je Dapitov prevod umetnih pesmi Silvane Paletti iz rezijanščine v sodobno slovenščino. Marjetka Golež Kaučič z Glasbenonarodopisnega inštituta je v referatu *Slovenske ljudske pesmi (SLP) – sodobni znanstveni korpus* osvetlila probleme znanstvenokritičnega izdajanja pesmi z napevi ter ob pomislekih do take spletne objave, ki bi besedila spet ločila od melodije, nakazala potrebo po temeljiti vsebinski in tehnični predpripravi na elektronsko izdajo *SLP*. Tomaž Faganel z Muzikološkega inštituta pa je v prispevku *K vprašanjem kritične izdaje glasbenih rokopisov. Prepisi skladb Janeza Krstnika Dolarja (1621-1673)* domneval, da so pri kritičnih izdajah glasbe v elektronski obliki eden ključnih problemov avtorske pravice izvajalcev, ob primerih tolmačenja notnega zapisa Dolarjevih glasbenih del pa sklepal, da pristop k izvirniku ni in ne more biti enoten. Zadnji je z referatom *Zbirka Zbrana dela slovenskih pisateljev – njene dileme in njeni kritiki* nastopil Marjan Dolgan z Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede. O tem osrednjem dosežku znanstvenega izdajanja novejše literature pri nas in dilemah (historičnopravopisnih, gradivskih, konceptualnih, selekcijskih in ideoloških), ki so jih uredniki posameznih opusov različno reševali, ter o delu ustanovitelja zbirke in dolgoletnega glavnega urednika Antona Ocvirka je spregovoril kritično, vendar pa je naglasil tudi uporabnost zbirke za raziskovalno delo.

Referate je dopolnjevala diskusija, ki je največkrat živahno terjala dodatnih pojasnil k povedanemu in bila le redko, včasih pa vendarle polemična. Srečanje je s sklepnim nagovorom zaključil glavni organizator Matija Ogrin in napovedal knjižno objavo prispevkov. Že pred posvetovanjem pa je bila udeležencem na voljo tudi brošura s povzetki referatov.

Alenka Koron

November 2004

SIMPOZIJ »KOSOVEL: MED ETIKO IN POETIKO«

Lipica, 8.–10. september 2004

Letošnji mednarodni komparativistični simpozij o Kosovelu je drugi po vrsti, ki ga je Slovensko društvo za primerjalno književnost v sodelovanju z Društvom slovenskih pisateljev pripravilo v okviru pisateljskega srečanja Vilenica; jeseni 2003 sta omenjeni društvi namreč organizirali simpozij *Prostori transgresije: robovi literature*, s katerim sta zaorali ledino tovrstnih znanstvenih simpozijev kot nekakšne protiuteži mednarodnemu srečanju pesnikov, pisateljev in esejistov. Letošnja sprememba na organizacijski ravni je, da se je lanskoletnima organizatorjema pridružil Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kar je opazno že pri voditeljskih mestih simpozija, ki sta ju prevzela Janez Vrečko in Boris A. Novak. Simpozij, ki se je za nekatere udeležence začel že 8. septembra zvečer s prihodom in nočitvijo, se je uradno pričel 9. septembra in trajal do sredine naslednjega dne. V dveh dneh je za razpravljalno mizo dvorane hotela Maestoso v Lipici svoje prispevke predstavilo deset sodelujočih avtorjev, ki so se vsak na svoj način lotevali naslovne teme simpozija, tj. Kosovelove etične in poetološke drže. Kot je zapisano že v uvodni predstavitvi v priložnostni brošuri s povzetki predavanj, ki je bila na voljo vsem obiskovalcem prireditve, se je simpozij poskušal osredotočiti na Kosovelovo »mesto in vlogo v zgodovini evropske zgodovinske avantgarde« z glavnimi poudarki na »primerjalnoliterarnih vidikih Kosovelove poetike« ter »osvetlitvi pesnikove poudarjeno etične drže«.

Simpozij je uvedel referat Borisa A. Novaka z naslovom *Kosovel, velik pesnik in slab verzifikator*. Novak si je za raziskovalno področje izbral Kosovelovo zgodnje pesniško obdobje, v katerem gre za razkrajanje tradicionalne verzifikacije oz. za prehod iz vezane besede v smer prostega verza. Referat je pokazal, da je bil Kosovel na eni strani slab verzifikator, ki je večinoma uporabljal utečeni in pomensko izpraznjeni slovar rim poezije 19. stoletja, vendar je po drugi strani s spremenjeno rabo jezika na ravni sintakse znal tem rimam dodeliti presenetljivo nov zven in pomen. Povedano drugače: pri Kosovelu je opazna zelo izrazita vmesna stopnja med vezanim in prostim verzom, ko se rima začenja umikati pesniškemu ritmu. Novak je svoje predavanje sklenil z mislijo o Kosovelovem pesništvu kot prepričljivemu dokazu za tezo, da umetniško močna poezija ni vselej zgrajena na enako spretni verzifikaciji, ter dodal, da se Kosovelova pesniška moč kaže tudi v tem, kako je znal svojo verzifikatorsko nemoč odpraviti na najbolj eleganten način – z večkratnim ponavljanjem enih in istih besed ali rim, s čimer je svojo slabost sistematiziral in iz nje izoblikoval inovativni pesniški postopek.

Darja Pavlič si je za izhodiščni problem svojega prispevka z naslovom *Kosovel in moderna poezija: analiza podobja* zastavila vprašanje, ali je na ravni pesniškega podobja Kosovelova poezija primerljiva z moderno poezijo. Z natančno analizo podobja na strukturni ravni in na številnih primerih iz Kosovelovega opusa je Darja Pavlič pokazala, da je Kosovel sredstva moderne metaforike (absolutne metafore in identifikacijske podobe) uporabljal zgolj v manjšem delu svojih pesmi iz *Integralov*, sicer pa pri njem prevladujejo tradicionalne metafore. Na ravni podobja torej Kosovela ni primerno povezovati s futurizmom ali nadrealizmom. Čeprav je uporabljal veliko naravnih simbo-

lov, je njihov pomen konvencionalen in pogosto dešifriran, zato je razpravljalka povzela, da je velik del Kosovelovega opusa dejansko bliže realizmu in romantiki kot pa simbolizmu. Upoštevajoč motiviko in tematsko funkcijo podobja pa je pri Kosovelu moč ugotoviti predvsem sorodnost z romantično in ekspresionistično poezijo. Prispevek Darje Pavlič je pokazal, kako prepričanje o Kosovelovi modernistični prodornosti ne drži povsem ter da je Kosovelova raba jezika (vsaj na ravni podobja) daleč od takratnih radikalnih eksperimentiranj v poeziji.

Darja Betocchi z Znanstvenega liceja Franceta Prešerna v Trstu je v svojem predavanju *Analogije med poezijo S. Kosovela in C. Rebore: ali obstaja italijanski ekspresionizem?* predstavila komparativistično temo iskanja paralel med milanskim pesnikom Clementejem Reboro in Srečkom Kosovelom na podlagi njunih pisem in poezije. Izkazalo se je, da se pri obeh pesnikih pojavlja nekaj sorodnih ekspresionističnih prvin, ponekod, npr. pri motivih strašne katastrofe in rojstva novega sveta, pa je podobnost celo presenetljiva. Glede na te ugotovitve se je razpravljalka v nadaljevanju predavanja pridružila mnenjem sodobne literarne kritike, da je o t. i. italijanskem oz. *voicanskem* ekspresionizmu vendarle mogoče govoriti, čeprav se le-ta nikoli ni oblikoval v pravo avantgardistično gibanje, niti se ga ne da izpeljevati iz istočasno razvijajočega se nemškega ekspresionizma, ker so italijanski pesniki tistega časa nemško literaturo izjemno slabo poznali. Če torej italijanski ekspresionizem obstaja, gre lahko le za avtohtoni pojav »strukturne prisile« zaradi skupne zaznave civilizacijske krize, je svoje razmišljanje sklenila Darja Betocchi.

Dopoldanski del simpozija je sklenil referat Marka Juvana z naslovom *Srečko Kosovel in hibridnost modernizma*. Juvan je postavil Kosovelov opus za zgled tiste modernistične umetnosti, ki je že sama po sebi slogovno hibridna in vsebinsko pluralna; s tem je dejansko povzel stališče celotnega simpozija, da je v Kosovelovem opusu potrebno iskati sledi različnih, a sobivajočih poetik, od neoklasicistične (Boris A. Novak vidi v Kosovelovi poeziji obuditev nekaterih postopkov trubadurske lirike) in poznosimbolistične (Darja Pavlič) do radikalne konstruktivistične (Janez Vrečko). Zato je Juvan že v uvodnem delu predavanja zavrnil recepcijske oznake, ki Kosovela opišejo zgolj enostransko (eksistencialist, modernist, ekspresionist, avantgardist, pesnik Krasa, dedič moderne ali pa celo socialni realist), in izpostavil mnenje, da se v smeri tovrstnega etiketiranja ne kaže pretirano truditi. Že zato ne, ker nabor takih in podobnih oznak ne more biti popoln (Juvan je omenil manj znano, a zato toliko bolj zanimivo predstavo o Kosovelu kot »kulturnemu delavcu«, ki je imel publicistične načrte – uspel je uresničiti le enega, in sicer uredništvo revije *Mladina* – in tako snoval nekakšen »alternativen medijski kontekst«); pa tudi zato ne, ker modernistične poetike niso zgolj hibridne, temveč tudi soobstajajoče, kar pa se upira tradicionalni slogovni periodizaciji pesniškega opusa. Istočasne uporabe različnih ali nasprotujočih si pesniških slogov pa ne gre pripisati pesnikovemu mladostnemu iskanju svojega izraza (čeprav se pri Kosovelu to zaradi njegove mladosti običajno pripisuje prav temu), temveč je to bistven simptom modernistične poetike. Juvan je v podkrepitev te teze omenil pesniške opuse G. Apollinaira, F. Pessoe in T. S. Eliota ter tudi Picassov slikarski opus; kot pri Kosovelu je namreč tudi tu moč najti znake slogovne hibridnosti, ki je sočasna in ne kronološka.

Po končanem prvem delu predavanj se je razvila obsežna in živahna diskusija, v kateri so poleg referentov Borisa A. Novaka, Marka Juvana in Janeza Vrečka mdr. sodelovali še Aleš Berger, Ludwik Hartinger in Vanesa Matajc. Pogovor

je začel Aleš Berger z razmišljanjem o odgovornosti sodobne literarne vede do Kosovelovega opusa. Zavzel je stališče, da bi se bilo pri obravnavi Kosovela treba vrniti k »žlahtnemu pozitivizmu«, in sicer bi bilo treba v tej smeri upoštevati vsaj troje vprašanj: Kakšen je bil fond knjižnice germansko-romanskega seminarja, kjer je Kosovel delal kot knjižničar? Ali je znan fond Francoskega inštituta, kamor je Kosovel kot študent romanistike gotovo zahajal? In ali je mogoče odkriti seznam predavanj na romanistiki, ki sta jih izvajala francoska lektorja Tesnière in Martel, na katerih se je Kosovel lahko seznanil s francoskimi modernisti in avantgardisti? Berger je poudaril, da je pomen Ocvirkovega dela za poznavanje Kosovela velikanski, vendar pa Ocvirk vsega dela pač ni opravil.

Medtem ko se je Berger zavzel za pozitivistično rekonstrukcijo Kosovelovega časa, se je Ludwig Hartinger, Bergerjev sourednik pri monografiji *Ikarjev sen*, zavzel za duhovno monografijo o Kosovelu. Pri raziskovanju Kosovelovih rokopisov je namreč našel veliko zaznamkov s podatki o tem, kaj je Kosovel bral, kaj so mu svetovali v branje in kakšne načrte je snoval. Hartinger se je zavzel za objavo in analizo teh in podobnih misli, ki si jih je pesnik zabeležil. Nanj se je navezal Boris A. Novak, ki je izpostavil vprašanje, kako ravnati z zapuščino, še zlasti, če gre za tako pomembnega pesnika, kot je Kosovel. Poudaril je, da se mu zdi nujno, vsake toliko časa na novo preveriti rokopise in se ne togo zanašati na to, da so obravnave rokopisov že popolnoma izčrpane. Berger je Novaku odgovoril, da je bil Hartinger po Ocvirku prvi, ki je pregledal vse Kosovelove rokopise, in ugotovil, da so nekateri prepisi dvomljivi. Sedaj, ko so Kosovelovi rokopisi objavljeni v monografiji *Ikarjev sen*, je popolnoma na dlani, da je Ocvirk Kosovela ponekod (predvsem glede interpunkcije) močno redigiral. Berger se je zato zavzel za ponovno izpopolnjeno izdajo Kosovelovih *Zbranih del* (a ob tem žal ni pojasnil, zakaj se prepisi v *Ikarjevem snu* tam, kjer je le mogoče, držijo Ocvirkovega zapisa, in so tako dosledno po rokopisni predlogi prepisane le tiste Kosovelove pesmi, ki jih Ocvirk ni objavil).

Marko Juvan se je v svojem razmišljanju navezal na predhodne diskutante. Strinjal se je z Novakom in Bergerjem, da se mora literarna veda vrniti k študiju prvotnih objav in rokopisov, ki so zlasti za manuskriptologe velikega pomena, vendar pa po Juvanovem mnenju v tem nima smisla iskati nekakšnega oživljanja pozitivizma, temveč zgolj na novo ovrednoten pomen materialnih nosilcev literarnega besedila. Čeprav je Juvan najslikoviteje opozoril, da je Ocvirk namesto *Zbranih* dejansko pripravil in objavil Kosovelova *Izbrana dela*, kjer nekaterih pesmi ni niti evidentiral, kaj šele, da bi jih pripravil za objavo, je kljub temu vzel Ocvirka v bran s stališčem, da iz zapuščin rokopisov nikakor ni mogoče videti, ali so to pesmi ali pa zgolj nekakšni zasnutki in miselni prebliski.

Janez Vrečko je v nadaljevanju diskusije najprej izpostavil, da ga veselita dejstvi, da gre diskusija v smer priznavanja Ocvirkovega dela in da odvijajoči se simpozij opozarja na mnoge nove razsežnosti v Kosovelovi poeziji, zlasti na njegov odnos do jezika. Vrečka v zvezi s Kosovelom najbolj fascinira dejstvo, da je kljub pesnikovi zgodnji smrti njegov opus tako obsežen, da ga ni mogoče preučiti v enem življenju – najboljši dokaz za to je kar sam Ocvirk. Dodal je še, da vidi nalogo sodobnih raziskovalcev Kosovela v globinski raziskavi pesnikovega opusa iz vseh perspektiv, kar je način, da bi končno dobili kanonizirano izdajo Kosovelove poezije. Vrečka pa zanimajo tudi stvari, ki so

se za vselej izgubile – del rokopisov, ki ga je uničila Kosovelova sestra v Tomaju, ker se je bala preiskave italijanske policije, ter t. i. »mit predala« Kosovelove mize, kjer naj bi pesnik hranil urejeno in izbrano gradivo za nesojeno zbirko *Zlati čoln*, a ko so po pesnikovi smrti predal odprli, se je mapa pretrgala, zapiski pa padli po tleh in se pomešali. Berger je v odgovoru Vrečku omenil, da so še zmeraj možnosti, da se odkrije kaj novega, zlasti takrat, ko bo možen dostop do zapuščine in knjižnice Stana Kosovela. Poudaril je še dejstvo, da je v Kosovelovih rokopisih moč najti več različnih tipov pisav, iz česar se da sklepati, da so se nekatere pesmi ohranile le v prepisu. Na podlagi analize bi se morda dalo ločiti, kaj je izvirni zapis in kaj naknadni prepis oz. čistopis, s tem pa bi se morda dalo rekonstruirati vsebino *Zlatega čolna*. V povezavi na to Bergerjevo zamisel se je diskusija nadaljevala okrog vprašanja Kosovelovega marljivega podpisovanja svojih rokopisov. Vrečkovo teorijo, da je Kosovelov podpis pod pesmijo znak, da ima pesem dokončno obliko, so ostali diskutanti zavrnili, najprej Berger z argumentom, da so podpisani tudi lističi, na katerih se nahajajo zgolj osnutki. Po Bergerjevem mnenju je podpis Kosovelu le psihološki imperativ, da za zapisanim trdno stoji. Tudi Juvan se je strinjal, da je podpis znak identitete, medtem ko je Novak dodal tezo, da je Kosovel morda s podpisom poskušal zvišati vrednost pesmi, podobno kot to stori slikar pri sliki. Najbolj zanimivo tezo pa je izpostavila Vanesa Matajc, ki v Kosovelovem podpisu vidi naratološki usmerjevalec pomena – Kosovel je s prekomernim podpisovanjem morda poudarjal disociacijo lirskega subjekta, kot je to storil npr. v *Moji pesmi*.

V popoldanskem delu simpozija je najprej nastopil Matevž Kos s prispevkom *Kosovel in nihilizem: poskus konstruktivne destrukcije*, v katerem je poskušal definirati Kosovelov odnos do Nietzscheja in preko njega do evropskega nihilizma. Odnos do Nietzscheja je Kos orisal s pomočjo citatov iz Kosovelovih pisem in dnevniških zapiskov, s pomočjo katerih je izpeljeval tezo, da je Kosovel Nietzscheja razumel na zelo samosvoj in neprodoren način, čeprav ga je velikokrat citiral in se nanj skliceval kot na duhovnega učitelja. Sintagma »volja do moči« tako pride pri Kosovelu v poštev le pogojno, saj jo je humaniziral oz. jo postavil v vlogo »posebljenega etosa«, namesto Nietzschejevega izenačevanja morale in nemorale pa si je Kosovel prizadeval za poudarjeno etično-moralno držo. Zato se tudi nadčlovek kot figura volje do moči v Kosovelovem razumevanju spremeni v »novega človeka«, ki bo vstal po etični in duhovni revoluciji. Glede na te izsledke je Kos na koncu svojega predavanja priznal, da Nietzsche pač ne more biti ključni lik za razumevanje Kosovelovega pesniškega sveta, in izrazil domnevo, da je Kosovela k napačnemu branju Nietzscheja, k »prebolevanju« ter tudi »premagovanju nihilizma« gnala zagonetna življenjska in pesniška situacija. Zato Kos za Kosovelov odnos do nihilizma tvega oznako »nehote napačno razumevanje Nietzscheja«.

Božena Tokarz, dobra poljska poznavalka Kosovelovega dela s Šlezijske univerze v Katowicah, si je za temo svojega predavanja izbrala *Idejo integrala v Kosovelovi poeziji*. Njen referat je pomenil poskus pojasnitve razlike med pojmoma *integral* in *kons* v Kosovelovi poetiki, pri čemer ji je *integral* pomenil pesniško neobdelano idejo človeka in poezije, *kons* pa izpeljavo, s katero Kosovel išče bistvo človeka, njegove vrednote ter njegov položaj v tehnološkem svetu. S tega vidika so *konsi* torej reprezentativne pesniške konstrukcije, »nedokončno identificirani poskusi reševanja *integralov*«, *integrali* pa predstavljajo njihovo nasprotje, pesniški razkroj. Božena Tokarz poskuša na ome-

njeni način interpretativno opisati obe temeljni poetološki načeli v Kosovelovi poeziji, kar je predstavljalo trd oreh že mnogim raziskovalcem Kosovelove poezije, mdr. zato, ker je Ocvirk v izdajo *Integralov* uvrstil oba tipa Kosovelove poezije. Razprava Božene Tokarz pa se je dotaknila še nekaterih primerjav Kosovela s poljskima konstruktivistoma Julianom Przybošom in Tadeuszom Peiporom ter ruskim pesnikom Iljo Selvinskim, da bi pokazala, da Kosovel v svojih *konsih* ni tako »konstruktivističen« kot omenjeni slovanski pesniki, saj je konstruktivizem Kosovelu pomenil zgolj eno od »faz v iskanju absolutnega človeštva v poeziji, izraženega v kompleksnosti in integralnosti pesmi«.

Prvi dan simpozija je sklenil Janez Vrečko, ki se je v svojem predavanju *Srečko Kosovel in evropska avantgarda* najprej dotaknil recepcije Kosovelove poezije, pri čemer igra vlogo največjega mejnika leto 1967, ko je Ocvirk iz Kosovelovih eksperimentalnih pesmi sestavil *Integrale* in s tem dodal podobama Kosovela kot impresionista in ekspresionista še tretjo, tj. podobo konstruktivizma. Po Vrečkovem mnenju je bilo to ključnega pomena pri dokazovanju umeščenosti slovenske umetnosti v t. i. »zgodovinsko avantgardo«, s čimer je bila dokončno ovržena Willetova teza, da se avantgarde južno od linije Dunaj–Budimpešta niso pojavile. Osrednji del Vrečkovega referata je bil omejen na Kosovelovo delovanje v letih 1924–25, ko se je Kosovel že seznanil z načeli ruskega literarnega konstruktivizma, se najbolj navduševal nad zenitističnim gibanjem in strastno bral avantgardistično revijo *Zenit*. S pretanjeno psihološko študijo in izhajajoč zlasti iz Kosovelovih dnevniških zapiskov je Vrečko nato pojasnjeval vzroke za začetek Kosovelovega intenzivnega levičarskega političnega udejstvovanja poleti 1925 in za zatekanje k socialnorevolucionarni liriki, kakor tudi za sovpad Kosovelove zenitistične teoretske faze s prakso pisanja *konsov*. Pri tem je Vrečko opozoril, da je treba med slednjima pojavoma razločevati, saj med teorijo zenitistične avantgarde in Kosovelovimi konstruktivističnimi poskusi ni dejanske povezave. Kosovelovi *konsi* namreč po Vrečkovem mnenju pomenijo »posebnost v evropskem konstruktivističnem kontekstu in enega njegovih vrhov«, saj je – kot se je pokazalo že v prispevku Božene Tokarz – Kosovel v njih sintetiziral mnoge tedanje avantgardistične tendence. V tem pogledu je Vrečkovo gledišče sorodno Juvanovemu, oba namreč v Kosovelu vidita lik pesnika, ki je uspel različne pesniške prakse hibridno spajati med seboj.

V diskusiji po končanem prvem dnevu simpozija je poleg sodelujočih udeležencev Janeza Vrečka, Marka Juvana in Katie Pizzi sodeloval še italijanski pesnik Gino Pastega, sicer udeleženec istočasno potekajočega vileniškega simpozija o Kocbeku. Katio Pizzi, ki se je v vprašanju navezala na Vrečkov referat, je najbolj zanimalo, kakšne so povezave med Kosovelom in evropskimi avantgardisti glede na to, da je Kosovel očitno sprejemal ideje iz raznolikih struj, z nobeno pa se ni v celoti identificiral. Vrečko, pozneje pa tudi Juvan, ki se je skliceval zlasti na raziskave Lada Kralja, sta v odgovoru pojasnila, da je Kosovel imel neposreden stik z italijanskim futurizmom, od koder je prevzel tehniko in stil, ne pa seveda tudi idej Marinettijevega manifesta, ki so diametralno nasprotne Kosovelovemu pogledu na svet. Gino Pastega je v kratkem nagovoru v italijanščini občinstvu razložil, da se mu Kosovel zdi pesnik notranjosti in komunikacije, ki seže preko meja. Pastega izmed njegove poezije še posebno ceni pozne impresionistične pesmi, kjer je z mislimi o smrti človeštva na emocionalno močan način ubesedena kriza tedanjega časa. Pastega je zastopal stališče, da je bil Kosovelu vseskozi blizu socializem; nasprotoval je mnenju o

Kosovelovem neposrednem poznavanju italijanske avantgarde in trdil, da se je Kosovel lahko približal futurizmu zgolj preko ruskega futurizma. Pastega je svoje mnenje argumentiral z dejstvi, da je Kosovel poznal socialistični manifest, da zaradi prezgodnje smrti sploh ni mogel poznati druge faze italijanskega futurizma in da so mu stik z italijanskimi avantgardističnimi gibanji preprečevale ideološke prepreke; vendar Pastega očitno ni upošteval, da je Kosovelov stik z ruskim futurizmom nedvoumno zavrnil že Franc Zadravec.

Naslednji, zadnji dan simpozija o Kosovelu pa so nastopili še trije razpravljalci: Katia Pizzi, Marijan Dović in Alenka Jovanovski. Katia Pizzi z Univerze Kent v Canterburyju, edina, ki je svoj referat predstavila v angleščini, je kot poznavalka kulturne zgodovine Trsta s svojim prispevkom *Voices and Echoes from Italian Trieste* (*Glasovi in odmevi iz italijanskega Trsta*) zbudila veliko zanimanja. V njenem prispevku je v prvi vrsti šlo za prikaz heterogene avantgardistične scene v Trstu in njegovi okolici v času Kosovelovega življenja. Na mestu se torej zdi teza, da je bil Kosovel s temi gibanji seznanjen – nekaj tamkajšnjih umetnikov je celo osebno poznal –, če jih ni celo vključil v svojo poetiko. V nadaljevanju se raziskovalkin prispevek natančneje loteva nekaterih pomembnejših predstavnikov tržaških kulturnih krogov, mdr. Umberta Sabe, ki je predstavljal antipod sočasni futuristični avantgardi, »romantika« Slataperja, ki je rad opeval Kras, futuristov Sanzina in Milettija ter številnih opevalcev vojne, kot so npr. Cambon, Corraj, Alma Sperante, Camber Barni in Elia, od katerih so vsaj prvi trije bili odkriti simpatizerji fašističnega režima. Katia Pizzi se je s takšno analizo pravzaprav na svoj način izrekla o enem vodilnih vprašanj simpozija, tj. o Kosovelovem mestu znotraj evropske avantgarde. Njegovega položaja najbrž ni mogoče niti zarisati, če se ob tem ne upošteva slike tržaškega kulturnega okolja, ki je bilo po eni strani Kosovelu izjemno blizu, po drugi strani pa seveda izrazito odklonilno do vsega slovenskega in slovanskega. V pogovoru, ki je sledil po končanem referatu, je Novak omenil zanimiv pojav Trsta kot mesta z raznoterimi podobami: kot da bi bil italijanski Trst drugačen od tistega, ki ga živi slovenska manjšina, ta pa spet drugačen od tistega, ki ga je videl James Joyce. Novak je v tem videl idealno priložnost za konstruiranje širših pogledov in možnosti za plodne komparativistične primerjave, ki jih je jasno nakazal tudi članek Katie Pizzi.

Marijan Dović je v referatu *Kanonizacija »odsotnega« avtorja* poudaril, da se mu zdi Kosovel zelo primeren za preučevanje različnih procesov v literarnem sistemu in vloge avtorja v njih, ker je zaradi specifičnih razlogov »odsoten« v veliko večji meri kot je avtor (oz. literarni proizvajalec) običajno odsoten v sistemu literarne komunikacije. Ker Kosovel ni pustil nobenih signalov, kako razvrstiti njegov obsežni opus, pade ta naloga na urednika, ki s tem na nek način soustvarja delo: Ocvirkovo merilo za uvrstitev v *Zbrana dela* je npr. bila delitev na dovršene in nedovršene pesmi, medtem ko je Aleš Berger prepričan v ustreznost delitve rokopisov glede na izvirni zapis in prepis. Tako se Kosovel izkaže kot odsoten avtor, čigar pot med kanonizirane avtorje je polna arbitrarnih presoj njegovih prijateljev, pozneje pa urednikov in literarnih raziskovalcev. Kot argument za to trditev je Dović omenil Ocvirkov izbor Kosovelove eksperimentalne poezije *Integrali*, kjer je problematičen že sam naslov, kaj šele njihova zgovorna grafična oprema. Vendar pa, je svoje razmišljanje nadaljeval Dović, je plaz kritik, ki je se usul na Ocvirka, v resnici krivičen, saj Ocvirk ni naredil ničesar drugega kot ostali uredniki – »proizvedel« je svoj lik Kosovela. »Zgodovina Kosovelove recepcije in kanonizacije

je dejansko zgodovina uredniških prisvajanj in prikrajanj,« je povzel Dović in s tem tudi ponudil svoj odgovor na eno od osrednjih vprašanj simpozija, in sicer, kako je Kosovel lahko postal pesnik tako različnih obrazov. Ker Kosovel za časa svojega življenja ni z ničemer poskrbel za svojo nadaljnjo recepcijo, so vse njegove podobe popolnoma enakovredne. Njihova skupna lastnost pa je, je svoje predavanje sklenil Dović, da so vse po vrsti arbitrarni konstrukti, na katere Kosovel ni imel nobenega vpliva oz. je imel bistveno manj vpliva kot drugi umetniki, ki lahko vsaj poskusijo začrtati smernice svoji kanonizaciji, ki je sicer največkrat posmrtna. V pogovoru, ki je sledil njegovemu referatu, so sodelovali Boris A. Novak, Zdravko Duša in Katarina Šalamun Biedrzycka. Slednja je v dopolnitev Dovićeve teze o izdaji *Integralov* kot umetnem vprašanju, »ki ga je za nazaj sprožila literarna zgodovina, da bi dokazovala sinhronost slovenskih literarnih gibanj z Evropo«, ponudila svojo razlago tega dogodka; šlo naj bi za pritisk na Ocvirka, ki mu politični režim ni dovolil izdaje najradikalnejših Kosovelovih pesmi, ko pa je na svetlo prišel Šalamunov *Poker*, je Ocvirk dobil ukaz za izdajo *Integralov*, ker se je s tem moč Šalamunovega *Pokra* drastično zmanjšala.

Simpozij je sklenila Alenka Jovanovski z referatom *Kosovelov kritični odnos do premika v estetskem izkustvu*, kjer je Kosovelovo poezijo obravnavala z vidika recepcijske estetike. Uvodoma je izpostavila svojo razlago za številne nasprotujoče si interpretacije Kosovela – po njenem naj bi šlo za nezmožnost dosedanjih interpretacij, da bi pravilno oblikovale klasično gadamerjansko razmerje med horizontom dela in interpretovim horizontom. Nato se je razpravljalka osredotočila na prelom v komunikativni zmožnosti estetskega izkustva in na Kosovelov odziv na krizno stanje avtonomne umetnosti, pri čemer je zagovarjala tezo, da je Kosovel »v *konsih* uspešno uravnotežil oba pola komunikativne zmožnosti estetskega izkustva in s tem spretno presegel tisto, kar Jauss imenuje izguba komunikacije v avtonomni umetnosti«. Kot nasprotje uravnoteženju v *konsih* je Alenka Jovanovski izpostavila pesem *Sferično zrcalo*, kjer Kosovel ironizira lastno nihilometafizično subjektiviteto in z refleksijo o sodobni umetnosti in o lastnih ustvarjalnih hotenjih bralca pravzaprav izrine iz recepcije lastne pesmi v popolno distanco. Razpravljalka pa je v razmišljanje ponudila še svoj pogled na Kosovelov prehod od pisanja *konsov* k *integralom*, kar je sicer na drugačen način obravnavala že Božena Tokarz. Alenka Jovanovski vidi razlog za Kosovelov prehod k *integralom* v njegovem spoznanju, da *konsom* kljub svobodni refleksiji, ki jo ponujajo bralcu, ne uspeva živa povezava z družbo. *Integrali* naj bi v tem pogledu pomenili poskus poezije, ki se po principu »mobilnosti« oz. Kosovelove »gibljive filozofije« konstruktivno odpira v družbo, dokaz za to tezo pa je Alenka Jovanovski videla v dejstvu, da so se istočasno s fazo pisanja *integralov* začeli tudi Kosoveli načrti za kulturno udejstvovanje (recitacijski večeri, literarni krožki, zamisel o založbi *Strelci* ipd.).

Simpozij kot celota je vsekakor izpadel kot raziskovalno pester prispevek k literarnovedni obravnavi Kosovela. Predavanja so bila sicer predstavljena pod krovnim naslovom simpozija *Kosovel: med etiko in poetiko*, vendar se je naslovni polarizaciji navkljub izkazalo, da še vedno v ospredju ostaja raziskovanje Kosovelove poetike, pesnikova »poudarjeno etična drža« pa je ostala nekako drugotnega pomena, pozornosti je bila deležna le v prispevkih Matevža Kosa, Alenke Jovanovski in deloma Janeza Vrečka. Uvodni predavanji Borisa A. Novaka in Darje Pavlič, ki sta bili namenjeni analizam verza in podobja,

sta Kosovela prikazali manj prodornega, kot bi morda marsikdo pričakoval – upoštevajoč njune izsledke je Kosovelova zgodnja lirika jezikovno zelo preprosta in polna obrabljenih rim, na ravni podobja pa je Kosovel celo v najradikalnejši pesniški fazi večinoma ostal kar na ravni romantike in je po sredstvih moderne metaforike posegel le nekajkrat. Če sta razpravljalki Darja Betocchi in Katia Pizzi ponudili vpogled v Kosovelov stik s sočasnim italijanskim literarnim dogajanjem, si je glavnina raziskovalcev (Marko Juvan, Matevž Kos, Božena Tokarz, Janez Vrečko) prizadevala pokazati, da je bilo Kosovelovo poznavanje literature, filozofije in kulture izjemno raznoliko ter da je možnosti za iskanje paralel resnično veliko – pri vseh pa je upoštevanja vredna opomba, da se Kosovel z nobeno od struj, filozofij ali literarnih gibanj ni v celoti identificiral in da je torej sleherna podobnost lahko le parcialna. V to smer je ciljal tudi referat Marijana Dovića, ki je opozoril, da je vsaka redakcija Kosovela dejansko konstruirana s strani urednika ali založbe, ker si Kosovel svoje lastne podobe kanoniziranega pesnika pač ni uspel niti začrtati. V zadnjem delu simpozija je Alenka Jovanovski nastopila še s svojo interpretacijo Kosovelove poezije kot poskusa pesnikove komunikacije z družbo.

V prid kakovosti simpozija velja omeniti dejstvo, da so se mnogi referenti medsebojno navezovali, da so upoštevali izsledke svojih predhodnikov in argumentirano ponudili v presojo svoj, drugačen vidik; pozabiti pa se ne sme niti na živahen in mestoma celo polemičen odziv publike, ki je tako po količini kot po kakovosti močno presegel običajno sicer dokaj borno diskusijo na podobnih simpozijih in seminarjih. Simpozij je zbudil tudi ustrezno medijsko odmevnost, saj so o njem natančno poročali v *Delu, Dnevniku* in *Večeru*.

Tako kot leta 2003 pri simpoziju o prostorih transgresije in robovih literature se je tudi letos pri simpoziju o Kosovelu izkazalo, da nudi sobivanje književnikov in literarnovednih raziskovalcev zelo plodovite razmere za predstavitev znanstvenih izsledkov in nadaljnjo aktivno diskusijo na nič manj znanstvenem nivoju. Nedvomno pa ne gre prezreti niti dejstva, da je ta simpozij prvi, ki se je v jubilejnem letu 100-letnice pesnikovega rojstva pretanjeno lotil znanstvene analize tega še danes pozornost zbujajočega pesnika, medtem ko je pravzaprav istočasno potekal tudi vileniški simpozij o Kocbeku *Primer Edvard Kocbek in svoboda izražanja danes*. Slab mesec za njim sta se oba pesnika v podobnem tandemu znašla še pri Slovenskem slavističnem kongresu, kjer jima je pripadel dobršen del letošnjih referatov. Tako je bila ob kopici kulturnih jubilejnih prireditev o Kosovelu v letošnjih pomladnih mesecih prav zgodnja jesen očitno posebej naklonjena ustrezni znanstveni refleksiji o Kosovelu. Ta refleksija se je, najjasneje morda prav na obravnavanem simpoziju v Lipici, izkazala za zgovorno metodološko pluralistično podobo o pesniku, ki se, kot se je izrazil že Janez Vrečko, »Slovencem razkriva zelo počasi«.

Prispevki z mednarodnega komparativističnega simpozija o Kosovelu bodo predvidoma objavljeni v posebni tematski številki *Primerjalne književnosti*, program simpozija in povzetki predavanj pa so že od začetka simpozija dostopni na spletnih straneh Slovenskega društva za primerjalno književnost (http://www.zrc-sazu.si/sdpk).

Matjaž Zaplotnik

November 2004

Sodelavci v tej številki:

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

Péter Hajdu
H-1118 Budapest, Hungary, Institute of Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences, Ménesi út 11-13.

Barbara Juršič Terseglav
1000 Ljubljana, SI, Gotska 13.

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

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

Vanesa Matajc
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

Vid Snoj
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

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

Matjaž Zaplotnik
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2.

Peter Zima
A-9020 Klagenfurt, Austria, Fakultät für Kulturwissenschaften, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Universitätsstrasse 65-67.

Barbara Zorman
6000 Koper, SI, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Glagoljaška ulica 8.

UDK 82.0:316.7:81'2
primerjalna književnost / primerjalna literarna veda / sociologija / semiotika / kulturne študije / interdisciplinarnost / multikulturnost

Peter V. Zima: Primerjalna književnost in družboslovne vede

Avtor primerja različne primerjalne znanosti – primerjalno književnost, sociologijo, politiko – da bi pokazal, da lahko interdisciplinarni dialog o problemih primerjanja prinese nove uvide. Izhodišče razprave je poseben značaj primerjalne književnosti, povezan z multikulturnimi in večjezičnimi konteksti, ki so jih – doslej – komparativni družboslovni znanstveniki manj raziskovali. Drugi del članka se ukvarja z različnimi tipi primerjanja v literaturi, politiki in sociologiji. Avtor domneva, da bi se literarni teoretiki lahko več naučili o kompleksnosti primerjanja, če bi upoštevali horizontalne in vertikalne, analoške in kontrastivne pristope, razvite v družboslovnih vedah. V zadnjem delu očrta primerjalno književnost, utemeljeno na sociologiji teksta ali socio-semiotiki.

UDK 821.163.6.09-1 Kocbek E.
literatura in zgodovina / slovenska poezija / Kocbek, Edvard / čas / odsotni Bog

Vid Snoj: »Slepi nemir človeštva«: Kocbekovo pesnjenje zgodovine

Tekst izhaja iz trditve, da je Edvard Kocbek pesnik zgodovine. To trditev utemeljuje z razločevanjem pesnjenja o vélikih dejanjih oziroma o zgodovini od pesnjenja zgodovine same in jo razvija ob treh Kocbekovih pesmih: Zgodovina (iz zbirke *Žerjavica*), Trije modri *(Groza)* in Molitev *(Žerjavica)*.

UDK 821.124'02.09-1
klasična filologija / latinska poezija / Horatius Flaccus, Quintus / Catullus, Gaius Valerius / ironija / iskrenost

Péter Hajdu: Retorika iskrenosti

Vtis o iskrenosti pesmi predpostavlja, da se namera ujema s pomenom besedila, ironijo pa so običajno opisovali kot napetost med namero in dobesednim pomenom. Čeprav je pojem iskrenosti literarna teorija v 20. stoletju diskreditirala, še vedno igra dokaj pomembno vlogo v klasični filologiji. Članek analizira razprave o iskrenosti ali ironičnosti Katulove in Horacijeve poezije. Raziskuje značilne retorične formacije, ki besedilu omogočajo, da je prebrano kot iskreno. Iskrenost pa tako kot ironija potrebuje tudi bralčevo sodelovanje.

UDK 821.163.6.09-13 Prešeren F:821.131.1.09-13 Tasso T.
slovenska poezija / Prešeren, France / italijanska epika / Tasso, Torquato / literarni vplivi / literarni motivi / krst

Matjaž Zaplotnik: Motiv krsta Pri Tassu in Prešernu

Razprava najprej poda kratek historiat študij o Tassovih vplivih na Prešerna. Nato se posveti obravnavi motivike krsta v Tassovem *Osvobojenem Jeruzalemu* ter Prešernovih pesnitvah *Turjaška Rozamunda* in *Krst pri Savici*. Prek primerjave vseh spreobrnitev poskuša avtor zagovarjati tezo, da okoliščine Črtomirovega krsta odkrito spominjajo na okoliščine znamenite Klorindine spreobrnitve iz Tassovega epa.

UDK 82.0
literarna zgodovina / literarni tokovi / moderna / dekadenca / simbolizem / subjekt

Vanesa Matajc: Literarnozgodovinski pojmovnik za literaturo moderne: revizija in nekaj predlogov

Literatura v obdobju moderne estetsko izraža metafizično krizo ali soobstoj različnih dojemanj subjekta. Tradicionalni, progresistični in poenotujoči literarnozgodovinski vidik te raznolikosti ne more ustrezno razložiti. Razprava ga nadomešča s prelomno-mutacijskim vidikom različnih razmerij, ki nastajajo med literaturo moderne in njenim (foucaultovskim) »premičnim temeljem«, to je romantičnim dojemanjem subjekta in romantičnim idejno-strukturnim tokom simbolizacije.

UDK 821.111.09 Burgess A.:791.43
literatura in film / angleška književnost / Burgess, Anthony: Peklenska pomaranča / Kubrick, Stanley / filmske priredbe / naratologija / pripovedovalec / pripovedna tehnika / fokalizacija

Barbara Zorman: Predstavljanje subjektivnosti lika v literaturi in filmu

Interpretacija dveh različic *Peklenske pomaranče* raziskuje, kako se žariščenje manifestira v jezikovnem izrazu romana oziroma v pripovednem prostoru filma. Analiza periskopičnega pripovedovanja prek subjektivnosti lika nakazuje specifike manipulativnega potenciala filma in literature.

UDK 82.0
literarna veda / diskurz / teorija diskurza / Bahtin, Mihail / Foucault, Michel

Alenka Koron: Teorija/teorije diskurza in literarna veda

Po terminološkem razgledu obravnavam teorije diskurza kot heterogen sklop novejših teoretično-metodoloških usmeritev v presečišču družboslovja in humanistike. Sledi pregled v literarni vedi najpogostejših koncepcij diskurza (lingvistične, naratološke, Bahtinove, Kristevine, filozofske in Foucaultove) in njihovih spoznavno-teoretskih predpostavk.

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.

Avtorji oddajo rokopise tipkane ali na računalniški disketi z dodanim iztisom. Priporočamo urejevalnik Word za Okna; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

Rokopise in diskete pošljite 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).

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnim presledkom, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzija ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsisi so objavljeni v slovenščini in tujem jeziku, povzetki v tujem jeziku. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je mogoče, naj za prevod poskrbi avtor sam.

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavijo.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali oklepaju na koncu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljene ali navajane strokovne literature.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:
(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov publikacije), (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah navajamo tako:
(priimek, ime avtorja): (naslov članka), (naslov publikacije) (letnik), (letnica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani obliki:
(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji označeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.

GUIDELINES FOR AUTHORS

'Comparative Literature' (*Primerjalna književnost*) 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 Slovene, and occasionally in foreign languages.

Authros should submit their papers typed, or on floppy disc, accompanied by a printed version. Word for Windows is recommended; we also accept texts in *.TXT format or in other formats which are PC-IBM compatible.

Manuscripts and floppy discs should be sent to:
Darja Pavlič, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.
Further information can be obtained from the editor of Comparative Literature via e-mail at (darja.pavlic@uni-mb.si).

Typed or printed manuscripts must be double-spaced, i.e. up to 30 lines per page; a normal page consists of 2000 characters, and authors need to take this into account when selecting a font.

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). The articles must have an accompanying synopsis (up to 300 characters) and abstract (up to 2,000 characters). Synopses are published in Slovene and a foreign lanuage, while abstracts are published only in foreign languages. An article written in a foreign language must have an abstract in Slovene, provided by the author if possible.

Long articles may be divided into chapters and subchapters.

Illustrations (pictures, graphs, tables etc.) should be included within the text if the computer programme allows. Should this not be possible, they need to be added separately, and where they need to be included must be clearly indicated in the text.

Special letters or graphic symbols which are not included in the chosen programme and which may cause difficulties with conversion must be specially marked in the text and clearly printed to one side of the paper.

Quotes should be marked with quotation marks. Longer quotations (more than 5 lines) should be given a separate paragraph. The source of quotations should be given either in a footnote or at the end of the quotation.

Technical terms from foreign languages or Latin quotes within the text should be italicised.

Footnotes are numbered and placed at the end of the text.

All bibliographical quotations may be included in the footnotes; however, articles must also have a separate bibliography, or at least a list of the expert literature quoted or employed.

Bibliographies must be listed alphabetically; long lists can be divided according to content, although still in alphabetical order.

Independent publications (monographs, collections of papers) should be quoted as follows:

(surname and first names or initials of author; with collections): (the name of the editor), (the title of publication), (the publisher), (place of publication), (date year of publication), (in collections the title of the publication and number of the volume, where appropriate, are required).

Articles in journals should be quoted as follows:
(surname and first name(s) or intial(s) of the author): (title of article), (title of publication) (volume), (year of publication), (number, if necessary), (page or pages).

Within the text you may cite works or quote parts of them in a shorter form:
(surname of the author) (year of publication), (page no.).

A shorter version can also be used in footnotes, but only if the article has a special bibliography.

The titles of books and journals in both text and footnotes should be italicised; the titles of articles in journals and collections are usually placed in quotation marks.

Primerjalna književnost

Comparative Literature, Volume 27, Nr. 2,
Ljubljana, December 2004
UDK 82.091(05)

CONTENTS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Letnik 27/2004, št. 2
Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association

Naslov uredništva (Editor's Address): 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

Izhaja dvakrat na leto (CL is published twice a year).
Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.
Letna naročnina (Subscriptions): 3000 SIT, za študente in dijake 1500 SIT.
Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

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 languages 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

Revija izhaja s podporo Ministrstva za šolstvo, znanost in šport ter Ministrstva za kulturo.

Oddano v tisk 9. decembra 2004.