

Primernjalna književnost

Ljubljana 1999 • številka 2

RAZPRAVE

France Bernik:
RECEPCIJA GOETHEJEVEGA FAUSTA
PRI SLOVENCIH

Lado Kralj:
MAETERLINCKOV MODEL
MODERNE DRAME

Jakob Jaša Kenda:
GREGOR STRNIŠA IN SREDNJEVEŠKE
DRAMSKE ZVRSTI

Marko Juvan:
GENEZA INTERTEKSTUALNOSTI,
POSTSTRUKTURALIZEM
IN SLOVENSKA »NEOAVANTGARDA«

Steven Tötösy de Zepetnek:
TOWARDS A COMPARATIVE
CULTURAL STUDIES

IZ REVIJ
KRITIKA



P Primerjalna književnost

PKn, letnik 22, št. 2, Ljubljana, december 1999
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

France Bernik:

Recepcija Goethejevega Fausta pri Slovencih 1

Lado Kralj:

Maeterlinckov model moderne drame 13

Jakob Jaša Kenda:

Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti 35

Marko Juvan:

Geneza intertekstualnosti, poststrukturalizem
in slovenska »neoavantgarda« 57

Steven Tötösy de Zepetnek:

Towards a Comparative Cultural Studies 85

▪ IZ REVIJ

Comparative Literature and Culture: A WWW Journal
(*Jola Škulj*) 103

▪ KRITIKA

International Postmodernism. Theory and Literary Practice
(*Tomo Virk*) 109

Lotman in sodobnost v zborniku *Slavica tergestina*
(*Blaž Podlesnik*) 114

RECEPCIJA GOETHEJEVEGA FAUSTA PRI SLOVENCIH

France Bernik

Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana

Razprava poskuša opisati recepcijo ene najpomembnejših dram nemške in svetovne književnosti na Slovenskem, ugotoviti, kako so Goethejevega Fausta sprejemali strokovno kvalificirani bralci – prevajalci, literarni ustvarjalci, kritiki in literarni znanstveniki različnih usmeritev. Pri tem se ne ustavlja ob številnih omembah Fausta ali mimogrednih namigih nanj v tisku, temveč upošteva zaokrožene, bolj ambiciozno zastavljene poglede na osrednje Goethejevo delo, ki jih je zabeležila slovenska publicistika ob njegovih prevodih, delnih in celovitih, ali ob pesnikovih obletnicah in jubilejih.

The Reception of Goethe's Faustus in Slovenia. The paper describes the reception in Slovenia of one of the most important plays of German and world literature, and establishes how Goethe's Faustus has been accepted by expert readers, namely translators, literary authors, critics and literary scientists of various orientations. The author does not stop at citations of Faustus or passing comments on it in the press, but also takes into account holistic, more ambitiously set out views on this central work mentioned by Slovene journalists when translations of the work, either as a whole or in excerpts, were published, or on the writer's anniversaries.

Estetska moč nacionalne književnosti se dokazuje v ustvarjalnih dosežkih – v izvorni poeziji, pripovedni prozi, dramatici, kritiki in esejistiki. V celotnem literarnem dogajanju pa ima posebno vlogo tudi prevodna književnost, ki soustvarja estetsko in duhovno ozračje časa. Do prevodne književnosti se bolj ali manj opredeljujejo vsi literarni ustvarjalci, prevajalci in kritiki, neredko literarna veda in celo druge stroke, tako da tuje književnosti v nacionalnem prostoru ne gre podcenjevati. V razpravi bomo poskušali opisati dialoško razmerje slovenskih prevajalcev, kritikov in literarnih znanstvenikov do Goethejevega *Fausta*, ugotoviti, kako so na Slovenskem sprejemali, razumeli, razlagali, ne nazadnje tudi vrednotili eno najpomembnejših dram nemške in svetovne književnosti. Da je bilo

sprejemanje *Fausta* različno v različnih obdobjih razvoja slovenske književnosti, različno celo znotraj enega obdobja, je razumljivo. Poseči pa moramo globlje in dognati, zakaj različno sprejemanje in razumevanje, kako se je pri bralcih spreminjal sistem estetskih predstav in norm, združenih v tako imenovanem horizontu pričakovanja, skozi katerega so brali književnost in na katerega je opazno vplival tudi Goethejev *Faust*. Receptija *Fausta* je tako v nekem pogledu prerez skozi slovensko literarno življenje v dvajsetem stoletju oz. skozi del tega življenja, nekakšen pars pro toto, in vsaj v nekaterih točkah barometer empatije slovenske kritike in literarne vede, njene sposobnosti vživljanja, pa tudi racionalnega opredeljevanja do literarnih pojavov.

V slovenski kulturi se je ime in delo Johanna Wolfganga Goetheja začelo pojavljati v začetku 19. stoletja, ko je veliki nemški pesnik še živel in ustvarjal. Prvi slovenski prevod iz Goetheja je bil prevod ene izmed njegovih pesmi. Avtor prevoda Janez Nepomuk Primic je pesem poslovenil leta 1810, nato je kot častilec nemškega pesniškega kneza prevedel še nekaj odlomkov iz njegovega obsežnega opusa. Najmočnejši vtis je napravil nanj monološki roman v pismih *Die Leiden des jungen Werthers* (Trpljenje mladega Wertherja), iz katerega je poslovenil kratek odlomek. Globlje kot Primic sta Goetheja dojela glavna predstavnika slovenske romantike, esteta Matija Čop in najpomembnejši slovenski pesnik France Prešeren. Čop je Prešernu nekajkrat svetoval Goetheja za vzor pesniškega ustvarjanja, Prešeren ga je poslušal in je bral ne samo Goethejeve pesmi, tudi njegovo pripovedno prozo in dramatiko, med drugim igro *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenija na Tavridi). Domnevajo celo, da je poznal *Fausta*, ki naj bi nanj napravil močan vtis¹. Nesporno je eno – prvi slovenski prevod prvega dela *Fausta* je nastal v dobi realizma, v letih 1862/63, torej dobrega pol stoletja po izidu izvornika, vendar ta prevod Valentina Mandelca, pesnika, pripovednika in prevajalca skromnega formata, ni bil objavljen. Ostal je v rokopisu, ker prevajalec zanj ni našel založnika, morda pa tudi zato, ker s prevodom sam ni bil zadovoljen.

Natisnjeni prevod prvega dela *Fausta* smo dobili Slovenci šele v 20. stoletju, hkrati beležimo od takrat do danes številne prevode drugih Goethejevih del. Na začetku stoletja stoji seveda *Faust*, prvi del, letos, tj. ob koncu stoletja, pa smo dobili celoten prevod te drame. Vmes so izšla v Sloveniji pomembna Goethejeva dela v knjižni izdaji, najopaznejša med njimi so: tragedija *Egmont* (1935), že omenjena igra *Iphigenie auf Tauris* (Ifigenija na Tavridi, 1950), večkrat *Pesmi* v izboru (1950, 1961, 1966, 1979), monološki roman v pismih *Die Leiden des jungen Werthers* (Trpljenje mladega Wertherja ali Werther, 1952, 1972, 1988, 1996), igra *Torquato Tasso* (1968), igra za zaljubljene *Stella* (1992), roman *Die Wahlverwandtschaften* (Izbirne sorodnosti, 1996) in roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Učna leta Wilhelma Meistra, 1998). Nas zanima izključno *Faust*, ki zavzema v Goethejevem opusu osrednje mesto, ne samo, ker ga je veliki klasik nemške književnosti pisal s presledki približno šestdeset let, tako rekoč skoraj vse življenje, pomemben je *Faust* zato, ker predstavlja sintezo Goethejevih pogledov na svet, zaokrožen izraz njegovih estetskih, filozofskih, življenjskih in religioznih nazorov.

Slovenski prevod prvega dela *Fausta* je izšel leta 1908, za stoletnico nemškega izvirnika, pri Slovenski matici v zbirki Prevodi iz svetovne književnosti². Prevajalec Anton Funtek je doživel sicer vpljudno, vendar temeljito jezikovno kritiko, neocenjen pa je ostal njegov *Uvod* k prevodu, v katerem kratko seznanja bralca s snovjo o Faustu, od nemške ljudske knjige o njem iz 16. stoletja do Faustovih motivov v drugih književnostih, kar je postala standardna sestavina vseh nadaljnjih informacij o drami. Funtkova predstavitev *Fausta* pomeni prvo, najbolj preprosto obliko sprejemanja in razumevanja dela, opis njegovega nastanka in obnovo »vsebine«. Ne izhaja iz sodobnih tokov književnosti, iz dekadence in simbolizma, ki jima Funtek, čeprav njun sodobnik, ni pripadal, sicer bi razlagal *Fausta* drugače, tudi skozi Nietzscheja, čigar vpliv na slovensko književnost konec 19. in na začetku 20. stoletja je nesporen. Od pasivnega navajanja pripovedne vsebine se odmakne samo na nekaj mestih, v estetskem pogledu pa opozarja na lirske prizore v ljubezenski drami Marjetke, Faustove velike ljubezni v prvem delu, in njegovo srečanje z njo ob koncu drugega dela. *Uvod* in komentar k besedilu je Funtek v največji meri povzel po nemških izdajah *Fausta* in študijah o njem, zlasti po monografiji germanista Jakoba Minorja.

Ob stoletnici Goethejeve smrti se je v Sloveniji precej pisalo o pesniku, neposredno o *Faustu* pa malo. Edini sestavek s to tematiko je objavil Vladimir Bartol *Zakaj je morala ljubezen Margarete do Fausta končati tragično*³. Zato, odgovarja avtor, ker so ljubezen med njima povzročili »popolnoma različni motivi« – pri njej težnja, da bi se socialno dvignila k Faustu, ki je užival visok družbeni status, njega pa je ob silovitih čustvih gnalo predvsem hotenje »spoznati življenje«, spoznati in užiti ljubezen, ob zavedanju zla, ki ji ga bo povzročil. Razlaga je nedvomno preveč enostranska, preveč shematična. Ne upošteva čisto človeškega, neobvladljivega motiva v erotičnem čustvovanju mladega, neizkušene dekleta, pri katerem se je socialna zavest komaj začela porajati.

Po drugi svetovni vojni smo dobili Slovenci doslej najbolj kakovosten prevod prvega dela *Fausta* izpod peresa pesnika Boža Voduška. Izšel je pri Državni založbi Slovenije leta 1955, spremno besedo mu je napisal kritik Josip Vidmar⁴. O Voduškovem prevodu ne kaže izgubljati besed. Eden vrhunskih slovenskih pesnikov našega stoletja je nemško umetnino po splošni sodbi imenitno prepesnil v slovenščino. Samo obžalujemo lahko, da Vodušek ni dokončal še drugega dela *Fausta*, ki ga je slovenil v zadnjem obdobju življenja, a je spričo smrtne bolezni omagal in na celoten prevod Goethejevega dela smo morali počakati do nedavna⁵. Voduškovega prevoda prvega dela *Fausta* enakovredna je Vidmarjeva interpretacija, ki razkriva znanje in zmogljivost slovenske kritične misli tega časa.

Čeprav kot kritik je Vidmar posegel v predzgodovino Goethejeve drame, k *Urfaustu*, in podčrtal, da je srednjeveška oseba Fausta, podoba filozofa, jurista, medicince, teologa, alkimista in maga, zamikala Goetheja zato, ker je bil sam »zadnji polihistor v evropski kulturi.« Goethejev Faust je seveda pomembnejši od vseh upodobitev tega lika v evropskih književnostih, ki so časovno ali ideološko ali moralistično ali značajske

zamejene, pomembnejši je od tragedije angleškega dramatika Christopherja Marlowa *The Tragical History of Doctor Faustus* (Tragična zgodba doktorja Fausta, 1604) in dramskih fragmentov Gottholda Ephraima Lessinga *Doktor Faust* (1759). Goethejevega *Fausta*, »titansko vedoželjnega magistra«, bi po Vidmarju kvečjemu lahko primerjali z osrednjimi liki iz Danteja, Shakespeara in Cervantesa. *Faust* jim je soroden, ker nadaljuje razvoj močne, v renesansi prebujene osebnosti in doseže »višjo stopnjo individualizma«. Zlasti Shakespeare in Cervantes predstavljata ob liberalnem, po letu 1945 tudi materialističnem Vidmarjevem pogledu na svet njegovo poglavitno merilo pri interpretaciji *Fausta*.

Ko Vidmar interpretira prvi del *Fausta* hkrati z njegovim drugim delom, se osredotoči na osrednji lik tragedije, na njegovo zgodbo, vendar ne obnavlja zgolj njene pripovedne vsebine, temveč oriše dinamični notranji razvoj glavnega junaka. Opisuje Faustovo pot od njegove titanske vedoželjnosti, združene z visoko samozavestjo, ki ga postavlja v bližino Boga, do spoznanja, da je stremljenje po vesoljni vednosti brezupno, zato se oklene magije. Ko si naposled prizna »Ne ne, jaz nisem bog ... le črv sem ...«⁶, ga prevzame misel na samomor, ki pa jo premaga, zapiše se Mefistu in uživanju življenja. Faustova duhovna drama, ob kateri je zgodba z Marjetko njeno dopolnilo in pomembna zato, ker se Faust v njej etično osvesti, se nadaljuje v drugem delu. Tu se življenjska zgodba glavnega junaka odvija v skladu z njegovim stremljenjem k »višjemu in boljšemu«. Faust državnik, svetovljan, poznavalec in služabnik lepote najde svoj dokončni smisel, ki se uresniči v ustvarjalnem služenju človeštvu. Hkrati je na koncu, čeprav je dolgo sodeloval z Mefistom, deležen božje milosti, božjega odpuščanja. Pridobi ga samo tisti, ki kot Faust »stremi in se trudi.«⁷

S primerjalnega vidika se zdi Vidmarju *Faust* bližje *Don Kihotu* kot *Hamletu*. Kot pri španskem renesančnem romanu je za *Fausta* značilna dvojnost človeške narave. Mefisto pomeni radikalno nasprotje Faustu in je simbol negativnega načela. Toda nasprotje med Faustom in Mefistom je glede na razmerje med Kihotom in Sanchom statično, zato Faust ni v taki meri pristno človeški kot junak v renesančnem romanu, pomaknjen je v »višjo duhovno sfero.« Po Vidmarju stoji *Faust* na meji v zgodovini človeštva. Zapušča krščansko tradicijo, preusmerja se v tostranskost in v navezanost na zemljo, na realni svet. Napoveduje novo obdobje zgodovine, posvečeno družbi in njenemu blagostanju. Kot nadčasovno vsebino razume Vidmar v Faustu in Mefistu igro med dobrim in zlim. Razlaga jo dialektično: težnja po dobrem povzroča večkrat zlo, uresničevanje zla poraja dobro.

Vidmarjeva interpretacija *Fausta* ni naivna in veliki umetnini podrejena. Kritik ugovarja Goethejevemu pristopu do snovi, ne zdi se mu skladen s tematiko, preveč različno je mišljenje glavnega junaka skozi dogajanje v drami, zlasti v drugem delu je močno stopnjevana treznejša misel, prevelik pa je tudi upad estetske moči in hkrati razumljiv glede na dolgo nastajanje dela. Goethe po Vidmarju ni dramatik, Faust ni drama, ker v dogajanju manjka konflikt. Je avtobiografska dramatisacija v obliki misterija in v njej so najbolj prepričljiva lirična mesta. Prav zaradi pesniške,

čeprav dramsko zasnovane notranje avtobiografije se je moral Goethe močno opreti na simboliko in alegorijo, ki ju Vidmar zavrača. Kljub dejstvu, da je bil Vidmar sodobnik slovenskega ekspresionizma, je književnost, tudi *Fausta*, presojal z merili bolj ali manj klasičnega realizma, medtem ko je svetovnonazorsko ostal znotraj doslednega liberalizma. Tak je bil njegov horizont pričakovanja, skozi katerega je razumel in vrednotil Goethejevo delo.

Tretjo interpretacijo *Fausta* je napisal Božo Vodušek. Objavil jo je kot »spremno besedo« najprej s svojim prevodom prvega dela *Fausta* v izboru pri Mladinski knjigi v zbirki Kondor leta 1973, ponatisnjena je izšla v enako zasnovani izdaji leta 1996 pri isti založbi v zbirki Klasiki Kondorja.⁸ Božo Vodušek ne bere *Fausta* kot Vidmar skozi evropska klasična literarna dela, nobene vrhunske pripovedne ali dramske umetnine ga ne ovirajo ali spodbujajo pri sprejemanju dela. Njegov horizont pričakovanja je drugačen. Kot predhodniki se seveda tudi Vodušek ukvarja z viri o Faustu kot zgodovinski osebi, z motivom Fausta in njegovimi zgodnjimi literarnimi upodobitvami. Ko označuje Goethejev čas v nemški književnosti – klasiko, viharništvo in romantiko – ugotavlja, da je v prvobitnem Faustu »upodobljen duh prelomnega časa nemške renesanse in reformacije«, to pa je Goetheju omogočilo, da se je podobno kot v nekaterih drugih svojih delih navezal na pretrgano zgodovinsko tradicijo in revolucionarni duh svojega časa. Vodušek sledi nastajanju *Fausta* in pri tem upošteva izročilo snovi in motiva, nekatere literarne spodbude, pa tudi življenjske okoliščine pisatelja, ki so oblikovale dramo. Voduškova interpretacija Fausta je v bistvu natančna, jezikovno pomenska razlaga pripovedne vsebine dela, vendar taka, da iz ključnih dogodkov izlušči miselno oz. filozofsko sporočilo. Ob koncu prvega dela vidi npr. Vodušek Marjetko tako, da se prostovoljno podvrže očiščujoči kazni, ona sama pa mu pomeni simbol popolne, k višjemu stremeče ljubezni. Ob drugem delu, ki nadaljuje prvega, je najpomembnejša ugotovitev, da Fausta, ki je zdaj na antičnih tleh, ne moreta zadostiti ne klasična lepota, utelešena v Heleni, ne uravnoteženost klasičnega sveta, predstavljenega v mitoloških podobah. Zato ga prevzame težnja po posesti, volja po oblasti in vladanju, hkrati po soustvarjanju novega sveta v spopadu s človeškimi ovirami in silami narave. Faust poskuša zdaj v domačem nordijskem svetu ustvariti iz širokega morskega obrežja, ki mu ga je podaril cesar, rodovitno in cvetočo zemljo. Toda tudi prizadevanje za blagor ljudi se ne uresniči po zamisli, konča se z zločinom, ki ga v Faustovem imenu zagreši Mefisto. Vendar vidi slepi Faust prav na koncu podobo svobodnega in srečnega ljudstva na novi zemlji in ko umre, iztrgajo angeli njegovo dušo Mefistu ter odplavajo z njo v nebo. Vodušek namenja temu prizoru posebno pozornost, saj izraža Faustova duša v družbi poveljanih spokornic ob Nebeški kraljici etično očiščujočo idejo. Srečanje Marjetke, ene od spokornic, s Faustom oz. njegovo dušo, Marjetkino vabilo njemu, naj ji sledi v novo življenje, ponazarja čisto, vsemogočno ljubezen. Potrjuje jo zaključni prizor večne združitve dveh ljubimcev. Ob obeh ljubezenskih zgodbah Vodušek najbolj poudari prav etično razsežnost *Fausta*.

V devetdesetih letih je v Sloveniji izšlo nekaj fragmentarnih razlag Goethejevega *Fausta*, ki jih kaže omeniti. Gledališče v Mariboru je v za-

četku leta 1990 uprizorilo *Fausta* v režiji in priredbi Tomaža Pandurja. Avtor predstave je z besedilom Goethejeve drame ravnal skrajno svobodno. Krajšal, združeval ali opuščal je številne prizore. Bistvena značilnost njegove uprizoritve pa je bila osredotočenost na lik Mefista. Pravi junak predstave je bil Mefisto, kar sta opazili tudi obe oceni drame, čeprav ena bolj kot druga. In kakor je bil poudarek na negativnem sporočilu dela, tako je mariborska uprizoritev zapostavila tudi osrednjo sestavino drame – besedilo. Predstava je bila nasičena s teatraliko, učinkovala je kot samodopadljiv gledališki spektakel,⁹ povsem v skladu s postmodernimi, duhovno izpraznjenimi težnjami sodobnega avantgardnega gledališča na Slovenskem. Tudi krajše razprave tega časa so se *Faustu* bližale bolj od daleč. Kurinčičeva primerjava *Fausta*, celo Goethejevega *Fausta*, s podobnim likom iz slovenskega ljudskega izročila premočno poudarja podobnosti med junakoma. Slovenski Sholar, kakor je zanimiv, nima niti v svojem okolju, niti v času, ki ga je živel, evropskih razsežnosti, značilnih za Fausta iz 16. stoletja.¹⁰ Omembe vreden je še poskus Edvarda Glaserja, ki ne odkriva samo biografskih podobnosti in razlik med Paracelsusom, zdravnikom, alikimistom in polihistorjem, ter Goethejevim Faustom, temveč navaja nekaj vzporednic med njima na področju zdravilstva in svetovnega nazora.¹¹

Prvi prevod drugega dela *Fausta* v odlomkih je izdala – kot Voduškov ponatis prvega dela v odlomkih – založba Mladinska knjiga leta 1996 v zbirki Klasiki Kondorja.¹² Avtorica prevoda je pesnica Erika Vouk, spremno besedo je napisala Irena Samide pod naslovom Topografija Faustovskih svetov. Tematika, ki jo obravnava prispevek, ni naravnana v celovitejšo razlago, temveč v pojasnjevanje *Fausta* po tematskih področjih, po izsekih. Na začetku je prispevek zasnovan zgodovinsko, prikazuje Goethejev čas, genezo motiva o Faustu, v splošnih potezah recepcijo *Fausta* od izida prvega dela leta 1808 in drugega leta 1832 pri nas in v Evropi. Upošteva celo nekatere gledališke uprizoritve prvega dela tragedije. Kakor je pogled Irene Samide na *Fausta* v marsičem nov, neobtežen s historicizmom, je za njen horizont pričakovanja značilno shematično mišljenje. Taka je predstavitev Faustovega lika in Mefista, taka interpretacija drame s stališča štirih praprvin sveta – vode, zraka, ognja in zemlje ter etra, pete prasnovi, ki izpolnjuje vesolje. Podobno razmišljujoča je avtorica v poglavju, kjer razporeja ženske like v *Faustu* v tri skupine, v poosebljenje Narave (Marjetka), podobo matere (Mater v drugem delu drame) in ideal klasične lepote (Helena). Tudi pojem Večno-Ženskega razlaga iz ene perspektive in ga označi za rezultat moških »imaginarnih želja in predstav«. Potem ko opozori na heteronomnost verzni in ritmičnih oblik, na različen jezik v drami, se zadrži pri pojmu »trenutka«, pri Faustovem hrepenenju po »blaženem trenutku brezčasne sedanjosti«. Zapiše tezo, da »se Faust ni znal ali mogel predati trenutku«, ker se je vse življenje posvetil »prizadevanju za nekaj več«, kar naj bi bila tudi osrednja lastnost njegovega lika. Kljub vsemu gre v obravnavanem prispevku za močan odmik od duhovne problematike, razen morda pri razlagi erotike, izgublja pa se tudi pogled na kompleksno raznorodnost dela in njegove razsežnosti.

Najobsežnejšo interpretacijo *Fausta* doslej je dala germanistična stroka. Anton Janko je prvemu celotnemu prevodu Goethejeve drame v slovenščino, Voduškovemu prevodu prvega dela in drugemu delu v prevodu Erike Vouk pri Založbi Obzorja v Mariboru leta 1999, napisal študijo Razmišljanje o Goethejevem Faustu.¹³ Njeni uvodni trije razdelki so bolj ali manj povzetek že znanih dejstev o snovi Fausta, o Faustu kot zgodovinski osebi, o Goethejevem času, o razsvetljenstvu, klasiki in viharštvu. Interpretacija dela se začne v četrtem razdelku in največji del študije je namenjen razumevanju *Fausta* in zlasti vrednotenju njegovega pomena za današnji čas. In kako avtor odgovarja na vprašanje o sodobnosti dela? Zunanje okoliščine, avtobiografska dejstva ali dejstva nastajanja drame v začetku avtorja bolj oddaljujejo kot približujejo zastavljene vprašanju in možnemu odgovoru nanj, čeprav se nekako le približuje Faustu in njegovi duhovni strukturi. K jedru stvari prihaja v šestem razdelku, ko poskuša ugotoviti odnos Fausta do Mefista in do Marjetke. Ali je Mefisto samostojna oseba ali samo Faustov alter ego? In zgodba med Faustom in Marjetko? Ali je tragična ali gre predvsem za Faustovo krivdo, kajti Faust je kljub resnični ljubezni v odnosu do Marjetke neiskren in sebičen. V dekletu vidi zgolj igračo, sredstvo za potrditev lastne vrednosti, tj. mladosti. Ko jo prideta z Mefistom rešit ob koncu prvega dela, se Marjetka ustraši Mefista oz. Mefistove narave v Faustu. Odgovoru na vprašanje o *Faustovem* pomenu za današnji čas pa se Janko najbolj približa v predzadnjem razdelku študije. Po njegovem želi Gospod dokazati na Faustu, da je človek dober, zato dovoli Mefistu, da poskuša zapeljati Fausta in ga podrediti zlu. In ker je Goethe verjel v posmrtno življenje, zasledimo na koncu drame krščanske predstave o večnosti, kar ni nključje, poudarja avtor študije, saj je nemški pesnik v *Pogovorih z Eckermannom* nekajkrat izrazil vero v posmrtnost, kot vero v nadaljevanje življenja, v življenje v drugi obliki. Na koncu izhaja Janko iz ugotovitve, da je usoda Fausta usoda človeštva, kajti Faust ni individualni lik, temveč pojem človeka. Njegova življenjska zgodba je povezana z evropsko zgodovino od 16. stoletja dalje, v drugem delu pa z grško antiko, visokim srednjim vekom in zgodnjim kapitalizmom. V tem kontekstu zapiše Janko temeljno trditev, da vprašanja v drami presegajo Goethejev čas, saj so »formulirana tako, da zadobivajo vsesplošno veljavnost in za vse čase.«

Kot vidimo, je razumevanje *Fausta* in njegovo vrednotenje v Sloveniji močno podobno, saj ne kaže večjih razlik ali nasprotij. Interpretacije, ki so nastale praviloma ob prevodih *Fausta* ali ob Goethejevih jubilejih, so več kot informativne predstavitve, nekatere so zastavljene problemsko in prihajajo do globljih ugotovitev, globljih v slovenskem merilu. Kljub temu kaže povedati naslednje:

Prvo veliko stremljenje Fausta – njegova težnja po znanstvenem spoznanju sveta, po odkritju zadnje absolutne resnice – in njegovo samomorilsko razočaranje ob iskanju odgovorov na temeljna vprašanja življenja so doumeli vsi slovenski interpreti. Premalo pa so upoštevali celoto dela, kajti znanstveno iskanje resnice ni značilno samo za prvi del drame, nadaljuje se tudi v drugem delu, zlasti v drugem dejanju, ne v osebi Fausta, temveč v učenjaku Wagnerju, ki v laboratoriju ustvari Homun-

kulusa, nekakšno živo bitje, ob katerem si ne moremo kaj, da ne bi pomislili na gensko tehnologijo našega časa. Faust sam se seveda obrne od znanosti že pred tem, v začetku prvega dela, ko v iskanju resnice pride do *Nove zaveze*, do »knjige vseh knjig«, in ko misel iz uvodnega evangelija po Janezu »V začetku je bila beseda!« prekvalificira in jo razume kot »V začetku je bilo dejanje!«¹⁴ V preinterpretaciji temeljnega sporočila iz Svetega pisma *Nove zaveze* se napoveduje Faustov zasuk k njegovi drugi veliki strasti, k življenju, še bolj pa zaslutimo v tem Faustovo težnjo po vstopu v politiko, v pomenu urejanja javnih zadev v korist ljudstva. Zdaj se je že sprijateljil z Mefistom in napravil z njim pogodbo, po kateri se bo njegovo življenje končalo v trenutku, ko bo poprosil trenutek: »Kako si vendar lep! Postoj!«¹⁵

Z Mefistovo magijo in čarovništvom se Faust pomladf in zažene v življenje, da iztisne iz njega kar največjo izkušnjo. Z Mefistovo pomočjo zapelje Marjetko. Spre se z Marjetkinim bratom, ki je naivno branil njeno nedolžnost, usmrti ga Mefisto, Faust pridobi Marjetko, da bi omamila svojo mater, z Mefistovo ukano Marjetka mater zastrupi, sama pa zanosi in umori svojega otroka. Po Marjetkini zgodbi doživi Faust diabolično razuzdanost v Valpurgini noči, vendar se mu Marjetka in njena usoda v ječi nenehno vrivata v zavest. Nedvomno je Faustova etična senzibilnost, ki je v njem navzoča ves čas, a ji slovenski interpreti niso pripisali ustrezne vrednosti, eden od vzrokov, da poskušata z Mefistom rešiti Marjetko iz ječe, vendar Marjetka noče z njima, predvsem zaradi Mefista. Prostovoljno se podvrže zasluženi kazni: »Bog, Ti si sodnik! Tvojo sodbo sem sprejela! ... Oče, Tebi se izročim!«¹⁶

V drugem delu se Faust znajde v visoki družbi, na cesarskem dvoru v antični Grčiji, skupaj z Mefistom, načelom zla in zanikovanja, s posebljenim imoralizmom in nihilizmom. V Faustu se rodi drugo veliko stremljenje, težnja po resničnem življenju, zato zataji v sebi tisto dušo, ki »od tal bi s silo do neba«, in se preda drugi, tisti, ki »oklepa se sveta,«¹⁷ zdaj na visoki statusni ravni. Njegova zgodba in poroka s Heleno, najlepšo žensko v antiki, pomeni nadaljevanje erotičnega uživanja, življenja iz prvega dela, zveza, ki je v slovenskih interpretacijah deležna preskromne pozornosti. Komaj sluteni razkošje sreče med Faustom in Heleno prekine smrt njenega sina Euforiona, posebljenega kot drzno iskateljstvo in osvajanje neznanega. S spoznanjem, da »sreča in lepota nista trajen par«¹⁸, se zaključi ljubezen Fausta in Helene, njegov odnos do ženske pa doživi epilogo šele na koncu drame.

Pred koncem drame se razkrije Faustovo tretje veliko, docela pozitivno stremljenje, vendar tudi ta njegova težnja ni našla uresničitve. Faust je zdaj spet v domačem, nordijsko germanskem svetu in prevzame ga težnja po posesti, volja po moči in oblasti, kar lahko v prvem trenutku razumemo kot nastavek, kot anticipacijo Nietzschejeve filozofije o močnem človeku, tudi v povezavi z Mefistovim poudarjanjem ničesa, zveza, ki ji slovenski preučevalci niso priznali legitimnosti. Vendar se Faustovo stremljenje po moči razvije v nekaj drugega, povsem pozitivnega. Faust dobi od cesarja, ki sta mu z Mefistom uspešno pomagala v vojni, v fevd prostrano morsko obrežje. Nerodovito zemljo si prizadeva meliorizirati

in ker je obseden od velikanskega načrta, poskušajo Mefisto in njegovi pomočniki z vsemi sredstvi uresničiti zastavljeni cilj in posredno zagrešijo zločin, kar Fausta moralno obremenijo. Dogajanje drame pa se zaključi in Faust oslepi, preden utegne uresničiti svojo mogočno vizijo o milijonih, ki bodo »svobodno in dejavno« živeli na novo osvojeni in cvetoči zemlji. Prav Faustovo vizijo »o svobodnem ljudstvu sred svobodnih tal« je posebej poudarjala slovenska kritika v povojnem obdobju socialističnega kolektivizma. Tu nastopi zdaj ključni obrat v drami, ko se Faust približa uresnitvi svojega zadnjega stremljenja in se ustavi: »Da, ta trenutek bi poprosil: Kako si vendar lep! Postoj!«¹⁹ Slutnja, da se bo naposled uresničil njegov veliki sen, pa ga je stala življenje. Omahne v smrt, vendar se Mefisto z zlimi silami ni mogel polastiti njegove duše. Izmaknejo mu jo angeli in odplavajo proti nebu. Med spokornicami, ki v nebesih obdajajo Kraljico Marijo, je tudi Marjetka in nebeška kraljica jo spodbudi, da pomaga Faustovi duši v novo življenje. Erotična zgodba iz prvega dela se v smislu krščanske srednjeveške tradicije zaključi z očiščenjem in odrešenjem. Povsem v skladu z zadnjim verzom te velike mojstrovine svetovne književnosti:

Večno-Žensko nas
poveličuje.²⁰

Navidez neenotna umetnina, hibridna v vseh plasteh, tako v verzih, kitičnih oblikah kot v jeziku in celo v literarnih zvrsteh, je v svojem najglobljem jedru skladna. Njena dognanja o najbolj bistvenih eksistencialnih vprašanih življenja že dvesto let in več vznemirjajo človeštvo in ga osveščajo. Nedvomno bo temeljna problematika *Fausta*, raznovrstna po vsebini in načinu osvetljevanja, kljubovala tudi prihodnjim stoletjem.

OPOMBE

¹ O recepciji Goetheja pri Slovencih piše Lojze Krakar v dveh knjigah: v publikaciji *Goethe in Slowenien – Die Rezeption seines Werkes bis zur ersten Übersetzung von »Faust 1«*, München 1970, in v knjižici *Goethe pri Slovencih*, Ljubljana 1972. Ta obsega še pregled prevodov Goethejevih del in sestavkov o njem do leta 1970.

² *Faust*. Spisal W. Goethe. Tragedije prvi del. Poslovenil Anton Funtek. Založila in izdala »Slovenska matica«. V Ljubljani 1908. Prevodi iz svetovne književnosti. V. zvezek. »Uvod«, I–XI, »Tolmač«, str. 184–200.

³ Modra ptica, Ljubljana III, 1931/32, str. 129–133.

⁴ J. W. Goethe: *Faust*. Prvi del. Državna založba Slovenije [1955]. Prevod in opombe: Božo Vodušek. Opombe, str. 273–316. Uvod: Josip Vidmar (str. V–XXV)

⁵ O Voduškovem prevajanju drugega dela Fausta piše Janko Kos v izdaji Voduškovih Pesmi (Mladinska knjiga, Ljubljana 1980, 143–144, Knjižnica Kondor, zv. 185). Polemično tudi Stanko Jarc (v Delu – Književnih listih 8. in 22. julija 1999, 17, 19). Če se je v Voduškovi zapuščini ohranilo »več kot tri tisoč verzov tega prevoda«, kot beremo pri Kosu, je pesnik poslovenil nekaj manj kot polovico drugega dela Fausta.

⁶ Den Göttern gleich' ich nicht!... Dem Wurme gleich' ich ... (I. Teil, Nacht, 652–53).

⁷ Dobesedno: Wer immer strebend sich bemüht, /den können wir erlösen (II. Teil, Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde, 11936–37)

⁸ Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Prvi del. Prevod, izbira prizorov, spremna beseda in opombe Božo Vodušek. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1973, 158 str., Kondor 139. – Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Prvi del, odlomki. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Božo Vodušek. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996, 145 str., Klasiki Kondorja, 13.

⁹ Andrej Inkret, Delo (Ljubljana), 27. januarja 1990, str. 3; Vasja Predan, Naši razgledi (Ljubljana), 9. februarja 1990, str. 74–75.

¹⁰ Jože Kurinčič: »Sholar iz Trente – slovenski Faust«. Goriški letnik. (Lovrenčičev zbornik). Zbornik Goriškega muzeja 1991, št. 18, str. 73–82.

¹¹ Edvard Glaser: »Vpliv Paracelsusove medicinske miselnosti na ustvarjalnost velikega pesnika in misleca Johanna von Goetheja v Faustu«. Med medicino in literaturo. Zbornik referatov. Prvi Pintarjevi dnevi. Medicinska fakulteta, Ljubljana 1995, str. 65–76.

¹² Johann Wolfgang Goethe: *Faust*. Drugi del. Odlomki. Prevedla, izbrala, vsebino izpuščenih odlomkov povzela in opombe napisala Erika Vouk. Spremna beseda – »Topografija Faustovskih svetov« – Irena Samide (str. 207–235). Založba Mladinska knjiga 1996, 245 str. Klasiki Kondorja 14.

¹³ J. W. Goethe: *Faust*. Prvi del prevedel in opombe napisal Božo Vodušek. Drugi del prevedla in opombe napisala Erika Vouk. Založba Obzorja, Maribor 1999.

¹⁴ »Im Anfang war das Wort!« – »Im Anfang war die Tat!« (I. Teil, Studierzimmer, 1224, 1237)

¹⁵ »Werd' ich zum Augenblicke sagen: /Verweile doch! du bist so schön!« (I. Teil, Studierzimmer, 1699, 1700)

¹⁶ »Gericht Gottes« Dir hab' ich mich übergeben!«

»Dein bin ich, Vater! Rette mich!« (I. Teil, Kerker, 4605, 4607)

¹⁷ »Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust, ,

Die eine hält in derber Liebeslust

Sich an die Welt mit klammernden Organen –

Die Andre hebt gewaltsam sich von Dust

Zu den Gefilden hoher Ahnen.« (I. Teil, Vor dem Tor, 1112, 1114–1117)

¹⁸ »Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:

Das Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint« (II. Teil, Schattiger

Hain, 9939–9940)

¹⁹ »Solch ein Gewimmel möcht' ich sehn,

Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.

Zum Augenblicke dürft' ich sagen:

Verweile doch, du bist so schön!« (II. Teil, Grosser Vorhof des Palasts,

11579–11582)

²⁰ »Das Ewig-Weibliche

Zieht uns hinan« (II. Teil, Bergschluchten, 12110–12111)

■ DIE REZEPTION VON GOETHES FAUST IN SLOWENIEN

Die Rezeption von Goethes *Faust* bei den Slowenen – von der ersten veröffentlichten Übersetzung des ersten Teiles im Jahre 1908 bis zur Gesamtübersetzung im Jahre 1999 – weist einige standardmäßige, aber auch einige spezifische Beobachtungen und Betrachtungsweisen auf. Allgemeinbekannte Feststellungen begleiten den ersten Problemkreis des Dramas – Fausts Streben nach absoluter Erkenntnis – meist in Verbindung mit den zugrundeliegenden historischen Motiven des Helden und der Entstehung des Dramas. Eine historische Deutung ist auch sonst charakteristisch für alle slowenischen Interpretationen und kommt in unterschiedlichem Maße auch beim Versuch des Verstehens der beiden anderen Problemkreise in diesem Werk Goethes vor. Im Trachten des Helden nach einem erfahrungsreichen, möglichst intensiven Leben mit Betonung auf den beiden erotischen Episoden, derjenigen in der Heimat mit Gretchen und der in der Antike mit Helena, liegt schon aufgrund der Thematik selbst die Forderung nach einer zeitlich bedingten, aber auch nach einer nicht zeitbezogenen, d. h. zeitgenössischen Deutung begründet. Und unsere Interpreten entdeckten bei Fausts Liebesverlangen, seinem zentralen sinnlich-emotionalen Wollen, das im Drama in einen breiteren Kontext eingebettet ist, vornehmlich, wenn nicht ausschließlich eine ethische Dimension, allen voran B. Vodušek. Doch vermochten oder trauten sie sich wiederum nicht, bis an den religiösen Schluß des Dramas vorzudringen, in dem Gretchens Liebesgeschichte mit Faust im Sinne der kirchlichen, der mittelalterlichen christlichen Gläubigkeit und mit der Hoffnung auf ein Leben nach dem Tode gelöst wird. Der dritte Problemkreis – Fausts Streben nach Macht und sein Eingriff in die Politik – wurde von der slowenischen Rezeption aus der ihr eigenen Perspektive verstanden und entsprechend gedeutet, auch vom ethisch-moralischen Standpunkt aus. Gleichzeitig wurde darin der sozialistische Kollektivismus entdeckt, eine Idee aus der kommunistischen Ära unserer Zeitgeschichte (J. Vidmar). Chronologisch gesehen herrschte im Verständnis des *Faust* und in dessen Deutung zunehmend der zeitgenössische Gesichtspunkt vor, insbesondere bei den neuesten Interpreten (A. Janko). Am radikalsten kam der metahistorische Deutungsaspekt in Vidmars ästhetischer Kritik des Dramas zum Ausdruck.

Die slowenische Rezeption von Goethes *Faust* ist im Vergleich zu anderen, auch nichtdeutschen Kulturkreisen quantitativ zwar bescheiden, doch hat sie in inhaltlicher Hinsicht alle wesentlichen Aussagen des berühmten Werkes vernommen und sie überzeugend, in einigen Abstufungen sogar auf ihre ganz besondere Art definiert.

Februar 1999

MAETERLINCKOV MODEL MODERNE DRAME

Simbolistična dramska tehnika

Lado Kralj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Glavni namen simbolistične dramske tehnike je pošiljanje sporočil, ki so dostopna predvsem intuitivnemu zaznavanju, največja nevarnost pa tem sporočilom grozi s strani materialnega. Še bolj določno: dramo utegne uničiti igralec in sicer zaradi svoje materialne in naključne subjektivitete. Odtod sledijo trije obrambni ukrepi: 'statično gledališče' (Maeterlinck), bralna drama (Mallarmé) in 'nadmarioneta' (E. G. Craig). Primarni značilnosti 'statičnega gledališča' sta trpna dramska oseba in vseobsežna, obsesivna téma smrti; sekundarni pa 'dialog druge stopnje' (navidez odvečne besede in neizgovorjene besede) in 'tretja oseba' (artikulirana z nedoločnima zaimkoma 'nekdo', 'nekaj' ali kot simbolični paralelizem).

Maeterlinck's Model of Modern Drama. Symbolist Dramatic Techniques. The main purpose of Symbolist dramatic techniques is to send messages which are accessible above all to intuitive perception; these messages are mostly endangered by materiality. More specifically, a play can be destroyed by an actor because of his or her accidental subjectivity. Three defensive measures arise from this: the 'static theatre' (Maeterlinck), the 'reading drama' (Mallarmé) and the 'über-marionette' (E.G. Craig). The primary characteristics of 'static theatre' are passive characters and the all-inclusive obsessive theme of death; the secondary characteristics are the 'second degree dialogue' (seemingly superfluous words and words unsaid), and the 'third person' (articulated with the indefinite pronouns 'someone', 'something' or as symbolic parallelism).

1. Vprašanje o simbolizmu Cankarjeve dramatike

Če pojem 'simbolistična dramska tehnika' naneseemo na področje slovenske literature, bomo zelo kmalu prišli do Ivana Cankarja, saj je bil Cankar prvi, ki je v slovensko literaturo sistematično uvajal simbolistične prvine, obenem se je uveljavil kot največji slovenski dramatik. Če pa

področje raziskave razširimo, tj. slovensko literaturo zamenjamo s svetovno, bomo najprej prišli do Mauricea Maeterlincka, saj je bil po splošnem konsenzu utemeljitelj simbolistične dramatike; prvo simbolistično dramo, *Princesa Maleine*, je l. 1889 napisal in objavil prav on, poleg tega je v nekaterih svojih esejih in člankih začrtal osnove simbolistične dramske tehnike. Tako torej tudi na način logičnega sklepanja pridemo do zveze Cankar-Maeterlinck, ki sicer v primerjalni zgodovini slovenske literature velja za empirično dokazano dejstvo, analiza in izpeljava tega dejstva pa dosežeta vrh v epohalni Pirjevčevi monografiji *Ivan Cankar in evropska literatura*. Kot dokazuje Pirjevec, zavzema Maeterlinck prevladujoče in bistveno mesto med simbolističnimi imeni Cankarjevega literarnega obzorja, torej je Cankarju Maeterlinck tako rekoč sinonim za simbolizem; Cankar je »prišel [...] preko Maeterlincka v neposreden stik s tistimi idejnimi in estetskimi prvinami in značilnostmi, ki tvorijo tako rekoč bistvo evropskega simbolizma v prvi fazi njegovega razvoja« (Pirjevec 1964: 108). Vsa pravkar navedena sklepanja, tako logična kot empirična, močno podpira Cankar sam. Svojo privrženost Maeterlincku ali kar navdušenje zanj oznanja na raznih mestih svoje bibliografije in korespondence, najbolj poudarjeno pa z znanim in pogosto citiranim stavkom iz članka *Dve izvorni drami*, ki je izšel v *Slovenskem narodu* l. 1898: »V krasnih esejih, polnih svetega pričakovanja, priča Maeterlinck svoj evangelij« (ZD XXIV: 52).

In vendar zveza Cankar-Maeterlinck ni tako samoumevna in neoporečna, kot bi se lahko zdelo po doslej navedenem. Na to nas drastično opozarja neka druga Cankarjeva izjava o Maeterlincku, ki zadeva njegovo uporabnost v dramatiki; izjava je povzeta iz pisma Župančiču 21. avgusta 1898: »Oči, ki vidijo 'dušo' in tragedijo v vsakem, navidez najneznatnejšem prizoru, utrudijo se naposled ali pa pridejo do tega, da od trepetajočih nians ne vidijo surove celote. Zato Maeterlinckove drame niso drame – in če bi jih čital človek dalj časa ali če bi jih gledal več večerov zapored – postal bi nervozen« (ZD XXVIII: 6). »Maeterlinckove drame niso drame,« pribije Cankar. To je močno odklonilna izjava, zelo drugačna od one o Maeterlinckovih esejih, ki jih Cankar primerja z evangelijem in jim torej dá tako visoko in vzneseno oceno, da bolj ne bi mogla biti. Ugotoviti moramo, da Cankar svojo privrženost Maeterlincku omejuje oz. žanrsko diferencira. Njegove eseje ljubi, njegove drame pa zavrača – in ko sam piše drame, se ne zgleduje po Maeterlinckovi, temveč po Ibsenovi dramski tehniki. Skratka, tiste na moč cenjene Maeterlinckove pobude, ki jih primerja z evangelijem, si prihrani za pisanje svoje pripovedne proze. To ugotavlja že Pirjevec, saj pravi, da se je »Cankar verjetno še najbolj opiral na dramsko tehniko Henrika Ibsena« (Pirjevec 1964: 372). Vendar Pirjevec te svoje ugotovitve ni naprej razdelal in tako se njen odmev nekako izgubi med obsežnim gradivom drugačne vrste, tj. med gradivom o Maeterlinckovih formalnih in idejnih pobudah, ki se kažejo v Cankarjevi literaturi. Opozorilo o Cankarjevi ibsenovski, tj. načelno naturalistični dramski tehniki se izgubi tudi zato, ker Pirjevec ne odkriva simbolističnih značilnosti samo v Cankarjevi pripovedni prozi, temveč, čeprav v manjši meri, tudi v njegovi dramatiki.

Tako npr. ugotavlja intuitivne drobce v *Jakobu Rudi*, *Kralju na Betajnovi*, drami *Za narodov blagor*, v *Romantičnih dušah* in *Hlapcih* (Pirjevec 1964: 235–248), dualizem telesnosti in spiritualnosti pa v *Romantičnih dušah* (289–291); pri tem pa ne opozarja posebej, da te značilnosti v navedenih dramah niso temeljne, temveč se pojavljajo kot dodatna informacija, kot ena od sekundarnih prvin deskripcije.

Naša teza je, da se simbolistična dramska tehnika pojavlja v eni sami Cankarjevi drami in sicer v *Lepi Vidi*. Takšno gledanje podpira tudi J. Kos: »V *Lepi Vidi* [...] je na prvi pogled mogoče videti izrazito simbolistično delo in s tem edini primer Cankarjeve dramatike, v katerem simbolizem prekriva celoto in ni samo stranska prvina« (Kos 1987: 189). Namen pričujoče razprave je opredeliti simbolistično dramsko tehniko, kot se kaže v Maeterlinckovih zgodnjih dramah in v nekaterih njegovih esejih in člankih, posvečenih dramatiki; in ko bo takšna opredelitev opravljena, ugotoviti, v kolikšni meri se simbolistični dramski model udejani v Cankarjevi *Lepi Vidi* in mogoče tudi v dramah nekaterih drugih slovenskih avtorjev.

Maeterlinck je pisal tri žanre: l. 1889 je objavil prvo lirsko zbirko *Serres chaudes* (*Rastlinjaki*) in istega leta prvo dramo *Princesa Maleine*, l. 1896 pa prvo zbirko esejev *Le Trésor des humbles* (*Zaklad ponižnih*). Francoska literarna veda ceni predvsem njegovo dramatiko, precej manj eseje in liriko. V mednarodni recepciji je ta hierarhija nekoliko drugačna: na prvo mesto stopijo eseji, šele za njimi je dramatika, lirika pa ostane manj znana. Maeterlinckovi vzneseni eseji, ki imajo spiritualistično filozofsko in tudi psihološko tendenco, obenem pa metaforiko, kot jo pozna poezija, razlagajo idejne, estetske in tudi formalne značilnosti simbolizma – zunaj Francije pa so bili povišani v položaj vodiča po pokrajini nove spiritualnosti ob koncu stoletja. Evropski prostor je torej Maeterlinckove eseje sprejemal kot najbolj zavezujočo informacijo o francoskem simbolizmu. Prevodi knjižnih izdaj njegovih esejev, tudi nadaljnjih (*Modrost in usoda*, *Življenje čebel*, *Potopljeni tempelj*, *Dvojni vrt*, *Smrt* itd. itd.) so v Evropi izhajali v visokih nakladah, za nemško govorno področje je npr. Maeterlinck imel pooblaščenega prevajalca, Friedricha von Oppeln-Bronikowskega, ki ga je prevajal tako rekoč sproti. Tudi ta navdušeni sprejem v nemškem govornem prostoru je bil eden od razlogov, zakaj se je Cankar bolj kot za Maeterlinckove drame ogreval za njegove eseje, zakaj je prav spodbude iz tega žanra prenašal v svojo pripovedno prozo, ki, priznajmo si, pogosto iz pripovedništva zdrkne v esej. Glavni razlog pa je verjetno vendarle ta, da so Maeterlinckove drame hermetične, Ibsenove pa komunikativne, saj sledijo Zolajevi zahtevi, da mora drama streči želji gledalcev po čutnih užitkih čutno prikazane zgodbe, obenem pa vpreči to njihovo željo v propagandne namene, tj. v razkrivanje družbene laži in na ta način nagovarjati gledalce k družbenemu reformizmu.

Žanrsko razlikovanje v odnosu do Maeterlincka, ki smo ga omenili zgoraj (Cankar je Maeterlinckove eseje ljubil, njegove drame pa zavračal), dobi analogijo, ko ga z Maeterlinckove literature prenesemo na Cankarjevo: Cankar svoje drame ni podrejal istemu kanonu kot pripovedno prozo. V pripovedni prozi je dana svoboda pisateljevemu subjektivizmu,

v dramatiki pa se mora udejaniti pisateljev socialno reformistični projekt. Kot da je dramatika pragmatična literarna vrsta, kjer bi subjektivizem samo škodil. Če bi Maeterlinckove drame »čital človek dalj časa ali če bi jih gledal več večerov zapored – postal bi nervozen,« pravi Cankar v zgoraj navedenem citatu. Simbolistična drama gre torej tako rekoč na živce, utruja potencialnega bralca in gledalca, to pa pomeni, da ima malo možnosti, da bi bila uprizorjena. Osnovni namen drame pa je uprizoritev, v tej zadevi se je Cankar podrejal večinskemu konsenzu, kot je lepo razvidno iz korespondence ob njegovih uprizoritvah. Na svoje lastno literarno ustvarjanje je torej Cankar verjetno gledal takole: za pripovedno prozo je primerna spodbuda Maeterlinck, za dramo pa Ibsen.

2. Umik pred materialnostjo

Kakšna je torej simbolistična dramska tehnika? Njen glavni namen je vzbujanje subliminalnih podob, ugotavlja C. Innes (1993: 20). Z običajnejšo terminologijo bomo temu rekli pošiljanje sporočil, dostopnih predvsem intuitivnemu zaznavanju. Takšna sporočila se realizirajo na različne načine, v dramskem žanru je najvažnejši 'dialog druge stopnje', ki ga Maeterlinck opisuje v eseju *Le tragique quotidien (Vsakdanja tragika)*, uvrščenem v zbirko *Zaklad ponižnih*. V simbolistični drami potekata po Maeterlincku dva dialoga; prvega, običajnega, tvorijo besede, ki spremljajo ali izražajo dogajanje, vendar te besede nikakor ne ustrezajo resničnosti. To je samo »na zunaj potrebni dialog« in potreben je zato, da ima drama sploh lahko neko čutno zaznavno podobo. Brez njega bi dialog druge stopnje ne bil možen. Vzporedno s tem neizogibnim dialogom pa mora potekati višji, pomembnejši dialog in tvorijo ga 1) navidez odvečne in 2) neizgovorjene besede.

Ad 1) Navidez odvečne besede so nejasne in nelogične, ob pozornem opazovanju pa bomo uvideli, da so edine, ki jih duša globoko v sebi razume, in le na ta način je mogoče z njo govoriti (Maet. 1927: 173 isl.). Pogosto so reducirane na medmete, značilen je npr. tesnobni ali osupli vzklik: »Ah! Oh!« Nejasnost, nedoločnost povedanega je lahko tudi uvedena z značilno klavzulo »Zdi se mi, da... Zdelo se mi je, da...« Med navidez odvečne besede spada tudi ponavljanje, včasih besed, včasih celih stavkov. In ne nazadnje spadajo sem tudi monološke lirske pasaže, ki se pojavijo nepričakovano, brez logične zveze z dosedanjim dialogom; ta postopek je pri Maeterlincku razmeroma redek in se bolj razvije pozneje, v času diseminacije. Tudi verzna oblika drame se pojavi pozneje: Maeterlinck piše dramo v prozi.

Ad 2) Neizgovorjene besede pa nakazuje didaskalija 'molk', ki je v Maeterlinckovih dramah zelo pogosta, včasih se pojavlja tudi po večkrat na stran: kadar se približamo resnici, meni Maeterlinck, moramo umolkniti.

Te subliminalne podobe ali samo intuiciji zaznavna sporočila je treba zavarovati, kolikor se le da, glavna nevarnost pa jim grozi s strani materialnega. Bolj ko v dramo vdira materialno, bolj zamira njeno bistvo. In kaj je lahko bolj materialno od odra in uprizoritve? Prav oder in upri-

ritev sta materializacija dramske besede, Hegel ju imenuje »zunanja eksekucija dramske umetnine« (Hegel 1970: 504 isl.). V eseju *Menus propos: le théâtre (Kramljanje o gledališču)*, ki ga Deak šteje za enega prvih manifestov dramskega simbolizma (Deak 1993: 23), Maeterlinck opozarja, da dramski poeziji najbolj škoduje prav uprizorjanje. Dramsko delo je nosilec skrivnih, čudežnih znamenj, »uprizoritev pa jih uničuje. Uprizoritev odganja labode z jezera, dragulje meče v brezno; stvari dela spet takšne, kot so bile pred prihodom dramskega pesnika,« ugotavlja Maeterlinck v svojem značilnem poetičnem slogu (Maet. 1890: 331). Največjih dram vseh časov, kot je po njegovem mnenju npr. Hamlet, ne smemo uprizarjati, saj se za njimi zaprejo slonokoščena vrata, brž ko jih vidimo na odru in za zmeraj bomo izgubili pristen stik z njimi. Pri branju zaznavamo skoraj izključno duha in gibanje duha, na odru pa le telesa in fizično dogajanje in odtod tista zlovollnost in razočaranje, ki nas skoraj zmeraj navdajata, kadar gledamo uprizoritev velikega dramskega dela.

Od vseh prvin teatarskega aparata je za dramo najbolj poguben igralec. Ta govori stvari, ki jih ne misli zares, zato ves čas uprizoritve pravzaprav laže. »Seveda sem videl, da zasleduje neke cilje in da ima neko usodo, vendar so to bili njegovi zasebni cilji, zasebna usoda; in vse je bilo videti neizrekljivo drugačno od tistega, kar je želel prikazati,« poroča Maeterlinck o nekem interpretu Hamleta (Maet. 1890: 332). Igralec posreduje dramo prek svoje postranske, naključne subjektivitete, zato uprizoritev postane notranje protislovna in oder se spremeni v kraj, na katerem drama umira. Dramska poezija nas skuša iztrgati iz vladavine naših čutov in dati večjo težo preteklosti in prihodnosti, igralec pa učinkuje izključno na naše čute, vse drugo skuša odplaviti ali zatreti. Tega problema so se zavedali že stari Grki, ugotavlja Maeterlinck, zato so v gledališče uvedli masko: z njo so skušali ukrotiti samovoljni učinek živega človeka na odru. Podobno funkcijo je v elizabetinskem gledališču imela takratna konvencija odrskega govora, igralci so namreč izgovarjali tekst slovesno in obredno, kot nekakšne monotone litanije, skoraj brez vsake čustvene interpretacije. V sodobnem gledališču pa teh obrambnih mehanizmov, teh stilizacij človeške pojavnosti ni več, ugotavlja Maeterlinck, in bolj ko se v njem osamosvaja živ človek, bolj se dramska poezija umika. V sodobnem gledališču stopi igralec na oder, kot bi ves prost zakoračil v gozd, kjer je dovoljeno vsakršno vedenje – s to primero Maeterlinck polemizira z Zolajevo doktrino o igralčevi naravni, sproščeni odrski prisotnosti. Zaradi vsega povedanega je po njegovem mnenju treba uvesti posebne 'ukrepe', ki bodo ukrotili igralčev glas, geste in vedenje (Maet. 1890: 335). Zahteva po obrambnih ukrepih je vrh in sklep razmišljanja, s katerim je Maeterlinck opredelil temeljni problem simbolistične dramatike – odpor do materialnega. Znotraj simbolizma se ti ukrepi udejanijo na tri načine: Maeterlinck uvede koncept 'statičnega gledališča', njegov sodobnik Stéphane Mallarmé artikulira zahtevo po bralni drami, Edward Gordon Craig pa nekaj pozneje, že po obratu stoletja, formulira koncept 'nadmarionete'. Ker je v žarišču našega razpravljanja Maeterlinck, bomo te tri modele obravnavali v nekoliko drugačnem zaporedju: 1) bralna drama, 2) nadmarioneta, 3) statično gledališče.

Bralna drama je najbolj radikalna rešitev problema, saj se v aktu recepcije kratkomalo odreče gledališkemu aparatu in priznava samo še posameznikovo branje. Začne se že v antiki (Seneka), doseže razmah v romantiki in ponovno v simbolizmu. Stéphane Mallarmé je razumel bralno dramo kot ideal, ki ga je v moderni dobi težko doseči, vendar je vredno poskušati. Mallarmé se je spočetka ukvarjal s poskusi v obratno smer, da bi namreč pisal drame za gledališče; hotel je biti uspešen, hotel je, da ga sprejme široko občinstvo in to je bilo v ostrem nasprotju z njegovim siceršnjim hermetizmom. Potem je te poskuse opustil, njegovi pesnitvi *Herodiada* in *Favnovo popoldne* pa sta pravzaprav predelavi dramskih zasnutkov. Iz te poznejše faze so tudi gledališki eseji, ki jih je v lirski zbirki *Divagations (Blodenja)* zbral v razdelku z naslovom *Crayonné au Théâtre (Gledališke skice)*; tu se postopoma izoblikuje njegova misel, da drama ni neizogibno povezana z gledališčem. Za vrhunski vzor drame si je izbral *Hamleta*, tako kot nekaj let pozneje Maeterlinck in dve desetletji pozneje E. G. Craig. V zapisu o tej Shakespearjevi drami Mallarmé ugotavlja, da je izoblikovana v kar največji bližini 'samega gledališča duha', ki je prototip vsakršnega drugega gledališča. V nadaljnjem eseju z naslovom *Le genre ou des modernes* zvemo nekaj več o tem gledališču duha, tu namreč Mallarmé ugotovi, da le ples in mim potrebujeta realni prostor, tj. sceno, ne potrebuje pa ga dramska beseda, saj je načeloma samozadostna. 'Papir', tj. knjiga, utegne biti povsem zadostno sredstvo tako objave kot tudi recepcije dramskega teksta. »Pravzaprav papir povsem zadošča, da si priključimo dramo. Vsakdo si bo pomagal s svojo mnogostransko osebnostjo in dramo odigral znotraj sebe« (Mallarmé 1945: 300, 315). Gledališče duha je torej skrajno nasprotje vsakdanjega gledališča, ki je prašno, znojno in bučno, skratka banalno. Vsakdanje gledališče je povsem pozunanjeno, »prikazuje same zunanosti, eno za drugo, ne da bi za trenutek postalo realno in navsezadnje se v njem ne zgodi nič.« Po vsem tem šteje Mallarmé gledališče za nižjo vrsto umetnosti. »Kar gledališče kaže, je golo predstavljanje, namenjeno tistim, ki ne znajo sami videti« (Mallarmé 1945: 294, 296).

Navedene Mallarméjeve ugotovitve, ki artikulirajo nekatere že obstoječe težnje v simbolističnem gibanju, je treba šteti za apologijo bralne drame. Ta podžanr, bralno dramo, z obžalovanjem registrira že Hegel: v njegovem času so se pri Nemcih kot nekaj običajnega razvili nazori, poroča Hegel, češ da je uprizoritev nebitven dodatek drame, zato drame ni treba pisati z mislijo na gledališče, potreben ni noben ozir na kompozicijo, temveč je dovolj, če pišemo za 'osamljenega bralca'. Takšno stališče je po Heglu napačno: drama ima sicer res neko svojo 'notranjo dramsko vrednost', vendar bo ta zares prišla do izraza šele ob uprizoritvi (Hegel 1970: 506–508). Vidi pa se, da Hegel pripisuje igralcu podobno nevarnost kot pozneje Maeterlinck, zato skuša dramski tekst pred njim zavarovati in igralca čim bolj omejiti na zgolj reproduktivno funkcijo, tj. vnaprej hoče preprečiti morebitne interpretativne ambicije igralčeve samovoljne subjektivitete: »Igralec naj bo kot instrument, na katerega avtor igra, kot goba, ki vpija vse barve in jih vrača nespremenjene« (Hegel 1970: 513).

Nadmarioneta je obrambni ukrep pred materialnostjo uprizoritve, ki ga je uvedel Edward Gordon Craig v članku *The Actor and the Übermarioneta*

nette (*Igralec in nadmarioneta*), prvič ga je objavil l. 1908 v svoji reviji *The Mask*. Craig je, drugače kot Mallarmé, ohranil zvezo drama-uprizoritev, čeprav si moramo priznati, da je pomen teksta precej zmanjšal; problem igralca pa je reševal izključno na ravni uprizoritve, drugače kot Maeterlinck, ki je iskal rešitev pretežno na ravni teksta. Ko Craig ugotavlja škodljivi vpliv igralca na gledališko umetnost, navaja argumente, ki so precej podobni Maeterlinckovim osemnajst let pred njim in ta podobnost spodbudi A. Ryknerja k izjavi, da je Maeterlinck pravzaprav napovedal že vse Craigove spise, čeprav to dejstvo »ne zmanjša Craigove revolucionarnosti« (Rykner 1996: 291). Craig očita igralcu njegovo neobvladanost, prepuščenost čustvom ali tudi obsedenost od njih:

Gibanje igralčevega telesa, izraz njegovega obraza, ton njegovega glasu – vse to je na milost in nemilost prepuščeno viharjem njegovih čustev [...] Čustva ga obsedejo; polastijo se njegovih rok in nog in jih po mili volji premikajo. Igralec mora čustvom izpolniti vsak ukaz, premika se kot v hudih sanjah ali kot da ni več pri sebi, opoteka se [...] Hitro kot blisk, še preden duh utegne zavpiti in ugovarjati, se vroča strast polasti igralčevega izraza [...] Vidimo torej, da ima igralčev duh manj moči od njegovih čustev, saj čustva lahko prisilijo duha, da pomaga pri uničevanju tistega, kar ustvarja. In ko duh postane suženj čustev, nujno sledijo sama naključja, eno za drugim [...] Kar nam torej igralec daje, ni umetnina, temveč samo niz naključnih izpovedi (Craig 1995: 55–56).

Craig diagnosticira problem podobno kot Maeterlinck, z igralčevo naključno subjektiviteto. Pri obeh, Craigu in Maeterlincku, gre seveda tudi za polemiko z naturalistično igralsko doktrino. Ta je po Craigovem mnenju nekaj prostaškega, treba jo je preseči s poduhovljenostjo, »saj ni ničesar ostudnejšega od moških in žensk, ki so jih spustili na oder, da bi razgaljali nekaj, česar pravi umetnik ne pokaže drugače kot pod tančico, v duhovni podobi« (Craig 1995: 56). Tančica v tej izjavi ni samo metaforična, saj so v simbolističnih gledališčih Théâtre d'Art in Théâtre de l'Oeuvre prav zares imeli navado, da so čez celotno odrsko odprtino napeli prozorno gazo, ki naj bi ublažila, filtrirala grobost odrske materialnosti.

Craigov predlog rešitve je radikalen: »Igralec mora proč in nadomestila ga bo neživa figura – lahko jo imenujemo nadmarioneta, dokler si sama ne bo našla boljšega imena« (Craig 1995: 70). Pobudo zanjo je našel v starem indijskem gledališču. Craig je prepustil nadaljnjim interpretacijam, kako je nadmarioneto treba razumeti: ali kot nekakšno metaforo, ki naj nakazuje igralčev vzor, ali pa kot dejansko odrsko napravo, tj. marioneto nadčloveške velikosti in veličastnosti. Ta se načelno sicer lahko premika, a ima popolnoma togo telo in fiksiran, negibno dostojanstven izraz obraza, kar je večinoma doseženo s pomočjo maske; njen glas je mehaničen oz. kovinsko popačen. Takšno nadmarioneto, ki nakazuje pot k avantgardizmu, lahko še zmeraj premika človek, ki se nahaja v njej, lahko pa je tudi povsem avtomatizirana, spremenjena v samodejen stroj. Nadmarioneta s svojo veličastno brezizraznostjo asociira na nekaj božanskega in je kar najbolj oddaljena od prikazovanja čustev. To je v skladu s Craigovo doktrino, ki že prehaja v avantgardizem oz. abstrakcijo, da

namreč čustev ne posnemamo in »razgaljamo« na odru, kot to počnejo naturalisti, pač pa jih vzbujamo pri gledalcih, vendar na kontroliran, načrtovan način. Craigova ideja o nadmarioneti torej z enim svojih učinkov podpira tudi neko njegovo drugo zahtevo, ki je že zunaj Maeterlinckovega horizonta: režiser naj postane popolni in tudi despotski avtor uprizoritve, ki se mu morajo podrediti vsi drugi sodelavci, tudi dramatik in igralec; Craig zanj rad uporablja prisposodbo o kapitanu na ladji (Craig 1995: 124 isl.).

3. Dramska oseba pri Maeterlincku

'Statično gledališče' (le théâtre statique) pa je posebni ukrep za obrambo simbolistične drame pred igralčevo materialnostjo, ki ga je uvedel Maeterlinck; ekspliciral ga je v eseju *Vsakdanja tragika* (Maet. 1927: 169 isl.), uporablja pa ga, ne da bi ga posebej imenoval, v vseh tistih esejih, člankih in intervjujih, kjer razmišlja o drami. To je dramska tehnika, ki na poseben, neobičajen način oblikuje dramsko osebo in sicer z namenom že vnaprej onemogočiti gledališču, da bi prek igralca, interpreta dramske osebe, preveč materializiralo dramski tekst. Maeterlinck se namreč noče povsem odpovedati gledališču, kot to predlaga Mallarmé; ker pa je in ostaja pisatelj, tudi noče intervenirati na uprizoritveni oz. režiserski ravni, kot to počne Craig, čeprav se temu v neki točki močno približa. Dramska oseba, kot jo torej na ravni dramske pisave vzpostavlja Maeterlinckov koncept 'statičnega gledališča', v temelju zavrača tradicionalna pravila gradnje drame oz. natančneje 'konfliktno doktrino', ki se začne pri Aristotelu in v oslavljeni obliki še zmeraj vztraja v 20. stoletju, čeprav posebej od avantgardizma naprej doživlja močne protisunke. Konfliktna doktrina zahteva, naj bo dramska oseba dejavna in naj z močjo svoje volje žene *mythos*, tj. dramsko obdelano zgodbo naprej, do neizbežnega konca; ta dejavnost se v renesansi zaostri v konflikt in pri Heglu v kolizijo, tj. trčenje nasprotujočih si subjektov (gl. L. Kralj 1998: 13 isl.). S konfliktom in kolizijo pa na oder kar najbolj silovito vdre materialnost; in Maeterlinck se ji upre tako, da svojim dramskim osebam, če je le mogoče, odvzame vsako voljo in z njo aktivno odločanje in vsako strast, vključno s seksualno. Tega seveda ne počne samo v dramah, temveč tudi v esejih, kjer priporoča fatalizem, pesimizem in meditativnost kot najbolj ustrezne posameznikove drže v novi spiritualni dobi, kjer torej mimo drugega vzpostavlja svoj psihološki sistem, ki ga imenuje transcendentalna psihologija. In Cankar je te drže prenašal iz Maeterlinckove esejistike v svojo pripovedno prozo, kot smo že povedali. Vendar je treba spet opozoriti na žanrsko razlikovanje: odsotnost volje in strasti učinkuje povsem drugače v eseju ali pripovedni prozi kot pa v drami, vsaj tradicionalni, kjer se volja in strast zdita neodtujljivi značilnosti dramske osebe. Maeterlinck na raznih mestih svojega opusa na različne načine definira to redukcijo dramske osebe. V eseju *Vsakdanja tragika* npr. ugotavlja, da je sodobno gledališče zastarelo, saj nam kaže prevaranega soproga, ki ubije svojo ženo, ali pa ženo, ki zastrupi ljubimca, sina, ki maščuje očeta, očeta, ki

žrtvuje otroke, otroke, ki strežejo očetu po življenju, umorjene kralje, posiljene device, v ječo vržene meščane itd., vse to pa je, »o joj!«, tako zelo površno, materialno in zunanje (Maet. 1927: 164, 166–167). Ponudi nam povsem nasproten model dramske osebe, v katerem brez večjih težav prepoznamo podobnost s Starim očetom, slepim protagonistom drame *L'Intruse* (*Vsiljenka*):

Prepričal sem se, da starec, ki sedi v svojem naslanjaču in kar tako čaka pod lučjo in posluša, ne da bi vedel, vse večne zakone, ki vladajo okrog njegove hiše in ki si tolmači, ne da bi razumel, kar je v molku vrat in oken in v drobnem glasu svetlobe in ki s sklonjeno glavo posluša prisotnost svoje duše in usode, pa pri tem ne sluti, da vse sile tega sveta posegajo v njegovo sobo in prežijo kot čuječe služabnice in ki ne ve, da sonce samo drži nad breznom mizico, na katero se naslanja in ki ne ve, da ni nobena zvezda neba in nobena sila duše ravnodušna, kadar se zapre katerakoli veka ali porodi katerakoli misel – prepričal sem se, da ta negibni starec živi v resnici globlje, bolj človeško in bolj splošno življenje kot pa ljubimec, ki zadavi ljubico, kot zmagoviti kapitan ali kot »zakonski mož, ki maščuje svojo čast« (Maet. 1927: 168–169).

V predgovoru k zbranim zgodnjim dramam opisuje Maeterlinck svoje dramske osebe nekoliko drugače, vendar je njihova skupna značilnost prav gotovo spet odsotnost volje in strasti. Podobne so »naglušnim mesečnikom, ki se skušajo iztrgati iz mučnih sanj«; ne znajo hitro razumeti in odgovoriti; malce zbegano pojmujejo svet; so žrtve neznanih sil; drobna, krhka in drgetajoča bitja so, nedejavno zamišljena; in značilna zanje je neka neznanska in nekoristna šibkost (Maet. 1925 I: VII–VIII, X–XI). To je model dramske osebe, ki ga prepoznamo npr. v naslovni vlogi *Princese Maleine* in *Tintagilesove smrti* ali v ženski naslovni vlogi *Peleasa in Melisande*. V eseju *Kramljanje o gledališču* pa najdemo precej radikalnejši predlog, kako dematerializirati tradicionalno dramsko osebo:

Mogoče bi bilo treba odstraniti z odra vse, kar je živo [...] Kaj bo nadomestilo človeka? Senca, odsev, projekcija simboličnih oblik ali pa mogoče bitje, ki se vede kot živo, vendar ne živi? Ne vem; odsotnost človeka pa se mi zdi neizogibna [...] Težko je predvideti, s kakšnim bitjem brez življenja bo treba na odru nadomestiti človeka, vendar bi nas nenavadni občutki, ki jih imamo ob obisku kabineta voščениh figur, lahko že zdavnaj pripeljali na sled neke nove umetnosti. In potem bi imeli na odru bitje brez usode, bitje, ki ne bi spodrivalo junakove identitete (Maet. 1890: 335–336).

Tu Maeterlinck razširi raven dramske pisave na raven uprizoritve: ne govori več samo o tem, kako tekstno oblikovati dramsko osebo, temveč tudi, kaj storiti na odru z njenim interpretom. In tu je prav zares Craigov predhodnik: živega igralca je treba odstraniti in ga nadomestiti z nečim, kar je človeku samo podobno in še to na način skrajne formalizacije in sublimacije, čim dlje od verizma. Voščena lutka in »bitje, ki se vede kot živo, vendar ne živi« sta močno podobna Craigovi nadmarioneti. Še bližje Craigu pa pridemo, če upoštevamo podatek, da ima neobjavljena rokopisna verzija citiranega Maeterlinckovega eseja *Menus propos: le théâtre*

mного povednejši naslov *Un théâtre d'androïdes* (gl. Maet. 1977), torej *Androidno gledališče*. Android pa je po definiciji človeku podoben avtomat; in takšni naj bi bili interpreti Maeterlinckovih dram. Maeterlinck tega koncepta nikdar ni skušal udejaniti v praksi, razumeti ga moramo torej kot metaforo, ki naj opozarja, kako zelo resno misli s svojo zahtevo po predrugačenju dramske osebe. Z drugo besedo: utopični ekstremizem zahteve po zamenjavi živega igralca z androidom naj opozarja, kako močno, brezprizivno in vizionarsko si Maeterlinck prizadeva iztrgati dramsko osebo iz duščnega objema volje in strasti. Ta utopični vidik, ki se ne meni za možnost realizacije, temveč hoče predvsem opozarjati na brezprizivnost svoje vizije, je značilen za poznejši literarni avantgardizem in res je kar nekaj raziskovalcev, ki Maeterlincka zaradi njegovih radikalnih posegov v dramsko osebo štejejo za predhodnika ali tudi začetnika dramskega avantgardizma (Deak 1993; Innes 1993; Rose 1989; Rykner 1996). Tudi V. Kralj meni, da je bil Maeterlinckov simbolistični teater nekaj avantgardnega: »Živ samo kot kratkotrajna avantgardna epizoda, ki pa je s svojimi elementi plodno vplivala na nadaljnji razvoj evropske drame« (V. Kralj 1963: 137).

Dramsko osebo, ki jo je narekoval Maeterlinckov koncept 'statičnega gledališča', bomo zdaj opredelili v strnjeni in dopolnjeni obliki. Zaradi odpora do materialnosti jo je Maeterlinck očistil volje in strasti in na ta način razveljavil konfliktno doktrino, ki je obvladovala dramsko pisavo od Aristotela naprej. Dramska oseba izgubi svojo glavno značilnost, tj. dejavnost in postane trpna, reflektivna in meditativna, obenem tudi šibka, krhka, zbegana in preplašena, naivna in preprostega ali odsotnega duha, ne povsem od tega sveta. Ob takšni osebi dramsko dogajanje postane statično ali celo zamre, nadomesti ga atmosfera fatalizma, pesimizma in vdane prisluškovanja neznanemu. Takšna 'statična drama' pravzaprav ni popolna novost, zagotavlja Maeterlinck, v drami *Daritev na grobu* (*Choe-phoroi*) jo je že na začetku svetovne dramatike ustvaril Aishil (Maet. 1927: 169). Njen namen je prikazati človekovo soočenje z neznanim.

V tem procesu Maeterlinckova dramska oseba izgubi svojo individualnost, ugotavlja Rykner, postane breztelesna, brez jaza, njene besede niso več njene, samo izgovarja jih, prihajajo pa od drugod, od daleč (Rykner 1996: 293–294). To daje osebi videz marionete in v to smer naj bi se trudil tudi igralec. V prvi uprizoritvi *Vsiljenke* v osrednjem simbolističnem gledališču Théâtre d'Art so igralci govorili »mediumistično« (Knapp 1975: 41), kar pomeni, da je bil njihov glas avtomatiziran in odtujen od njihove osebnosti na način, kot govorijo spiritistični 'mediji', tj. človeški posredniki, prek katerih pošiljajo sporočila duhovi umrlih. V skrajni, utopični konsekvenci bi se igralec tako in tako moral umakniti z odra v prid avtomatu, ki je podoben človeku. Tri svoje drame je Maeterlinck v nekaterih izdajah izrecno označeval s podnaslovom 'drama za marionete', to so *Aladina in Palomides*, *Notranjost* in *Tintagilesova smrt*.

Tako izdelana Maeterlinckova dramska oseba vzpostavlja 'statično gledališče', kar pomeni, da preprečuje vdor materialnosti. Na ta način omogoča pošiljanje intuitivnih sporočil, ki potekajo med dramskimi osebami, pa tudi na relaciji tekst-bralec oz. uprizoritev-gledalec. Pomembno

obliko teh intuitivnih sporočil smo že omenili, to je 'dialog druge stopnje'. Zdaj ko smo opisali dramsko osebo, lahko vpeljemo tudi nadaljnjo obliko intuitivnega sporočila in to je 'tretja oseba', ki jo Maeterlinck navaja v predgovoru k zgodnjim dramam (Maet. 1925 I: XXI). Na prizorišču je poleg empirično zaznavnih dramskih oseb vseskozi prisotna še ena, tretja oseba, ki je nevidna in skrivnostna – pravzaprav se skozi na dvoumen način kaže glavna metafizična prvina simbolistične drame in to je 'neznano'. Akterji, ki so obdarjeni z večjo intuitivno dojemljivostjo od drugih, t. i. nosilci intuicije, bodo zaznali prihod in prisotnost tretje osebe, ostale dramske osebe pa ne in te bodo njihovim zaznavam celo ugovarjale ali jih omalovaževale. Ker je tretja oseba nevidna, jo nosilci intuicije označujejo z nedoločnima zaimkoma 'nekdo', 'nekaj'. Slepí Stari oče v drami *Vsiljenka* zaznava tretjo osebo najmočnejše v vsem Maeterlinckovem dramskem opusu. »Mislim, da je *nekdo* tukaj. Ni nihče prišel? [...] Nočete mi povedati! Saj vidim, da je *nekaj*! [...] *Nekoga* ste spustili v sobo, kajne?« (Maet. 1925 I: 246, 256, 259). Stari oče je celo prepričan, da je ta 'nekdo' prisedel k mizi, kjer sedi vsa družina in sicer prav poleg njega, ostali pa ugovarjajo in mu očitajo, da se mu sanja oz. da je znorel. Prek tretje osebe Stari oče celo zmore predvideti potek dramskega dejanja, saj tik pred katastrofo vzklikne: »*Nekdo* pri tej mizi je vstal!« Princesa Maleine zaznava tretjo osebo na podoben, čeprav manj izdelan način: »*Nekdo* mora biti v moji sobi! [...] *Nekaj* je v moji sobi! [...] Ah! *Nekdo* je na klečalniku!« (Maet. 1925 I: 124–125). V *Sedmih princesah* pa prisotnost tretje osebe v zaprtem prostoru precej bolj določno ugotovita kar dva akterja naenkrat in zdaj okolica te zaznave ne more več interpretirati kot izmislek:

PRINC: Še *nekaj* vidim, pa ne morem jasno spoznati...

KRALJICA: Jaz tudi, jaz tudi. *Nekaj* je, kar zmeraj bolj vidim...
K vratom gre...

PRINC: *Nekaj* je na ploščicah... Ni senca... Ne more biti senca...
Ne morem si razložiti, kaj bi to bilo... (Maet. 1904: 20–21).

Drug, globalnejši način, kako akterji zaznajo prisotnost tretje osebe, imenuje Maeterlinck 'napoved' (*présage*), Pirjevec pa 'simbolični paralelizem' (Pirjevec 1964: 191). Napovedi bi lahko rekli tudi znamenje. V drami *Princesa Maleine* vzklikne Hjalmar v večernem prizoru v parku: »Ta gozd ni bil še nikoli tako čuden kot nočoj! Še nikoli nisem videl toliko *napovedi* kot nočoj!« (Maet. 1925 I: 64). Gozd je mračnejši kot ponavadi, v njem so se zbrale številne sove, veter piha, oblaki hitijo čez mesec in po Hjalmarju pada listje z vrbe žalujke. Hjalmar vzpostavlja skrivnostno zvezo med dogodki v naravi in doslej neznanim, vendar zdaj zaslutenim tragičnim zapletom in razpletom dramskega dejanja. Tretja oseba pa je tista, ki v primernem trenutku aranžira dogodke v naravi tako, da so paralelni junakovi usodi. Pa ne samo v naravi, sem spadajo tudi drobni in navidez nepomembni dogodki iz vsakdanjega življenja: vrata se nočejo zapreti, svetilka vzplapola in ugasne, posteljna zavesa zaniha, prstan se izmuzne iz rok in pade v vodnjak.

4. Téma smrti

Uveljavila in obdržala se je Compèrova delitev Maeterlinckove dramatik na 'premier théâtre' in 'second théâtre', tj. na drame prvega in drugega ustvarjalnega obdobja (Compère 1955: 7 isl.; Szondi 1963; Postic 1970; Rykner 1996). Drame prvega obdobja oz. zgodnje drame je mladi Maeterlinck napisal v kratkem, vendar plodnem obdobju 1890–1894 in prav te so odločilno oblikovale dramski simbolizem; poznejše drame so manj pomembne. Gre za dva povsem različna opusa, ločuje ju Maeterlinckov odklon od prvotnega pesimizma in fatalizma. Zgodnje drame se ravna po njegovem prepričanju, da »se nahajamo na robu novega, skrivnostnega in mogoče nadvse čistega pesimizma« (Maet. 1927: 186), h kateremu nas navaja brezupna nemoč človeškega bitja pred obličjem smrti; v poznejših dramah pa se mu je, kot sam pravi, zdelo potrebno vreči smrt s prestola oz. jo prisiliti, da del svoje moči prepusti ljubezni, modrosti in sreči (Maet. 1925 I: XXII). Guy Michaud spravlja pesimizem Maeterlinckovega zgodnjega ustvarjanja v zvezo s pojemajočimi odmevi dekadence, saj prišteva Maeterlincka v tisto generacijo, ki se je v literaturi pojavila okrog l. 1885 in v kateri je moral na začetku vsak premagati dekadenco krizo, tj. občutja žalosti, utrujenosti in nihilizma; podobno Compère, ki meni, da se Maeterlinckov razvoj od pesimizma k vse večjemu optimizmu oz. stoicizmu posebej kaže v dramatik (Michaud 1961: 273 isl.; Compère 1955: 199 isl.).

Pristaviti je treba, da so Maeterlinckove zgodnje drame hermetične, poznejše pa se nagibajo k popularnosti, njihov vrh je *Sinja ptica*, in da ob vrednotenju težko zdržijo primerjavo z zgodnjimi; Szondi npr. o poznih sploh ne želi razpravljati (Szondi 1963: 57). Ko smo tako zamejili tisti del Maeterlinckovega dramskega opusa, h kateremu se obrača naša pozornost, dobimo korpus osmih dram, ki jih lahko še nadalje razdelimo in sicer tematsko. Večji del sledi modelu prve simbolistične drame, tj. *Princese Maleine*: čas dogajanja je mitsko pravljici srednji vek, osebe so torej princese in princi, kraljice in kralji in drugi plemiči, kraj dogajanja so gradovi. Drame te vrste so poleg *Princese Maleine* še *Šest princes*, *Peleas in Melisanda*, *Aladina in Palomides* in *Tintagilesova smrt*. Ostale tri drame pa se dogajajo v Maeterlinckovi sodobnosti in v njih osebe ne sledijo več stanovski klavzuli, temveč so vsakdanje osebe pretežno kmečkega stanu; te drame so *Vsiljenka*, *Slepici* in *Intérieur (Notranjost)*.

Osrednji metafizični pojem Maeterlinckove drame in misli o drami je 'neznano', včasih ga razlaga tudi z izrazi skrivnost, nepojmljivo, nadčloveško, neskončno ali višje sile. Neznano je tisto, kar je višje in močnejše od človeka, kar na nerazumljiv in včasih tudi krut način posega v človeško življenje. Maeterlinck hoče pisati moderno tragedijo, zato tudi gleda na zgodovino drame samo v tej perspektivi. In tako ugotavlja tri vidike neznanega v treh zgodovinskih dobah: antično usodnost, krščanskega Boga in, v moderni dobi, smrt. Razvoj znanosti v zadnjih treh četrtinah 19. stoletja je detroniziral novoveško obliko neznanega, tj. krščanskega Boga, ugotavlja Maeterlinck, in na ta način močno zmanjšal ali tudi izbrisal nekatera področja človekove negotovosti. Besedni umet-

nosti pa s tem ni koristil, saj je pisatelj prav na temelju človekove negotovosti pred obličjem neznanega gradil višji, nad banalnost vsakdanjega življenja dvignjeni smisel umetniškega ustvarjanja. Ta negativni razvoj je manj škodoval liriki kot dramatiki, meni Maeterlinck, saj lirik lahko ostane 'teoretik neznanega', tj. drži se splošnih, odmaknjenih tem in motivov. »Dramatik pa je dolžan prenesti svojo predstavo o neznanem v resnično, vsakdanje življenje. Pokazati nam mora, na kakšen način, v kakšni obliki, v kakšnih okoliščinah, po kakšnih zakonih in s kakšnim ciljem učinkujejo na našo usodo višje sile« (Maet. 1925 I: XVI–XVII). Od dram, ki so pristale na scientistični racionalizem, je to nalogo izpolnila ena sama in to so Ibsenovi *Strahovi*, kjer je vlogo neznanega prevzela dednost – vsi drugi Ibsenovi poskusi so se ponesrečili, neprepričljivi so. Torej modernemu dramatiku preostane ena sama oblika neznanega in to je smrt. Ta se pojavlja, odkar ne priznavamo več živega Boga, odkar se ga ne bojimo več in ga ne spoštujemo – zato smrt, ki je neizogibno biološko dejstvo, nastopa kot njegov surogat, pridobi pa tudi njegove mistične lastnosti. Smrt postane človekova metafizična determinanta in obenem edini važni dogodek, ki se človeku lahko zgodi. »Neskončna, temačna, hinavsko dejavna prisotnost smrti prežema vse moje drame,« ugotavlja Maeterlinck ob zaključku zgodnjega obdobja in nadaljuje:

Smrt odgovarja na problem bivanja le z uganko izničenja. Sicer pa je ravnodušna, neusmiljena in slepa, saj so njeni udarci naključni, in najrajši odnaša najmlajše ali najmanj nesrečne, preprosto zato, ker niso tako mirni kot drugi in ker vsak njihov hitri premik v noči pritegne njeno pozornost (Maet. 1925 I: X). Naša smrt nam uravnava življenje in edini cilj našega življenja je smrt. Naša smrt je kalup, v katerega je vlito naše življenje in naša smrt nam je izoblikovala obraz (Maet. 1927: 53).

Smrt se je zdela Maeterlincku tako pomemben dejavnik ne samo njegove zgodnje dramatike, temveč modernega življenja nasploh, da je napisal posebno poljudnoznanstveno, deloma filozofsko deloma psihološko knjigo, posvečeno tej temi in njen naslov je preprosto *La mort (Smrt)*. V njej analizira dosežke teozofske in spiritistične dejavnosti, ki sta se ukvarjali z življenjem po smrti in na svojih seansah organizirali pogovor z mrtvimi prek živih človeških posrednikov, 'medijev', ki so v transu uporabljali tehniko avtomatskih odgovorov in avtomatske pisave. Presenetljivo je, da Maeterlinck to dejavnost opisuje kot nekaj povsem znanstvenega, kot empirično preverljivo metodo natančnega opazovanja in eksperimentiranja ter kar najbolj objektivnega pisanja protokolov – in da takšen pozitivistično raziskovalen pristop do življenja po smrti tudi odobrava. Ta detajl kaže, kako je razlika med naturalizmom in simbolizmom lahko v nekaterih vidikih prav majhna. Maeterlinck ponudi tudi alternativo teozofskim in spiritističnim stališčem: »Smrt je oblika življenja, ki je še ne razumemo.« To je življenje brez 'jaza', brez zavesti o sebi oz. to je »spremenjena zavest«, zlitje z »univerzalno zavestjo« (Maet. 1933: 88, 117).

Dve Maeterlinckovi zgodnji drami, *Vsiljenka* in *Tintagilesova smrt*, imata smrt že v naslovu. Smrt zadene protagonista ali pa tudi bitje, ki je

temu najdražje. Pogosto se pojavlja v komplementarnem paru z ljubeznijo, ki je breztelesna, platonska – ljubezen priključuje smrt ali tudi: ljubezen je že vnaprej obsojena na smrt. In ker so osebe statične, ker se odrekujejo vsakemu dejanju, je smrt edini pomembni dogodek v njihovem življenju in vsa drama poteka v protagonistovem nemočnem pričakovanju smrti. Zato se smrt v simbolistični dramatikki močno razlikuje od tiste v klasični, npr. pri Shakespearju, kjer se sicer vsaka tragedija konča s številnimi mrličmi. V klasični drami je smrt protagonistov zastavek, posledica njegovega zavestnega tveganja ali celo čezmernosti, je kazen, ki ga zadene zaradi njegovega aktivnega upora usodi ali kot pravi G. Freytag: tragedija se mora končati s popolnim uničenjem dramskega junaka in popolno uničenje je smrt (Freytag 1976: 117). V simbolistični drami pa je stvar povsem drugačna: protagonist se ne upira ničemu, temveč je za smrt že vnaprej določen, zaznamovan je od nje ali kot pravi Zdravnik o naslovni junakinji v *Peleasu in Melisandi*: »Ni mogla živeti... Prišla je na svet brez vzroka... samo umret... in umira brez vzroka« (Maet. 1981: 100). Brez materialnega vzroka seveda. Simbolistični protagonist povsem trpno vztraja v svojem položaju, prisluškuje skrivnim znamenjem, 'napovedim' in se pri tem vse bolj zaveda bližajoče se smrti; njegov dialog je poskus artikulirati to spoznanje, in ko je smrt povsem blizu, je prišel na cilj. Z vidika teorije drame je dramsko dejanje zamenjala situacija oz. atmosfera. Ta atmosfera pa običajno že od vsega začetka namiguje, z 'napovedmi', pa tudi z manj sofisticiranimi postopki v didaskalijah ali dialoških omembah, da se nahajamo v kraljestvu smrti in v tej zvezi je zgodnji Maeterlinck v dekadenci maniri razvil visoko stopnjo estetizacije: grajski parki s cipresami so v svoji hladni, otrpli lepoti podobni pokopališčem, obsežne in somračne marmorne grajske dvorane mavzolejem, ogromne in razvejane podzemne votline katakombam, konfiguracije dramskih oseb pogrebni sprevedom, omenja se vonj po mrličih. V *Slepcih* že od vsega začetka nepremično sedi na prizorišču mrlič, ostale dramske osebe in bralci/gledalci pa to spoznajo šele ob koncu. Podobno je v *Sedmih princesah*, ena od sedmerice leži ves čas mrtva na marmornih stopnicah, vendar si akterji tega nočejo priznati vse do konca drame in tako tudi bralci/gledalci menijo, da le spi.

5. Diseminacija

Iz doslej povedanega sledi, da sta primarni značilnosti dramskega simbolizma predvsem dve: 1) trpni junak, ki ima za posledico 'statično gledališče' – namesto dramskega dejanja dobimo situacijo oz. atmosfero tesnobe pričakovanja in 2) téma smrti, ki prežema vso dramo. Sekundarne značilnosti pa niso vezane samo na dramatikko, saj jih v podobni obliki, čeprav včasih z drugačno terminologijo, lahko najdemo tudi v drugih simbolističnih žanrih. Taka sekundarna značilnost je npr. 'dialog druge stopnje' (intuitivno sporočanje), ki se realizira bodisi z navidez odvečnimi bodisi z neizgovorjenimi besedami, tj. molkom; ali pa 'tretja oseba' (prisotnost nadmaterialnega), ki jo dramske osebe artikulirajo z nedoločnima

zaimkoma nekdo, nekaj ali pa se pojavlja kot 'napoved', znamenje (simbolični paralelizem). Korpus simbolistične dramatike v svetovni literaturi se precej spreminja od enega literarnega zgodovinarja do drugega, pač z ozirom na to, s kolikšno strogostjo oz. popustljivostjo uveljavljajo zgornja merila. Osrednji, skoraj nezamenljivi del tega korpusa so verjetno dramatik in dela, kot npr. Leonid Andrejev (*Človeško življenje, Črne maske*), Paul Claudel (*Zlata glava, Počitek sedmega dne*), Gabriele d'Annunzio (*Sanje pomladnega jutra, Mrtvo mesto*), Gerhart Hauptmann (*Hannele gre v nebesa, Potopljeni zvon*), Hugo von Hofmannsthal (*Malo svetovno gledališče, Cesar in čarovnica*), August Strindberg (*Sanjska igra, Sonata strahov*), John Millington Synge (*Jezdeci proti morju*), Oscar Wilde (*Saloma*) in William Butler Yeats (*Dežela srčne želje*). Andrejev, Hauptmann in Strindberg so spreobrnjenci iz naturalizma v simbolizem, kar je značilno za tedanji čas nihanja iz ene nazorske skrajnosti v drugo.

Nekaj podobnega je napravil Ibsen, vendar je pri njem težje govoriti o spreobrnitvi. V poznem ustvarjalnem obdobju je začel svoji značilni veristični dramski tehniki dodajati nekatere simbolistične prvine. To se je prvič zgodilo v drami *Divja račka*, ki je bila uprizorjena l. 1885, štiri leta pred Maeterlinckovo *Princeso Maleine*; Ibsen je torej začutil spremembo v duhu časa, še preden je Maeterlinck vzpostavil model simbolistične drame. *Divja račka* je na Ibsenov običajni način zgrajena kot analitična drama, saj v njej ena od dramskih oseb, 'zbojševalec sveta', razkriva pokvarjenost družbe, tj. grehe preteklosti. V to dogajanje pa je vrinjen motiv, ki ga je mogoče označiti za 'napoved' (simbolični paralelizem): na nekem podstrešju hira divja račka, ki je obstreljena v perut in ne bo nikdar več vzletela. Dramske osebe jo omenjajo precej pogosto in na ta način aludirajo na ujetost, zlomljenost, neresničnost življenja, ki ga živi družina Hjalmarja Ekdala. Na nekaterih evropskih premierah se je zgodilo, da občinstvo ni hotelo sprejeti nove konvencije in je ob vsakokratni omembi divje račke glasno gagalo. Kakorkoli že, Ibsenov poskus vnašanja simbolističnih prvin se omejuje na en sam motiv, podobno je v drami *Rosmersholm* (1886), tu gre za privid belega konja, ki naznanja bližnjo smrt. Nima pa Ibsen v tej svoji fazi, v katero spadata še *Gospa z morja* in *Hedda Gabler*, statične dramske osebe in zato tudi ne tehnike situacij in atmosfere, temveč nadvse živahno dramsko dejanje; prav tako nima smrt pri njem tiste metafizične, vseobvladujoče dimenzije, ki jo vzpostavlja Maeterlinck, pa tudi npr. Hauptmann ali Andrejev. Zato literarna zgodovina še ni dokončno rešila vprašanja, ali velja poznega Ibsena uvrstiti v dramski simbolizem ali pa gre, kar se zdi verjetnejše, samo za simbolistične vrinke, ki ne spreminjajo bistveno temeljne veristične strukture.

O Cankarjevi *Lepi Vidi* meni D. Moravec, da skoraj vse njene prvine poznamo že od prej, iz njegovih pripovednih del, in da to ne velja samo za okolje in temeljno razpoloženje, temveč celo za dramske osebe: »Tudi ljudje v tej drami [...] so dobri stari znanci slehernemu poznavalcu Cankarjevega pripovedništva« (ZD V: 203–204). Temu ni mogoče oporekati, vendar je važno predvsem to, kako so te prvine spojene in sestavljene v povsem drugačnem žanru, v drami. Kako je Cankar iz njih naredil dramo. Na prvi pogled je očitno, da sta izpolnjeni dve Maeterlinckovi temeljni

zahtevi: trpna dramska oseba in téma smrti. Dramske osebe v *Lepi Vidi* na noben način ne poganjajo dejanja naprej, temveč se jim stvari kar dogajajo in tako drsijo iz ene statične situacije v drugo. Ker njihov dialog ni izmenjava stališč in zahtev, temveč samo artikulacija stanja, atmosfere, je učinek zborovski, podobno kot v Maeterlinckovih *Slepcih*. Včasih se pojavi tudi postopek, da oseba govori z glasom, ki ni več njen, ki prihaja od drugod, od daleč, kot npr. nakazuje didaskalija o dialogu Dolinarja in Milene: »Stojita čisto blizu drug ob drugem, govorita mehko, mirno, kakor iz sanj« (ZD V: 94). Atmosfera, ki jo ustvarjajo takšne osebe, je atmosfera tesnobnega pričakovanja; in kar pričakujejo, je smrt. Omemba smrti se pojavi že takoj na prvi strani drame in potem se ponavlja z nenavadno vztrajnostjo vse do konca, večinoma neposredno, včasih tudi z aluzijo (grob, vrv, onkraj zvezd, korak čez črni most).

V komplementarni povezavi s témo smrti je Cankarjev osrednji metafizični pojem, 'hrepenenje', ki ga prav tako poznamo že iz njegovega pripovedništva, v tej drami pa ga osebe izrekajo še posebej pogosto, kot da bi ga Cankar hotel dokončno definirati. Tudi Maeterlinck pozna v svojih esejih ta pojem v nekoliko nižani dikciji, kot 'željo', vendar pri njem nima tako osrednjega položaja, v dramah pa ni izrečen neposredno, na način gesla, temveč dobimo le napol določne izjave o neizpoljenosti želje. »Jaz tukaj nisem srečna,« na več mestih drame ponovi junakinja iz *Peleasa in Melisande*. »One niso srečne! One niso srečne!,« ponavlja Kraljica v *Sedmih princesah*. V *Lepi Vidi* imajo dramske osebe na prvi pogled različne tipe hrepenenja, vendar jih lahko vse spravimo na skupni imenovalc, ki ga izreče Dolinar:

Nekje je drugo življenje, kjerkoli; plemenitejše, večje, spoznanja polno življenje, nič podobno temu trudnemu, slepemu, zehajočemu umiranju, ki je zdaj naš delež! Jaz verujem v to drugo življenje – odkod drugače hrepenenje po njem, hrepenenje po smrti, po osvobojenju iz te žalostne ječe! (ZD V: 86).

Hrepenenje je hrepenenje po smrti; T. Hribar ugotavlja, da Dolinar z gornjo izjavo »izreka resnico hrepenenja« (Hribar 1983: 18). To velja po Hribarju za vse osebe v drami razen protagonistke; pri njej gre za »hrepenenje, katerega subjekt ne ve ne kod ne kam, vsekakor pa drugam« (1983: 62). Skratka, Vido hrepenenje žene, da je zmeraj na poti. Pa je res samo to? V drugem dejanju zvemo o njej, da je Dolinarju, svojemu ženinu, naredila tako, da je »svatovski hram kakor grob«. Ukazala je zagrniti vsa okna, da so ljudje v tem domu »kakor blede sence, napol ljudje, napol duhovi« (ZD V: 84). Okna morajo biti zagrnjena, »dokler sonce ne zajde... sonce ji pije kri...« In sreča z Vido je »kakor groznica, kakor klic smrti«. In ko je voz že pripravljen za Vidin odhod in ko jo Dolinar skuša poslednjič zadržati, ga Vida zelo nedvoumno posvari: »Ne kliči smrti!« (ZD V: 85, 97). Lepa Vida je angel smrti, bitje intenzivne breztelesne erotike, ki vleče nase in na svojo okolico smrt, podobno kot Princesa Maleine, Melisanda ali Aladina.

'Dialog druge stopnje' se v *Lepi Vidi* večinoma realizira s postopkom navidez odvečnih besed, redko s postopkom molka. Navidez odvečne besede se zelo pogosto pojavljajo kot monološke lirske pasaže, dialoško

pa se vrivajo v tekst povsod tam, kjer dialoški partner zavrne govorca z vzklikom: »Sanjaš, otrok!« »Sanjalo se ti je!« »Sanje so bile!« itd. Tak dialog druge stopnje poteka npr. med Dionizom, Mrvo in Poljancem:

DIONIZ: Kje je ona?

MRVA: Nisem je našel.

DAMJAN: Saj sem vedel, da ne pojde ponjo... da pojde v krčmo.

MRVA: Tudi iskal je nisem... Kaj je ona meni? Kaj sem jaz nji? To se pravi: iskal je nisem, našel sem jo [...] spoznal sem jo, čeprav je imela črno masko [...]

POLJANEC: Sanjalo se ti je, ko si v krčmi sedel in zadremal!

'Tretjo osebo' bomo, presenetljivo, v *Lepi Vidi* zasledili dokaj redko, čeprav Cankar v svojem pripovedništvu ta postopek dobro pozna in uporabljaja, kot izčrpno dokumentira Pirjevec (1964: 186–201), pa naj gre za izvedbo s pomočjo nedoločnega zaimka 'nekdo', 'nekaj' ali pa s pomočjo simboličnega paralelizma. Poljančeva predsmrtna vizija, ki tvori tako učinkovit konec drame, ta svečana in nekoliko resnobna svatovščina v onstranstvu, onkraj 'črnega mostu', pa je že prijem, ki ga Maeterlinck nima, Cankar je dobil pobudo zanj v Hauptmannovi drami *Hannele gre v nebesa*, ki daje zgled, kako je mogoče simbolistično dramsko tehniko kombinirati s socialnim sočutjem.

Simbolistične dramske tehnike pa v slovenski literaturi ne najdemo samo v Cankarjevi *Lepi Vidi*, temveč se približno eno desetletje pozneje pojavi tudi v dveh zgodnjih dramah Slavka Gruma, tj. v *Pierrotu in Pierretti* (1921) in *Trudnih zastorih* (1924). V teh dveh dramah so seveda na sinkretičen način zbrani odmevi marsikaterih literarnih smeri, npr. tudi rezka ekspresionistična retorika po eni strani in substrat postromantike ali zgodnjega realizma po drugi. Vendar je prevladujoči delež prav Maeterlinckov model dramskega simbolizma in sicer v zelo razvidni, nezamenljivi obliki, posebej v *Trudnih zastorih*. Podobno kot Cankar se tudi Grum izrecno sklicuje na Maeterlincka. V *Trudnih zastorih* mu je izkazal *hommage* tako, da ena od dramskih oseb citira repliko iz *Slepcev* in potem še posebej opozori na avtorja: »Maeterlinck! Maeterlinck, *Slepci!*« (ZD I: 340); v intervjuju v *Slovenskem narodu* l. 1929 pa daje Grum o Maeterlincku načelno izjavo, ki kaže, da je poznal tudi nekatere njegove načelne spise o problemih moderne drame:

Danes pisati dobro dramo je res težko, ker nimamo božanstva, ker smo izgubili Boga, ki je v starih dramah razreševal življenjske konflikte [...] Moderne drame končujejo z nerešenimi konflikti, puste gledalca z dvomom in trpljenjem v srcu, ga ne odrešijo. Zato je Maeterlinck napisal, da je nemogoče ustvariti dramo, odkar smo izgubili Boga (ZD I: 427).

V omenjenih dveh Grumovih zgodnjih dramah je vse tu, včasih celo v ostreje izrisani obliki kot pri Cankarju: trpna dramska oseba, téma smrti, dialog druge stopnje, tretja oseba. Trpnost dramske osebe je posebej poudarjena v uvodni didaskaliji *Trudnih zastorov*: »Ljudje trudni, kakor zaprašeni« in prav v tej drami osebe pogosto učinkujejo razosebljeno, zborovsko, kot v *Slepkih*. Téma smrti se v obeh dramah pojavi kmalu na začetku in *Trudni zastori* so prav prežeti z njo, ena od oseb se celo

ukvarja z mislijo, da bi ustanovila 'klub mrtvih'. Za Pierreto vemo že od vsega začetka, da je smrti zapisana, posebej odkar se zaljubljenca v razburjenih trenutkih poslavljanja zgodi simbolični paralelizem s pohojenimi rožami: »Pierrot, glej, vse rožice sva poteptala. (Rože, ki jih je nabrala zanj in stresla iz naročja, sta pohodila) [...] Vse rožice sva umorila« (ZD I: 292). Tudi Larsen, protagonist *Trudnih zastorov*, vseskoz prisluškuje prihodu svoje pogube, vendar končna katastrofa nastopi v nekoliko spremenjeni obliki: Larsen zblazni, kataleptičen je in verjetno umira. Motiv je značilno simbolističen: eros – thanatos, Larsen je pogubljen zaradi ljubezni do čutne ženske z otroško dušo, ki vzbuja bolešno ljubosumnost in torej kliče smrt. Kar zadeva dialog druge stopnje, je najpogosteje realiziran s postopkom molka, ki se *Trudnih zastorih* pojavi tudi po petkrat na stran; zelo pogost je tudi postopek nejasne in nelogične dialoške menjave, kakršen je naslednji med Larsenom in Bachelinom, ki ga kličejo z vzdevkom *Žalostna Madona*:

MADONA: Mrači se.

LARSEN (vzdrgeta, čez hrbet se mu vlije mraz).

MADONA: Nisi nekaj rekel?

LARSEN: Ne. (Molk).

MADONA: Jutri bo dež.

LARSEN (ga pogleda s čudnim strahom): Saj je popolnoma vedro!

MADONA: Čeprav. (Molk). Ti, ali si že kdaj mislil – da bi koga ubil?
(ZD I: 352).

Posebej prepričljiv pa je Grum z uvajanjem tretje osebe. V I. dejanju *Trudnih zastorov* nam protagonist Larsen najprej poda koncept prisotnosti 'nekoga' oz. 'nečesa' na načelni ravni, poleg tega monološko in v obliki poročila o preteklem dogodku. V sobi je bilo 'nekaj drugega' in to je zaznal, čeprav se je to 'nekaj' nahajalo za njegovim hrbtom: »Naenkrat – – zazdelo se mi je – da nisem več sam v sobi, se mi je zdelo. Ne, še *nekaj* drugega je moralo biti. Premaknilo se je, tam, v kotu, za mojim hrbtom se je zganilo. Nisem se upal ozreti, vendar sem razložil« (ZD I: 336). Pozneje, v IV. dejanju, pa se to 'nekaj' pojavi prav pred nami, v odrski prisotnosti in tri ženske med petimi akterji to zaznajo, dva moška pa zaznavo zanikata oz. jo tolmačita racionalistično:

AMARA (ves čas brezgibna na divanu, prisluhne): Se ni *nekaj* zganilo?

BLANCHARD: Nič ni.

JEANNINE: Meni se je tudi zdelo.

FLEURETTE: Tudi meni.

BLANCHARD: Nič ni, nič.

OGGETI: Kaka deska se je napela.

AMARA (zopet omrtvi. Molk). (ZD I: 358).

Drugi način prikazovanja 'tretje osebe', s postopkom simboličnega paralelizma, pa je zelo nazorno realiziran v *Pierrotu in Pierretti*. Med dogodki v naravi in akterjevo usodo potekajo skrivne zveze, korespondence, napovedi, znamenja in to, kar na svoj nedoločni način napovedujejo, zbuja strah, saj lahko pomeni samo smrt:

(V istem hipu umrje luna za oblaki in sence se zgrnejo na zemljo. V veje butne veter, ki se pripogibajo in ječe.)

PIERRETTE: Pierrot, kaj se ni nekaj utrgalo v tvoji duši?

PIERROT: Ljubica, kaj drgetaš?

PIERRETTE: Strah me je.

PIERROT: Oblaki so zagrnili nebo in veter buta v veje.

PIERRETTE: Kako, oblaki butajo v drevje?

PIERROT: Ne, luna se je skrila, veter se igra.

PIERRETTE: Mene je strah, ne hodi, Pierrot! (ZD I: 291).

Mimo Cankarja in Gruma lahko v slovenski dramatiki najdemo predvsem delne oz. fragmentarne sledove simbolistične dramske tehnike, npr. v Pregljevih *Beračih*, Majcnovih *Dedičih nebeškega kraljestva* in *Prekopu*, Leskovčevi *Kraljični Haris*, Jarčevem *Izgonu iz raja*, mogoče tudi v Župančičevi *Veroniki Deseniški* in še kje. Stapljanje dramskega simbolizma s substratom slovenske literarne tradicije bo prav gotovo treba še nadalje raziskovati. In pri tem delu bo važno upoštevati, da dramski simbolizem ni zadnja postaja starega, kot meni starejša literarna zgodovina pod travmatičnim vplivom prve svetovne vojne, ki se je zdela definitiven periodizacijski mejnik, temveč že prva postaja novega: rušenje Freytagove piramide se ne začne z dramskim avantgardizmom, temveč že s simbolizmom.

BIBLIOGRAFIJA

- COMPÈRE, Gaston (1955). *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Palais des Academies.
- CRAIG, Edward Gordon (1995). *O gledališki umetnosti*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 120. Izvirnik *On the Art of the Theatre*, 1911.
- DEAK, Frantisek (1993). *Symbolist Theater. The Formation of an Avant-Garde*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- FREYTAG, Gustav (1976). *Tehnika drame*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 71. Izvirnik *Die Technik des Dramas*, 1863.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik, III*, v G. W. F. Hegel. *Werke in zwanzig Bänden, 15*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HRIBAR, Tine (1983). *Drama hrepenenja. Od Cankarjeve do Šeligove Lepe Vide*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- INNES, Christopher (1993). *Avant Garde Theatre 1892–1992*. London, New York: Routledge.
- KNAPP, Betina (1975). *Maurice Maeterlinck*. Boston: Twayne Publishers.
- KOS, Janko (1987). *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: ZIFF in Partizanska knjiga.
- KRALJ, Lado (1998). *Teorija drame*. Ljubljana: ZRC SAZU in DZS.
- KRALJ, Vladimir (1963). *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MAETERLINCK, Maurice (1890). »Menus propos: le théâtre«. *La jeune Belgique*, let. 9, september.
- (1904). »Die sieben Prinzessinen«, v Maurice Maeterlinck. *Drei mystische Spiele*. Leipzig: Diederichs. Izvirnik *Les sept princesses*, 1891.
- (1925). *Théâtre I-II*. Paris: Bibliothèque-Charpentier. Izvirnik 1901–1902.
- (1927). *Le trésor des humbles*. Paris: Mercure de France. Izvirnik 1896.

- (1933). *La mort*. Paris: Le livre de demain. Izvirnik 1913.
- (1977). »Un théâtre d'andriodes«, ur. Evelyne Capiiau-Caureys, v *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Bruxelles, 23. zvezek.
- (1981). *Slepici. Peleas in Melisanda. Monna Vanna. Sinja ptica. Modrost in usoda*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Nobelovci, 67).
- MALLARMÉ, Stéphane. (1945). »Crayonné au Théâtre«, v Stéphane Mallarmé. *Oevres complètes*. Paris: Gallimard. Izvirnik 1897.
- MICHAUD, Guy (1961). *Message poétique du symbolisme*. Paris: Nizet. Izvirnik 1947–1951.
- POSTIC, Marcel (1970). *Maeterlinck et le symbolisme*. Paris: Nizet.
- PIRJEVEC, Dušan (1964). *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ROSE, Margaret (1989). *The Symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*. Milano: Edizioni Unicopli.
- RYKNER, Arnaud (1996). *L'envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corti.
- SZONDI, Peter (1963). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt: Suhrkamp. Izvirnik 1956.

■ MAETERLINCK'S MODEL OF MODERN DRAMA Symbolist Dramatic Techniques

The main purpose of Symbolist dramatic techniques is to send messages which are accessible above all to intuitive perception; these messages are mostly endangered by materiality. And what can be more material than the stage and staging? To be more precise: according to Symbolist doctrine, the most destructive element of the theatrical machine is the actor, because of his or her accidental subjectivity. This was already well known to the ancient Greeks, who therefore introduced masks, and with them tried to bring the arbitrary effect of a live person on stage under control. In the Elizabethan theatre, the ceremonial and ritual conventions of stage speech, like monotonous litanies, had a comparable function. With the advent of naturalism, such stylization of the human figure disappeared, and as the living human being is liberated in the theatre, drama is supposed to be dying. In Symbolist doctrine, three defensive measures arise from this: the 'static theatre' (Maeterlinck), the 'reading drama' (Mallarmé) and the 'über-marionette' (E.G. Craig). The primary characteristic of 'static theatre' is the reduction of character: the character is to be passive, meditative, fragile, confused and afraid, absent in spirit, even bodiless and marionette-like. In this way, Maeterlinck annulled the doctrine of conflict which had controlled dramatic writing since Aristotle; the dramatic action becomes static or even disappears, replaced by an atmosphere of fatalism. Mallarmé's striving for a reading drama, which was already known in antiquity, is the most radical solution to the problem, since it completely abandons the theatrical machine in the act of reception and recognises only an individual's reading, which produces the 'theatre of the spirit'. Craig, on the other hand, maintains the connection between drama and staging, but wishes to replace the actor with an über-marionette to provoke associations with the divine through its glorious lack of expressiveness. Ivan Cankar followed Maeterlinck's model in his narrative prose, and Ibsen's model in his dramatic works, since he believed drama had a role in social

reform, which could not be realised in the 'static theatre'. His only Symbolist play is probably *Beautiful Vida* (*Lepa Vida*). Slavko Grum wrote two Symbolist plays, *Pierrot and Pierrette* (*Pierrot in Pierrette*) and *The Tired Curtains* (*Trudni zastori*). Among others, Pregelj's *The Beggars* (*Berači*), Majcen's *The Heirs to the Kingdom of God* (*Dediči nebeškega kraljestva*) and *The Channel* (*Prekop*), Leskovec's *Princess Haris* (*Kraljična Haris*), Jarc's *The Expulsion from Paradise* (*Izgon iz raja*) and perhaps Župančič's *Veronika of Desenice* (*Veronika Deseniška*) should be mentioned.

September 1999

GREGOR STRNIŠA IN SREDNJEVEŠKE DRAMSKE ZVRSTI

Jakob Jaša Kenda

Ljubljana

Spis se ukvarja s povezavami med Strniševo in srednjeveško dramatiko. Za potrebe primerjave se najprej osredotoči na problem klasifikacije srednjeveške dramatike in definira njene različne zvrsti, obenem pa že kaže številne vzporednice s posameznimi Strniševimi dramami. Pri tem pokaže, da so najpomembnejše povezave med srednjeveškim mrtvaškim plesom in Strniševimi Ljudožerci, srednjeveško moraliteto in Žabami ter deloma Driado, ostale Strniševe drame pa so s srednjeveškimi dramskimi zvrstmi šibkeje povezane.

Gregor Strniša and the genres of medieval drama. The essay explores the connections between Strniša's plays and medieval drama. It focuses on the problem of classifying medieval drama, and defines its various genres, at the same time drawing numerous parallels with individual examples of Strniša's work. In so doing, the essay shows that the most important links can be established between the medieval danse macabre and Strniša's The Cannibals (Ljudožerci), the medieval morality play and The Frogs (Žabe) and, partly, The Dryad (Driada), while the rest of Strniša's plays have fewer connections with medieval drama.

Na povezave Strniševe dramatike s srednjeveško so opozorili že številni raziskovalci in esejisti, tako tudi Javoršek, Kermauner, Pogačnik, Kos in Kejžar. Nenazadnje vzporednice s srednjeveškimi dramskimi oblikami gotovo niso slučajne; Strniša je bil odličen poznavalec srednjega veka, predvsem germanskega, številna svoja dramska dela pa je tudi podnaslovil z izrazi, ki običajno označujejo dramske zvrsti srednjega veka: *Žabe* so moraliteta, *Ljudožerci* mrtvaški ples, *Driada* pa burka.

Kljub temu vez med Strniševo in srednjeveško dramo še ni bila raziskana, vsaj ne dovolj, da bi natančno opredelila podobnosti in razlike med obema členoma primerjave. Da bi takšno primerjavo opravili, pa je najprej treba pregledati vprašanje klasifikacije srednjeveških dramskih zvrsti.

Členitev srednjeveške dramatike

Starejše raziskave srednjeveške dramatike so uvedle osnovno razdelitev srednjeveških dram, kakršni sledijo tudi novejše, čeprav v nekoliko relativizirani obliki. Tako Kindermann v prvi knjigi *Theatergeschichte Europas* o dramatiki srednjega veka govori v dveh ločenih poglavjih, pri čemer je prvo posvečeno duhovnemu gledališču (*religiöses Theater*), drugo pa posvetnemu (*weltliches Theater*). Nadaljnjo delitev pa Kindermann opravi iz pretežno nacionalnega gledišča; o žanrih duhovnega in posvetnega gledališča ne govori kot o splošnoevropskih pojavih, temveč jih obravnava kot ločene pojave v posameznih nacionalnih literaturah.

Takšen pregled duhovne in posvetne srednjeveške dramatike z nacionalnega stališča so kasnejši raziskovalci še poudarjali, čeprav večinoma ostajajo pri temeljni razdelitvi na duhovno in posvetno dramatiko. Tako Hardin Craig v delu *English Religious Drama* celo vztraja, da so moralitete zgolj in samo angleška dramska zvrst, v drugih deželah pa se pojavijo le druge zvrsti, ki imajo morda nekaj lastnosti moralitete (Craig 1960, 351–353). Podobno Potter zavrača aplikacijo terminov misterij in mirakel na angleško dramatiko, češ da gre za sposojenki iz francoske literarne vede (Potter 1975, 7).

A kot dokazuje Potter, imata tako francoska kot angleška moraliteta najverjetneje ista izhodišča, pa tudi bistvene poteze so v obeh nacionalnih različicah istega žanra enake. Potter poudarja, da je humor značilen tudi za angleške moralitete in da je pač v francoskih zasedel pomembnejše mesto, vendar na specifično francoski način. Tako na primer francoska moraliteta *La Condamnation des Banquets* vseh svojih 3650 verzov posveča skušnjavam in nevarnostim prenašrtosti (Potter 1975, 180). Podobno kot Potter dokaže, da je mogoče izraz moraliteta uporabiti tudi v drugih literaturah, H. Craig uporablja termina misterij in mirakel kot povsem ustrezna tudi za angleško področje. Takšna nasprotna mnenja dokazujejo, da vsi ti izrazi v svojem ožjem pomenu res merijo na dramske zvrsti, ki so specifične zgolj za eno ali nekaj nacionalnih literatur. V njihovem širšem pomenu pa jih lahko apliciramo na srednjeveško dramatiko v celoti.

Omenjene raziskave srednjeveške dramatike so torej prav s svojim natančnim razlikovanjem med posameznimi nacionalnimi zvrstmi pripeljale razpravljanje do točke, ko postane možno tudi pri razlikovanju znotraj duhovne in posvetne drame vpeljati celosten vidik evropske dramatike v tem času. To napravi že G. Wickham v delu *The Medieval Theatre*, vendar se pri tem poskuša ogniti tradicionalnemu izrazju. Srednjeveško gledališče tako deli na gledališča čaščenja (kamor prišteva zahvalno dramo, dramo pokore in dramo moralne vzgoje) in gledališča oddiha (kjer govori o drami in naravi ter drami in naravnem človeku). Podobno razdelitev pa se da napraviti tudi s tradicionalno in že uveljavljeno terminologijo.

Tega se je slovenska literarna veda, ki se je ukvarjala s problemom klasifikacije srednjeveških dramskih zvrsti, dejansko že lotila. Tako Kuret kot Kos namreč srednjeveško dramatiko delita na duhovno in posvetno dramo, znotraj teh pa na posamezne zvrsti, ki so zasnovane večinoma nadnacionalno.

Posebej pomemben prispevek h klasifikaciji srednjeveške dramatike je Kuretov. Z literarnim leksikonom *Duhovna drama* se je posvetil izrazitejšemu polu srednjeveške dramatike, torej naslovni duhovni drami, v katero šteje liturgično dramo, mirakel, misterij, moraliteto in pasijon. Slednjega najverjetneje iz specifično slovenskih nacionalnih interesov, saj je pasijon seveda ena redkih srednjeveških dramskih form, ki se je na Slovenskem – čeprav pozno – odločneje uveljavila.

Tudi Kuretova razdelitev torej vsaj glede pasijona sledi tradiciji starejših nacionalno specifičnih delitev duhovne drame, ki se jim bomo poskušali izogniti. Za pasijone nenazadnje lahko uporabimo kar Kuretovo definicijo misterijev: »Tri stvari so značilne za misterij za razliko od drugih dramskih del – poleg zahteve, da bodi snov vzeta iz biblije ali legend: čudežnost; različnost krajev, koder poteka dejanje; dolgo časovno razdobje, ki ga dejansko prikazuje« (Kuret 1981, 48). Takšna določila namreč ustrezajo tudi pasijonu, ki ga zato lahko razumemo le kot eno izmed oblik misterijev. Z drugimi misteriji ga družijo zgoraj navedene lastnosti, po tematiki pa predstavlja podmnožico misterija, saj uporablja le določene snovi iz Biblije, predvsem teme Jezusovega trpljenja in vstajenja. Kot takšnega ga vsaj na enem mestu pravzaprav pokaže tudi Kuret, ko ga označi za enega izmed ciklusov francoskih misterijev (Kuret 1981, 50).

Drug problem Kuretove klasifikacije duhovne drame pa je moraliteta, za katero tudi sam že na začetku ugotovi, da je »semi-duhovna drama« (Kuret 1981, 6). Kasneje opaža tudi, da so zgodnejše moralitete bližje duhovni drami, kasnejše pa se od nje oddaljujejo, kar je vsekakor res. Vendar sodobnejše raziskave ugotavljajo, da imajo že zgodnje moralitete nekatere lastnosti, ki so popolnoma nezdružljive s temelji duhovne drame, pri čemer pa je določitev teh lastnosti zahtevnejša in se bomo zato z njo ukvarjali v ločenem poglavju.

Zaenkrat pa samo utrdimo osnovno razdelitev srednjeveške dramatike, kakršni bomo sledili na tem mestu. V osnovi jo bomo delili na duhovno in posvetno dramo. K duhovni bomo šteli liturgično dramo, pa tudi misterij in mirakel, k posvetni pa farso, priložnostno dramatiko in moraliteto. Mnogi izmed teh žanrov pa imajo še različne nacionalne oblike in poimevanja, ki jih bomo kot žanre same natančneje definirali v nadaljevanju.

Duhovna drama

Bistvena razlika med tremi zvrstmi duhovne drame – liturgičnimi dramami, mirakli in misteriji – je ne glede na variante žanra kontekstualna: liturgična drama je del cerkvenega obredja in se odvija v cerkvi, mirakel in misterij pa sta dramski zvrsti, osvobojeni neposredne obrednosti in se odvijata izven cerkve.

Mirakli in misteriji pa se medsebojno razlikujejo po vsebini. Mirakli so – kot jih je definiral tudi J. Kos – »[igre], ki so po legendah, pripovedkah in eksemplih prikazovale zgodbe o čudežih, storjenih na priprošnje svetnikov in zlasti matere božje.« Misteriji pa so »dramatizacije sveto-pisemskih zgodb« (Kos 1991, 95).

Pri tem sta se zvrsti v posameznih nacionalnih literaturah uveljavili različno. Misteriji so se v nemškem prostoru, pa tudi na Holandskem, Češkem in Poljskem, prikazovali predvsem kot pasijonske igre, v Franciji kot misteriji iz nove in stare zaveze, v Angliji kot cikli, v Italiji kot *sacre rappresentazioni*, v Španiji kot *autos sacramentales*. Mirakle pa na Nemškem poznajo večinoma pod imenom legenda (*Legendenspiel*), v Franciji bodisi kot mirakle bodisi kot misterije, kot mirakli pa se nadalje pojavljajo še v Angliji in – šibkeje – še v mnogih drugih evropskih deželah.

Dramske in uprizoritvene tehnike obeh zvrsti duhovne drame za njuno razmejitev ne morejo biti merodajne, saj nobena nima zgolj ene. Misteriji so se igrali tako v procesijski obliki kot tudi v statični. Za procesijsko obliko morda najbolj reprezentativni so angleški cikli, na primer yorški. Tega je od poznega štirinajstega do srede šestnajstega stoletja sestavljalo okoli dvajset prizorov, ki so jih po mestu vozili na posebnih vozovih. Statični misteriji pa so seveda predvidevali prizorišče, vezano na en del mesta, največkrat trg. Pri tem je bilo prizorišče običajno več, ponazorili pa so jih z različnimi odri ali scenskimi elementi, kot na primer v Valencienu.

Tudi miraklom ni moč pripisati zgolj ene uprizoritvene oblike; v splošnem naj bi se igrali sicer statično, vendar v najrazličnejših oblikah. Skupna lastnost misterijev in mirakljev glede na njihovo uprizoritveno tehniko pa je v tem, da sta obe zvrsti igre skupnosti. To se je kazalo že v načinu vzdrževanja in uporabe scenskih elementov, za katere so skrbeli cehi ali kakšna druga skupina skupnosti, v kateri se je odvijala. Tudi igralci niso bili profesionalni, temveč so bili izbrani iz te skupnosti, pri čemer so važnejše vloge običajno dobili tudi pomembnejši predstavniki.

Po svoji motiviki in tematiki tovrstna dramatika ne more biti izrazit vzor Strniševim dramam, čeprav se ji posamezne vendarle približajo. Motivi, ki so sorodni tistim iz miraklov, se pojavljajo v *Žabah* in *Ljudožercih*. Vendar so večinoma zgolj spremljevalni. Tako se v *Žabah* pojavlja predelana legenda o svetem Juriju, ki je ubil zmaja. V *Ljudožercih* pa se pojavlja pripoved o dvoglavem Komturju, ki je predstavljena kot krščanska legenda. Oba primera predstavljata v dramah stransko temo in z njunim pojavom nikakor ne prevladuje tematika miraklov.

Drugače je v večini dram s tematiko misterijev, torej biblično tematiko; že v *Samorogu*, pa številnih kasnejših Strniševih dramskih delih se pojavljajo posamezni motivni in tematski drobci, katerih izvor je *Biblija*. Vendar ima tovrstna tematika središčno vlogo le v *Žabah*. Tu se namreč kot centralni temi pojavljata zgodbi o *Bogatinu in revnem Lazarju* (Lk 16,19-31) ter *Lazarjevem vstajenju* (Jn 11).

Resda srednjeveška dramatika tovrstnih bibličnih motivov in tem ni tako svobodno predelovala. V biblijski zgodbi Bogatin in revni Lazar nastopata ločeno, kot dve osebi. Bogatin konča v peklu, revni Lazar pa v nebesih. Pri Strniši pa sta obe osebi, tako bogati Lazarus kot revni Lazar, v peklu, s čimer je sporočilo svetopisemske prilike – revne čakajo nebesa, bogate in ošabne pa pekel – spremenjeno: tako revne kot bogate čaka pekel.

Za srednjeveške razmere še manj verjetna je predelava zgodbe o Lazarjevem vstajenju. Spomnimo se, da v *Bibliji* Lazarja na Jezusovo posredovanje od mrtvih obudi bog. V Strniševih *Žabah* to opravi hudič. S tem pride do podobnega obrata sporočila izvirne prilike: nad bibličnim Lazarjem bedi božja dobrota, s Strniševim se poigrava hudič.

V *Žabah* torej ne gre za prevzemanje biblične dramatike, temveč za predelovanje. Po eni strani se drama zato vsaj nekoliko oddalji od srednjeveških misterijev, ki do tovrstne tematike gojijo bolj ortodoksen odnos. Po drugi strani pa se ji kot prenovitev tudi bliža. Strniša namreč nauka obeh prilik ne zanika, temveč ga z opisanim obratom prej podkrepí.

Biblična prilika o *Bogatinu in revnem Lazarju* vsaj s stališča krščanske ideologije velja za vsakogar. Strniševa Lazar in Lazarus pa sta poseben tip človeka, ki je »ves od tega sveta« (Strniša 1988, 157), torej zagledan v tostransko, fizično ali snovno. Prav zato se tudi s takimi ljudi »rad hudič igra« (Strniša, isto). Tako Lazarus kot Lazar s tem pri Strniši igrata negativno vlogo, torej podobno Bogatinovi v biblični priliki o *Bogatinu in revnem Lazarju*. Zato Lazarja in Lazarusa čaka isto kot svetopisemskega Bogatina – pekel – s čimer pa nauk Strniševega besedila nauk bibličnega samo še podkrepí.

Končno ne moremo mimo vprašanja, koliko se Strniševa dramatika bliža eni izmed posebnih oblik misterija, pasijonu. Predvsem zato, ker je eno najpomembnejših tovrstnih dramskih del slovenske književnosti *Škofjeloški pasijon*, bi morda pričakovali, da se Strniša naslanja tudi na to obliko. Kajti Strniša se močno zgleduje pri tradiciji slovenske literature, na primer v verzu (glej Pretnar 1988) in jezikovnih prvinah (glej Kržišnik 1988). Vendar je za njegovo dramatiko odločilnejše bližanje anglosaksonski literarni tradiciji, in že zato bi zaman iskali podobnosti s *Škofjeloškim pasijonom*, pa tudi njegovimi nemškimi vzori. Nenazadnje je – kot smo že pokazali – za pasijon bistvena tematika Jezusovega trpljenja in vstajenja, te pa pri Strniši ni.

Po uprizoritveni in dramski tehniki mirakla in misterija lahko s Strniševio dramatiko potegnemo zgolj eno, pa še to šibko vzporednico. *Samorog* namreč napravi jasno mejo med odrom in dvorano, obenem pa dramski prostor prikazuje več simultanih prizorišč. S tem dramski prostor in prostor uprizoritve v *Samorogu* močno spominjata na podobne prostore srednjeveških miraklov in misterijev, tudi že omenjenega, Valencienskega. Vendar v nasprotju s tem in drugimi dramskimi prostori misterijev in miraklov oder *Samoroga* ne nosi prizorišč krščanskega srednjega veka (nebesa, Oljska gora, raj, itn.), temveč izrazito posvetna: hiša Axtlingov, taberna, mučilni stolp in trg.

Tudi oder z več simultanimi prizorišči ni zgolj lastnost tovrstne srednjeveške dramatike, temveč se prek elizabetinske prenese vse do današnjih dni. Strniša bi se nenazadnje lahko zgledoval tudi v novejši slovenski dramatik, pri Grumu. Zato je najbolje skleniti, da se z dramskim prostorom in prostorom uprizoritve *Samorog* navezuje na tradicijo tovrstnih prostorov, ki se je v postantični Evropi začela s srednjeveškimi mirakli in misteriji.

Liturgična drama

Liturgična drama je domala povsod nastopala kot božična in velikonočna igra, v posameznih nacionalnih literaturah pa so se pojavljale tudi specifične oblike. Tako najprej v francoski, kasneje pa še v nemški in španski literaturi najdemo mrtvaški ples, ki ga bomo zaradi njegovega pomena v Strniševi dramatiki opisali nekoliko podrobneje.

Sicer redka in največkrat zgolj fragmentarno ohranjena besedila mrtvaškega plesa najprej označujejo splošne poteze liturgične drame. Mrtvaški ples je bil poldramska oblika, ki se je odvijala v cerkvi, najverjetneje kot del obredja. Vendar je bila od maše bolj ločena kot večina drugih liturgičnih dram. Te navadno delimo na obredje in igro, pri čemer je obredje daljši in neločljiv del običajne liturgične drame. Pri mrtvaškem plesu pa je v obredje spadal le krajši uvodni del, občasno pa tudi zaključek; krajša pridiga, v kateri je duhovnik svaril pred gotovostjo smrti.

Glavna tema mrtvaškega plesa se tudi ne naslanja na biblične zgodbe, kot se večina drugih liturgičnih dram, na primer božična in velikonočna igra. Slednji imata za glavno temo Jezusovo rojstvo oziroma njegovo smrt in vstajenje, tema mrtvaškega plesa pa je človeška smrt. Odkod izhaja razlika in čemu se je ta oblika liturgične drame sploh razvila, še ni pojasnjeno. Kakorkoli že, najzgodnejši primerek zvrsti je po W. Seelmannu *La Danse Macabre*, ki je verjetno nastal že v 14. st. Tipičen potek mrtvaškega plesa naj bi bil takle: po že opisanem uvodu se začne igra odvijati v delu cerkve, ki je nekoliko dvignjen, torej običajno bodisi pred glavnim ali stranskim oltarjem. Na takšno prizorišče pride smrt, oblečena kot okostnjak ali mrlič in poziva k sebi predstavnike človeštva. Začne z najpomembnejšimi – papežem, cesarjem in kraljem – nato pa nadaljuje do konca srednjeveške statusne lestvice. Z vsako osebo, ki jo pokliče, ima vsaj krajši dialog o njenem življenju. Ko je ugotovljeno, kakšni grehi osebo bremenijo in katere kreposti si lahko šteje v dobro, jo Smrt med plesom odvede skozi vrata, ki so največkrat vrata cerkvene kripte.

Mrtvaški ples torej vključuje impersonacijo, dialog, deloma pa tudi dejanje, vendar v tako šibki meri, da gre vendarle za poldramsko obliko.

Močne povezave s tovrstno liturgično dramo pri Strniši najdemo seveda prav v *Ljudožercih*, ki so podnaslovljeni kot mrtvaški ples. Začnimo s formalnimi: prizorišče mrtvaškega plesa in *Ljudožercev* je ne le cerkev, temveč tudi prostor pred enim izmed cerkvenih oltarjev. Vendar je v liturgični drami dramsko prizorišče identično z dejanskim prostorom, pri Strniši pa je za uprizoritev najbrž najprimernejše gledališče baročnega tipa, čeprav ne gre izključevati možnosti uprizoritve na drugačnem prostoru, lahko tudi v pravi cerkvi. Vendar tudi v tem primeru vseeno nastopa razlika med Strniševim in srednjeveškim dramskim prizoriščem – tako kot drugi elementi srednjeveške drame je tudi slednji namreč namenjen dramski prezentaciji (glej Potter 1975, 184) in ne, kot pri Strniši, dramski iluziji oziroma prikazovanju.

Strniševo dramsko prizorišče ima s srednjeveškim tudi druge sorodnosti. Obe imata vhod v podzemno kripto, kamor izginjajo živi ljudje in

se iz nje ne vrnejo več. V Strniševem vzoru sicer ljudi vodi skozi to odprtino na drugo stran Smrt, v *Ljudožercih* pa je smrt ob tem le dejstvo, ki doleti Pajotove in Falacove žrtve.

S tem smo že pri dramskih osebah. Te so v mrtvaškem plesu abstraktne in ne predstavljajo zgolj samih sebe, temveč so alegorična prisposoba za različne stopnje na srednjeveški lestvici. Pri Strniši so v prvi vrsti tisto, kar naj bi dejansko bile: Pajot je mesar, As je kvartopirec, Goščarka upornica, Major vojak in tako dalje. A obenem so te osebe tudi nekaj več, vendar nikakor v preprostem, alegoričnem srednjeveškem smislu. Zato na primer Major ni le simbol nemške okupacijske vojske, temveč vsaj še simbol skrajnega materialistično-nihilističnega pogleda na svet (spomnimo se verzov: »Kaj vemo mi o prostoru! / Kaj, o njegovi majhnosti – / dobro vemo samo eno: / vesoljni zakon je zakon snovi« [Strniša 1988, 266]).

Takšne simbolne pomene bi lahko navajali za domala vse osebe. Pomembno pri tem je, da najrazvidnejši, prvi simbolni pomen oseb (Major – nemška vojska), tudi ni tako vrednoten, kot je alegorični pomen oseb v srednjeveškem mrtvaškem plesu. Osebe slednjega so – kot smo že pokazali – alegorije za določene srednjeveške vrednostne stopnje. Osebe *Ljudožercev* pa po svojem prvem simbolnem pomenu merijo preprosto na različne sloje časa, v katerem se odvija dogajanje. Pri tem *Ljudožerci* – tako kot srednjeveški ples smrti – zajamejo vse sloje svojega časa.

Dramski čas Strniševih *Ljudožercev* se sicer močno razlikuje od iste kategorije v srednjeveški drami. V tej je čas sedanost, vendar v nadčasovnem, brezčasnem smislu. Pri Strniši pa gre za konec druge svetovne vojne, torej preteklost v fiksnem smislu. Resda vsaj deloma čas Strniševe drame lahko razumemo tudi kot nadčasovnega, vsaj če si dramsko dejanje razlagamo kot priliko, ki govori o nadčasovni resnici in ima nadčasovno sporočilo o dobrem in zlem. Takšna interpretacija pa je samo ena izmed možnih.

Podobno slabotna je povezava med dramskim dejanjem srednjeveških iger in Strniševe. Razsekanost med prizori, značilna za srednjeveški mrtvaški ples, naj bi bila značilna tudi za *Ljudožerce* (Javoršek 1968, Kejžar 1984). Vendar je zgolj navidezna in prej plod slabega razumevanja vpisane spektakelske funkcije *Ljudožercev*. V nasprotju z mrtvaškim plesom Strniševi *Ljudožerci* nikakor niso zgolj niz prizorov, kaj šele statičnih. Spomnimo se samo na trimalhionovsko pojedino, ki jo *Ljudožerska* družina na koncu drugega dejanja uprizori skupaj z okupatorjema; razuzdana živahnost prizora je vse prej ko statična. Posamezne prizore pa ne povezuje le logika časovnega in dogajalnega sosledja, temveč tudi napeta in zapletena kriminalna ter vojaška zgodba, resda težje razumljiva in prikrita zaradi težnje po čimvečji estetizaciji in intelektualizaciji besedila.

V *Ljudožercih* je torej dejanje za razliko od naše srednjeveške dramske oblike večinoma dramatično in nikakor statično. Izjema pri tem so nekateri monologi, predvsem tisti, ki vsebujejo vstavljene pesmi ali tisti, ki izražajo določen svetovni nazor ali etično stališče. Opozorimo še, da to ne velja za podobne dialoge, ki v drami prevladujejo. Običajno so grajeni kot dialog med dvema različnima nazoroma ali etičnima stališčema in so zato vsekakor dramatični.

Dramsko dejanje posega že na motivno-tematsko področje, kjer se kažejo še druge sorodnosti. Iz dramskih oseb in dejanja je razvidno, da podobno kot pri mrtvaškem plesu tudi pri *Ljudožercih* spoznavamo različne sloje družbe, ki nato izginejo v kripto; podobno v srednjeveškem mrtvaškem plesu Smrt odpelje v kripto predstavnike srednjeveške družbe. Resda je pri mrtvaškem plesu število mrtvih nastopajočih manjše kot pri Strniši. V srednjeveškem mrtvaškem plesu je mrtva le Smrt, pri Strniši je mrtvih oseb kar osem (šest mrtvih Redovnikov, Komtur in Smrt). Dalje v Strniševem srednjeveškem vzoru umrejo vsi razen Smrti, pri Strniši le polovica; od štirinajstih živih oseb jih umre natanko sedem.

Najpomembnejša vsebinska povezava med *Ljudožerci* in srednjeveškim mrtvaškim plesom je v tem, da tudi Strniševo besedilo pred nami razgrinja najprej življenje dramskih oseb, njihovih pregreh in kreposti, te osebe pa nato umrejo. To Strniša prikaže na veliko bolj zapleten in dramsko utemeljen način. Življenjske zgodbe se prikažejo postopoma iz mreže različnih izjav različnih oseb in ne v konstruiranem dialogu.

Strniševi *Ljudožerci* vsebujejo tudi uvod in zaključek, ki sta glede na podobna dela mrtvaškega plesa iz srednjega veka predelana. V Strniševi drami imata sicer enako glavno funkcijo – opozorilo na neizogibnost smrti. Vendar nas na to ne opozarja duhovnik s pridigo, temveč kar Smrt sama. Menjava govorca pa ni le površinska sprememba. S tem ko nas na neizogibnost srečanja opozarja Smrt, torej dramski karakter, dobita uvod in zaključek tudi drugačno vlogo. Nista več pridiga, del krščanskega obredja, temveč postaneta dramski prolog in epilog, torej neločljiva dela drame.

V splošnem lahko zato rečemo, da Strniša v *Ljudožercih* povzema in predeluje številne elemente mrtvaškega plesa: vsebinske (uvod in zaključek, pregled življenja, umiranje) in formalne (deloma dramski govor, dejanje in čas, predvsem pa dramski karakter in prostor). S tem *Ljudožerce* lahko označimo za sodobno predelavo mrtvaškega plesa, predvsem pa za dramatizacijo tega poldramskega žanra.

Posvetna drama

Podobno kot smo razdelili duhovno dramo srednjega veka, lahko tudi posvetno. Sem najbolj upravičeno štejemo farse, ki so se uveljavile najprej, pa tudi najmočneje v Franciji. Tu so se pojavile najverjetneje že konec 14. stoletja, saj prvi zapis njihovega imena izhaja iz leta 1398. Najpomembnejše so nastale sicer šele v drugi polovici 15. st., tako tudi *Burka o jezičnem dohtarju*. Kot poroča Kindermann, so se sprva igrale na pustni torek in odtod tudi teorija, da so nastale iz poganskih običajev. Vendar so to navado kmalu opustili in igrali so jih ob različnih priložnostih, zato naj bi imeli za nastanek farse veliko večjo vlogo dramski poskusi špilmanov in žonglerjev, pa tudi potujočih klerikov, vagantov, mojstrov in študentov (Kindermann 1957, 411–413). Ob možnih izvirihi farse ne smemo zanemariti tudi antične tradicije mimov, ki se je vsaj deloma obdržala tja do 14. st. A ne glede na to, kaj je dejansko pogojevalo nastanek in razvoj

farse, je najpomembnejše dejstvo, da se je v svojih najboljših primerkih uspela ločiti od krščanske ideologije. Kot takšna pomeni tudi najbolj tipično obliko srednjeveške posvetne dramatike.

Bolj jasna izhodišča ima srednjeveška dramatika, ki jo bomo označili z izrazom srednjeveška priložnostna dramatika. Tako anglosaksonske maske v vseh različicah (*mask*, *mummerie* ali *mummer's play* in *morris dance*), nemške pomladne igre (*Fühlingsspiele*), skandinavske in nemške pustne igre, nizozemske soternije kakor tudi italijanske kmečke igre v svojih izvornih oblikah imajo namreč korenine v poganskem obredju, ki je predelano toliko, da postane sprejemljivo za srednjeveške razmere. Ena izmed pogostih značilnosti dramskih ali poldramskih priložnostnih oblik je tudi ta, da imajo mestoma komičen značaj in se s tem približujejo farsu.

Končno k posvetni drami lahko prištevamo še moraliteto. Vendar je že njena pripadnost tej skupini poseben problem. Zato bomo moraliteto obravnavali v ločenem razdelku, v tem pa naj pokažemo stične točke opisanih oblik posvetne dramatike s Strniševo.

Šibek odsev priložnostne dramatike je zaznati v *Žabah*, saj se odvije na prvi pomladni dan, natančneje v prvi pomladni noči. Vendar to okoliščino lahko pripišemo tudi drugemu viru Strniševega opusa, ljudskemu izročilu, na katero se pravzaprav naslanjajo tudi priložnostne igre. Slednje s tem za Strniševo dramatiko nimajo večjega pomena.

Nekoliko močnejša je povezava med *Driado*, ki je podnaslovljena kot burka, in istoimensko srednjeveško obliko. Tako kot se od vseh srednjeveških dramskih oblik le v farsu oziroma burki krščanstvo in njegova ideologija popolnoma umakneta, je tudi *Driada* eno redkih Strniševih dramskih del, ki ne zajema iz krščanstva. Že tema driade izvira iz predkrščanske, keltske tradicije, in se je ohranila prej v ljudskem kot krščanskem izročilu.

Vendar za burko velja, da opisuje ljudi in čas, v katerem je nastala, za *Driado* pa to velja le deloma. Prvi del se namreč odvija v polpretekli zgodovini, leta 1930. Drugi je času dela že bližji – odvija se v letu 1959 – tretji pa je resda docela vezan prav na leto nastajanja besedila, vendar vsebuje tudi prizor iz kamene dobe. Končno *Driada* kljub podnaslovu ne izpolnjuje osnovne zahteve katerega koli komičnega žanra – komičnosti. Besedilo je resda mestoma komično prav na način burke, torej s preprostimi, včasih erotično pomenljivimi dovtipi in akcijsko komiko, toda v splošnem ponuja malo zabave in več moralične angažiranosti, zato jo lahko prej uvrščamo v tradicijo moralitete.

Moraliteta

Da bi pokazali, čemu lahko moraliteto uvrščamo v posvetno dramatiko, si najprej ogledamo njen razvoj in bistvene značilnosti. Prva ohranjena moraliteta – *The King of Life*, v tem stoletju sicer prvič objavljena z naslovom *Pride of Life* – je otoškega porekla. Fragmenti, ki so se ohranili, nakazujejo, da je bila napisana v sredini 14. st. na Irskem.

V 15. st. so se moralitete uveljavile po vsej Evropi, razen na nemškem govornem področju. Še najbolj se je moraliteta v kontinentalni Evropi vkoreninila na Nizozemskem, kjer je bil posebej močan osnovni pogoj zanjo, nagnjenost k moraličnosti. Vendar pa so holandske moralitete – denimo *Slehernik* – že preveč moralične, da bi bile tudi najbolj tipične. Angleške, španske in italijanske moralitete so namreč polne akcijske in besedne komike, v nekaterih moralitetah precej krepke, mestoma pa že drzno obscene. Tako se že v najzgodnejšem, v celoti ohranjenem besedilu – *Trdnjava stanovitnosti* – pojavijo številni cirkusantski prizori. Ko pregrehe napadajo trdnjavo, obdano z obrambnim jarkom, se ena izmed njih odloči izprazniti vodo iz jarka kar z lopato. Tako kot moralitete iz romanskih dežel tudi angleške namreč združujejo navidez nespojljiva elementa – moralično in šaljivo.

Druga nespregledljiva posebnost moralitet je njihov zunanji obseg. Z izjemo *Trdnjave stanovitnosti* moralitete namreč družijo manjši zunanji obseg, ki le redko seže prek 1500 verzov, najpogosteje pa angleške moralitete obsegajo okoli 1000 verzov. Že s tem se razlikujejo od večine misterijev, od katerih imajo nekateri kar 60000 verzov in več (npr. *Les Actes des Apôtres*), pa tudi od večine miraklov. Vendar zunanji obseg ni ena izmed najpomembnejših lastnosti moralitete. Da bi se dokopali do teh, si oglejmo predhodnike te zvrsti.

Glede teh so mnenja sicer deljena. Harris je najsodobnejši predstavnik tistega stališča, ki najde prve izvire že v antičnem delu iz četrtega stoletja, Prudencijevi *Psihomahiji*. Sedmerica smrtnih grehov se v tem besedilu odloči napasti mesto Psychia, ki ga varuje sedem kreposti. Tako pride do spopada, ki je v nekaterih posebej krvavih in grozljivih prizorih že kar grotesken. Potter pa ugotavlja, da takšni prizori in tako skrajno bojeviti junaki nikakor niso tipični za moraliteto in opozarja, da funkcija skušnjavcev v moraliteti ni bitka za človeka ali človeško dušo, temveč da ga skušajo. V tej trditvi ga posredno podpre tudi H. Craig, ki o *Trdnjavi stanovitnosti* pravi: »Ko tako *Skušnjava* povabi *Humanum Genus* na svojo stran, se ji ta vda brez zunanjšega upora, pač zato, ker njegov genus to kar naprej počenja; in ko ga *Spokora* prosi, da bi se vrnil k vrlinam, se ta abstraktni lik takoj spokori« (Craig 1960, 341-2). Craig torej želi povedati, da je lik *Humanum Genus* v tej moraliteti abstrakcija celotnega človeštva in se zato tudi obnaša abstraktno: tako kot se obnaša večina ljudi oziroma kot bi se večina morala; tako kot večina ljudi hitro podleže skušnjavi in tako kot bi se večina morala, se tudi hitro spokori za svoje grehe.

To je tudi v skladu s temeljno strukturo vseh moralitet, kakor jo opiše Potter: »Struktura teh dram [moralitet] ni boj, temveč zaporedje nedolžnost / padeč / odrešitev« (Potter 1975, 8). Človek je ob rojstvu nedolžen. Ker pa ima svobodno voljo, je nagnjen h grehu, od katerega se lahko reši le s pokoro. To je dejansko sporočilo vseh zgodnjih moralitet, tudi manj tipičnih v celinski Evropi, vsebinska struktura, vendar brez krščanskih konotacij, pa je značilna tudi za poznejše moralitete. Od začetka 16. stoletja se namreč moralitete vse bolj oddaljujejo od svojih izvirov in vsebujejo vse več novih, humanističnih in renesančnih tem in motivov. Tako

moraliteta *The Marriage of Wit and Science* zagovarja univerzitetne vrednote, *Kynge John* pa politične vrednote angleške protestantske skupnosti.

Z drugačnimi, od srednjega veka popolnoma ločenimi etičnimi merili pa moralitete deloma že v 15., povsem pa v 16. st. nikakor ne spadajo v območje duhovne drame. Glede na njihove začetke bi jih tja vendarle lahko šteli. Tako neodločna in deljena je tudi Kindermannova ocena moralitete, čeprav jo obravnava kot posvetno dramo. Bolj odločen je Potter, katerega delitev med moraliteto na eni ter misterijem in miraklom na drugi moramo razumeti takole: v nasprotju z duhovno dramo celo pri zgodnjih moralitetah v središču pozornosti ni zgodba ali oseba iz krščanskih legend in svetih spisov, temveč človek. Moraliteta torej predstavlja obrat od abstraktnih krščanskih norm k posamezniku. Slednje pa skupaj z obratom od krščanske dogmatike pri poznejših moralitetah in končno še z napredno uprizoritveno formo, ki jo bomo še opisali, pomeni, da jo vendarle lahko razumemo ne le kot prehodno obliko med duhovno in posvetno dramo, temveč predvsem kot eno izmed posvetnih dramskih oblik poznega srednjega veka.

Končno se lahko lotimo tudi vprašanja, v kolikšni meri in v katerih Strniševih dramah najdemo elemente tako definirane moralitete. Posamezno se pojavljajo v številnih Strniševih dramah. Predvsem kot poseben tip dramskega karakterja, ki smo ga opisali že v *Ljudožercih* – alegoričnost dramskih oseb torej pri Strniši zamenja simboličnost. Takšni dramski karakterji so značilni tudi za *Driado* in *Žabe*, še najbolj očitni pa so v *Samorogu*, kjer ima simbolnost dramskih karakterjev bogat in zapleten pomen. Prav s tem pa je nasprotna pomenu večinoma enoznačnih alegorij, kakršne se pojavljajo v srednjeveških moralitetah. Osebe v teh so največkrat preprosto to, kar pogosto izvemo kar iz dobesednega pomena njihovih imen (Človeštvo je tako človeštvo, Zdravje je zdravje, itn.)

Tudi moraličnost je močan element Strniševih dramskih besedil. Pri tem ne gre za moraličnost *Slehernika*, kakor ga je razvila nizozemska literarna tradicija, kasneje pa predelal Hofmannsthal, ki je zgolj moralična. S Hofmannsthalovim in holandskim *Slehernikom* zato Strniševe dramatike ne moremo povezovati, pač pa jo moramo navezati na angleške moralitete, ki moraličnost združujejo s humorjem. Tovrstna moraličnost se v manjši meri pojavlja že v *Mavričnih krilih*, močneje pa v kasnejših – *Žabah*, *Ljudožercih* in *Driadi*.

Kot je zapisala Malina Schmidt-Snoj, se že v *Mavričnih krilih* pojavlja »za Strnišo tipičen dualizem, čeprav tu še ni tako izrazit kot v kasnejših dramah« (M. Schmidt-Snoj 1977, 729). Ne gre še za nasprotje med tem in onim svetom, materialnim in transcendentnim oziroma fizičnim in metafizičnim, temveč za nasprotje med realističnim in fantastičnim. Ta delitev je razvidna predvsem iz oseb: prve so sposobne videti zgolj pojave v njihovi vsakdanji, stvarni razsežnosti, druge pa v stvareh in za njimi vidijo več.

Mestoma besedilo resda kaže moralično negativen odnos do realitov in se na njihov račun pošali; posebej mladi Asistent v svojem empirično-eksaktnem zanosu učinkuje precej bebavo. A vendar sta tako moraličnost

kot tudi z njo povezan humor šibkejša, saj tudi polarizacija oseb ni tako močna kot v kasnejši dramatik. Tako je večina oseb nekje vmes med obema poloma, deloma celo tiste, ki smo jih navedli kot izrazite predstavnike določenega pogleda na svet. Ravnatelj je resda izrazil realist; dekletu, ki se razvije iz bube, bi najraje kar odrezal krila, češ da takšna ni za med ljudi. Obenem pa ni neobčutljiv za njeno skrivnostno lepoto.

Podobno zastrti sta moraličnost in humor v *Samorogu*. Številne osebe so sicer vsaj nekoliko negativne in zato podvržene avtorjevemu moralizmu. Vendar je obenem njihova negativnost takšna, da se ji nikakor ne moremo smejati. Tako ima Margarita nekaj negativnih lastnosti, načeloma primernih za smešenje: hladna in ohola je. Vendar je tudi Bertramova žrtev, kot takšni pa se ji nikakor ne moremo smejati. Drugače je v *Ljudožercih*, kjer se vsekakor pojavljajo osebe, primerne moralni obsodbi in hkratnemu smešenju. Umori mesarja Petra in kuharja Florijana so okrutni; torej sta grozljiva, vredna moralne obsodbe, obenem pa vendarle klovna. Podobno je tudi v *Driadi*, kjer so izvor smeha predvsem Pimpeki. V vseh dogajalnih časih *Driade*, ki smo jih že opisali, se pojavljajo člani rodbine Pimpekov, ki so ne glede na čas vedno mali in zato komični zločinci. A ker vedno grenijo življenje pozitivnim osebam drame, je *Driada* moralična tudi v sicer komičnih prizorih. Tudi to je eden glavnih razlogov, da se *Driada* od burke oddalji, približa pa se s tem moraliteti.

Večino temeljnih potez moralitete pa najdemo v *Žabah*. Tako kot se moraliteta po svojem manjšem zunanjem obsegu razlikuje od večine drugih srednjeveških zvrsti, so tudi *Žabe* za poetično dramo relativno kratke. Z okoli 1500 verzi so prav tako eden najkrajših Strniševih tekstov – *Ljudožerci* in *Samorog* jih imata skoraj trikrat več.

Dramske osebe *Žab* so tudi simbolične. Vendar simboličnost oseb v *Žabah* ni tako mnogopomenska, zapletena in bogata kot v *Samorogu*, s tem pa bližja enoznačnosti alegorike v moralitetah.

Simbolnost Lazarja je preprosta: povprečen, manj premožen človek. Še bolj simbolnost Lazarusa van Guldenmeera: bogataš. A ker sta ti različni dramski osebi pravzaprav dve plati ene osebe, Lazarja / Lazarusa, se njun pomen razširi; sta simbol za ljudi, ki so povsem usmerjeni v materialno, fizično ali posvetno in se ne zmenijo za drugi pol že omenjenega dualizma zrelega Strniša – transcendentno ali metafizično. S tem ko dramski karakter *Žab* meri na posebno skupino ljudi in ne na vse, ustreza karakterju kasnejših moralitet. Opozorimo za primer na Brihto iz *Poroke Brihte in Znanosti* – tudi ta meri na posebno skupino ljudi, bruce.

Tudi tretja vsebinska poteza moralitet, moraličnost, povezana s humorjem, je v *Žabah* močnejše prisotna kot v drugih Strniševih igrach. Kot je bilo razvidno že iz opisanega, sta grozljiva klovna Peter in Florijan, naj ju poskusimo še tako opravičiti, vendarle serijska morilca. Oseba Lazar / Lazarus pa je pravzaprav neškodljiv prestopnik, ki ni niti pravi samomrilec. Lazar namreč najprej ubije sebe, a s tem prebudi le drugo plat svoje osebnosti, Lazarusa. Slednji nato zaradi strahu pred lastno nemočjo zakolje Evico, a zgolj navidezno. Že čez nekaj trenutkov se ta popolnoma nepoškodovana spet pojavi na prizorišču, bodisi zato, ker je kot hudičevka neumrljiva, bodisi zato, ker se je Lazarusu samo dozdevalo, da jo je ubil. V obeh primerih je bil uboj torej neuspešen.

Takšni kvazizločini pa iz Lazarja in Lazarusa napravijo idealni osebi za moralčno obsodbo, pomešano s humorjem. Moralčnost je v obsodbi njune zaverovanosti v tuzemsko, v erotično in materialno. Prav zato, ker Lazar in Lazarus ne vidita v svetu več od tega, se izmenjujeta v nikoli izpolnjenem in morda večnem krogu hlastanja za tuzemskimi dobrinami.

Končno je v *Žabah* uveljavljena tudi tridelna členitev vsebine. Zaporedje nedolžnost/padec/odrešitev lahko sicer zagovarjamo tudi v nekaterih drugih Strniševih besedilih. Vendar je v teh zaporedje težko nepri-siljeno utemeljiti in tudi nikdar ne predstavlja zaporedja glavnega toka vsebine. V *Žabah* pa je ta struktura centralnega pomena. Obenem je predelana, pač v skladu z nekoliko drugačno vlogo metafizike. V tradicionalni moraliteti je namreč prisotno tako slabo, raznovrstni skušnjavci, kot tudi dobro, alegorične osebe, ki glavnega junaka spet spravijo na pravo pot. V *Žabah* pa je neposredno prisotna samo negativna metafizika, zgolj skušnjavci. Sprva nedolžnega, revnega Lazarja tako hudičevska Točaj in Evica zavedeta v padec, ga spremenita v bogatega Lazarusa. Podobno tudi skušnjavci v moralitetah srednjega veka nedolžnega junaka zavedejo v padec, bodisi greh ali pregreho. A v tej moraliteti ga slejko-prej spustijo iz svojih krempljev in odidejo, v *Žabah* pa ne. Lazar/Lazarus zato nima možnosti, da bi se spokoril, razen če bi se sam odločil za to. Toda tega ne stori, ker možnosti pokore sploh ne priznava, s tem ko sploh ne priznava metafizike in je 'ves od tega sveta'. Srednjeveškemu junaku pa je povsem jasno, da obstajata tako negativna metafizika kot pozitivna, in ko se pojavi slednja, se zateče k njej brez pomislekov.

Kljub temu Strniševe *Žabe* izpolnjujejo tudi tretji člen vsebine, vrnitev v nedolžno stanje. To pa ravno zato, ker skušnjavci *Žab* ob Lazarusovem padcu ne odnehajo in s tem pokažejo podrejenost pozitivni metafiziki in svojo nemoč. Kajti ko Lazarusa še naprej skušajo, ta spet umre in se prelevi v svojo osnovno podobo – revnega, naivnega in nedolžnega Lazarja, ki se svojih zločinov sploh ne spominja. Skušnjave negativne metafizike se tako izkažejo za nične – hudičevka Evica in Točaj se lahko le igrata z lazarčki in jim življenje zagrenita, dejansko pridobiti pa jih ne moreta. Da sta kot polovici razklanega hudiča podrejena pozitivni metafiziki, je razvidno nakazano na več mestih. Strah ju je že njene omembe; ko Lazar mimogrede vzklikne 'O, moj bog!', krčmo, v kateri dogajanje poteka, pretrese niz sunkov (padajo steklenice, ugašajo luči, pokajo žarnice, itn.) Pozitivna metafizika kaže svojo superiornost nad negativno tudi v sami zgodbi o hudičevem razkolu. Ko se je hudič odvrnil od boga, ga je ta – prek svetega Jurija – razklal in ustvaril hudičevo večno hrepenjenje po enotnosti. Tako kot se torej negativna metafizika igra z lazarčki, se tudi pozitivna poigrava z negativno.

Prav z zamenjavo pomena Lazarja/Lazarusa, ki je posebne vrste slehernik, se torej zamenja tudi funkcija pozitivne metafizike, ki ne posega v dogajanje aktivno. Razširi se funkcija negativne metafizike, saj funkcijo pozitivne prevzame skušnjavec, ki lazarčka vrne v stanje nedolžnosti. S tako variacijo srednjeveških dramskih likov Strniša vendarle uveljavlja celotno vsebinsko strukturo.

Žabe torej utelešajo vse štiri glavne poteze moralitete, celo najpomembnejšo, tripartitno obliko členitve vsebine. Ta in vse ostale poteze so

sicer predelane, vendar največkrat v manjši meri, kot v številnih drugih Strniševih dramah. S tem pa *Žabe* že po svoji vsebini neizpodbitno postanejo sodobna obdelava tega srednjeveškega posvetnega žanra. Da je to res, nas bo še bolj prepričala navezava dramske in uprizoritvene tehnike *Žab* na tehniko, ki jo je razvila srednjeveška moraliteta.

Dramska in uprizoritvena tehnika moralitete

Duhovna drama – kot že pokazano – je v celoti slonela na kolektivni uprizoritveni tehniki, isto pa je do nedavnega veljalo tudi za moraliteto. V podporo takšnemu prepričanju je literarna veda promovirala moralitete 15. st., ki so takšne večinoma tudi bile, kasnejšim pa je nadela ime interludiji, čeprav izpolnjujejo vse bistvene poteze moralitet, le da se nekatere izmikajo krščanski ideologiji. Ker ni bilo mogoče prezreti, da so se vendarle že v 15. st. uveljavile tudi krščanske moralitete z drugačno tehniko, so slednje pretežno ocenjevali kot manjvredne.

Moraliteta se je glede na nova spoznanja o uprizoritveni tehniki res začela kot kolektivna, celo procesijska, o čemer pričajo dramsko tehnične zahteve prvih ohranjenih moralitet. A že moralitete iz sredine 15. st. so bile namenjene drugačni uprizoritveni tehniki. Prva ohranjena moraliteta z novo tehniko je bila *Človeštvo*. To in njej podobne moralitete so po Harrisu igrale profesionalne skupine, ki so imele od štiri do šest igralcev, igrali pa so jih najverjetneje v različnih okoljih, pri čemer naj bi bile primarno napisane za igranje po t. i. great halls. Pri tem je bila celotna dvorana, prirejena za moraliteto, v marsičem podobna sodobni gledališki dvorani, čeprav je bila primarna naloga dvorane seveda zbirališče, javen ali glavni hišni prostor in ne gledališče.

Za primerjavo s Strniševimi dramskimi besedili je tudi pomembno, da so moralitete imele veliko večje število dramskih karakterjev, kot je bilo članov igralske skupine. Igralci so torej morali upodabljati tudi po več dramskih oseb. Pri tem je zanimivo, da so največkrat dublirali povsem nasprotno dramske like. Tako Harris zagovarja tezo, da je moral v moraliteti *Mankind* isti igralec igrati Usmiljenje (glavni pozitivni lik) in Titivillusa, ki smo ga že opisali kot glavnega skušnjavca. Vmes je potreboval čas, da se je preoblekel. Priskrbeli so mu ga drugi akterji, ki so dogajanje zaustavili in zahtevali plačilo za predstavo. Kasneje so gledališke skupine očitno iznašle bolj prijazne oblike pridobivanja denarja, kajti tovrstnih zastranitev dogajanja ni več. Pač pa se zaradi potreb dubliranja, s tem pa menjave kostumov, dramsko dejanje vendar ustavlja z različnimi vložki tudi v kasnejših moralitetah. Pri tem so najpogostejše vložne pesmi in humorni komentarji trenutne družbe.

Tovrstni komentarji že opozarjajo na poseben dramski čas profesionalne moralitete, ki je v prvi vrsti sedanost. Moralitete, pa tudi farse se namreč naslanjajo na družbo svojega časa, kar se najbolj kaže v dramskih karakterjih. Poglejmo si primera. V *Burki o jezičnem dohtarju*, ki je bila prvič izvedena kot *Človeštvo* – okoli leta 1465 – so dramski karakterji sami znani obrazi sočasne družbe: advokat, krojač, sodnik, pastir, itn. V

moraliteti *Človeštvo* pa nastopajo popularne figure sočasnega krščanstva: hudič Titivillus, Usmiljenje, Nagajivost, Dandanašnji itn.

Že iz zgoraj navedenih oseb je razvidno, da se dramske osebe moralitete in farse razlikujejo. Videti je, da so osebe fars iz najrazličnejših slojev svojega časa, osebe moralitet pa so povezane s sočasnimi ideologijami, tako v času *Človeštva* še krščanstva, kasneje pa politike (*Kralj John*), univerze (*Poroka Brihte in Znanosti*) itn. Prav zaradi navezave na določene ideologije svojega časa – nasprotno od farse, ki smeši vsevprek – moraliteta svoji ideologiji vséčne karakterje ali dejanja podpira z moralinim podukom in smeši le njihove nasprotnike. Odtod tudi abstraktnost oseb moralitete, saj ne gre za konkretne osebe, temveč za abstraktne predstave, vezane na različne ideologije. Kot takšne podpirajo tudi posebnost dramskega časa moralitet. Ta za razloček od farse namreč ni le sedanost, temveč sedanost v posebnem, nadčasovnem smislu.

Za profesionalno moraliteto sta značilna še poseben dramski govor in dejanje. Da bi razumeli njune posebnosti, moramo najprej opozoriti, da je bila moraliteta v ekonomskem smislu podrejena zadovoljstvu publike. Zato je niti v dramskem dejanju niti v govoru ni smela razočarati, saj je bila razen kostumografije v drugih elementih uprizoritve vse prej kot spektakularna.

Zadovoljstva dramski govor in dejanje pri občinstvu nista povzročala z moralno didaktiko, čeprav tudi ta ni bila zanemarljiv dejavnik. Povprečni gledalec poznega srednjega veka in zgodnje renesanse je že zaradi tradicije verjetno vendarle pričakoval določeno mero poduka. Ta je bil izražen tudi v celotni vsebinski strukturi nedolžnost – padec – odrešitev, ki smo jo že opisali, pa tudi v mnogih didaktičnih dialogih in monologih. Posebej slednji so uveljavljali tip dramskega govora, ki je bil instruktiven in/ali deskriptiven ter usmerjen na publiko, zato pa tudi dostikrat recitativen in nedramatičen. Hkrati s takim govorom je zamrlo tudi dramsko dejanje.

Tovrstna govor in dejanje sta bila nezadostna že v zgodnejših moralitetah, npr. *Trdnjavi stanovitnosti*, kjer je bila moralnemu poduku pogosto že dodana humorna ilustracija v obliki dramskega dejanja. Vendar zgodnje moralitete misli največkrat ilustrirajo le s humornim dejanjem, saj dramsko dejanje sledi poduku po logiki prilike, kjer sta poduk in ilustracija poduka ločena, ne pa pomešana v dramatično gradnjo dejanja. Dramski govor je temu primeren. Na mestih, kjer gre za poduk, je recitativen, nedramatičen. Ob dejanju pa bodisi deskriptiven bodisi dejanje le spremlja v obliki različnih vzklikov, redko pa je tudi pravi dramatični dialog.

V poznejših moralitetah je drugače. Moralni poduk v monologih se sicer še vedno pojavlja, čeprav je največkrat izrinjen na začetek in konec drame. Pa tudi tu je dostikrat onemogočen in postaja komičen. Tako že v *Človeštvu* na začetku nastopi Usmiljenje, ki po Harrisu gledalcem nameri »namenoma dolgočasno pridigo« (Harris 1992, 163), vendar kaj kmalu nastopi tudi Nagajivost, ki pridigo prekinja z nesramnimi opazkami. Še hujši za Usmiljenje postane položaj, ko se Nagajivosti pridružijo tudi druge skušnjave in šele ko pridigarja dodobra obdelajo, se mu posreči poduk tudi dokončati.

Moralitete s profesionalno tehniko so torej še vedno stregle potrebi po moralčnosti, vendar tudi to že napadale s humorjem. Toda ta ravno s svojo preproščino, akcijsko komiko in prevračanjem besed vnese v dramski govor in dejanje izrazitejšo dramatičnost. Humorni govor in dejanje pa nista nujno dramatična, saj se na številnih mestih obračata naravnost na publiko ali pa sta opisna.

Zato je v moralitetah s profesionalno uprizoritveno tehniko dramski govor dramatično-statičen, torej deloma dramatičen, deloma instruktiven ali deskriptiven. Dejanje pa nikakor ni zgolj ilustracija vzgojnih monologov, temveč največkrat pravo dramsko prikazovanje.

Številna Strniševa dramska dela vsebujejo vsaj nekatere poteze tovrstne uprizoritvene in dramske tehnike. Tako se že v *Samorogu*, kasneje pa tudi v *Ljudožercih*, pojavljajo vložne pesmi. Vendar v teh dramah vložna pesem nima iste funkcije kot v moralitetah, kjer zaustavljajo dejanje za potrebe dubliranja ali pa v tehniki kasnejšega varietaja zabavajo publiko.

Podobno šibke so vzporednice med prostorom uprizoritve moralitet in Strniševih dram. *Samorog*, *Žabe*, *Ljudožerci* in *Driada* vsekakor predvidevajo zelo podoben prostor uprizoritve – dvorano, ki ima ločen prostor za oder, pri čemer je med obojima t. i. nevidna četrta stena. Moralitete s profesionalnim uprizoritvenim tipom so tovrsten prostor uprizoritve šele začele uveljavljati in tako stojijo na začetku novodobne tradicije dvoranskega gledališča, ki ga je dokončno uveljavil šele barok in se je nato obdržal vse do današnjega časa.

Za primerjavo z moraliteto bolj pomembni potezi Strniševih dram sta dramsko dejanje in govor. Tako smo za pozne moralitete v splošnem ugotovili, da imajo pretežno dramatično dejanje, kar velja tudi za večino Strniševih dram. Tako kot *Ljudožerci*, ki smo jih s tega zornega kota že opisali, imajo tudi druge drame jasno, največkrat zapleteno in napeto zgodbo, ki jo prekinjata in zakrivata težnji po estetizaciji ter sporočilnosti. Pri tem dramatičnost dejanja med deli vendarle niha. V *Ljudožercih* je največja, najmanjša pa v *Samorogu*. V slednjem zato, ker sta tudi omenjeni težnji najmočnejši; moč sporočilnosti je najbolj izražena v že opisani mnogopomenski simbolov, ki je ne preseže nobena druga Strniševa drama, estetizacija pa je najbolj razvidna iz množice vstavljenih pesmi, s katerimi se ta drama že približuje liriki.

Iz podobnih razlogov je tudi dramski govor *Samoroga* najmanj dramatičen, saj imajo celo številni dialogi predvsem deskriptiven značaj s šibko sekundarno funkcijo. Sploh pa je to značilno za monologe; tako imajo različna Uršulina videnja resda tudi posredno funkcijo – obveščajo nas o njeni norosti. Bistvena v takšnih monologih pa je vendarle deskripcija tistega, kar Uršula v svoji norosti vidi: transcendence. Manj statičen je dramski govor v ostalih dramah, kjer prevladuje tudi bolj dramatično dejanje, predvsem v *Ljudožercih*.

Ob takšnem dramskem govoru in dejanju, ki sta značilna za Strniševa dramatika v celoti, se *Driada* s profesionalno moraliteto ujame še v tipu dramskega prizorišča. Iz drame razvidna uprizoritev namreč na način prikazovanja enači dramski prostor, oder, z nizom dramskih prizorišč, ki

se pojavijo eno za drugim. *Driada* torej predvideva en oder, na katerem se zvrsti kar deset različnih prizorišč. Prav zaradi tega ima *Driada* še eno podobnost s profesionalno moraliteto: poudarek ob gledališki uprizoritvi je zaradi nenadnih prostorskih preskokov (kar štirinajst jih je) prej na kostumih kot na scenografiji.

Za *Driado* je torej značilen dramski prostor in deloma uprizoritvena tehnika moralitet, z moraliteto pa jo povezuje tudi pretežno dramatično dramsko dejanje in deloma dramatičen, deloma statičen dramski govor. Ob vsebinskih povezavah, ki smo jih že opisali, se *Driada* torej približuje moraliteti močneje od drugih Strniševih dramskih del, ki spet povzemajo samo nekatere lastnosti moralitete.

Še bolj od *Driade* se tudi po uprizoritveni in dramski tehniki moraliteti približajo *Žabe*. Te imajo resda na odru zgolj eno dramsko prizorišče. Zato pri uprizoritvi scenografija lahko nastopa enakovredno s kostumografijo ali ima celo večji pomen. Vsaj besedilo z natančnim opisom scene daje večji poudarek prav tej.

Vendar besedilo predvideva uprizoritev, ki je na drugačne načine podobna uprizoritvi moralitete. Najprej se spomnimo, da imajo *Žabe* le pet dramskih oseb, pri čemer je nujno, da osebi Lazarja in Lazarusa ter Babice in Evice igrata ista igralca. Ne le zato, ker tako predvideva besedilo, temveč je s tem izrecno poudarjeno, da sta para dramskih oseb pravzaprav ista oseba. Da pa isti igralec lahko odigra dve tako različni vlogi, potrebuje kar nekaj časa za menjavo kostuma in maske. Predvsem menjava med Babico in Evico zahteva večji napor, saj je prva krstačasta babura, druga pa mlada zapeljivka.

Kot je razvidno že iz tega opisa, ista igralka dublira izrazito nasprotni dramski osebi. Podobno je tudi z dubliranjem Lazarja in Lazarusa – prvega smo opisali kot revnega in ponižnega, drugega kot oholega in nesramno bogatega. Tako kot v srednjeveški moraliteti, tudi igralci Strniševe dublirajo diametralno nasprotné vloge, pri čemer pa Strniša preprosto dihotomijo nadgradi z že opisano povezavo nasprotij, kar je pri njem pogost postopek, vsaj v prikriti obliki pa ga lahko zasledimo tudi v srednjeveški moraliteti. Usmiljenje in Titivillus, ki ju dublira igralec v *Človeštvu* sta pravzaprav skrajni nasprotji iste, krščanske ideologije.

Dramski karakterji *Žab* dalje v nasprotju z osebami drugih Strniševih dramskih del niso le simbolični, temveč vsaj deloma navezani tudi na sedanost. To velja predvsem za Lazarja, ki kot poštar vsekakor konotira takšno sedanost, čeprav ne povsem določeno. To pa ustreza nadčasovnosti take sedanosti, ki se najbolj izraža s ponavljanjem iste zgodbe, pa tudi z likom Točaja ter Babice in z dramskim prizoriščem. Ponavljanje zgodbe smo že opisali. Za lika in prizorišče pa najprej izvemo, da sta nedvomno tu in zdaj. Obenem Točaj zatrjuje, da njegova krčma stoji že od domala prazgodovinskih dob, skupaj z Babico pa zatrdita, da je Točaj star najmanj toliko kot svetloba, Babica pa še precej več (Strniša 1988, 134).

Tovrsten čas in karakter deloma vplivata tudi na poseben dramski govor *Žab*. Kot smo že omenili, so za to besedilo kot tudi za nekatere druge Strniševe drame značilne vložne pesmi, le v *Žabah* pa so prisotni tudi

komentarji sočasne družbe. Celo zadnji verz je takšen komentar («Z ljudmi je danes res hudič»). Razlagamo si ga sicer lahko v prenesenem pomenu (z ljudmi je danes težko) ali pa v humorno namigujočem dobesednem (dandanašnji se ljudje pajdašijo s hudičem), v obeh primerih pa je poudarek na komentarju sodobnega časa.

Glede dramskega govora in dejanja je za *Žabe* v splošnem značilno to, kar smo povedali že za ostale drame. Pri tem so *Žabe* nekje vmes med poloma dramskega govora in dejanja *Ljudožercev* in *Samoroga*. Dramski govor je v monologih in vložnih pesmih deskriptiven, vendar nikoli tako naravnost instruktiven kot v moralitetah. Po drugi strani pa so številne vložne pesmi *Samoroga* izrazito lirične (tako tudi že deloma citirana *Pesem v kletki* in še številne druge). V *Žabah* je vanje – z izjemo pesmi *Nožu* – vedno primešan del humorja. Vendar po drugi strani spet niso tako izrazito dramatične kot številne vložne pesmi v *Ljudožercih*.

Dramski dialog *Žab* je na nekaterih mestih deskriptiven in ima le šibko sekundarno funkcijo. Tako se pred koncem pogovarjata Točaj in Evica o svoji večni razklanosti in nesreči, pri čemer gre za deskripcijo že opisane razkola znotraj negativne metafizike. Nenazadnje ima dialog značaj monologa, saj se Točaj in Evica v svojih izjavah dopolnjujeta, kot da bi govorila ena in ista oseba. Takšni dialogi so vendarle redkejši kot sorodni v *Samorogu* in spet pogostejši ali vsaj manj dramatični kot v *Ljudožercih*. Z vsem tem *Žabe* še najbolj od vseh Strniševih dramskih besedil ustrezajo modelu statično – dramatičnega dramskega govora, kakršnega so uveljavile moralitete s profesionalnim tipom uprizoritve.

Podobno se *Žabe* tudi približajo modelu moralitet v dramskem dejanju, saj je z redkimi zastranitvami v glavnem dramatično, pač zato, ker celo ob pretežno statičnih monologih in dialogih dejanje ne preneha. Tako je na primer za večino vložnih pesmi v *Žabah* predpisano tudi spremljajoče dramsko dejanje. Točaj *Pesem žabjega lovca* odpoje, medtem ko se opremi za lov na barjanske žabe. V *Samorogu* pa je večina vložnih pesmi izrazito lirski in že zato med izvajanjem zahteva statično dramsko dejanje. Spet pa *Žabe* vendarle sem ter tja od dramatičnosti odstopajo in se zato ločujejo od domala čiste dramatičnosti *Ljudožercev*. Večina monologov in vložnih pesmi v *Ljudožercih* je namreč v svojih opisih nasilja dramatična in obenem predpisuje tudi spremljevalno dramsko dejanje ali ga zahteva.

Zaključek

Številne Strniševe drame imajo skupne poteze z različnimi srednjeveškimi dramskimi formami. Navezava na mirakel in misterij je sicer slabotna; vsebinsko se pojavlja odsev teh dveh žanrov predvsem v *Žabah* in morda še *Ljudožercih*, formalno v *Samorogu*. Pri tem je biblična in legendska vsebina – razen v *Žabah* – postranskega pomena, dramski prostor *Samoroga* pa ni zgolj prostor teh dveh srednjeveških žanrov. Vendar nobena izmed Strniševih dram ne združuje vseh ali vsaj bistvenih formalnih in motivno-tematskih potez mirakla ali misterija. Zato je najboljši sklep, da se misteriju zgolj v enem aspektu literarnega dela, motivno-

tematskem, dejansko približajo *Žabe*. Drugih Strniševih dramskih del pa ne moremo šteti niti za delne predelave ali prenovitve teh dveh srednjeveških žanrov.

Bogatejše so povezave med Strniševó dramatikó in moraliteto. Vsebinska struktura nedolžnost-padeč-odrešitev se v enem glavnih tokov kaže tudi v *Samorogu*, docela pa jo uveljavijo *Žabe*. Nadalje *Ljudožerci*, še bolj pa *Žabe* in *Driada* po moralično-humorni vsebini in tudi dramskih karakterjih ustrezajo istima kategorijama moralitete. Dramske osebe številnih Strniševih besedil so tudi simbolične, pri čemer se z večjo zapletenostjo simbolov (*Samorog*) oddaljujejo od alegoričnosti dramskih karakterjev moralitet, z manjšo (*Ljudožerci*, *Driada*, *Žabe*) pa bližajo.

Najbolj se Strniševa dramatika v celoti približa moraliteti z dramskim govorom in dejanjem, čeprav se z izjemo *Žab* in *Driade* druge drame oddaljujejo od pretežno dramatičnega dejanja in statično-dramatičnega govora.

Samorog se torej z izrazitejšo simboličnostjo, statičnim dramskim govorom in dejanjem ter delnim izpolnjevanjem posebne vsebinske strukture moraliteti šibko približuje. Tej dramski zvrsti se močnejše bliža *Driada*: z moralično-humorno vsebino in karakterji, z manjpomenskimi simboli in moralitetam ustreznejšim tipom govora in dejanja, pa tudi dramskim prostorom.

Žabe so prava sodobna predelava poznosrednjeveške moralitete. Utelesšajo namreč vse štiri vsebinske poteze moralitete poznega srednjega veka, celo najpomembnejšo, tripartitno obliko členitve vsebine. Tako ta kot tudi vse ostale – humorna moraličnost, abstraktne, nebojevitve osebe, kratkost – so sicer predelane, vendar največkrat v manjši meri kot v številnih drugih Strniševih dramah. Za *Žabe* so značilni tudi močnejši stiki v formalnem območju: v dubliranju kot uprizoritveni tehniki; v preprostejših simboličnih dramskih osebah, ki so vezane tako na sedanost kot nadčasovnost; v dramskem času, ki je nadčasna sedanost; v dramskem govoru, ki je dostikrat komentar sedanosti in obenem statično-dramatičen; v dramskem dejanju, ki je pretežno dramatično.

Kot smo opozorili, *Ljudožerci* prevzemajo tudi nekatere tipične poteze moralitet: deloma ustrezajo njihovi moralični humornosti; z dramatičnostjo dejanja in pretežno dramatičnostjo govora se bližajo tema kategorijama v moraliteti; s preprostejšim simbolizmom pa korespondirajo z alegorijo moralitet. Vse to ne pomeni, da se *Ljudožerci* bližajo moraliteti, temveč dramski obliki iz njene tradicije. Mrtvaški ples, ki ga Seelmann, za njim pa tudi H. Craig in Harris, razumejo kot izvorno zvrst moralitete, namreč vključuje že alegoričnost dramskih oseb. Večjo stopnjo dramatičnosti v govoru in dejanju lahko pripišemo dejstvu, da Strniša to poldramsko zvrst liturgične drame preoblikuje v pravo, sodobno dramo.

V splošnem torej lahko rečemo, da Strniša v *Ljudožercih* povzema in predeluje številne elemente mrtvaškega plesa: vsebinske (uvod in zaključek, pregled življenja, umiranje) in tudi formalne (deloma dramski govor in dejanje in čas, predvsem pa dramski karakter in prostor). S tem

Ljudožerce lahko označimo za sodobno predelavo, predvsem dramatizacijo tega poldramskega žanra.

LITERATURA

- CRAIG, Hardin: *English Religious Drama of the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- HARRIS, John Wesley: *Medieval Theatre in Context*. London, New York: Routledge, 1992.
- JAVORŠEK, Jože: *Ogledala*. Trst: Tržaški tisk, 1968.
- KEJŽAR, Franc: *Dramatika Gregorja Strniše med poetičnostjo in sodobnostjo. A diplomska naloga*. Ljubljana: filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1984.
- KEJŽAR, Franc: »Aktualnost Strniševih dram«. V: Gregor Strniša, *Svetovje*. Ljubljana: DZS, 1988, str. 389–398.
- KERMAUNER, Taras: *Trojni ples smrti ali samorazdejnanje humanizma v povojni slovenski dramatiki*. Ljubljana: DZS, 1968.
- KINDERMANN, Heinz: *Theatergeschichte Europas. I. Band: Das Theater der Antike und des Mittelalters*. Salzburg: Otto Müller, 1959.
- KOS, Janko: »Spremna beseda«. V: Smole, Kozak, Strniša, *Drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975, str. 254–261.
- KOS, Janko: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1987.
- KOS, Janko: *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS, 1991.
- KRŽIŠNIK, Erika: »Kapica ima fantička«. Ljubljana: Slava plus, 1988, št. 1, str. 34–43.
- KURET, Niko: *Duhovna drama*. Ljubljana: DZS, 1981. (Literarni leksikon 13.)
- POGAČNIK, Jože: *Zgodovina slovenskega slovstva VIII: Eksistencializem in strukturalizem*. Maribor: Obzorja, 1972.
- POTTER, Robert: *The English Morality Play*. Routledge, 1975.
- PRETNAR, Tone: *Samorog. A diplomska naloga*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 1970.
- PRETNAR, Tone: »Strniševa štirivrstičnica«. Ljubljana: XXIV. Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1988, str. 143 – 155.
- SCHMIDT-SNOJ, Malina: »Realistično in fantastično doživljanje sveta«. Ljubljana: Sodobnost, 1977, št. 7, str. 729–738.
- SCHMIDT-SNOJ, Malina: *Intelektualec na preizkušnji*. Ljubljana: Mihelač, 1993.
- SEELMANN, Wilhelm: »Die Totentänze des Mittelalters«. Verein für niederdeutsche Sprachforschung, 1892, str. 24–34.
- STRNIŠA, Gregor: *Svetovje*. Maribor: Obzorja, 1989.
- WICKHAM, Glynne: *The Medieval Theatre*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1974.

■ GREGOR STRNIŠA AND THE GENRES OF MEDIEVAL DRAMA

The essay explores connections between medieval drama and the dramatic work of Gregor Strniša. For the purposes of comparison, it first focuses on the problems of classifying medieval drama and outlines its various genres, at the same time drawing numerous parallels with Strniša's plays.

It thus becomes apparent that the connections between Strniša's dramas and miracle and mystery plays are weak, since none of Strniša's plays combine all, or at least, the essential formal characteristics, motifs and thematic features of the miracle or mystery play.

The parallels between Strniša's work and the morality play are much stronger. The essential characteristics of the morality play are present in *The Unicorn (Samorog)*, *The Cannibals (Ljudožerci)*, *The Dyrad (Driada)*, and, above all, in *The Frogs (Žabe)*, which is a true contemporary remake of a late medieval morality play. The play embodies all four features of the genre in terms of content, including the principal one, the tripartite division of content. This characteristic of *The Frogs*, as well as all the other features – humorous morality, abstraction, non-bellicose characters, brevity – are, of course, adapted to contemporary circumstances, but less so than in Strniša's other plays. Furthermore, formal parallels with the morality play can be established: using doubling as a staging technique; simple symbolic characters tied both to the present and the extra-temporal; the time of dramatic action – the extra-temporal present; the dialogue, which is often a commentary on the present, and is static and dynamic at the same time; the action itself, which is mostly dramatic.

An additional important influence on the works of Strniša is the *danse macabre*, a special form of liturgical play. In *The Cannibals*, Strniša takes and remodels numerous elements of the *danse macabre*: content (introduction and conclusion, an overview of life, dying) and formal elements (partly dialogue, action and time, but above all, character and place). Thus *The Cannibals* can be characterised as a modern remake, but above all a dramatisation of this semi-dramatic genre.

November 1998

GENEZA INTERTEKSTUALNOSTI, POSTSTRUKTURALIZEM IN SLOVENSKA TEORETSKA »NEOAVANTGARDA«

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Razprava razgrinja poglobljene kontekste, v katerih je J. Kristeva v l. 1966–74 medbesedilno in meddisciplinarno razvila pojem intertekstualnost: družbenokritično semiotiko, dekonstrukcijo znaka in strukture, postmodernistično citatnost, Bahtinovo dialoškost in metalingvistiko ter Saussurove anagrame. Intertekstualnost je izvorno funkcionirala kot simptom institucionalne krize humanistike ter znak prehodov in prelomov med strukturalizmom in poststrukturalizmom, pa tudi med moderno in postmoderno. Prek konteksta zgodnjega poststrukturalizma je od »revolucionarnega« l. 1968 do sredine 70. let vplivala tudi na slovensko neoavantgardno umetnost (ludizem) in semiotično teorijo mlajšega rodu, zlasti na S. Žižka.

The genesis of intertextuality, post-structuralism and the Slovene »neo avant-garde« theory. The treatise examines the main contexts in which, from 1966 to 1974, Kristeva employed intertextual and interdisciplinary aspects to develop the notion of intertextuality: socio-critical semiotics, the deconstruction of the sign and structure, post-modernist aesthetics of citations, Bakhtinian dialogism and »metalinguistics« and Saussure's anagrams. Intertextuality originally functioned as a symptom of an institutional crisis in the humanities and was a sign of the transitions and divisions between structuralism and post-structuralism, and also between the modern and post-modern periods. Through the context of early post-structuralism, from the »revolutionary« year of 1968 to the mid 'Seventies, intertextuality also influenced Slovene neo avant-garde art (Ludism) and the semiotic theory of the younger generation, particularly that of S. Žižek..

I

Pojem intertekstualnost se je sredi 60. let 20. st. oblikoval v stiku med evropskim Vzhodom in Zahodom, v meddisciplinarni interakciji literarne

vede, semiotike, lingvistike, psihoanalize in filozofije*. Transgresivna geneza je zaznamovala tudi njegov pomenski obseg in izpeljave. Marc Angenot (1983: 121–135) je sodobno intelektualno vrenje okrog tega »pojmovnega agregata« označil za pojmovno-razpravljalno polje, v katerem se za razloček od koherentnih teorij soočajo neskladne prilastitve in uporabe terminov, raznorodne metodologije in discipline. V tem so nekateri videli terminološko anarhijo, modni znak pripadnosti sodobnim teoretskim tokovom, intertekstualnosti pa odrekli resnično spoznavno vrednost; drugi pa so novi koncepciji pripisovali prelomen značaj, povezan z glavnimi duhovnimi, znanstvenimi in umetnostno-estetskimi premiki v 20. stoletju – z modernimi in postmodernimi idejami mnogoterosti in relacijskosti, ki so kritično spodkopale tradicionalna pojmovanja resnice, resničnosti, subjekta, avtorja, strukture, znaka, besedila in literature.

Izvor in pomen izraza. Kako se je med raznorodnimi opredelitvami sploh še mogoče dokopati do skupne spoznavne vsebine pojma? Z etimologijo izraza 'intertekstualnost' sicer ne moremo ustrezno razložiti, saj ga izvorno določajo teoretični spisi Julije Kristeve iz let 1966–74 (Mai 1991: 32). Toda pomeni njegovih sestavin vendarle lahko rabijo za naravnojezikovni prototip, na podlagi katerega se je izraz mogel podati na svoje medbesedilne selitve iz teorije v teorijo. Samostalniška zloženska 'intertextualité' je novotvorba. Nastala je po analogiji s termini, ki s predpono *inter-* označujejo prepletenost, povezanost, tudi soodvisnost dveh sestavin razmerja. Neposredno izhodišče za intertekstualnost je bil Kristevi pojem intersubjektivnost, po Marcu Angenotu (1983: 124) pa še izraz »interakcija«, ki sta ga v različnih zvezah (mdr. govorna interakcija, interakcija kontekstov) uporabljala Mihail Bahtin in njegov krog. V izrazu Kristeve je teoretsko izkoriščen tudi konotativni potencial korena: besedi 'textus' in 'textum' namreč zbujaata asociacije na tkivo, tkanje, spletnje in pletenje. Beseda 'intertekstualnost' ('medbesedilnost') bi torej po svoji imanentni jezikovni logiki pomenila 'razmerje med teksti', 'preplet tekstov', 'vpletenost enega teksta v drugem', 'vzajemno povezanost in odvisnost najmanj dveh besedil, postavljenih v razmerje', 'lastnost teksta, da vzpostavlja razmerje z drugim(i) tekstom(-i) oziroma da se vanj vpleta drug tekst ali več drugih tekstov', 'vzajemnost oziroma interakcijo med teksti', napeljuje pa tudi na teoretični pojmovni sklop, ki modelira pojave z izhodišč omenjenih pomenskih razsežnosti.

Medbesedilni pojavi. Ker besedne novotvorbe navadno poimenujejo nove reči ali artikularajo nove modele resničnosti, pa tudi zato, ker je bil omenjeni izraz v znanstvenem diskurzu sprva rabljen ne le opisno, ampak tudi kot programsko geslo (konotiral je menjavo znanstvene paradigme), se vsiljuje vprašanje, ali je predmetnost, na katero se omenjena beseda nanaša, prav tako nekaj novega. V evropski kulturi se je od njenih za-

* Besedilo temelji na posameznih delih študije *Intertekstualnost*, ki izide kot 45. zvezek Literarnega leksikona – izdaja ga Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU – pri DZS.

čerkov do vpeljave pojma intertekstualnost nabrala nepregledna množica medbesedilnih pojavov. Nekaterih izmed njih so se zavedali, jih poimenovali in opisovali že stoletja pred uvedbo neologizma Kristeve, npr. sentenco, topos, citat, aluzijo, parafrazo, parodijo in travestijo. To so bili ustaljeni postopki, figure, celo žanri, ki so tako ustvarjalcem kot tudi njihovemu občinstvu pomagali vzpostavljati prikrite ali očitne vezi med novim besedilom in zakladnico izročila, splošnih mnenj, uglednih ali priljubljenih spisov, zvrstnih ter stilnih paradigem. Te medbesedilne oblike in zvrsti so funkcionirale zvečine kot izraz namerne, občinstvu razvidne interakcije med besedili. Očitno je torej, da so pojavi, na katere naj bi merila beseda 'intertekstualnost', veliko starejši od nje (prim. Pfister 1985: 1). Dodati je treba, da so se medbesedilnosti kot ustvarjalnega bremena ali bogastva že od nekdaj zavedali pisatelji, poetologi, kritiki, teoretiki in esteti; poleg tega so bile od antike do sredine 20. st. v obtoku koncepcije, ki se po svoji celostnosti zdijo predhodnice intertekstualnosti; sem sodijo npr. imitacija, emulacija, tradicija ali vpliv.

Ravnine in stopnje koncepcije intertekstualnosti. Po povedanem se odpira vprašanje, ali je pojem intertekstualnost sploh smiselni ali pa zgolj prekrščuje že znano. Nekateri menijo, da po nepotrebnem zamegljuje tisto, kar mnogo bolje pojasnjujejo stari termini, kakršni so centon, parodija, kontrafaktura in pastiš (Verweyen in Witting 1991), aluzija, imitacija ali vir (Goyet 1987). Takšnim polemikam pa botruje omejeno in instrumentalno razumevanje pojma. Že utemeljitelja ideje intertekstualnosti, Julia Kristeva in Roland Barthes, sta novo konceptualno polje skušala zavarovati pred redukcijo na tradicionalna literarnozgodovinska vprašanja virov in vplivov. Tudi v pomembnejših študijah iz 90. let so pozivali k obuditvi spomina na resnično prelomne razsežnosti intertekstualnosti (prim. Schahadat 1995: 366). Ta izraz je na začetku svoje poti namreč imel teoretski in družbenokritični naboj, ki je presegal literarnovedno deskripcijo posameznih medbesedilnih figur in zvrsti. Judith Still in Michael Worton (1990: 16–17) sta poudarila, da je Kristeva s pojmom intertekstualnost vpeljala transformativno, družbenozgodovinsko usmerjeno teorijo o relacijskem vpisu subjekta v jezik in jezika v subjekt. John Frow (1990: 45–55) je v intertekstualnosti razbral postmetafizično, antiesencialistično, dekonstrukcijsko in obenem historično-materialistično ontologijo. Susan Stanford Friedman (1991: 146–180) je poudarila, da se prvotna teorija intertekstualnosti, za razloček od meščansko individualističnega ozadja vpliva, vključuje v širši protihumanistični projekt, značilen za poststrukturalizem. Podobno je trdil Hans-Peter Mai (1991: 30–59). Genezo te koncepcije je vpel v družbeni in teoretski kontekst 60. in 70. let, zaznamovan s stisko humanistike in literature. Pojem intertekstualnost je imel tedaj izrazito politično in polemično ost, uperjeno zoper tradicionalno (»meščansko«) razumevanje leposlovja.

Že ta opozorila narekujejo, da je treba pojem intertekstualnost raziskati globlje, v njegovi teoretski, morda tudi epohalni prelomnosti. Po drugi strani pa obsežna »predzgodovina« medbesedilnih pojavov in refleksije o njih vodi k domnevi, da ideja o intertekstualnosti ni odveč, ampak da se

je ravno z njo pojavila možnost, da se v nov okvir koherentno poveže kategorije, ki so prej živele obrobno in razpršeno. S tem se v drugačni luči pokažejo še zgradba in pomen literarnega besedila, razmerja avtor – bralec in tekst – resničnost, ne nazadnje tudi literarni procesi.

Rešitev iz precepa med intertekstualnostjo kot sprejeto ali prelomno idejo se kaže v tem, da pojem razslojimo na pomenske ravni, in sicer na občo, pretežno ontološko in posebno, literarnovedno opisno (prim. Lachmann 1982: 8–10; 1984: 133–134). Občo intertekstualnost lahko razumemo kot lastnost vseh besedil, tudi neliterarnih: vsak tekst nastane, obstaja in je razumljen le prek vezi z drugimi izjavami, tipi diskurzov, literarnimi konvencijami ali stereotipi. Posebna intertekstualnost ali citatnost pa je primerna oznaka za opazno pomensko, slogovno oziroma žanrsko odliko nekaterih literarnih del ali zvrsti; je tisto zgodovinsko spremenljivo področje obče intertekstualnosti, ki se je v določeni kulturi, okolju ali obdobju konvencionaliziralo ter utrdilo pričakovane načine in predloge citiranja (prim. Głowiński 1986: 92–100). Tovrstnih cepitev pojma so se literarni teoretiki lotili nekaj let po vpeljavi izraza intertekstualnost. Laurent Jenny (1976: 257–258) je ločil med implicitno in eksplicitno intertekstualnostjo. Prva – besedilno uresničevanje ali preoblikovanje žanrskih vzorcev in drugih kodov – mu je pomenila nujno lastnost vseh literarnih del, pogoj za njihovo pisanje in razumljivost, druga pa razvidno posebnost besedne umetnine, takšno, na katero opozarja bralec ona sama, kot npr. pri citatu ali montaži.¹ Manfred Pfister (1985: 11–24), H. Markiewicz (1988: 250–251), Heinrich F. Plett (1991: 3), Susanne Holthuis (1993: 15–16), Schamma Schahadat (1995: 366), Matias Martinez (1996) in drugi so v distinkciji eksplicitno/implicitno prepoznali tudi metodološke razlike, in sicer med prvotnim – poststrukturalističnim, dekonstrukcijskim – razumevanjem intertekstualnosti kot univerzalne pojava in poznejšimi revizijami v okvirih »akadske« literarne vede, ki so s tradicionalnejših metodoloških stališč – od strukturalističnih do hermenevtičnih – v novi koncepciji videle odliko nekaterih literarnih del in zvrsti. Jennyjeva in poznejša razlikovanja intertekstualnosti pa nikakor niso nevtralna. Že sama na sebi so zainteresirane operacije, ki so izvorno idejo omejevale in potiskale na rob diskurza literarne vede, z namenom, da bi dale prednost zoženi, vendar za stroko dozdevno uporabnejši razlagi pojma.

II

Konteksti nastanka koncepcije intertekstualnosti. Ideje o medbesedilnosti, ki so se v obliki terminov 'imitacija', 'emulacija', 'tradicija' ali 'vpliv', pojavljale pred »izumom« samega termina ali vzporedno z njim, napoljujejo k domnevi, da se zgodovina razmišljanja o razmerjih med besedili ni začela šele s Kristevo in da se ta v resnici ni navezovala samo na vire, na katere se je izrecno sklicevala. Teoretska besedila, v katerih se je vzpostavljala pojem intertekstualnost, so – kolikor teorija velja – tudi sama medbesedilna in zato verjetno vpeta v zgodovinsko širše omrežje, kot je

videti na prvi pogled. Zgodovina intertekstualnosti torej paradoksalno ima svoj izvor in ga obenem nima. Kristeva je sicer res iznajditeljica novega termina, njegova vsebina pa samo delno izvira iz njene misli: v kontekstu razvijajočega se poststrukturalističnega razpravljanja jo je oblikovala z izrecno medbesedilno prilastitvijo Bahtina in Saussura in z implicitnimi vezmi s pojmovnimi sestavinami, katerih genealogija še ni jasna.

Ne glede na sorodnosti pojma intertekstualnost z drugimi, starejšimi zamislimi je Kristevo spodbudil nov znanstvenozgodovinski, literarno-estetski in sociološki kontekst, značilen za francoske neoavangardistične intelektualne kroge od sredine 60. do sredine 70. let 20. st. Pojem intertekstualnost se je kot terminološki znak preloma po besedah Thaïs Morgan (1989: 240) porodil v obdobju »na meji med moderno in postmoderno vednostjo«, in sicer iz medsebojnega oplajanja več miselnih tokov, od ruskega formalizma do dekonstrukcije in psihoanalize. Družbeni kontekst zanj so ustvarila uporniška umetniška in teoretska gibanja, ki so se v drugi polovici 60. let odzivala na krizo humanističnih strok in tradicionalnih akademskih institucij, zavračala ideološke predpostavke uveljavljene literarne vede in skušala utopično, z radikalno spremenjenim razumevanjem teksta, spreminjati ureditev degaullovske Francije. Z vidika imanentnega znanstvenega razvoja je koncepcija Kristeve vzniknila iz prehodov in prelomov med strukturalizmom in poststrukturalizmom. Strukturalizma načelno ni zanimalo niti posamezno literarno delo niti njegov smisel, ampak kodi, ki pomene omogočajo. Poststrukturalizem je s takšno logiko nadaljeval, a tako, da je strukturalistične teoreme kritično razgradil na podlagi njihovih lastnih implikacij (npr. Saussurovega pogleda na jezik kot nesubstancialno strukturo razlik): poststrukturalisti so iz dualističnega modela znaka in iz statične opozicije med kodom in tekstom izpeljali koncepcijo eluzivnega procesa pomenjanja, odvisnega od spremenljivih, igri podobnih relacij med označevalci in od pojavitve znaka v različnih kontekstih. Pojma kod in kontekst, ki sta za strukturaliste in historiste imela avtoriteto določnic pomena, so razvezali v odprti intertekst. Po Ann Jefferson (1986: 109–118) so poststrukturalisti strukturo nadomestili s strukturacijo, tj. z odprto, produktivno in decentrirano verigo označevanja, sistematično strukturalno analizo pa z dekonstrukcijo. Pojem 'jaz' so dekonstruirali in (inter)tekstualizirali; subjekta izjave in branja so opisali kot učinka diskurza (prim. Leitch 1983: 111–114).

V širši perspektivi je šlo torej za tok dehumanizacije v moderni, semiotično zasnovani humanistiki; nastavke za sodobno »intelektualno krizo« pri Saussuru je prignal do skrajnosti (prim. Leitch 1983: 7; Culler 1981: 20–41). Subjekt in pomen sta postala 'decentrirana', procesualna in relacionalna, reducirana sta bila na označevalsko produkcijo. Ob avtonomiji sta bila tudi literatura in literarno delo; utopila sta se v omrežju pisav in diskurzov. Za Michela Butorja je bilo l. 1969 npr. literarno delo samo še »nekakšen voz v tkanini kulture« (nav. po Pfister 1985: 9). Po besedah Edwarda Saida (1975: 286–287) je poststrukturalizem človeka, izhodišče humanističnega izročila, speljal na »konstituirani subjekt, na govoreči zaimek v večnem, neprestanem vrvenju diskurza«. Takšno razpravljanje je naplavalilo na površje koncepcijo obče intertekstualnosti.

Leitch je njeno genezo in vsebino povzel v nekaj tezah, danes že kar običajnih mestih: dekonstrukcija semiotični znak prevede v drseči označevalec, katerega referenca se v igri z drugimi označevalci neprestano izmika; vsak tekst je zato intertekst, saj ni avtonomen, enoten objekt, ampak množica razmerij s teksti, vpisanimi v njegovo genealogijo; tekst je niz diferencialnih sledi, ki se nanašajo na druge sledi; meja med znotraj- in zunajtekstualnim je zato zabrisana; sleherna »zunajjezikovna« referenca se (inter)tekstualizira, to velja za eksistenco, bit, zavest, subjekt, identiteto, družbo, zgodovino, ekonomijo in resnico (1983: 57–59, 122).

Na rast in uspeh koncepcije intertekstualnosti v literarni vedi je poleg teoretskega konteksta spodbudno delovala tudi umetnost postmodernizma. Citatnost je namreč od konca 60. let v Ameriki in Evropi veljala za enega od razpoznavnih znakov te smeri. Čeprav je bilo poststrukturalistično pojmovanje teksta kot interteksta izdelano predvsem ob modernistih in njihovih predhodnikih, je že konec 60. let postalo – zlasti v Barthesovi verziji – teoretično zaledje postmodernistične metafikcije (prim. Debeljak 1989: 101–105). Ameriški in drugi postmodernisti so francoski ideji intertekstualnosti dali esteticistične, nepolitične konotacije in jo omejili na promocijsko oznako za sodobno literarno smer (prim. Pfister 1991; Breining 1990: 85–86). Pavličić (1989) meni, da je modernizem še verjel v moč svoje lastne inovativnosti, postmodernizem pa je intertekstualnost sprejel kot usodo in se od psihične in družbene resničnosti obrnil v umetnost; po njegovem naj bi modernisti raje razvidno citirali – parafrazirali, travestirali, parodirali ipd. – mitična in klasična besedila, postmodernisti pa naj bi se navezovali bolj samorefleksivno, zabrisano, dvoumno, in to na teže določljive žanrske in stilne predloge, povrhu pa naj bi se nagibali k psevdocitatom in mistifikacijam. Tudi po Pfistru (1991: 214–221) so bile predloge modernistične citatnosti zvečine normativne, kanonizirane, postmodernisti pa so, nasprotno, pisali že iz dekonstrukcije vrednostnih hierarhij, tudi modernističnih. Zato so jih k citiranju pritegnili ravno miti in klišeji popularne kulture; brez vrednostnih zadržkov so jih eklektično, po Lyotardovem načelu »Anything goes«, mešali s sklicevanji na klasiko. Pri tem jim v primerjavi z modernisti ni šlo toliko za kritično uzaveščanje diskurzov kolikor za zbujanje užitka in ugodja, značilnega za potrošništvo in zabavno industrijo.

Zgodovina eksplicitnih raziskav intertekstualnosti se je potemtakem začela konec 60. let, znotraj dveh postmodernih govoric, poststrukturalizma v teoriji in postmodernizma v umetnosti. V obeh je intertekstualnost funkcionirala ambivalentno, kot nadaljevanje modernega projekta in prelamljanje z njim. Nihala je med modernim utopizmom in progresizmom na eni strani in postmodernim resentmentom, konzervativizmom in indiferentnostjo na drugi strani: v njej so videli dinamično, osvobajajočo, nevezano sredstvo transgresije, a tudi znak konca zgodovine, obsojenost na ponavljanje in zaprtost v jetnišnico jezika.

A) Prevratniška teorija teksta. Rojstvo pojma intertekstualnost je po tezah Roberta Weimanna (1985: 278–284) prav simptom krize, v kateri so postale vprašljive podedovane kulturne vloge humanistike, zlasti literarne vede in njenega avtonomističnega razumevanja literature. V

očitni opoziciji s tem izročilom, ki so ga gojile pariške akademske ustanove, se je v 60. in 70. letih kot alternativa ponujala (post)strukturalistična semiotika različnih usmeritev. Ustvarjali so jo Roland Barthes, Jacques Derrida, skupina *Tel Quel*,² Julia Kristeva in drugi, njeno torišče pa so bile revije *Tel Quel* (ustanovljena 1960), *Critique*, *Communications* in *La Nouvelle Critique* ter izdaje založbe Seuil (npr. zbornik *Tel Quela Théorie d'ensemble*, 1968). Pri tem so se navezovali na avtorje, ki so jih sami kanonizirali in z njimi osvetljevali začetke modernističnega preloma s humanizmom in metafiziko: na de Sada, Marxa, Nietzscheja, Mallarméja, Rimbauda, Lautréamonta, Freuda, Joycea, Kafko, Heideggerja, Artauda ali Batailla. Svojo teoretsko posebnost so včasih deklarirali z neologističnimi poimenovanji, telquelovci in Barthes npr. s »Teorijo« in »teorijo tekstualnega pisanja«, Derrida z »gramatologijo«, Kristeva pa s »semanalizo«.

Semiotika je v teh krogih dobivala vlogo humanistične metaznanosti, namenjene tako kritiki ideologije meščanskih kapitalističnih družb kakor tudi dosledni samorefleksiji. Na to, da je niso imeli le za nevtralno opisno stroko, so vplivali tokovi anarhizma in marksizma (od trockizma do maoizma in althusserjevstva), ki so še dobili krila sredi družbenega vrenja ob študentski revolти l. 1968. Prevratniška gibanja so univerzo postavljala v središče dogajanja, s tem pa so dajala levemu akademskemu diskurzu močan aktivistični naboj. Še iz Kristevine *La révolution du langage poétique* (1974) je razvidno, da je zgodnja poststrukturalistična semiotika hotela delovati kot transformativna družbena praksa, revolucionarna in podtalna dejavnost, ki naj bi temeljito spremenila položaj subjekta v danih družbenih okvirih. Stališča Kristeve se ujemajo s programskimi spisi *Tel Quela* iz 60. let. Takšna drža je bila še očitno zavezana progresističnemu, sekularizacijskemu in osvoboditvenemu izročilu modernosti. Šlo je pač za poskus spodkopavanja hierarhij in socialnih mej, ki naj bi jih regulirali jezik in drugi družbeno-kulturni kodi; vse to je osmišljala tudi težnja po emancipaciji želje, sanj, iracionalnosti in telesa.

Semiotika Kristeve, Barthesa, Foucaulta, Sollersa in drugih je v 60. in 70. letih za svoj predmet opredelila tekst. Pojma tekst in pisava sta postala – z besedami Hansa-Petra Maija (1991: 37) – »osnovno ideološko orožje, ki naj bi neposredno prispevalo k revolucionarni spremembi družbe«. Z njima so skušali sprevreči tiste attribute tradicionalnega pojmovanja literarnega dela, v katerih so videli reflekse meščanske, kapitalistične ideologije (prim. Pfister 1991: 207–213). V predstavi o besedni umetnini kot zaokroženem in dovršenem predmetu se je kritičnim semio- logom razkrival blagovni fetišizem, v tezi o njenem bogatem notranjem pomenu so odkrivali korelat akumulacije kapitala, v predpostavki, da je izvor umetnine avtor, njegova sporočevalna intenca pa merilo za pravilnost interpretacije, pa naj bi se po njihovem skrivali normativnost zasebne lastnine in gospostvo institucionalizirane interpretacije. Prevratnost teorije teksta je najbolj nazorno povzel Barthes v programskih esejih »La mort de l'auteur« (1968) in »De l'oeuvre au texte« (1971).

V »Smrti avtorja« se je s parafrazo gesla o smrti boga vpisal v nietzschejevsko izročilo destrukcije metafizičnih struktur. Avtorja je označil

kot pojav modernega individualizma, ki je v 19. st. postal poglavitni predmet pozitivistične literarne zgodovine, ene izmed nosilk meščanske ideologije. Kot nasprotje avtorja in literarnega dela je Barthes predlagal kategorije, ki jih je zajel iz živahnega dialoškega obtoka med Kristevo, Derridajem, Sollersom in drugimi sodelavci: »pisanje« (*écriture*), »pisarja« (*scripteur*), ki se »rodi hkrati s svojim tekstom« in, kot najpomembnejši pojem, tekst (Barthes 1995: 19–21). Tekst za Barthesa ni več nosilec vnaprej danega avtorjevega sporočila, ampak – s parafrazo Kristeve – »tkivo citatov, ki izhajajo iz tisoč različnih žarišč kulture« (Barthes 1995: 22). Tekst je torej interaktivna, heterogena, performativna in pomensko odprta struktura, v kateri se pisec in svet iz jezika šele konstituirata, in to s pomočjo bralca. Podobna stališča je Barthes razvijal tudi v drugem eseju (Barthes 1972: 75–79). Kot antitezo tradicionalnemu literarnemu delu – to naj bi bilo za meščanstvo potrošno blago – je obravnaval transgresivne tekste Georgeseta Batailla. Po Barthesu Tekst (besedo piše z veliko začetnico) ni predmet, ampak označevalna proizvodnja, ki prestopa tako meje med knjigami kakor tudi tradicionalne poetološke klasifikacije in *doxo*, tj. javno mnenje. Literarno delo je po Derridajevem vzoru označil kot pomensko zaprto strukturo, zamejeno s končnim označencem, tekst pa mu je bil pomenska »eksplozija, raztrositev [*dissémination*]«. Barthes je kot odliko teksta izrecno poudaril intertekstualnost in njeno pomensko stereofonijo: v intertekstualnost je »ujet vsak tekst, ker je sam med-tekst [*intertexte*] drugega teksta«, branje pa je »docela pretkano s citati, referencami, odmevi, s preteklimi in sodobnimi kulturnimi govoricami«. Vzporedno s premikom k Tekstu je Barthes terjal tudi preureditev literarne vede v »Teorijo Teksta«. Ta naj bi si ne lastila več statusa edino zveličavnega metajezika, ampak bi morala postati tekstualna praksa, intertekstualno prilagojena svojemu raziskovalnemu predmetu, pisavi.

Iz Barthesovih esejev je razvidno, da je termin intertekstualnost na prehodu iz 60. v 70. leta funkcioniral kot znak za spremembo paradigme v literarni vedi (Holthuis 1993: 12). Z njegovo pomočjo so zgodnji poststrukturalisti formulirali prevratniški model teksta. Z zahtevo po ujemanju prakse in teorije teksta (pisave) so spodkopali tudi metafizično gospostvo metajezika nad raziskovalnim predmetom, na ta način pa z anarhoidnimi ostmi dregnili tako v institucionalizirani akademski diskurz kakor tudi v njegovo širše družbeno okolje.

B) Dekonstrukcija metafizičnih podlag znaka, komunikacije in strukture. Teorije teksta in intertekstualnosti niso motivirale samo razgrete družbene razmere. Vzporedno je bila vpeta tudi v teoretsko-filozofski kontekst poststrukturalizma. Poststrukturalizem je od Derridaja razvijal ideje iz starejših spisov, ki so z zasukom k jeziku problematizirali evropsko metafizično izročilo.³ Najbolj je teorijo teksta kot interteksta zaznamovala Derridajeva dekonstrukcija strukturalistične lingvistike in semiotike. Poststrukturalizem je na svojih začetkih razvijal in radikaliziral strukturalistični projekt, v isti sapi pa z njim prelamljal; v tem je njegov 'post-' analogen postmodernističnemu razmerju do modernizma.

Derrida je kritiko »logocentričnega« pojmovanja strukture in znaka zastavil že l. 1966, na simpoziju o strukturalizmu na univerzi Johns Hop-

kins v ZDA («Structure, sign and play in the discourse of the human sciences»). V svojem odmevnem referatu je zavrnil sredotežno, metafizično, totalizacijsko razumevanje strukture. Kritiko je izrecno navezal na izročilo ontološkega decentriranja, tj. na Nietzscheja, Freuda in Heideggerja. V metafizično problematiko je pri njih vdrl jezik s svojo negativnostjo in speljevanjem bitnosti na artikuliranje razlik: vse je tako postalo konstrukcija diskurzov, »transcendentalni označenec« kot središče in temelj strukture pa naj bi se brez konca odlagal, in to po logiki breztemeljne, svobodne »igre označevanja« (*play of signification*), tj. odprte verige substitucij in transformacij. Po Derridaju (1967) strukture potemtakem ne organizira več neko pomensko središče oziroma zunanji temelj, poimenovan z izrazjem iz evropske metafizike (*arché, telos, eidos, ousia, aletheia*, transcendenca, zavest, Bog, Človek ipd.).

Dekonstrukcijo Saussura, Lévi-Straussa, Jakobsona in drugih strukturalistov je Derrida izpeljal v dveh knjigah iz l. 1967, torej sočasno s Kristevino vpeljavo intertekstualnosti: v *L'écriture et la différence* (v njej je priobčil tudi omenjeni ameriški esej) in *De la grammatologie*. Stališča, ki jih je v teh spisih zavzel do strukturalistične semiotike, je jedrnato razložil prav Kristevi, v revijalnem pogovoru junija 1968.⁴ Saussurov model znaka, sestavljen iz označevalca in označenca, po Derridaju korenini v metafizičnem dualizmu čutnega in inteligibilnega (prim. tudi Derrida 1998: 24–25). Nereflektirano metafiziko prezence izdaja predvsem Saussurova predstava, da je označeni pojem v mišljenju navzoč neposredno, neodvisno od jezika, kakor da bi bila zavest udeležena v »transcendentalnem označenem«. Podobno zanemarjanje pomenotvornega delovanja jezika kot pisave je Derrida odkril tudi v teoriji komunikacije, in sicer v njeni zmotni predstavi, da je sporočanje preprosta transmisija identičnega pomena od enega subjekta k drugemu. Z dekonstrukcijo strukturalistične semiotike je Derrida vpeljeval drugačno teorijo, imenovano »gramatologija«, znanost o pisavi. Z nazivom staromodne in obrobne filološke discipline (Derrida 1998: 15) je ponazoril svojo vodilno idejo: pisava ni zgolj tehnično sredstvo za prenos pomenov, temveč je – razumljena v širšem, prenesenem pomenu »arhi-pisave« – označevalna proizvodnja razlik, ki te enote v času šele konstituira (Leitch 1983: 24–26). Igra razlik v pisavi, in ne metafizični temelj, naj bi torej formirala tako pomene in pojme kakor tudi vsebine zavesti, zavest samo, subjekt in komunikacijo. Gramatologija, razlaga Derrida Kristevi, si je v nasprotju s semiotiko za izhodišče postavila drugo plat Saussurove lingvistike, tisto, ki metafizični dualizem znaka že sama spodbija: dogovornost (arbitrarnost) znaka in jezik kot čisto negativnost, strukturirano iz razlikovalnih potez. Derrida jo je izostril v koncepcijo »razlike« (*différance*, iz frc. 'différer' – 'razlikovati', 'odložiti'), ki jo je oprl na idejo semioze in medsebojnega osmišljanja znakov pri Charlesu S. Peirceu. V njej tvorjenje označujočih razlik, pri katerem se označeno vseskozi odlaga, dobi poleg strukturno-prostorskega vidika še izrazito časoven in procesualen značaj (prim. Derrida 1972: 17–18). V več spisih, tudi v pogovoru s Kristevo, je Derrida razliko družil s pojmi pisava, sled, napotilo in gram (*trace, renvois, gramme*). Z njimi je znak razcepil v odprte nize manjših pomeno-

tvornih enot; sled je denimo interpretiral kot množico vseh možnih relacij, ki vzpostavljajo znak (Leitch 1983: 28). Na ta način je ustvaril poglobitvene teoretske podlage za poststrukturalistično koncepcijo občje intertekstualnosti. Kristevi je npr. povedal, da se vsak znakovni element »konstituira iz sledi drugih elementov verige ali sistema« in da tekst kot »tkivo [tissu ...] nastaja [se produit] samo v transformaciji nekega drugega teksta«; iz »tkiva razlik«, »mreže tekstualnih napotkov« vznikata tudi smisel.

Derrida je iz Saussura, Peircea in Heideggerjeve destrukcije metafizike izdelal koncepcijo pomenotvornega gibanja razlik. Z njo je razveljavil tako strukturalistično predstavo o zaokroženi zgradbi besedila kakor tudi togo mejo med znotraj- in zunajtekstualnim: označevalci »v tekstu« so namreč vpeti v verigo interpretantov, v proces razlikovanja z znaki, ki so »zunaj teksta«, npr. v avtorjevem življenju, kulturi, zgodovini ali družbi. V tem pomenu za Derridaja ni zunaj teksta ničesar (»Il n'y a pas de hors-texte«; 1998: 196). Njegova dekonstrukcija meje med tekstom in zunanjim kontekstom ne pomeni zanikanja te ločnice v imenu idealistične ideje o knjigi sveta, ampak samo opozarja, da razlika kot niz označevalnih napotil mejo teksta prelaga, ker se »zunanost« vedno vpisuje v tekst, npr. s presupozicijami in implikacijami (prim. Leitch 1983: 119–123).

Poleg obravnavanih idej v medbesedilnost napoteva še Derridajeva koncepcija iterabilnosti oziroma citatnosti znaka, s katero je – podobno kot Barthes – razgradil strukturalistični pojem kod. V *Marges de la philosophie* (1972) je to zamisel razvil pri polemiki s Searlovo teorijo govornih dejanj (Culler 1982: 110–128; Leitch 1983: 159–161; Still in Worton 1990: 24). Ponovljivost, citiranje istega znaka ali tipa govornega dejanja po Derridaju ni obrobni jezikovni pojav, ampak ravno pogoj za razumljivost in uspešnost komunikacije. Iterabilnost in citatnost znaka/izjave po eni strani institucionalizirata tisto, kar so strukturalisti zmotno reificirali kot kod, po drugi strani pa z vcepljanjem znaka/izjave v vedno nove kontekstualne relacije omogočata odprtost pomenjanja. Ali z besedami Cullerjevega (1982: 123) komentarja Derridaja: »Pomen je odvisen od konteksta, toda kontekst je brez mej.«

C) Bahtinova teorija dialoga. Revolucionarno usmerjena semiotična teorija teksta, poststrukturalistična dekonstrukcija in postmodernizem so konteksti, ki so z genezo in začetnim razvojem intertekstualnosti sočasni, Bahtinova »metalingvistična« teorija dialoga – vir, na katerega se je Kristeva izrecno navezala (prim. Angenot 1983, Ette 1985, Pfister 1985, Still in Worton 1990, Clayton in Rothstein 1991, Holthuis 1993) – pa je od omenjenih gibanj po svojih začetkih več desetletij starejša. Mihail Bahtin jo je s krogom svojih sodelavcev (Valentin Vološinov, Pavel Medvedev, I. Kanajev) vpeljeval že od začetka 20. let tega stoletja, vendar pa jo je razvijal in dograjeval še v 60. letih, pravzaprav vse do svoje smrti (1975). Poleg tega je bil šele v obdobju postalinistične odjuge ne le rešen desetletij načrtne marginalizacije, ampak je bil končno – po odmevnih monografijah o Dostojevskem (1963) in Rabelaisu (1965) – javno priznan kot aktualen in navdihujoč teoretik. Konec 60. let se je začel prvi val Bahtinove recepcije v Evropi in ZDA, predhodnica navdušenim mono-

grafskim predstavitev in množici prilastitev njegovih idej v 80. in 90. letih. Prav v začetno fazo recepcije, ko je Bahtin poleg prevodov doživljal še prve predstavitve in aplikacije svojih idej, sodi tudi oblikovanje pojma intertekstualnost (prim. Pfister 1985: 1). Bahtinovo delo je torej kljub zgodnejšim izvorom vendarle pomenilo vsaj sinhroniziran kontekst za genezo raziskav medbesedilnosti.

Kot rdečo nit je Bahtin s svojim krožkom razvijal teorijo dialoga oziroma dialoškosti (*dialog, dialogizm*). Pojem dialog je – sočasno ali v zaporedju svojih del – prenašal iz enega konteksta v drugega, iz mikrostruktur v makrostrukture, iz analiz subjekta v območje družbe in zgodovine. Dialog mu je bil tako skupni imenovalc etično-eksistencialne problematike »odgovornosti« (*otvetstvennost'*) in dojemanja celostne identitete samega sebe z zunanjega stališča drugega (*vnenuhodimost'*), stilistično-naratoloških opisov »dvoglasne besede« (*dvugolosoe slovo*) v romanu, globalne semiotike mnogojezičja (*mnogojazyčie*) v kulturi ter teženj k centripetalnosti ali centrifugalnosti ideološke in sociolingvistične sfere.

Za genezo intertekstualnosti je odločilen tisti segment bahtinovske teorije, ki je pretežno semiotičen, sociološki in materialističen ter – pri Vološinovu in Medvedevu – marksistično kritičen do svetovnonazorskih predpostavk tako tradicionalne humanistike kot tudi sodobnega formalizma.⁵ Ta segment povezuje dialoška, interakcijska koncepcija jezikovnega znaka in izjave (*vyskazivanie*) kot ideologema (*ideologim*), tj. elementa ideologije, idejnega sistema. Interakcijsko teorijo znaka/izjave sta Bahtin in Vološinov izoblikovala s kritiko Saussurove strukturalne lingvistike. Očitala sta mu, da je lingvistiko omejil na nadzgodovinski, abstrakten sistem znakov, iz analize pa načelno izpustil govor (*reč'*, diskurz), tj. rabo jezika v izjavi, v konkretnem govornem položaju, kjer govor na ozadju neponovljivih družbenozgodovinskih okoliščin stopa v stike z drugimi izjavami. Prav »družbeni dogodek govorne interakcije (*rečevoe vzaimodejstvie*), ki se realizira z izjavljanjem in izjavami« je bila za Bahtina/Vološinova (1980: 106) resničnost jezika. Že na tem mestu sta govorno interakcijo izenačila s pojmom dialog. S koncepcijo dialoškosti je Bahtin prvi opozoril, da vsaka izjava – kot jezikovna in ideološka enota – nujno stopa v notranjo (psiholingvistično) in zunanjo (sociolingvistično) interakcijo s pomenskimi, vrednostnimi, oblikovno-stilnimi in družbenokulturnimi lastnostmi drugih izjav. Jezikovni znak in izjava, kakor ju interpretira bahtinovska teorija dialoga, sta že desetletja pred Kristevo korenito omajala predstave o nasprotjih med zunanjim in notranjim, družbenim in psihičnim, besedilnim in zunajbesedilnim, diahronim in sinhronim. Zavest, subjekt, jezik, ideologija, kultura, zgodovina in družba imajo namreč za Bahtina znakoven, jezikovno-diskurziven značaj. Intersubjektivnost in interaktivnost določata eksistenco, identiteto, spoznavanje, ideologijo, kulturne sisteme, komunikacijo in spreminjanje družbe v zgodovini.

Bahtinova dialoškost je Kristevo pritegnila iz več razlogov. V neavantgardistično vzdušje se je dobro vključilo njegovo utopično povzdigovanje marginalnosti in raznovrstnih, tudi nebesednih semiotičnih oblik, ki naj bi prekoračile družbene, kulturne in literarnoestetske meje in ustvarjale podobo, da je resničnost heterogena, kontradiktorna, pluralna in

zgodovinsko odprta. Ta pogled, izražen v Bahtinovih obravnavah karnevalizacije pri Rabelaisu in Dostojevskem, je vidno prevzel Kristevo in vplival na ludizem Barthesove teorije teksta. S strože metodološkega vidika pa je Bahtin na Kristevo vplival s svojo zasnovo »metalingvistike« – nove discipline, ki bi preseгла strukturalistično jezikoslovje in se lotila raziskav družbenega življenja in delovanja jezika, tj. področja, s katerim se danes ukvarjajo pragmatika, besediloslovje in analiza diskurza (prim. Bahtin 1972: 309–315). Z metalingvistiko je Kristevi ponudil zgled na izhod iz abstraktne statičnosti strukturalizma in formalizma. Vološinov, Medvedev in Bahtin so bili za Kristevo nadalje privlačni zaradi zasnove semiotike kot materialistične in ideološkokritične metaznanosti, ki prek pojmov znak, izjava in govor (diskurz) na novo povezuje stare humanistične discipline, in to z literarno vedo vred. Njihova dialoška koncepcija izjave je poststrukturalistom ne nazadnje pokazala, kako z razsežnostjo drugosti preseči metafizične implikacije znaka, pomena, subjekta, zavesti, resnice in resničnosti. Drugost vodi namreč v poliperspektiven, relacijski, nedovršen koncept resničnosti (prim. Škulj 1993: 17–24).

Nastanek in pomen pojma intertekstualnost pri Kristevi. Pojem intertekstualnost je Kristeva v letih 1966–67 uvedla izrazito medbese-dilno, meddiskurzivno, celo medkulturno (prim. Clayton in Rothstein 1991: 18). Vanj je vtisnila svoj lasten položaj v tedanji teoretski komunikaciji: v enem izmed intelektualnih središč Zahoda se je bleščeče vzpela med teoretiki, ki so veljali za konico napredka v literaturi in humanistiki, čeprav je bila sama tujka iz totalitarnega in socialno-ekonomsko šibkega Vzhoda – l. 1965 je pri 24 letih prišla iz rodne Bolgarije v Pariz s štipendijo francoske vlade. Raziskovala je z vrhunskimi mentorji (Lucienom Goldmannom, Barthesom, Claudom Lévi-Straussom, delno tudi Lacanom), se pridružila umetniško-teoretski skupini Tel Quel in se z njenim članom, Philippom Sollersom, tudi poročila. Prek teh krogov je posegla v burno intelektualno dogajanje v letih 1965–68. V pariškem naprednjaškem okolju, kritičnem do meščanske kulture Zahoda, so se močno zanimali za evropski in daljni Vzhod, mdr. tudi za ruske formaliste in sovjetske strukturaliste. Kristeva se je z njimi lahko seznanila prek izvirnikov, zato je bila kot nalašč, da jih kompetentno posreduje. Na Barthesov predlog, naj predstavi ruske »postformaliste«, je l. 1966 v njegovem seminarju pred mednarodnim občinstvom nastopila z referatom o Bahtinu, besedi, dialogu in romanu. Barthesa je razprava navdušila in aprila leta 1967 jo je pod naslovom »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman« dal natisniti v reviji *Critique* (prim. Kristeva 1996: 3–9, 13–16, 49–50). Prek filtra avantgardistično obarvanega semiotičnega diskurza – zlasti prek Tel Quelove teorije pisave, Derridajeve dekonstrukcije in lacanovske psihoanalize – je Kristeva s svojim branjem Bahtina ponujala model preboja v novo teoretsko polje. Študijo je z manjšimi spremembami natisnila v svojem prvencu, uvrščenem v zbirko Tel Quel, *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (1969). Z obema verzijama razprave je prvič formulirala tudi koncepcijo intertekstualnosti. Čeprav tega termina niti tu niti v poznejših delih ni posebej izpostavljala in ga je po l. 1974

celo opustila, mu je vseeno pripisala precejšnjo težo. V predstavitvi Bahatina je intertekstualnost izrecno postavila v obzorje epohalnih sprememb na prehodu iz 19. v 20. st., jo povezala z genezo modernizma, kakor se je odražala v polifoničnem in modernem romanu (pri Dostojevskem, Joyceu, Proustu in Kafki): po njenem se je »problem intertekstualnosti (intertekstualnega dialoga) kot takšen zastavil« šele na ozadju »preloma, ki ni samo literaren, ampak tudi socialen, političen in filozofski« (1969: 152).

Kristeva je Bahtinove misli delno potvarjala, ker je hotela z njimi stkati vzorec za obravnavo problematike, aktualne v letih, ko se je »post-strukturalizem že naselil v strukturalistični govorici« (Still in Worton 1990: 16). Na eni strani so ji rabile za metodološko prenovu literarne vede v smeri sociohistorične in psihoanalitične izdelave razmerij med subjektom in govorico, na drugi strani pa je z njimi uveljavljala relacijsko, pluralno, ambivalentno in kontradiktorno ontologijo in gnoseologijo, ki sta ji bili epohalna alternativa metafiziki in logiki binarnih opozicij (resnica/laž, vzrok/posledica). V tem smislu se je ob pomoči Bahtinove argumentacije zavzemala za »drugačno logiko« (*une autre logique*), različno tako od aristotelovskega izročila in zakonov kavzalnega sklepanja kakor tudi od heglovske dialektike in povzdigovanja sinteze. Namesto s substancami in esencami bi ta logika računala z relacijami med entitetami, namesto usmeritve h končnemu cilju bi zagovarjala neskončne, odprte nize (transfinitnost, »postajanje« [*devenir*]), namesto binarnih opozicij pa možnost soobstajanja nasprotij in sočasne determiniranosti elementa z mnogoterimi konteksti. Tako razumljen »dialogizem« (*dialogisme*) bi lahko po Kristevi postal »temelj za miselno strukturo naše dobe« (»Le mot«, Kristeva 1969: 150–153, 172–173). Z današnjega stališča je ta doba postmoderna, izvajanja Kristeve pa opozarjajo na zapleteno mrežo prehodov in prelomov z izročilom modernosti.

Kristevi se je Bahtin zdel »preroški« ne le zaradi dinamizacije pomena, ampak tudi zato, ker je jezikovne strukture postavil v historično-sociološko perspektivo, poudaril interakcijo med pisanjem in branjem ter odkril načine, kako se subjekt umešča v diskurz. V razpravah iz svoje prve knjige je variirala tezo, da Bahtinove koncepcije dialoščnosti, ideologema in ambivalence predpostavljajo »vključitev zgodovine (družbe) v tekst in teksta v zgodovino« (1969: 149, tudi: 114, 181–182). Telquelovsko razširitev pojma tekst (v »Le texte clos« ji je bila kultura *le texte général*, 113) je pripisala tudi Bahtinu, češ da je zgodovino in družbo dojemal kot teksta, ki ju pisatelj bere in s pisanjem preoblikuje. Pisanje in branje naj bi bilo za Bahtina en sam dialoško-interaktiven proces (*écriture-lecture*; »Le mot«, 144). Za vse te razsežnosti je bil strukturalizem s svojim »statičnim« in »nehistoričnostjo« slep (»Pour une sémiologie des paragrammes«, 174), Bahtin pa je po mnenju Kristeve v svoji »translingvistiki« uspešno »združi[!] strukturalni model s kulturnim (zgodovinskim) okoljem«. Prav temu vzoru je želela slediti s svojo formalizacijo semiotike (»Le mot«, 146).

Druga, od Bahatina bolj prikrita zgodovinska podlaga, na kateri je Kristeva oblikovala pojem intertekstualnost, so bile Saussurove raziskave anagramov; od l. 1964 jih je objavljal in komentiral Jean Starobinski.

Saussure je kot predhodnik intertekstualnosti manj znan, ker so bile njegove opredelitve anagramiranja provizorične (Arrivé 1986: 27–28) in ker velja za utemeljitelja strukturalizma, torej ravno paradigme, ki jo je poststrukturalistična intertekstualnost skušala spodnesti. Anagramiranje je način pisanja in branja, v katerem se besedilo podvoji. Njegova jezikovna površina s svojo distribucijo fonetičnega gradiva prikriva še eno besedilo, npr. znan citat, letnico, posvetilo ali misel. Z anagramiranjem je postavljena pod vprašaj linearnost označevalcev (Arrivé 1986: 22–23), z njo pa še enopomenskost sporočila, določenost z enim samim kodom. Ravno ta spcializacija, dvojna ali večkratna kodiranost znakov v sekvenci je pritegnila Kristevo, da je v soočenju s strukturalizmom sprejela Saussurov pojem, ga nekoliko prirojila in tudi z njim spregovorila o intertekstualnosti (prim. Holthuis 1993: 18–19).⁶

Reinterpretacija Bahtinovega dialoga in Saussurovih anagramov v kontekstu »dinamizacije strukturalizma« sta bila torej okvir, v katerem je Kristeva intertekstualnost izvorno opredelila. To je storila v razpravah, knjižno zbranih v njenih »raziskavah za semanalizo« (1969): »Le texte clos« (1966–67; 1969: 113–142), »Le mot, le dialogue et le roman« (1966; 1969: 143–173) in »Poésie et négativité« (1968; 1969: 246–277). Že v njih je neologizem intertekstualnost zamenjevala s pojmi, ki so ji bili skoraj sinonimni, v študijah »Pour une sémiologie des paragrammes« (1966; 1969: 174–207) in »L'engendrement de la formule« (1969: 278–371) pa ga je sploh nadomestila z dialogom, paragramom, spcializacijo sekvence, fenotekstom in genotekstom. Pri vpeljevanju neologizma intertekstualnost je Bahtinovo dialoškost okrnila za predstavo o živi govorni interakciji med konkretnimi osebami.⁷ Bahtin je svoj personalistični fonocentrižem, vztrajanje pri subjektu govora kot telesno-duhovni, družbeni in zgodovinski osebi, zaznamoval ne le s terminom »beseda«, ampak tudi z rabo metaforike glasu (glas, naglas, polifonija). Kristeva pa je namesto teh izrazov ali vzporedno z njimi vztrajno rabila »tekst« in »pisavo«; s tem je njegovi teoriji pripisala implikacije zgodnjega poststrukturalizma (prim. Pfister 1985: 8; Clayton in Rothstein 1991: 19). Prav na mestu, ko je prvič definirala intertekstualnost, je z njo pojem dialog, ki predpostavlja interakcijo med subjekti, prevratniško zamenjala: »Na mesto pojma intersubjektivnost stopa pojem intertekstualnost [...]« (»Le mot«, 146). V tekstu kot »mozaiku citatov« oziroma »absorpciji in transformaciji drugega teksta« se po Kristevi potemtakem ne sooča več en govoreči subjekt z drugim subjektom; bahtinovski pojem »osebe kot subjekta pisave« se umika »ambivalenci pisave« (149). Kristeva je torej nekatere attribute govorečega človeka metonimično pripisala samemu tekstu in intertekstualnosti. Iz teksta je naredila agens označevalne dejavnosti; definirala ga je kot »translingvistično napravo«, ki preureja jezikovni kod z intertekstualnim navezovanjem na prehodne in sočasne izjave (»Le texte clos«, 113). Tekst torej ni več produkt, ni zaključena in pomensko osrediščena celota, motivirana s sporočevalnimi namerami svojega avtorja, ampak je intertekstualno odprta »produktivnost«.⁸

Glede tega, ali ima ta tekstualno-intertekstualna produkcija zunaj sebe vendarle še nekakšen subjekt, je Kristeva v svojih zgodnjih spisih še

precej omahovala. Ponekod je poudarjala jezikovno kombinatoriko, ki naj bi s »permutiranjem tekstov, z intertekstualnostjo« v »občem tekstu« kulture subjekt kot pozicijo šele vzpostavljala (»Le texte clos«, 113). Na nekaterih mestih je celo trdila, da se »subjekt raztaplja« in mrkne v »ničelni subjekt« (»Poésie et négativité«, 257, 273–274). Toda drugod je vendarle še vztrajala pri instanci avtorja, češ da ta z aktom branja-pisanja in intertekstualnostjo »živi v zgodovini«, se umešča v literarni in družbenozgodovinski kontekst (»Pour une sémiologie«, 181). Pri svojih psihoanalitičnih razlagah subjektovega usvajanja in rabe jezika se je – tudi pozneje, v 70. in 80. letih – še precej ukvarjala s problemom razmerja med subjektom in tekstom. Reševala ga je tako, da je mehčala teoretske meje med oblikujočim in oblikovanim, duševnim in telesnim, zavestjo in nezavednim, označencem in označevalcem, razumskimi kategorijami in občutki ter med družbenim in biološkim, pri čemer je posebno vlogo prisodila jeziku umetnosti in poezije (Kristeva 1969: 41–58, 176–179, 280–283; 1974: 14–15, 41–58, 83–85, 612–613). S procesom »pomenjanja« (*signifiance*) se po Kristevi na tvorbi osi, ki vodi iz genoteksta v fenotekst, vzpostavlja ne le jezikovna tekstura, ampak tudi mobilni subjekt (1969: 288) oziroma »subjekt v procesu«. Besedo »proces« je Kristeva namerno rabila dvoumno: subjekt (človek) je po eni strani odprt, dinamičen in spremenljiv sistem, odvisen od interakcij, samoobnavljanja in samopreseganja, po drugi strani pa vseskozi postavljan pred jezikovne in družbene zakone, pred instanco presoje Drugega (prim. Kristeva 1996: 26, 188–203). Ali z drugimi besedami: s pomenjanjem se artikulira »tetično« (*le théique*), tj. tisto, kar tvori takó temo, predmet in globinsko strukturo izjave kakor tudi pozicijo, s katere je izjava ubesedena – subjekt izjave. Z izrazom »tetično«, povzetim po Husserlu, je Kristeva razumela ločitev subjekta od svoje podobe in od objektov okrog njega. Na tej stopnji se oblikujejo globinske propozicije, teme oziroma objekti izjave, vzpostavijo pa se tudi izhodišča za subjektive sodbe, predikacije. Tu se torej dogaja »pozicioniranje subjekta« (1974: 14–15, 41–58).

Vlogo pojma intertekstualnost je Kristeva konec koncev videla ravno v tem problemu, v vzpostavljanju in preoblikovanju tetičnega. Obravnava umeščanja subjekta v diskurz je bila zanjo važnejša od termina intertekstualnost. V knjigi *La Révolution du langage poétique* (1974) se je tako svojemu neologizmu iz leta 1966 odrekla, češ da so ga tisti, ki so ga za njo množično uporabljali, banalizirali, ga speljali na pomen iskanja »virov« literarnega teksta. Ambicioznejši pomenski obseg termina intertekstualnost je zato Kristeva zavarovala z drugim, nadomestnim izrazom, s »transpozicijo«. Prenos znaka iz enega sistema v drugega ter interakcije med znakovnimi sistemi namreč implicirajo »novo artikulacijo tetičnega«, to pomeni, da se z medbesedilnimi preoblikovanji spreminjata poziciji izjavljalca in izjavljene teme (1974: 59–60). Glavna vloga intertekstualnosti oziroma »transpozicije« je bila za Kristevo prav (re)konfiguriranje diskurza v historičnem in družbenem kontekstu, tj. vzpostavljanje in spreminjanje položajev ter perspektiv izjavnega subjekta, graditev in preoblikovanje kontekstov teme izjave oziroma denotativnega in konotativnega pomena znaka.

Kristeva je v letih 1966–1974 intertekstualnost, ki jo je sama spravila v razpravljalni obtok in se ji kmalu tudi odpovedala, teoretično obravnavala novatorsko in stremljivo: vpregla jo je v metodološko prenovo strukturalistične semiotike in revolucionarno obarvano materialistično kritiko kulture, z njo je decentrirala tekst, pomen, kod in subjekt, pomenjanje prikazala kot odprt produkcijsko-transformativni proces, uzavestila interakcijo med literarnim diskurzom in družbeno-zgodovinskim okoljem in odprla eno izmed poti, na kateri so se začele uveljavljati postmoderne koncepcije heterogenosti, marginalnosti in ireduktibilne različnosti (prim. Angenot 1983: 130–132; Stanford Friedman 1991: 147–152; Schahadat 1995: 367–369). Z njim je opozorila še na značilnosti moderne umetnosti, na njeno odprtost, transgresivnost, procesualnost, parodičnost in citatnost. S svojimi razčlembami medbesedilnih pojavov pri Antoinu de la Sale, Lautréamontu, Sollersu in drugih je ne nazadnje vpeljala nove metode za obravnavo literarnih del.

Vse to so postali razlogi, da je njena koncepcija intertekstualnosti že kmalu po »odkritju« začela čedalje bolj pronicati v teoretsko razpravljanje, najprej v spise njenih bližnjih sodelavcev, nato pa, v vse širših krogih, v literarno vedo, lingvistiko in nekatere druge discipline po vsej Evropi in Ameriki. Izpeljave in rabe pojma intertekstualnost so po Kristevi šle v dve glavni smeri (prim. Pfister 1985: 11; Holthuis 1993: 16). Prva je razvijala poststrukturalistično koncepcijo obče intertekstualnosti. Za promocijo koncepcije Kristeve je na tej poti največ storil Roland Barthes. Z njeno pomočjo pa je tudi sam v letih 1968–73 prešel iz strukturalizma v poststrukturalizem. Iz njegovega enciklopedičnega članka »Teorija teksta« (Barthes 1981) je razvidno, da mu intertekstualnost ni koristila samo pri njegovi subverzivni, ludistični in hedonistični koncepciji Teksta. Poleg tega je z njo zasnoval recepcijsko opredelitev besedilne koherence, strukturalistično koncepcijo koda pa razstrelil v intertekst, sestavljen iz stereotipnih drobcov diskurza. Tako načelno kakor tudi v svoji lastni pisateljski praksi je ne nazadnje spremenil status literarne znanosti; opustil je strukturalistične pretenzije po metajezikovnem in nomotetičnem položaju teorije in se odločil za teoretiziranje kot intertekstualno prakso, sorodno literarni pisavi. Druga smer razvoja teorij po Kristevi pa je – pod okriljem literarnovednih metod, ki niso sledile poststrukturalističnemu prelomu – od sredine 70. let obravnavala medbesedilnost kot posebno literarnoumetniško strategijo in na tej podlagi postopno vzpostavila novo predmetno področje literarne vede. Na njem je dopolnjevala uveljavljene tehnike interpretacije umetniških del, radikalne in kritične teoretske implikacije intertekstualnosti pa je v glavnem postavljala v oklepaj (prim. Schahadat 1995: 366–367).

III

Pojem in teorija medbesedilnosti pri Slovencih. Sprejemanje terminologije intertekstualnosti se na Slovenskem deli na dve obdobji in v glavnem brez zaostankov, čeprav v skromnejšem obsegu, sledi razvoju

drugod. Tudi pri nas je univerzalnemu in radikalnemu pojmovanju intertekstualnosti – pojavljalo se je na prehodu iz 60. v 70. leta – sledila ožja, instrumentalna, a tudi sistematično poglobljena obravnava, in sicer od prve tretjine 80. let. Pojem intertekstualnost je bil v prvem obdobju omenjen le nekajkrat in še to pretežno v prevodih, zato je ostal obroben, domače teoretsko razpravljanje ga ni res usvojilo in izpeljevalo. Bil je samo ena od privlačno novatorskih kategorij, ki so tedanji mladi generaciji, zbrani okrog *Problemov* in *Tribune*, pomagale oblikovati širše kritično-teoretsko polje – materialistično-psihoanalitično semiotiko. Ta se je namreč na svojih začetkih napajala predvsem iz francoskega strukturalizma in zgodnjega poststrukturalizma, zato so njeni posamezni privrženci skupaj z idejami, terminologijo in dikcijo omenjenih smeri mimogrede sprejeli tudi pojem intertekstualnost. Poleg tega so francoske teoretske spodbude – že same so bile vpete v ultramodernistične literarne tokove in študentska družbena gibanja – soustvarjale miselno zaledje, na katerem so se na Slovenskem uveljavljale neoavantgardistične estetike in prakse, zlasti ludizem in reizem. Nekatera estetska vodila ludizma in reizma so se medbesedilnosti dotikala, druga pa so bila neposredno odvisna od širšega filozofskega konteksta tega pojma. Drugi fazi sprejemanja in obdelave intertekstualnosti, v 80. in 90. letih, pa so botrovale široke diskusije o postmoderini dobi, postmodernizmu in postmodernistični citatnosti. Poleg tega se je, tokrat v literarni vedi, obudilo zanimanje za poststrukturalizem in dekonstrukcijo, z njima pa še za Bahtinov dialogizem. V ozračju postmodernistične estetike *remakea* in citata, Bahtinove teorije dialoga in poststrukturalističnih koncepcij se je pojem intertekstualnost (oziroma njegovi delni sinonimi) vcepil v razpravljanje slovenske literarne vede, postal je celo izhodišče za novo, čeprav razmeroma osamljeno literarnoteoretično in zgodovinsko perspektivo, iz katere je nastalo več izvernih spisov.

Razvoj obravnav intertekstualnosti ima na Slovenskem vendarle neko posebnost. Med obema fazama odzivanja na to idejo je zev, tako časovna kakor tudi disciplinarna: pojem, ki je zunaj institucionalnih literarnih ved v letih 1968–75 že prišel v obtok in v dialogu s francoskim (post)strukturalizmom pripomogel k oblikovanju materialistične (lacanovsko-marksiistične) teorije označevalnih sistemov, je bil v literarni vedi tako rekoč ponovno odkrit sredi 80. let. Ta zev kaže na to, da so na Slovenskem v obtoku idej med strokami in teoretskimi usmeritvami obstajale določene blokade. Zdi se, da so bile pogojene tudi z ideološkimi nasprotji: materialistična semiotika, v kateri se je ideja intertekstualnosti bežno pojavljala najprej, je namreč proti koncu 70. let zavzemala ne le kritično, ampak zaradi strategij 'razrednega boja' na kulturnem polju že kar sovražno stališče do literature, posebej nacionalne, kakor tudi do literatov in drugih kritičnih intelektualcev; zato se je morda tudi literarna veda distancirala od 'markso-lacanovcev', čeprav je bila s tem izgubljena priložnost za produktiven dialog in ažurnejši priključek stroke na poststrukturalizem in dekonstrukcijo.

Intertekstualnost in zgodnja recepcija francoskega (post)strukturalizma. Prva faza sprejemanja koncepcije je bila zaradi sočasnih štu-

dentskih gibanj in neoavantgard vmešana v emancipacijsko-kritični in utopični diskurz, ki se je v umetnosti, popularni kulturi, estetiki, družbenih vedah in humanistiki ter socialno-političnem organiziranju mladih prvič množično uprl vladajoči ideologiji – estetski, kulturni in politični – oziroma tistemu, kar so mladi v razmerah nedemokratskega sistema kot vladajoče dojemali. Sledeč svojim zahodnim vrstnikom so na muho jemali tudi ideologeme meščanske avtonomije besedne umetnosti, sklicevanja na tradicijo, organicistične estetike, kulta ustvarjalnosti, avtoritete avtorja in narodnopotrjevalne vloge književnosti. Osamljene omembe termina intertekstualnost in njegove še redkejše predstavitve so se porajale zunaj institucionalizirane literarne vede, skoraj edino v prevodih.¹⁰ Prvič je bil izraz omenjen že 1. aprila 1968, samo leto dni po svetovni premieri s Kristevo. V 17. št. študentskega časopisa *Tribuna* je izšel nepodpisan prevod »Refleksa redukcije« Philippa Sollersa, protagonista skupine Tel Quel. V njem je avtor to besedo sicer omenil samo enkrat, vendar pa ji je dal veliko težo: »Koncepti teksta, intertekstualnosti, pisave so eksplicitno v osnovi neke mutacije v naši civilizaciji.« Sollers je tekst, pisavo in intertekstualnost – podobno kot Kristeva in Derrida – predstavil kot izhodišča preloma z metafizičnim izročilom.

Medbesedilnost na Slovenskem sprva sploh ni prišla v zavest kot posebna lastnost književnosti; v prevedenih francoskih spisih in izredno redkih slovenskih izvirnih prispevkih je namreč funkcionirala bolj kot simptom – nikakor ne teoretsko osrednji – epohalnega preloma v pojmovanju biti, subjekta, resnice, znaka, strukture, literature in zgodovine. Začetke tega preobrata so prevodi spisov pripadnikov skupine Tel Quel, Barthesa, Kristeve, Foucaulta in Derridaja postavljali na prag modernizma, v literarne in teoretske tekste, ki so spodnašali izročilo subjektivistično-mimetične estetike, kartezijanske metafizike, meščanskega humanizma in krščanske teologije (Marx, Freud, Nietzsche, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Artaud, Bataille in drugi). Bralci *Problemov* in *Tribune* so se tako prek prevodov kakor tudi prek izvirnih teoretskih spisov Slavoj Žižka, Braca Rotarja, Rastka Močnika, Mladena Dolarja in drugih lahko seznanili z dekonstrukcijo metafizičnega logocentrizma in znaka, razsrediščenjem in dinamizacijo strukture, raz-mejitvijo teksta, ambivalentnostjo in relacionalnostjo pomena, neskončnostjo in transgresivnostjo semioze, igro razlik, s cepitvijo in pluralizacijo subjekta in z drugimi vodilnimi idejami, iz katerih je koncepcija intertekstualnosti črpala svoj pomen. Intertekstualnost je v »Temni strani meseca«, enem pomembnejših zgodnjih del Slavoj Žižka, že l. 1972 vendarle doživela razmeroma pozorno obravnavo.

Poststrukturalistična semiotika – že sredi 70. let je mutirala v lacanovsko-marksistični materializem – je z navedenimi koncepcijami izbrišala mejo med literaturo in drugimi 'označevalnimi praksami', porušila pa je tudi izrazno-mimetično razumevanje literature, ki sta ga že prej omajali fenomenologija in ontološka estetika. V tem se je ujemala z dogajanjem v literaturi in umetnosti neoavantgard (ludizem, reizem, konkretna in vizualna poezija, pop-art, konceptualizem itn.). Pisava, tekst, razlika, igra označevalcev in podobne teoretske ideje, stične z intertekstualnostjo, so

namreč od konca 60. do sredine 70. let – zlasti v spisih Andreja Medveda in Tarasa Kermaunerja – podpirale estetiko radikalnega modernizma (ludizma); zagovarjale so odprtost, nedovršenost, heterogenost, procesualnost teksta, načelo označevalske igre, zahtevo po recepcijski udeleženi v estetskem predmetu, preseganje mej med umetnostjo, teorijo in drugimi diskurzi, ukinjanje mimetične reprezentacije, povečanje vloge avtoreferencialnosti (znotrajtekstualnosti) itn. S prevodi in izvirnimi izpeljavami so mladi slovenski intelektualci sproti sledili premikom, ki jih je prinašalo teoretsko in umetniško vrenje v Franciji, tj. 'nova kritika', novi roman, novi marksizem, dekonstrukcija, analiza diskurza in psihoanaliza. Tako se je pri nas konec 60. let oblikovalo teoretsko in estetsko polje pretežno strukturalističnega oziroma poststrukturalističnega izvora. Približno do sredine 70. let je ta diskurz – njegovo žarišče so bili *Problemi* – kljub precejšnji notranji raznorodnosti povezovala kritično-subverzivna drža do institucionalne humanistike in nacionalne kulturne tradicije, delno tudi polemično razmerje do eksistencializma v mišljenju in literaturi prejšnjega rodu.¹¹

V obdobju 1968–75 je bilo za obravnavo pojma intertekstualnost odločilno konstituiranje 'teorije', tj. nove, transdisciplinarne in v idejni boj usmerjene paradigme humanistike; ukvarjala se je z refleksijo vpisa subjekta v tekst in označevalnih sistemov v subjekt oziroma s procesi označevanja, reprezentacije in ideologij. Žižek, Močnik, B. Rotar, Z. Skušek - Močnik, Dolar in nekateri drugi so jo razvijali na križišču filozofske ontologije, lingvistike, literarne teorije, semiotike, sociologije in psihoanalize.¹² Tudi v njihovem razpravljanju je pojem intertekstualnost ostal obrobjen. Izkoristili niso niti njegovih ideološkokritičnih in revolucionarno aktivističnih nabojev, denimo spodbijanja meščansko-humanističnega in nacionalističnega pojmovanja literature; to vsekakor prese- neča, če upoštevamo njihov marksistični 'razredni boj' s 'fetišizacijo', ki naj bi jo doživljala literatura tako v zgodovini slovenske družbe kakor tudi med sodobno humanistično inteligenco z literarno vedo vred.¹³ Kljub tej zapostavljenosti pa je intertekstualnost v 'teoriji' vendarle doživela prvo temeljitejšo obravnavo pri nas in v njej nastopila celo kot eden izmed prehodov iz strukturalizma v poststrukturalizem. To se je zgodilo v pomembnejšem zgodnjem delu vodilnega predstavnika omenjene smeri, Slavojja Žižka.

Žižek je izšel sicer iz Heideggerjeve problematizacije metafizike in iz fenomenološke filozofije, vendar ju je skušal preseči ravno z naslonitvijo na francoski (post)strukturalizem in dekonstrukcijo. Žižek se je pojma intertekstualnost dotaknil že l. 1969 v obsežni študiji »Spraševanje gotovosti«, posvečeni ontološkemu problemom, vendar je to storil le mimo-grede, pri pretresu idej Derridaja in Tel Quela. Tretji del omenjene razprave, s podnaslovom Mreti – streti – razprostrti, vsebuje prvo omembo intertekstualnosti v kakem izvornem slovenskem besedilu. Pojem je Žižek vpel v poststrukturalistično zavrnitev mitizacije avtorja in literarne avtonomije: »Kar je pri tem načinu spraševanja po izvoru umetniškega dela 'prepovedano', je prav 'pluralna' /inter-/tekstualna 'dejavnost', ki je zamenjana z zavestno 'kreacijo ustvarjalca'« (Žižek 1969: 659). Obširneje se je Žižek lotil Kristevine koncepcije intertekstualnosti v

prelomni »Temni strani meseca« (*Problemi - Razprave* 1972). Prvi na Slovenskem je to problematiko ne le načel in osvetlil z literarnimi zgledi, ampak že tudi postavil na raven naj sodobnejših evropskih metateoretičnih diskusij. Intertekstualnost je sprejel prek optike materializma in psihoanalize, in to v njenem radikalnem obsegu, povezanem z decentriranjem pomena, subjekta, teksta in strukture. S tem pojmom je celo razložil enega od osrednjih problemov svoje študije – stičišča in razlike med strukturalizmom in »potjo pisanja«, kakor je sprva, po zgledu Tel Quela, označeval začetke francoskega poststrukturalizma.¹⁴

V »Temni strani meseca« je Žižek kritično soočil ideje Lévi-Straussa, Foucaulta, Althusserja, Barthesa, Derridaja, Kristeve in Lacana. Za Lévi-Straussom je Žižek strukturalizmu očital »slepo pego«, tj. izpust subjekta in zavesti iz teorije označevanja. Ta teoretski primanjkljaj je po Žižku ustrezno zapolnila šele Lacanova psihoanaliza, denimo s kategorijama simbolnega in realnega, čeprav naj bi skušale subjekt umestiti v strukturo še druge smeri (fenomenologija, hermenevtika ali marksizem), med njimi vsekakor tudi semanaliza Kristeve. Tako se je Žižek posvetil Kristevi in njeni zasnovi semiotične »znanosti, ki obravnava tekst kot produkcijo in/ali transformacijo« (Žižkovi poudarki, tudi v nadaljevanju). V tem kontekstu je obširno ekspliciral njene poglede iz *Sémeiotikè* (Žižek 1972: 131–133), med njimi večino tistih o intertekstualnosti: tekst kot »produktivnost«, »permutacija tekstov, inter-tekstualnost«, »trans-lingvističen aparat, ki redistribuira urejenost jezika« itn. Pojem je s splošnoteoretske ravni razmerij med subjektom in jezikom prenesel celo v problematiko literarne vede: na vprašanja avtorstva, ustvarjanja, originalnosti, virov, vplivov, citatov in relacijskega vzpostavljanje besedilnega smisla. Osvetlil ga je, delno povzemajoč študije iz *Tel Quela*, s paradnimi zgledi citatnih umetnin – z Eliotovo *Pusto deželo* kot »pisanjem/branjem, ki se dogaja predvsem kot branje drugih tekstov« ali z Joyceovim *Ulikom* kot »transformirajočim ponavljanjem, pre-pisovanjem« ali parodijo.

Ko je Žižek tehtal prednosti in pomanjkljivosti semanalize Kristeve, postavljene ob Lacanovo psihoanalizo, je pozdravil njeno dvojico fenotekst/genotekst. Zdela se mu je teoretsko naprednejša od statičnega in brezčasnega strukturalističnega para sintagmatske in paradigmatske osi. Poudarila je namreč produktivnost in časovnost jezikovnega strukturiranja, artikulacijsko gibanje razlike in gonov. Izjavljanje po Žižku torej ne izhaja iz neke vnaprejšnje, negibne in nadčasovne paradigme, ampak iz procesa nezavednega medbesedilnega preoblikovanja: »Površinsko dejanje izreka-izjave dobi svojo označevalno razsežnost iz inter-tekstualne operacije, transformacije branega teksta, ki se seveda v samem aktu govora – kot proces izjavljanja – spregleda« (Žižek 1972: 134). Strukturalizem naj bi po Žižku zanemaril ravno to »naddoločenost skozi intertekstualnost« (1972: 135). Iz tega lahko sklepamo, da je za Žižka prav intertekstualnost ločila dve stopnji semiotične teorije – strukturalistično in poststrukturalistično.

Poststrukturalistično koncepcijo intertekstualnosti je Žižek presojal ne samo v razmerju do strukturalistične semiotike in Lacanove psihoanalize,

ampak tudi v primerjavi s historičnim materializmom. Načel je vprašanje o socialno-zgodovinskih razsežnosti teksta in medbesedilnega pomenjanja. Menil je, da tekst (oziroma »označevalna praksa«) s svojimi medbesedilnimi transformacijami »ni zgolj 'odraz' ostalih praks, npr. politične ali tehnične, marveč s svojim izvrševanjem spreminja samo zgodovinsko-družbeno realnost, saj tvori njen del« (Žižek 1972: 139). Če je Kristeva status metaznanosti pripisovala semiotiki kot teoriji »označevalnih praks« (znanosti, umetnosti, politike itn.), pa je Žižek že v tem spisu to vlogo prisodil marksizmu. Zaradi vse tesnejše navezanosti na lacanovsko psihoanalizo in marksizem se je Žižek kmalu popolnoma distanciral od post-strukturalizma Derridaja in Kristeve. V kritiki srbohrvaškega prevoda *Gramatologije* (Žižek 1979) je Derridaju še vedno priznal vlogo utemeljitelja »teorijskega polja, ki ga običajno opredeljujejo z nazivi 'teorija pisanja', 'tekstualnosti', ali kar 'post-strukturalizem'«. Sodil pa je, da poststrukturalizem strukturalizma ni prevladal. Ostal naj bi slep za nezavedno – zajeto v Lacanovi teoriji označevalca, želje in zakona – in za družbeno totalnost, sestavljeno iz različnih praks. Derridajev »post-strukturalizem« naj bi zato ostal ujetnik idealizma in resnično življenje spreminjal v univerzalni tekst.

Ne glede na to, da je zgodnji poststrukturalizem »neoavantgardističnim« teoretikom *Problemov* sprva odprl novo razpravljalno področje (semiotika Kristeve je po l. 1972 najmočnejše zaznamovala tekste Braca Rotarja, posvečene pretežno likovni teoriji), ni mogoče prezreti, da so se – tako kot Žižek – v drugi polovici 70. let od njega že oddaljili.¹⁵ Konceptija intertekstualnosti je bila v prvi fazi slovenske recepcije sicer marginalna, skupaj s svojim teoretskim kontekstom pa je vendarle odigrala kar pomembno vlogo pri premiku paradigme v humanistiki in pri radikalizaciji modernizma v literarnih neoavantgardah.

OPOMBE

¹ Jennyjevo razločevanje sta med drugimi variirala še Charles Grivel (1982: 241; 1983: 55–56) in Dubravka Oraić (1988: 121–122).

² Sestavljali so jo pisatelji novega romana in teoretiki Philippe Sollers, Jean-Louis Baudry, Marcelin Pleynet, Jean-Joseph Goux in Jean Ricardou.

³ Že Nietzsche je opozarjal na retorično in jezikovno narejenost ter perspektivizem resnice, Freud je »delo sanj« v razcepljenem jazu preučeval po analogiji s tropi, ena izmed Heideggerjevih temeljnih idej pa je bila, da je tubit (človekova eksistenca) v svoji časovnosti položena v jezik, tako da se odziva na nagovor izročila, kakršnega je ustvarila in ohranila predvsem pesniška govorica (prim. Leitch 1983: 57–71).

⁴ Pod naslovom *Sémiologie et grammatologie* izšel v Derridaju 1972: 25–50.

⁵ To sta metodološki kritiki *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, 1928, ki jo je podpisal Medvedev, in *Marksizm i filosofija jazyka*, 1929, priobčena kot delo Vološinova. Pri obeh je velik delež Bahtina nesporen. Na Kristevo so vplivale tudi ideje iz monografij, ki jih je Bahtin nedvoumno avtoriziral: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 1963, in *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, 1965.

⁶ Namesto besede anagram je uporabljala »paragram«, sicer poimenovanje za besedno igro z zamenjavami črk. Saussurovi poetski »paragrami« po Kristevi tekst podvajajo, tako da v njem ni ene same resnice, pač pa je vsak element večkratno določen (»Le mot«, 150). »Paragramatična« koncepcija jezika po njenem zajema spoznanje, da je literarni tekst »dvojen« (*double*) – s »pisanjem-branjem« nastaja v njem »mreža povezav«, tako da »v paragramu teksta funkcionirajo vsi teksti prostora, ki ga je pisatelj bral« (»Pour une sémiologie des paragrammes«, 175, 181).

⁷ Kristeva se je poleg tega dokončno odrekla tudi mimetično-representacijski filozofiji jezika, na katero je Bahtin/Vološinov kljub pomislekom še pristajal. Bahtin je s koncepcijo »prelamljanja« poudarjal, da nobena beseda ne more predstavljati resničnosti neposredno, ker da se vedno dialoško odziva na vse tiste izjave, ki so to resničnost že tematizirale.

⁸ Ideologem, paragram in intertekstualnost teksta so v tej luči za Kristevo predvsem kategorije, ki po eni strani merijo na umeščanje teksta ali beročega/pišočega subjekta v »zgodovinske in družbene koordinate«, po drugi pa na asimiliranje in transformiranje izjav ter označevalnih praks iz družbeno-zgodovinskega konteksta, berljivo na »strukturnih ravneh vsakega teksta« (»Le texte clos«, 114).

⁹ Pomenjanje po Kristevi poteka v dveh registrih, semiotičnem in simboličnem, ter prehaja iz globinske, tvorbne, strukturirajoče plasti teksta (*géno-texte*) v njegove površinske jezikovne strukture (*phéno-texte*). Na ravni genoteksta in semiotičnega se pomenotvorne razčlenitve, kakršne narekujejo družbeno-kulturni kodi, v katerih se posameznik/-ica nahaja, psihosomatsko prepletajo z njegovim/njenim instinktivnim razločevanjem elementov iz neposrednega življenjskega okolja, modificirajo jih čuti, emocije in goni; na ravni fenoteksta in simboličnega pa se semiotična snov, ki jo poraja genotekst, oblikuje v fiksnejšo jezikovno strukturo, in sicer po komunikacijskih pravilih, v skladu s subjektovo jezikovno zmožnostjo. Toda na površini besedila je sledi genoteksta še vedno mogoče opaziti. Genotekst je po Kristevi še posebej izrazit v fenotekstih pesniškega jezika, npr. v njegovi zvočnosti, ritmiki, fantazmah in pripovednem suspenzu.

¹⁰ Nekateri prevodi termina 'intertekstualnost' sicer ne omenjajo eksplicitno, vendar pa slovenijo njegov neposredni teoretski kontekst, tudi z rabo delno sinonimnih izrazov. Marca 1968 je v *Tribuni* izšel *Program* skupine *Tel Quel*, ki ga je napisal Sollers, prevedel pa Vojo Likar (razsežnosti intertekstualnosti tu zastopa pojem »pisanje«). V *Tribuni*, *Časopisu za kritiko znanosti in Problemih* so Sollersa in skupino *Tel Quel* prevodno spremljali vse do začetka 70. let, ko je interes zanje začel usihati. Maja 1968 je v 20. št. *Tribune* v prevodu Nadežde Čačinovič izšel spis *Kristeve Za semiologijo paragramov*, in to še preden je bil natisnjen v avtoričinem knjižnem prvencu (tu je Kristeva že sama namesto »intertekstualnosti« uporabljala izraz »paragram«). Semanalizo Kristeve so v posameznih izsekih predstavljali še drugi slovenski prevodi, denimo poslovenitev njenega prikaza teorije geno- in fenoteksta (*Problemi* 1969, št. 78–79) ali izjave, da »za semiologijo literatura ne obstoji« kot nekakšen estetski predmet, ampak samo kot »posebna semiotska praksa« na ozadju »socialnega teksta« (*Tribuna* 1970, št. 70). Do l. 1970 je Kristeva s svojo kritiko meščansko-humanistične estetike, koncepcijo avantgardno subverzivne pesniške govornice in semiotično metodologijo postala navdihujoča teoretska figura: naslovnico 86. št. *Problemov* (1970) je krasila njena fotografija, odlomek iz njene razprave »Problem strukturacije teksta« (prevedel ga je V. Likar) pa je uvedel reprezentativni tematski blok *Literatura in znanost*, ki ga je uredil Andrej Medved. V tem spisu, enem izmed konstitutivnih za koncepcijo intertekstualnosti, je izraz sam eksplicitno uporabljen v obliki »inter-tekstualnost«. Slovenskim bralcem je glavne ideje

Kristeve čez nekaj let predstavil še Dolarjev prevod njenega intervjuja z J.-L. Houdebinom (*Problemi - Razprave* 1974, št. 9–12; Ivan Urbančič je prispeval bio-bibliografsko opombo o njej). Ideje Kristeve, povezano predstavljene v tem intervjuju, so skoraj gotovo sozvanjale s tedanjim slovenskim ultramodernizmom in neoavantgardami, zlasti s parodično subverzivnostjo ludizma. Mladen Dolar je čez čas prevedel še tri daljše odlomke iz poglavij *Revolucije pesniške govornice* (*Problemi* 1975, št. 3–5), kjer pa pojma intertekstualnost ni več mogoče zaslediti. – **Barthesova** teorija intertekstualnosti je bila res celostno predstavljena v 110. št. *Problemov* 1. 1972: Zdenko Vrdovec je po *Révue d' esthétique* (1971) prevedel njegov ključen spis »Od dela do teksta«. V isti številki je spod peresa istega prevajalca izšel še odlomek iz Foucaultove *Arheologije vednosti* (1969), v katerem je avtor razvil teorijo izjave, sorodno Bahtinovim dialoškosti in poststrukturalistični teoriji intertekstualnosti. – Vojo Likar je v *Tribuni* (31. maja 1970) in *Problemih* (1970, št. 86) poslovenil dvoje odlomkov iz **Derridajeve** knjige *O gramatologiji*. Za sprejemanje filozofskih podlag intertekstualnosti je pomembnejši nepodpisani prevod Derridajevega intervjuja z J. Kristevo; v *Problemih* je bil natisnjen že leto prej (št. 78–79, 1969).

¹¹ Medtem ko so bili neoavantgardistični literati, na katere so vplivala nova načela teksta, pogosto tudi izzivalni do tedanjega političnega sistema, so se teoretiki vse bolj oklepali materializma in marksizma in v 'kulturnem boju' nastopali proti pisateljski inteligenci. Zdi se, da se je ravno zaradi neustrezne aplikacije izvorno protimeščanske kritične teorije v socialistični režim poglobljaj razcep med umetniško in teoretsko neoavantgardo ter privedel do razdružitve *Problemov* na literarni in teoretski del.

¹² Črpali so iz virov, ki so temeljito problematizirali metafizično izročilo: od klasičnega marksizma, Husserlove fenomenologije, Heideggerjeve destrukcije metafizike prek Saussurove lingvistike in semiologije, Lévi-Straussove strukturalistične antropologije, Derridajeve dekonstrukcije, semanalize J. Kristeve, Tel Quelove in Barthesove teorije pisave, Althusserjevega strukturalističnega neo-marksizma do Foucaultove arheologije vednosti in – končno in dominantno – Lacanove psihoanalize.

¹³ Prim. privzemanje stališč Tel Quela in Kristeve v nepodpisanem programskem besedilu »Umetnost, družba/tekst: Nekaj pripomb o sedanjih razmerjih razrednega boja na področju književne produkcije in njenih ideologij«, *Problemi - Razprave* 1975, št. 3–5.

¹⁴ Vsaj od sredine 70. let so teoretiki *Razprav* že rabili tudi izraz »post-strukturalizem«, vendar polemično, npr. v omenjenem programu »Umetnost, družba/tekst«.

¹⁵ Prim. recenzijo *Sémiotikè* spod peresa Nenada Miščevića v *Problemih* 1976 in poseg Mladena Dolarja »O nekaterih stranpoteh semiotične analize«, ki je nastal v okviru »široke diskusije o nekaterih težavah, protislovnostih in zmotah semiotične teorije Julije Kristeve« (*Problemi - Razprave* 1979).

LITERATURA

- ANGENOT, Marc (1983): »L'intertextualité: Enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel«. *Revue des sciences humaines* 60, 1983, 189, str.121–135.
- ARRIVÉ, Michel (1986): »Intertexte et intertextualité chez Ferdinand de Saussure?« V: R. Theis in H. T. Siepe, ur. 1986, str. 11–31.

- BAHTIN, Mihail / Valentin N. Vološinov (1980): *Marksizam i filozofija jezika*. Beograd, 1980.
- BAHTIN, Mihail (1972): *Problemy poetiki Dostoevskogo*. Moskva, 1972.
- BAHTIN, Mihail (1975): *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva, 1975.
- BAHTIN, Mihail (1979): *Estetika slovesnogo tvorčestva*. Ur. S. G. Bočarov. Moskva, 1979.
- BAHTIN, Mihail (1982): *Teorija romana*. Izbor in spremna beseda A. Skaza. Prev. D. Bajt. Ljubljana, 1982.
- BARTHES, Roland (1995): »Smrt avtorja«. Prev. S. Koncut. V: A. Pogačnik, ur.: *Sodobna literarna teorija: Zbornik*. Ljubljana, 1995, str. 19–23.
- BARTHES, Roland (1970): *S/Z*. Paris, 1970.
- BARTHES, Roland (1972): »Od umetniškega dela do teksta«. Prev. Z. Vrdlovec. *Problemi – Razprave* 10, 1972, 110, str. 75–79.
- BARTHES, Roland (1981): »Theory of the text«. V: R. Young, ur.: *Untying the text: A post-structuralist reader*. London – New York, 1981, str. 31–47.
- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*. Paris, 1973.
- BREINING, Helmbrecht (1990): »Postmoderne Intertextualität und historische Referenz«. *Poetica* 22, 1990, 1–2, str. 84–105.
- CLAYTON, Jay in Eric Rothstein, ur. (1991): *Influence and intertextuality in literary history*. Madison, Wisconsin, 1991.
- CLAYTON, Jay in Eric Rothstein (1991): »Figures in the corpus: Theories of influence and intertextuality«. V: J. Clayton in E. Rothstein, ur. 1991, str. 3–36.
- CULLER, Jonathan (1982): *On deconstruction: Theory and criticism after structuralism*. London, 1982.
- DEBELJAK, Aleš (1989): *Postmoderna sfinga: Kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec – Salzburg, 1989.
- DERRIDA, Jacques (1967): »La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines«. V: J. Derrida: *L'écriture et la différence*. Paris, 1967, str. 409–428.
- DERRIDA, Jacques (1998): *O gramatologiji*. Prev. U. Grilc. Ljubljana, 1998.
- DERRIDA, Jacques (1968): »La différance«. V: Tel Quel: *Théorie d'ensemble*. Paris, 1968, str. 41–66.
- DERRIDA, Jacques (1972): *Positions*. Paris, 1972. (Prev. intervjuja z J. Kristevo: »Semiologija in gramatologija«. *Problemi* 7, 1969, 78–79, str. 502–503).
- DOLAR, Mladen (1979): »O nekaterih stranpotih semiotične analize«. *Problemi – Razprave* 17, 1979, 184–186, str. 90–109.
- ETTE, Ottmar (1985): »Intertextualität: Ein Forschungsbericht mit literatursoziologischen Anmerkungen«. *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9, 1985, str. 479–519.
- FROW, John (1986): »Intertextuality«. V: J. Frow: *Marxism and literary history*. Cambridge, Mass., 1986, str. 125–169.
- FROW, John (1990): »Intertextuality and ontology«. V: J. Still in M. Worton, ur. 1990, str. 45–55.
- GŁOWIŃSKI, Michał (1986): »O intertekstualności«. *Pamiętnik literacki* 77, 1986, 4, str. 75–100.
- GOYET, Francis (1987): »Imitatio ou intertextualité (Riffaterre revisited)«. *Poétique* 18, 1987, 71, str. 313–320.
- GRIVEL, Charles (1982): »Thèses préparatoires sur les intertextes«. V: R. Lachmann, ur. 1982, str. 237–248.
- GRIVEL, Charles (1983): »Serien textueller Perzeption: Eine Skizze«. V: W. Schmid in W.-D. Stempel, ur. 1983, str. 53–83.
- HOLTHUIS, Susanne (1993): *Intertextualität: Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption*. Tübingen, 1993.

- HUTCHEON, Linda (1989): »Intertextuality«. V: *International encyclopedia of communications*. Vol. 2. Ur. E. Barnouw idr. New York – Oxford, 1989, str. 349–351.
- JARDINE, Alice (1986): »Intertextuality«. V: T. A. Sebeok, ur.: *Encyclopedic dictionary of semiotics*. Zv. 1. Berlin – New York – Amsterdam, 1986, str. 387–389.
- JAUSS, Hans Robert (1982): »Zum Problem des dialogischen Verstehens«. V: R. Lachmann, ur. 1982, str. 11–24.
- JEFFERSON, Ann (1986): »Structuralism and post-structuralism«. V: A. Jefferson in D. Robey, ur.: *Modern literary theory: A comparative introduction*. London, 1986, str. 92–121.
- JENNY, Laurent (1976): »La stratégie de la forme«. *Poétique* 7, 1976, 27, str. 257–281.
- KLOEPFER, Rolf (1982): »Grundlagen des 'dialogischen Prinzips' in der Literatur«. V: R. Lachmann, ur. 1982, str. 85–106.
- KNIGHT, Diana (1990): »Roland Barthes: An intertextual figure«. V: J. Still in M.orton, ur. 1990, str. 92–107.
- KRISTEVA, Julia (1967): »Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman«. *Critique* 1967, 23, str. 438–465.
- KRISTEVA, Julia (1968): »Problèmes de la structuration du texte«. V: Tel Quel: *Théorie d'ensemble*. Paris, 1968, str. 297–317. (»Problem strukturacije teksta«. Prev. V. Likar. *Problemi* 8, 1970, 86, str. 2–3.)
- KRISTEVA, Julia (1969): *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris, 1969. (Prev. poglavja: »Za semiologijo paragramov«. *Tribuna*, 20. V. 1968 in 3. VI. 1968, str. 20–21, 28–29.)
- KRISTEVA, Julia (1970): *Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformantionelle*. The Hague – Paris – New York, 1970.
- KRISTEVA, Julia (1974): *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris, 1974. (Prev. odlomkov – M. Dolar: »Revolucija pesniške govorice«. *Problemi – Razprave* 13, 1975, 3–5 [147–149], str. 117–132.)
- KRISTEVA, Julia (1996): *Interviews*. Ur. R. M. Guberman. New York, 1996.
- LACHMANN, Renate (1982): »Vorwort«. V: R. Lachmann, ur.: *Dialogizität*. München, 1982, str. 8–10.
- LACHMANN, Renate, ur. (1982): *Dialogizität*. München, 1982.
- LACHMANN, Renate (1984): »Ebenen des Intertextualitätsbegriffs«. V: K. Stierle in R. Warning, ur. 1984, str. 133–138.
- LEITCH, Vincent B. (1983): *Deconstructive criticism: An advanced introduction*. London – Melbourne itd., 1983.
- MAI, Hans-Peter (1991): »Bypassing intertextuality: Hermeneutics, textual practice, hypertext«. V: H. F. Plett, ur. 1991, str. 30–59.
- MAI, Hans-Peter (1991a): »Intertextual theory – a bibliography«. V: Heinrich F. Plett, ur. 1991, str. 237–250.
- MARKIEWICZ, Henryk (1988): »Odmiany intertekstualności«. *Ruch literacki* 29, 1988, 4–5 [169–170], str. 247–263.
- MARTINEZ, Matias (1996): »Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis«. V: H.-L. Arnold in H. Debering, ur.: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München, 1996.
- MEDVED, Andrej (1969): »Ideološki princip resnice v literarni teoriji kot znanosti. (Proces in struktura jezika kot sporočilo in kot igra.)« *Problemi* 7, 1969, 77, str. 301–311.

- MILLER, Owen (1985): »Intertextual identity«. V: Mario J. Valdés idr., ur.: *Identity of the literary text*. Toronto, 1985, str. 19–40.
- MISČEVIĆ, Nenad (1976): »Julia Kristeva, Sémeiotikè«. *Problemi–Razprave* 14, 1976, 163–168, str. 264–273.
- MORGAN, Thaïs (1989): »The space of intertextuality«. V: P. O'Donnell in R. Con Davis, ur. 1989, str. 239–279.
- MAKOVIĆ, Zvonko idr., ur. (1988): *Interekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb, 1988.
- O'DONNELL, Patrick in Robert Con Davis, ur. (1989): *Intertextuality and contemporary American fiction*. Baltimore – London, 1989.
- ORAIC, Dubravka (1988): »Citatnost – eksplicitna intertekstualnost«. V: Z. Maković idr., ur. 1988, str. 121–156.
- PAVLIČIĆ, Pavao (1989): »Moderna i postmoderna intertekstualnost«. *Umjetnost riječi* 33, 1989, 1, str. 33–50.
- PFISTER, Manfred (1985): »Konzepte der Intertextualität«. V: U. Broich in M. Pfister, ur. 1985, str. 1–30.
- PFISTER, Manfred (1991): »How postmodern is intertextuality?«. V: H. F. Plett, ur. 1991, str. 207–223.
- PLETT, Heinrich F., ur. (1991): *Intertextuality*. Berlin – New York, 1991.
- PLETT, Heinrich F. (1991): »Intertextualities«. V: H. F. Plett, ur. 1991, str. 3–29.
- RAJAN, Tilottama (1991): »Intertextuality and the subject of reading/writing«. V: J. Clayton in E. Rothstein, ur. 1991, str. 61–74.
- SAID, Edward W. (1975): *Beginnings: Intention and method*. New York, 1975.
- SAID, Edward W. (1982): »Reflections on recent American 'left' literary criticism«. V: W. V. Spanos idr., ur.: *The question of textuality*. Bloomington, 1982, str. 11–30.
- SCHAHADAT, Schamma (1995): »Intertextualität: Lektüre – Text – Intertext«. V: M. Pechlivanos, S. Rieger idr., ur.: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart – Weimar, 1995, str. 366–377.
- SCHMID, Wolf (1983): »Sinnpotentiale der diegetischen Allusion: Aleksandr Puškina Posthalternovelle und ihre Prätexpte«. V: W. Schmid in W.-D. Stempel, ur. 1983, str. 141–187.
- SCHMID, Wolf in Wolf-Dieter Stempel, ur. (1983): *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität = Wiener Slavistischer Almanach*. Sonderband 11. Wien, 1983.
- SKAZA, Aleksander (1982): »Mihail Mihajlovič Bahtin (oris življenja in dela)«. V: M. Bahtin 1982, str. 384–424.
- SOLLERS, Philippe (1968): »Le réflexe de réduction«. V: Tel Quel: *Théorie d'ensemble*. Paris, 1968, str. 391–398. (»Refleks redukcije«. *Tribuna*, 6, 17, 1. IV. 1968, str. 21.)
- SOLLERS, Philippe (1968a): »L'écriture fonction de transformation sociale«. V: Tel Quel: *Théorie d'ensemble*. Paris, 1968, str. 399–405. (»Pisava kot funkcija družbene transformacije«. Prev. S. Balent. *Tribuna* 7, 5, 4. XII. 1968, str. 19.)
- SPANOS, William V., Paul A. Bové in Daniel O'Hara, ur. (1982): *The question of textuality: Strategies of reading in contemporary American criticism*. Bloomington, 1982.
- STANFORD Friedman, Susan (1991): »Weavings: Intertextuality and the (re)birth of the author«. V: J. Clayton in E. Rothstein, ur. 1991, str. 146–180.
- STAROBINSKI, Jean (1971): *Les mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971.
- STEMPEL, Wolf-Dieter (1983): »Intertextualität und Rezeption«. V: W. Schmid in W.-D. Stempel, ur. 1983, str. 85–109.

- STIERLE, Karlheinz (1983): »Werk und Intertextualität«. V: W. Schmid in W.-D. Stempel, ur. 1983, str. 7–26.
- STIERLE, Karlheinz in Rainer Warning, ur. (1984): *Das Gespräch*. München, 1984.
- STILL, Judith in Michael Worton, ur. (1990): *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester – New York, 1990.
- STILL, Judith in Michael Worton (1990): »Introduction«. V: J. Still in M. Worton, ur. 1990, str. 1–44.
- ŠKULJ, Jola (1993): »Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma«. *Pri-merjalna književnost* 16, 1993, 1, 16–27.
- THEIS, Raimund in Hans T. Siepe, ur. (1986): *Le plaisir de l'intertexte: Formes et fonctions de l'intertextualité*. Frankfurt a. M. – Bern – New York, 1986.
- TEL QUEL (1968): *Théorie d'ensemble*. Paris, 1968.
- VERWEYEN, Theodor in Gunther Witting (1991): »The cento: A form of intertextuality from montage to parody«. V: H. F. Plett, ur. 1991, str. 165–178.
- WEIMANN, Robert (1985): »Textual identity and relationship: A metacritical excursion into history«. V: Mario J. Valdés idr., ur.: *Identity of the literary text*. Toronto, 1985, str. 278–284.
- ŽIŽEK, Slavoj (1969): »Spraševanje gotovosti II, III«. *Problemi* 7, 1969, 76 in 81–82, str. 277–292, 654–663.
- ŽIŽEK, Slavoj (1972): »Temna stran meseca I, II, III«. *Problemi – Razprave* 10, 1972, 113–114, 115 in 116–117, str. 90–109, 49–91, 113–166.
- ŽIŽEK, Slavoj (1979): »'Slepa pega' post-strukturalistične razgradnje metafizike«. *Problemi – Razprave* 17, 1979, 192–193, str. 106–111.

■ THE GENESIS OF INTERTEXTUALITY, POST-STRUCTURALISM AND THE SLOVENE »NEO AVANT-GARDE« THEORY

The article carefully examines the main conceptual-historical contexts, in which J. Kristeva, from 1966 to 1974 developed an intertextual and interdisciplinary notion of intertextuality: socio-critical semiotics and its subversive text theory (the Tel Quel group, R. Barthes), the philosophical deconstruction of the metaphysical grounds of the sign, communication and structure (J. Derrida), post-modernist praxis and the aesthetics of citations, Bakhtinian dialogism and »metalinguistics«, and Saussure's research on anagrams. Intertextuality originally functioned as a symptom of transitions and divisions between structuralism and post-structuralism, and also between the modern and post-modern periods. It indicated a relational, non-hierarchical, plural and processual image of the world, and was involved in polemically redefining the traditional humanities and literary science. The notion of intertextuality implied a de-centering of meaning and structure, the decomposition of textual boundaries, exchanging the idea of a literary work as a final product for the idea of a limitless production of sense; within it, »a subject in process« and »a general text« of society are only in the making. With intertextuality, Kristeva, confronting the »statics« of structuralism, helped to develop a new,

socio-historically based model of the relations between the subject, language and the text, a model which is again worth noting, particularly from the perspective of the new historicism.

November 1999

TOWARD A COMPARATIVE CULTURAL STUDIES

Steven Tötösy de Zepetnek

University of Alberta, Edmonton

Steven Tötösy de Zepetnek proposes in his article, "Toward a Comparative Cultural Studies" the developing of a theoretical and methodological framework for the study of culture and literature. He argues that the discipline of comparative literature has developed in its history many aspects of cultural studies which are considered innovative today. Thus, a combination of comparative literature and cultural studies into comparative cultural studies is introduced via a presentation of selected recent work in comparative literature and a ten-point draft proposal of how to do comparative cultural studies.

Steven Tötösy de Zepetnek predlaga v razpravi »K primerjalnim kulturnim študijam« razvitje teoretskega in metodološkega okvira za raziskovanje kulture in literature. Ugotavlja, da je primerjalna književnost v svoji zgodovini razvila mnoge vidike kulturnih študij, ki danes veljajo za inovativne. Razprava pomeni uvodni korak v kombinacijo primerjalne književnosti in kulturnih študij, in sicer s predstavitvijo izbora novejših del o primerjalni književnosti in predloga v desetih točkah, kako zasnovati primerjalne kulturne študije.

Among comparatists and even among some scholars working in cultural studies, it is well known – although rarely acknowledged – that the discipline of comparative literature is rich in theory and practice of much of what cultural studies is about today. Areas of study such as popular culture or film and literature have a long history in comparative literature, for example. For a comparatist it is often irritating to find that approaches and subject areas in cultural studies purport to be innovative when in fact the same areas have been studied under similar terms in comparative literature. It is true, however, that cultural studies often presents new terminologies and rhetorical content and, importantly, that cultural studies has achieved both symbolic and financial value. In consequence I accept the currency of cultural studies and I am aware of the intellectual and

institutional difficulties comparative literature is experiencing. Thus, for political reasons but which are at the same time parallel to intellectual considerations, I intend to explore the viability of enriching and developing both fields of study, comparative literature and cultural studies. This theory construction involves the merger of comparative literature and cultural studies into a new approach I designate as "comparative cultural studies." In my discussion, I will begin with a description of some aspects of the current history and situation of comparative literature which I will then complete with a proposal for a framework of comparative cultural studies.

The history of comparative literature as a theoretical framework and as a methodology for the study of literature as well as the history of theories and methodologies within comparative literature in a truly international perspective is yet to be written. While there are many studies of the discipline within national borders – a good example is the recent collected volume edited by Tania Franco Carvalhal, *Comparative Literature World Wide: Issues and Methods* (Porto Alegre: L&PM Editores, 1997; with articles by Carvalhal, Gillespie, Souza-Miranda, Chevrel, Kushner, Cornea, Buescu, Behar, Szegedy-Maszák, Hyun, Palermo, Gorp and Neubauer, Siaflekis, Yue, Gual) or manuals such as the Italian volume edited by Armando Gnisci and Francesca Sinopoli, *Manuale storico di letteratura comparata* (Roma: Meltemi, 1997) that contains historical descriptions of the discipline in specific countries – a synthesized study of the history of the discipline that would cover the history of the discipline from a global and international perspective does not exist. In other words, curiously and unfortunately, apart from articles such as in the mentioned volume edited by Carvalhal and in scholarly journal articles and book chapters such as chapter two in the early volume by Ulrich Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (Stuttgart: Kohlhammer, 1968), chapter one in Claudio Guillén's *The Challenge of Comparative Literature* (Cola Franzen, trans.; Cambridge: Harvard UP, 1993), and chapter one, "Zu Wissenschaftsgeschichte der Komparatistik," in Peter V. Zima's *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (Tübingen: Francke, 1992), or the recent chapter "La storia comparata della letteratura" by Franca Sinopoli in *Introduzione alla letteratura comparata* (Ed. Armando Gnisci. Milano: Bruno Mondadori, 1999), there exists no book-length synthesized description of the international and global history of the discipline. I should like to mention that there exist also dissertations on specific periods within the history of comparative literature where a more global view is attempted albeit in a strongly Eurocentric context, for example Peter Theodor Leithmann's *Moriz Carriere and the Development of Comparative Literature* (Vanderbilt University, 1977). For a list of histories of comparative literature, see Steven Tötösy, "Selected Bibliography of Studies on the Theories, Methods, and History of Comparative Literature (to 1999)" at <<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/clitbib1-99.html>>.

It is from the perspective to mediate the lack of the global and international perspective of the history of the discipline of comparative

literature that I will discuss more recent aspects of its history, here with regard to selected published works. That is, my point of departure is the recent situation of comparative literature wherefrom I begin to explore the viability of an approximation and methodological overlapping of comparative literature and cultural studies and how the two fields may present an innovative approach of study in the humanities in general and of culture including literature in particular.

In a compressed and global view, the following developments can be observed in comparative literature of the last ten to fifteen years: 1) The appropriation of theory by cultural studies and English and the consequent reduction of the area of activity by comparative literature, tied to the diminishing institutional stability of the discipline of comparative literature in the traditional centres of the discipline (USA and Europe); 2) The development of a "European" comparative literature; 3) The more recent development of comparative literature in "peripheral" countries such as Spain, Mexico, Argentina, Greece, Estonia, etc.; 4) The "Americanization" of comparative literature; and 5) The potential development of comparative literature (and culture) with the tools of new media and technology.

With regard to my second observation, the development of a European comparative literature, I take my point of departure with George Steiner. When Steiner gave his inaugural lecture as Lord Widenfeld Professor of European Comparative Literature at Oxford University in 1994, he presented a paper entitled "What is Comparative Literature?" (published as *What is Comparative Literature?* Oxford: Clarendon, 1995). First, Steiner described how "every act of reception of significant form in language, in art, in music, is comparative" (1) and he argued that "from their inception, literary studies and the arts of interpretation have been comparative" (3). True; especially today, after literary theory has become (almost) mainstream and in the era of cultural studies, this position is hard to refute. Steiner proceeds to say that "I take comparative literature to be, at best, an exact and exacting art of reading, a style of listening to oral and written acts of language which privileges certain components in these acts. Such components are not neglected in any mode of literary study, but they are, in comparative literature, privileged" (9). If I understand Steiner correctly, he is referring here to that traditional form of comparative literature where the knowledge of foreign languages for the scholar of comparative literature is an essential factor. Fair enough and I agree with him. He then outlines three specific areas which are essential features of the discipline in his opinion: 1) "It aims to elucidate the quiddity, the autonomous core of historical and present 'sense of the world' (Husserl's *Weltsinn*) in the language and to clarify, so far as is possible, the conditions, the strategies, the limits of reciprocal understanding and misunderstanding as between languages. In brief, comparative literature is an art of understanding centred in the eventuality and defeats of translation" (10), 2) the "primacy of the matter of translation in comparative literature relates directly to what I take to be the second focus" (11), and 3) "Thematic studies form a third 'centre of gravity' in

comparative literature" (13). Steiner's argument, clearly, hinges on the knowledge of foreign languages and on the matter of subject matter, that is, themes, which are universal in principle.

While I agree with him that this knowledge is an essential and basic aspect of the discipline, I find his argument seriously lacking. For, as we know, the knowledge of foreign languages is not necessarily a privilege of comparatists, i.e., there are many scholars in literary studies in English departments or in other national language departments who do speak and work with other languages. In my opinion, the distinctive feature of comparative literature is, or ought to be, the knowledge of foreign languages with an inclusionary ideology (the attention to *alterité*) tied to precise methodology (for an elaboration on this see my book, *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1998). Steiner does not mention methodology either explicitly or implicitly in his argumentation and thus his position is hardly defensible at the present situation of the discipline. The much discussed Charles Bernheimer volume of collected articles, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* (Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995; with articles by Appiah, Pratt, Riffaterre, Apter, Bernheimer, Brooks, Chow, Culler, Damosch, Fox-Genovese, Greene, Higonnet, Lionnet, Perloff, Russo, Siebers, Weinstein), is similar. While most contributors to the volume argue for a political ideology of inclusion, they do not mention methodology either. And the question of methodology does not appear in most comparative literature textbooks or works of today either. Perhaps this is for the reason that comparative literature, either as the translation of literatures and cultures (as in a conceptual and ideological translation or/and as an actual translation) or as a cross-cultural inclusionary ideology and practice is assumed to be a methodology per se. While I accept this as a historical argument and as an essential characteristic in the same historical context, I propose that this is not enough to justify the discipline today. And the fact that the above approach is not enough to convince scholars today is evident, for instance, in an article entitled "Why Comparisons Are Odious" by the editor of *Critical Inquiry*, W.J.T. Mitchell, *World Literature Today*, *Comparative Literature: States of the Art* (70.2 [1996]: 321-24). Steiner's paper about comparative literature and that from an internationally reputed scholar whose work otherwise without doubt has been influential, manifests in some ways even a certain regression although in general he is on the same wave length as many of the contributors to the Bernheimer volume. To take another example, Hugo Dyserinck situated comparative literature a decade earlier, in 1985, in two major areas, "1. A comparative history of literature, involving the mutual relations, as well as the similarities and differences, between individual literatures" and "2. A comparative theory and methodology of literature, dealing with literary theories developed in individual countries (or linguistic areas) and with corresponding methods of literary criticism" (Hugo Dyserinck and Manfred S. Fischer, *Internationale Bibliographie zu Geschichte und Theorie der Komparatistik*. Stuttgart: Hiersemann, 1985. xvii). Thus, the second area is, at least in principle, closer to my own contention than in compa-

rative literature one ought state at all times a clearly and precisely described method which then is applied (Dyserinck's imagology has evolved since into a full-blown field of imagology: see Joep Leersens' imagology material and work at <http://www.hum.uva.nl/images>). I should like to mention, however, that Steiner's argumentation includes one area that corresponds to both Dyserinck's first area of comparative literature, literary history and to Susan Bassnett's or André Lefevere's proposal that the discipline may be saved by such areas of study as the study of translation (Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993; André Lefevere, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: MLA, 1992). In Steiner's proposal this is located in the "dissemination and reception of literary works across time and place" (11), further specified in the study of "who reads, who could read what and when?" (12). This area of scholarship, indeed, I find promising, especially when defined as the area of "sociology and history of reading and readership" I propose in my own work (see my *Comparative Literature*).

The notion of a European comparative literature (Steiner) begs a brief elaboration on the taxonomical level. As it stands, the designation of "European comparative literature" means the study and the discipline of comparative literature as performed in Europe. However, this is not necessarily what its practitioners actually mean: they mean, rather, the study of European literatures comparatively, that is, the study of literatures in the geographical and historical region of Europe. If and when this designation is meant, it should be "comparative European literature." And it is this latter designation that is prominent in French comparative literature (and a developing perspective of the European Union's bureaucrats for education and culture. Among the publications of recent years in France, in particular the edited volume of Béatrice Didier, *Précis de Littérature Européenne* (Paris: PU de Paris, 1998) and Didier Souiller and Wladimir Troubetzkoy's *Littérature comparée* propagate the said notion (Paris: PU de Paris, 1997) (For another recent example, see the web site *Euroliterature: Global Communication and the Future of Literary Studies* at <http://www.euroliterature.uib.no/>.)

The *Précis de Littérature Européenne* is divided into sections of methods, space, periods, and genres. In the first section, methods, the volume contains several articles discussing in various ways and from several points of view the notion of a the theory of comparative European literature and the topics range from the problematics of the study of European literature, the history of a European literature, the comparative history of myth in European literature, the question of European literature and social classes, European cultures and interdisciplinarity, the publishing history, libraries, and the reading of literature in Europe, and the history of the teaching of literature in Europe. As the editor of the volume, Béatrice Didier, announces and argues the volume is about comparative European literature. However, the definition of a European literature encompasses mainstream literatures and cultures (which I would call canonization one) and within the mainstream canonized texts

and authors (which I would call canonization two). There are a few articles in the volume which deal with marginal, minor, or peripheral literatures and cultures in Europe, such as Jiddish and Arabic and there are only two articles which argue "pour une littérature qui ne se limite pas à celle des 'langues courantes'" (Szávai) and for the "place des littératures régionales en Europe" (Barbe). The general tone of the articles emanates from a national approach to literatures and cultures and the notion that in a unified Europe each literature and culture becomes "regional" is untouched and implicitly rejected. The approach and tone in the Souiller and Troubetzkoy volume is similar. In other words, there is an implicit and at times explicit hierarchy in the approach, which then stretches also to method implicitly assumed. In other words, comparative literature is based on the premise of national literatures which then can be and should be compared to each other and that the comparisons rest on the canon of mainstream literatures and cultures as well as on the canon of specific authors writing in the mainstream languages and cultures. Granted, it is difficult to argue for a divorce of literature from national bases and it takes some work to do this: Souiller and Troubetzkoy and the contributors to the Didier volume offer studies where the focus on national literatures – compared or not – is mediated by attention to genres or themes, for instance. But overall both volumes are in a traditional mode of literary study and they do not take into account the newer developments of cultural studies, feminism, multiculturalism or any such. Perhaps the reason for this is the fact that most (although by no means all) theoretical and applied work in these areas emanate from the English-speaking world and North America? Such work as Margaret R. Higonnet's collected volume, *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature* (Ithaca: Cornell UP, 1994; with articles by Lionnet, Brodzki, Rajan, Metzger, Cullens, Vlasopolos, Higonnet, Hirsch, Miller, Gözl, Malti-Douglas, Gaard, Goodwin, Clark, Sniader Lanser, and Nnaemeka), is not referred to in either volumes. (This brings me to my observation: whether it is German or French oriented comparative literature, most work concentrates on "home-grown" sources, that is, in the case of French works on French sources and in the case of German works on German sources while North American works pay attention to at least mainstream French and German sources. It is precisely in comparative literature where the notion of "theory approximation" should be a given [see Tötösy, *Comparative Literature: Theory, Method, Application* 215-20]; however, it is rarely so.)

In principle, I do not object to a comparative European literature if it constitutes method but I do object to it if it is implicitly and/or explicitly ideological and is based on perceived and traditional hierarchies which are in turn based on national literatures. At the same time there is the nagging question whether the territorial approach of "comparative European literature" is not yet again a closed approach similar to the national literatures approach except that it is a bit larger. On the other hand, in this case the frequent criticism of Eurocentrism (right or wrong) becomes immaterial as the perspective is, precisely, on Europe only. The approach

of a European comparative literature as suggested by Steiner (or, actually only implicitly by the designation of the chair he holds?) would be the alternative designation. It would have the drawback of old, namely that Europeans do comparative literature and that is it; that theirs is THE comparative literature. In other words, this approach would implicitly and explicitly draw Eurocentrism with itself and it would suggest an exclusionary perspective (a contradiction to the idea of comparative literature in itself). Worse, this European comparative literature would be based on mainstream national literatures only, as demonstrated by the two volumes I discussed above.

Next, I would like to return to my observation I already made previously: It is of some interest from several points of view, such as the sociology of knowledge, the current situation and history of literary studies, and the general status and situation of the humanities world wide that in recent years a renaissance of the discipline of comparative literature appears to take place. This renaissance appears to take place despite Susan Bassnett's often cited statement – a curiously Western-Eurocentric stand in my opinion – that “today, comparative literature in one sense is dead” (*Comparative Literature: A Critical Introduction* 47). However, this renaissance (perhaps as a quasi implicit structural response to the Anglo-American situation as perceived by the British-English Bassnett) is not occurring in the traditional geographical and cultural loci and mainstream of the discipline such as the United States, France, or Germany (although, I should add in a context of differentiation and with an eye on the particular that disrupts generalizations, some universities in states of the former East Germany such as Halle-Wittenberg and Erfurt appear to be interested in establishing new chairs of comparative literature). While Bassnett may be right that comparative literature in the traditional centres is undergoing both intellectual and institutional changes and a certain loss of position owing to factors such as the takeover of theory by English, the impact of cultural studies, the diminishing number of comparative literature professorships, etc., this loss of presence is occurring in the *centres* of the discipline and with regard to its own natural context of Eurocentrism and Euro-American centre. Clearly, Bassnett's pronouncement of the death of comparative literature is exactly from that Eurocentrism she otherwise is attempting to subvert and oppose in her book. And thus, curiously, Bassnett pays no attention to the strong development of the discipline and the promise it holds outside of the discipline's traditional centres: In the last two decades comparative literature has shown much promise in some countries and cultures where the discipline has not been very strong or, in some cases, in existence at all before. As I mentioned earlier, interestingly, while the traditional centres of the discipline are able, at best, to maintain a status quo of the discipline, in China, Taiwan, Japan, Brazil, Argentina, Mexico, Spain, Portugal, Italy, Greece, universities in the states of the former East Germany, etc., the discipline is emerging and developing strongly and this can be gauged by the emergence of new comparative literature journals, new chairs in comparative literature, a marked increase in publications, etc.

To explore a few examples of recent published work: the Portuguese Comparative Literature Association brought out its second series of publications emanating from the recently founded annual comparative literature conferences (Margarida L. Losa, Isménia de Sousa, and Gonçalo Vilas-Boas, eds. *Literatura Comparada: Os Novos Paradigmas* (Porto: Afrontamento, 1996; with articles by Lopes, Carlos, Clüver, Segers, Ramalheite, Opitz, Cadete, Martins, Delgado Mingochio, Braga Neves, Sousa, Capinha, Coutinho, Silva, Pires, Ferreira Duarte, Lam, Carvalho Homem, Barrento, Almeida Flor, Bastos, Teixeira Anacleto, Sequeira, Ferreira Hörster, Carvalho, Hüsgen, Fátima Gil, Keating, Schmidt, Rusch, Viehoff, Zurbach, Schreier, Halász, Esteves, Leal, Ribeiro, Ibsch, Tötösy, Seixo, Paiva Monteiro, Kushner, Moser, Fokkema, Bulger, Silva, Grossegeesse, Reis, Carvalhal, Esperança Pina, Laranjinha, Barros Dias, Moreira, Guincho, Lago, Alves, Carneiro, Simões, Jorge, Sarmiento, Alves, Coelho, Novakovi?, Azevedo, Cordeiro, Silva, Matos Frias, Gil, Conrado, Pina, Lemos, Medeiros, Cunha-Pereira), in Spain – a particular hotspot of comparative literature today – several books and manuals of comparative literature are of note: Dolores Romero López, ed. *Orientaciones em literatura comparada* (Madrid: Arco/Libros, 1997; with articles by Bassnett, Chevrel, Culler, Fokkema, Gillespie, Kushner, Marino, Prawer, Remak, Swiggers, Tötösy), Maria José Vega and Neus Carbonell, eds. *Literatura comparada. Principios y métodos* (Madrid: Gredos, 1998; with articles by Texte, Croce, Gayley, Baldensperger, Van Tieghem, Wellek, Remak, Fokkema, Ruprecht, Laurette, Chaitin, Chevrier, Ashcroft-Gareth-Tiffin, Gnisci, Sniader Lanser, Lefevere, Tötösy), Dolores Romero López' 1998 *Una relectura del "fin de siglo" en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis* (Bern: Peter Lang, 1998) and Darío Villanueva's collected volume, *Avances en... teoría de la literatura* (Santiago de Compostela: U de Santiago de Compostela, 1994; with articles by Villanueva, Iglesias Santos, Jauss, Manteiga Pouse, Cabo Aseguinolaza, Casas, Even-Zohar), and in Spain, again, there is the new comparative literature journal since 1997 *Exemplaria: Revista Internacional de Literatura Comparada* (University of Huelva). In Argentina, we have the special issue, *Literaturas comparadas*, of *Filología* 30.2 (1997) with translated articles by Antelo, Bernheimer, Gilman, Rodríguez Pérsico, Tötösy, Mignolo, Aguilar, Campos, Rabaté, Merkel, Spiller, Matamoro, Gárate, Chicote, Guido, Iribarren, Gamero, and Muschietti. In Australia there is the new University of Sydney World Literature Series with its first volume by Mabel Lee and Meng Hua, eds. *Cultural Dialogue and Misreading* (Sydney: Wild Peony, 1997; with articles by Gibbins, Hasegawa, Yihuang, Leal, Lee, Lee, Lee, Quinzhang, Matsui, Nakayama, Odagiri, Ota, Linsen, Katsuya, Takachi, Walker, Wang, Wang, Wong, Yip, Yoon), in Holland (a traditionally strong area of comparative literature) we have the outstanding volume, in honour of comparatist Douwe Fokkema, by Harald Hendrix, Joost Kloek, Sophie Levie, and Will van Peer, eds. *The Search for a New Alphabet: Literary Studies in a Changing World* (Amsterdam: John Benjamins, 1996; with articles by Andringa, Bertens, Bessière, Behar, Boeft, Bons, Brandsma,

Bronzwaer, Carvalhal, Chang, Chevrel, Coetze, Dev, Dijkstra, Dolezel, Enkvist, Gillespie, Glas, Goedegebuure, Gorp, Gräbe, Ibsch, Janaszek-Ivanicková, Kushner, Lambert, Lange, Lernhout, Livingston, Miner, Moerbeek, Mooij, Musarra-Schroeder, Neubauer, Ben-Porat, Rigney, Ruiten, Runte, Schmidt, Segers, Seixo, Shen, Steinmetz, Stralen, Strydom, Suleiman, Szegedy-Maszák, Thüsen, Tötösy, Turk, Valdés, Coller, Vervliet, Viehoff, Vlasselaers, Wang, Weisgerber, Wesseling, Wiersma, Yuan, Yue, Zwaan), and in China and Hong Kong (among publications in Western languages) we have Yue Daiyun and Alain Le Pichon, eds. *La Licorne et le dragon. Les Malentendus dans la recherche de l'universel* (Peking: Peking UP, 1995; with articles by Yue, Eco, Le Goff, Rey, Danchin, Pichon, Hua, Peng, Shen, Tang, Wang, Sun, Chen, Zhou, Sun, Wang, Teng, Tang, Zhou, Qian, Chun) and the 1995 *New Perspectives: A Comparative Literature Yearbook* (University of Hong Kong and Peking University; with articles by Liu, Yue, Lee, Mi, Jun, Lee, Ding, Tatlow). This interest in the discipline of comparative literature outside the established mainstream French-German-American core may be a result of the traditional time-shift occurring within knowledge transfer or it may be a result of the general globalization emanating from the "peripheries." But there may be another reason, that of a sophisticated approach to the study of culture by scholars in many ways located outside or parallel to the French-German-American mainstream and that dominates the study of literature world wide. What I mean is this: in Anglo-American, French, and German literary study, general or comparative, the aspect of theory saturation is a well-known situation and the fact that in recent years the focus in literary study switched from the study of literature proper to all sorts of inquiries of culture in general brought about a preoccupation of literary scholars with other matter than literature. For comparatists in the mainstream German-French-American core this created serious problems because their areas of theory, interdisciplinarity, etc., have been successfully appropriated and today everyone may be a "comparatist." While this may be an interesting development, it appears to me that scholars working in non-mainstream cultures and within that in comparative literature, seem to be interested in maintaining a focus on *literature* while at the same time they want to study it in an international context writing for a regional scholarly readership.

I would also like to mention that in North America, too, there is new work published in comparative literature. For instance, in Canada we have the special issue of the *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* (23.1 1996; with articles by Dimic, Tötösy, Brooks, Cavell, Hutcheon, Moser, Fokkema, Gnisci, Nitri, Wang, Gálik, Teleky) and in the States we have the 1995 special issue on comparative literature of the journal *World Literature Today* (69.2 1995; with articles by Kadir, Perloff, Loriggio, Balakian, Vuller, Brodsky Lacour, Melas, Istaif, Komar, Greene, Hutcheon, Hassan, Zhao), to name a couple of truly international and comparatist volumes.

It is in the said international and, in this case local context that I would like to briefly mention a few more volumes. There is Gnisci and Sinopoli's

1995 volume, *Comparare i comparatismi* Roma: Lithos, 1995), a collection of articles about the current situation of comparative literature in selected parts of the world, Latin America (Carvalho; Badin), Japan (Kutsukake), China (Xie), Italy (Sinopoli). One article treats the International Comparative Literature Association project of the writing and publication of a history of literatures in European languages (Pál) and there are several theoretical articles of diverse persuasion: Hugo Dyserinck's imagology, an attempt by Darko Suvin to situate comparativism in media studies via East-West studies, Francesca Neri's study of post-colonial theory as comparative literature, and Dionýz Durišin's concept of the interliterary process. The volume is important for a further reason: it is well known that in Italy the mastery or even interest in foreign languages is limited (perhaps even more than in the United States) and thus the publication of anthologies of comparatist texts serves at least two purposes: it supports the suggestion that the interest in comparativism as an international discipline in the age of globalization makes sense and it suggests that the local aspect of scholarship, that is, the study of the international via the local is also with purpose and reason.

The 1995 Gnisci and Sinopoli volume of contemporary comparative literature in theory and historical perspective is complemented by a further and more recent volume by Gnisci and Sinopoli, their edited volume *Manuale storico di letteratura comparata* (Roma: Meltemi, 1997). Here they provide their Italian readership with a historical perspective of comparative literature from the earliest times (Texte, Croce, Van Tieghem) through the discipline's golden age (Wellek, Etiemble, Remak), through its present tense (Miner, Bernheimer, Yue, Gnisci). The volume contains also a list of comparative literature handbooks and incisive articles since 1931 to the present, a list of the proceedings of International Comparative Literature Association congresses, a list of published volumes of *A Comparative History of Literatures in European Languages*, a list of major comparative literature learned journals, and a list of bibliographies of comparative literature. Further, the above mentioned collected volumes of María José Vega and Neus Carbonell, Dolores Romero López, and Daniel Link and María Iribarren, while most attractive because of their significance as harbringers of comparative literature in Spanish, contain translations of classic and canonized texts of comparative literature with few newer studies about the discipline.

And here are a few more examples of current work: the special issue of *neohelicon: acta comparationis litterarum unversarum*, a journal that over the last two decades issued several state-of-the-art volumes about the discipline of comparative literature. Its latest such issue is 24.2 (1997) which contains articles by the usual line-up of established comparatists (Balakian, Gnisci, Runte, Strelka, Szili, Valdés, Weissstein, Zima) but a few newer names found themselves also into the volume (Friggieri, Sexl, Tötösy). With regard to the importance of manuals of comparative literature for teaching, I should like to mention the single North American volume of recent years that can be used as such, John T. Kirby's *The Comparative Reader: A Handlist of Basic Reading in Comparative*

Literature (New Haven: Chancery P, 1998; with contributions by Allert, Anderson, Benhamou, Broden, Bullock, Clowes, Dixon, Dubois, Elia, Freeman, Györgyey, Hart, Hsieh, Hughes, Johnson, Kirby, Lamb, Lawton, Leitch, Mancing, Merrell, Mvuyekure, Peterson, Poster, Sagar, Schiappa, Schrag, Scott, Sekine, Shallcross, Sharpley-Whiting, Stephenson, Tamburri, Thompson, White, Zhang). The volume is divided into selected bibliographies of national literatures (further divided into periods), literary and critical theory, various methodologies such as psychological, semiotic, etc., approaches, media and literature incl. film, postcolonial literatures, and an interesting chapter on the professional aspects of the discipline of comparative literature. For a French-language handbook for the study of literature but that is in principle comparatist, see Yves Chevrel's *L'Etudiant chercheur en littérature* (Paris: Hachette, 1992).

In Austrian scholarship a recent volume of interest is the collected volume of Norbert Bachleitner, Alfred Noe, and Hans-Gert Roloff, *Beträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur* (Amsterdam: Rodopi, 1997). The volume is a *Festschrift* in honour of the Austrian comparatist Alberto Martino. The volume is divided into sections of history of reception (with articles by Gemert, Heydemann, Dilk, Bachleitner, Belski), translation (with articles by Knape, Noe, Kanduth, Meloni, Ley, Pfister, Kolb), comparisons of texts (with articles by Pol, Michele, Costazza, Hahl, Sagarra), papers on the social history of literature (with articles by Heger, Hinterndorfer, Mannack, Wittmann, Vignazia, Martens, Fischer, Gugler, Jezek, Göpfert, Girardi, Raponi, Battafarano), and a section on literary theory and comparative literature (with articles by McCarthy, Bertozzi, Rossel, Gillespie, Konstantinović, Roloff). With regard to recent German-language publications in comparative literature, perhaps the most important volume is Peter V. Zima and Johann Strutz's volume *Komparatistik: Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (Tübingen: Francke, 1992). The volume is divided into chapters introduction, the history of comparative literature (with focus on American, British, French, German, Marxist approaches), comparative literature as a theory dialogism, the typological approach, the genetic approach, reception theories, translation studies, periods and genres, and an example of regional comparative literature. In the German-language area of scholarship there is also the interesting volume of Reinhold Görling, *Heterotopia: Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft* (München: Fink, 1997). The volume is interesting because while the author refrains from naming comparative literature – there are brief references to the discipline on pages 27, 34, 53, and 65 – and the general concept of the book as well as the applications to primary texts of the proposed approach are comparatist. Perhaps the reason for the author's understated references to comparative literature is a result of his acute observation of the discipline's often preoccupation of doing comparative literature by default only. That is, the situation when the framework and its applications are based on and in the bases on national literatures.

The above brief survey of the recent history of comparative literature should be augmented by shorter reports and descriptions of various

conferences such as by Steven Tötösy's "Comparative Literature and Applied Cultural Studies, Or, a Report About the XIVth Triennial Congress of the ICLA/AILC (University of Alberta, August 1994)." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 21.3 (1994): 469-90. or "The Study of Literature in China and Taiwan Today: Impressions of a Visitor" in Steven Tötösy de Zepetnek and Jennifer W. Jay, eds., *East Asian Cultural and Historical Perspectives: Histories and Society / Culture and Literatures* (Edmonton: Research Institute for Comparative Literature, U of Alberta, 1997, 341-50) or Marko Juvan's "Thematics and Intellectual Content: The XVth Triennial Congress of the International Comparative Literature Association in Leiden" *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 1.1 (1999) at

<<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/clcweb99-1/juvan99.html>> or the personal histories volume of Lionel Gossman and Mihail I. Spariosu, eds., *Building a Profession: Autobiographical Perspectives on the Beginnings of Comparative Literature in the United States* (Albany: SUNY, 1994). In German-language scholarship, there is also the volume *Kurze Bücherkunde für Literaturwissenschaftler* by Carsten Zelle (Tübingen: Francke, 1998) which contains a good section on comparative literature. Interestingly, the volume also contains data of material in the new media. Last but not least, new work in comparative literature is also available in the various proceedings and volumes of selected papers from the congresses of International Comparative Literature Association: most recent volumes are from the Tokyo, Alberta, and Leiden congresses (for the bibliographical data, table of contents, and addresses of contacts of the Alberta ICLA volumes, please see

<<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/books.html>>).

Clearly, the discipline of comparative literature – historically and as many of the above referred to examples of current work demonstrate – has intrinsically a content and form which facilitate the cross-cultural and interdisciplinary study of culture and literature and it has a history that substantiated this content and form. Predicated on the borrowing of methods from other disciplines and on the application of the appropriated method to areas of study single-language literary study more often than tends to neglect, the discipline is difficult to define because thus it is fragmented and pluralistic. But it is a discipline with a distinguished history and promise. Historically, the comparative perspective and method has proven itself indispensable in many disciplines and established itself accordingly, for example in disciplines such as "comparative physiology" or history, where, as we can see, for example, in a review of the influential volume *The Comparative Imagination: On the History of Racism, Nationalism, and Social Movements* by George M. Fredrickson (Berkeley: U of California P, 1997) that the comparative perspective give[s] us a good opportunity for assessing how comparative history can contribute to modern knowledge ... in *The Comparative Imagination*, Fredrickson welcomes the increasing tendency of historians of the United States to write from a "comparative perspective," by using foreign

examples to explain what is distinctive about American society. (Leonard Thompson, "Comparatively Speaking," *The New York Review of Books* [14 May 1998]: 48-51; 48; incidently, Fredrickson proclaims to a "comparativist" and explains that before his turn to history, he pursued the study of comparative literature [8])

Now, I would like to briefly discuss the notion of comparative cultural studies as I introduced at the beginning of my article. Taking my point of departure from the current interest and large amount of work produced in cultural studies everywhere and applying my approach to comparative literature from within the framework and methodology of the systemic and empirical approach to literature and culture in my book, *Comparative Literature: Theory, Method, Application*, I propose here a revised version of the principles I presented in my book. I should like to mention also that to date the comparative aspect in cultural studies is relatively unexplored and I am aware of only a few instances such as the graduate program in comparative culture at Sophia University in Tokyo, the Faculty of Cultural Studies at the University of Klagenfurt, or the program of cultural studies and comparative literature at the University of Minnesota as far as institutional examples are concerned. In scholarship I am aware of Christian Gerel's "Urbane Leitkulturen: Eine Perspektive für vergleichende kulturwissenschaftliche Studien" at <http://www.ifk.or.at/ifk/pages/workshop/ws980004.htm> and of Itamar Even-Zohar's more recent work such as "Polysystem Theory and Culture Research" and "Culture Repertoire and the Wealth of Collective Entities" at <http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/>.

I should like to mention that many of the principles I am suggesting here are obviously part and parcel of various approaches, theoretical or methodological and/or national and homogenous literatures. My point is that it is the *cumulative* perspective of the approach that may make a difference and that may be innovative.

The First General Principle of comparative cultural studies is the postulate that in and of the study, pedagogy, and research of culture – culture is defined as all human activity resulting in artistic production – it is not the "what" but rather the "how" that is of importance. This means that it is method that is of crucial importance in comparative cultural studies in particular and, consequently, in the study of literature and culture as a whole.

The Second General Principle of comparative cultural studies is the theoretical as well as methodological postulate to move and to dialogue between cultures, languages, literatures, and disciplines. This is a crucial aspect of the framework, the approach as a whole, and its methodology. In other words, attention to other cultures – that is, the comparative perspective – is a basic and founding element and factor of the framework. The claim of emotional and intellectual primacy and subsequent institutional power of national cultures is untenable in this perspective. In turn, the built-in notions of exclusion and self-referentiality of single culture study and their result of rigidly defined disciplinary boundaries are notions against which comparative cultural studies offers an

alternative as well as a parallel field of study. This inclusion extends to all Other, all marginal, minority, and peripheral and it encompasses both form and substance.

The Third General Principle of comparative cultural studies is the necessity for the scholar working in this field to acquire in-depth grounding in more than one language and culture as well as other disciplines before further in-depth study of theory and methodology. However, this principle creates structural and administrative problems on the institutional and pedagogical levels. For instance, how does one allow for development – intellectually as well as institutionally – from a focus on one national culture (exclusionary) towards the inclusionary and interdisciplinary principles of comparative cultural studies? The solution of designating comparative cultural studies as a postgraduate discipline only is problematic and counter-productive. Instead, the solution is the allowance for a parallelism in intellectual approach, institutional structure, and administrative practice.

The Fourth General Principle of comparative cultural studies is its given focus to study culture in its parts (literature, arts, film, popular culture, theatre, the publishing industry, the history of the book as a cultural product, etc.) and as a whole in relation to other forms of human expression and activity and in relation to other disciplines in the humanities and social sciences (history, sociology, psychology, etc.). The obstacle here is that the attention to other fields of expression and other disciplines of study results in the lack of a clearly definable, recognizable, single-focussed, and major theoretical and methodological framework of comparative cultural studies. There is a problem of naming and designation exactly because of the multiple approach and parallelism. In turn, this lack of recognized and recognizable products results in the discipline's difficulties of marketing itself within the intermechanisms of intellectual recognition and institutional power.

The Fifth General Principle of comparative cultural studies is its built-in special focus on English, based on its impact emanating from North American cultural studies which is, in turn, rooted in British cultural studies along with influences from French and German thought. This is a composite principle of approach and methodology. The focus on English as a means of communication and access to information should not be taken as Euro-American-centricity. In the Western hemisphere and in Europe but also in many other cultural (hemi)spheres, English has become the *lingua franca* of communication, scholarship, technology, business, industry, etc. This new global situation prescribes and inscribes that English gain increasing importance in scholarship and pedagogy, including the study of literature. The composite and parallel method here is that because comparative cultural studies is not self-referential and exclusionary; rather, the parallel use of English is effectively converted into a tool for and of communication in the study, pedagogy, and scholarship of literature. Thus, in comparative cultural studies the use of English should not represent any form of colonialism (and if it does, one disregards it or fights it with English rather than by opposing English) as

follows from principles One to Three. And it should also be obvious that is the English speaker who is, in particular, in need of other languages.

The Sixth General Principle of comparative cultural studies is its theoretical and methodological focus on evidence-based research and analysis. This principle is with reference to methodological requirements in the description of theoretical framework building and the selection of methodological approaches. From among the several evidence-based theoretical and methodological approaches available in literary theory, culture research, cultural anthropology, sociology, etc., the systemic and empirical approach to culture and the polysystem approach are perhaps the two most advantageous and precise frameworks and methodologies for comparative cultural studies.

The Seventh General Principle of comparative cultural studies is its attention and insistence on methodology in interdisciplinary study (an umbrella term), with three main types of methodological precision: intra-disciplinarity (analysis and research within the disciplines in the humanities), multi-disciplinarity (analysis and research by one scholar employing any other discipline), and pluri-disciplinarity (analysis and research by team-work with participants from several disciplines). In the latter case, an obstacle is the general reluctance of literary and culture scholars to employ team-work for the study of literature. It should be noted that this principle is built-in in the framework and methodology of the systemic and empirical approach to culture.

The Eighth General Principle of comparative cultural studies is its content against the contemporary paradox of globalization versus localization. There is a paradoxical development in place with regard to both global movements and intellectual approaches and their institutional representation. On the one hand, the globalization of technology, industry, and communication is actively pursued and implemented. But on the other hand the forces of exclusion as represented by local, racial, national, gender, disciplinary, etc., interests prevail in (too) many aspects. This localization can be seen in the institutional parameters of current cultural studies itself. Scholars in literature or various other disciplines producing work in cultural studies (the intellectual as well as institutional carriers of the discipline) appear to be appointed based on scholarship in a single area and this results in correspondingly lacking work. In other words, intellectual focus when in combination with institutional aims and objectives result, still, in the interest of single focus scholarship. For this to change toward the comparative cultural studies proposed here, a paradigm shift in the humanities will be necessary. Thus, the Eighth Principle represents the notion of working against the stream by promoting comparative cultural studies as a global and inclusive discipline of international humanities.

The Ninth General Principle of comparative cultural studies is its claim on the vocational commitment of its practitioners. In other words, why study and work in comparative cultural studies? The reasons are the intellectual as well as pedagogical values this approach and discipline offers in order to implement the recognition and inclusion of the Other

with and by commitment to the in-depth knowledge of several cultures (i.e., languages, literatures, etc.) as basic parameters. In consequence, the discipline of comparative cultural studies as proposed advances our knowledge by a multi-faceted approach based on scholarly rigour and multi-layered knowledge with precise methodology.

The Tenth General Principle of comparative cultural studies is with regard to the troubled intellectual and institutional situation of the humanities in general. That is, the Tenth Principle is with reference to the politics of scholarship and the academe. We know that the humanities in general experience serious and debilitating institutional (and, depending on one's stand, also intellectual) difficulties and because of this the humanities in the general social and public discourse are becoming more and more marginalized (not the least by their own doing). It is in this context that the principles of a comparative cultural studies is proposed to at least to attempt to adjust the further marginalization and social irrelevance of the humanities.

As an extension of the tenth principle of comparative cultural studies, I would like to refer to the pervasive questioning of scholarship in the humanities and that can be inferred from the current debate about tenure, for example. In an article entitled "A New Approach to Tenure and Scholarship," Hymie Rubenstein and Rodney Clifton state that "If the many studies of research productivity at American universities can be generalized to Canada ... then ... more than 50 percent of Canadian academics publish the equivalent of a single book and less than a dozen scholarly articles over their entire career" ("A New Approach to Tenure and Scholarship," *University of Affairs / Affaires Universitaires* [May 1998]: 23-24; 23). Clearly, this level of productivity in output is hard to justify or to explain and it is doubtlessly one of the reasons of the general public's low opinion of the humanities (and the authors of the article have not even begun to discuss aspects of the quality of the scholarship they are referring to or aspects of pedagogy such as excellence in teaching, etc.).

In the context of comparative literature and cultural studies as a new designation of comparative cultural studies as proposed above and the impact and importance of New Media brings me to my last remarks and to a further extension of the notion of comparative cultural studies. There is no doubt in my mind that the world wide web and the internet provide possibilities for the study of culture, incl. comparative literature and the proposed comparative cultural studies and that, in my opinion, scholars in the humanities must exploit. Unfortunately, there is much Ludditism among scholars in the humanities including comparatists while scholars in cultural studies tend to be more interested and competent (for an example of a discussion of this resistance, see Norbert Gabriel, *Kulturwissenschaften und Neue Medien. Wissensvermittlung im digitalen Zeitalter*. Darmstadt: Primus, 1997). For example, how could it be possible that to date there one single operative ejournal of comparative literature anywhere, the recently established *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* at <http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/>. (There is also the U de Mon-

tréal based *Surfaces* but it has been dormant since 1997). Granted, there are some infrastructural problems, too, which affect the situation of the web and the internet in general: there are two such problems of major impact: one is the obvious problem of different technological development and availabilities among regions of the world and the second one is the infrastructure of telephone line providers and its economics. Technologically advanced societies of Europe are seriously handicapped in the development of the internet in comparison with North America for the simple reason that local calls are expensive in Europe while they are much less to minimal in North America. Clearly, in Europe the monopoly of the state telephone companies will have to be modified and this has started to begin: whether it will evolve to similarly easy access to telephone lines or other ways of web access – such as cable TV – remains to be seen. And there is also the perception of scholars in the humanities of the emergence and significance of web journals. It is true that some web journals do not have a comparable scholarly content traditional hard-copy journals can offer. But this can be changed and the time constraints and financial constraints hard-copy journal suffer under will make it ultimately imperative that scholars in the humanities switch to e-journals for knowledge transfer and to the internet in scholarly communication. And there are some good news: *CLCWeb* is now online with three issues of five articles each and several book reviews in each issue (of interest for the topic of this article is Pablo Zambrano's review of new books in comparative literature in Spain in issue 1.1). As to the use of the new journal and its library with bibliographies, the international directory of comparatists, etc., we have some encouraging data. In the first available period of statistical analysis of the *CLCWeb's* access and use online, 13-30 April 1999, the e-journal received 1,950 hits. This means 108 hits per day on the average and for an esoteric subject such as comparative literature and culture this suggests much traffic and use. The statistics also show – among many aspects of the ways, length, precise use of specific sections of the journal, etc. – that *CLCWeb* has been accessed from virtually every country on earth. Since the first statistics of access to and traffic on the journal in March, the average daily hits increased dramatically: by August the average number of hits per day was 388 and this average increased to 677 hits per by September (for the statistics link from the index page to “*CLCWeb* Traffic and Use Reports” at <<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/>>).

■ TOWARD A COMPARATIVE CULTURAL STUDIES

Steven Tötösy de Zepetnek proposes in his article, “Toward a Comparative Cultural Studies” the developing of a theoretical and methodological framework for the study of culture and literature. He argues that the discipline of comparative literature has developed in its history many aspects of cultural

studies which are considered innovative today. In the first part of the article, he presents selected new work in comparative literature especially from areas of scholarship outside the traditional centres of the discipline, namely American, German, and French scholarship. His argument for a comparative cultural studies can be schematised as follows: 1) To study literature (text and/or literary system) with and in the context of culture and the discipline of cultural studies; 2) In cultural studies itself to study literature with borrowed elements (theories and methods) from comparative literature; and 3) To study culture and its composite parts and aspects in the mode of the proposed "comparative cultural studies" approach instead of the currently reigning single-language approach dealing with a topic with regard to its nature and problematics in one culture only. At the same time, comparative cultural studies would implicitly and explicitly disrupt the established hierarchy of cultural products and production similarly to the disruption cultural studies itself has performed. The suggestion is to pluralize and parallelize the study of culture without hierarchization. The incipient framework of a comparative cultural studies is then introduced in the article by a ten-point draft proposal of how to do comparative cultural studies.

September 1999

Jola Škulj

CLCWeb je strokovno glasilo, namenjeno razpravam s področja primerjalne literarne vede in kulture, ki na mrežnem spletu <http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/library> izide štirikrat letno (marec, junij, september, december). Časopis je osredotočen na tiste raziskave literature in kulture, ki upoštevajo mednarodni oziroma globalni interdisciplinarni kontekst. Njegova uredniška politika razume ustvarjanje, produkcijo, bralca in recepcijo v pomenu vrednostnega presojanja kot dejavnost, ki je po definiciji »komparativistična« in hkrati »sistemska«, zato jo še posebej zanima dojetje medsebojnih razmerij teh določil. Pri tem pa izpostavlja, da je treba izhajati iz observacije, empiričnega pristopa, ki na temelju preučevanja dejstev omogoča teoretska in metodološka pojmovanja sistemov in primerjav. *CLCWeb* objavlja tudi krajše recenzije in pregledne kritične članke pomembnejših knjig s področja primerjalne vede, literarne teorije ter kulturoloških študij.

Idejo o mrežnem časopisu je sprožila potreba med humanisti in raziskovalci, ki so ob novih medijskih možnostih ugotovili, da je to hitrejši in ekonomsko ustrežnejši način komuniciranja spoznanj in idej, ki humanistiki dopušča, da se čuti manj odrinjeno in ji tudi omogoča več prodornosti. Prednosti novega medija hkrati zagotavljajo pomen za promocijo med drugimi sferami raziskovanja in za širjenje informacij individualnim raziskovalcem problematike literature in kulture, omogočajo pa tudi pretok informacij k obči javnosti. Idejo je v prvotni zasnovi podprl raziskovalni inštitut za primerjalno literaturo na kanadski univerzi Alberta v Edmontonu, kjer je direktor tega inštituta Steven Tötösy de Zepetnek že leta 1995 dal na medmrežni splet za AILC/ICLA prve baze podatkov (n.pr. *international directory of comparatists*, bibliografije in pod.), ki so za mednarodno zvezo komparativistov pomembna informacija o delu njihovih strokovnih kolegov. Od septembra 1998 najdemo omenjene spletne strani kot Library of *CLCWeb* na novem naslovu <http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/library.html>.

Tötösy de Zepetnek je sprožil načrt prve medmrežne komparativistične revije julija 1997, ker je hotel zapolniti praznino na tem področju. Medmrežna glasila z območja kulturnih študij so bila v tej obliki že na voljo (npr. *Post-modern Culture* že od leta 1990), a so krila le del potreb komparativistične interesne sfere. Mnogi komparativistični časopisi po svetu so sicer na medmrežju objavljali kazala svojih izdaj, nekateri tudi povzetke, vendar pa specializirane, primerjalni literarni stroki namenjene publikacije medmrežno dostopne javnosti ni bilo. Konsultacije s kolegi po svetu, ki primerjalno raziskujejo literaturo in kulturo, so podprle izhodiščno prizadevanje, Tötösy de Zepetnek pa je sestavil odbor svetovalcev in urednikov (k sodelovanju je pritegnil tudi slovenskega kolego dr. Marka Juvana z ZRC SAZU), priskrbel označbo ISSN (1481-4374) pri kanadski nacionalni knjižnici, ki je prevzela tudi skrb za razvrščanje in arhiviranje izdaj (<http://collection.nlc.bnc.ca/100/201/300/clcweb/index.html>), s tem pa so bili dani osnovni pogoji, da je marca 1999 lahko izšla prva številka glasila, v juniju in septembru še naslednji

dve, četrta pa v zadnjih dneh novembra. Glasilo je dostopno preko strežnika univerze Alberta v Edmontonu, ki občasno poskrbi tudi za potrebno tehnično podporo revije (University of Alberta Faculty of Arts Technologies for Learning Centre (TLC) <http://www.humanities.ualberta.ca/TLC>). Na naslovu http://www.languages.ualberta.ca/WebReports/niffenheim/CLCW_ejournal/, kjer lahko razberemo mesečno in četrletno analizo uporabniškega interesa, je dostopna tudi zgodovina glasila.

Uredniška politika vsake revije se razkriva v izboru objavljenih prispevkov in skozi strokovni profil sodelujočih avtorjev. Kot je po četrti številki medmrežne revije *Comparative Literature and Culture* mogoče sklepati, je njena osnovna usmeritev ta, da podpira ustvarjalno odprtost raziskovanja literature in kulture, da sproža inovativna pojmovanja komparativistike in da opozarja na stališča, ki nakazujejo potencialne možnosti v smeri presejanja bodisi zamejenega raziskovanja (avtorskega opusa, nacionalne literature, vrednostnega razvrščanja žanrov in pod.) bodisi utrjenega hierarhičnega razumevanja pojavov. Odprtost za redefinirano pojmovanje manifestacij literature in kulture je očitno izhodiščno vodilo objavljenih prispevkov, v ospredje pa je postavljena tudi metodološka skrb za kompetenten komparativističen pogled, prilagojen času globalizacije, ki zaznamuje tudi sfero literature in kulture, zavedanju multikulturalnosti njenih podlag ter postkolonialnim vrednostnim predpostavkam.

Svoj uredniški koncept je Tötösy de Zepetnek razgrnil v članku *Od komparativne literature h komparativnemu preučevanju kulture* (*CLC Web Journal* 1:3, september 1999), kjer se zavzema za raziskovanje literarnega teksta in literarnega sistema v kontekstu kulture, tj. kot problema v optiki kulturnih študij, kar hkrati pomeni, da je tudi vprašanje umetniške proizvodnje razumljeno širše kot tradicionalni pojem umetnosti. Vendar ob tem priznava, da si kulturne študije pri preučevanju literature prisvajajo teoretska in metodološka izhodišča, ki so v jedru nepreklicno del komparativistike. Pri tem mu je ključno, da mora komparativistično kulturološko raziskovanje podobno, kot so od sedemdesetih let naprej k predmetu pristopale raziskave kulture, izhajati iz predpostavk, ki omogočajo interpretiranje problematike mimo optike utrjenih hierarhij kulture, tj. kot dehierarhizirane produkte, ki jim njihov smisel in pomen opredeljujejo le zgodovinska določila in logika recepcijskega (konsumentskega) interesa. Ta odprtost za pluralizirani interes in za hkratno soočanje več kulturnih prostorov omogoča dojetje polja kulture bolj celovito v vseh njegovih razplastenih segmentih, manj opaznih niansah in multikulturalnih sprepletanostih. Tötösy de Zepetnek ob opozorilih na aktualne izdaje komparativistike po svetu v desetih točkah skicira svoj predlog komparativističnega kulturološkega raziskovanja.

Doslej objavljenim enainvajsetim razpravam bi skupen imenovalc mogli najti v predpostavki, da je odgovorna drža literarne vede konstantno reaktualiziranje prijemov, kar izhaja iz nenehnega prevpraševanja stroke glede njenih lastnih stališč; stremljenje k prenavljanju raziskovalnih postopkov ne nazadnje sproža sam predmet – dogajanje literature. Takšno načelno pozicijo je promovirala že uvodna razprava v prvi številki revije. Aldo Nemesio (univerza v Torinu) izhaja v članku o komparativni metodi in raziskovanju literature (*CLC Web Journal* 1:1, marec 1999) iz trditve, da ima literarna veda daljšo zgodovino kot večina sodobnih znanosti, a hkrati utegnejo po njegovem prav v tej tradiciji koreniniti tudi številni prikriti zaviralni momenti za

uspešno redefiniranje njenih nalog. Pisanje, distribucija in bralni procesi so v različnih kulturah opredeljeni z različnimi faktorji, tako pa je tudi pojem literature nujno diferenciran. Sloneč na parametrih in metodah, ki jih druga raziskovalna polja ne morejo razviti, ima sodobno raziskovanje literature privilegirano možnost razkrivati določila, ki presegaajo npr. literarno delo, avtorja, kulturni prostor.

V razpravi o vplivih globalizacije in novih medijev na pojem svetovne literature (*CLC Web Journal* 1:3, september 1999) **Ernst Grabovszki** (univerza na Dunaju) s pozicije systemskega in empiričnega pristopa razpravlja o aspektih komunikacije in raziskovanja humanistike v kontekstu spreminjajočih socialnih procesov. Avtor pa istočasno opozori tudi na nekatere povsem praktične momente v zvezi z vlogo in ustrezno urejenostjo avtorskih pravic, v zvezi z vlogo in funkcijami literarnih inštitucij, v zvezi z vprašanjem globalne ekonomike in bralnih možnosti literature (npr. v Afriki in drugje v nerazvitem svetu), v zvezi z razvojem elektronskih medijev in kulturami informacij, v zvezi z nadzorom in cenzuro, kar po njegovem prepričanju obstaja tako v demokratskih kot nedemokratskih državah, v zvezi z medijskim monopolom večjih in možnih konsekvencah dominacije ter nenazadnje v zvezi z globalno vlogo interneta in prevlado angleščine, ki pa jo razume bolj kot *lingua franca* kakor pa jezikovni imperializem.

Z ne povsem drugačnega zornega kota posega v vse bolj očitno navzočnost globalne mišljenske dominante, tj. v problematiko evropocentričnega pohoda volje do moči *Manifest za revolucijo Zahoda* (*CLC Web Journal* 1:1, marec 1999) uglednega italijanskega komparativista **Armanda Gniscijsa** (univerza v Rimu), ki mu je pri milanski založbi Mondadori ravno letos izšla tudi knjiga *Introduzione all letteratura comparata*. Stališča njegovega razpravljanja so zaspisana s pozicije zavesti, da je kontrast procesu »globalističnih tendenc« utopična diaspora dekoloniziranih, »kreolizacije« mišljenja in kultur, odpor razlik in revolucioniranje. Avtor opozarja na dvoje podob, ki sta nezadržno obrnjeni druga proti drugi, prva, ki ji nehote pripadamo, teži v »destitucijo sveta«, druga, kot razpršeno »upanje« pa je njeno neizogibno nasprotje. *Manifest* se opredeljuje za poseg v zapadno kulturo in njeno usodo s prispevki »svetovnega kolokvija aktivne utopije in revolucije«.

Ker namenja *CLC Web Journal* osrednji interes razpravam, ki širijo meje raziskovalnih področij primerjalne literarne vede, v kritičnih člankih pa še posebej novim izdajam, ki aktualno tematizirajo komparativistične študije ali stanje v komparativistiki, ni presenečenje, da je za prvo številko revije zaradi takšne uredniške usmeritve prišlo povabilo slovenskemu komparativistu **Marku Juvanu**, naj svoj kritičen pretres o zadnjem kongresu komparativistov v nizozemskem Leidnu 1997, ki ga je pred tem objavil v reviji *Primerjalna književnost*, razširi in v angleščini objavi v *CLC Web Journal*. Uredništvo je prispevek označilo za koncizno diagnosticiranje današnjega stanja komparativistične discipline.

O stanju komparativistike v svetu je spregovorilo kar nekaj kritičnih člankov. **Pablo Zambrano**, eden od urednikov španske revije *Exemplaria: Revista Internacional de Literatura Comparada*, je za *CLC Web Journal* 1:2, junij 1999 recenziral troje obsežnejših temeljnih komparativističnih del (Dolores Romero *Orientaciones en literatura comparada*, María José Vega in Neus Carbonell *La literatura Comparada. Principios y métodos* ter Claudio Guillén

Múltiples moradas), ki so izšla leta 1998 v Španiji. Prva knjiga pomeni panoramo discipline ob koncu stoletja, druga je teoretska zgodovina primerjalne literature, obe pa z pretehtanim izborom pomembnejših prevedenih komparativističnih kanoničnih tekstov seznanjata španski prostor z aktualno paradigmo sodobne primerjalne vede, medtem ko samo Guillénovo delo s svojimi pogledi avtorsko zarezuje v aktualno redefiniranje običnih komparativističnih stališč, zaradi česar lahko pričakujemo, da bo sledil prevod njegove knjige v kak drug jezik. Na stanje sodobne francoske primerjalne vede opozarja recenzija **Thomasa Pavela** (univerza v Chicagu) v *CLC Web Journal* 1:3, september 1999, v kateri kritično ocenjuje odmeven nov francoski učbenik komparativistike (*Littérature comparée*, 1997), ki sta ga za francosko univerzitetno založbo (PUF) uredila Didier Souiller in Wladimir Troubetzkoy ter vanj vključila prispevke vrste mlajših francoskih komparativistov (Dominique Budor, Philippe Chardin, Vivette Pouzet, Sophie Rabau, Jean Raimond, Armand Strubel, Pascale Volney, and Georges Zaragoza). V isti številki smo opozorjeni še na dvojne pomembnih komparativističnih izdaj, ki po mnenju **Ernsta Grabovskega** usmerjata nove poti komparativistike, na Tötösyja de Zepetneka *Comparative Literature: Theory Method; Application* (1998), ki je izšla pri znani nizozemski založbi Rodopi, in na obsežno delo *Comparative Literature Now: Theory and Practice /La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théorie et réalisation*, ki sta ga za prestižno pariško akademsko založbo Honoré Champion uredila Tötösy de Zepetnek in Milan V. Dimic s sodelovanjem Irene Sywensky, vanj pa selektivno vključila tudi nekatere razprave s 14. kongresa komparativistov v Kanadi 1994 (mdr. tudi razširjeno besedilo razprave *Comparative Literature and Cultural Identity: A Bakhtinian Proposal* Jole Škulj). O štirih novejših temeljnih knjigah komparativistike (Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, 1993; Charles Bernheimer, *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, 1995; Yves Chevrel, *Comparative Literature Today: Methods and Perspectives*, 1989, angl. prevod 1995; Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature: Theory Method; Application*, 1998) najdemo kritično oceno tudi v najnovejši številki revije *CLC Web* (1:4, december 1999). Izhajajoč s pozicije postkolonialne paradigme sodobne primerjalne vede in zavedajoč se realnih pogojenosti dogajanja umetnosti v multikulturalnosti njihovih podlag je kanadski komparativist, priznan poznavalec kultur etničnih manjšin, **Joseph Pivato** lahko ocenjeval te uvode v študij komparativistike s perpektive njihove relevantnosti za današnjo rabo.

Vpašanjem identitete, pa ne le v zvezi s pojmom zamejene kulture sredine, sodobna literarna veda namenja precej prostora in ta tematika je bila tudi v reviji *CLC Web* kar nekajkrat aktualizirana. **Tötösy de Zepetnek** je nanjo opozoril z recenzijo knjige Richarda Telekyja *Hungarian Rhapsodies: Essays on Ethnicity, Identity and Culture*, (*CLC Web Journal* 1:1, marec 1999), **Patricia D. Fox** (Indiana University v Bloomingtonu) (*CLC Web Journal* 1:1, marec 1999) pa s tezo o »preteklosti kot prologu«, izpostavljeno v naslovu, verificira vprašanje kubanske in madžarske identitete na gradivu dveh tekstov, ki intertekstualizirata Shakespearov *Vihar* oziroma faustovsko temo. Ob tem tematizira kulturno specifičnost razlik in vplive razhajajočega sveta skustva in mentalitet na pripovedne obrazce v umetnosti, še posebej pa jo zanima, ali univerzalni kontekst narativnega pri neki naciji dobiva svoje specifike ali je zgolj žanrski obrazec. Kanadska komparativistka **Jean Wilson** pa je v

razpravi *Identity Politics in Atwood, Kogawa, and Wolf* (CLC Web Journal 1:3, septemer 1999) posegla v vprašljivost koncepcij identitetskosti, kar razbira skozi troje tekstov, izdanih po letu 1980. Prav ta vprašljivost koncepcij identitetskosti je botrovala današnjemu povečanemu interesu literarnih študij npr. za avtobiografijo (prim. razpravo **Patricie D. Fox** *Fiction, Biography, Autobiography, and Postmodern Nostalgia in (Con)Text of Return* v CLC Web Journal 1:4, december 1999), pa tudi v razpravi **Johannesa F. Welfinga** *Nietzsche and the Knowledge of the Child at Play: On the Question of Metaphysics* (CLC Web Journal 1:3, september 1999) trčimo ob isto vprašanje, tj. na tematizacijo neidentitetnega pogleda na resnico v Nietzschejevi filozofiji. Ta tema epistemološke krize se vpleta v temeljno matrico modernistične in postmoderne umetnosti. **James Gifford** (s kalifornijske univerze), priznava-joč daljnosežni pomen intervencije Edwarda Saída glede orientalizma, razbira to temo pri Durrellu v *Avignonskem kvintetu* (CLC Web Journal 1:2, junij 1999), hkrati pa ugotavlja, da univerzalizacija koncepta drugosti lahko pelje v deflatornost, ker gre hkrati za past, da se njegova dejanskost skozi recepcijo jaza izgublja. Avtor izpostavlja dialektiko drugosti/jaza oziroma vzhoda/za-hoda in opozarja na pomen takšnih teoretskih predpostavk za komparativisti-ko. S tezo o postmodernem realizmu (CLC Web Journal 1:3, september 1999) odpre **William H. Thornton** (z univerze v Taiwanu) podobno temo ob Solženicinu in njegovih umetnostnih prijemih centriranja in decentriranja; avtor z razpravo polemično poziva kritike Solženicina, ki je sam izrekel aver-zivno sodbo o postmodernizmu, k navzkrižnemu argumentiranemu soočenju stališč. Tema modernizma je bila v CLC Web Journal 1:2 postavljena v središče in jo najdemo še v nekaterih razpravah: **José Manuel Losada Goya** (z madridske univerze) je ob Poundu, Lorci in Claudelu razčlenil problem restrukturiranja pesniške podobe v tradiciji zahodnoevropskega modernizma, **Babis Dermitzakis** (univerza v Athenah) pa ob samomorilnosti preučniških ženskih likov, Ani Karenini, Emmi Bovary in Thérèse Raquin opozarja na predsodek o ženski senzualnosti pri avtorjih, ki so pripravljali tla modernemu romanu.

Nova številka CLC Web 1.4 (december 1999) ob primerih iz glasbe ponovno analitično poseže v vlogo spolnih razlik v umetniškem ustvarjanju, odpre temo eroticizma v ljudski poeziji, vprašanje postmoderne proze in avtobiogra-fije, teme o avtorstvu in izdajateljski industriji, o komparativni popularni kul-turi, filmu in zgodovini, z objavo podatka, da je v oktobru medmrežni časopis prejel povprečno na dan 773 zadetkov, pa lahko sklenemo, da je CLC Web Journal v prvem letu izhajanja utrdil svoje mesto med revijami, namenjenimi komparativističnemu interesu.

December 1999

INTERNATIONAL POSTMODERNISM. THEORY AND LITERARY PRACTICE

KRIKA

Ur. Hans Bertens in Douwe Fokkema.

John Benjamins Publishing Company:

Amsterdam; Philadelphia, 1997.

(*A Comparative History of Literatures in European Languages*) 581 str.

Leta 1967 je Mednarodna zveza za primerjalno književnost začela povsem nov, obsežen in za stroko izjemno pomemben literarnozgodovinski projekt, imenovan »Primerjalna zgodovina literatur v evropskih jezikih«. Njegov namen je (bil) vzpostaviti »primerjalno«, »mednarodno« zgodovino književnosti v nasprotju z nacionalnimi, saj se je zdelo, da lahko šele takšna obravnava omogoči kar najbolj veljavno opredelitev posameznih – zlasti problematičnih – periodizacijskih (in nekaterih literarnozvrstnih) pojmov. V tem okviru so doslej izšli obsežni, mednarodno sestavljeni zborniki o ekspresionizmu, simbolizmu, razsvetljenstvu in romantiki, literarnih avantgardah dvajsetega stoletja, književnosti subsaharske Afrike v evropskih jezikih, renesansi, romantični ironiji, romantični drami, karibski književnosti in – leta 1997 – tudi o postmodernizmu.

Prispevki za zadnji zbornik, v katerem sodeluje petdeset avtorjev, so se nabirali okrog šest let (to delno pojasnjuje, da nekateri ob izidu niso bili več ažurni). Uredila sta ga nizozemska komparativista Hans Bertens in Douwe Fokkema, sicer urednika tudi prvega in še vedno zanimivega zbornika o postmodernizmu *Approaching Postmodernism* (1986; Fokkema tudi sourednik naslednjega, *Exploring Postmodernism*, 1987). Njun kratki predgovor dobro opozarja na težavnost naloge, ki jima je bila naložena. Zaradi »konstruktivizma«, ki je – vzet v širšem pomenu – epistemološka predpostavka pravzaprav vseh sodobnih literarnovednih pristopov (v območju razprav o postmodernizmu ga je prvi uveljavljal Matei Calinescu, posebej eksplicitno pa Brian McHale, ki je svojo knjigo o postmodernizmu iz leta 1992 naslovil *Constructing Postmodernism*), je pri avtorjih prispevkov nemogoče predpostavljati enako pojmovanje postmodernizma. To je odvisno predvsem od njihove lastne teorije. Celo v primerih, ko jim za postmodernistična veljajo ista dela, so njihove »konstrukcije« postmodernizma različne, saj se »delež« preverljivih lastnosti besedil z »deležem« njihove lastne interpretativne projekcije meša v različnem razmerju. Urednika sta – v duhu pluralizma – do teh razlik strpna. Kot splošno veljavni nekako postavita zgolj dve ugotovitvi: treba je razločevati med postmodernizmom in postmoderno, in: leto 1980 pomeni zarez med zgodnjim in poznim postmodernizmom. Pri razločevanju med postmoderno in postmodernizmom, ki je res nujna predpostavka vsake veljavne razprave o literarnem postmodernizmu, postmodernizem (ustrezno) definirata kot postmodernistično literarnoumetniško prakso (ali tudi prakso drugih umetnosti), postmoderno pa kot »splošno kulturno atmosfero ali *Zeitgeist*, ki domnevno izhaja iz sprememb v razmerah industrijske proizvodnje, pojava novih informacijskih tehnologij in globalizacije trga proizvodov in idej« (vii). (Definicija, ki je vsaj na tem mestu nekoliko preozka, zgolj

sociološka, ne navaja pa duhovnozgodovinskih razsežnosti, čeprav z izrazom *Zeitgeist* evocira prav te.)

Zbornik, ki želi podati celovit pregled problematike »mednarodnega postmodernizma«, je temu primerno razdeljen na štiri dele. V prvem so zbrani uvodni eseji, ki se lotevajo splošne problematike z različnih vidikov. Hans Bertens poda (kot že v zborniku *Approaching Postmodernism* in pozneje v knjigi *The Idea of Postmodern*) kratek historiat razprav o postmodernizmu in razločuje med tremi možnimi obravnavami: vsebinskimi (Olson, Spanos, heideggerjanske obravnave poezije), formal(istič)nimi (Lodge, Fokkema, McHale) in nekakšno sintezo prvih dveh (L. Hutcheon). Sledi Fokkemova razprava »The Semiotics of Literary Postmodernism«. Avtor se zavzema za »formalno« analizo (čeprav uvodoma jasno pokaže, da se zaveda njene omejenosti) postmodernističnega pisanja. Vendar se specifikki postmodernizma (podobno kot pred leti v sicer prav tako formalističnem spisu o semantični in sintaktični ureditvi postmodernističnih besedil) nemara bolj približa z bežno, duhovnozgodovinsko nakazano opredelitvijo. Po tej gre za razvoj od modernističnega epistemološkega dvoma prek eksistencialističnega moralnega dvoma in ontološke tesnobe (razvoj prek eksistencializma je res razviden denimo pri Barthu, Fowlesu, Jančarju itn.) do postmodernizma, ki pozablja na dvome in tesnobe prejšnjih smeri in gre pri njem le še za govorjenje zgodbe. Postmodernizem deli na zgodnji (do leta 1980), pri katerem velja načelo »anything goes« (formalno analizira le tega) in pozni, po letu 1980, ko se začne vračati referencialnost. Zdi se – vendar glede tega ni povsem jasen – da sem uvršča pet, do (zgodnjega) postmodernizma polemičnih usmeritev: feministično literaturo, historiografsko prozo, postkolonialno literaturo, avtobiografsko literaturo in prozo o kulturni identiteti. Nejasen je tudi glede statusa magičnega realizma, saj ga deloma uvršča v postmodernizem, deloma pa – ne da bi pojasnil morebitno delitev znotraj njega – v katero od petih usmeritev, ki mu nasprotujejo. – Fokkemovi razpravi sledi še korektna razprava Jamesa McCorkla o postmodernizmu v poeziji, nato pa pet študij, ki se ne ukvarjajo s postmodernizmom, temveč s postmoderno ali postmodernostjo. Čustveno obarvani esej Susan Rubin Suleiman o politiki postmodernizma po padcu berlinskega zidu izhaja iz pretresenosti nad vojno v Bosni in je v akademsko intoniranem okolju nekakšen tujek. William Spanos obuja spomine na lastno pionirsko »spreminjanje« moderne paradigme v postmoderno, Wolfgang Welsch in Mike Sandbooth (v odličnem prispevku) v kontekstu postmoderne misli analizirata Habermasa, Lyotarda in Rortyja in – pod vplivom zadnjega – kot obliko »postmodernega razuma« ponudita pojem »transversal reason«. Noël Carroll je avtor besedila s sicer obetavnim naslovom, »The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View«, vendar se v njem soočimo le s posiljeno zdravorazumsko skepsjo do postmoderne, ne govori pa podrobneje o »ugotovljeni« filozofski podlagi postmoderne, denimo o Nietzscheju, Heideggerju, Derridaju, Adornu ali Vattimu. Bolje kot filozofski vidik postmoderne je v zadnjem besedilu tega razdelka – spet Bertensovem – obdelan sociološki, ki v razpravo pritegne Bella, Baudrillarda, McLuhana, Jamesona, Featherstona in Lasha. – Prvi razdelek torej ponuja splošne vpoglede v zgodovino teoretske debate o postmodernizmu, v literarni postmodernizem in v postmoderno. Tu bi morda pogrešali prispevek o postmodernistični dramatik, vendar je to področje delno pokrito v drugem razdelku. Kljub odličnemu članku Welscha in Sandbootha je – in to bržkone ni naključje,

temveč prej simptom – nedvomno najmanj celovito prikazan filozofski kontekst postmoderne.

Drugi razdelek obravnava postmodernizem v drugih umetnostih: arhitekturi, gledališču, filmu, plesu, glasbi in likovni umetnosti. Zaradi premajhnega poznavanja vseh navedenih področij veljavnosti teh prispevkov ne moremo ocenjevati. Očitno pa je, da je vsaj v teh študijah postmodernizem v posameznih umetnostih pojmovan tako različno, da je skrajno težko najti za vse zavezujoči skupni imenovalac. Že ta razdelek tako odpira vprašanje – ki pozneje postane še bolj žgoče –, ali je zbornik kot celota dovolj »koordiniran« in ali ne bi bilo smiselno – morda kot nov projekt – vendarle poskusiti podati bolj sintetično podobo postmodernizma, ki bi izhajala vsaj iz podobnih metodoloških izhodišč sodelavcev.

Tretji razdelek se posveča značilnim postmodernističnim postopkom in tehnikam, predvsem medbesedilnosti. V prvem pododdelku obravnava postmodernistične »obnove« oziroma »prenove« pripovednih zvrsti: vesterna (Theo D'haen), detektivskega romana (Hans Bertens), zgodovinskega romana in utopije (Elisabeth Wesseling), domačijskega romana (Andrea Kunne), avtobiografije (Alfred Hornung) in znanstvene fantastike (Brian McHale). Prepričljive se zdijo predvsem tiste obravnave, pri katerih so te prenovne postmodernistične takrat, kadar so metafizijske (D'haen, le delno Wesseling, v odličnem prispevku pa predvsem Kunne). Kjer tega ali podobnega kriterija ni, tudi ni jasnega razločevanja med postmodernistično predelavo in katero drugo (ali »izvirnikom«). Težave ima že E. Wesseling, po mnenju katere »najopaznejša lastnost postmodernistične zgodovinske proze verjetno ni toliko prevladujoča samorefleksivnost (...) temveč hoteno ponarejanje zgodovine«. (203) Posledica tega je, da v njenem prispevku o postmodernistični obnovi zgodovinskega romana sploh niso omenjeni Fuentes, Eco, Fowles, Schneider, Süskind, Muschg, temveč so obravnavani predvsem I. Reed, Doctorow, C. Woolf, Grass, Rushdie in Pynchon – pisci torej, od katerih sta povsem zanesljivo postmodernistična le zadnja dva. Še več težav ima Hornung: avtobiografskost v postmodernizmu ugotavlja tako, kot bi jo lahko v vsakem obdobju, visoki postmodernizem postavlja v šestdeseta in sedemdeseta leta, sem – značilno – uvršča Maxa Frischa, niti omeni pa ne, da je avtobiografskost pravzaprav eminentna lastnost modernističnih besedil. Vse to je razlog, da ostane specifičnost postmodernistične obnove avtobiografije pri njem netematizirana in povsem neprepoznava.

Drugi del tega razdelka obravnava predvsem metafikcijo in medbesedilnost – tako imenovano »predelavo« (»rewriting«) (Calinescu), medbesedilnost (Broich), avtoreferencialnost (Cornis-Pope) –, sem pa je priključeno še obravnavanje zavračanja Velikih zgodb (Ibsch), disteleologije (Szegegy-Maszák) in magičnega realizma (D'Haen). Prispevki skušajo razločevati med – v marsičem sicer sinonimnima – postopkoma predelave in medbesedilnosti. »Rewriting« je opredeljen kot medbesedilno nanašanje na specifičen pretekst ali hipotekst, medbesedilnost pa je bolj »filozofija, ki razlaga to tehniko in jo razširi v nazor, ki poudarja vlogo jezika (ali kodov) namesto tekstov (ali sporočil)«. (178) Na načelni ravni je postavljena ugotovitev, da je predelava stara toliko kot književnost, medbesedilnost pa postmoderna iznajdba (čprav jo Broich najde tudi v modernizmu!). Članka Calinescuja in Broicha dobro opredeljujeta pojma glede na duhovnozgodovinsko podlago postmodernizma, vendar je kljub temu pri njuni obravnavi mogoče problematizirati vsaj dvoje.

Vprašljivo je, ali je med »rewriting« in »intertextuality« upravičeno razločevati kot med »postopkom« in njegovo »filozofijo«; in neopredeljeno ostaja, kakšna je specifična »rewriting« in »intertextuality« v postmodernizmu. Ta neopredeljenost je pomankljiva zlasti glede na to, da obstajajo že uspešni poskusi takšne opredelitve (denimo pri M. Pfistru). – Članek Cornis-Popea o metafikciji razločuje med samozavedanjem in samonanašanjem. Tudi ta spis (postmodernistično) metafikcijo duhovnozgodovinsko ustrezno opredeli, vendar ne analizira natančneje postmodernistične specifične metafikcije, ne sprašuje se o razmerju med medbesedilnostjo in metafikcijo in – če nanj naslovimo še drugačen očitok – niti ne omenja denimo Patricie Waugh (pionirka raziskovanja metafikcije je v vsem zborniku imenovana le enkrat!). – Elrud Ibsch pri temi »zavračanje velikih zgodb« korektno izhaja iz Nietzscheja, toda aplikacija teme na konkretno literarno analizo je vprašljiva. Kot postmodernistično delo obravnava denimo *Die Korrektur* Thomasa Bernharda zaradi eksplicitnih izjav pripovedovalca, ki kažejo, da ne verjame več v absolutnost Resnice. Vendar je to za postmodernističnost verjetno premalo; resničnosti pripovedovalčevega dvoma namreč besedilo ne problematizira. Njegova izjava ostaja torej – kljub »nejeverni« vsebini – nedvoumna, resnična in zanesljiva na način, značilen za modernizem. Bolj primerna je zato v tem kontekstu obravnava Thomasovega romana *The White hotel*, ki je izrazito postmodernističen. – Razprava Szegedyja-Maszáka, ki je sicer uveljavljen poznavalec problematike, je neprimerna ne le zaradi »lokalpatriotizma« (njegova obravnava disteleologije je močno »madžarsko« obarvana), temveč tudi sicer argumentativno šibka. Povsem drugačen je prikaz magičnega realizma pri Theu D'haenu. Nenavadno podoben je obravnavi v slovenski komparativistiki, s to razliko, da avtor ob zaključku postavi zanimivo tezo; po njegovem mnenju je angloameriški postmodernizem mogoče obravnavati v kontekstu fantastike, postkolonialni postmodernizem pa kot magični realizem.

Največ vprašanj odpira četrti, najboljše in za urednika bržkone tudi najzahtevnejši del zbornika. V monografskih prikazih obravnava recepcijo in razumevanje postmodernizma v domala vseh nacionalnih književnostih – razen v Združenih državah, saj naj bi bil postmodernizem tu že dovolj pregledno obdelan. Težave, ki so se pokazale ob drugem delu, se tu še stopnjujejo, saj je tem prikazom podlaga množica različnih, med seboj pogosto nekompatibilnih »konstrukcij« postmodernizma. Za zgled naj navedemo le najbližji, očitni primer: obravnavo postmodernizma na Slovenskem. Prikaz Edwarda Mozejka, podan v okviru problematike postmodernizma v književnostih bivše Jugoslavije, je sicer prijazen in Slovencem naklonjen, toda obenem poln »posebnosti«, ki podajajo povsem napačno podobo postmodernizma pri nas. Napačni so že podatki o prvi rabi pojma na Slovenskem; pri literaturi ni upoštevana v času pisanja pregleda najveljavnejša študija o tej temi, Kosova razprava »Slovenska literatura po modernizmu«. Vsaj nenavaden pa je predvsem seznam piscev, ki naj bi (tu se lahko vprašamo, »kdo ali kaj« je bil[?] vir piščevih informacij) sodili v zgodnji postmodernizem: Dimitrij Rupel, Lojze Kovačič, Alojz Rebula, Miško Kranjec, Igor Torkar in Jože Javoršek (niti omenjena pa nista denimo Jančar in Gradišnik).

Ne le ta primer, tudi nekatere druge obravnave postmodernizma kažejo, da je pluralizmu in »konstruktivizmu«, če naj bo zastavljeni projekt smiseln, vendarle treba postaviti meje. Najmanjši skupni imenovalec, ki bi združeval avtorje prispevkov, bi moralo biti vsaj poenoteno metodološko izhodišče v

najširšem smislu. Če že ne vsebinsko enotne, bi morale biti obravnave posameznih književnosti enotne vsaj formalno. Na primer: vsak prispevek bi obravnaval kratek historiat razvoja teorije in prakse postmodernizma, zatem recepcijo, nato pa bi skušal podati nacionalni kanon postmodernističnih piscev. Vendar nekateri prikazi teorij ne obravnavajo, medtem ko jim drugi namenljajo veliko pozornosti; nekateri izčrpno navajajo postmodernistične pisce, drugi jih sploh ne ali po tako skrivnostnem ključu, da denimo v članku o italijanskem postmodernizmu Calvino sploh ni omenjen. Nekateri prispevki obravnavajo postmodernizem izključno v kontekstu nacionalne literarne zgodovine, drugi tudi – ali spet celo izključno – z mednarodnega, primerjalnega vidika. Nekateri avtorji postmodernizem že vnaprej zavračajo, zato ga v svoji obravnavi pravzaprav ne najdejo. Spet drugi ga skušajo odkriti za vsako ceno in pozabljajo (dober primer za to je obravnava domnevnega kitajskega postmodernizma; avtor se domala posmehuje tistim, ki ameriškega črnega humorja, Hellerja, Mailerja, Márqueza in magičnega realizma, Becketta in Robbe-Grilleta ne uvrščajo v postmodernizem) na sicer deklarirano razločevanje med postmoderno in postmodernizmom itn. Zmedo le še poveča to, da urednika z avtorji očitno nista dosegla niti minimalnega konsenza o tem, katera »konstrukcija« postmodernizma bi jim lahko rabila za orientacijo. Čeprav je namen zbornika predvsem prikaz raznolikosti postmodernizmov v raznih književnostih, je iz omenjenih razlogov onemogočen ravno vpogled v to raznolikost, saj so nekateri prikazi daleč od marsikje vendarle ustaljene podobe (lep primer je ravno obravnava Slovencev).

Pisec tega zapisa se zaveda, da pomeni zbornik *International Postmodernism* skrajno zahteven projekt, ki ga je seveda lahko kritizirati, teže pa udejanjiti alternativo. Urednika sta nedvomno opravila obsežno in v marsikaterem pogledu tudi koristno delo. Kljub vsemu se zdi, da je bilo vendarle premalo storjeno za »objektivnost«. V dobi konstruktivizma, razkrivanja ideoloških mehanizmov ne le družbe, temveč tudi literarne vede in literature, v dobi radikalne problematizacije kanona in vsestranskega pluralizma je zagotovo skrajno težko – brez očitkov o »kulturnem kolonializmu« – sestaviti denimo zbornik, ki bi bil bolj sintetičen, strožji in pregleden. Vendar bi projekt, zasnovan leta 1967, zahteval prav to. Zdi se, da bi z zahtevnejšim organizacijskim delom, z bolj pretehtanim izborom sodelavcev (predvsem takih, ki so strokovnjaki za to področje), z upoštevanjem že dognanega, predvsem pa s strokovnim preverjanjem za objavo namenjenih člankov zbornik lahko bil boljši.

Tomo Virk

November 1999

LOTMAN IN SODOBNOST V ZBORNIKU *SLAVICA TERGESTINA*

Ideje ruskega literarnega teoretika Jurija Mihajloviča Lotmana, ustanovitelja Tartujske semiotške šole, so davno prerasle meje ruske literarne vede in pomenijo teoretski okvir preučevanja tekstov kulture, iz katerega črpa in v dialogu s katerim se oblikuje tudi zahodnoevropska misel o literaturi in kulturi. Tak dialog z besedo danes žal že pokojnega znanstvenika predstavljajo tudi prispevki z znanstvene konference, posvečene Lotmanovemu ustvarjanju (Bergamo, november 1994), ki jih prinaša četrta številka tržaškega zbornika *Slavica tergestina*.

Serijski zborniki *Slavica tergestina*, ki jo izdaja *Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori* na Univerzi v Trstu, je začela izhajati leta 1987. Prva številka še ni bila zasnovana kot zbornik. Urednik Franco Crevatin je vanjo umestil dialektološko študijo Rade Košuta *Slovenski dialektološki leksikalni atlas tržaške pokrajine*, opremljeno s predgovorom Tineta Logarja. Čeprav je bila publikacija zasnovana serijsko, je naslednja, druga številka (*Slavica russica*, 1994) sledila šele po sedmih letih. Tokrat kot zbornik literarnovednih prispevkov s področja rusistike in s težnjo, kot je v uvodnem zapisu poudaril Ivan Verč, zagotoviti prost pretok svežih idej mladih avtorjev s področja slavistike v srednjeevropskem prostoru.

Podobno, čeprav vsebinsko nekoliko širše, je zasnovana tudi tretja številka s podnaslovom *Studia comparata et russica* (1995). Literarnovedne prispevke s področja rusistike dopolnjuje prispevek Marka Juvana o vlogi teorije intertekstualnosti v sodobni komparativistiki, hkrati pa so v zborniku znova dobile prostor tudi jezikoslovne teme s prispevkom Tatjane Suščove o interferenci fonetičnih sistemov pri učenju tujega jezika.

Podobno širok tematski okvir odlikuje tudi dve zadnji številki zbornika. Peta številka, posvečena problemom prevajanja (*Slavjanske jazyki i perevod*, 1997), se loteva naslovne teme v treh tematskih sklopih (predstavljeni so problemi prevajanja umetniškega teksta, odnos lingvistike do prevoda in problemi didaktike prevajanja), uvodoma omenjena četrta številka (*Nasledie Ju. M. Lotmana: nastojaščee i buduščee*) pa Lotmanove zapuščine in pomena njegovih idej v sodobni literarni vedi in v širših razmišljanjih o kulturi.

Še posebej zanimiv je zbornik, posvečen Lotmanu, saj v slovenski literarnovedni prostor v strnjeni obliki prinaša primere konkretnih aplikacij Lotmanovih idej pri analizi raznih tipov tekstov različnih kultur, produktivne povezave Lotmanovih konceptov z idejami zahodnoevropske in ameriške humanistične misli. Žal je več kot polovica prispevkov v zborniku v italijanskem jeziku. Žal zato, ker mi kot rusistu romanski jeziki predstavljajo še neosvojeno področje znanj. Tokratna predstavitev Lotmanovega zbornika bo torej milo rečeno nepopolna, upam pa, da dovolj zanimiva, da bo bralce, ki jim italijanščina ni tuja, pritegnila k odkrivanju vsega, kar bo na teh straneh ostalo neomenjeno.

Življenjsko delo J. M. Lotmana, njegovo dejavnost na Katedri za rusko literaturo Tartujske univerze, je v prvem prispevku zbornika predstavila Ljubov Kiseleva. Celotna Lotmanova akademska pot, od začetkov, ko je moral zaradi Stalinove antisemitske politike svoje mesto poiskati na takratni akademski

periferiji v estonskem mestu Tartu, do zadnjih let, ko je Tartujska semioticska šola, oče katere je bil, postala eden od centrov vzhodnoevropske in svetovne humanistične misli, je v prispevku predstavljena ne zgolj kot pot strokovnjaka, ampak predvsem kot pot človeka. Ob predstavitvi njegovih predavanj in seminarjev sta predstavljena okolje in katedra, na kateri je deloval, ob akademskem delu ovire, ki jih je predenj in njegove sodelavce vedno znova postavljalo svobodomiselnosti ne preveč naklonjeno širše družbeno okolje.

Z druge perspektive je Lotmanovo delo predstavljeno v naslednjem prispevku, ki kot osnovno načelo njegove ustvarjalne poti izpostavlja stalno preverjanje in razvoj že izoblikovanih idej in konceptov. Lotmanova prizadevanja, odkriti osnovne značilnosti znaka kot tvornega elementa tekstov vsake kulture, so predstavljena hkrati z njegovo težnjo, najti individualno, neponovljivo in slučajno, ki preučevalca sili v stalno preverjanje lastnih ugotovitev. Avtor ob tem izpostavlja širino, s katero se je Lotman loteval vseh problemov kulture, njegova prizadevanja, zblížati dva pola znanosti, humanistiko in naravoslovje, in opozarja, da mora Lotmanova zapuščina v sodobni znanosti vsem predstavljati to, kar je za življenja predstavljala samemu Lotmanu – sistem znanj, ki še zdaleč ni dokončen in zaključen, torej vedenje, ki ga moramo stalno preverjati predvsem v odnosu do sveta, ki ga kot tekst modelira.

Tretji prispevek, ki ravno tako poskuša dodatno osvetliti znanstveno zapuščino v povezavi z osebnim v Lotmanovem življenju, je tekst B. F. Jedorova o Lotmanovi korespondenci. Lotmanova pisma in pisma Lotmanu predstavljata kot dokumente o njegovi dejavnosti, ki lahko veliko povedo o ozadju Lotmanovih idej in dopolnjujejo tako sliko njegovega osebnega življenja kot tudi nekatera njegova znanstvena dela. Obenem Jedorov opozarja na posebne okoliščine, v katerih so bila ta pisma pisana in brana. Opozarja na družbeno situacijo, v kateri je bilo kakršno koli dopisovanje, tudi tisto osebnega značaja, vedno potencialni dokazni material v morebitnem procesu zoper pošiljalca ali naslovnika. Posledica tega je korespondenca aluzij in namigov, torej teksti, ki tudi s stališča semiotike pomenijo zanimiv predmet preučevanja.

Zgoraj omenjene prispevke, ki se torej ukvarjajo z Lotmanovo znanstveno zapuščino in biografijo, dopolnjuje drugi sklop, posvečen posameznim Lotmanovim teoretskim konceptom v navezavi na sodobno semiotiko in literarno vedo.

Angela Locatelli v svojem prispevku podaja nov pogled na literarnozgodovinsko obdobje, enega temeljnih konceptov klasične literarne zgodovine. Razumevanju literarnega obdobja kot časovno zamejenega segmenata v razvoju literature, v katerem imajo literarna dela določene skupne značilnosti, zoperstavlja idejo literarnega obdobja, zasnovano na Lotmanovem razumevanju kulture kot semiosfere, znakovnega prostora, v katerem sočasno bivajo teksti neke kulture. V vsakem obdobju tako nastopajo teksti, ki so v skladu z dominantnimi literarnimi kodi obdobja, ob njih pa na periferiji semiosfere teksti, ki od dominante obdobja odstopajo. Vendar po Lotmanu kultura na višji stopnji teži k samoopisovanju načel strukturne organizacije sistema, da bi se obranila prevelike raznolikosti semiosfere, ki ogroža enotnost sistema kulture. Tak metatekst kulture, ki poskuša z redukcijo kompleksnosti opisati sistem razvoja literature, odkriva avtorica tudi v klasični literarni zgodovini in njeni členitvi zgodovinskega procesa na posamezna literarna obdobja. Realno situacijo v posameznih obdobjih vidi kot veliko bolj kompleksen splet različnih centralnih in perifernih načel oblikovanja tekstov. Zato predlaga literar-

nozgodovinsko obravnavo, ki se vedno osredotoča na strukturo teksta in kompleksno semiosfero obdobja, in ob tem predstavlja nekatere vzporednice med Lotmanovim konceptom centra in periferije v semiosferi in idejami v sodobnem angloameriškem preučevanju kulture (*Cultural Studies*).

Literarnovedni temi se v zborniku posveča tudi Ivan Verč. Odnos med prozo in poezijo predstavlja na novih temeljih sodobne strukturalne analize in hkrati v odnosu do vprašanj literarne zgodovine oziroma tradicije. Pri tej obravnavi je zanimiv predvsem premik od obravnave poezije in proze v primarno opozicionalnem odnosu k obravnavi skupnih značilnosti obeh osnovnih oblik literarnega ustvarjanja, ki vodi k novi osvetlitvi problema t. i. mešanih žanrov.

Širšim kulturološkim vprašanjem se v svojih prispevkih posvečata Leonid Heller in Georges Nivat. Prvi opozarja na nevarnost posploševanja, do katerega lahko pripelje nekritična aplikacija nekaterih Lotmanovih konceptov pri obravnavanju različnih kultur. Posebej izpostavlja Lotmanov koncept dveh modelov znaka v kulturi, binarnega in ternarnega, ki ju Lotman odkriva v katolicizmu in pravoslavju, in Lotmanovo opozicijo dveh osnovnih modelov socialno-kulturnega vedenja, modela podreditve (*vruchenie seb'a*) in modela dogovora (*dogovor*). Obe opredelitvi raznih kultur po mnenju avtorja sicer izpostavljata osnovne razlike med rusko in zahodnoevropskimi kulturami, vendar ob tem opozarja, da le na osnovi teh modelov v moderni semiotiki ne moremo opredeliti vedno bolj kompleksnih kulturnih vzorcev. Iz obeh zgoraj omenjenih Lotmanovih konceptov izhaja tudi Georges Nivat, ob tem pa poskuša opredeliti modele prihodnosti, značilne za oba tipa kultur. Na osnovi literarnih tekstov v kulturah obeh tipov predstavlja dominantne modele prihodnosti, ki so po njegovem rezultat različnega dojetja kategorije časa.

Teoretski del zbornika dopolnjujeta še dva prispevka, ki se posvečata vprašanju svobode in problemu svobode v strukturalizmu in v idejah Tartujske semioticske šole. Izhodišče Lotmanove obravnave literature in kulture je bil strukturalizem, metoda, ki ji sodobna poststrukturalistična humanistika očita akademski totalitarizem, ki naj bi prek predstave o literaturi in kulturi kot strukturalnih, urejenih sistemih izločal svobodo in naključje iz procesov kulture. Kot odgovor na takšne obtožbe prinaša zbornik prispevek Mihaila Lotmana, sina Ju. M. Lotmana, in tekst ameriškega slavista Vladimira E. Aleksandrova.

Avtorja se v svojih razmišljanjih postavljata v bran strukturalizmu kot znanstveni metodi, pri tem pa izhajata iz različnih izhodišč. Vladimir Aleksandrov izhaja iz enake predpostavke kot kritiki strukturalizma. Strukturo povezuje z nesvobodo, vendar pa poskuša vrednostno na novo opredeliti pojem nesvobode v odnosu do teksta. Pri tem izhaja iz Lotmanove teze, da vsak tekst zunajtekstovno realnost, del katere so tudi naključja in s tem svoboda, nujno deformira v strukturo, v kateri je pomen nekega elementa vedno opredeljen s položajem v strukturi. To transformacijo je po mnenju Aleksandrova potrebno upoštevati pri preučevanju teksta, saj struktura determinira pomen elementa tudi na nivoju recepcije. Po mnenju avtorja prisotnost naključja v zunajtekstovnem še ne implicira naključnosti elementov v tekstih kulture, zato v prenosu zunajtekstovnega dojetja nesvobode kot negativne kategorije na raven tekstov kulture odkriva neupoštevanje osnovnih značilnosti teksta.

Drugače se problema loteva Mihail Lotman. Problematizira že samo predpostavko, iz katere izhajajo kritiki strukturalizma, namreč idejo, da struktura

nju implicira nesvobodo. Pri tem izhaja iz zgodovinske analize pojma in razkriva dvojnost razumevanja koncepta svobode v evropski humanistični misli. Prvi koncept opredeljuje kot negativno svobodo, svobodo od nečesa. Negativna svoboda je vedno sekundarna, saj jo pogojuje neka predhodna omejitev, represija. V samem konceptu negativne svobode leži predpostavka, da je primarno stanje vedno stanje nesvobode in nasilja. Tako namreč vsak poskus upora proti neki omejitvi nujno prinaša s seboj drugo zavedno ali nezavedno omejitev, kar avtor prikaže na primeru normative poetike klasicizma in klišeizacije poetike poznega romantizma. V nasprotju z negativno svobodo pa Mihail Lotman koncept pozitivne svobode, svobode za nekaj, odkriva znotraj samega pojma strukture. Pozitivno svobodo vidi kot realizacijo potencialnih možnosti znotraj same strukture, v možnosti zavestnega izbora ene od možnih alternativ. Ob zanimivi zgodovinski analizi avtor tako zavrača povezavo med strukturalizmom in nesvobodo ter predstavlja kompleks idej Tartujske šole, ki so neposredno povezane z idejami o svobodi kot pozitivno opredeljeni kategoriji.

Predstavitev Lotmanovih idej in teoretskih problemov, ki jih te ideje porajajo v sodobni humanistiki, dopolnjuje v zborniku tretji sklop prispevkov. V teh se avtorji lotevajo konkretnih analiz literarnih tekstov, pri čemer se opirajo na nekatere Lotmanove ideje in teoretska izhodišča.

Jelena Pogosjan se v svojem prispevku posveča obdobju ruskega klasicizma. V odah Lomonosova, ruskega znanstvenika in pisca, ki je v rusko literaturo vnesel klasicistično poetiko treh stilov, odkriva avtorica razvoj literarnih kanonov v obdobju vladavine carice Katarine Velike (1762–1796). Razvoj literarnega kanona v klasicističnem obdobju obravnava vzporedno z razvojem splošnih kulturnih in družbenih odnosov v obdobju vladanja Katarine II, da bi pokazala vzroke za razmah ode v ruski literaturi po letu 1762. V odah Lomonosova tega obdobja avtorica odkriva postopni razvoj odnosa pisec ode – slavljeni imperator, v katerem avtor postopno prehaja iz klišeiziranega anonimnega slavitelja v osebnost, katere poteze odsevajo v tekstu. Takšen razvoj naj bi pripeljal k postopnemu spreminjanju družbenih norm vedenja podanika pred vladarjem. Rezultat postopne demokratizacije odnosa podanik – vladar pa naj bi bila po mnenju avtorice širitev kroga ljudi, ki so se na vladarja lahko obrnili v žanru ode in posledično porast števila od v tem obdobju. Tako avtorica ob upoštevanju povezanosti literature in oblasti v klasicističnem obdobju izpostavlja medsebojne vplive raznih segmentov semiosfere (literatura, politika) v kulturi in predstavlja vlogo takšnih medsebojnih povezav v analizi konkretnih pojavov v kulturi.

Iz drugih Lotmanovih konceptov izhaja Joe Andrew v analizi cikla kratkih zgodb *Rdeča konjenica*, v katerem je Izak Babelj upodobil boje v Ukrajini med državljansko vojno po Oktobrski revoluciji. Na osnovi Lotmanove tipologije literarnih junakov in njegove opredelitve narativa avtor preko osrednjega junaka rekonstruira strukturne povezave celotnega cikla. Pri tem posebej izpostavlja centralno vlogo ene od kratkih zgodb, ki jo obravnava kot središčno v celotni strukturi cikla, celoten cikel pa predstavlja kot varianto tega, kar Lotman opredeljuje kot najbolj arhaični mitološki kompleks, prehod junaka od smrti prek kategorije spolnega odnosa do ponovnega vstajenja. Podobno kot pri ostalih tekstih, v katerih Lotman odkriva ta mitološki kompleks (npr. *Zapiski iz mrtvega doma* F. M. Dostojevskega), Andrew tudi v

Rdeči konjenici ne vidi dokončne realizacije niza, čeprav naj bi bila možnost ponovnega vstajenja iz sveta smrti (vojna) nakazana v zadnjih dveh novelah.

Podobno kot Andrew se tudi A. K. Žolkovski v svojem prispevku posveča delu, ki je nastalo po Oktobrski revoluciji. Avtor osrednji predmet analize, kratko zgodbo *Duševna preprostost* (*Duševnaja prostota*) Mihaila Zoščenka, ki je bila v preteklosti podobno kot večina Zoščenkovih del ponavadi obravnavana kot satira na razmere v ruski družbi, obravnava kot psihološko novelo, v kateri prek raznih intertekstualnih referenc na *Brate Karamazove* in *Zapiske iz podtalja* F. M. Dostojevskega v ospredje stopajo motivi fobij, strahu in krivde. Na ta način poskuša Žolkovski že v zgodnjem Zoščenkovem delu odkriti psihopatološke prvine, ki so bolj očitne v Zoščenkovih poznih delih v tridesetih letih.

Tako Žolkovski kot tudi nekoliko bolj očitno Andrew v svojih analizah sledita Lotmanovemu izhodišču v analizi tekstov kulture. Oba poskušata v različnih tekstih kulture pokazati stične točke, splošne prvine kulture, ki pa v posameznih tekstih prihajajo do izraza na individualen način.

Zbornik kot celota predstavlja torej kombinacijo različnih prispevkov, ki imajo to skupno točko, da v večji ali manjši meri črpajo iz zakladnice idej Ju. M. Lotmana in Tartujske semiotske šole.

Ob zgoraj na kratko predstavljenih prispevkih prinaša zbornik še devet tekstov v italijanskem jeziku. Naslovi, kot sta *Florenskij, Bahtin, Lotman (dialogo a distanza)* in *La mobilita della cultura comica come segno della sua eterogenita* pa obljublajo zanimivo, meni žal nedostopno branje.

Blaž Podlesnik

Januar 1999

A SELECTED SHORTLIST OF COMPARATIVE LITERATURE
(TEXT) BOOKS IN ENGLISH, FRENCH, AND GERMAN
(1965-1999)

KRATEK SEZNAM IZBRANIH MONOGRAFIJ IN ZBORNIKOV
O PRIMERJALNI KNJIŽEVNOSTI V ANGLEŠKEM, FRANCOŠKEM
IN NEMŠKEM JEZIKU
(1965-1999)

- ALDRIDGE, A. Owen., ed. *Comparative Literature: Matter and Method*. Urbana: U of Illinois P, 1969.
- BACHLEITNER, Norbert, Alfred Noe, and Hans-Gert Roloff, eds. *Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1997.
- BASSNETT, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- BERNHEIMER, Charles, ed. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995.
- BLOCK, Haskell M. *Nouvelles tendances en littérature comparée*. Paris: Nizet, 1974.
- BRUNEL, Pierre, and Yves Chevrel. *Précis de littérature comparée*. Paris: PU de France, 1989.
- BRUNEL, Pierre, Claude Pichois, and André-Michel Rousseau. *Qu'est-ce que la littérature comparée?* Paris: Armand Colin, 1983. Rpt. 1988.
- CHAUDHARY, Anraj. *Comparative Aesthetics: East and West*. New Delhi: South Asia Books, 1991.
- CHEVREL, Yves. *Comparative Literature Today: Methods and Perspectives*. Trans. Farida Elizabeth Dahab. Kirksville: The Thomas Jefferson UP, 1995.
- CLEMENTS, Robert J. *Comparative Literature as Academic Discipline: A Statement of Principles, Praxis, Standards*. New York: Modern Language Association of America, 1978.
- CORSTIUS, Jan Brandt. *Introduction to the Comparative Study of Literature*. New York: Random House, 1968.
- DIDIER, Béatrice, ed. *Précis de littérature européenne*. Paris: PU de France, 1998.
- DURISIN, Dionyz. *Sources and Systematics of Comparative Literature*. Trans. Peter Tkáč. Bratislava: Univerzita Komenského, 1974.
- DURISIN, Dionyz. *Vergleichende Literaturforschung. Versuch eines methodisch-theoretischen Grundrisses*. Berlin: Akademie, 1976.
- DURISIN, Dionyz. *Theory of Literary Comparatistics*. Trans. Jessie Kocmanová. Bratislava: Slovak Academy of Sciences, 1984.
- DYSERINCK, Hugo. *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier, 1977. Rpt. 1991.
- ETIEMBLE, René. *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*. Paris: Bourgeois, 1988.
- FÜGEN, Hans-Norbert, ed. *Vergleichende Literaturwissenschaft*. Düsseldorf: Econ, 1973.
- GARCÍA-Berrio, Antonio. *A Theory of the Literary Text*. Berlin: Walter de Gruyter, 1992.
- GUILLÉN, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Cambridge: Harvard UP, 1993.

- GUYARD, Marius-François. *La Littérature comparée*. 1951. Paris: PU de France, 1978.
- HENDRIX, Harald, Joost Kloek, Sophie Levin, and Will van Peer, eds. *The Search for a New Alphabet: Literary Studies in a Changing World*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1996.
- HIGONNET, Margaret R., ed. *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1994.
- JEUNE, Simon. *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris: Minard, 1968.
- JOST, François. *Introduction to Comparative Literature*. Indianapolis: Pegasus, 1974.
- KAISER, Gerhard R. *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Forschungsstand – Kritik – Aufgaben*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1980.
- KAPPLER, A. *Der literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik*. Bern: Peter Lang, 1976.
- KIRBY, Kohn T., ed. *The Comparative Reader: A Handlist of Basic Reading in Comparative Literature*. New Haven: Chancery P, 1998.
- KOELB, Clayton, and Susan Noakes, eds. *The Comparative Perspective on Literature: Approaches to Theory and Practice*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- KONSTANTINOVIC, Zoran. *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*. Bern: Peter Lang, 1988.
- KÜRTÖSI, Katalin, and József Pál, eds. *Celebrating Comparativism*. Szeged: József Attila University, 1994.
- LEERSEN, Joseph, and Karl Ulrich Syndram, eds. *Europa provincia mundi: Essays in Comparative Literature and European Studies*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1992.
- LEVIN, Harry. *Grounds for Comparison*. Cambridge: Harvard UP, 1972.
- MARINO, Adrian. *Comparatisme et théorie de la littérature*. Paris: PU de France, 1988.
- MINER, Earl. *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton UP, 1990.
- MOISAN, Clément. *Le Phénomène de la littérature. Essai*. Montréal: l'Hexagone, 1996.
- PAGEAUX, D.-H. *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.
- PICHOIS, Claude et André-Marie Rousseau. *La Littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.
- PRAWER, S.S. *Comparative Literary Studies: An Introduction*. London: Duckworth, 1973.
- RÜDIGER, Horst, ed. *Komparatistik. Aufgaben und Methoden*. Stuttgart: Kohlhammer, 1973.
- SHADDY, Virginia M., ed. *International Perspectives in Comparative Literature: Essays in Honor of Charles Dedeyan*. Lewiston: Edwin Mellen, 1991.
- SCHMELING, Manfred, ed. *Vergleichende Literaturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Athenaion, 1981.
- SCHULZ, Hans-Joachim, and Phillip H. Rhein, eds. *Comparative Literature: The Early Years. An Anthology of Essays*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1973.
- SOUILLER, Didier, and Wladimir Troubetzkoy, et al., eds. *Manuel de littérature comparée*. Paris: PU de France, 1997.
- SOUILLER, Didier, and Wladimir Troubetzkoy, eds. *Littérature comparée*. Paris: PU de France, 1997.

- STALLKNECHT, Newton P., and Horst Frenz, eds. *Comparative Literature: Method and Perspective*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1961. Rpt. 1974.
- TÖTÖSY de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1998.
- TÖTÖSY de Zepetnek, Steven, and Milan V. Dimic, with Irene Sywenky, eds. *Comparative Literature Now: Theories and Practice / La Littérature comparée à l'heure actuelle. Théories et réalisation*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- TROUSSON, Raymond. *Un Problème de littérature comparée. Les Etudes de thèmes. Essai de méthodologie*. Paris: Lettres Modernes, 1965.
- VALDÉS, Mario J., Daniel Javitch, and A. Owen Aldridge, eds. *Comparative Literary History as Discourse: In Honor of Anna Balakian*. Bern: Peter Lang, 1992.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer, 1968.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Trans. William Riggan. Bloomington: Indiana UP, 1973.
- WRENN, Charles L. *The Idea of Comparative Literature*. London: Modern Languages Humanities Research Association, 1968.
- YAKOTA-Murakami, Takayuki. *Don Juan East/West: On The Problematics of Comparative Literature*. New York: State University of New York UP, 1998.
- ZIMA, Peter V. and Johann Strutz. *Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*. Tübingen: Francke, 1992.
- <http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/booklist.html>

Steven Tötösy de Zepetnek

Sodelavci v tej številki:

France Bernik,
1000 Ljubljana, SI, SAZU, Novi trg 5

Lado Kralj,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književ-
nost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

Jakob Jaša Kenda,
1000 Ljubljana, SI

Marko Juvan,
1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slo-
vensko literaturo in literarne vede

Steven Tötösy de Zepetnek,
Department of Comparative Literature, Religion, and Film/Media Studies,
University of Alberta, Edmonton, Alberta, T6G 2E6 Canada.
E-mail: steven.totosy@ualberta.ca

Jola Škulj,
1000 Ljubljana, SI, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slo-
vensko literaturo in literarne vede

Tomo Virk,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književ-
nost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

Blaž Podlesnik, Ljubljana

UDK 821.112.2.09 Goethe 7 Faust .091

821.163.6.09: 821.112.2.09 Goethe 7 Faust

nemška književnost / Goethe, Johann Wolfgang von / recepcija pri Slovencih

France Bernik: Recepcija Goethejevega Fausta pri Slovencih

Razprava poskuša opisati recepcijo ene najpomembnejših dram nemške in svetovne književnosti na Slovenskem, ugotoviti, kako so Goethejevega *Fausta* sprejemali strokovno kvalificirani bralci – prevajalci, literarni ustvarjalci, kritiki in literarni znanstveniki različnih usmeritev. Pri tem se ne ustavlja ob številnih omembah *Fausta* ali mimogrednih namigih nanj v tisku, temveč upošteva zaokrožene, bolj ambiciozno zastavljene poglede na osrednje Goethejevo delo, ki jih je zabeležila slovenska publicistika ob njegovih prevodih, delnih in celovitih, ali ob pesnikovih obletnicah in jubilejih.

UDK 821.133.1.09-2(493) Maeterlinck

821.163.6.09-2 Cankar I.091

belgijska književnost / simbolizem / simbolistična drama / dramska tehnika / Maeterlinck, Maurice / vplivi / slovenska književnost / Cankar, Ivan

Lado Kralj: Maeterlinckov model moderne drame. Simbolistična dramska tehnika

Glavni namen simbolistične dramske tehnike je pošiljanje sporočil, ki so dostopna predvsem intuitivnemu zaznavanju, največja nevarnost pa tem sporočilom grozi s strani materialnega. Še bolj določno: dramo utegne uničiti igralec in sicer zaradi svoje materialne in naključne subjektivitete. Odtod sledijo trije obrambni ukrepi: 'statično gledališče' (Maeterlinck), bralna drama (Mallarmé) in 'nadmarioneta' (E. G. Craig). Primarni značilnosti 'statičnega gledališča' sta trpna dramska oseba in vseobsežna, obsesivna tema smrti; sekundarni pa 'dialog druge stopnje' (navidez odvečne besede in neizgovorjene besede) in 'tretja oseba' (artikulirana z nedoločnima zaimkoma 'nekdo', 'nekaj' ali kot simbolični paralelizem).

UDK 821.163.6.09 Strniša G.:792.246

792.246"04/14"

slovenska književnost / slovenska dramatika / Strniša, Gregor / srednjeveška dramatika / mrtvaški ples / moraliteta / vplivi

Jakob Jaša Kenda: Gregor Strniša in srednjeveške dramske zvrsti

Spis se ukvarja s povezavami med Strniševo in srednjeveško dramatiko. Za potrebe primerjave se najprej osredotoči na problem klasifikacije srednjeveške dramatike in definira njene različne zvrsti, obenem pa že kaže številne vzporednice s posameznimi Strniševimi dramami. Pri tem pokaže, da so najpomembnejše povezave med srednjeveškim mrtvaškim plesom in Strniševimi Ljudožerci, srednjeveško moraliteto in Žabami ter deloma Driado, ostale Strniševe drame pa so s srednjeveškimi dramskimi zvrstmi šibkeje povezane.

UDK 82.0"1966/1974" Kristeva J.
82.0"1968/1975" Žižek S.
81'22

literarna veda / semiotika / poststrukturalizem / intertekstualnost / Kristeva, Julia /
vplivi / slovenska literarna veda / Žižek, Slavoj

*Marko Juvan: Geneza intertekstualnosti, poststrukturalizem in slovenska
teoretska »neoavantgarda«*

Razprava razgrinja pogloblitve kontekste, v katerih je J. Kristeva v l. 1966–74 medbesedilno in meddisciplinarno razvila pojem intertekstualnost: družbeno-kritično semiotiko, dekonstrukcijo znaka in strukture, postmodernistično citatnost, Bahtinovo dialoškost in metalingvistiko ter Saussurove anagrame. Intertekstualnost je izvorno funkcionirala kot simptom institucionalne krize humanistike ter znak prehodov in prelomov med strukturalizmom in poststrukturalizmom, pa tudi med moderno in postmoderno. Prek konteksta zgodnjega poststrukturalizma je od »revolucionarnega« l. 1968 do sredine 70. let vplivala tudi na slovensko neoavantgardno umetnost (ludizem) in semiotično teorijo mlajšega rodu, zlasti na S. Žižka.

UDK 82.091:130.2
82.091:316.7

primerjalna literarna veda / kulturne študije / primerjalne kulturne študije

Steven Tötösy de Zepetnek: Toward a Comparative Cultural Studies

Steven Tötösy de Zepetnek predlaga v razpravi »K primerjalnim kulturnim študijam« razvitje teoretskega in metodološkega okvira za raziskovanje kulture in literature. Ugotavlja, da je primerjalna književnost v svoji zgodovini razvila mnoge vidike kulturnih študij, ki danes veljajo za inovativne. Razprava pomeni uvodni korak v kombinacijo primerjalne književnosti in kulturnih študij, in sicer s predstavitvijo izbora novejših del o primerjalni književnosti in predloga v desetih točkah, kako zasnovati primerjalne kulturne študije.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost 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, verzija 6.0 ali več; sprejemamo tudi besedila v tekstni obliki (*.TXT) ali obdelana z drugimi urejevalniki, ki so združljivi s standardom PC-IBM.

V izjemnih primerih je mogoče poslati prispevek po elektronski pošti glavnemu uredniku na naslov: tomo.virk@guest.arnes.si

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledki, 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, recenzije ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

Razprave morajo imeti sinopsis (do 300 znakov) in povzetek (do 2.000 znakov). Sinopsis si so objavljeni v slovenščini, povzetki v tujem jeziku po avtorjevem izboru. Članek v tujem jeziku mora imeti povzetek v slovenščini. Če je le mogoče, naj avtor sam poskrbi za prevod.

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 ki 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 izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali v 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 glavega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razpoznavno samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljenih ali navajanih 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 in zbornikih 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 avtorjaj (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.

Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 22, Nr. 2,
Ljubljana, december 1999*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

▪ PAPERS

France Bernik:

The Reception of Goethe's *Faustus* in Slovenia 1

Lado Kralj:

Maeterlinck's Model of Modern Drama 13

Jakob Jaša Kenda:

Gregor Strniša and the genres of medieval drama 35

Marko Juvan:

The *genesis of intertextuality, post-structuralism*
and the Slovene »neo avant-garde« theory 57

Steven Tötösy de Zepetnek:

Toward a Comparative Cultural Studies 85

▪ REVIEW OF REVIEWS

▪ BOOK REVIEWS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 22/1999, št. 2

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

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

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

Glavni in odgovorni urednik (Editor): Tomo Virk

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

Dokumentacijska oprema člankov: Vera Troha

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

Tisk: VB&S d. o. o., Milana Majcna 4, Ljubljana

© avtorji

Izhaja dvakrat na leto (CL is published twice a year).

Naročila sprejema Slovensko društvo za primerjalno književnost, 1000 Ljubljana, Aškerčeva 2.

Letna naročnina (Subscriptions): 2200 SIT, za študente in dijake 1200 SIT.

Tekoči račun: 50101-678-52401 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

Revija izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo, Ministrstva za kulturo, Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in Znanstvenega inštituta Filozofske fakultete.

Oddano v tisk 3. decembra 1999.