

P **Primerjalna** **književnost**

Ljubljana 2000 • številka 1

RAZPRAVE

Terry Eagleton:
CULTURE WARS

Vladimir Biti:
IDENTITETA

Nadežda Starikova:
**K VPRAŠANJU TIPOLOGIJE
ZGODOVINSKEGA ROMANA**

Janez Vrečko:
ORKESTRA, SCENA IN AHIL

Miha Pintarič:
ARABCI IN TRUBADURJI

KRITIKA



P Primerjalna književnost

PKn, letnik 23, št. 1, Ljubljana, junij 2000
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

- Terry Eagleton:*
Culture wars 1
- Vladimir Biti:*
Identiteta 11
- Nadežda Starikova:*
K vprašanju tipologije zgodovinskega romana 23
- Janez Vrečko:*
Orkestra, scena in Ahil 35
- Miha Pintarič:*
Arabci in trubadurji 53

▪ KRITIKA

- Lado Kralj: Teorija drame (*Jelka Kernev Štrajn*) 75
- Marko Juvan: Intertekstualnost (*Tomo Virk*) 83

CULTURE WARS

Terry Eagleton

University of Oxford, Oxford

The crisis of the notion of culture is today evident in the conflict between universalism and particularism, between notions concerning the normative-aesthetic and the anthropological-descriptive. The author outlines the historical reasons which, in the post-modern era, have led to a conflict between western universalism and other cultures of the world, and to the complex relations between cultural industry, post-modernist relativity, the political functionalisation of high culture and the plurality of the politics of identity. He advocates the revalorisation of a radical extensiveness of the universalistic idea of culture of the Enlightenment.

Vojne kultur. Kriza ideje kulture se danes kaže v konfliktu med univerzalizmom in partikularizmom, med normativno-estetskimi in antropološko-opisnimi pojmovanji. Avtor oriše zgodovinske razloge, ki so v postmoderini privedli do spopada med zahodnim univerzalizmom in kulturami ostalega sveta ter do zapletenih razmerij med kulturno industrijo, postmodernističnim relativizmom, politično funkcionalizacijo visoke kulture in pluralizmom identitetnih politik. Zavzema se za revalorizacijo radikalnih razsežnosti univerzalistične ideje kulture v razsvetljenstvu.

The word 'culture' has always seemed both too broad and too narrow to be really useful. Its aesthetic meaning includes Stravinsky but not necessarily science fiction; its anthropological sense may stretch from hairstyles and drinking habits to the manufacture of drainpipes. In its turbulent career as a concept, culture has been both a synonym and an antonym of 'civilisation', has pivoted between actual and ideal, and hovered precariously between the descriptive and the normative. In its narrower sense, the word means the arts and fine living: the arts define what makes life worth living, but they are not themselves what we live for. It suggests rather patronisingly that science, philosophy, politics and economics can no longer be regarded as 'creative' (for what historical reasons is this so?), and implies rather alarmingly that civilised values are now to be found only in fantasy.

Culture in this Schillerian or Arnoldian sense is an antidote to sectarianism, keeping the mind serenely untainted by one-sided commitments and plucking a universal humanity from our squalid, empirical, everyday selves. Yet since this blithe Hellenism sets its face against specific practical interests, it can realise itself in action only at the cost of betraying itself. The action necessary to secure it undermines its own harmonious symmetry. But you can still strive to link this sense of culture to others, in a three-step process: culture as aesthetic defines a quality of life (culture as civility) which it is the task of politics to realise culture as a whole (culture as corporate form of life).

Six historic developments in modernity put the notion of culture on to agenda. First, culture drifts to the fore the moment 'civilisation' itself begins to seem self-contradictory. It is at this point that a dialectical thought becomes necessary. Once the idea of civilisation, in post-Enlightenment Europe, becomes more of a drably factual term than an upliftingly normative one, culture begins to counter it as utopian critique. Second, culture springs into prominence once it is realised that without radical social change (culture in that sense), the future of the arts and fine living (culture in that other sense) is in dire jeopardy. For culture to survive, you have to change the culture. Third, with Herder and German idealism, culture in the sense of a distinctive, traditional, perhaps ethnic way of life provides a convenient way of belabouring Enlightenment universalism.

Fourth, culture starts to matter once Western imperialism is faced with the conundrum of alien life-forms which *must* be inferior but which seem in reasonably good shape. Culture, like Raymond Williams's masses, is, in short, other people. The Victorians didn't see themselves as a culture, since the relativising, self-estranging effect of this move would have been too damaging. In the era of imperialism, then, the West is confronted with the spectre of cultural relativism at the precise moment at which it needs to affirm its own spiritual privilege.

The other two reasons for the prominence of the idea of culture belong more to our own era. First, need one say, the culture industry: that historic moment in which cultural or symbolic production, separated from other forms of production in the great epoch of modernity, is finally reintegrated with them to become part of general commodity production as such. Second, in the past few decades, the fact that for the three currents which have dominated the global political agenda – feminism, revolutionary nationalism and ethnicity – culture in the broad sense of identity, value, sign, language, life-style, shared history, belonging or solidarity, is the very language in which one articulates one's political demands, not an agreeable bonus. This is true of identity politics as it is not so much, of say, industrial class struggle or the politics of famine.

And this, from the viewpoint of a classical conception of culture, is a dramatic, indeed momentous development. For the whole point of culture, classically speaking, was that it was the terrain on which we could for a blessed moment of transcendence, put in suspension all our quirky idiosyncrasies of region, gender, status, profession, ethnicity and the like, and meet instead on the common ground of the fundamentally human. If

culture in the more narrow, aesthetic sense mattered, it was because it provided a way of lugging these human values around with us in conveniently portable form, as well as fleshing them out as sensuous experience. To this extent, culture was part of the solution; but what has happened over the past few decades – one major reason why the notion has been plunged into spectacular crisis – is that it has veered on its axis from being part of the solution to being part of the problem. Culture no longer means a terrain of consensus but an arena of contention. For post-modernism, culture means not the transcendence of identity but the affirmation of one.

Of course in one sense, culture and crisis go together like Laurel and Hardy. Culture and crisis were born at a stroke. The very notion of culture is a strategic response to historical crisis. But for us, here and now, that crisis has assumed a distinctive form, which one might summarise as the opposition between Culture and culture. Culture (in the sense of universal civility) is itself cultureless, is indeed in a sense the enemy of culture in this lower-case sense. It denotes not a particular way of life, but those values which ought to inform any way of life whatsoever. Or rather, Culture is at once culture-bound (roughly, speaking, part of Western modernity) and the very implicit standard by which particular cultures can be identified and evaluated in the first place. It is, then, in an exact philosophical sense, transcendental – the very conditions of possibility of a culture as such – while nevertheless taking on flesh and blood in a particular way of life, rather as God had to incarnate himself *somewhere*, and for some mysterious reason chose first-century Palestine to do so.

One can think of Culture, perhaps, in terms of the Romantic imagination. The imagination is not bound by a specific time and place: it just is that infinite capacity for universal sympathy which allows us to penetrate the spirit of any specific time, place, object or identity whatsoever. It is thus, rather like the Almighty for whom it is a secular substitute, both everything and nothing. This protean, quicksilver force has no identity of its own: its identity consists simply in the sympathetic capacity to assume other people's identities, indeed to know them better than they know themselves. It occupies all identities from within, yet precisely by doing so, transcends any one of them, since no one of them can rival this power. Cultures (in the lower case sense) know themselves, whereas what Culture knows is them. And the affinity of this benign power to the more liberal forms of imperialism need not, I imagine, be laboured. Culture is not a particular way of life but the custodian of cultures; and so, stateless and timeless that it is, it assumes the right to intervene into such cultures in the name of Culture, which is to say, ultimately, in the name of their own good.

Cultures are uncultured, at least from the standpoint of Culture; because they are blatantly, sometimes militantly particular, resonant of nothing but themselves, and without such difference would simply disappear. What they do, from Culture's somewhat disdainful standpoint, is seize perversely upon particularity in the sense of historical contingency – upon pure accidents (in the scholastic sense) of place, provenance, sex,

occupation, skin-colour and the like – and elevate these, which are not for Hegel 'In the Idea', to universal status. Culture, for its part, is concerned not with the contingently particular but with that very different animal, the essentially individual; and its aim is to set up a direct circuit between individual and universal, by-passing the sordidly empirical *en route*. Indeed what could be more uniquely individual, more wholly self referential and *sui generis*, than the universe itself?

Now the momentous event of our own time is that this war of versions of culture is not, for good or ill, merely a clash between those tedious old fogies in the English department who still study line-endings in Milton, and those bright young things down the corridor who write books on masturbation. Would in a sense that it were! Would in a way that culture were indeed, as the vulgar leftists claim, remote from everyday life. In Bosnia or Belfast or the Basque country, however, culture isn't just what you put in the CD player or gaze at in the gallery: culture is what you kill for. The conflict between Culture and cultures has now become mapped upon a geopolitical axis, between the West and the rest, so that what Western Culture in the sense of universal subjectivity and civility confronts is culture in the sense of nationalism, regionalism, nativism, corporatism, communitarianism, family values, religious fundamentalism, ethnic solidarity, new Ageism and the like – corporate forms of culture which lay siege to it both within and without the gates. This is, not, need one say, just a combat between north and south of the globe – partly because some of the enemies are also within, partly because, say, Islamic liberalism sets its face against Texas fundamentalism, or Indian socialism contests European racism. In any case, nothing is more claustrophobically corporate than the brave new global world of the transnational corporations, which can be quite as closed and homogenised as the most parochial of tribes or incestuously intimate of Southern Baptist neighbourhoods.

Even so, the geopolitical axis is now pretty obvious – or, if you prefer, the stalled dialectic between these alternative meanings of culture, which increasingly paint each other into a corner. The more emptily formalistic universality becomes – the more it becomes synonymous with capitalist globalisation – the more ingrown and pathological become the cultural defences against it. The more the liberal humanists falsely celebrate William Blake as the voice of the eternally human, the more they ditch him in California as a Dead White Male. For every European liberal, a neo-Nazi thug; for every jet-setting corporate executive for whom anyone who might be a customer is human, a local patriot for whom humanity exists strictly on this side of the mountains. A vacuous globalism confronts a militant particularism, as the torn halves of a freedom to which they do not add up.

But our culture wars are in fact three-cornered, not a simple polarity. There is, to begin with, high or minority culture, or better what Fredric Jameson has called 'NATO high culture'. This version of culture is, so to speak, the spiritual wing of the EU, and must increasingly betray its own serene, harmonious, disinterested symmetry by unilateral military opera-

tions which succeed only in unmasking the very spiritual universalism they are intended to prop up. As the West continues to define itself as the wronged Goliath squaring bravely up to the bullying Davids, we are likely to witness more of this self subversion, in which liberal universalism redefines its slogan 'Nothing human is alien to me' as: 'Even the most obscure backwater can threaten our profits'.

The outlook for the West here, however, is not exactly sanguine, since part of what we are living through, in the period after the classical nation-state, is a skewing of cultural and political forms, or if you like a failure (so far, anyway) of new transnational political forms to achieve their essential cultural correlatives. Not many people are ready quite yet to throw themselves on the barricades with a defiant shout of 'Long Live the European Community!' Politics needs people's cultural or psychic investments if it is to thrive, but the contradiction here is that culture is a less abstract affair than politics, a matter of what we live on the body and in the gut and on the pulses, and with our kinsfolk, and so always potentially askew to the necessarily universal forms of the state, not to speak of the transnational. Indeed it was the hyphen in the phrase 'nation-state' which for a triumphant moment of modernity secured the link between culture and politics, people and government, local and universal, kinship and polis, ethnic and civic; and another reason why the notion of culture is in big trouble is because the nation-state is too. The nation-state was in its day a marvellously resourceful way of linking individual and universal, sensuous particularity and formal abstraction, as indeed was that other great invention of modernity, the work of art. I mean the work of art as reconstituted from the ground up by what we know as aesthetics, for which the artwork was important because it figured forth a whole revolutionary new kind of totality, a new relationship between particular and whole, one in which the law of the whole was no more than the articulation of its sensuous particulars.

This minority meaning of Culture, then, survives; but in today's world it enters into strange contradictions with two other versions of culture. First, culture as corporate particularity, or identity politics, as the old 'exotic' anthropological meaning is now refurbished and begins to spawn wildly to include gun culture, deaf culture, beach culture, police culture, gay culture, Zulu culture, Microsoft culture and the like: a universe of sensuous particulars which unlike the classical work of art tends to deny the universal altogether. Thirdly, there is of course mass, commercial or market-driven culture, these last two versions taken together comprising, I suppose, what we know as postmodern culture. One might summarise the trio, far too glibly, as excellence, ethnos and economics. Or one might plot them along an alternative axis, that of universalism, parochialism and cosmopolitanism.

But just look at some of their curious interactions. For example, the more the postmodern market culture of the West penetrates the globe (and there is now an institute for postmodern studies in Beijing), the more the West needs to find some sort of spiritual legitimacy for this somewhat overweening global operation. But the more market forces proliferate, the

more a sceptical, relativist, provisional, anti-foundational postmodern culture within the West undermines the very forms of stable, solid values which market culture needs to draw upon for its orderly framework, and which the West needs to appeal to for its spiritual authority. One can't, in other words, easily take the Nietzschean way out here, which is just to ditch the superstructural authority ('God is dead') and celebrate the provisionality. Or rather, it is easier to recommend this if you are running a humanities department rather than a state. Neo-pragmatist dorns of justification of a Rortyan kind – 'this is, just what we white liberal Western bourgeois do, take it or leave it' – are both too ideologically feeble and too politically laid-back for a West which is not only now claiming an overreaching global authority for itself, but which is faced by enemies elsewhere which have much stronger, more foundational forms of cultural legitimisation such as Islam. At the same time, however, Western capitalism itself creates the kind of jaded, sceptical, post-metaphysical ambience which gives a distinctly hollow, implausible ring to the kind of high-rhetorical foundational appeals – the Destiny of the West, the triumph of Reason, the Will of God, the White Man's Burden – which served the bourgeoisie supremely well in their time.

In fact, if one wanted yet another reason for the crisis of culture in the West, one might do worse than answer: the failure of religion. I must remind myself here of course that the United States has more churches than hamburger joints – that the most materialist nation is a rampantly *metaphysical* society, and that it is still *de rigueur* for US politicians to make solemn, sentimental, high-toned appeals to the Almighty's special regard for their great country. (Here, incidentally, is another problem with the ideal, utopian or rhetorical sense of culture: the fact that one cannot just briskly dispense with it, yet that all it is likely to do is expose the embarrassing gap between the ideal and the actual, reveal the performative contradiction between what capitalist societies do, and what they say they do). It was, of course, not the atheistic left which brought religion low as an ideological form, but, in a supreme irony, industrial capitalism itself, whose ruthless secularising and rationalising cannot help discrediting the very metaphysical values it needs to legitimate itself.

Culture, delicate, evanescent, impalpable creature that it is, was called upon in the nineteenth century to stand in for religion itself – a function which brought it under such intense pressure that it began to betray pathological symptoms. Religion had always done the job much better, with its close fusion of the intelligentsia (priests) and popular masses, of ritual and inwardness, its linking of the immediate textures of personal experience to the most cosmic of questions. With religion, an aesthetic ritual or symbolic form involves millions of the common people and is directly relevant to their daily lives: an extraordinary cultural phenomenon in the age of modernity. Culture in the minority, specialised sense, however, cannot play this role, since it is shared by too few people; while culture in the more corporate, anthropological sense cannot do it either because it is too clearly a terrain of combat rather than a transcendental resolution of conflict.

Culture in the traditional sense, then, is nowadays assailed by identity politics, market culture and postmodern post-ideological scepticism – yet the irony is that it colludes with these antagonists too, and sometimes helps to create them. Identity politics at its worst – paranoid, supremacist, bigoted – is a kind of bad particularity which is just the flipside of a bad universality. Culture as civility provides the frame within which culture as marketeering can securely operate. And high and market culture quite often share the same conservative values, since an art at the mercy of market forces is likely to be, just as cautious, conformist and anti-experimental as the most respectably canonical of works. In any case, much high NATO culture is far to the left of NATO. Homer wasn't a liberal humanist, Shakespeare put in a good word for radical egalitarianism, Balzac and Flaubert detested the bourgeoisie, Tolstoy rejected private property and so on. It is not what these works of art say, but what they are made to signify, which is the political point.

Culture as universality has much more going for it than the potmodernists seem to imagine. It was a revolutionary, earth-shattering notion in its day – the extraordinary idea that you were entitled to freedom and respect, liberty, equality and self-determination, not because of who you were or where you came from or what you did, but simply because you were a human being: a member of the universal species. It was the *ancien regime* here that was particularist, local, differential, and abstraction and universality which were radical, as the supposedly historically-minded postmodernists don't seem to appreciate. Marx was an apostle of Enlightenment; but Marxism is a curious cross-breed of the Enlightenment and Romanticism, since Marx also recognised that if a genuine universality were to be fashioned (and we cannot presume with the liberal humanist that it is simply given), it would have to be constructed in and through difference and particularity (which Marx sometimes alludes to as use-value). Particularity, as with the Hegel from whom Marx is cribbing here, must return again, this time at the level of the genuinely universal; which simply means that the universal reciprocities of socialism must be established, but as relations between the richly individuated, sensuously particularised men and women which class-society had helped to foster. Any more-than-parochial community has to begin with where and what people, parochially or bodily, are; and if it can do so successfully it is because there is no local particular which is not open-ended, differential and overlapping. The purely local, strictly speaking, does not exist. People are what they are because their sensuous particularity is *constitutively* open to an outside: to be fully on the inside of a body, language or culture is to already open to a beyond.

We have witnessed in our time an enormous inflation of the notion culture, to the point where the vulnerable, suffering, material, bodily, *objective* species-life which we share most evidently in common has been hubristically swept aside by the follies of so-called culturalism. It is true that culture is not only what we live by, but in a sense what we live for. Affection, relationship, memory, belonging, emotional fulfilment, intellectual enjoyment: these are closer to most of us than trade arrangements

or political contracts. Yet nature will always finally have the edge over culture, a phenomenon known as death, however much neurotically self-inventing societies seek implicitly to deny it. And culture can always be too close for comfort. Its very intimacy is likely to grow morbid and obsessional unless we place it in an enlightened political context, one which can temper these immediacies with more abstract, but also in a way more generous, affiliations. Culture in our time has waxed overweening and immodest. It is time, while acknowledging its significance, to put it firmly back in its place.

■ CULTURE WARS

Kultura danes niha med estetsko-normativnim in antropološko-opisnim pomenom, med univerzalizmom in partikularizmom. Estetska ideja kulture se je na Zahodu od razsvetljenstva znatno preoblikovala: funkcionirala je kot utopična kritika civilizacije in vodila v spoznanje o nujnosti radikalnih družbenih sprememb; Herder in nemški idealizem sta omajala razsvetljenski univerzalizem s predstavo, da je kultura razločevalen, tradicijsko-etnični način življenja; zahodni imperializem se je soočal z množico tujih oblik življenja in iskal potrdilo za svoje lastne privilegije; kulturna industrija, značilna za sodobno družbo, je simbolno produkcijo vključila v blagovno proizvodnjo, pojem kultura pa se je vpletel še v politike vzpostavljanja identitete (od feminizma do revolucionarnega nacionalizma). Nekdanja ideja o kulturi kot soglasju in duhovnem preseganju vsega posvetnega in razlikovalnega je zato v krizi. Kultura je postala arena spopadov. Kaže se kot vojna med Kulturo in kulturami, tj. med domnevno splošno veljavno omiko in vrednotami najrazličnejših načinov življenja. Čeprav je Kultura sama kulturno pogojena (je Zahodna in novoveška), se ima za implicitni standard vrednotenja kultur. Kulture niso kultivirane, temveč so izrazito, celo bojevito partikularne. Konflikt med Kulturo in kulturami je tudi spopad med Zahodom, ki se ima za nosilca univerzalizma (»natovska visoka kultura«, po F. Jamesonu), in nacionalizmom, regionalizmom, nativizmom itn. ostalega sveta. Kulturni spopad poteka tudi znotraj transnacionalnih korporacij: bolj ko se univerzalnost prazni v sinonim za globalizacijo, bolj patološke so kulturne obrambe pred njo. Zahod po ošibitvi vloge klasičnih nacionalnih držav svojim transnacionalnim političnim formam neuspešno išče primerne kulturne korelative.

Kultura v normativnem pomenu se znotraj postmoderne sooča z množično kulturo in razmahom raznovrstnih identitetnih politik. Bolj ko postmoderna tržna kultura prodira v svet, bolj intenzivno se išče duhovno legitimizacijo zanjo. Relativizem postmoderne kulture pa ruši ravno trdne vrednote Kulture, s katerimi bi tržna kultura hotela kriti svoje delovanje. Zahod si na politični ravni ne more privoščiti skeptičnega post-metafizičnega ozračja, čeprav ga sam proizvaja in z njim izvotljuje visoko retoriko svojih lastnih idejnih temeljev. Stremi namreč h globalni avtoriteti in se sooča s sovražniki, ki imajo za sabo močnejše legitimizacijske sestave, npr. islam. Kriza zahodne kulture je povezana tudi z neuspehom religije v kontekstu industrijskega kapitalizma, brezobzirne sekularizacije in racionalizacije. Kultura ni mogla zdržati vloge

nadomestka religije, kakršno je imela od 19. st. naprej. V nasprotju z religijo je ostala omejena na manjšine in specialna področja.

Avtor se v polemiki s postmodernim kulturalizmom zavzema za vnovičen premislek univerzalističnega razumevanja kulture. To je bilo sprva, v obzorju razsvetljenstva, revolucionarna in radikalna ideja – vrednote svobode, enakosti, spoštovanja in samoodločbe so pripadale človeku ne glede na rod, razred, poreklo in druge partikularnosti, na katerih je temeljil stari režim. Marx je razsvetljenski univerzalizem povezal z romantičnim partikularizmom, a tako, da je vse, kar je posebno, obenem konstitutivno odprto in diferencialno. Kolikor kultura funkcionira kot psevdoreligiozna tolažba zaradi meje, ki jo človeški vrsti postavlja narava s smrtjo, lahko postane preveč intimna in morbidna. Zato jo je treba postaviti v razsvetljeni politični kontekst, v katerem se njena neposrednost kanalizira v abstraktnejše povezave.

Maj 2000

Abstract Although the construction of identity has been discussed from different theoretical positions, there have been differing views. Differences have emerged in the form of spiritual identity oppositions. Therefore, the study of the notion of identity in this article spent only with those theoretical positions for which difference is no longer the subject, but the condition of the ability of existence. If we designate the world only by highlighting difference and if, then, our identities are based on difference, therefore this is designated in various ways. The paper shows the consequences of each of insight for the formation of national, cultural and religious identity.

Keywords je postmoderni univerzalizem, postmoderni partikularizem, kulturalizem, vnovična razsvetljava, kultura, identiteta, etnicizem, narava, morbidnost, politični kontekst, abstraktnost, povezave

IDENTITETA

Vladimir Biti

Filozofski fakultet, Zagreb

Čeprav so identiteto že v strukturalizmu izvajali iz razlike, so sami strukturalisti to razliko spet spreminjali v identiteto v obliki tim. binarnih opozicij. Zato se preučevanje pojma identiteta v tem članku odpira šele s tistimi teoretskimi smermi, za katere razlika ni več predmet, temveč pogoj možnosti spoznanja. Če svet imenujemo edino tako, da vanj uvajamo razliko, potem so vse identitete zasnovane na izključevanju, čeprav se skuša to na različne načine prikriti. Besedilo kaže različne posledice tega uvida za tvorbo nacionalne, politične in kulturne identitete.

Identity. Although in structuralism identity has been determined from difference, structuralists themselves have kept changing this difference into identity in the form of so-called binary oppositions. Therefore, the study of the notion of identity in this article opens only with those theoretical orientations for which difference is no longer the subject, but the condition of the ability of awareness. If we designate the world only by introducing difference into it, then all identities are based on elimination, although this is disguised in various ways. The paper shows the consequences of such an insight for the formation of national, political and cultural identities.

1. Identiteta je podvržena teoretični problematizaciji pravzaprav šele z radikalno izpeljavo iz komplementarnega pojma razlike v poststrukturalizmu in dekonstrukciji ali pa iz pojma identifikacije oziroma transferja v psihoanalitični kritiki. Vsi trije koncepti postavljajo pod vprašaj heglovsko logiko, ki temelji na identiteti in na kateri, po njihovi sodbi, temelji tudi še strukturalizem. Tudi ta namreč trdi, ravno tako kot Hegel, da identiteta nastaja kot rezultat prehoda entitete skozi sistem razlik. V tej postavki se kot sporno pokaže to, da identiteta, kot člen nasprotja identiteta-razlika, deluje tudi v osnovi njegovega ustroja, ker je sistem razlik, ki izvaja identifikacijo entitete, tudi sam neopazno zasnovan na identiteti. Zato je Luhmann ob prevzemu tako postavljene kritike v svoji sistemski

teoriji (1984) vodilno zamisel Heglove logike opisal kot »identiteto identitete in razlike«. Da bi jo spodkopal, je spet vpeljal nasprotje, ki ga je Hegel uvedel, da bi označil razliko, vendar sedaj zato, da bi označil pri Heglu samoumevno identiteto. Od tod Luhmannova »razlika identitete in razlike«. Podobno so potem na začetku 90. let argumentirale feministične kritičarke, ko so opozarjale, da vztrajanje pri specifično ženski identiteti (t. i. femaleness) samo sledi moški binarni logiki označevanja, namesto da bi jo spodkopalo. »Problem je v tem, da se na razlike gleda kot na očitne, konkretne, obstoječe, navzoče v zgodovini in zato kot na prave temelje teorije.« Namesto v takih ontoloških parametrih bi bilo treba razliko misliti kot spoznavni pogoj, »samo po sebi nespoznavno, kajti razlika ni reč, ki jo je treba spoznati, ampak proces, ki vedno traja.« (Crosby 1992).

2. Osnovna negotovost pri pojasnjevanju pojma identiteta je torej v vprašanju, ali je identiteta vzrok (predpostavka) ali posledica (učinek) določene vrste razlikovalnih pojavov, tj. ali lahko med identiteto in temi pojavi vzpostavimo kako zakonito zvezo. Že Freudovi kategoriji transferja in naknadnosti (Nachträglichkeit) sta opozorili na zapletenost odnosov med razvojnimi stopnjami identitete. Freud na nekem mestu odkrije, da se tisto, kar pacient prikazuje kot izvor lastne travme, razkriva kot rezultat njegove naknadne projekcije. (Carroll 1975) Toda če se predpostavka lahko definira le naknadno, prek svojega učinka, potem izgubi zakonodajno moč, ko razkrije, kako neobvezno je njeno delovanje na posledice. Ta kontingentni člen vsake predpostavke je Lacan poimenoval kot njeno »realno« (le réel) in ta pojem označil z značilno domislico: »nič posebnega« ali je ne sais quoi. Tisto »ne vem, kaj« je preostanek, kadar se, na primer, otrok »prepozna« (pravzaprav pa potuji: méconnaissance) v zrcalni podobi in s tem svoje do tedaj libidinalno »na koščke razbito telo« (le corps morcelé) združi v koherenten ego. Kot neizbežen stranski učinek vklapljanja v imaginarni ali pozneje v simbolni register se resnično izmika celoti vzroka, ko spodkopava ustvarjeno identiteto kot nujno posledico tega vzroka. Lacan se z vztrajanjem pri nedoločljivem »izvržku« (rejet) procesa oblikovanja identitete očitno postavlja nasproti heglovski razlagi procesa samoozaveščanja entitete (ali spoznavne vrnitve entitete k lastnemu čutnemu začetku), kjer končna »točka prešitja« (point de capiton) retroaktivno spreminja množico prejšnjih naključnih pogojev v enkratni nujen vzrok doseženega rezultata. Žižek (1993) je to identifikacijsko točko prešitja – »poimenujoči padeč označevalca v označeno« – pojasnil s primerom utemeljevanja nacionalne identitete s tradicijo: »Narod najde svoj občutek samoidentičnosti ... ko se najde že navzočega v svoji tradiciji ... V samem dejanju vrnitve k svojim (zunanjim) pogojem se (nacionalna) stvar vrača k sebi.« Feministična razlaga D. Cornellove (1991) pa poudarja skriti trenutek »poravnave« v heglovskem dialektičnem postopku: »Dialektično nasprotje nevtralizira ali preseže ... razliko. Vendar se v skladu s tajno operacijo, ki se mora izbrisati, pod plaščem nevtralizacije vedno zagotovi falocentrična oblast.«

3. Presenetljivo blizu Lacanovemu odporu do brezšivnega zapiranja »identifikacijskega kroga« – presenetljivo glede na Žižkovo ponovno po-

lemično konfrontacijo (1989ff.) – je dekonstrukcijska kritika pojma identitete, kakršno je razdelal Derrida v svojih delih od konca 80. let do danes. Derrida (1988, 1991) opozarja, da je identiteta vedno predstavljena kot vzorec splošnega zakona skupnosti (heglovsko »posamezno splošno«), ker je to edini način, da lahko njegove postopke postavimo v logične določilnice odgovornosti. V Sili zakona (1990) nasprotno vztraja pri nepremostljivem prepadu med pravom (droit) in pravico (justice) oziroma pri od tod izvirajoči nedoločljivosti kot predpogoju za odgovorno odločanje. Identiteta ne more biti izhodišče naših postopkov, ker ti ne izhajajo iz svobodne izbire, ampak iz stanja vedno-že-naslovljenosti-od-Druegega, ki mu mi vedno samo od-govarjamo. Če bi namreč v odgovornem dejanju šlo le za pravilno uporabo univerzalnega zakona, bi bili vsi sodniki in porota bi bila odveč. Vendar nismo tako nezmotljivi sodniki, ker ne moremo nobene svoje odločitve utemeljiti v popolni kavzalnosti. »Sodnik ni zunaj spora, ampak je v središču bližine /z drugim/. ... To pomeni, da ni nič zunaj nadzora odgovornosti enega za drugega.« (Cornell 1991) »Kakšna etika pa bi bila,« se sprašuje Derrida (1985), »če bi pripadnost enemu ali drugemu spolu postala nekogaršnji zakon ali privilegij? Kaj če je bila univerzalnost moralnih zakonov oblikovana ali omejena glede na spol?« Ravno zato, da bi subjekt lahko ravnal odgovorno, ne sme biti talec svojega konteksta. Tako se nemožnost (popolne) pravice v okviru prava – tj. (popolne) identitete v okviru skupnosti – kaže kot predpogoj za demokracijo: »Demokracija vzdržuje precep med zakonom in pravico: sprejema dejstvo, da je pravica 'nemogoča', da je dejanje, ki ga ni nikoli mogoče povsem utemeljiti v zadostnih (zakonskih) razlogih.« (Salecl 1994) »Če demokracija je mogoča, je to zato, ker (njena) univerzalnost nima nujnega telesa in nujne vsebine; namesto tega se različne skupine borijo med sabo, da bi svojim partikularnostim začasno podelile funkcijo univerzalne predstave.« (Laclau 1995) Na isti način in zaradi istega precepa med zakonom in pravico, univerzalnostjo in partikularnostjo, se ne da fiksirati niti identiteta. Tudi ona se vzpostavlja v skupnosti, ki je oropana enotnega določujočega razloga – z drsečim, premičnim horizontom zahtev po ekvivalentnih pravicah –, in je edino in ravno zato demokratska.

4. Brž ko skupnost vzpostavi tak univerzalni zakon, sproži dejanje izključevanja. V feministični kritiki je to postalo jasno konec 70. let, ko je bila homogena predstava »ženskega«, na kateri je do tedaj temeljila »ženska zveza«, podvržena vpisu rasne, etnične, razredne, kulturne in seksualne razlike. Konstrukt enotne ženske identitete je naenkrat odkril svoje falogocentrično, prisilno heteroseksualno, fundacionalistično poreklo. J. Butler je v Težavah s spolom (1990) postavila nov program: »Mogoče je za 'zvezo' naravnost nujno priznati lastna protislovja in začeti delovati s temi nerešenimi protislovji.« Taka metoda pristopa k identiteti »omogoča nastanek provizoričnih enot v kontekstu konkretnih akcij«. S spolnimi, rasnimi, razrednimi in drugimi določilnicami razpete identitete se pojmujejo kot zapleteni in spremenljivi učinki mreže spopadajočih se »diskurzivnih režimov«, ki urejajo določeno kulturo. Če identitete torej niso

nič drugega kot začasni položaji v tej mreži, se poststrukturalistično navdihnjeno feministično vprašanje glasi: »Katere politične operacije omejujejo in tvorijo polje, znotraj katerega nastajajo položaji? Katere izključitve učinkovito oblikujejo in naturalizirajo to polje?« (Butler/Scott 1992) Seveda niti »jaz« kot »mesto govora«, s katerega se postavljajo ta vprašanja, ni izključen iz polja moči, ki ga želi vreči s tečajev. Nasprotno, konstituiran je s svojimi položaji, razumljenimi kot »organizacijska načela materialnih praks in institucijskih sklopov, tiste matrice moči in diskurza, ki me proizvajajo kot obstojni 'subjekt'.« (Butler 1992) Tako postane tvorba identitete končno politično vprašanje, ker se zmožnost delovanja (agency) identitete kaže kot učinek njene zanikane odvisnosti, odrinjene drugosti, prikritega nelagodja: toliko bolj, kolikor avtonomnejša je ta zmožnost delovanja. Vendar foucaultovska genealoška razčlemba identitete ne vodi k njenemu razvrednotenju ali celo k odpisu. Ravno narobe, njen cilj je odpiranje identitete novi, do sedaj neznan uporabi, »odpuščanje termina (iz opresivnega stanja) v prihodnost mnogoterih označevanj«. Postavljanje pojma identitete v »navednice fikcionalnosti« ne oporeka njegovi politični pomembnosti ali verodostojnosti, ampak »kaže, da je način ugotavljanja same njegove materialnosti povsem političen. Učinek navednic je denaturalizacija termina, označevanje znaka kot mesta politične razprave.« (Butler 1992)

5. Poststrukturalistično razumevanje identitete kot spremenljivega učinka spora med diskurzivnimi sistemi je v feministični kritiki odprlo ostro polemiko med materialno in simbolno utemeljitvijo ženske razlike oziroma med spolom (sex) in spolno identiteto (gender). Če je spolna identiteta zgolj učinek spora med diskurzivnimi praksami, potem je zgodovinsko specifičen produkt, ki zadobi obrise šele znotraj vladajočega režima razpoznavnosti. Tako si gender studies, ki so se na ameriški teoretični sceni začele osamosvajati v drugi polovici 80. let, jemljejo za izhodišče znameniti diktum S. de Beauvoir: »Ženska se ne rodi, ampak postane«, kar pomeni, da se »spol« (gender) raziskuje prek razpona pogojev, vlog, pravic, postopkov, položajev in možnosti, ki so danemu subjektu v danih okoliščinah »na voljo«. Vsak od teh aspektov – odvisno od načina njihovega prevzemanja ali zasedanja – pripisuje ženski določena obeležja, kot to delajo tudi jezikovne in literarne prakse, film, televizija ali moda. Tako kot cultural studies, ki so se institucionalizirale v istem času, se tudi gender studies na foucaultovski sledi manj ukvarjajo s samimi identitetami (subjekti, besedili ipd.) in več s procesi njihovega vzpostavljanja oziroma razkrajanja, pooblaščenja oziroma deprivacije. In kot cultural studies organizirajo svoj kategorijski aparat okrog polarizacijske osi visoka/nizka kultura, tako gender studies to delajo okrog osi moško/žensko. Vse identitete so v odnosu do tega prevladujočega nasprotja, zato ni čudno, da je kmalu prišlo do zahtev po preučevanju tvorbe moške spolne identitete (t. i. men's studies) na isti način, kot se preučuje ženska. »S prevajanjem feministične literarne znanosti v gender studies se je naposled končalo reševanje političnega feminizma in literarnoznanstveno-pragmatično orientiranih žensk v women's studies, skeptičnih do

teorije; zelo se je poglobil prepad med političnimi manifestacijami in ariviranimi teoretičnimi razpravami.« (Osinski 1998) Vztrajanje pri specifičnosti ženske spolne narave, značilno za dotedanjo feministično kritiko, se zdaj razglaša za statični biologizem: spolna identiteta (gender) je zgodovinsko spremenljiva, to pa pomeni relacijska kulturna kategorija: »Skoraj dobimo občutek, da je ženska spolna specifičnost nesrečno dejstvo, za katero bi bilo najbolje, da ga feminizem pozabi, odkar smo odkrili spolno identiteto (gender).« (Chanter 1995) Kulturno-spolna (gendered) obeležja ženske do te mere prekrivajo biološko-spolna (sexed), da Butlerjeva v vplivnih Težavah s spolom (1990) tudi (biološki) spol spreminja v socialno-kulturni konstrukt.

6. Ravno ta radikalna poteza opozarja na problematičnost ostrega nasprotja med (biološkim) spolom (sex) in (socialno-kulturnim) spolom (gender) na črti trajnost, narava, biologija (telo) na eni ter spremenljivost, zgodovina in kultura (duh) na drugi strani. V očitni zvezi z dominantnim moško-ženskim binarizmom heteroseksualno urejene kulture tako postavljeno nasprotje enako zanemarja kulturno pogojenost predstave o spolu, telesu in naravi kakor tudi telesno pogojenost pristopa k spolno-identitetnim (gendered) atributom (ki niso ravno enako na voljo ženskam različnih ras, narodnosti in razredov). Četudi je » (biološki) spol (sex) vedno že spolno identificiran (gendered) in spolna identiteta (gender) ravno tako vedno (biološko) spolna (sexed)«, »se ti dve področji ne prekrivata docela«. (Chanter 1995) »Kot smo se naučili sprejeti, da noben rasni problem ne zamudi utelešenja v specifičnosti določenega razrednega položaja – in noben razredni problem na primer v specifičnosti določenega spolno identitetnega (gendered) položaja –, tako tudi nobeno spolno identitetno (gendered) vprašanje ne bo zamudilo utelešenja v specifičnosti določene (biološke) spolnosti in narobe; vendar bi bilo kljub temu koristno, če bi bili analitični osi ločeni.« (Sedgwick 1992) Izenačevanje osi bi namreč spet predpostavljalo poravnavo po enotnem kriteriju – ne obstaja pa tak univerzalni kriterij, ki ne bi uvajal nove neenakosti. »Trditve, da so ljudje, rase, spoli enaki, pravzaprav signalizirajo prezir ali zanikanje resničnih fenomenov in prižigajo zeleno luč imperializmu, ki je še bolj poguben od tistih, ki ohranjajo sledi razlike.« (1987) Zato je treba »najti (oblike) boja, primerne za vsako žensko, ravno tam, kjer je, odvisno od njene narodnosti, dela, družbenega razreda, spolne izkušnje, tj. od oblike tlačenja, ki ji je najbolj neposredno neznosna.« (Irigaray 1977)

7. Če je torej v binarno urejenem sistemu spolnih identitet (gender) ženska identiteta nujno oblikovana po analogiji, kot nameček ali kontrast moški, potem je po Sedgwickovi (1992) interes gender studies bolje predstaviti z vprašanja, kaj vzpostavlja kategorijo (socialno-kulturnega) spola (gender), na vprašanje, kaj se ji upira oziroma kaj je iz nje izključeno. Kje potegnemo mejo med spolom (gender) in njegovim drugim? Še Foucault (1978) je pri analizi primera hermafrodita Herculina Barbina iz 19. stoletja opozoril, da je bil v prostoru, razmejenem z medicinsko-pravnimi praksami tistega časa, hermafroditizem oropan identitete. Prisilnost he-

teroseksualnega režima je izključevala pravico do heterogenosti poželjnja. Sedgwickova, sledeč temu Foucaultovemu interesu, meni, da separatistično-polarizacijska narava gender studies samo uteleša institucijo prisilne heteroseksualnosti falocentrične kulture in da bi jo bilo dobro »omajati« s preučevanjem mejnih primerov pederastije in lezbištva. Čeprav to v Foucaultovi Zgodovini seksualnosti (1976) seveda ni izrecno tematizirano, Sedgwickova meni, da je seksualnost kot osrednji operativni pojem te knjige pravzaprav metonimija za homoseksualnost! Foucaulta seks namreč ne zanima kot dejanje ali praksa, ampak samo kot identificiran problem (t. i. problématique), tj. kot pojmovna identiteta, oblikovana na presečišču različnih diskurzivnih režimov. Nagon po diskurzivaciji spolnosti, ki je pripeljal do take pojmovne identifikacije, pa ne nastaja v zvezi z neproblematičnimi heteroseksualnimi praksami, ki uživajo zaščito zasebnosti, če jo želijo. Pozornost javnosti je usmerjena predvsem na istospolne odnose, ki take zaščite ne uživajo. Tako se heteroseksualnost z legitimno državljansko pravico utrjuje kot (neopazno, ker nezaznamovano) nasprotje prepovedanemu »seksu«, ki ravno zaradi obveznega skrivanja kaže svojo privlačnost za vse vrste razkritij. Če pa v Foucaultovem konceptu seksualnost sodelujoče po definiciji navaja h govoru, potem se z njo očitno razume homoseksualnost. Ta je torej nosilka »pluralnega vznemirjenja«, ki ga Foucault želi vnesti v stabilno heteroseksualno in s samim tem epistemološko ureditev kot vladajoči režim resnice. Problematičnost politično odrešeniške dimenzije Foucaultovega koncepta »polimorfne seksualnosti« (ki ni zvedljiva na reprodukcijsko funkcijo) ni ostala neopažena: »Argumentacija v prid raznolikosti ima strateško prednost, da spreminja pederaste v neke vrste strastne branilce ene od temeljnih vrednot vladajoče liberalne kulture, meni pa se zdi, da taka argumentacija zanemarja odnos med homoseksualnim vedenjem in odporom, ki ga vzbuja.« (Bersani 1988) Tudi Butlerjeva (1990) meni, da Foucault romantizira hermafroditovo »veselo razpršenost telesnih fizioloških procesov«, čeprav gre za ljubezen, ki ni smela izgovoriti svojega imena. Foucault po eni strani evocira preddiskurzivno, libidinalno raznolikost seksualnosti, po drugi strani pa opozarja na njeno skladnost z močjo, kateri vsako proslavljanje samo »podaljšuje roko«. Če jo vzamemo za »predzakonski« emancipatorski ideal, bi to torej pomenilo nekritično predpisati neopazno uzakonjeno spolno politiko. »Herculinova seksualnost ni zunaj zakona, ampak je njegov ambivalentni izdelek, produkt, katerega psihoanalitično in institucijsko področje je zaobjeto s prepovedjo.«

8. Tako se obelodani spornost Foucaultovega naprežanja, da bi spodkopal vse identitete s tem, ko bi s pluralizacijo dezidentificiral lastni položaj. Drugi položaji se lahko pokažejo kot fiktionalni konstrukti le s položaja, ki si je zagotovil naravnost. Zamolčana naturalizacija lastne identitete je cena splošne denaturalizacije tujih. Ne glede na to, koliko se sodobni teoretiki trudijo okrog različnih oblik dezidentifikacije – ravno z identifikacijo s tistimi, katerim je zgodovina odrekala identiteto –, jih sam ta diskurzivni trud na koncu postavlja daleč od predmeta njihove identifikacije. »Jacques Derrida se lahko kdaj vidi v filozofskem položaju

ženske, ni pa v političnem položaju ženske. Biti v položaju ženske ni nekaj, kar je popolnoma odvisno od volje.« (Johnson 1987) Nobena identiteta ni tako fiktionalna, da bi bila rešena trdih dejanskih učinkov. (Johnson 1994) Torej nas niti dematerializacija identitete prek kulturnega pojma spola (gender) niti njegova fiktionalizacija prek libidinoznega pojma seksualnosti ne osvobajata ključnega problema »postmodernistične politike«: soočenja neidentitete z identiteto znotraj vsakega subjekta in hkrati med subjekti. »Kdo se ne boji neidentitete in kako lahko tisti, ki se je ne bojijo, prepričajo tiste, ki se je bojijo, da nehajo sanjati o uboju? (...) Kaj naredijo tisti, ki se je ne bojijo, kadar sanje o uboju postanejo resničnost ubijanja?« (Suleiman 1996)

9. Če tej zapletenosti srečanja z drugostjo ne moremo zadostiti z utemeljitvijo identitete v socialno-kulturnem spolu (gender) in seksualnosti, nam preostane še pregled pretanjenih naprežanj za njeno utemeljitev v (biološkem) spolu (sex). V korektivnem odzivu na prevlado gender studies so se taki poskusi razmahnil predvsem v 90. letih, čeprav je francoska filozofinja L. Irigaray razvijala koncept spolne razlike že od leta 1974. Pri tem je preformulirala tako Heideggerjevo ontično-ontološko razliko med bitjo in bivajočim kot tudi Derridajevo logocentrično razliko med pisavo in govorom. Če za Heideggerja zahodna metafizika izključuje vprašanje biti, za Derridaja pa pozablja primat pisave, potem za Irigarayjevo zanemarja pereč problem našega časa: vprašanje ženskega. To poteka v obliki spreminjanja ženskega v »spol, ki to ni«, ker se zvaja na čisti negativ moškega. Ženska je spremenjena v mesto, za katero Aristotel trdi, da ga mora imeti vse, kar obstaja, pri tem pa pravzaprav misli moške, ker ga ženske nimajo: one same so mesto, ki moškim omogoča identifikacijo njih samih in stvari. Tako kot je pri Heideggerju bit pogoj za bivajoče, so ženske pogoj, ki omogočajo obstajanje moškim. (Irigaray 1977) »Ženske priskrbujejo potencial, gmotne zahteve, fizično podporo, moški pa jih uresničujejo v umnem življenju, duhovni pustolovščini, sposobnosti abstrakcije konkretnega.« (Chanter 1995) Če jo falogocentrična ekonomija (navidezne) simetričnosti na ta način dela nevidno in ji jemlje lastno mesto govora kot sicer vsakemu culturally dominated (Young 1990), lahko ženska poišče svojo spolno identiteto le z vztrajnim izrisovanjem razlike znotraj te ekonomije v razmerju do nje. Irigarayjeva v tem spet sledi Heideggerju in Derridaju. Prvi je opozarjal, da se metafizika, daleč od tega, da bi bila mrtva, dopolnjuje v znanstveni tehnologiji, »ki bo trajala dlje kot dosedanja zgodovina metafizike«, drugi pa je uvedel pojem *clôture* z implikacijo, da vsako prevladovanje metafizike vključuje njeno obnovo. Heidegger je to nehotno vpletanje v predmet prevladovanja dokazoval ob Heglu in Nietzscheju, Derrida ob Heideggerju, Irigarayjeva pa je utelešanje metafizičnih načel spet očitala Heideggerju (Irigaray 1983) in Derridaju (Irigaray 1985). Žensko spolno razliko je v tem smislu mogoče ohraniti le z razkrinkanjem njene pozabe pri filozofih od Grkov pa do danes, čemur se Irigarayjeva posveča že od svojega prvega dela (1974): »Morala bi se ponovno vzpostaviti na osnovi dezasimilacije ... kulture, del, ki so jih že ustvarili drugi. Preiskujoč tisto, kar je v njih –

da bi našla tisto, česar ni.« (1984) S premestitvijo spolne identitete na spolno razliko Irigarayjeva vztraja pri subverzivnem preostanku glede na falocentrični sistem prikazovanja, utemeljen v binarni slovnici spolov, ravno tako kot Derrida (1980) vztraja pri nevročenem preostanku (un reste, poste restante) črke/pisma (lettre) v pisavi, Lacan pri izvržku realnega v vsaki simbolni tvorbi, Lévinas pa pri neuničljivi sledi govorjenja (le dire) v povedanem (le dit). V njenih pozornih branjih ženska razlika operira kot tisto spregledano dopolnilo (supplément), katerega aktiviranje temeljito ruši identiteto povedanega. Je porok levinasovske nezamenljivosti partnerjev v medosebnem odnosu – konstitutivne »nezmožnosti določanja drugosti drugega«. (Vasseleu 1998) Zato Irigarayjeva (1987) poudarja, da »mora vsak spol imeti svoje lastne pravice«. Uvajanje razlike v načelo »enakih pravic« poudarja diskriminacijo, vsebovano v vsiljevanju univerzalnega zakona nekemu, ki po svoji telesni konstituciji ne ustreza temu zakonu. Ker »enake pravice« žensko puščajo v stanju dereliktije (oropanosti imetja: Irigaray), bi jih veljalo nadomestiti z ekvivalentnimi pravicami. (Cornell 1991, 1992a, 1992b) Te upoštevajo na primer, da je možnost materinstva lastna ženskam tako, kot ne more biti moškim, in nasploh merijo na vse tiste številne telesno-materialne posebnosti, ki vedno znova zahtevajo ponovno poseganje pravice v pravo, partikularnosti v univerzalnost. Namesto da bi torej zanikali univerzalno dimenzijo identitete, tako kot v postmodernističnih radikalnih partikularizmi, bi se veljalo potruditi, da bi jo ohranili z nenehnim širjenjem področja njene uporabe. To se seveda širi z vsako izjalovitvijo univerzalnosti, pripisane kaki partikularni vsebini. Tako kot demokracija tudi identiteta ravno zaradi tega svojega »horizontnega drsenja« ostaja v sferi radikalne nemožnosti. Identiteta je po Derridajevi formulaciji samo in edino nekaj prihodnjega oziroma nekaj, kar šele »mora priti« (à-venir).

10. Na podobno osnovo so bili postavljeni poskusi *definiranja politične identitete*. »Pogoj možnosti politične skupnosti je hkrati pogoj nemožnosti njene popolne uresničitve.« (Mouffe 1995) Povedano drugače, vsaka politična identiteta je utemeljena na izključitvi, ki ji s svojim zasilnim »totalizacijskim učinkom« določa pomenski horizont. Je sklop subjektivnih položajev (subject positions) v procesu nenehnega naddoločanja, premeščanja in vzajemnega spodkopavanja po spolni, nacionalni, kulturni in drugih oseh, pri čemer ena od njih v vsakem trenutku prevzema hegemonistični položaj, ko definira »podobo sovražnika«. »Njena izključitev iz razpona razlik, ki jih imamo za legitimne znotraj kroga 'mi', bo določila meje, vsiljene pluralizmu.« (Mouffe) Taki hegemonistični »identifikaciji od zgoraj« se postavlja nasproti emancipacijska »identifikacija od spodaj« (West 1995), ki posega po prihrankih, puščenih v coni »konstitutivno zunanje«. »Ker je konstitutivno zunanje navzoče v notranjosti kot vedno dejanska možnost, je vsaka identiteta čisto kontingentna, hegemonistične tvorbe pa ne morejo terjati nobenega drugega vira veljavnosti razen podlage moči, na kateri počivajo.« (Mouffe) Zakorenjenost identitete v razkoraku ali intervalu med notranjim in zunanjim, sistemom in okolico, tvori značilno nedoločljivost ali nedoločenost

moderne pluralistične demokracije: je paradoksen ideal, ki izpodbija samega sebe, ker bi se razgradil s samim dejanjem svoje uresničitve. Skupnost, ki jo vzdržujejo take identitete, ne temelji na ničemer pozitivnem, na nobeni skupni biti, ampak na nesoizmerljivosti, kontrapunktu ali prekinitvi kot svojem aksiološkem načelu. Kar se z enega položaja kaže kot pravilo uporabe znakov, se z drugega kaže kot pravilo njihove zlorabe. Vsak pojem, ki imenuje družbeno imaginarno, hkrati cepi glasove brezpravnih in brezimnih na instanco tega imenovanja. (Bhabha 1995) V tem smislu po J. Rancièru (1995) cilj politične emancipacije ni (vedno od zgoraj vsajena) identiteta, ampak subjektivacija kot njena denominacija, kot aktiviranje brezimnega v vsakem imenu, kot umeščanje v interval med jazom in drugim. »Mesto političnega subjekta je interval ali prepad: skupnost se uresničuje v meri vmesnega položaja (in-between) – med imeni, identitetami, kulturami itn.« Tako torej velja razumeti trditev W. Brown (1995), da dolgočasno *rasno* brezpravni danes zavračajo nevtralizacijo z integracijo, ki jim jo velikodušno ponuja liberalna doktrina »politične korektnosti«. Ta doktrina teži k stilizaciji razlik, zaznamovanih z odnosi moči, v živopisne »življenjske stile« oseb »kot vseh drugih«, s čimer se briše specifičnost drugosti, artikurirana z zgodovino izključevanja. Nasproti temu je cilj kapitalizacije tako nastale drugosti spodkopavanje asimilacijsko nastrojene »enotne« kolektivne (v tem primeru ameriške) identitete. Mimetično prevzemanje zmerljivk, s katerimi je kulturno središče identificiralo svoje robove, predstavlja meje njihovega pomenskega polja, tako da jih spreminja v nepričakovana torišča semiotičnih napetosti.

11. Emancipacijska identifikacija pa se stalno sooča z izzivom hegemonistične identifikacije, ki gre v nasprotni smeri: subjekt premešča svoj notranji razcep na razliko med sabo in sovražno predočenim drugim z namenom, da bi s tem dosegel notranjo homogenizacijo. V vplivni analizi tvorbe *nacionalne identitete* je S. Žižek ta izhodiščni razcep pojasnil z odnosom skupnosti do »nacionalne stvari« kot užitka (jouissance) onkraj zadovoljstva (plaisir). Užitka, za razliko od zadovoljstva, po (lacanovski) definiciji ne moremo posedovati; nasprotno, ves čas se nam izmika in nas ima v obsesivni oblasti. Ko s tem izzvano stanje dezidentifikacije postane neznosno, prenesemo sovrašтво do njega na drugega in ga obtožimo da nam hoče vzeti užitek (torej točno tisto, česar ne posedujemo). »Ali ni sovrašтво kapitalizma do Židov (kot bitij, oropanih identitete) sovrašтво do lastnega najsojeverstnejšega, glavnega obeležja? (...) Sovrašтво do Drugega je sovrašтво do našega lastnega užitka.« Nacionalizem poskuša uvesti družbo, oropano notranjega antagonizma, s tem, da povzročitelja motnje kastrira v prostor zunaj svojih meja, za čuvaja tako ogrožene lástnosti pa postavi Vodjo. (Žižek 1993) V antropološkem »prevodu« M. Shapira (1997): »Narod v krizi zaradi različnih centrifugalnih in razcepitvenih sil – rastočega prepada med bogatimi in revnimi, med idejnimi obvezami in življeno izkušnjo, med silami, ki težijo k zaščiti privilegijev, in tistimi, ki bi rade izpolnile svoje težnje – je pogosto nagnjen k zunanjemu pogledu, da bi utrdil mitologije, ki zamenjujejo družbene

antagonizme z zgodbami o skladnosti.« Predmet njegove analize je maskulinizacija ameriške identitete pred izzivom vojne v Perzijskem zalivu, ki je spet odprla boleče »vietnamske rane«. Moško telo je v zaostrenih konfliktnih situacijah utelešalo nacionalno identiteto že v Napoleonovih časih. Predstava o moškosti je prežeta s predanostjo nacionalni skupnosti ob hkratnem pozornem razmejevanju nasproti »šibkejšemu spolu« in »abnormalnim« seksualnim nagnjenjem zaradi izogibanja okužbi identitete s tujimi obeležji. Shapiro razlaga tako »homosocialno zvezo«, anestezično usmerjeno proti vsem »čutnim vznemirjenjem« (ameriški mediji so se na primer skrbno izogibali krvavim prizorom vojne strahote), po eni strani kot rezultat prizadetosti ameriške bojevniške identitete v t. i. vietnamskem sindromu, po drugi pa kot odgovor na destabilizacijo moške prevlade na različnih področjih ameriškega kulturnega življenja. Do podobnih sklepov je prišel tudi Huyssen (1995) v analizi razdvajanja nemške identitete kot posledice združitve Nemčij v eno državo. »Zelo stvarne kulturne razlike med BRD in DDR so sedaj neposredno soočene, namesto da bi jih ločeval varnostni zid.« Ta boleči prepad se premošča s periodičnim aktiviranjem sovraštva do gastarbajterjev kot tujkov v nemški družbi. Namesto da bi za izjalovitev lastne identitete obtoževali tiste »druge Nemce«, obtožujejo Neneemce. Zdi se, da problema ambivalence (Balibar/Wallerstein 1989) ali »nemogoče enotnosti« ne odpravlja niti zamenjava nacionalne s *kulturno identiteto*. »Kot oblika kulturne razdelave (v gramscijevskem smislu) je nacija instancia ambivalentnega pripovedovanja, ki vzdržuje kulturo na njenem najproduktivnejšem položaju, kot moč podrejanja, lomljenja, razkrajanja, reprodukcije ravno toliko kot produkcije, ustvarjanja, pospeševanja, vodenja.« (Bhabha 1990) Ambivalenca pripovedovanja je vsebovana v tem, da pripovedovanje s svojim vključevanjem neizbežno izključuje, ker ne more identificirati »pripadajočih«, ne da bi hkrati dezidentificiralo »nepripadajoče«. Zato ne obstajata »dve vrsti nacionalizma: zdrav in poguben. Poanta je v tem ... da je vsak nacionalizem hkrati zdrav in poguben.« (Nairn 1977) Tudi skupnost, na kateri temelji Kulturnation, je torej nujno zgrajena z nasiljem. (Renan 1947) Emancipacijske in hegemonistične dimenzije identitete ne moremo ločiti, dokler identiteto radikalno mislimo iz razlike.

BIBLIOGRAFIJA

- BALIBAR Etienne/WALLERSTEIN, Immanuel 1988. *Race, Nation, Classe: Les identités ambiguës*. Paris.
- BERSANI, Leo 1988. *Is the Rectum a Grave?*, v: Crimp, Douglas, ur., *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge, MA. 207-224.
- BHABHA, Homi 1990. *Introduction: narrating the nation*, v: Bhabha, Homi, ur., *Nation and Narration*. New York&London. 1-7.
- BHABHA, Homi 1995. *Freedom's Basis in the Indeterminate*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*. New York&London. 47-62.
- BROWN, Wendy 1995. *Wounded Attachments: Late Modern Oppositional Political Formation*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*, New York&London. 199-228.

- BUTLER, Judith 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York&London.
- BUTLER, Judith 1992. *Contingent Foundations: Feminism and the Question of 'Postmodernism'*, v: Butler, Judith/Scott, Joan W., ur., *Feminists Theorize the Political*. New York&London. 3-21.
- BUTLER, Judith/SCOTT, Joan W. 1992. *Introduction*, v: Butler, Judith/Scott, Joan W., ur., *Feminists Theorize the Political*. New York&London. XIII-XVII. Carroll, David 1975. "Freud and the Myth of the Origin", *New Literary History* 3.
- CARROLL, David 1987. *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*. New York.
- CHANTER, Tina 1995. *Ethics of Eros: Irigaray's Rewriting of the Philosophers*. New York&London.
- CORNELL, Drucilla 1991. *Beyond Accommodation: Ethical Feminism, Deconstruction, and the Law*. New York&London.
- CORNELL, Drucilla 1992a. *The Philosophy of the Limit*. New York&London.
- CORNELL, Drucilla 1992b. *Gender, Sex, and Equivalent Rights*, v: Butler, Judith/Scott, Joan W., ur., *Feminists Theorize the Political*. New York&London. 280-296.
- CROSBY, Christina 1992. *Dealing with Differences*, v: Butler, Judith/Scott, Joan W., ur., *Feminists Theorize the Political*. New York&London. 130-143.
- DERRIDA, Jacques 1980. *La Carte postale: De Socrate à Freud et au-delà*. Paris.
- DERRIDA, Jacques 1985. *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation*. Lincoln. (Francoska izdaja iz 1982 ne vsebuje citiranega pogovora.)
- DERRIDA, Jacques 1988. *Limited Inc. Evanston*. (Francoska izdaja z istim naslovom: Paris 1990.)
- DERRIDA, Jacques 1990. *Force of Law*, *Cardozo Law Review* 5/6:11. (Dvojezično. Angleški prevod ponatisnjen v Cornell, Drucilla/Rosenfeld, Michael/Gray, David, ur., *Deconstruction and the Possibility of Justice*, New York 1992. 3-67. Francoska izdaja *Force de loi: Le fondement mystique de l'autorité*, Paris 1994)
- DERRIDA, Jacques 1991. *L'autre cap*. Paris.
- FOUCAULT, Michel 1966. *Les Mots et les choses: Une Archéologie des sciences humaines*. Paris.
- FOUCAULT, Michel 1975. *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Paris.
- FOUCAULT, Michel 1976. *Histoire de la sexualité 1: La Volonté de savoir*. Paris.
- FOUCAULT, Michel 1978. *Herculine Barbin*. Paris.
- HUYSSSEN, Andreas 1995. *The Inevitability of Nation: Germany After Unification*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*. New York&London. 73-92.
- IRIGARAY, Luce 1974. *Speculum de l'autre femme*. Paris.
- IRIGARAY, Luce 1977. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris.
- IRIGARAY, Luce 1983. *L'oubli de l'air: chez Martin Heidegger*. Paris.
- IRIGARAY, Luce 1984. *Éthique de la différence sexuelle*. Paris.
- IRIGARAY, Luce 1985. *Parler n'est jamais neutre*. Paris.
- IRIGARAY, Luce 1987. *Sexes et parentés*. Paris.
- JOHNSON, Barbara 1987. *A World of Difference*. Baltimore&London.
- JOHNSON, Barbara 1994. *The Wake of Deconstruction*. Baltimore&London.
- LACLAU, Ernesto 1995. *Democratic Politics and the Question of Identity*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*. New York&London. 93-110.
- LACOEUE-Labarthe, Philippe 1979. *Le sujet de la philosophie*. Paris. (*Le retour*)
- LUHMANN, Niklas 1984. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.

- LYOTARD, Jean-François 1983. *Le Différend*. Paris.
- MOUFFE, Chantal 1995. *Democratic Politics and the Question of Identity*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*. New York&London. 33-46.
- NAIRN, Tom 1977. *The Break-up of Britain: Crisis and Neo-Nationalism*. London.
- RANCIÈRE, Jacques 1995. *Politics, Identification, and Subjectivization*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*. New York&London. 63-72.
- RENAN, Ernest 1947. "Qu'est-ce qu'une nation?", v: *Oeuvres complètes*. Zv. 1. Paris. 887-907.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky 1992. *Gender Criticism*, v: Greenblatt, Stephen/Gunn, Giles, ur., *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*. New York. 271-302.
- SHAPIRO, Michael J. 1997. *Violent Cartographies: Mapping Cultures of War*. Minneapolis&London.
- SMITH, Barbara Herrnstein 1997. *Belief&Resistance: Dynamics of Contemporary Intellectual Controversy*. Cambridge, MA.&London.
- SULEIMAN, Susan Rubin 1996. *Budapest Diary: In Search of the Motherbook*. Lincoln.
- VASSELEU, Cathryn 1998. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. London&New York.
- WEST, Cornel 1995. *A Matter of Life and Death*, v: Rajchman, John, ur., *The Identity in Question*. New York&London. 147-172.
- YOUNG, Iris Marion 1990. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, N. J.
- ŽIŽEK, Slavoj 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London.
- ŽIŽEK, Slavoj 1993. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham.

Prevod: Durdica Strsoglavc

■ IDENTITY

This paper is a critical reconstruction of arguments relating to one of the most topical questions of modern theory from psychoanalytical, deconstructionist, post-structuralist, feminist, post-colonial critiques, and the so-called queer theory. The fundamental thesis is that difference is a condition of the non-ability of identity, so its delimitation is at the same time both necessary and impossible. The problem is that we are faced with the creation of a certain identity, as a condition of existence of that which succumbs to identification, to the detriment of another identity from which, although unintentionally, the former removes the right to speech (and therefore existence). The compensation for an appropriated right, for example sexual, as recognised in demands for 'the union of women', necessarily removes some other identity, one, for instance which enables the existence of differences occurring within the same sex, such as differences in skin colour, class, sexuality, and so on. It is this that in every achieved identity, be it personal, national, political or cultural, opens up the cave of deprived otherness and keeps the process of identification in constant movement.

Maj 2000

K VPRAŠANJU TIPOLOGIJE ZGODOVINSKEGA ROMANA

Nadežda Starikova

Univerza V. Lomonosov, Moskva

Sodobna literarna veda pozna množstvo žanrskih opredelitev in klasifikacij zgodovinske proze, osnovo katerih predstavljajo različne formalno-vsebinske lastnosti. Ob kopičenju novega umetniškega gradiva postajajo te razmejitve vse bolj nejasne, saj opredelitve zgodovinske proze, ki jih ponuja literarna veda, ne pokrivajo več celotnega spektra individualnih estetskih rešitev avtorjev. Raznolikost žanrskih različic zato poraja tudi razne pristope k vprašanju o tipologiji žanra. V članku je predstavljena ena od možnih tipoloških klasifikacij zgodovinske proze, osnovana na specifikah konfliktnega materiala kot strukturni osnovi literarnega dela.

К вопросу о типологии исторического романа. Современное литературоведение имеет множество жанровых определений и классификаций исторической прозы, за основу которых взяты разные формально-содержательные признаки. По мере накопления нового художественного материала их границы все более размываются, так как имеющиеся в современном научном обиходе формулы не исчерпывают всего спектра индивидуальных эстетических решений авторов. Многообразие жанровых разновидностей порождает и разнообразие подходов к вопросу о типологии жанра. В статье предложена одна из возможных типологических классификаций исторической прозы, базирующаяся на специфике конфликтного материала как структурной основе литературного произведения.

V našem času zgodovinski roman nedvomno predstavlja enega najbolj priljubljenih žanrov zgodovinske proze – tako v smislu velike priljubljenosti pri bralcih kot tudi v smislu izostrenega interesa za njegovo znanstveno preučevanje. Zgodovinski roman družijo dokumentalno in izmišljeno in pri tem razvija občutje posameznikove vključenosti v zgodovino, širi časovno in prostorsko omejene okvire duhovnega sveta posameznika ter hkrati odraža osnovne tendence sodobnega literarnega procesa.

Žanrska čistost zgodovinskega romana se danes postopoma umika v preteklost. Rušenje kanonskih oblik je že dolgo priznано kot tipična lastnost sodobne literature. Vsi žanri 20. stoletja kažejo ne le silno sposobnost za idejno-tematske obogatitve in obnovitve, temveč ponujajo tudi prej nepredstavljivo raznolikost slogovnih rešitev ter formalnih postopkov in širok spekter umetniških novosti. V žanrih, ki so imeli nekdaj stroge vsebinske in kompozicijske parametre, postajajo normativne meje vedno bolj nejasne. Kot norma se uveljavlja mešanje, medsebojno pronicanje različnih žanrskih lastnosti, kar ustreza realni kompleksnosti življenja, ki ga ni moč umestiti v enkrat za vselej napravljene kalupe.

V tem pogledu se je zgodovinski roman pokazal kot ena najbolj gibljivih in dinamičnih struktur. »V našem času ni več novost, da je zgodovinski roman 'walter-scottovskega' tipa davno prerasel svojo izvorno žanrsko obleko in prešel v nekaj večrazsežnega. Raznolikosti oblik umetniške osvojitve zgodovinske dejanskosti ni več mogoče umestiti v prejšnje estetske okvire. Sedaj to ni več roman o zgodovinski preteklosti, temveč cel sistem (romanov, povesti, pripovedi) s svojimi žanrskimi in podžanrskimi tipološkimi strukturami.«¹ Žanrski sinkretizem oblikuje v sferi zgodovinskega romana obširno mrežo žanrskih povezav. Prejšnja hierarhija pripovednih tipov se pri tem kaže kot nezadostna. Problemska in formalna kompleksnost del v kritiki neredko vzbujajo povsem različne opredelitve. Tako na primer poljski raziskovalec L. Ludorowski ob obravnavi popolnoma tradicionalne trilogije H. Sienkiewicza (*Z ognjem in mečem*, *Potop*, *Mali vitez*) uporablja nekaj včasih izključujočih se žanrskih poimenovanj: od »vsakdanjega zgodovinskega romana« do zveze »zgodovinske legende in vesterna«². To znanstveno čudaštvo le potrjuje, da lahko celo klasični zgodovinski roman nastane na stičišču žanrskih variant, in kaže na nujnost jasnih kriterijev klasifikacije zgodovinskega romana.

Sodobna literarna veda pozna množstvo žanrskih opredelitev zgodovinske proze, osnovo katerih predstavljajo različne vsebinsko-formalne lastnosti. Te so v veliki meri nejasne in s kopičenjem novega literarnega materiala so njihove meje vse bolj zabrisane, saj se tudi sama literatura vse bolj izmika strogi klasifikaciji. »Žanri zgodovinske proze so se obogatili in razprostrli v tolikšni meri, da včasih sploh težko govorimo o tradicionalnem zgodovinskem romanu«³, ugotavlja I. Bernštejn o literaturah socialističnih držav, vendar pa so njegove ugotovitve veljavne tudi za ostale literature. Formule, s katerimi operira sodobna literarna veda, ne pokrivajo celotnega spektra estetskih rešitev, ki jih izbirajo avtorji. Raziskovalci retrospektivne proze, ki govorijo o zgodovinskem romanu, ta termin uporabljajo široko in včasih netočno za opredeljevanje vseh literarnih del o preteklosti, ne glede na razlike v njihovi žanrski ali semantični naravi. Pogosta napaka takšnih preučevanj je tudi obravnavanje filozofske, etične ali socialne problematike ločeno od upodobitve sveta v soodnosu z realnim prostorom in časom. Zaradi tega je pri preučevanju

* Vsi citati razen Heglovega (prev. L. Kralj) so prevedeni neposredno iz ruskih izvirnikov ali prevodov v članku. – (Op. prev.)

zgodovinskega žanra velikega pomena pojem kronotopa, ki ima po Bahtinu »bistveno žanrsko vlogo«. ⁴ Bahtinova koncepcija soodnosa epa in romana kot dveh kronotopov (v tipološkem smislu) nam omogoča bolj jasno opredeliti žanrsko dominantno zgodovinskega romana. Če izhajamo iz tega, da roman v primerjavi z epom odpira »novo območje za gradnjo literarne podobe v romanu, namreč območje maksimalnega stika s sočasnostjo (sodobnostjo) v njeni nedokončanosti.« ⁵ (Bahtin), potem pojav zgodovinskega romana v ustvarjanju W. Scotta očitno označuje bistveno spremembo žanrskega kronotopa: zgodovina in sodobnost sta stopili v neposredni stik, pri tem pa sta vzajemno prodrli ena v drugo in se medsebojno preoblikovali. Bistvo odkritja W. Scotta je bilo v njegovi sposobnosti ločiti sodobnost od zgodovine. Na osnovi te ločitve je bila možna sopolovitev zgodovine in sodobnosti, ki je omogočala videti v zgodovini ne le vsoto dejstev, zaporedje dogodkov, temveč izsek živega življenja, ki je ravno tako razvejano in nasičeno s strastmi kot sodobnost.

Pri preučevanju zgodovinskega romana z vidika žanra je verjetno potrebno izhajati iz tega, da je prvi niz žanrske členitve odvisen od obče usmerjenosti žanrskega načela, t.j. od kompleksno organiziranega sistema medsebojnih soodnosov vsebinskih in formalnih komponent, ki se podrejajo »žanrski dominantni«. Pojem žanrske dominante, ki ni pomemben le za preučevanje žanra, temveč tudi literature nasploh, je razvijal že J. Tinjanov: »Literarno delo je sistem medsebojno povezanih dejavnikov. Soodnos vsakega dejavnika z ostalimi predstavlja njegovo funkcijo v odnosu do sistema kot celote. Popolnoma jasno je, da se noben literarni sistem ne oblikuje z mirnim medsebojnim delovanjem vseh dejavnikov, temveč z nadvlado, izpostavljenostjo enega dejavnika (ali skupine), ki si funkcionalno podreja in obarva vse ostale. Tak dejavnik ima v ruski znanstveni literaturi že uveljavljeno poimenovanje – dominantna (Christiansen, Ejhenbaum).« ⁶

Vprašanje dominantne specifičnosti zgodovinskega romana, oblikovano kot vprašanje soodnosa sodobnosti in zgodovine v njegovi strukturi, je zastavil že Hegel: »Naj umetnik pozabi na svoj čas in upošteva samo preteklost in njeno resnično bivanje, tako da bo njegovo delo postalo verna podoba preteklosti – ali pa je upravičen, če ne celo dolžan upoštevati samo svoj narod in sedanost in torej umetniško delo ustvarjati po načelih, ki se skladajo s partikularnim njegovega časa? Ti nasprotujoči si zahtevi lahko izrazimo tudi takole: snov naj bo obravnavana bodisi *objektivno*, t.j. z ozirom na vsebino in dobo bodisi *subjektivno*, t.j. tako, da se povsem prilagodi kulturi in navadam umetnikove sedanosti. Tako prva kot druga stran vodita k lažni skrajnosti, če vztrajata v nasprotju...« ⁷ Ta perspektiva je danes nenavadno aktualna predvsem zato, kar prav ti dve nasprotji v končnem rezultatu predstavljata dva pola, od katerih vodita dve liniji v razvoju zgodovinskega romana 20. stoletja.

Kaj torej ločuje zgodovinski roman od ostalih literarnih del nasploh in od del, katerih predmet upodobitve je – ravno tako kot pri zgodovinskem romanu – preteklost? Kakšne kvalitete so lastne le temu pripovednemu tipu? Mnenja in opredelitve so zelo različna. Nekateri kritiki in literarni teoretiki opredeljujejo zgodovinski roman precej široko, saj v ta žanr

vključujejo vsa dela, ki v obliki romana upodabljajo preteklost (H. Cam, K. in H. Berggren, A. T. Sheppard, K. Tillotson, M. Lascelles in dr.)⁸. Ostali, kot na primer H. V. Geppert, ki postavlja »običajni« (trivialni) zgodovinski roman proti »drugemu« (visokemu) vzorcu zgodovinskega romana, pa kot žanrsko dominantno opredeljujejo opozicijo »zgodovina – fikcija«.⁹ Za sovjetsko (in postsovjetsko) obravnavo tega problema je zelo značilen pogled B. Hotimskega, ki predlaga termin »retrospektivna proza«, s katerim opredeljuje »prozo o preteklem, vanjo pa sodijo zgodovinski romani, zgodovinsko-revolucionarne povesti in celo takšna dela, v katerih se prizori iz sodobnosti izmenjujejo z epizodami davnih časov, pa tudi niz drugih pisateljskih del, v katerih je prisotno umetniško osmišljanje preteklega z višin zgodovinske ali socialne izkušnje«.¹⁰ Ob teh pogledih obstaja tudi »skupina podpore« avtoritativnemu pogledu G. Lukácsa, ki – kot je znano – ni videl potrebe po opredelitvi zgodovinskega romana kot ločenega žanra, saj po njegovem mnenju »ni moč ne v vsebini in ne v obliki najti niti enega bistvenega problema, ki bi bil lasten le zgodovinskemu romanu.«¹¹

Predstavljeni (seveda še zdaleč ne vsi obstoječi) kriteriji so individualni in po svoje zanimivi, kljub temu pa bi bilo seveda zaželeno najti lastnost, ki bi bila hkrati »nujna in zadostna« za specifiko obravnavanega žanra. Takšno lastnost, ki sicer ne tvori žanra, je pa kljub temu nujna za vsako zgodovinsko literarno delo, predstavlja *historizem* mišljenja in pisateljeve umetniške poustvaritve življenja.

Zapletenost žanrske opredelitve zgodovinske proze izhaja predvsem iz dejstva, da historizem v bistvu prežema vso literaturo, vso epsko vrsto. Pojav zgodovinskega romana kot nove žanrske oblike predstavlja hkrati tudi začetek njegovega zблиževanja z romanom o sodobnosti, ki tudi postopno prevzema zgodovinski pogled na realnost. Če je bilo torej moč v romanih W. Scotta in Puškina ostro občutiti sodobnost v samem načinu upodobitve preteklosti kot žive, tekoče in človečne, danes sodobnost vstopa v umetniški svet preteklega samostojno, v lastni podobi. Kot posrednik oz. nosilec njene ideje pogosto nastopa sam avtor, ki vstopa v neposredni stik z bralcem.

Načelo historizma, ki se realizira v zgodovinskem romanu, predstavlja upodabljanje družbenega in zasebnega življenja ljudi v njegovi določenosti, determiniranosti v času. Konkretno predstavlja problem historizma torej problem posplošitve ter opazovanja človeka in njegovih socialnih odnosov. Pri tem sta odločilnega pomena način, kako se pisatelj loteva materiala preteklosti, in narava organizacije tega materiala, idejna in estetska usmerjenost. Pomembno je, da sam avtor realnost, ki jo upodablja, pojmuje kot zgodovinsko, torej kot nekaj, kar pripada preteklosti. V skladu s tem je pomembna lastnost zgodovinskega romana tudi *zgodovinska distanca* oz. zgodovinska perspektiva, ki pa se v duhu novejših dosežkov zgodovinske vede lahko povezuje tudi z osmišljanjem dogodkov s pozicije sodobnosti.

Jasno je, da zgodovinska distanca ni mogoča v odnosu do vsake preteklosti, temveč le v odnosu do tistih obdobj in pojavov, ki so že dobili trdne obrise in jih je mogoče oceniti tako z vidika njihovega izvora kot

tudi z vidika njihovih posledic. Kaj torej književniku predstavlja preteklost? Kaj je mogoče opredeliti kot zgodovinsko in kaj kot sodobno? Odgovor na to vprašanje je pomemben tudi zaradi tega, ker je naša doba neobičajno nasičena s pomembnimi procesi in dogodki, hiter ritem velikih družbenopolitičnih sprememb pa v zavesti ljudi vse bolj odmika pojave, ki bi v drugih obdobjih predstavljali živo sodobnost. Primer teh procesov predstavljajo romani Arnolda Zweiga. Ta je v tridesetih letih pisal dela o prvi svetovni vojni, ki so jih sodobniki dojemali kot zgodovinske romane.

Prav zato časovna distanca med nastankom dela in upodobljenimi dogodki, ki jo nekateri raziskovalci opredeljujejo do desetletja natančno (običajno se govori o 60. letih), ne predstavlja ravno najboljšega kriterija za definicijo zgodovinskega. Pomembneje je, ali je bil avtor priča ali udeleženec upodobljenega dogajanja, ali je torej delo nastalo na podlagi osebne izkušnje ali pa je osnovano na kakšnih drugih virih. V. Oskockij meni, da »romana ne moremo imeti za zgodovinski roman, če so dogodki, ki predstavljajo osnovo sižeja, živi v spominu še živčih generacij in predstavljajo njihovo biografijo oz. usodo,«¹² vendar pa tudi to predstavlja tako rekoč formalni kriterij. Očitno je, da sodobni umetnik gleda na dobo, ki jo poustvarja tako od zunaj, kot tudi od znotraj. Dolžan je namreč posredovati njeno samobitnost v celoti in v detajlih, v splošni obarvanosti in v posameznih barvah, ob tem pa predlagati tudi svoje (sodobno) vrednotenje in interpretacijo zgodovine.

Obstaja mnenje, da je eden od znakov žanrske čistosti zgodovinskega romana tudi obsežnost in pomembnost upodobljenih dogodkov, čemur je mogoče ugovarjati. Sodobna zgodovinska proza namreč vse raje oživlja zgodovinsko 'provincio' in zre v 'stranske ulice' zgodovinskega procesa v upanju, da bo prav tam našla nekaj bistvenega za razumevanje zgodovine. Seveda tudi veliki zgodovinski dogodki še vedno zanimajo romanopisce, vendar se bralcu zelo pogosto posreduje le njihov odzven. Pogosto se razkriva predvsem marginalno, ki pa v sebi nosi podobo časa, njegovo psihološko bistvo. Podobno sporno je tudi mnenje, ki zgodovinski roman povezuje z nujno osredotočenostjo dela na velike zgodovinske osebnosti. V nedrih avtorske fantazije lahko nastajajo tudi socialno-psihološki tipi, ki utelešajo duh dobe v prav tolikšni meri, kot na primer Cromwell ali Robespierre. V tem pogledu predstavlja nedvomen korak naprej *Faraon* B. Prusa, ki je nastal ob izteku 19. stoletja. Prusov Ramzes XIII. je kvalitetna stvaritev, ki po svoje prelamlja osnovno socialno idejo dobe in se hkrati, kar je tudi pomembno, veže na pomembne zgodovinske osebnosti 19. stoletja. Vprašanje torej ni, koga (z vidika zgodovinske pomembnosti), temveč kako upodabljati. V zvezi s tem pa je treba najprej spregovoriti o *dokumentalizmu*. Pojem dokumentalizem uporabljamo seveda v širokem pomenu, torej kot oznako znanstvene dokumentiranosti dejanske osnove romana in raznolikih vključevanj dokumenta v umetniško tkivo romana.

Realnost upodobljenega, potrjena z različnimi zgodovinskimi viri, je za zgodovinsko literaturo nujna. Seveda ne gre za dobesedno sovpadanje dogodkovnega niza dela z dejanskim potekom zgodovinskih dogodkov in

ne za realno odslikavo dejanskih zgodovinskih oseb v sistemu literarnih likov. Brez fikcije umetniška proza – torej tudi zgodovinska, ki se pogosto precej oddalji od dejanskih zgodovinskih osnov – ni mogoča, hkrati s tem pa zgodovinskega romana ni mogoče oblikovati zgolj na fikciji. Že pri najbolj površnem upodabljanju potez neke dobe je umetnik hote ali nehote prisiljen, da se opre na dejstva, ki imajo dokumentalno osnovo. Iskanje sledi duhovnega življenja nujno vodi k spomenikom kulture in pismenosti, saj si je ravno na osnovi le teh moč predstavljati ne le detaje predmetnega sveta, ampak predvsem psihologijo ljudi, duhovno atmosfero časa.

Ob tem tudi ni skrivnost, da sodobna zgodovinska proza široko integrira dokument, s čimer dosega dvoje: verodostojnost in estetsko izraznost. Zelo pogosto je dokument uporabljen ne le kot nosilec zgodovinske ali estetske informacije, temveč tudi kot element forme v raznih stilizacijah, oblikovnih prilagoditvah izraza raznim tipom dokumentov (fiktivni dnevniki, spomini, sporočila realnih ali fiktivnih oseb), ki so lahko vključene v strukturo dela kot sestavni del ali pa določajo obliko dela v celoti.

Kljub navedenemu pa ne gre pozabiti, da ima ustvarjalna fantazija, *fikcija* v zgodovinskem romanu (kot tudi v literarnem delu nasploh) veliko vlogo. Zgodovinska dejstva so nujna in nastopajo kot »sidro«, ki veže fiktivno na to ali ono zgodovinsko realnost, ta pa nastopa kot eden od načinov umetniške individualizacije. V estetskem sistemu zgodovinskega romana sta dejstvo in fiktivno medsebojno povezana in pogojujeta eden drugega. Brez dejstev zgodovinski roman preneha biti zgodovinski, brez fikcije – preneha biti roman. Količinsko razmerje med dejstvi in fikcijo je seveda lahko zelo različno, kar se odraža v najrazličnejših umetniških rešitvah. Na splošno oba skrajna pola teh rešitev predstavljata uporaba 'psevdejevstev' na eni strani ter skrbno sledenje znanim dejstvom in njihov natančen prenos v umetniško delo na drugi. Konkretno obliko soodnosna dejstev in fikcije pa seveda določajo posebnosti ustvarjalne individualnosti avtorja in značaj umetniške naloge, ki si jo je zadal.

K tem lastnostim, ki tvorijo žanr, lahko dodamo še eno: *posebnost poetike* zgodovinskega romana, torej sistem načinov posplošitve zgodovinske realnosti s pomočjo podob. Posamezna izrazna sredstva, ki so značilna za zgodovinski roman, je seveda mogoče najti tudi v drugih žanrih, vendar pa v zgodovinskem romanu – v podrejenosti raznih načinov stilizacij, zgodovinske perspektive, itd. obči ideji poustvaritve daljne (ali bližnje) civilizacije – tvorijo enotnost, ki ima vsebinsko-estetsko vrednost.

Jasno je, da pogled v zgodovinsko preteklost v našem času nima več značaja arheološke rekonstrukcije. Ob opazovanju minulih dob umetniki v njih vidijo predvsem vir etičnih in duhovnih izkušenj. Pogosto rešujejo ali izpostavljajo probleme, vezane na sodobnost, in se pri tem gibljejo na individualnih svetovnonazorskih pozicijah, zaradi česar so njihove zgodovinske upodobitve pogosto brez pasivne nepristranskosti. Nastajajo v polju trenj sodobnosti in neodvisno od tega, ali gre za upodobitev antičnega Rima ali vojnih kataklizem 20. stoletja, odražajo tudi sodobnost.

Kot v literaturi nasploh je tudi v zgodovinskem romanu vedno prisoten subjektivni pogled avtorja. Avtor si jemlje pravico do osebne ocene, do

povezovanja dokumentiranih zgodovinskih dejstev in duhovnih vrednot svojega časa. Zato so v zgodovinskem romanu možni verodostojno oblikovani (konkretno zgodovinsko opredeljeni) liki, ki pa hkrati v sebi nosijo odtis osebnosti avtorja. Takšen so liki Petra I. v romanu A. Tolstoja, Puškina pri Tinjanovu, Goye pri Feuchtwangerju ali Géricaulta pri Aragonu. Zanimivo je, da se prav hkrati s povečevanjem vloge dokumenta v zgodovinski prozi, torej hkrati s prodiranjem čisto znanstvene vednosti v umetniško prozo, vedno bolj odkrito poudarja tudi subjektivnost, hipotetičnost podob in pravica romanopisca do lastne inačice usode lika.

Pripoved o preteklosti je lahko zelo natančna v podrobnostih, v upodabljanju etnografskih detajlov ali drobnih značilnosti časa, vendar pa brez široke zgodovinske perspektive ne more preseči okvirov enostavnega opisovanja nravi ali življenja. Šele fikcija, ki se opira na temeljito znanje, porodi pripoved, ki v kombinaciji znanstvene natančnosti in umetniške fantazije lahko posreduje duh oddaljene dobe. Vsak pisatelj v skladu s svojim svetovnim nazorom in osebnimi ustvarjalnimi interesi spaja omenjena načela po svoje, v lastnih soodnosih in oblikah, vendar pa je v zgodovinskem žanru na ta ali oni način vedno dolžan poustvariti zgodovinski čas, odraziti glavne družbene procese oddaljenih dob in ujeti specifično psihologijo in pogled na svet človeka preteklosti.

Raznolikost sodobnih zgodovinskih tem in načinov njihove obdelave je praktično nepregledna. Širok spekter individualnih rešitev – velik izbor problemskih, strukturno-kompozicijskih, karakteroloških in slogovnih možnosti – pa poraja veliko število žanrskih različic zgodovinskega romana, ki ustrezajo različni idejni in estetski usmerjenosti avtorjev.

Poskusa oblikovanja tipologije zgodovinskega romana se je lotevalo mnogo avtorjev. Pri tem osnovo tipologije ponavadi predstavljajo najrazličnejše vsebinsko-strukturne lastnosti: predmet upodobitve ali prevladujoča problematika, narava fikcije ali slogovna obarvanost, ter način umetniške sinteze realnega in fiktivnega. Tako T. Makarovska ločuje roman-epopejo in pravi zgodovinski roman na osnovi tega, kako tesno se v delih prepletata »zgodovina dogodka« in »osebni« siže.¹³ I. Skačkov v svoji delitvi izhaja iz soodnosa med subjektom in objektom in tako ločuje med romanom-biografijo, v katerem središče idejno-kompozicijske zgradbe predstavlja dejavnost enega junaka, »romanom zgodovine«, ki poustvarja družbenozgodovinske dogodke, ter romanom-epopejo, ki združuje lastnosti obeh predhodnih tipov.¹⁴ Podobno I. Varfolomejev deli zgodovinske romane na osnovi tipa fikcije, in sicer na zgodovinsko-realistične, zgodovinsko-romantične in zgodovinsko-feljtonske.¹⁵ Če kot tipološki kriterij izberemo specifično umetniške posplošitve, pa lahko ločujemo tudi med konkretno-zgodovinskim, lirično-romantičnim ter fiktivno-metaforičnim zgodovinskim romanom. A. Doppler vso zgodovinsko prozo deli v dve skupini, k prvi prišteva trivialni ilustrativni roman, ki »pridaja barvitost skici znanstvenika in iz nje dela barvito sliko«, k drugi – »poetični zgodovinski roman«, v katerem se »notranje bistvo zgodovine« univerzalizira v »epski metafori«.¹⁶ Podobno je tudi stališče A. Fleishmana, ki estetsko funkcijo pravega zgodovinskega romana vidi v tem, da »dviguje razmišljanje o preteklosti nad raven tako

preteklega kot tudi sodobnega in omogoča videti njen splošni značaj, osvobojen nadležne zgodovinske angažiranosti.«¹⁷ Takšna mnenja, ki kot zgodovinski roman obravnavajo le dela, ki stremijo k razkritju skrivnega smisla preteklosti (neredko v metafizični podobi), smo srečali tudi v nekaterih drugih obravnavanih delih. Bolj natančno delitev predlaga H. V. Geppert. Navaja osnovne značilnosti zgodovinskega romana (uporaba materiala preteklosti, prisotnost velike historiozofske ideje kar najbolj občečloveške veljave, projekcija sodobnosti v zgodovino) in uvaja pojem 'hiata' – t. j. 'stičišča' literarne fikcije z dejansko zgodovino.¹⁸

Nedvomno si mnoge med navedenimi tipologijami zaslužijo posebno pozornost, vendar pa se zdi bolj produktivno, da pri tipološkem zbliževanju oblik različnih ravni zgodovinske pripovedi izhajamo iz svojevrstnosti konfliktnega materiala. Široka paleta umetniških rešitev se v sodobni prozi namreč pojavlja predvsem zaradi tega, ker pisatelji v center svojih del postavljajo konflikte, ki se med seboj razlikujejo glede na pomen v zgodovinski realnosti, glede na značaj konflikta in njegovo napolnitev. Konflikt v svojem določenem umetniškem izrazu predstavlja strukturno osnovo dela. Po mnenju M. Hrapčenka »konflikt s svojo specifikom v večji meri določa tako posebnosti likov kot tudi njihovo umešitev v tok pripovedi. Razvoj konflikta ne pogojuje zgolj povezave in protislovnosti umetniških podob, temveč tudi soodnos posameznih strani, komponent literarnega dela – njegovo notranjo zgradbo.«¹⁹

Ker nenazadnje govorimo o žanrski specifikih del, lahko prav tip zgodovinskega konflikta, umetniško upodobljen v romanu, in načini njegove upodobitve rabijo kot osnova za opredelitev posameznih tipov zgodovinskega romana in tako omogočajo razkritje tipoloških zbližanj med idejno-umetniškimi iskanji pripovednikov različnih literatur. Glede na naravo zgodovinskega konflikta, preoblikovanega v umetniški konflikt, lahko kot osnovne oblike zgodovinske pripovedi opredelimo *zgodovinsko-biografski*, *zgodovinsko-filozofski* in *zgodovinsko-socialni roman* (žanrske značilnosti psihološkega romana se praviloma podrejajo strukturi ostalih tipov zgodovinske proze in jih zaradi tega ne gre izpostavljati kot poseben tip). Znotraj teh posplošujočih žanrskih opredelitev je mogoče glede na osnovno poetsko načelo, principe kompozicije in posebnosti tipizacije in sistema podob opredeliti različne podtipove zgodovinskega romana. Ob opredeljevanju žanrskega tipa konkretnih del je v osnovi torej potrebno izhajati iz prevladujoče žanrske lastnosti – *iz značaja zgodovinskega in umetniškega konflikta*. Ob upoštevanju vse bolj intenzivnega vstopanja dokumenta v umetniško strukturo dela je verjetno mogoče govoriti tudi o *zgodovinsko-dokumentalnem romanu* (C. Wolf, *Vzorec otroštva*), v katerem se konflikti, različni po svoji problemski vsebini, utelešajo v specifičnem estetskem sistemu. Zanj je značilno, da v njem znanstvena metodika preučevanja preteklosti prerašča v načelo organizacije umetniške celote, pri tem pa dokument kot predmet interpretacije zavzema pomembno mesto.

* Iz lat. *hiatus* – odprtina.

Zgodovinsko-biografsko delo nastaja na stičišču biografske in zgodovinske proze in pri tem ohranja poteze obeh. Biografski material s svojo navezanostjo na konkretni čas, deželo, socialno okolje in področje poklicnih interesov opisovane osebe pisatelja odvrta od nepremišljene improvizacije. Kot glavno posebnost tega tipa zgodovinskega romana lahko opredelimo umetniško poustvaritev usode zgodovinske osebnosti; ta je nujno povezana s preučitvijo značilnih potez obdobja, ki so zgodovinsko osebnost sooblikovale. Primere takšne zgodovinske proze predstavljajo romani J. Tinjanova – *Puškin, Kjuhlja* in *Smrt Vazir-Muhtarja*, romani *Peter I. A. Tolstoja, Prišel sem vas osvobodit* V. Šukšina, *Petrarca* J. Parandovskega ter romani o velikih Slovencih A. Slodnjaka in M. Malenšek.

Opiraje se na različne filozofske koncepte zgodovinsko-filozofski roman osmišlja zgodovino ne le kot vir socialnih in etičnih, temveč tudi duhovnih izkušenj. Pri tem se osredotoča na obče, torej na to, kar ne glede na čas družijo ljudi raznih obdobji. Avtorji za podrobnostmi zgodovinskega vsakdana iščejo 'absolutno bit' in si kot nalogo pogosto zastavljajo predstaviti 'nadzgodovinsko' oz. občečloveško ('andričevski' pogled na zgodovino preko 'glavnih legend človeštva'). Specifiki tega tipa zgodovinske proze ustrezajo *Derviš in smrt* in *Trdnjava* M. Selimovića, *Legenda o Sibinu, knezu Preslavskem* in *Antikrist* E. Staneva, *Speranza* S. Delblanca, *Prometejeva uganka* L. Mesterháziya, *Alamut* V. Bartola in dr.

Osnovo tipizacije značajev in razmer v zgodovinsko-socialnem romanu predstavlja družbena analiza. V zgodovinsko-socialnem romanu načelo socialne analize nastopa kot glavno orodje preoblikovanja danega konflikta, v katerem se prelamljajo družbenopolitične kolizije zgodovinske preteklosti, ki posplošujejo nasprotujoče si interese družbenih razredov, slojev socialnih skupin in posameznikov. Socialna narava gibanja zgodovine, obravnavana na različnih ravneh od kriznih 'vrhuncev' zgodovine do vsakdanjih dogodkov, predstavlja pisatelju material, ki ponuja široke možnosti za druženje epskega, lirskega in dramskega načela.

Pozornost zbuja tudi obnovev posebne različice zgodovinsko-socialnega romana – romana-epopeje. Gre predvsem za dela L. Aragona, J.-P. Chabrola, R. Merla, M. Pujmanove, A. Seghers, G. Karaslavova, D. Dimova, J. Lindsaya in mnoga druga, med katerimi je mogoče omeniti Bevkovo zgodovinsko trilogijo in zgodovinsko prozo A. Ingoliča. V realizaciji socialne komponente je mogoče elemente te različice zgodovinskega romana najti tudi v zgodovinskih romanih Prežihovega Voranca, kljub temu da povezovanje teh del z žanrom zgodovinskega romana ostaja predmet razprave.

Ob obširnem bloku čisto zgodovinske proze ni mogoče spregledati tudi množstva del, v katerih zgodovina predstavlja sižejsko-motivno osnovo za razmišljanja, ki so daleč od neposrednega filozofskega, socialnega ali etičnega smisla konkretnih obdobji preteklosti. Ta precej sporna, a v sodobni literaturi zelo razširjena oblika obdelave zgodovinskega materiala si seveda zasluži pozornost. Dela, za katera je takšna obdelava zgodovinskega materiala značilna, lahko opredelimo kot *fiktivno-zgodovinske*

*romane** (J. Fowles, U. Eco, T. Parnicki, V. Neff, B. Okudžava, D. Jančar).

Avtorji teh romanov skušajo na osnovi precej svobodne poustvaritve dogodkov preteklosti oblikovati nekakšno ogrodje, ki ga potem obdajo z 'gradivom' lastnih razmišljanj. Zelo priljubljeni so v takšnih delih antični miti in univerzalne zgodbe svetopisemskih prilik, v katerih se univerzalizira model sveta. V očeh mnogih pisateljev, ki težijo k umetniški obliki prilike, ima zgodovinski material pred materialom sodobnosti to prednost, da je časovno odmaknjen in lahko pripomore k 'učinku odtujitve', ki daje možnost odvreči nebitveno in videti bistvo pojavov. Stoletna distanca dovoljuje pogled s strani na izključno sodobne ali – nasprotno – na povsem nadčasovne etične probleme. Romani tega tipa se pogosto zблиžujejo z intelektualnimi romani, v katerih se polnost filozofske vsebine sižeja razkriva preko njegove povezanosti z znanimi dogodki zgodovine, miti ali klasičnimi sižeji literature preteklosti, ki v romanu predstavljajo svojevrsten model neke bolj splošne vsebine. Zaradi odsotnosti resničnega historizma v upodobitvi preteklosti pa teh romanov ne moremo enačiti z zgodovinskimi romani, niti s takšno posebno različico zgodovinskega romana, kot je roman 'feuchtwangerskega' tipa.

Iz predstavljenega je razvidno, kako žanrsko raznolik je zgodovinski roman, kako odprt je do vključevanja novih struktur in kako gibljiv pri oblikovanju novih žanrskih različic. Večina v njem prisotnih oblik se nahaja na stičišču raznih žanrskih tvorb in teži k njihovemu mešanju. Proces žanrske integracije, značilen za vso sodobno prozo, se je torej odrazil tudi v stanju zgodovinskega romana v celoti in pri tem dal produktivne, čeprav ne vedno nedvoumne rezultate.

V sodobnosti predstavlja zgodovinski roman samostojen žanr z lastnim kompleksom potez, ki ga tvorijo. Kot vsak drug žanr je podrejen stalnemu razvoju in oblikuje nekaj osnovnih žanrskih modifikacij, znotraj katerih se pojavljajo različne strukturne različice. Le-te pri vsej zunanji pestrosti ohranjajo občo naravo žanra in predstavljajo tipološko obče vseh ustvarjalnih eksperimentov in iskanj različnih avtorjev. Preučevanje teh modifikacij dovoljuje opredelitev tipoloških zблиžanj med deli, obarvanimi z nacionalno in individualno samobitnostjo. Ta dinamičnost žanra dokazuje, da njegov razcvet ni zgolj rezultat družbenih, nacionalnih ali emocionalnih potreb, temveč je povezan tudi z njegovimi umetniškimi potenciali, ki še zdaleč niso izčrpani.

* Obstaja še ena, precej množična različica trivialnega romana, ki ponavadi nastaja po naročilu in predstavlja mimikrijo 'retro' sloga. V teh, t.i. psevdozgodovinskih romanih se zgodovina in zgodovinski miti zavedno ali nezavedno potvarjajo v želji po senzacionalizmu.

OPOMBE

- ¹ I. Varfolomeev, *Tipološke osnove žanrov istoričeskoj romanistiki*, Taškent, 1979, 8-9.
- ² L. Ludorowski, O postawie epickiej w trylogii Henryka Sienkiewicza, Warszawa, 1970, 85-86.
- ³ I. Bernštejn, Istoričeskij roman i literaturnyj process v socialističeskijh stranah, v: Istoričeskij roman v literaturah socialističeskijh stran Evropy, Moskva, 1989, 38.
- ⁴ M. Bahtin, Forma vremeni i hronotopa v romane, v: Voprosy literatury i éstetiki, Moskva, 1978, 399. (Sl. Prev. Draga Bajta v Bahtin, Teorija romana. Izbor in spremna beseda Aleksandra Skaze, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982: »Literarni kronotop je pravzaprav zvrstnega pomena.« (Str. 219.))
- ⁵ M. Bahtin, Ep i roman, prav tam, 455. (Sl. prev. str. 15)
- ⁶ Ju. Tynjanov, Poétika. Istorija literatury. Kino, Moskva, 1977, 277.
- ⁷ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I. G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt, 1970, XIII, 343.
- ⁸ H. Cam, *Historical Novel*, London, 1960; G. Berggren, *Historiska romaner*, Lund, 1960; A. T. Sheppard, *The Art and Practice of Historical Fiction*, London, 1930; K. Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford, 1954; M. Lascelles, *The Story-Teller Retrieves the Past*, Oxford, 1980.
- ⁹ H. V. Gappert, *Der »andere« Historische Roman: Theorie und Struktur einer diskontinuierlichen Gattung*, Tübingen, 1976, 6.
- ¹⁰ B. Hotimskij, *Radi grjaduščego*, Moskva, 1979, 5.
- ¹¹ G. Lukač, *Istoričeskij roman*, v: *Literaturnij kritik*, 1937, VII, 49.
- ¹² V. Oskockij, *Roman i istorija*, Moskva, 1980, 5.
- ¹³ T. Makarovskaja, *Tipy istoričeskogo povestvovanija*, Saratov, 1972, 58.
- ¹⁴ I. Skačkov, *Nravstvennye uroki istorii*, Moskva, 1984, 195.
- ¹⁵ I. Varfolomeev, *ibid.*
- ¹⁶ A. Doppler, *Historische Ereignisse im österreichischen Roman*, v: *Geschichte in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Wien, 1970, 73.
- ¹⁷ A. Fleishman, *The English Historical Novel*, Baltimore-London, 1971, 5.
- ¹⁸ H. V. Geppert, *ibid.*
- ¹⁹ M. Hrapčenko, *Tvorčeskaja individual'nost' pisatelja i razvitie literatury*, Moskva, 1972, 257.

Prevod: Blaž Podlesnik

■ К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА

Попытки создания типологии исторического романа предпринимались и предпринимаются многими современными исследователями. При этом за основу могут быть взяты различные структурные признаки: преобладающая проблематика, характер вымысла, соотношение субъекта и объекта, специфика художественного общения и т.д. В качестве одного из возможных решений проблемы классификации типологических особенностей в данной статье предложена типологическая модель классификации исторического романа, отталкивающаяся от с типа художественного конфликта, представляющего собой структурную основу всякого (в том числе и исторического) художественного текста. Тип конфликта и способы его воплощения могут стать основанием для выделения ряда разновидностей исторического романа. В качестве ведущих форм исторического повествования можно различать историко-биографический, историко-философский и историко-социальный романы. Внутри этих обобщающих жанровых понятий в соответствии с основным поэтическим началом, принципами композиционного построения, особенностями типизации и образного строя можно различить ещё множество подвариантов. Особое место в современной исторической прозе занимает такая форма обработки исторического материала, которую можно назвать условной, оговорив тем самым факт существования такого типа романа как условно-исторический.

Februar 2000

ORKESTRA, SCENA IN AHIL

Janez Vrečko

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Ko tragedija ni bila več le šaljiva ritualna Dionizova zborovska pesem, izvajana sredi ravnega, z vzpetino obdanega prostora, se je spremenila arhitektura starogrškega gledališča. Iz zbora izločeni igralci novih tragičnih herojev so dobili svoje mesto le na sceni, zbor pa je še naprej ostal v ciklično brezčasni orkestri. Razprava skuša s primerom epskega Ahila pokazati, da se je ta razločitev dogodila že pri Homerju, ko se je Ahil zaradi jeze izločil iz boja in kot prvi tragični heroj na obrobju bojišča kot s »scene« opazoval dogajanje pod sabo na bojišču, »v orkestri«. Hkrati s tem je govoril tudi jezik, ki ga ne sam ne drugi niso več razumeli, jezik, ki bo dobil svoje mesto šele v prihajajoči tragediji.

The orchestra, the scene, and Achilles. Once tragedy ceased to be a humorous ritual choral song of Dionysius performed in the middle of a flat area surrounded by a hill, the architecture of Ancient Greek theatre changed too. Actors playing the parts of the new tragic heroes were excluded from the chorus and placed on stage, whereas the chorus remained in a timeless cyclical orchestra. Using the example of the epic hero, Achilles, this paper aims to show that such a separation had already occurred in Homer when, out of anger, Achilles withdrew from the battle. He was the first tragic hero to watch events taking place on the battlefield, 'the orchestra', from the edge of the battlefield, 'the stage'. In addition, he spoke a language which neither he himself, nor his auditors could understand, a language which will only find its place in the new genre of the tragedy.

Na prvi pogled močno preseneča dejstvo, da Aristotel v 12. poglavju svoje Poetike, kjer govori o žalostinki kot žalni pesmi, igralcem v tragediji določa mesto samo na sceni. Žalostinko namreč »izmenično pojejo zbor in igralci na odru.« (Aristotel, 1452 b) V tem Aristotela podpira tudi Polidevkovo mnenje, da »skena pripada igralcem, orkestra pa zboru....« (IV, 132, gl. Sobolevski, 340)

To se seveda sklada s postopnimi uvedbami prvega igralca pri Tespisu, drugega pri Ajshilu in tretjega pri Sofoklu, ki so bistveno spremenile zunanjo podobo grškega gledališča. Dotlej je bila podoba tega arhitektonskega čudeža, ki vse v današnji čas nemo priča tudi o večno izgubljenem starogrškem tragičnem čudežu, raven prostor, ki ga je z ene strani obdajala vzpetina, od koder so gledalci – sprva stoje – opazovali dogajanje v orkestri, vezano na petje in ples Dionizovega zbora. O igralcih ali predpevcih tu še ni bil govor, tako tudi ne o odru ali sceni, saj je bila tragedija v tem času le zborovska pesem s petjem in plesom, ki jo opiše tudi Aristotel v Poetiki. Po njegovem je tragedija izšla iz skromnih improvizacij predpevcev ditiramba in iz satirske igre in »dolgo je trajalo, preden se je oddaljila od kratkih zgodb in šaljivega tona ter se zresnila...« (Aristotel, 1449 a)

Za to prvotno tragedijo, ki je imela izrazito ritualne razsežnosti in je bila povezana z vegetacijskimi premenami boga Dioniza, je potemtakem nastopil problem v tistem trenutku, ko se je zresnila. Prvotno kratka in šaljiva zgodba s petjem in plesom je po dolgem razvoju pridobila tragične razsežnosti z elementi tragičnega herojstva, temu pa se je moral prilagoditi tudi uprizoritveni prostor, ki je ob dotlej le komični orkestri pridobil še mesto, kamor se bo lahko vmestilo prihajajoče tragično s tragičnimi heroji kot njegovimi nosilci.

Dotlej je bil namreč sredi orkestre Dionizov oltar, ki je tragedijo vnaprej določal kot daritveni ritual. Tudi kasneje, ko je oltar zgubil svoj bogoslužni pomen, je še naprej ostajal sredi orkestre. Podobne spremembe pa so se dogajale tudi z zborom. Nanje opozarjajo njegovi različni položaji, saj je ditirambični zbor kot (naj)starejša oblika še formiral krog, medtem ko se je tragični zbor že razporejal v pravokotnik in na ta način shematično nakazoval svoj razpad, ki se bo ujema z njegovo vse manjšo funkcijo v dogajanju, obenem pa izražal zahtevo po pravokotniški zasnovi skene, za katero ne bo več prostora v območju orkestre. Skupaj z iz zbora izločenimi igralci se bo vzpostavila na obrobju orkestre, proč od njenega cikličnega brezčasja. Vse to pa se je dogodilo po dolgem razvoju, ki ga s tem v zvezi omenja Aristotel na začetku 4. poglavja svoje Poetike.

Arionovi maskirani satiri (gl. Herodot, 1, 23) so bili za prehod iz vegetacijske satirske igre v herojsko tragedijo prvo znamenje za prihajajoče spremembe. Namazani s sajami in grozdnimi tropinami so s svojo pol-masko ustvarjali prehod med ritualnim in tragičnim, saj so namesto prvotno nemaskiranih pevcev in plesalcev v zboru sredi orkestre nastopili deloma maskirani satiri, ki so s svojo preobleko in pol-masko kazali na nekaj drugega in drugačnega od tistega, kar se je pod obleko in sajastim obrazom skrivalo. Njihova maskiranost je potemtakem pomenila dramatično napetost do maskiranja in s tem razbijala v ritualu zagotovljeno istost posameznega zborista, ki se je pokrivala z ohranjanjem identitete umrlega in od smrti vstalega boga in v njem našla tudi gotovost zase.

Z izstopom prvega igralca iz zbora se bo pri Tespisu ta dramatičnost še stopnjevala v že docela tragično razumljen nesporazum med igralcem in zborom, kar je bilo samo nadaljevanje in stopnjevanje prvega in izvirnega razcepa znotraj satirskega igralca, ki je s svojo pol-masko ustvaril

resda samo dramatično napetost, čeravno veljavno za vse kasnejše čase. Tespis namreč ni le izločil prvega igralca iz zбора, ampak mu je odvzel tudi piščal in s tem za prvotno zborovsko ritualno tragedijo bistvene elemente glasbenega. Tako se je v njej namesto satirske in ditirambične komičnosti začelo uveljavljati tragično, resnobno in vzvišeno. Skladno s tem pa je moral tudi krožni prostor orkestre, ki je bila le mimetična obdelava in ponovitev večnega sončnega kroga, dobiti svojo protiutež v tangencialnem scenskem pravokotniku na ta krog. Zato poslej za igralce – tragične heroje ne bo več prostora znotraj orkestre, ampak le še na sceni, ki bo s svojo pravokotniško zasnovo uveljavila in ponazorila linearizacijo časa in začetek prometejske človekove zgodovine. Bogovom ukradeni prometejski ogenj je edini element, ki se ne vrača v svoje središče, nazaj k zemlji, od koder je izšel. Človek je to vertikalno ločevanje od središča zamenjal s prometejsko horizontalno dvojico: naprej in nazaj. »Ta prevedba sveta v ravnino, zamenjava vertikale s horizontalo (z vzporedno iznajdbo elementa časa) se je udejanila v človekovem telesu, ki je postalo relativno središče kozmosa. Vendar se ta kozmos ne giblje od spodaj navzgor, ampak naprej v horizontalnem času – iz preteklosti v prihodnost.« (Bahtin, 380) Tej Bahtinovi ugotovitvi bi lahko dodali še primer Pandorinoga vertikalnega rojevanja iz zemlje, ki mu more prisostvovati le Epimetej s svojim nekavzalnim načinom razmišljanja, nikakor pa ne njegov brat Prometej, ki takšnega razmišljanja in povezovanja zemlje in rojevanja ni več poznal. V času tragičnega Prometejevega časa je Pandorina skrinjica že odprta.

Prve tragične heroje bo na sceni, postavljeni ob orkestro, pričakala tragedija s tragičnim kot svojo edino vsebino in s peripetijo iz sreče v nesrečo kot svojo edino možnostjo. Aristotel bo samo takšne tragedije imenoval lepe. Herojska smrt bo konec in dovršitev junakove zgodbe in predpogoj za vzpostavitev gledalčeve katarze.

Ob tem pa se moramo vprašati, kdo je bil tragični heroj, ki se je na tej neskončni zgodovinski premici linearno potekajočega časa prvi med tragičnimi heroji postavil v vrsto in prestopil magični prag orkestre ter ostal na skeni vse do t. i. smrti tragedije pri Evripidu. Ali ni nemara pred prvimi znanimi tragičnimi heroji to storil že tudi Ahil, pa čeprav bi bilo to v nasprotju z ustaljenim mnenjem, da ep še ne more biti prostor tragičnega.

Na vprašanje, kako se je že zgodaj, v 6. stol. pr. n.š. iz monološke in komične vsebinskosti ditirambično-satirskega porajalo vzvišeno, resnobno in tragično, nas opozarja Herodot v peti knjigi svojih zgodb, kjer je govor o »tragičnih zborih«, ki so opevali trpljenje argoškega heroja Adrasta, ne pa več tako kot nekdanj, Dioniza. Zgodba govori o vojni med dvema sosedama, zaradi katere je oblast zamenjala vse nekdanje malike in vsa nekdanja praznovanja z novimi, ki so ustrezali trenutni politični volji oblastnikov ne glede na to, ali se je ljudstvo s tem strinjalo ali ne.

»Klejstenes ... se je bil zapletel v vojno z Argejci, (zato) je v Sikionu prepovedal rapsodom tekmovalne recitacije homerskih epov, ker se v njih večidel opevajo Argos in Argejci, poleg tega pa je želel (kult) Talaovega sinu Adrasta, čigar tempelj je stal in še danes stoji na sikionskem trgu, pregnati iz dežele, ker je bil Argejec. Zato se je odpravil v Delfe vprašat

preročišče, ali ga sme izgnati... Ker mu bog ni ugodil, se je vrnil v domovino in premišljeval, kako bi Adrasta navil, da bi se sam umaknil. Ko je mislil, da je našel sredstvo, je v biotske Tebe poslal ljudi s prošnjo, naj mu prepustijo (kip) Astakovega sinu Melanipa. Tebanci so mu ustregli. Klejstenes je kip pripeljal v Sikion, mu odmeril kos posvečene zemlje... Ko mu je ...tako dodelil svetišče, je Adrastu odvezel vse daritve in praznike ter jih prenesel na Melanipa. Sikionci so imeli Adrasta od nekdanj v čisljih... Med častmi, ki so mu jih izkazovali Sikionci, je bila zlasti ta, da so obhajali spomin njegovega trpljenja s tragiškimi zbori, da torej niso častili Dioniza, temveč Adrasta. Tedaj pa je Klejstenes vrnil zборе Dionizu, drugo darovanje pa je dodelil Melanipu.« (Herodot, 5, 67)

Poglavitna misel, ki jo je mogoče izluščiti iz gornjega Herodotovega teksta, je misel o tragičnih zborih, ki so opevali trpljenje argoškega heroja Adrasta, ne pa več, tako kot nekdanj Dioniza. V tem se Herodotova misel pokriva z leksikonom Suidas, kjer je govor o »tragičnem načinu«, povezanem z Arionovim satirskim ditirambom s tragičnim značajem, ki je bil povezan s satirskim zborom, ki je z določenim imenom v verzih pel (po mnenju nekaterih pa samo recitiral) zborovsko pesem. (gl. Sobolevski, 289, 330) Vatikanska knjižnica hrani tudi rokopis spod peresa Joanesa Diakona, kjer v njegovih izpiskih iz starih avtorjev med drugim preberemo tudi, da je »tragiško dramatiko prvi začel Arion iz Metimne, kakor je pokazal Solon v svojih epigramih.« (Sobolevski, 330) Po splošnem prepričanju poznavalcev sporočilo Joanesa Diakona ni v nasprotju z izročilom, po katerem je bil prvi atenski tragik Tespis, saj je šlo pri Arionu samo za pripravo na tragedijo, ne pa še za samo tragedijo, četudi je že govor o tragiških zborih.

V vseh navedbah iz precej oddaljenih razdobij, od Herodotovega in Aristotelovega časa pr. n. š. pa do leksikona Suidas iz 10. stol. n. š., opazimo med njimi nadvse osupljive podobnosti in sorodnosti.

Iz Herodotovega zgodovinskega poročila lahko povzamemo, da so tragični zbori najprej častili in opevali trpljenje heroja Adrasta, da so torej bili sikionski prazniki in daritve namenjeni temu priljubljenemu heroju. Nenadoma pa je v začetku 6. stol. pr. n. š. Klejstenes ukinitel Adrastov kult in vrnil zборе Dionizu, to pa je moralo pomeniti, da so ti zbori nekdanj (tudi v Sikionu) že bili Dionizovi, sicer mu jih ne bi bilo mogoče vrniti. Daritve in praznike pa je Klejstenes posvetil novemu heroju Melanipu. Adrast je bil izgnan, Dioniz je dobil nazaj nekaj, kar je nekoč že imel, to pa bi moral, če bi bilo tako kot za časa Adrasta, dobiti prav na novo uvedeni heroj Melanip.

Povedano na kratko, je bil na začetku Dioniz s tragičnimi zbori in čaščenjem. Sledil mu je tragični heroj Adrast, ki so ga prav tako slavili tragični zbori. Na koncu imamo Melanipa, ki so mu bili dotlej prvemu tragični zbori odvzeti, ostal je le še njegov kult, pa še ta je bil politično oktroiran, kar je bilo zanj nadvse slabo znamenje, saj je dalo slutiti zaton ne le tragičnih zborov, ki so bili vrnjeni Dionizu, ampak tudi slave in čaščenja nekdanjih herojev.

Klejstenes je bil kljub svoji politični nespameti in pristranskosti vendarle tudi moder, saj je uvidel, da se kolesa zgodovine ne bo dalo obrniti nazaj:

to bi se namreč zgodilo, če bi zборе, kakršne je poznal Dioniz, preden se je pojavil Adrast, torej ritualne zборе, ki so bili še krožno razporejeni, pridobil Melanip. Ker pa jih je dobil Dioniz, je to bilo znamenje, da je bil ta bog v tem času že precej ali celo popolnoma nenevaren in nepomemben.

Dogajanje, povezano s tragičnimi zbori, se je že močno vezalo na drugačno tematiko od tiste, h kateri je edino lahko sodil Dioniz: namesto cikličnega razumevanja sveta se je začela heroična zgodovina, v katero je bil zdaj položen Melanip. Bil je prvi heroj brez tragičnih zborov, prvi junak, ki je bil na skeni prisiljen igrati igro o umirajoči tragediji, čeprav navzven tega ni bilo videti, saj se je tragedija kot nova zvrst v tem času šele zares etablirala in s tem uveljavila tragično in resnobno-vzvišeno na račun dionizičnega, orgiastičnega in komičnega.

Ukinitev Adrastovega čaščenja in njegovih tragičnih zborov in razdelitev obojega med Dioniza in Melanipa, pri čemer je Dioniz dobil nazaj, kar je nekoč že imel, Melanip pa je šele zdaj postal pravi tragični heroj, je le zelo groba Herodotova ilustracija tega, kako se je Dionizov ritual moral prilagajati sprejemanju novih herojskih vsebin, ki so bile prav posledica Kleistenove vrnitve tragičnih zborov Dionizu. Ob tem je Dioniz doživel preskok neposredno iz rituala v območje literature in preživel vsaj do svojega definitivnega odhoda v zadnjem prizoru Evripidovih Bakh.

Po legendi je bil »tragični Dioniz v tesni zvezi z Adrastom in v stiku z Melanipom – ki sta dve različni vrsti konj ... Vsekakor konj in Dioniz nista bila ostro razmejena.« (Frejdenberg, 461) Frejdenbergova to na prvi pogled nenavadno dejstvo razlaga tako, da so enega in istega boga v različnih mestih častili z določenimi razlikami. To seveda ni pomenilo, da bi šlo za drugorazredne bogove, ki bi bili na ta način vključeni v ritual. Klasičen primer za to je prav Adrastov kult, ki mu je bil s politično voljo preišljeno odvzet in razdeljen med Melanipa in Dioniza. V tem smislu je tudi Dionizov ritual prej pripadal drugim junakom in bogovom, zlasti Apolonu in je bil šele v določenem trenutku dodeljen prav Dionizu. »... tako imata veliko skupnega Dioniz in Apolon; arhaični Apolon je tako kot Dioniz bog svetlobe, glasbe, smrti plodnosti.« (Frejdenberg, 151)

Videti je, da Frejdenbergova tu ne upošteva, da je bil Melanip vendarle prenesen iz Šparte, da so ga morali tam izkoreniniti, izkoreninjeni heroj brez svoje nekdanje mitske podlage pa ni več »sveti«, je lahko le še tragični heroj.

Ne le v Iliadi ob pogrebnih slovesnostih v spomin Patrokla s konjskimi agoni, tudi drugje je mogoče videti, da je imel konj v življenju starega Grka kot tudi sicer v življenju starih ljudstev prav posebno funkcijo. Legende o izvoru grške tragedije vedo povedati tudi to, da ta dolguje svoj nastanek junakom s konjskimi imeni, pri čemer ima zoomorfna podoba »junaka« svoje smiselno opravičilo. (gl. Frejdenberg, 459)

Aristotelovo misel o nastanku tragedije tudi iz satirske igre na svojevrsten način podpira ugotovitev sodobne antropologije, da so prvotno satiri imeli podobo konja in ne kozla, s čimer naj bi se po svoje močno zamajala že povsem splošno sprejeta teorija o tragediji kot kozlovski pesmi, s tem pa tudi o satirski igri, kjer so zbor sestavljali koreuti, pevci in plesalci, preoblečeni v kozle.

Konj je bil namreč pri številnih starih ljudstvih in tudi pri Grkih utelešenje sonca, ki po nebu poganja voz, se pri tem spopada z mrakom in ga s svojo hitrostjo znova in znova premaguje. Arena in hipodrom sta predstavljala nebo, prostor dvoboja pa je bil na horizontu. (gl. Frejdenberg, 462) Pri tem je zelo pomembno, da so konjske agone spremljali zbori, in sicer je del teh opeval bistveni spopad med nebom in zemljo, med temo in svetlobo in na ta način napovedoval tragedijo, drugi del pa je prepeval epinikij, ki se je nanašal neposredno na junaka, ki je s svojimi triumfalnimi vrlinami sodeloval na kateri od bogovom posvečenih svečanosti. Prizorišče teh konjskih agonov že naznačuje obrise starogrškega gledališča, kjer bo nebo zamenjala orkestra, horizont kot prizorišče spopada pa skena, ki se bo tangencialno dotikala orkestre kot nekdanje hipodromske, še prej pa kozmične krožnice.

Najprej pa je bila očitno ponovitev nebeške krožnice v krožni ali polkrožni arhitekturi arene, hipodroma, cirkusa in končno gledališča. Vse te »stavbe« so potemtakem temeljile v sončevem krogu, v ciklični vegetacijski ponovljivosti, za katero je bilo potrebno zmeraj znova izprositi milosti z darovi in ritualnim očiščenjem. V rimskih arenah, v cirkusih, na bikoborbah in hipodromih kot naslednikih kozmičnih krožnih arhitektur še vedno nastopajo predvsem živali v spopadu s človekom, med seboj tekmujejo in se pobijajo, zmagujejo in poginjajo, predvsem pa se kažejo gledalcem. Gladiatorske igre v Rimu so bile »adekvat« tekmovanj pri starih Grkih, po mnenju nekaterih pa celo največ, kar so mogli ustvariti stari Rimljani namesto grške tragedije. Navsezadnje je tudi tekmovanje med tremi tragediografi v času dionizij odmev prvotnih živalskih tekmovanj, iz katerih je tragedija izvirala.

Če je bila razdalja med kozmično krožnico in areno oziroma hipodromom komajda zaznavna, pa je ločnica med slednjimi in glumaško satirskimi odri zelo očitna. V prvem primeru namreč še ne moremo ločiti orkestre od skene, saj je pred nami le zbor igralcev, ki še nima potrebe po dialoškosti, ker je sam sebi zadosten, zato iz svoje srede še ni izločil posameznika, zborovodje, predpevca ali prvega igralca. Ko se bo to zgodilo, se bo morala spremeniti tudi arhitektonska podoba arene in hipodroma. V njeni krožni zasnovi namreč ne bo več prostora za posameznika, ki se je izločil iz celote, zanj bo treba prostor poiskati zunaj krožne sklenjenosti, v linearno potekajoči zgodovini na skeni.

Po vsem povedanem je razumljivo, da znotraj arene in hipodroma še ne morejo nastopati kozlovski satiri. To velja tudi za orkestro in njej pripadajočo ritualno tragedijo. Zato je bil njen glavni junak Dioniz, vezan na kroženje sonca in na poljedelske cikle in določen s sončevimi konji, ki so preganjali mrak in temo. Povsem pa se bo zanj položaj spremenil v t. i. herojski tragediji, saj ga bo tu zamenjal »grešni kozel«, zanj pa bodo morali zgraditi skeno kot poseben prostor za vzpostavljajoče se tragično in zgodovinsko. Vse to bo spočetka Grke silno motilo, zato bodo, kot razberemo iz poročil tedanjega časa, vztrajno zahtevali nazaj svojega starega Dioniza.

Zanimivo je, da je bilo doslej najtežje pojasniti prav to odsotnost Dioniza, saj v vseh ohranjenih grških tragedijah, razen v poslednji, v Evrip-

dovih Bakhah, neposredno sploh ne nastopa. Razložljiva je le iz dvojne narave starogrške tragedije, iz njene ritualne in njene herojske podobe kot tudi iz gledališke arhitekture, iz prvotno samostojne orkestre in šele kasneje dodane skene. Ritualno tragedijo v orkestri so potemtakem sestavljali ditirambski zbori, ki smo jim rekli tudi satirski zbori, le da so prvotno v njih sodelovali sileni, konjem podobni plesalci in pevci, in šele kasneje, pri Arionu, tudi kozlovski satiri, ki so se že spogledovali s skeno, dokler razrešeni glasbe in s tem tudi plesa niso pri Tespisu nanjo tudi stopili.

V okvirih ritualne tragedije, ki je bila po Aristotelu izvedena v šaljivem tonu in je imela plesni in improvizirani značaj, potemtakem razlikujemo med silensko-ditirambično tragedijo, ki se je dogajala v orkestri, in satirsko-ditirambično, ki je z Arionom počasi prevzemala mejno območje med orkestro in bodočo skeno. Z vsem tem so povezani konje posnemajoči sileni, kar vse je sodilo še v nomadsko razdobje starogrškega življenja, medtem ko so se satiri začeli uveljavljati ob prvih začetkih poljedelstva, kjer je bilo menjavanje zime in pomladi nazornejše pa tudi bolj usodno za preživetje skupnosti. Pri tem je »Dionizov kult odigral svojo konstruktivno vlogo; na prehodu iz 6. v 5. st. je v Atiki že združil kult mrtvih in kulte plodnosti.« (Frejdenberg, 485) To se je lahko zgodilo, ker se je poznejša herojska tragedija uspela iztrgati njegovemu kultu in se vzpostaviti kot povsem nova umetniška zvrst. Povedano drugače je Dioniz s herojsko tragedijo preskočil lastni kult in se utelesil v tragičnih usodah junakov atiške tragedije kot povsem novi, po homerskem epu prvi pomembni literarni zvrsti.

S stališča Arionovega satirskega ditiramba pa tudi s stališča Herodotovih Adrasta, Melanipa in Dioniza to seveda pomeni, da so bili Arionovi sikionski zbori že kozlovski zbori, da je tragedija šele zdaj postala kozlovska igra v smislu tragosa – kozla, saj je poljedelsko razdobje zahtevalo zase bika ali kozla, nič več pa prastarega sončevega konja.

Vendar bi bilo napačno reči, da je »Dioniz izrnil Adrasta, Ariona in Melanipa«, kot to še zmeraj misli Frejdenbergova, (Frejdenberg, 468) saj je od četverice ostajal dejansko navzoč le še Melanip kot tragični heroj s prihajajočo herojsko tragedijo, v kateri bodo nastopili Ojdipi, Filokteti, Ajanti, Herakli in drugi. Dioniz se bo v njih prelevil v herojski lik umirajočega zmagovalca, ki pa mu ne bo dano več vstati od mrtvih. Krog se bo razklenil in za vse, ki bodo sčasoma izstopili iz njega, bo treba ustvariti nov prostor – skeno kot območje tragičnega. Tragedija naenkrat ne bo več zmogla obravnavati belega sončevega konja Adrasta – zmagovalca, ampak le še strasti črnega konja Melanipa, ki bo v agonu poražen. Vstop herojev v tragedijo je tako ob ditirambu in satirski igri tretji pomemben element, ki je oblikoval njeno podobo in zarisal njene meje.

Z ugotovitvijo, da so satiri imeli najprej podobo konja, bili so trej sileni, in so šele kasneje pridobili podobo kozla, se potemtakem v ničemer ni zamajala že povsem zakoreninjena teorija o tragediji kot kozlovski pesmi, nasprotno, prav s pomočjo te ugotovitve smo lahko še natančneje opredelili samo genezo tragedije in njene skrite, notranje razvojne stopnje, ob tem pa se je razkrila in pojasnila na te spremembe vezana zunanja podoba starogrškega gledališča.

Vendar pa še zmeraj ostaja odprto vprašanje, ali je bil res Melanip prvi, ki je prestopil magično mejo med orkestro in skeno ali pa se je nemara kaj takega dogodilo že Ahilu.

Seveda bi takšna misel že vnaprej oporekala povsem ustaljenim predstavam o epskem svetu kot zaprtem svetu totalitete in celovitega smisla, v katerem še ni bilo prostora za tragično, kot o tem piše Lukács na začetku svoje znamenite Teorije romana.

Kjer pa se pojavi tragično, tam je po Jaspersovem mnenju izgubljeno nekaj izjemnega, človek je izgubil svojo dotedanjo stabilnost, nemir, ki se je naselil vanj, pa ga je začel preganjati. Zgodovina se je naselila ne samo v zunanje dogodke, ampak tudi v človekove globine, v njegovo notranjost. »Kamorkoli gremo, karkoli bomo na tej poti videli ali slišali: v zraku je nekaj, kar nas bo uničilo, in temu se ne da odpomoči.« (Jaspers, 926)

Vprašanje o tragičnem v epu je potemtakem vprašanje o tem, ali je »sveti in smisla polni« Homerjev svet že svet trpljenja in tragičnih usod zaradi človekovega občutenja lastne smrtnosti. Aristotel v resnici postavlja Sofokla »v isto vrsto s Homerjem« (Poetika, 1448 a), kar pomeni, da je ep razumel v najtesnejšem razmerju do tragedije, saj so pesniki glede na svojo prirojeno naravo v nekem trenutku začeli »namesto epov (pesniti) tragedije, ker je ta preprosto uživala večjo veljavo in ugled. (Aristotel, 1449 a)

Ali naj to pomeni, da je že Aristotel ugotavljal veliko podobnost med obema zvrstema, da so torej že »homerski protagonisti v svojih odločilnih trenutkih sprejeli tragično herojstvo – misel, ki jo Aristotel v Poetiki jemlje kot izhodišče za svoje razpravljanje.« (Rosenmeyer, 24) Seveda se je Homerjev preskok iz netragične ritualno-mitološke preteklosti v območje tragičnega in herojskega lahko zgodil samo ob temeljitem transformiranju in svobodnem preoblikovanju mitskega izročila; to pa je presenečenje za vse tiste, ki so si Homerjev čas predstavljali kot absolutno zvestobo pesniškemu kanonu, kjer individualna pesnikova svoboda še ni obstajala. Prav zato tudi Platon v svoji Državi Homerja imenuje vodjo tragikov. (gl. Platon, 327)

Aristotel v zvezi s Homerjevima epoma govori o enostavni in patetični Iliadi in o zapleteni in etični Odiseji. Po njegovem mnenju bi se dalo iz prastarih epov, predvsem iz Kyprie in Male Iliade, ki so bili nekakšna orožarna grške mitologije, ustvariti celo osem tragedij, iz Homerjeve Iliade in Odiseje pa »le po ena tragedija ali kvečjemu dve.« (Poetika, 1459 a) Ep po Aristotelovem mnenju ni zgodovinsko delo, ki bi zajemalo vse dogodke nekega obdobja, ki so se pripetili eni ali več osebam, ampak selektivno dejanje božanskega pesnika. Homer je namreč v primerjavi z drugimi pesniki iz trojanske vojne izločil vse odvečno in nepregledno in za »osnovo vzel samo izsek, okoli njega pa nanizal številne epizode.« (isto) Tu je treba iskati koncept t. i. »začetka v sredini« in »nedokončanega konca«, ki je pri Lukácsu veliko kasneje pomenil temeljno oznako homerske epskosti in njene uravnoveženosti.

Iz gornjih Aristotelovih ugotovitev se da napraviti sklep, da so bile epske vsebine tudi že tragične, da bi se iz nekaterih vsekakor dalo napraviti eno ali celo dve tragediji, ker gre tu za eno zaokroženo in dovr-

šeno dejanje, in Aristotel ima najbrž v mislih Ahilovo in Hektorjevo tragedijo, ki bi imeli peripetijo iz sreče v nesrečo, in morda Odisejevo, ki bi se končala spravljivo. Tako bi potemtakem lahko razumeli njegovo misel o enostavni in patetični Iliadi in o zapleteni in etični Odiseji.

Homerjev pogled se je potemtakem že obračal proč od bogov, k zemeljskim človeškim usodam. Bitke in spopadi med bogovi, kot se z njimi srečujemo predvsem v Heziodovi Teogoniji, se pri Homerju selijo v olimpske višave, zase si vzamejo nesmrtnost, pravičnost in moč, človeku pa prepustijo odgovornost, samoto in smrtnost. Spektakelski in prepirljivi prizori med bogovi postajajo, preneseni na človeštvo, zanj vse bolj usodni in pretresljivi, ljudje jih morajo sprejeti z vso resnobo kot svojo edino možnost, bogovi pa so ob tem ostajali neprizadeti ali le blago prizadeti opazovalci, ki so človekove tragične položaje mirno komentirali, vse manj pa v njih tudi intervenirali. J. Griffin je vlogo teh bogov primerjal z gledalci, in to »prej tragedije kot komedije, saj gre za sočutje in žalost, ne pa tudi za strah«, (Griffin, 184-185) ki je očitno lasten samo človeku in povezan z njegovo smrtnostjo. Kadar Homer opisuje občutja smrtnikov, mu gre zmeraj za resnost in resnično pretresenost nad tragiko smrti, ki se denimo dogaja na trojanskem obzidju Priamu in Hekabi ob njunem vzožju na bojnem polju. Njuna pretresenost je hkrati polna strahu, kakršnega bogovi ne morej poznati. Nehote se nam vsiljuje Lukácsева misel iz njegove knjige *Duša in oblike*, da je drama igra o človeku in usodi, igra, kjer je Bog gledalec, in Lukács si pri tem zastavlja bistveno vprašanje, ali lahko živi tisti, na katerega je padel božji pogled.

Kje se tedaj v epskem junaku Ahilu skriva možnost, ki mu bo omogočila prestop od »očeta tragedije« *Homerja v Sofoklove tragedije*, ki se vse končajo s peripetijo iz sreče v nesrečo? Na kakšen način se v Ahilu razodeva prehod od tragične epskosti k začetkom tragičnega v tragediji? Ali se nemara že v tem primeru ne izkristalizira arhitekturna prapodoba grškega gledališča, kakršnega bo precej kasneje za svoje potrebe zahtevala herojska tragedija?

Ahilova jeza in njegova svojeglavost, predvsem pa njegovo občutenje lastne minljivosti, iz katere izhajajo njegove »odločitve«, ga postavljajo na trdna tla zgodovinske časnosti in minljivosti, kjer je treba živeti hitro in junaško, ne pa ustaljeno in nejunaško, saj je smrt nenehno za petami. V nič več epskih časih Ahilu pomenita rojstvo in smrt samo nekaj naključnega, pa tudi neizogibnega, zato je mogoče njegovo znamenito jezo razumeti kot posledico njegove osebne filozofije, da je človek na sploh po svojem najglobljem smislu smrten in da je smrtnost njegova edina zanesljivost. V tej luči se Ahilova jeza spremeni v njegovo nemoč zaradi lastne smrtnosti, Ahil kot največji junak pred Trojo pa v obsedenca od zgolj smrti, nemočnega in neodgovornega za svoja dejanja.

Homer se zato v Iliadi zavestno izogiba omenjanju podzemskih bogov in boginj, ki so bili zmeraj povezani s cikličnim razumevanjem sveta, pa tudi razumevanju herojskosti, ki bi še temeljila v takšnem svetu. Zato gre pri njem za temeljito spremembo in globok poseg v dotlej nedotakljivo mitsko preteklost, ki je pesnikom nikakor ni bilo dovoljeno kakorkoli spreminjati. Povsem po pravici je Aristotel Homerja vsem drugim pesni-

kom priporočal kot mojstrskega vzornika, še najbolj v tem, »kako je treba pripovedovati izmišljene zgodbe.« (Poetika, 1460 a) Ahilova jeza postane tako osrednji predmet Homerjeve pesnitve, ki mu jo muze prišepetavajo na uho, Homer pa jih posluša samo do mere, potrebne njegovemu konceptu smrtnega in s tem tragičnega Ahila. Muze kot stare navdihovalke poezije so Homerju le še dober izgovor za njegovo pesniško »samovoljo« in nič več.

Homerjeva Iliada kot v mnogočem izmišljena zgodba je tako v popolnem nasprotju s tistimi teorijami epa, ki v njem še vedno gledajo popolno stvaritev muz, pesnika pa kot njihovega posredniškega pomočnika. Pesnikova invokacija na začetku epa je tako le še ostanek starega pesniškega vzorca, vse drugo pa je bilo prepuščeno njegovi svobodni fantaziji. Ta svoboda se sicer še ne kaže v popolnoma izmišljenem mitu, ampak predvsem v tem, kaj je Homer iz tega namenoma izpustil, da bi zadostil svojemu konceptu Ahilove zgodbe o njegovi nepreklicni smrtnosti. Seveda pa to ne velja samo za Ahila. Njegovo žrtvovanje na Patroklovm grobu kaže na to, da je tudi Patroklova smrtnost nepreklicna, zato je žrtveni ritual prikazan kot nekaj deplasiranega in času neprimernega. Tako kot Ahil tudi Patroklos v onostranstvu ne bo potreboval ničesar, saj je Homer tudi njegovo življenje zreduciral samo na tostranstvo.

Ali so ti in podobni opisi v Iliadi, ki se jim Homer zavestno noče izogniti, zares pomenili konec herojstva? Še več: ali bi Homer tako stvarno in neprizadeto, brez vsakršnega sentimenta vstavil takšne in podobne prizore v svojo pesnitev, če z njimi ne bi imel resnega namena?

Ali bi zgolj po naključju zamolčal zgodbo o Ahilovi peti?

V tem smislu pri Homerju tudi razlagajo besedo »heros« iz besede »hore«, ki pomeni poletje. Nekdaj vegetacijsko razumljeni in na vse letne čase vezani heroj je vezan le še na en letni čas, na poletje, ki je tudi čas njegovega polnega razcveta, temu pa sledi nepreklicna smrt. Nekdaj za bogove in heroje značilne ambivalentnosti življenja in smrti ni več. Količkor mlajši je posamezni bog glede svojega nastanka, toliko bolj mu manjkajo poteze umiranja in vstajenja. Od vseh grških bogov dejansko vstaja od mrtvih in umira le še Dioniz... (Frejdenberg, 117) Plutarh pa poroča, da je bil zadnji grški heroj Kleomed. (Dukat, 50) Konec herojstva pa je prinesel tudi konec razumevanja življenja, kjer smrt še ni bila izločena iz celote sveta. Nastopil je čas za novo obliko herojstva, ki smo ga imenovali tragično herojstvo. V nasprotju z vsemi pričakovanji pa je, da o tej spremembi poroča prav homerski ep. Homer kot poslednji epski pesnik se je moral potemtakem temeljito spopasti z epskim izročilom. Skladno s svojo koncepcijo sveta in človeka je marsikaj iz te epske tradicije zamolčal, marsikaj spremenil in dopolnil, in tako že postajal pesnik v modernem pomenu te besede, tisti, ki je, kot bi rekel Aristotel, pri svojem delu izhajal iz svoje fantazije in iz svojih zamisli v duši, ne pa več pesnik – pevec, ki je zavestno služil mitološkemu izročilu, ker je vanj veroval kot v resnico in samo resnico.

Za Homerja mitos potemtakem še ni postal prostor verjetnega ali možnega, kot to velja za kasnejše pesnike, je pa bil do določene mere tudi prostor svobodne fantazije in osebnega iskanja. V tem smislu je postal

vsem drugim pesnikom mojstrski vzornik tudi v tem, kako je bilo treba pripovedovati izmišljene zgodbe, zgodbe o verjetnem ali možnem, te pa bodo za Aristotela postale resničnejše od zgodovine in zato bližje filozofiji. Homer je torej s svojima epoma stal sredi med starim, nepreklicnim in novim, že skoraj svobodnim. Šele če Homerja in epos razumemo iz te njune mejne pozicije, postane jasno, da je preboj novega spočetka le težko uspel, saj se je dolgo časa lomil ob starem in nepreklicnem, ob celovitosti in koherenci starega, ki mu razbitost in razcepljenost novega ne moreta biti kos. Ta prehod iz starega v novo Hegel pa tudi drugi imenujejo prostor tragičnega. To je čas konca velike epske poezije in epskega sveta sploh.

S tega stališča je posebej zanimivo, da se izrazje, ki je bilo v heroičnih časih namenjeno zgolj mrtvim, v Iliadi uporablja za žive ljudi in med temi še posebej za Ahila. Ahil je vse od začetka povezan s temo, neplodno zemljo, s sajastim prahom, črnim pepelom, s temnimi oblaki (gl. Iliada, XVIII, 22-25), njegovo poleganje v šotoru in pred njim naznanja, da se ne bo več odlepil od tal, na katera je legel. Glagol 'keimai', imperfekt 'keito' »ležal je« se običajno uporablja za bojevnike, ki že »ležijo mrtvi«. Ahil sam zase uporabi ta glagol v prav tej pomenski razsežnosti:

»Prav tako ležal bom jaz, ko isto je sojeno meni,
kadar umrem ...« (XVIII, 120)

Znamenit je tudi primer t. i. grške »pieta«, (gl. XVIII, 70) ko mati Tetida prime svojega sina Ahila za glavo in mu jo podpre. V kasnejši krščanski ikonografiji gre zmeraj za že mrtvega sina božjega, tu pa Tetida uporabi utečeno ritualno gesto še za živega Ahila. Homer potemtakem tudi v tem primeru »Ahila opisuje že kot mrtvega.« (Schein, 148)

Tudi omemba Ahilove telesne velikosti je povezana z izrazi, ki so omenjali velikost mrtvih herojev. Ti so bili »megas megalosti«, veliki in orjaški, kakor lahko razberemo v Odiseji iz opisa Ahilovega pogreba, oziroma njegovega mrtvega trupla:

»ležal po dolgem orjak ... je s prelepimi udi.« (XXIV, 40)

Kar je bilo v Iliadi uporabljeno za živega, ležečega in orjaškega Ahila, se v Odiseji nanaša samo še na njegovo ležečo, velikansko truplo. Očitno pa je za Homerja ta pomen imelo že prej in vsakokrat, ko je v Iliadi omenjal še živega Ahila.

Ahil o sebi že v prvem spevu pove, da je:

»rojen za kratko življenje.« (I, 352)

Enako je o tem prepričana tudi njegova božanska mati Tetida:

»... da le kratek je tek (mu) odmerjen na zemlji,« (I, 416)

da »vseh najkrajše bo živel.« (I, 505)

Zanimivo je, da Homer vseskozi govori o smrtosti Ahila, ne pa tudi še o njegovi smrti, kar pomeni, da med smrtnostjo in smrtjo še ni vzpo-

stavil popolnega enačaja. Zato je tudi opis Ahilove smrti prestavil v Odi-sejo, hkrati pa ga prepustil drugim pevcem in drugim epskim pesnitvam, Etiopidi in Memnonu. Zanj je pomembno le vprašanje smrtnosti, ki postane tako tudi osrednja tema Iliade in Ahila kot glavnega junaka.

Ahilova jeza pa se v Iliadi ne nanaša samo na Agamemnona, ampak se po peripetiji, ob Patroklovi smrti, prenese na Hektorja in na Trojance. Gre torej za izjemno jezo, za jezo, ki je v zvezi z Ahilom postala pregovorna, za jezo božanskih razsežnosti in učinkov, ki je bila sposobna ustaviti spopade in je grozila, da bodo Ahajci vojno izgubili, in ki je po peripetiji ob Patroklovi smrti že spet obnovila spopade in pripeljala k zmagovitemu koncu, čeprav že brez Ahila. Nadvse pomembna se zdi v tej zvezi ugotovitev, da »se drugje v Iliadi in tudi v arhaični grški poeziji menis – jeza uporablja posebej za jezo bogov, ki je običajno usmerjena proti ljudem; ti se je bojijo in se ji poskušajo ogniti. Menis naznanja ... maščevanje s strašnimi posledicami. Ahil je edini smrtnik v epu, za katerega se uporablja ta beseda.« (Schein, 105) K temu je treba vsekakor dodati že izrečeno predpostavko, da je Ahil tudi edini smrtnik, ki artikulira svojo smrtnost, ki se je jasno zaveda na slehernem koraku. Njegova jeza je takorekoč srd, ki izvira iz spoznanja svoje nepreklicne končnosti kot zgolj smrti.

Do tega srda je prišlo, ko mu je bila odvzeta lepa Brizejda. V tem trenutku se Ahil izloči iz območja javnega in kolektivnega in se kot posameznik preda zasebnemu. Ko mu je na Agamemnonov ukaz prijatelj Patroklos iz šotora odpeljal prelepo Brizejdo, »deklico vitko«, na katero bo Ahil poslej velikokrat mislil, pa tudi Brizejda »le nerada« gre proč od njega, je Ahil glasno zajokal in:

»žalosten družbo pusti in sede tam daleč na samem
k sivemu morju na breg. Gledaje v neizmerno gladino ...« (I, 349)

Ahilov položaj je podoben Prometejevemu: povsem sam je s svojo nesrečo, le nima narava mu še stoji ob strani in z njo začenja nemi dialog s pogledom v neizmerno gladino. To sicer še ni samota in osamljenost med štiri stene postavljenega novoveškega človeka v njegovi totalni zasebnosti, je pa primer začetkov človekove osamljenosti, kjer narava ni več integralni del človekovega sveta, ampak deluje le še kot ozadje, kot krajina, na kateri se zarisuje samotni in samotarski posameznik.

Ahil je očitno tisti lik, ki na mogočni nadrejeni podlagi skupnega in javnega izstopa z jasnimi obrisi, saj se njegovo življenje noče več ujemati z interesi celote, to pa zato, ker mu je Agamemnon ponudil, pa tudi vsilil razbito podobo sveta, ker ga je s svojo nespametjo tako rekoč prisilil k izstopu iz epske celovitosti s tem, ko mu je kos za kosom jemal, kar mu je kot heroju bistveno pripadalo. Od tod tudi časovni zamik, ki je v Iliadi jasno opazen, zamik, ki je dolg več stoletij in ki povzroča zmedo pri raziskovalcih, saj so na eni strani še vrednote epskega sveta, kolektivno in javno, na drugi pa individualizirani Ahilov lik v zasebnem in tragičnem.

Problem javnega in zasebnega je eden temeljnih v moderni literarni vedi, posebej na področju genologije, saj se v različnih odtenkih z njim srečamo tako pri Kayserju kot pri Lukácsu, pred tem pa že pri Schellingu, Heglu, pa tudi pri najzgodnejših teoretikih romana, pri Huetu in Blan-

kenburgu. Vendar sta pojma javnega in zasebnega dobila današnji pomenski obseg šele pri Habermasu v njegovih Strukturnih spremembah javnosti.

V smislu dvojnosti javnega in zasebnega je bil doslej ep vedno razumljen kot prostor, v katerem je bil govor o vojaško-političnih zadevah (Huet), dogajanje v epu se je nanašalo na »totaliteto« herojskega stanja sveta (Hegel), to je bila pripoved o »totalnem svetu« v vzvišenem tonu (Kaysler) itd. Pri tem je bilo nekako jasno, da v epski svet javnega, političnega, totalnega, herojskega itd. zasebno ne more vstopiti, saj zanj tu še ni prostora.

Vendar nas Ahilov položaj opozarja na to, da bo treba uveljavljenim briljantnim analizam epskega sveta nekaj dodati in nekaj odvzeti, saj prav v Iliadi kot enem najpomembnejših epov spoznavamo, da poleg javnega kot pomembnega in odločilnega obstaja v dogajanju tudi zasebno, in to ne kot nekaj obrobnega, manj pomembnega, ampak že kar kot tisto, kar poganja samo epsko dejanje, kar ga usmerja, zavira in pospešuje. Zasebno kot temeljna eksistencialna opredelitev Ahila, brez katere bi bil ta grški heroj povsem enak drugim, ostaja tako v Iliadi odločilna in bistvena kategorija, ki jo je treba podrobneje opredeliti.

Homer zelo nazorno opiše Ahilov položaj po izgubi Brizejde, razume ga kot položaj popolnoma osamelega in samotnega človeka, ki vzpostavi prostor zasebnosti, s tem pa tudi vse globlje občutenje in zavedanje smrtnosti, ki se že spet lahko pojavi samo v samoti.

Prav nenavadno bi bilo, če teh novih »privilegijev« grške družbe tedanjega časa, ko se je mit začel razkrajati in se je rojeval vse močnejši dvom o njem, ne bi izkoristil tudi Ahil, z njim pa se je začel razpad celovitosti epskega heroja in epskega sveta totalitete.

Ahil prostor zasebnega vzpostavi sredi javnega, v šotoru in na okopih, od koder opazuje dogajanje okrog sebe. To je zasebnost sredi javnega, zato še ni prava zasebnost, je šele njen rudiment, je zasebnost, ki si jo javnost lahko še ogleduje in jo zato tudi še lahko obsoja. In vendar je prav kot še tako omejena zasebnost že močno nevarna za javnost. Vse od Agamemnonove žalitve v prvem spevu pa do devetega speva, ko se pri Ahilu pojavijo trije odposlanci, želeč ga prepričati o nujnosti njegovega ponovnega vstopa v bojne vrste, se Ahil ne pojavlja v glavnem dogajanju. Kar pa ne pomeni, da so nanj pozabili Grki na bojnem polju ali tedanji poslušalci epa pa tudi današnji bralci: vseskozi ostaja jasno, da je vzrok neodločeni situaciji na fronti prav odsotni Ahil, še več, da se bodo dogodki na bojnem polju premaknili šele z njegovim ponovnim vstopom v boj. Zato je tudi deležen obsojanja in celo prijatelj Patroklos zanj nima več lepe besede. Le Homer niti enkrat samkrat ne pokara Ahila, kot da bi ga skušal razumeti in podpreti v njegovih trdovratnih odločitvah; samo Homer je sposoben razumeti Ahilove nerazumne odločitve in samo Homer najbolj neposredno občuti njegovo smrtnost, ker je to tudi njegov lasten problem.

V Ahilu se potemtakem zasebnost manifestira tudi kot osamljenost. Je brez prijateljev, brez ženske, celo mati živi daleč proč v globinah morja in se pojavlja le v njegovih najtežjih trenutkih. To je »tragična osamljenost

v svetu, ki Ahila kvalitativno transcendirata, ga pa ne more zapustiti ... deloma tudi zato, ker so se prav v tem svetu vzpostavili pogoji, pod katerimi lahko Ahil presega okolico, pod katerimi je 'najboljši od Ahajcev'.« (Schein, 123)

V takšnem položaju si Ahil začenja postavljati vprašanja, ki nikakor niso tipična za tradicionalni epski, vase zaprti in smisla polni epski svet. Lukács namreč v zvezi z epskim zaokroženim svetom zapiše, da je stari Grk imel prej odgovore kot pa vprašanja, da je bil tu smisel razviden na vsakem koraku, v tem času duša še ni vedela, da lahko izgubi in ni mislila, da mora iskati. (Lukács, 20)

Omenjali smo že Ahilov umik z bojnega polja na rob, v zasebnost, samoto in osamljenost. To je nedvomo tragični Ahil, ki se na krajinskem ozadju neskončne morske gladine pogovarja sam s sabo, čeprav se na njej še zmeraj zarisuje v svoji neomajni moči in orjaškosti in je kot tak vsem na očeh, le da od tega nihče več nima koristi.

V devetem spevu Iliade je dal vrhovni vojaški poveljnik poklicati k posvetu vse grške kneze in jim sporočil svojo misel, da Troje ne bodo nikoli osvojili, zato je po njegovem najpametneje na hitrih ladjah zbežati v »deželo očetno«. Temu se upre Diomed in prepriča še ostale kneze, naj ostanejo. Nestor ugotovi, da je pred njimi odločilna noč, ki bo grško vojsko odrešila ali pogubila. Vse pa je odvisno od tega, ali se je Agamemnon pripraviljen pobotati z Ahilom, ali ga je z darili in prijazno besedo pripravljen znova pridobiti za boj.

Agamemnon je priznal svojo krivdo in ponudil Ahilu velikansko odkupnino, zato so Grki iz svoje srede odbrali tri može, ki naj kot odposlanci odidejo k Ahilu. Ta se je treh mož nadvse razveselil in jih bogato pogostil. Nato je besedo povzel vodja odposlancev Odisej in Ahilu skušal predočiti, da je napočil trenutek, ko:

»biti, ne biti, to zdaj je vprašanje,« (IX, 230)

saj Trojanci ogrožajo že nasipe in se bahajo s tem, da bodo požgali grško ladjeve. Zato je čas za Ahilov ponovni vstop v boj, ki bi rešil:

»... upehane Grke iz bojnega hrupa Trojancev!« (IX, 248)

Brzonogi Ahil se je Odiseju zahvalil za iskreno in jasno besedo, hkrati pa takoj dodal, da ga ne Agamemnon ne kateri drug Grk ne bodo prepovorili, da bi se še kdaj bojeval v njihovih vrstah. To pa zato, ker za svoje dosedanje bojevanje in junaška dela ni bil deležen zahvale. Vendar za to ne gre obtoževati nikogar posebej, saj se je očitno svet tako spremenil, da:

»... hvale zaman pričakuje,
tudi kdor večno stoji z možmi sovražnimi v boju.
Delež enak je obema, zmuznetu in srčnemu borcu,
ista je častna odlika strašljivemu, ista junaku,
smrti ne uide lenuh, ne mož, ki veliko je storil.« (IX, 318)

Po Parryevem mnenju gre v zadnjih treh epigramatskih verzih za zlorabo jezika, saj manjkajo vezniki, ki sicer povsem normalno povezujejo

koordinirane stavke v Homerjevi poeziji. »Ta očitna sintaktična grobost v teh verzih zbujajo pozornost in jih izloča iz gladkega teka veljavne homerske govornice.« (Parry, 121)

Če gre za način govornice, ki je v popolnem nasprotju z vsem izrečenim v celotnem epu, če pri tem ne gre za obsojanje kakšnega posameznika, ampak časa v celoti, potem se moramo vprašati, kaj se je zgodilo z Ahilom v času njegove zasebnosti, samote in osamljenosti. Njegove besede so najprej in predvsem ignoranca nekdanjega herojstva in njegove etike, hkrati pa tudi ugotovitev, da svet ni več celovit in da je človek izločen iz takšnega sveta. Raztrganost jezika, sintaktična grobost v njegovih besedah razodeva, da Ahil ne zna več jezika, ki ga je še govoril kot heroj. Še več bi se dalo reči: da Ahil hkrati tudi še ne zna jezika, v katerem že lahko govori. To je nov jezik, ki se je v njem porajal v času njegovega molčanja, v času torej, ko se je izločil iz javnega in skupnega in se predal zasebnemu in posameznemu.

Gre očitno za jezik, ki še čaka na svoj nastop, zato je razbit, negotov in ponotranjen, skorajda monološki, nikomur namenjen. To je jezik prihajajočega osamljenega človeka, človeka, ki mu ni več do časti, ker mu do nje biti ne more, saj je v resnici ni več, zato so Ahilu:

»gnus (Agamemnonovi) darovi.« (IX, 378)

To je jezik človeka, ki mu ni več mar Brizejdine čistosti, saj je kljub Odisejevim zagotovilom prepričan, da se je Agamemnon z njo zabaval v postelji:

»... le meni, edinemu Grku,
vzel je družico ljubo, da v postelji z njo se zabaval.« (IX, 336).

To je jezik človeka, ki mu tudi ni več mar Brizejdine ljubezni, ker je bila z nasilno odvedbo dekleta na začetku epa ta izničena, z njo pa tudi njena ženska rodnost, saj je Ahil po v samoti in osamljenosti opravljenem preobratu v sebi začel ločevati spolnost od ljubezni. (gl. Vrečko, 101)

V takšnem položaju je Ahilu preostala le njegova lastna smrtnost, in to je najgloblje spoznanje, do katerega se je dokopal v svoji samoti na obrobju bojnega polja:

»duša človeka pa – nje ne udržiš, s prijemom ne s klicem,
več se ne vrne, ko z dihom poslednjim ušla je prek ustnic.« (IX, 408)

Ob tem je Ahil sporočil odposlancem še, da se je odločil za vrnitev domov, s tem pa za dolgo življenje brez slave in časti, saj ne misli odnehati od jeze. Trije odposlanci so ob tem govoru onemeli v »zaglušni tišini«.

»Silno zadel jih je govor: prerezka bila je odpoved.« (IX, 430)

Omenjeni epigramatični verzi, ki so bili presekani z vzkliki in močno interpunkcijo in ki se v tem Ahilovem govoru ponovijo še enkrat (IX, 375), očitno izvirajo iz težave, da Ahil ni imel na razpolago jezika, s katerim bi izrazil svoje razočaranje, saj urejeni in božjemu podrejeni mitski in herojski svet česa takega nista poznala. Vendar pa to svoje razočaranje Ahil vendarle izrazi, ker ga mora, in to, kot ugotavlja Parry, na

prav poseben način. »To dela tako, da zlorabi jezik, ki mu je na razpolago.« (Parry, 122)

Gre za jezik ustnega izročila in žive, še nezapisane govornice, zato nam Homer ne pokaže samo heorja, ki je odtujen od sveta lastnega epskega speva, ampak tudi od sveta, ki so ga v pesniškem izročilu slavili stotine let. To pa za slepega pevca Homerja pomeni le, da je v svojem času zgrabil poslednjo priložnost in ustvaril ep, v njem pa junaka, ki že sega prek roba samega epa naprej v tragedijo. In to je nadvse pomembna ugotovitev. Ahil potemtakem ni le heroj, ki je pomembno prispeval k zmagam Grkov, ampak tudi k temu, da je z govoro, ki je bila različna od njegovih sogovorcev, povzročil tudi razbitje epa. Namesto uveljavljenega herojskega jezika nesmrtnikov je začel govoriti v jeziku s smrtnimi razsežnostmi: razsekano in razbito, skratka tragično. In zato se je moral umakniti na obrobje, ven iz krožnega bojnega kroga in v območju zasebnega, samote in osamljenosti odkriti jezik, ki ga še ni bilo, to pa tako, da je zlorabil obstoječi jezik.

Po vsem povedanem ne bo držalo, da epski človek še ni poznal ne ideološke ne jezikovne pobude, kot trdi Bahtin. Po njegovem naj bi epski človek govoril en sam in edinstven izoblikovan jezik, ki je ustrezal edinstvenemu in popolnoma izoblikovanemu pogledu na svet, ta pa je bil enako nujen in nedvoumen za junake, za avtorje in za poslušalce. (Bahtin, 35)

Videli smo, da so ob Ahilovem jeziku in njegovi »rezki odpovedi« onemeli vsi trije odposlanci, da je ob tem onemel celo Ahil sam, ki se ni več razumel in se je zato želel umakniti iz takšnega sveta. Tragični predsmrtni Ahilov jezik je jezik molčanja in zasebne upornosti, kadar pa se oglasi, je rezek, je kot odpoved jezika. Tudi poslušalcem ga je dano poslušati le v zaglušni tišini. In gotovo je predvsem to, da ga Homer ni slučajno položil v Ahilova usta.

Z veliko mero zanesljivosti pa smemo prav v takšni konceptiji Ahila slutiti Homerjevo anticipacijo tragedije, saj je razmerje med tragičnim, na obrobje umaknjenim in povsem nov jezik govorečim Ahilom in še zmeraj v krožni prostor zamejenim spopadom med Grki in Trojanci podobno razmerju med tragičnim junakom na skeni in zborom, ki junaka vseskozi opozarja na napake in ga skuša odvrniti od njegovih pogubnih namer. Ker pa je šlo v spopadu med Trojanci in Ahajci za soočenje dveh koncepcij življenja, (gl. Vrečko, 70) ciklične pri Trojancih in linearne pri Ahajcih, kar se lepo kaže tudi v različnem razumevanju Hektorjeve »cvetne« smrti in Ahilove smrtnosti, je razumljivo, da se je že v bojni areni kot nekdanji ponovitvi in mimetični obdelavi sončevega kroga začel razcep, ki je imel za nujno posledico Ahilov umik na »skeno«, na obrobje bojne arene, pred svoj šotor kot prostor samote in osamljenosti. Za Ahila torej ni bilo več prostora znotraj orkestre, pa čeprav se je vanjo vrnil umret pri »vratih večernih.« Vse to navaja k misli, da bo treba v zvezi s tragičnim Ahilom korigirati nekatera uveljavljena in utečena stališča glede epskega junaka in jih uskladiti z dejstvi.

LITERATURA

- ARISTOTEL: *Poetika*. Ljubljana, 1982.
- BAHTIN, Mihail: *Teorija romana*. Ljubljana, 1982.
- DUKAT, Zdeslav: *Sofoklo*. Rijeka, 1981.
- FREJDENBERG, Olga Mihajlovna: *Mit i antička književnost*. Beograd, 1987.
- GRIFFIN, J.: *Homer on Life and Death*. Oxford, 1980.
- HERODOT: *Zgodbe*. Ljubljana, 1955.
- JASPERS, Karl: *Von der Wahrheit*. München, 1947.
- LUKÁCS, Georg: *Die Theorie des Romans*. Neuwied am Rhein, 1963.
- PARRY, A.: *The Language of Achilles*. V: *The Language and Back-ground of Homer*. Cambridge, New York, 1964.
- PLATON: *Država*. Ljubljana, 1976.
- SCHEIN, Seth: *The Mortal Hero*. Cambridge, 1987.
- SOBOLEVSKI, S. I. in dr.: *Zgodovina grške književnosti (prva knjiga)*. Epika, lirika in dramatika klasičnega obdobja. Ljubljana, 1966.
- ROSENMEYER, Th. G.: *Wahlakt und Entscheidungsprozess in der antiken Tragödie*. V: *Poetica*, 10/1987, št. 1.
- VREČKO, Janez: *Ep in tragedija*. Maribor, 1994.

■ THE ORCHESTRA, THE SCENE, AND ACHILLES

Aristotle's statement that the chorus belongs in the orchestra and the actors belong on stage illustrates an important change in the architecture of the Greek theatre, as the brief, humorous, ritual choral song of Dionysius, performed in the middle of a flat area surrounded by a hill, was extended and its tone became serious. For this, a set, a new place for the actors of the tragedy, was needed in the theatre. There would be no room for an individual who had stepped away from the whole in the circular design of the orchestra, he would need a place outside the link of the circle, in the linear course of the tragic historicism on stage. There, Dionysius becomes a heroic character of a tragically dying winner, to whom resurrection from death will no longer be given. Bringing heroes such as Oedipus, Philoctetes, Ajax and others into the tragedy is, in addition to the dithyramb and the satyr play, the third important element which shaped the image of the tragedy and the architecture of the place where it was performed.

This paper aims to show that it was already Achilles, the epic hero, who transcended the magical line between the orchestra and the scene and thus broke the epic world of totality, which would correspond to Aristotle's equating Homer and Sophocles.

Had the architectural proto-image of the Greek theatre, which will later be claimed by tragedy, not appeared already in the case of Achilles? Achilles' anger becomes powerlessness because of his own mortality, an obsession with death; while Homer's poetry willfully transforms the myth, which needs to be changed if Achilles is to be understood in such a way. Instead of epic heroism, Homer introduced tragic heroism, which is reflected in many references to Achilles, reserved for the dead in heroic times, but used to refer to the

front of the tent, where the verb 'keito', normally reserved for dead warriors, is used; Thetis, supporting her son's head, which presents the living son as dead; or the mention of Achilles' living, gigantic body ('megas megalosti'), used to refer to the dead hero in the *Odyssey*. Homer is only interested in Achilles' mortality, not in his death; he leaves that to the *Odyssey* and other epics. The word for anger, 'menis', used only for the wrath of the gods, is used of a man for the first time in the case of Achilles. Because of it, Achilles separated himself from the territory of the public and collective, and turned to the private as an individual. Homer then shows the values of the epic world, the collective and public, but also the individualised character of Achilles in the private and tragic. So far, the epic world has been understood as exclusively a world of the public, political, total, heroic. But in the *Iliad*, the private is put forward as well, not only as something marginal, but as the force driving, retarding and accelerating the epic action itself. Achilles creates a private space in the midst of the public, in his tent, on the fringe of the battlefield. Here, he asks himself questions not typical of the enclosed epic world, which is full of meaning. This is especially noticeable in Achilles' answer to the three messengers, where he accepts death, which levels everybody, and the annihilation of the heroic code; the language he uses is broken, no longer that of an epic poem. Achilles obviously had no language in which he could express his disappointment, so he had to abuse the language available to him. In this, Homer went beyond the epic and entered the territory of the tragic and tragedy. In doing so, he placed Achilles on the edge, the first isolated scene before its placement within an architectural design. There was no place for Achilles on the battlefield, the orchestra. The relationship between the tragic, with a marginalised Achilles, speaking a new language, and the circular battlefield underneath, is thus similar to the relationship between the tragic hero on stage and the chorus in the orchestra of the later tragedy.

Marec 2000

ARABCI IN TRUBADURJI

Miha Pintarič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek po kratkem uvodnem opisu razmerja med muslimansko kulturo v srednjeveški Španiji in krščansko kulturo v sočasni Okcitaniji podaja analizo možnih arabskih vplivov na trubadursko liriko in pregled sodobne literarnozgovinske recepcije oziroma obdelave tega problema. Analiza zajema možne interference na področju oblikovnih posebnosti, pesniških topik in potencialnih duhovnih vplivov.

Les arabes et les troubadours. Ayant défini le rapport entre la culture islamique de l'Espagne médiévale et celle, chrétienne, de l'Occitanie contemporaine, l'auteur avance une brève analyse des influences possibles de la poésie hispanoarabe sur la lyrique des troubadours en renvoyant aux études qui ont traité de cette problématique. L'analyse comprend les interférences possibles dans les domaines de la forme, des topiques et de la spiritualité voire des idées.

Italijan G. Barbieri je v drugi polovici 16. stoletja prvi izoblikoval teorijo o arabskih koreninah trubadurske lirike, ki se je nato prenašala iz roda v rod do današnjih dni in ima še vedno največ privrženecv in največ nasprotnikov. Trubadurska poezija (oblika in vsebina) naj bi bila po tej teoriji bodisi v celoti presajena v Okcitanijo iz arabske Španije bodisi naj bi bila nanjo odločilno vplivala poezija, misel in mistika, skratka, kultura španskih Arabcev.

Kršćanstvo in islam sta si bila zaprisežena verska, politična in vojaška nasprotnika, čeprav so deklarirana načela ničkolikokrat zastirala resničnost, polno presenetljivih zavezništvev in neverjetnih kompromisov. Al Mansur (»Zmagoviti«, 10. stoletje) je, na primer, oplenil znamenito Kompostelo na čelu – krščanskih čet. Zgodovine pač niso ustvarjali ljudje, ki so o njej pisali: junaške pesmi, pa tudi srednjeveške kronike, so vendarle – literatura. O tem bi že Karel Veliki vedel marsikaj povedati. Načelni zadržki so še toliko manj omejevali kulturne tokove¹, njihovi najučinkovitejši posredniki pa so bili prav siceršnji nasprotniki z bojnega polja.

Omenjeni verstvi imata skupno izročilo in mnoge stične točke, saj sta obe semitskega izvora in je islam, s sociološko-historičnega vidika, prav tako »herezija« krščanstva kakor je krščanstvo »herezija« judovstva. Obe religiji priznavata preroškost istim starozaveznim osebam; obe sta mono-teistični religiji. Knjige, razodeti, podobnih doktrin, ki so v nasprotju z gnostično mistiko; tudi herezije ene in druge so si (bile) podobne, kar je svoje čase imelo za posledico sorodne represivne metode na obeh straneh. Seveda te stične točke same po sebi ne pojasnijo ničesar: psihologija in zgodovina učita, da prevelika podobnost ni nič manj pogost razlog za velika sovraštva kakor prevelika različnost.

V 13. stoletju se meja med Francijo in Španijo ustali na Pirenejih. V 11. in 12. stoletju pa je bila Okcitanija špansko, ne francosko vplivno področje.² Ludvik VII. je sicer že gospodoval Akvitaniji, ki mu jo je v zakon z doto prinesla Eleonora, vendar je to posest izgubil, ko se je ženi odpovedal. Tako je bil prvi francoski kralj, ki je postal tudi resnični gospodar Okcitanije, šele Ludvik IX. (Ludvik Sveti, 1226-1270).

Pirenejski polotok je bil skupna domovina muslimanov in kristjanov, kamor naj bi vsaj kulturno in civilizacijsko spadali tudi okcitanski trubadurji. V Španiji naj bi vladalo miroljubno sožitje (*convivència*; izraz je Camprouxov) med krščanskimi podložniki³ in muslimanskimi gospodarji, ki naj bi se nadaljevalo tudi za časa rekonkviste, ko so se vloge zamenjale in so Mavri postali podložniki (šp. *mudéjares*). Sicer pa so bili podložniki, kristjani ali muslimani, povečini istega, romanskega rodu.

Multikulturalnost, ki je seveda nismo iznašli šele v 20. stoletju, se je v arabski Španiji izražala na različne načine in v vseh plasteh družbe. Zaradi verske strpnosti so bili celo mešani zakoni, tudi med plemstvom, pogost pojav: za redno »kulturno izmenjavo« torej ni moglo biti pravih zadržkov. Muslimanski pevci niso manjkali na nobenem krščanskem praznovanju, tako posvetnem kakor verskem. Vsak dvor je bil odprt za žonglerje katerekoli veroizpovedi, in ti so bili povečini dvo- ali celo trojezični, saj so prepevali romanske, arabske in židovske pesmi. Dvojezičnost je bila značilna za obširna področja srednjeveške Španije. Navsezadnje je marsikatero pomembno delo antičnih učenjakov prišlo v krščansko Evropo preko arabskega prevoda in s tem vplivalo na razvoj zahodne znanosti (fizike, optike, astronomije, medicine) in filozofije oziroma teologije.

Stiki med Španijo in Okcitanijo so bili raznovrstni in neovirani. Poleg žonglerjev in trubadurjev so preko Pirenejev hodili tudi plemiči, ki so se bodisi vojskovali proti svojemu krščanskemu ali muslimanskemu sosedu bodisi mu pomagali v boju proti napadalcu; včasih so prišli čez gore tudi z miroljubnimi nameni, da bi se namreč udeležili praznovanja, svatbe ali turnirja. Znotraj teh zgodovinskih dejstev je treba iskati možne arabske vplive na okcitansko kulturo, ob zavesti, da je bila arabska civilizacija v 11. stoletju na precej višji razvojni stopnji od krščanske, čeprav je bila za nekaj stoletij mlajša od nje. Njen napredek je bil namreč intenzivnejši: svoj vrhunec je dosegla že v 10. stoletju.

Omenjena zgodovinska dejstva so nekatere avtorje privedla do izvirnih ugotovitev, ki so v svoji skrajnosti nesmiselne: »Srednjeveška Evropa, zagnjena v petstoletno temo barbarstva, v kateri še danes le s težavo karkoli razločimo, je bila nenadoma obujena v življenje. V tem kritičnem trenutku je prav vse dolgovala muslimanskemu vplivu.«⁴

Upoštevanja vredne so predvsem sodbe avtorjev, ki so previdnejši in nimajo namena z eno potezo razrešiti zapletenega problema: »... kadar gre za Ovidija, se zdi samoumevno, da imajo podobni motivi (v trubadurski poeziji, *op. p.*) tudi skupni izvor (v Ovidijevi poeziji, *op. p.*); če pa naletimo na iste motive pri trubadurjih in pri Arabcih, ugovarjamo, da gre za večne teme, ki se že od nekdaj razvijajo neodvisno.«⁵

Primerjava Arabcev z Ovidijem verjetno ni najustreznejša, njeno sporočilo pa je jasno in sprejemljivo: Evropejci smo, zavestno ali ne, še posebej občutljivi na (zgodovinske) vplive, ki naj bi jih bili deležni od neevropskih⁶ kultur – kakor da bi bila s tem prizadeta pristnost naše lastne kulture! Ob takšnih občutkih je v nevarnosti objektivnost pristopa k raziskovanju ustrezne (literarno)zgodovinske problematike.

Potem ko smo v sebi zatrli željo po kolonialnem pristopu k literarni zgodovini in se otresli evropocentričnih predsodkov, si lahko z mirnejšo vestjo postavimo naslednje vprašanje: kako zagovorniki arabske teorije razlagajo pojav trubadurske ljubezni in lirike? Sta nastali kot dosledni posnetek hispanoarabske erotike in poezije? R. Briffault je o tem prepričan. Je do njiju privedlo bolj ali manj zvesto posnemanje arabskih pesnikov, včasih slabo razumljenih in po svoje interpretiranih, kar naj bi imelo za posledico, da je bil nadaljnji razvoj pesništva v Okcitaniji drugačen kakor v arabski Španiji?⁷ Ali je morda okcitanški pesniški genij od Mavrov prevzel samo nekaj bistvenih poetskih elementov, okrog katerih je nato kristalizirala trubadurska poezija?⁸ Ti elementi niti niso bili bistveni, temveč zgolj naključni, in niso vplivali na temelje trubadurske izkušnje in poetike, bi dejal P. Belperron.⁹ P. Imbs pa trdi, da je bila arabska poezija le začetni impulz, ki je sprožil razvoj avtohtone in latentne civilizacijske težnje na področju Okcitanije.¹⁰

Kakorkoli že, hispanoarabska in trubadurska poezija sta si podobni tako po oblikah in stilu kakor po topikah in tematiki nasploh: v tem se strinja večina literarnih zgodovinarjev, ki se je s to problematiko ukvarjala. Naslednjih nekaj strani bo torej posvečenih primerjavi arabske in trubadurske poezije ter vrednotenju razlag možnih različic njunega zgodovinskega razmerja.

Oblikovne posebnosti arabske poezije v Španiji in njene možne povezave s trubadurskim pesništvom

Med poezijo orientalskih Arabcev in španskih Mavrov je precej razlik. Arabska klasična poezija temelji, kakor grško-latinska, na kvantitativnem in ne na akcentuacijskem rimanem verzu. Slednji je značilen za hispa-

noarabsko kakor tudi za romansko poezijo. Ali naj bi torej Arabci iz Španije iznašli rimo in z njo vplivali na romansko poezijo?

Že prve krščanske pesmi v latinščini so pisane v akcentuacijskem rimnem verzu, saj so nastale v času, ko je latinščina že izgubila razločevanje med dolgimi in kratkimi zlogi. Tudi sama beseda *rima* ni arabskega izvora, saj izhaja bodisi iz gr. *rhythmós* preko lat. *rhythmus*¹¹ bodisi iz starofrankovskega **rīm* (»število, vrsta«), kar je sicer verjetneje.

Hispanoarabskih pesniških oblik, med katerimi sta najpomembnejši *muwaššaha* in *zadjal*, v orientalski arabski poeziji ni.¹²

Muwaššaho naj bi bil okrog leta 900 iznašel Muquddam ben Muafa, slepec iz Kabre. Ta pesniška oblika je tematsko in izrazno¹³ vezana na književnost v klasični arabščini, torej jeziku, ki ga velika večina mozarabskega prebivalstva ni več razumela, podobno kakor srednjeveški Okcitanec ali Francoz ni več razumel latinščine. *Muwaššaha* je kitična oblika (5-7 štirivrstičnic z eno rimo); v tem je drugačna od klasičnih arabskih oblik, ki niso razdeljene v kitice. Vsako od teh pesmi zaključuje kitica, imenovana *khardja*¹⁴ (ar. »izhod« – »izpev«?). Za zgodovino romanske poezije je prav *khardja* eden ključnih in najzanimivejših problemov.

Khardje so nastale večinoma v ljudski mozarabščini, torej v romanskem jeziku, na katerega je obilno vplival arabski besednjak; *khardje* v ljudski arabščini so redke.¹⁵ Še pomembnejše je dejstvo, da so *khardje* samostojne pesniške enote, ki ne izvirajo iz *muwaššaha*, saj so po nastanku starejše od te pesniške oblike,¹⁶ kar je bilo ugotovljeno na podlagi arhaičnosti jezika, v katerem so zapisane. Avtohtona romanska poezija je na Pirenejskem polotoku verjetno obstajala pred arabsko, čeprav je bila prva ohranjena *khardja* oziroma *muwaššaha* zapisana šele nekaj pred letom 1042. *Khardje* veljajo za najstarejše sledove ljudske književnosti v romanskem jeziku.

Po vsebini so (ljubezenske) *khardje* ženske pesmi, saj v njih ženska oseba izpoveduje svojo ljubezen oziroma strast moškemu. Seveda so *khardje* ne glede na to pisali moški, ne ženske, in verjetno so bile tudi namenjene moškemu poslušalstvu. Njihova tematika je, v nasprotju s trubadursko liriko in arabsko klasično poezijo, izključno čutna ljubezen. V *khardjah* prevladuje žalostno vzdušje, obup in nostalgčno poželenje.

Ker so *khardje* starejše od hispanoarabske poezije, se postavlja vprašanje, ali so se mar arabski pesniki navdihovali pri svojih romanskih predhodnikih ali sodobnikih? So si od njih izposodili akcentuacijski verz, rimo in kitične oblike? Čeprav bi takšna interpretacija lahko razložila razlike med arabsko poezijo v Španiji in na Orientu¹⁷, se vendarle velja strinjati z mnenjem P. le Gentila, ki pravi, da so bili prvi arabski avtorji *muwaššah* zanesljivo sposobni boljših reči od posnemanja romanskih verzov. Toda isti strokovnjak dodaja: »Težko pa si je predstavljati, da bi iznašli 'ženske pesmi', ki so tako tuje njihovemu pesniškemu izročilu. Te so lahko prevzeli samo od pesnikov, katerih jezik so tako visoko cenili, da so ga v svojih pesmih združili z lastnim.«¹⁸

Na podlagi dejstva, da ima španski *zadjal* približno enako število kitic z isto zgradbo (najenostavnejša je *aaab, cccb* ...) kakor posamezne pesmi

nekaterih trubadurjev in da naj bi arabski *markaz* (pripev) ustrezal *tornadi*, je A. Nykl zagovarjal tezo, po kateri naj bi muslimanska poezija s Pirenejskega polotoka odločilno vplivala na nastanek okcitanske lirike.¹⁹

*Zadjal*²⁰ je sicer avtohtona andaluzijska pesniška oblika v ljudskem jeziku, ki je nastala v 9. ali 10. stoletju. O tem, ali je arabskega ali romanskega izvora, so mnenja deljena. V prid romanskih korenin govori njena kitična zgradba in akcentuacijski verz. Kitično zgradbo *aaab, cccb* itn. sicer zasledimo pri prvih trubadurjih, vendar se pojavlja poredko, le v približno 5% pesmi, kar je zanemarljivo malo. Bogastvo različnih pesniških oblik pa je nasploh značilno za trubadursko poezijo in že Guilhem IX. uporablja kitice z različno zgradbo.

Tornada ima v trubadurski poeziji drugačno vlogo kakor *markaz* (oz. *maqtaʿ*) v arabski ali perzijski.²¹ Slednji ima namreč dve različni vlogi: kadar zaključuje *kasido*, ga sestavlja več verzov, v njem pa se pesnik s prošnjo obrača na svojega zaščitnika, kateremu obenem seveda želi dolgo in srečno življenje – *markaz* je v tem primeru formalni in vsebinski zaključek pesmi; kadar pa je sestavni del *gazele*, nikakor ne gre le za zaključek pesmi, temveč za drugi verz uvodnega distiha, ki se bodisi izmenično ponavlja v celoti bodisi se v vsakem drugem verzu ponavlja njegova rima (*aabaca...*), s katero se pesem tudi konča. V tej strnjeni pesniški obliki brez kitic ima *markaz*, v prvem primeru, res lahko vlogo nekakšnega refrena, vendar v nobenem primeru ne gre za pripev/refren v pravem pomenu besede, ki je vezan na kitične pesniške oblike.

Če naj bi katera od omenjenih dveh pesniških oblik z *markazom* vplivala na trubadursko *tornado*, bi to, po obliki sodeč, lahko bila samo *kasida*. Vendar tudi *kasida* ni razdeljena na kitice, medtem ko je trubadurska poezija kitična. Ta razlika, že sama po sebi bistvena, postane še pomembnejša v luči vsebinskih razlik med *kasido* in *cansó*: v prvi je ljubezen kvčjemu obrobna tema, o kateri se govori v preteklosti, sicer gre za panegirično poezijo; v drugi je ljubezen osrednja oziroma edina tema, opeva pa se jo predvsem v »prihodnosti« (pričakovanje, upanje) ali v hipotetični »nikdaršnjosti«.

Andaluzijske pesniške oblike, arabske ali romanske, so ne le geografsko, temveč tudi vsebinsko daleč stran od trubadurske lirike. Ta ni ženska, razen tedaj, ko je avtor(ica) pesmi ženskega spola. Skupna mesta med trubadursko poezijo in *khardjami* sicer obstajajo, a so obdelana v zelo različnem duhu in slogu: v *khardjah* ni sublimnosti in kulta ljubezni, ki sta bistvena elementa trubadurskih ljubezenskih pesmi. *Khardje* o *fin'amor* ne povedo prav ničesar: spadajo v tisti del romanskega pesniškega izročila, ki se je, čeprav starejši od trubadurjev, od konca 11. stoletja dalje nadaljeval na obrobju njihove veličastne lirike.²²

Zadjal je po vsebini bližji trubadurski *cansó*. Vendar Ibn Quzman ne opeva ljubezni v navidez protislovnem smislu ideala in najvišje (estetsko-) etične izkušnje, zanj je ljubezen predvsem čustvo. Kulta želje in iz nje(ga) izhajajočega etosa, ki prehaja v ključni, dejavni civilizacijski motiv celotne družbe ali vsaj njene intelektualno-duhovne elite, v *zadjalu* ni. Vloga, ki jo je trubadurska lirika odigrala v okcitanski družbi, pa je neločljivo povezana tudi z vprašanjem o njenem nastanku.

Topiške vzporednice v hispanoarabski in trubadurski liriki

Tipologija oseb v hispanoarabski in v trubadurski poeziji je podobna: zaupniki in zaupnice, ljubezenski sli (človeška ali ptičja bitja, veter ...), čuvaji ljubljene ženske (ar. *raqib*), opravljivci (okcit. *lauzengiers*; ar. *washi*) ... Po tej plati se poezija na eni in na drugi strani Pirenejev ni bogve kaj razlikovala. Tudi zgodovinska resničnost ne. Torej »prebivalcev« ene pesniške zavesti ni bilo potrebno preseljevati v drugo, saj so tam že živeli. Bizarno bi bilo verjeti, da si določena kultura pri drugi lahko izposodi sistem elementov, za katerega v njej sami ni nikakršne realne osnove, in ga organsko presadi na lastna tla.

Pomladni preludij z nedvoumnim erotičnim nabojem se kot uvodni del ljubezenske pesmi pojavlja tako v arabski kakor v trubadurski ljubezenski pesmi.²³ Ta topos zasledimo že pri prvem znanem trubadurju, Guilhemu IX. (*Ab la dolchor del temps novel; Pus vezem de novel florir*)²⁴, izvira pa verjetno iz avtohtonega ljudskega izročila, ki ni bilo omejeno le na Pirenejski polotok in Okcitanijo.

Tudi dar prstana, ki je bil tako arabska kakor trubadurska navada, naj bi izpričeval vpliv ene kulture na drugo. Darovanje prstana v znak ljubezni oziroma ljubezenske zaveze ali kot zahvala in nagrada za zvesto in vdano službo je običaj, ki je starejši tako od islama kakor od krščanstva. Poznali so ga že Judje, za njimi pa Rimljani. Od tako splošnih dokazov je težko pričakovati verodostojno ugotavljanje razmerja med dvema zgodovinskima kulturama.

Najpomembnejši princip srednjeveških poetik so t. i. »obča mesta« (*loci communes*). To velja tako za Arabce kakor za Okcitance. Ženska lepota ni izjema: v vseh pesmih je stilizirana po estetskih kanonih, ki so imeli občo veljavo. Posamični in značilni detajl v opisu, konkretno, enkratno in prigodno, vsega tega trubadurski in arabski pesnik praviloma ne poznata. Trubadurska *domna* ima vedno vitko in voljno telo, njena polt je bela *tot aretal/com la neus a Nadal*.²⁵ Ker je dobri Bog bolj čislal raznolikost kakor srednjeveški pesniki, je le težko verjeti, da ima lepotni ideal »bele polti« arabski izvor.

Tako arabski kakor trubadurski pesniki podobno opisujejo posledice ljubezni in njene patološke simptome: bolečino, nespečnost, bledico, shujšanost, otožnost, bolezen, smrt. Veljalo je torej prepričanje, da ima ljubezen lahko usodne posledice. R. Boase, sicer zagovornik arabske hipoteze o nastanku trubadurske lirike, ugotavlja, da je fiziološka razlaga ljubezenskih simptomov prišla v okcitsko poezijo iz grško-arabske medicinske tradicije: ljudje prodornega duha in izjemne inteligence naj bi bili po tem izročilu še posebej nagnjeni k otožnosti²⁶, ker so občutljivejši in imajo bujnejšo domišljijo od povprečnih ljudi; tudi mistiki naj bi imeli podobne dispozicije zaradi božjega strahu in hrepenenja po združitvi z Bogom.²⁷

Gotovo je mogoče, če že ne verjetno, da imajo trubadurski opisi psihofizioloških simptomov ljubezni arabski izvor. Navsezadnje niso bili arab-

ski in judovski profesorji medicine na univerzi v Montpellieru nobena redkost ... Temu je vendar treba dodati, da tudi Ovidij, ki so ga trubadurji dobro poznali, pripada istemu izročilu in opisuje posledice ljubezni na enak način, čeprav mu ljubezen predstavlja vse kaj drugega kakor trubadurjem. Upoštevanja vredno je tudi, da prvi znani trubadurji niso izvirali iz sredozemskih pokrajin Roussillon ali Languedoc, temveč iz severnejših (Poitou in Limousin), medtem ko je bila hispanoarabska poezija doma predvsem na jugu Španije, v Andaluziji: geografska bližina torej ni argument, ki bi ga lahko uporabili v prid arabski hipotezi o izvoru trubadurske lirike.

Kadar se trubadurji v pesmi neposredno obračajo na *domno*, jo običajno naslavljajo v moškem spolu, z *midons* (»moj gospod«) ali s simboličnim imenom (*senhal*), npr. *Bel Vezer* (»lepi pogled«), *Mos Azimans* (»moj magnet«), *Belh Bericle* (»lepi smaragd«). Takšno ime naj bi bilo dami v čast, obenem pa naj bi prikrilo njeno pravo identiteto. *Midons* naj bi bil kalk po izrazu *sayyidi* (ar. »moj gospod«), s katerim so se Arabci obračali na žensko, ki so ji hoteli izkazati čast.²⁸ Tudi v arabskem svetu je bilo sicer treba ohranjati ljubezensko zvezo v tajnosti.

Razlogov za skrivnostnost trubadurskih pesnikov glede pravega imena *domne* je bilo lahko več – pravzaprav navaja vsaka teorija o izvorih trubadurske lirike svojo interpretacijo tega problema. Če naj bi bila *fin'amor* dosledno prešuštna, potem ni treba posebej utemeljevati razlogov za njeno skrivnostnost, saj si lahko mislimo, kakšno mnenje je imel o tem gospejin mož; tudi sicer dobromisleči ljudje niso odobraval prešuštva (drugih): razvpiti *lauzengiers* so imeli vedno možnost poskrbeti, da je za nedovoljena dejanja zvedela prava oseba. To dvoje dopolnjuje še dejstvo, da je bil družbeni položaj ljubimca običajno nižji od družbenega položaja *domne*. Kakor naj bi bile trubadurske pesmi namenjene predvsem poročenim ženskam visokega rodu,²⁹ tako so se arabski pesniki raje obračali k dekletom, saj je njihova kultura prešuštvo kaznovala precej strožje kakor okcitanška. Ime mladega dekleta pa je bilo nedostojno razkriti.³⁰

Vendar nevarnost ni prihajala samo od zunaj, saj je bila skrivnost integralni element ljubezni. Trubadurji so bili prepričani, da je *fin'amor* razvrednotena, če zanjo zvedo neposvečeni, oziroma, če postane javno znana. Obstajajo tudi razlage, po katerih naj bi bila tajnost ljubezni čista fikcija, ki naj bi konvencionalno družabno igro (*fin'amor*) napravila zanimivejšo, *midons* in razni *senhali* pa naj bi k temu pripomogli.

V arabski poeziji *masculinum* ni dosledno namenjen ženski osebi, saj pederastična ljubezen pri Arabcih, kakor pri Grkih, ni bila nič nenavadnega. Za podobna nagnjenja pri trubadurjih ni dokazov,³¹ res pa je, da so katarski ločini, ki je bila v Okcitaniji zelo razširjena, očitali vse mogoče. A večina trubadurjev pač ni bila katarov, ko pa bi tudi bili, ostaja dejstvo, da se katarska in arabska hipoteza o izvoru trubadurske lirike med seboj delno izključujeta.

Po mnenju R. Nellija se je viteštvo – »skupnost mladih vojščakov, ki so živeli za junaštvo in ljubezen«³² – najprej razvilo med Arabci na Vzho-

du in nato preko Španije prodrlo na Zahod. Ch. Camproux se s takšnim kronološkim zaporedjem ne strinja, vendar priznava, da so bili ideali krščanskega viteštva identični arabskim: kult časti, preziranje strahu, vera v plemenitost človeka in njegovo sposobnost moralnega napredovanja, občudovanje nesebičnosti, velikodušnosti in usmiljenja.³³ Te vrednote, pomembnejše od pripadnosti viteza svojemu geografsko-etničnemu okolju, naj bi povezovale vesoljno viteštvo ne glede na vero in izvor. Camproux kot dokaz navaja templarski viteški red, imenovan po porušenem Salomonovem templju, ki naj bi simboliziral viteške *ideale* prav zato, ker »materialno« ni več obstajal. Templarjem naj bi »tempelj miru« predstavljal skupni simbol treh verstev, judovstva, krščanstva in islama. Prepad med resničnostjo in idealom je bil, kot tolikokrat, precejšen.

Družbeno skupino »viteških mladeničev« (*jovent*³⁴) naj bi Arabci imenovali *faà*, medtem ko naj bi beseda *futuwwa* (»mladost«) izražala etos, katerega nosilec je *fatà*. Vendar *fatà* lahko pomeni tudi »velikodušnost«, medtem ko *futuwwa* označuje skupnost glasnikov tega ideala. Pod arabskim vplivom naj bi bil Marcabru, in za njim ostali trubadurji, obogatil že obstoječi termin in koncept *jovent* s sociološko in moralno konotacijo.³⁵

V trubadurskem jeziku do (navidezne?) polisemičnosti ne prihaja zaradi konceptualno-terminološkega sinkretizma, temveč zaradi temeljne nedoločljivosti in neizrazljivosti čustveno-duhovnega sveta. Namesto polisemičnosti bi pravzaprav morali uporabiti kakšen drug »strokovni« izraz, denimo »semantična mistifikacija«, kar trubadurski besednjak gotovo je (npr. *joy* ali *mezura*). To je treba upoštevati tudi pri izrazu *jovent*, kar sicer ne izključuje možnosti vpliva dvojice *fatà/futuwwa*, vendar zmanjšuje verjetnost takšni hipotezi.

Tako arabski kakor trubadurski ljubimec sta podrejena volji ljubljene ženske. Čeprav so to temo v svoji poeziji razvili predvsem pesniki klasične, t. j. druge trubadurske generacije, ki so bili večinoma preprostega rodu, jo v zametkih najdemo že pri Guilhemu IX. R. Nelli je prepričan, da se je aristokrat Guilhemovega kova za kaj takšnega lahko navdihnil samo pri Arabcih.³⁶ Alternativno razlago za takšen navdih bi morda našli v Marijinem kultu ali v zgodnjerednjeveški latinski poeziji, velja pa pomisliti tudi na tretjo možnost, ki jo predlaga R. R. Bezzola: grof Guilhem IX. naj bi si bil izmislil *fin'amor*, da bi ustregel duhovnim potrebam aristokratskih gospa; v ta namen naj bi bil presadil ideal božje ljubezni na človeški vrt ter mu ob tem skušal ohraniti videz duhovnosti. To naj bi bil napravil z namenom vzdržati konkurenco popularne opatije Roberta d'Arbrissela, kamor sta mu ušli dve ženi (Ermengarda in Filipa) in hčerka Audearda.³⁷ Narobe *Šola za može*, bi dejal Molière.

S podrejenostjo moškega je povezan tudi topos poveličevanja *domne*; slednja v skrajnih različicah postaja že kar predmet adoracije in onirične kontemplacije. Takšna naj bi bila *amor de lonh*, »daljna ljubezen« Jaufréja Rudela, ki naj bi se bil zaljubil v princeso iz Svete dežele, ne da bi jo bil kdajkoli poprej videl. Ali je pesnik »daljavo« mislil konkretno (geografsko) ali metaforično, smemo le ugibati. Če gre za čustveno-duhovno metaforo, bi bilo sicer smiselno poiskati ustrezne hispanoarabske

korespondence, s pripombo, da notranja logika takšnega stanja duha sama po sebi vodi v *amor de lonh*. Psihoanalitiki vedo o tem skoraj vse.

Za arabske in trubadurske pesnike naj bi bila ljubezen predvsem izkušnja nasprotij: prisotnost/odsotnost, upanje/obup, radost/bolečina, vse/nič, življenje/smrt, ljubezen/sovražstvo itn. S P. Cherchijem se lahko vprašamo, kje neki so literarni zgodovinarji uspeli v trubadurski poeziji najti sorodnost ljubezni in sovražstva.³⁸ Da je takšna pogosto spontana izkušnja človeške duše, da obstajajo ustrezni modeli za takšno čustvo tudi v latinski poeziji,³⁹ je vsekakor mogoče. Toda v trubadurski liriki česa takšnega preprosto – ni.

Po Boasovem mnenju⁴⁰ topos ljubezni kot izkušnje nasprotij izvira iz del mistika Ibn Arabija; J. Lindsay, ki sicer ne spada med zagovornike arabske hipoteze o izvoru trubadurske lirike, meni, da bi lahko prav tako izviral iz Ibn Hazmove poezije.⁴¹ Vendar je možnih tudi obilo latinskih nastavkov, od Vergilija do krščanskih virov,⁴² da starozavezne *Visoke pesmi* niti ne omenjamo. Ob tem dodajmo, da bistvo *fin'amor* niso naspotja, temveč *joy*, ki je presežek nasprotij.⁴³

Trubadurji so verjeli, da se v srcu skriva princip življenja, da je v njem doma ljubezen in da se vsi čuti stekajo vanj. Verjeli so tudi, da princip življenja lahko srce zapusti in se nastani v srcu ljubljene osebe. Srce naj bi bilo organ, ki to osebo *prepozna* na podlagi »podatkov«, posredovanih preko čutov; te »podatke« srce po svoje obdela in presnovi. Srce naj bi bilo sposobno zaznavati celo neodvisno od čutil, na daljavo, v sanjah ali sanjarjenju.⁴⁴ Ljubezen naj bi bila ekstaza (v etimološkem smislu), podobna smrti, saj človeku, ki ljubi, njegovo lastno srce ne pripada več, ker pripada ljubljeni osebi, katere življenje oziroma duhovno bistvo si ljubi-mec s tem deli.⁴⁵ R. Nelli meni, da topos darovanega srca izvira iz hispanoarabske poezije. Čeprav odmislimo dejstvo, da je simbolika darovanega srca starejša od arabsko-okcitankega pesniškega izročila, je vendar težko prezreti, da je tudi sestavni del iste medicinske tradicije, ki so jo od Grkov podedovale tako latinska kakor arabska in srednjeveška krščanska kultura in v katero spadajo že navedene fiziološke posledice ljubezni. Seveda je nemogoče natančno ugotoviti, ali trubadurski topos darovanega srca izvira iz hispanoarabske poezije, iz – grške preko arabske – medicine, iz latinske kulture ali avtohtonega ljudskega izročila; kar sicer ne gre v prid literarnozgodovinski znanosti, je pa toliko boljše za poezijo.

Arabska ljubezen in mistika

Raznolikost arabskega pojmovanja ljubezni se odraža v številnih traktatih o ljubezni, kar spominja na premnoge srednjeveške latinske razprave na isto temo. Tudi heterodoksni različici pri Arabcih, kakor v krščanskem svetu, ni manjkalo. Prav teorije ljubezni, ki niso bile v skladu z ortodokсно islamsko doktrino, so za zgodovino duhovnosti, filozofije in literature najbolj zanimive. V tem pogledu je verjetno najpomembnejši

iranski substrat. Arabci namreč niso dolgo ostali »puritanski barbari« (H. Davenson), kakršni so bili v puščavi, pač pa so si z neverjetno sposobnostjo asimilacije prisvojili kulturo in vrednote starih civilizacij, katerim so vojaško in politično zavladaali, na primer Mezopotamije in sasanidskega Irana.⁴⁶

Arabska erotika je nihala med izrazito »epikurejsko« čutnostjo in mistično čistostjo. Senzualizem še zdaleč ni bil njena univerzalna značilnost. In če so na trubadurje vplivale arabske teorije ljubezni, potem pridejo v poštev le tiste, ki čutnosti ne postavljajo za cilj in smisel ljubezni, temveč za njeno izhodišče.

Mohamed naj bi bil dejal:⁴⁷ »Kdor ljubi, a ostane čist in ne izpove svoje skrivnosti, temveč [od nje] umre, ta umre kot mučenec.«⁴⁸ Če sklepamo po tem izreku, je bila prav ljubezen za muslimana in njegovo vero najtežja življenjska preizkušnja. Očitno je tudi, da je bil Prerok zelo daleč od prepričanja, da lahko čistost izvira iz narave ljubezni same. Vrednost ljubezni je relativna: obvladana ljubezen prinaša zasluženje, neobvladana ljubezen je vir zla. To velja za človeško ljubezen. Ljubiti razodetega in presežnega Boga z namenom združiti se z njim v mistično Eno, pa je greh. Tako v islamu kakor v krščanstvu med Bogom in človekom, neskončnim in končnim, zija (s človeškega vidika) nepremostljiv prepad.

Človeški ljubezni je po Prerokovem mnenju potrebno najti »nadzorni organ« zunaj nje. Le z disciplino, s prisilo je moč doseči nravni napredek, ki naj bi zagotavljal zveličanje. Med ortodoksnim islamom in trubadursko ljubeznijo očitno ni moglo biti nikakršnih povezav. Mohamedovo pojmovanje vloge človeške ljubezni v božjem načrtu prej spominja na katoliško predkoncilsko doktrino o ljubezni.

Nekateri arabski avtorji, ki navidezno spoštujejo ortodoksnost, jo spoštujejo zgolj po črki, ne po duhu.⁴⁹ Navdiha namreč ne iščejo v ortodoksnem izročilu, temveč drugod, na primer v neoplatonizmu ali v *odhrtski* ljubezni.

Legendarno pleme *Banu (al)'Odrah* (»Sinovi nedolžnosti«) naj bi bilo živelo nekje na jugu Arabskega polotoka, blizu Jemna. Arabci so si idealno ljubezen lahko zamišljali samo v puščavi, saj je njihova kultura tudi v urbaniziranih različicah vedno ohranjala nostalgijo in hrepenenje po nomadskem življenju. In *Banu'Odrah* so menili, da je umreti od ljubezni prijetna in vzvišena stvar.⁵⁰ Zanje je bilo varovanje ljubezenske skrivnosti nujnost, a za razliko od večine trubadurjev so ti Arabci skrivali svoje čustvo tudi – in predvsem! – pred ljubljeno osebo. Ljubimec ostane vse življenje zvest svoji čisti ljubezni in, v »najboljšem« primeru, od nje umre. Zanj je ljubezen afirmacija in *absolutizacija* želje, s tem pa negacija njene uresničitve. Trubadurska logika je bolj človeška: želja, ki je v principu neuresničljiva, izključuje možnost resnične ljubezni. Njena (ne)uresničljivost je seveda stvar subjektivne presoje.

Sublimna puščavska ljubezen nikoli ne preraste čustvene narave, ne spremeni je v racionalno ali duhovno. Nikoli ne preneha biti ljubezen do

konkretnega človeškega bitja. Ni temelj, na katerem bi si ljubimec zgradil moralno držo. Sobiva z religijo in ni v nasprotju z njo, toda nič več kakor to; kajti čeprav naj bi se človeška ljubezen izražala v okviru religije na podoben način, je ta način popolnoma drugače *osmišljen*.

Puščavska ljubezen spominja na platonizem, vendar nima z njim, razen navideznih podobnosti, nič skupnega. Ne spada tudi v noben drug filozofski sistem. Vpliv filozofskih idej pa je prisoten v delih avtorjev Ibn Dauda in Ibn Hazma. Prvi je živel v 9. stoletju v Bagdadu, drugi pa je geografsko in časovno bližji trubadurjem (Kordova, 11. stoletje). Njegovo delo *Grličina ogrlica ali O ljubezni in ljubimcih* je prozni traktat s citati v verzih, ki zelo spominja na *Kitab* Ibn Dauda;⁵¹ Ibn Hazm v njem analizira erotiko, ki se je izoblikovala pod vplivom neoplatonističnega izročila.

M. Lazar, zagovornik senzualistične interpretacije *fin'amor*, meni, da trubadurji čutnost svoje ljubezni dolgujejo hispanoarabskim vplivom, predvsem Ibn Hazmu.⁵² Toda Ibn Hazmu so senzualizem pripisovali po pomoti, kar je prepričljivo dokazal J. Lomba-Fuentes.⁵³

P. Belperron o razliki med erotiko Ibn Hazma in *fin'amor* pravi naslednje: »Podrejenost moškega ženski je sicer identična, vendar je gibalo drugačno: arabski ljubimec želi izpopolniti ljubezen, trubadur želi izboljšati sebe samega.«⁵⁴

Trditev ni popolnoma točna. Tudi trubadur namreč želi predvsem izpopolniti ljubezen. Sam postaja boljši zato, ker je ljubezen po svoji naravi motivacija za moralni napredek; le-ta je *posledica* ljubezni, ne pa njen *smisel*. Trubadur ljubi, zato ker pač ljubi, in nima z ljubeznijo nikakršnih vzporednih ali drugotnih namenov. Seveda *hoče* postati boljši, a le z namenom, da bi bil vrednejši svoje ljubezni. Za Ibn Hazma je ljubezen *dobro*. Enako velja za trubadurje, a *fin'amor* poleg tega tudi vodi k *dobroti*. Bolj ko trubadur hrepeni po *domni*, ki je zanj emanacija dobrega, bolj postaja emanacija dobrega tudi sam.

A. J. Denomy⁵⁵ je prepričan, da se je etična razsežnost trubadurske ljubezni razvila pod neposrednim vplivom arabske filozofije, t. j. brez posredniške vloge arabske književnosti. Najpomembnejši naj bi bil vpliv Avicene in njegovega *Traktata o ljubezni (Risala fi'l-Ishq)*. Vendar Avicena pravi, da se mora naravna ljubezen popolnoma podrediti razumski, do tega pa pride, kadar človek »ljubi vsečno obliko z razumskim motrenjem«. V trubadurski poeziji je razmerje med razumom in ljubeznijo manj jasno določeno, toda razum zagotovo ni entiteta, ki bi bila ljubezni hierarhično nadrejena. Za trubadurje je razum integriran v ljubezni, ki je najvišja vrednota: je *razum ljubezni*.

O razumu ljubezni so v arabski civilizaciji največ vedeli sufiji. Sufizem je bil mistična veja islama, ki naj bi udejanjala neoplatonistično filozofijo. Tako meni R. Briffault.⁵⁷ Še verjetneje je, da se je sufizem napajal pri istih iranskih duhovnih virih kakor sam neoplatonizem in sorodni mistično-filozofski tokovi. Trubadurska poezija je zelo podobna poeziji sufijev, zato so nekateri literarni zgodovinarji prepričani, da gre za poenostavljeno presaditev tega islamskega izročila na okcitanska tla.⁵⁸

Čeprav sufizem ni nastal na enem samem kraju, ima določene splošne značilnosti, ki so veljavne tako za njegovo iransko kakor maloazijsko ali hispanoarabsko različico.⁵⁹ V sufizmu sta človeška ljubezen in duhovna združitev podoba božje ljubezni in združitev človeka z Bogom. Sufiji Boga ne pojmujejo kot vseмогоčnega, razodetega Pantokratorja, temveč kot otožnega in nostalgičnega Boga, ki se želi *razodevati*, t. j. spoznavati samega sebe v posameznikih, ki ga spoznavajo. Bog ustvarja človeka in človek lahko, na svoj način, »ustvarja« Boga. Z izpovedovanjem takšne dvojnosti božjega Bistva sufizem nima namena ukinjati razločevanja med Stvarnikom in ustvarjenim, izpoveduje le izkušnjo neizogibne vzajemnosti med enim in drugim.⁶⁰

Božji želji po razodevanju, ki je večno ženski vidik Božjega, v vidnem svetu ustreza bogoprozorno bitje (*teofanija*), emanacija skritega Boga-Luči: to je ženska, ki je za sufija edina mistična pot, edina možnost deleženja skrivnosti Soustvarjanja. Ljubiti Žensko pomeni ljubiti Boga v njej in ljubiti Boga v sebi. To je nedojemljivo za človeka, ki ne priznava duhovne imaginacije, v kateri se srečata Božje, ki se spušča k človeku, in človeško, ki se dviga k Bogu.⁶¹ To ni področje razuma ali čutov, temveč intuicije, s katero sufi »ugane« bogoprozornost bitja, ki bo postalo njegovo osebno razodetje Božjega.

Sufijeva ljubljena ženska ni zanj niti konkretno bitje niti simbol, saj je oboje hkrati. Intuicija je celostna percepcija, kar pomeni, da je percepcija *bistva*, torej osebe kot emanacije Božjega. Hrepenenje po neskončnem, če je pristno, se lahko zjedri samo v takšni percepciji, neupovedljivi s kategorijami, ki jih je intuicija na svoji poti spoznavanja že presegla. Vidno za sufija ni objektivno zaznavna podoba, temveč je Podoba, katere lepota izžareva samo v *tej* podobi in samo za sufija, ki je sposoben duhovno presnoviti takšno epifanijo in jo s tem *omogočiti*.⁶² Ljubezen je odvisna od duhovne metamorfoze ljubimca, in sicer do takšne mere, da naj bi v najboljšem primeru postala neodvisna celo od konkretne ljubljene osebe. Ena od sufijskih zgodbic pripoveduje, da je bil sufi Majnun tako zatopljen v meditacijo nad podobo svoje Lajle, da ni imel časa zanjo, ko je sama potrkala na njegova vrata. Kaj si je o tem mislila Lajla, zgodbica ne poroča.

Sufi torej v ljubljeni ženski (so)ustvari Božansko, ki (so)ustvarja njega. Stendhal, ki je menda z obema nogama stal trdno na zemlji, je tak postopek imenoval »kristalizacija ljubezni«. Njegovi kristalizaciji pa slejkoprej sledi razgradnja kristalne tvorbe z ustreznimi posledicami, česar naj bi sufiji ne poznali; njihova zvestoba naj bi bila pregovorna, saj naj bi jim smrt ljubezni pomenila lastno smrt, smrt *jaza*, ki ga je bila ljubezen ustvarila. *Jaz*, ustvarjen od ljubezni, lahko preživi zgolj v teofaniji, po kateri se duhovna ljubezen loči od navadne: slednja mine, prva je, vsaj pri sufijih, v večnost usmerjeno hrepenenje. Človeška lepota ni cilj tega hrepenenja, temveč je njegov temelj in obenem pot duhovne preobrazbe; ni orodje skušnjave ampak odrešenja s pomočjo angelskega bitja,⁶³ ki mu je treba slediti onkraj vsega. Tam naj bi sufi dosegel trajno združitev z Božjim.

Hrepenenje po neskončnem se izraža z metaforičnim hrepenenjem po smrti, po preseganju meja *jaza* ob združitvi z Božjim. S stališča ortodoks-

nega islama, kakor tudi ortodoksnega krščanstva, je takšno hrepenenje grešno. Človek lahko preko človeške ljubezni doseže lažno bogopodobnost, vendar nikakor ne more izničiti prepada, ki ga ločuje od Boga. Nasprotno, bolj postaja navidez podoben Bogu, bolj se v resnici oddaljuje od njega. Bogopodobnost je v resnici zavajanje samega sebe: njen mitološki model je Lucifer, ki ga Bog ni blagoval, temveč kaznoval.

Sufiji niso ortodoksni verniki in zanje je prepad med Bogom in človekom premostljiv. Božje in človeško, duhovno in fizično, tvorita mistično celoto, v katero ju povezuje Ljubezen. Za sufija je zahodnjaško razlikovanje med duhovnim (*agape*) in čutnim (*eros*) neutemeljeno, saj ju razumeva na način *vzajemnosti*: »Za sufije je bistvo mističnega islama *ham-damī*, dobesedno *conflatio*, torej *vzajemnost* čutnega in duhovnega, ki imata isti Smisel.«⁶⁴ Ta *vzajemnost* omogoča teofanijo, izžarevanje Božjega v človeškem. Teofanija se od učlovečenja razlikuje po tem, da gre pri slednjem za božjo milost, ki se spušča k človeku, pri njej pa za vzajemno dejanje Boga in človeka: človek se dviga k Bogu, ta pa se mu približuje. Odnos med Bogom in človekom je odnos vzajemne milosti. Stvarjenje poteka kot neprekinjen proces ustvarjanja človeka od Boga in Boga od človeka. Kajti prepoznati svojega Angela pomeni omogočiti »rojstvo, v svoji duši, Daëne-Fravarti, ki je pred začetkom časov to dušo sama ustvarila za življenje na zemlji.«⁶⁵

Teofanije v trubadurski poeziji (in ljubezni) ni. Tudi tisti pesniki, ki v svojih pesmih slavijo Marijo, v njej ne vidijo teofanije, kaj šele, da bi jo iskali v *domni*. Nasploh je trubadurska poezija postajala nabožna predvsem kasneje, v 13. stoletju, in to iz različnih razlogov, od katerih politično-vojaški niso zanemarljivi. Trubadurji niso sufiji. Niso primerljivi niti z Dantajem, četudi je prav on do konca razvil notranjo logiko *fin'amor*. Beatrice je teofanija, vendar mora poprej umreti, da od nje ostane samo *duhovno*, čutno pa le kot podoba brez realne osnove. O *vzajemnosti* čutnega in duhovnega v tem primeru lahko razglabljammo samo »pogojno«. Podobno velja za *fin'amor*, ki daje videz takšne *vzajemnosti* predvsem zato, ker je ljubljena oseba *daleč* in ker je ljubezenska poezija že v temelju izraz daljave. Trubadurska ljubezen ni in nikoli ne postane čista kontemplacija, temveč v vsakem trenutku potrebuje konkretni objekt, živo osebo. Med sufiji, gnostiki, neoplatoniki in podobnimi metafizičnimi zaljubljenici so trubadurji, katerih lepotni ideal nikdar ne preseže meja človeškega, pravi srednjeveški modernisti.

Poezija sufijev, ki izhaja iz skupnih teoretsko-mističnih temeljev, je enotna tako v svojih predpostavkah kakor v svojih izpeljavah. V nasprotju z njo trubadursko poezijo sestavljajo različice, v katerih razmerje med bistvenimi idejnimi postavkami še zdaleč ni vnaprej določeno in vedno enako: v pesmih Guilhema IX., na primer, ima čutni vidik *fin'amor* večjo težo kakor v poeziji B. de Ventadorna ali J. Rudela.

Sufijska mistika je (neinstitucionalna) religija ljubezni, ki bi jo trubadurji gotovo imeli za zgrešeno. Je namreč nadomestek za kakršnokoli drugo (institucionalno) religijo. Trubadurji vendarle niso dvomili o pravičnosti krščanske veroizpovedi, kakršno jim je posredovalo cerkveno

izročilo. *Fin'amor* ni substitut religije in ni neposredno vezana na religijo. Ljubljena oseba, ki sufiju služi za pot k Bogu, ima instrumentalno vlogo zgolj-sredstva in je obravnavana na način predmeta. Človek bi kar verjel, da so bila brevir sufijev Platonova in Plotinova dela!

Vloga ženske je v trubadurski liriki pač drugačna kakor v sufijski poeziji. Že samo dejstvo, da so obstajale tudi trubadurske pesnice (*tro-bairitz*), to potrjuje. Ker je smisel *fin'amor* človeška ljubezen, recipročno čustvo zagotavlja »enakost v ljubezni«. Za sufije, katerih hrepenenje po neskončnosti že v izhodišču presega ljubezen kot izključno človeški pojav, tudi enakosti v ljubezni ne more biti. Tudi o tem bi nam Lajla lahko marsikaj povedala.

Ljubezen sufijev je absolutna idealizacija. Tudi *fin'amor* je idealizacija ljubljene osebe, vendar je *domna* vredna trubadurjevega hrepenenja sama po sebi in ne, denimo, zato, ker omogoča, da se v trubadurjevo dušo naseli *joy d'amor*. Sufijska logika je drugačna od trubadurske. Sufi ljubi, da bi se združil z Bogom (*namen*). Trubadur ljubi, zato je v njegovi duši *joy (posledica)*. *Joy* je trajanje v ljubezni, preden naj bi ta dosegla svoj neuresničljivi cilj, trajno in popolno, telesno in duhovno združenje z ljubljanim bitjem. Sufi se želi duhovno združiti z Božjim v ženski in ga telesna ljubezen ne zanima. Tudi za trubadurja je pogojevanje ljubezni s telesnostjo sumljivo in nevredno plemenitega človeka.⁶⁶ Toda njihovo hrepenenje nedvomno vključuje tudi telesno ljubezen, ki je za človeško naravo zadnji približek in podoba neuresničljive popolne združitve z ljubljeno osebo. Takšna združitve je gibalno *fin'amor*, iz katerega ta črpa svojo življenjsko energijo, ki ji omogoča optimalno vztrajanje v stanju skrajne intenzivnosti duha.⁶⁷

Splošni ugovori arabski hipotezi o izvoru trubadurske lirike

Za dokazovanje izvora nekega kulturnega pojava v drugem je sicer pomembno inventarizirati sorodnosti, ki ju povezujejo, vendar je še pomembneje poiskati razlike, ki ju ločujejo. Če so razlike bistvene, potem je filiacija, kljub podobnostim, malo verjetna. A tudi če sta si pojava podobna po bistvenih značilnostih, to še ni dokaz, da eden izvira iz drugega. Takšna trditev še toliko bolj drži, če se nanaša na tako univerzalen pojav, kakor je ljubezen oziroma ljubezenska poezija.⁶⁸

Univerzalnost ljubezni in njenih izraznih oblik je najsplošnejši in zato najmanj prepričljiv protiargument arabski hipotezi, ki nehote temelji na predpostavki, da trubadurji niso bili sposobni iz lastnega kulturnega izročila izluščiti nastavkov za svojo ljubezen in poezijo, oziroma, da v njem takšnih nastavkov ni bilo.

Trubadurji so na temelju čustva zgradili pravo ideologijo, česar pri arabskih pesnikih ne zasledimo.⁶⁹ Za Ibn Hazma je ljubezen zgolj psihološki pojav, ki nima nikakršne posebne oblike in realizacije, specifične za pesnika ali njegovo kulturno okolje.⁷⁰ Ideologija presnovi spontano izkušnjo v družbeno upravičen in opravičujoč vrednostni sistem – takšna

presnovitev je v srednjem veku mogoča izključno v okviru zahodnega izročila.⁷¹ *Fin'amor* seveda ni bila dogmatična ideologija, saj je poznala toliko različic, kolikor je bilo trubadurjev, pa še isti pesnik ni vedno pel na enak način. Danes sicer vemo, da je *fin'amor* v tedanji okcitanški družbi igrala vlogo nekakšne ideologije, ni pa povsem jasno, kakšna naj bi ta vloga bila.

Ali naj bi trubadurji, z druge strani Pirenejev, »uvozili« poezijo, ki se je ujemala z njihovo spontano izkušnjo, in nato oboje povzdignili v ideologijo, česar Arabci niso bili storili? Kaj takšnega je mogoče, vsaj dokazov, ki bi to ovrgli, ni. Vendar je moteče, da tudi zanesljivi dokazi v prid tej predpostavki ne obstajajo, kljub dejstvu, da zgodovinskih stičišč ne manjka: dvojezični potujoči pevci, poroke med okcitanškimi plemiči in španskimi plemkinjami,⁷² saracenske sužnje, ki so jih Okcitanzi kot vojni plen privedli domov, kjer so jim s prepevanjem ... krajšale čas; hispanoarabski viri so bili Okcitancom vsekakor (materialno) dostopni, toda nič ne potrjuje, da jih je kdorkoli med njimi dejansko uporabil ali celo, *en bloc*, presadil na domača tla (ta »kdorkoli« bi ne mogel biti nihče drug kakor Guilhem IX.). Ob tem ne gre prezreti vprašanja, ali so trubadurji sploh razumeli arabsko. Literarni zgodovinarji, ki so si postavili to vprašanje in nanj odgovorili, menijo, da ni bilo tako.⁷³

S hipotezo o arabskih koreninah trubadurske lirike je težko uskladiti dejstvo, da sta se hispanoarabska in trubadurska poezija razvila daleč vsaksebi, prva v Andaluziji, druga na severu Okcitanije in ne v njenem južnem, sredozemsko-pirenejskem delu; podobno velja za prav tako »presenetljivo« dejstvo, namreč, da se romanska lirika pod arabskim vplivom ni prej kakor v Okcitaniji razvila na Portugalskem ali v Kataloniji. Tja namreč arabski vpliv iz Andaluzije ne seže, čeprav je geografski položaj Katalonije na pol poti med jugom Španije in Okcitanijo. Ljubezenska lirika se v Kataloniji pojavi šele, ko jo tja prinesejo okcitanški trubadurji.⁷⁴

Okcitanški besedi *trobar* in *trobador* naj bi, po nekaterih razlagah, izvirali iz arabščine. Glagol *trobar* (»pisati-skladati pesmi«) naj bi bil nastal iz ar. *tarab* (»glasba, pesem«) ali *d'araba* (»udarjati«, t. j. »igrati na strune«), samostalnik *trobador* pa iz arabskega izraza *tarabi* (istopomenka),⁷⁵ kateremu naj bi bila dodana romanska končnica *-dor*, ki izraža nosilca dejanja. Beseda *tarab* naj bi sicer pomenila tudi »veselje ljubezni«, glagol *tariba* pa »vzbujati čustvo veselja«. Arabski etimologiji omenjenih izrazov sta problematični vsaj v tolikšni meri, v kolikrški sta vezani na glasbo. Trubadurska glasba se je namreč po vsej verjetnosti razvila iz gregorijanskega koralu oziroma iz tropov (lat. *tropus*), melizmsko melodičnih interpolacij h koralu, ki izvirajo iz samostana Saint-Martial v mestu Limoges, nedaleč stran od zibelke trubadurske lirike. Latinski glagol *tropare* (»skladati-pisati trope«) naj bi bil torej najverjetnejša etimologija okcit. *trobar*.⁷⁷

Ena bistvenih lastnosti *fin'amor* je, da naredi ljubimca plemenitejšega (okcit. *melhuramen* – »izboljšanje«):

*Chantars no pot gaire valer,
si d'ins dal cor no mou lo chans;
ni chans no pot dal cor mover,
si no i es fin'amors coraus ...*

*Lo vers es fis e naturaus
e bos celui que be l'enten;
e melher es, qui·l joi aten.*⁷⁸

Ljubezen, ki jo opevajo arabski pesniki, nima te lastnosti.⁷⁹ H. Davenson na primerih iz arabske poezije ugotavlja, da poniž(a)nost velikih pred ljubeznijo, kar ta poezija opeva, ne vsebuje moralno-etične razsežnosti, temveč je zgolj psihološke narave.⁸⁰

Ob upoštevanju razlik med poezijo z obeh strani Pirenejev je nemogoče trditi, da so trubadurji hispanoarabsko poezijo v celoti presadili na okcitsanska tla; skoraj nemogoče je tudi, da bi bila trubadurska lirika nastala pod *odločilnim* vplivom hispanoarabskih pesnikov. Prav tako nesmiselno bi bilo tudi izključevati vsakršno interferenco in možnost (ne)posrednega arabskega vpliva bodisi na posameznega okcitskega pesnika bodisi, kar je še verjetneje, na posamezen vidik trubadurske lirike v celoti. Med tema dvema skrajnostima ostaja dovolj prostora za različne razlage zgodovinskega razmerja med poezijama, s »pravilno« razlago pa je verjetno tako kakor z vsemi temeljnimi človeškimi skrivnostmi: vemo vsaj to, da ne bomo nikoli vedeli.

OPOMBE

¹ Prim. M. R. Menocal, »Close encounters in medieval Provence: Spain's role in the birth of troubadour poetry«, *Hispanic Review*, 49, 1981, str. 57.

² Gl. Ch. Camproux, *Joy d'amor*, Montpellier, Causse et Castelnau, 1965, str. 56–57.

³ Šp. *mozárabes*, iz ar. *musta'rib*.

⁴ Prev. po R. Briffault, *The Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1965, str. 23 (podčrtal M. P.).

⁵ Prev. po I. Cluzel, »Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours«, *Cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961, str. 184.

⁶ Beri: »nekrščanskih«; španski Mavri so seveda spadali med Evropejce in njihova kultura je bila *evropska* kultura.

⁷ Takšno je mnenje R. Nellija: gl. *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Union générale d'éditions, 1974 (2 dela), I. del, str. 66–108.

⁸ Tako misli M. Lazar, *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

⁹ *La joie d'amour*, Paris, Plon, 1948.

¹⁰ Gl. »De la fin'amor«, *Cahiers de civilisation médiévale*, juillet-septembre, 1969, str. 274; za starejšo bibliografijo na temo arabskega izvora trubadurske

lirike (Ribera, Burdach, Pidal...), gl. M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975 (3 deli), I. del, str. 22 in 23.

¹¹ Pozna latinščina je poznala terminološko razliko *metra-rhythm*; prvi izraz se je nanašal na poezijo v klasičnem, kvantitativnem, drugi na poezijo v »novem«, akcentuacijskem verzu.

¹² Gl. I. Cluzel, »Les jarýas et l'amour courtois«, *Cultura neolatina*, XX, 1960, str. 238; pri besedah arabskega izvora obstaja obilica različnih grafij, ki jih nima smisla navajati; vredno je prebrati kratek in jedrnat opis *muwaššaha* in *zadjala* v članku M. P. Alhady, »Andaluzijska pesniška oblika muvašaha v besedi in glasbi ter njen vpliv na nastanek trubadurske lirike«, *Prevod uglasbenih besedil; prevod trubadurske lirike* (24. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev), Ljubljana, DSKP, 1999, str. 171–174 (drugi del naslova prispevka je pač treba vzeti z rezervno).

¹³ Obstajajo tudi *muwaššaha* v hebrejščini.

¹⁴ Gl. P. Zumthor, »Au berceau du lyrisme européen«, *Cahiers du Sud*, déc. 1964.

¹⁵ *Muwaššaha* je torej primerljiva dvojezični latinsko-romanski poeziji na okcitanskih oziroma francoskih tleh (večinoma posvečeni Mariji).

¹⁶ Gl. »Les jarýas et l'amour courtois«, *cit. izdaja*, in P. le Gentil, »La strophe zadjalesque, les khardjas«, *Romania*, LXXXIV, 1963, str. 213–214.

¹⁷ Gl. P. Bec, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane*, Avignon, Aubanel, 1970, str. 50.

¹⁸ Prev. po *op. cit.*, str. 213–214.

¹⁹ Gl. A. Nykl, *Hispano-Arabic Poetry and its relations with the Provençal Troubadours*, Baltimore, [Printed by J. H. Furst Company], 1946 in P. Belperron, *op. cit.*, 3. pogl.

²⁰ *Zadjal* se pogosto začne s preludijem, katerega izvor bi utegnila biti *khardja* in ki je morda predhodnik španskega *estribilla*; prvi trije verzi *zadjalske* kitice se imenujejo *mudanza*, četrti, ki se lahko v nespremenjeni obliki ponavlja skozi vso pesem, pa *vuelta*. Najznamenitejši avtor *zadjalov* je Ibn Quzman iz Kordove, ki je ustvarjal v prvi polovici 12. stoletja.

²¹ Perzijski vpliv je bil prisoten že ob samih začetkih hispanoarabske poezije – gl. J. Meisami, »Arabic and Persian Concepts of Poetic Form: Divergences in Interrelated Poetic Systems«, *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, Garland Publ. Inc., New York & London, 1985, str. 151.

²² Gl. P. le Gentil, *op. cit.*, str. 224; »Les jarýas et l'amour courtois«, *cit. izdaja*, str. 248.

²³ Ta naboj se včasih, posebej pri kasnejših trubadurjih, spremeni v religiozno; simbolika prebujanja narave tedaj nima čustveno-erotične, temveč velikonočno, vstajensko vsebino.

²⁴ M. de Riquer, *op. cit.*, I. del, str. 118 in 121.

²⁵ B. de Ventadorn (*id.*, str. 357); prevod: *kakor sneg ob božiču*; prim. naslednji *khardji* (prva je del arabske, druga hebrejske *muwaššaha*): 1) *Mama, kako je lep! /Pod svetlimi lasmi,/bel vrat/in rdeča usta!* – 2) *Ah, temnopolti ljubljene otrok mojih oči,/kako naj prenašam tvojo odsotnost, ljubezen moja?* (prevod po »Au berceau du lyrisme européen«, *cit. izdaja*, str. 20–25); tudi Ibn Quzman v svojih *zadjalih* opeva »belo polt«.

²⁶ T. j. k *melanholiji*, ki so jo sodobniki imenovali *enoi*, *enui* (B. de Ventadorn, Chrétien de Troyes), Dante *accidia*, Baudelaire pa ji bo nadel novo-staro ime *spleen*.

²⁷ Gl. R. Boase, *The Origin and Meaning of Courtly Love*, Manchester, Manchester University Press, 1977, str. 67.

²⁸ Gl. R. Nelli, *op. cit.*, I. del, str. 191; za razliko med *sayyidi* in *midons* gl. Ch. Camproux, »Les Troubadours«, *Revue des langues romanes*, 78, 1968, str. 76.

²⁹ »... arabski svet ni poznal statusa *domne*, emancipirane plemkinje, mecenke in zaščitnice ...« – M. de Gandillac; prev. po *Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, Paris/Haag, Mouton, 1968, str. 447-448.

³⁰ Gl. M. Lazar, *op. cit.*, str. 105-106.

³¹ Gl. vendarle R. Lafont, »*Ar resplan la flors enversa: la fleur du gay savoir*«, *Revue des langues romanes*, 96, 1992, str. 112 ss.

³² Prev. po *op. cit.*, I. del, str. 66.

³³ Gl. *Joy d'amor*, cit. izdaja, str. 71-74.

³⁴ O sociološki konotaciji tega trubadurskega izraza je bila kratka analiza podana v članku M. Pintarič, »Trubadurji, *fin'amor*: beseda kot harmonija pojavnega in pojmovnega«, *Primerjalna književnost*, XXI, 2, 1998, str. 6-8.

³⁵ Gl. M. Lazar, *op. cit.*, str. 42-43.

³⁶ Gl. *op. cit.*, I. del, str. 198.

³⁷ Gl. H. Davenson, *Les Troubadours*, Paris, Seuil, 1961, str. 169.

³⁸ Gl. *Medioevo Romanzo*, 1978, I, str. 131.

³⁹ H. A. Kelly citira Katula (*Odi et amo*) in Ovidija (*Odero si potero; si non, invitus amabo*); gl. *Speculum*, April, 1979, str. 338-342.

⁴⁰ Gl. *op. cit.*

⁴¹ Gl. *The Troubadours and their World of the XIIth and XIIIth centuries*, London, 1976.

⁴² Gl. P. Cherchi, *op. cit.*, str. 132.

⁴³ Gl. M. Pintarič, *op. cit.*, str. 4-5.

⁴⁴ Gl. R. Nelli, *op. cit.*, I. del, str. 48.

⁴⁵ Gl. *id.*, str. 51-52.

⁴⁶ Gl. H. Davenson, *op. cit.*, str. 109.

⁴⁷ Gre za *hadis*, enega številnih izrekov, ki jih pravoverni muslimani pripisujejo Preroku in ki imajo v očeh verskega izročila vrednost dogme, po pomembnosti pa so takoj za *Koranom*.

⁴⁸ Prev. po cit. v H. Davenson, *op. cit.*, str. 110.

⁴⁹ Tak naj bi bil po Davensonu Ibn Daud, avtor homoerotičnega traktata *Kitab al Zahra* (»Knjiga o Roži«).

⁵⁰ Gl. H. Davenson, *op. cit.*, str. 109-110.

⁵¹ Gl. *id.*, str. 113.

⁵² Gl. *op. cit.*, str. 105 ss.

⁵³ Gl. »La beauté objective chez Ibn Hazm«, *Cahiers de civilisation médiévale*, VII, 1964, str. 1-18.

⁵⁴ Prev. po *op. cit.*, str. 82.

⁵⁵ Gl. *The Heresy of Courtly Love*, New York, D. X. McMullen Company, 1947.

⁵⁶ Prev. po »A Treatise on Love«, *Medieval Studies*, VII, 1945, str. 208-228.

⁵⁷ Gl. *op. cit.*, str. 27.

⁵⁸ Gl. *id.*, str. 98.

⁵⁹ Gl. H. Corbin, »Soufisme et Sophologie«, *La Table ronde*, 97, jan. 1956, Paris, Plon, str. 53.

⁶⁰ Gl. *id.*, str. 38.

- ⁶¹ Gl. *ibid.*
- ⁶² Gl. *id.*, str. 39.
- ⁶³ Gl. *id.*, str. 40.
- ⁶⁴ Prev. po *ibid.*
- ⁶⁵ Prev. po *id.*, str. 42; Marija/Jezus je krščanski model analognega razmerja.
- ⁶⁶ B. de Ventadorn je nedvoumen: *Amor blasmen per no-saber,/fola gens; mas leis no'n es dans,/c'amors no'n pot ges dechazer,/si non es amors comunaus. /Aisso non es amors: aïtaus/no'n a mas lo nom e'l parven,/que re non ama si no pren!* (M. de Riquer, *op. cit.*, I. del, str. 370, vv. 15-21); prevod: *Ljubezen obtožujejo, ker je ne poznajo,/bedaki; a ljubezen ni pogubna,/ker ne more propasti,/če le ni prostaška ljubezen./To (pa sploh) ni ljubezen: takšna (ljubezen)/fima le njeno ime in vitez,/kajti ljubi le tisto, kar lahko vzame!*
- ⁶⁷ Tu izraz »sublimacija« ni primeren, saj ne gre niti za zavestno odrekanje niti za zavestno transformacijo telesnega v duhovno; takšne sublimacije telesnega v trubadurski poeziji ni.
- ⁶⁸ Gl. P. Bec, *op. cit.*, str. 49; P. Belperron, *op. cit.*, 3. pogl.; Ch. Camproux, »Les Troubadours«, *cit. izdaja*, str. 75.
- ⁶⁹ Gl. P. Imbs, *op. cit.*, str. 273; P. Bec, *op. cit.*, str. 52.
- ⁷⁰ Gl. Ch. Camproux, »Les Troubadours«, *cit. izdaja*, str. 75.
- ⁷¹ Gl. P. Bec, *op. cit.*, str. 49; J. Lindsay, *op. cit.*, str. 160.
- ⁷² Guilhem IX. je šel v Španijo iskat svojo drugo ženo Filipo Toulouško, vdovo po aragonskem kralju.
- ⁷³ Gl. P. Belperron, *op. cit.*, 3. pogl.; H. Davenson, *op. cit.*, str. 115-116 in 124.
- ⁷⁴ Gl. P. Bec, *op. cit.*, str. 49; H. Davenson, *op. cit.*, str. 118-119.
- ⁷⁵ Gl. R. Boase, *op. cit.*, II/1 in App. I.
- ⁷⁶ Prim. M. Lazar, *op. cit.*, str. 106; H. Davenson, *op. cit.*, str. 128.
- ⁷⁷ Gl. H. Davenson, *op. cit.*, str. 128 (*tropus* sicer pomeni tudi literarno-retorično figuro); verjetni vpliv arabskih muzikoloških traktatov na krščansko liturgično glasbo se trubadurjev neposredno ne tiče.
- ⁷⁸ B. de Ventadorn (M. de Riquer, *op. cit.*, I. del, str. 369 in 371); prevod: *Petje ni nič vredno,/če pesem ne privre globoko iz srca;/a pesem iz srca ne more priti,/če v njem ni prave fin'amor ... Ta pesem je iskrena in dovršena/in tisti, ki jo prav razume, je dober (človek);/še boljši pa je tisti, ki pričakuje joi.*
- ⁷⁹ Gl. Ch. Camproux, »Les Troubadours«, *cit. izdaja*, str. 75; A. J. Denomy, *The Heresy of Courtly Love*, *cit. izdaja*, str. 29
- ⁸⁰ Gl. *op. cit.*, str. 121

LITERATURA

- ALHADY, M. P.: »Andaluzijska pesniška oblika muvašaha v besedi in glasbi ter njen vpliv na nastanek trubadurske lirike«, *Prevod uglasbenih besedil; prevod trubadurske lirike* (24. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev), Ljubljana, DSKP, 1999
- AVICENA: »A Treatise on Love«, *Medieval Studies*, VII, 1945
- BEC, P.: *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane*, Avignon, Aubanel, 1970
- BELPERRON, P.: *La joie d'amour*, Paris, Plon, 1948
- BOASE, R.: *The Origin and Meaning of Courtly Love*, Manchester, Manchester University Press, 1977
- BRIFFAULT, R.: *The Troubadours*, Bloomington, Indiana University Press, 1965

- CAMPROUX, Ch.: *Joy d'amor*, Montpellier, Causse et Castelnaud, 1965
- CAMPROUX, Ch.: »Les Troubadours«, *Revue des langues romanes*, 78, 1968
- CHERCHI, P.: recenzija brez naslova, *Medioevo Romanzo*, 1978, I
- CLUZEL, I.: »Les jarías et l'amour courtois«, *Cultura neolatina*, XX, 1960
- CLUZEL, I.: »Quelques réflexions à propos des origines de la poésie lyrique des troubadours«, *Cahiers de civilisation médiévale*, IV, 1961
- CORBIN, H.: »Soufisme et Sophiologie«, *La Table ronde*, 97, jan. 1956, Paris, Plon
- DAVENSON, H.: *Les Troubadours*, Paris, Seuil, 1961
- DENOMY, A. J.: *The Heresy of Courtly Love*, New York, D. X. McMullen Company, 1947
- GANDILLAC, M. de: *Entretiens sur la renaissance du XII^e siècle*, Paris/Haag, Mouton, 1968
- GENTIL, P. le: »La strophe zadjalesque, les khardjas«, *Romania*, LXXXIV, 1963
- IMBS, P.: »De la fin'amor«, *Cahiers de civilisation médiévale*, juillet-sept., 1969
- KELLY, H. A.: recenzija brez naslova, *Speculum*, April, 1979
- LAFONT, R.: »Ar resplan la flors enversa: la fleur du gay savoir«, *Revue des langues romanes*, 96, 1992
- LAZAR, M.: *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964
- LINDSAY, J.: *The Troubadours and their World of the XIIth and XIIIth centuries*, London, 1976
- LOMBA-FUENTES, J.: »La beauté objective chez Ibn Hazm«, *Cahiers de civilisation médiévale*, VII, 1964
- MEISAMI, J.: »Arabic and Persian Concepts of Poetic Form: Divergences in Interrelated Poetic Systems«, *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, Garland Publ. Inc., New York & London, 1985
- MENOCAL, M. R.: »Close encounters in medieval Provence: Spain's role in the birth of troubadour poetry«, *Hispanic Review*, 49, 1981
- NELLI, R.: *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Union générale d'éditions, 1974 (2 dela)
- NYKL, A.: *Hispano-Arabic Poetry and its relations with the Provençal Troubadours*, Baltimore, [Printed by J. H. Furst Company], 1946
- PINTARIČ, M.: »Trubadurji, fin'amor: beseda kot harmonija pojavnega in pojmovnega«, *Primerjalna književnost*, XXI, 2, 1998
- RIQUER, M. de: *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975 (3 deli)
- ZUMTHOR, P.: »Au berceau du lyrisme européen«, *Cahiers du Sud*, déc. 1964

■ LES ARABES ET LES TROUBADOURS

L'article propose une brève analyse des interférences possibles de la poésie hispanoarabe et de la poésie des troubadours en renvoyant études à quelques qui ont traité de cette problématique.

L'auteur souligne l'importance des rapports culturels entre l'Espagne musulmane et l'Occitanie chrétienne pour insister ensuite sur les rapprochements possibles des deux poésies quant à leur forme, topiques et spiritualité.

Pour le côté formel, sont examinés le problème de la rime et du rythme, *muwashshah*, *jarchas* et *zadjal*; *qasida* et *gazelle* sont citées en référence.

Ensuite, la typologie des personnages qui peuplent la poésie des deux côtés des Pyrénées est établie et les topiques ('lieux communs') sont passés en revue.

La partie consacrée aux rapprochements spirituels mentionne l'orthodoxie islamique, l'amour *odhrite*, Ibn Daud, Ibn Hazm et Avicenne, pour insister ensuite sur la tradition des soufis.

L'article termine en constatant qu'en dépit des rapprochements nombreux et séduisants entre la poésie des Arabes d'Espagne et celle des troubadours, l'histoire littéraire est encore loin d'avoir épuisé la passionnante question des sources arabes de la lyrique occitane.

Marec 2000

Lado Kralj: *Teorija drame*, Ljubljana: DZS, 1998.
Izdaja ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo
in literarne vede (*Literarni leksikon*; zv. 44.)

Ne gre zgolj za retorično pretvezo pri vzpostavitvi neke metatekstualne pozicije, če rečemo, da je sleherno teoretsko pisanje o dramatiki bolj tvegano opravilo, kot je, denimo, teoretiziranje o liriki, kajti dejstvo¹ je, da refleksija o nobeni drugi literarni vrsti ne premore tako temeljnega dela, ki bi se po odločilnosti in daljnosežnosti svojega vpliva lahko merilo z Aristotelovo *Poetiko*. Ta je – čeprav primerna za preučevanje različnih literarnih vrst in zvrsti – vendarle prvenstveno teorija drame, natančneje, tragedije. Več kot dvatisočletna veljavnost Aristotelovih dognanj dokazuje, da je oblikoval pravila, ki jih je mogoče uporabiti pri analizi domala vseh dramskih zvrsti, ne le tragedije. Vsaka teorija drame je torej hote ali ne pisana, brana in vrednotena na ozadju daljnosežne sence tega velikega, čeprav po obsegu skromnega dela in sleherno tovrstno besedilo, tudi najmodernejše, se mora po svoje spopasti s tem zavezujočim »likom očeta«.

»Na začetku je bil Aristotel,« (str. 8) prepričano zapiše Lado Kralj, avtor *Teorije drame*, in da s tem nedvoumno vedeti, da je tudi njegovo besedilo neogibno zavezano Aristotelu. Toda Kraljevo pozicijo kot pozicijo pisca dramske teorije še dodatno otežuje dejstvo, da se je – glede na objektivne prostorske in časovne koordinate, sredi katerih je nastajala njegova knjiga – moral soočiti z dvojnimi »likom očeta«, z Aristotelom in njegovo *Poetiko* na eni ter z Vladimirjem Kraljem in njegovim *Dramaturškim vademekumom* (1964) na drugi strani. Slednji, ki je kljub svojemu nepretencioznemu naslovu teoretsko in hkrati zgodovinsko delo, upravičeno velja za prvo sistematično in zato obvezujoče besedilo, mimo katerega ne more nobeno resnejše slovensko teoretiziranje o drami. V njem je zasnovana in utemeljena slovenska dramaturška terminologija, ki je bila dotlej predmet zgolj fragmentarnih obravnav. V estetskem pogledu je zgrajeno na trdni podlagi Heglove *Estetike*, v dramaturškem pogledu pa na Freytagovi *Tehniki drame* (1863), do katere je, tam kjer je bilo potrebno, znalo zavzeti tudi kritično stališče.

Teorijo drame je potemtakem mogoče brati kot prispevek znotraj dvojnega konteksta. Po eni strani se vzpostavlja na ozadju sicer kakovostne, a vendarle skromne slovenske dramske teorije,² po drugi strani pa se kaže kot še en prispevek v dolgi tradiciji evropske teoretske misli. Zato se zdi umestno vprašanje, kako Kraljevo teoretsko delo nadgrajuje, preizprašuje in aktualizira teoretske izsledke svojih predhodnikov.

Najprej pade v oči dejstvo, da knjiga nima uvoda in da avtor nikjer ne pojasni svojih metodoloških izhodišč niti ne nakazuje zastavljenih ciljev. Prav tako bi v njej zaman iskali kakšno sklepno poglavje, namenjeno povzemanju teoretskih dognanj, kar je poteza, ki v nasprotju z zaokroženostjo, koherentnostjo, zaprtostjo tradicionalnih in nekaterih modernejših dramskih teorij nakazuje svojo izrazito aditivno, fragmentarno in odprto zgradbo. Sestavljena je iz štirih tematskih sklopov. Prvi se sprašuje o bistvu in statusu drame, drugi

razčlenjuje kategorijo dramske osebe, tretji se spopada s problematiko dramskega dejanja, četrti pa izčrpno predstavi najpomembnejše aktantske modele. Besedilo kot celota pa potrjuje splošno znano dejstvo, da je za pisanje relevantnih literarnoteoretskih razprav poleg teoretske razgledanosti potrebno tudi temeljito poznavanje literarnih, v tem primeru dramskih del. Da je avtor *Teorije drame* pisec take vrste, se pokaže že ob prvem prečnem branju njegove knjige. Saj v nasprotnem primeru ne bi mogel poleg teoretske – sinhrono suvereno uporabljati tudi zgodovinske – diahrono metode. Metodi se tesno izmenjujeta in s tem vzajemno preverjata. Posledica tega sinhrono-diahronega postopka je primerjalna analiza obravnavanih teoretskih besedil, razpetih med Aristotelom in semiotiko, in njihovih interpretativnih modelov. Te avtor na videz mimogrede, v resnici pa premišljeno nenehno preverja na konkretnih dramskih besedilih. Sklepati je torej mogoče, da je metodološko izhodišče *Teorije drame* trojno – teoretsko, zgodovinsko in primerjalno. Slednje kaže razumeti kot neogibno posledico prvih dveh.

Z retoričnim vprašanjem o bistvu drame besedilo bralca nemudoma potegne v samo srž problematike, in sicer tako, da navede formalni kriterij, ki naj bi bil edini zmožen priskrbeti nadčasovno definicijo drame: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev.« (str. 5) Avtor nato, opirajoč se na 3. poglavje *Poetike*, poda kratko genezo izraza drama in skuša umestiti pojav v sistematiko literarnih vrst. To ga pripelje naravnost k osrednjemu problemu dramske teorije, ki ga je v obliki vprašanja: »Kaj je dramatično?« izpostavil že Vladimir Kralj v *Dramaturškem vademekunu*. Namesto odgovora *Teorija drame* predoči kratek zgodovinski prerez problematike, ki zadeva doktrino konfliktnosti. Pri tem, izhajajoč iz *Poetike*, upošteva tudi njene renesančne komentatorje, kot sta Robortello in Castelvetro, francoske klasiciste, utemeljitelje nemške meščanske tragedije, nemške klasične in romantike, Freytaga in Lukácsa. Za tem se prek podobnega kronološkega pregleda posveti kategoriji dramskega dejanja in nanjo naveže pojmovanje dramskega junaka, ki ga tradicionalna teorija drame, natančneje, Goethe, A. W. Schlegel in Hegel, razume kot nasprotje romanesknega junaka, to nasprotje pa opredeljuje kot temeljni razločevalni vidik drame. Toda vprašanje o dramatičnem po vsem tem še zmeraj ostaja odprto, in to upravičeno. Avtor *Teorije drame* se sicer nanj povrne – tokrat spet s citati iz *Dramaturškega vademekuma*, kjer je pojem dramatičnega opredeljen med drugim tudi kot »gibanje v protislovnih nasprotjih«, v povezavi z moderno dramo pa kot »disonantnost eksistence« (str. 19) – a ga zopet odloži.

Ta retorični postopek – do izraza pride še toliko bolj, ker se ponavlja tudi v drugih tekstnih segmentih – nenehnega spiralastega vračanja na prej postavljena vprašanja in odprte koncepte v *Teoriji drame* ustvarja – če nanjo pogledamo tudi z naratološkega vidika – svojevrstno napetost, saj učinkovito razbija monotonost teoretskega diskurza.

V moderni dramski teoriji, zavezani referenčnemu okviru semiotike, vprašanje dramatičnosti kot razločevalne poteze drame ni več aktualno. Zato je razumljivo, da *Teorija drame* nanj ne odgovarja neposredno, ampak prek podrobne obravnave značilnosti, ki jo je nemški teoretik Peter Szondi vpeljal v dramsko teorijo pod imenom absolutnost drame. Kralj ta Szondijev koncept razume kot prelom s tradicionalnim pojmovanjem drame in dramatičnega in hkrati kot vezni člen med tradicionalno, proaristotelsko naravnano teorijo drame in novejšimi teoretskimi smermi, ki so se razvile v okviru semiotike.

Absolutnost drame pomeni, pojasnjuje Kralj, da se drama odvrča od vsega, kar ji je zunanje, da »ni sekundarno prikazovanje nečesa primarnega, kot je na primer pripoved, temveč prikazuje sebe« (str. 19). Ta absolutnost se kaže po eni strani v razmerju drame do avtorja (»dramska replika ni avtorjeva izjava«), po drugi strani pa v razmerju drame do gledalca (»dramska replika ne nagovarja gledalca«) (str. 20). Gledalec ima pri tem samo dve možnosti, popolno razločenost ali popolno poistovetenje. Od tod tudi Szondi je spoznanje, da »gledalec ne more vdreti v dramo« (str. 21). To pa je, kot ugotavlja Kralj, osnovna gledališka konvencija, ki je bila v zgodovini evropske dramatike že zelo zgodaj tematizirana. Zato meni, da so tiste drame, ki se ne ravna po pravilu absolutnosti drame, »izjeme, ki potrjujejo pravilo« (str. 21).

Semiotika – natančneje, teorija nemškega semiotika Manfreda Pfistra, kot jo je razvil v delu *Das Drama* (1977) – je namreč koncept absolutnosti drame razvila in tako ustvarila za dramatiko specifičen komunikacijski model štirih semiotičnih ravni. Avtor *Teorije drame* ta model prevzame in nanj prenese slovito Stanzlovo tipologijo pripovedovalca. Tako opazi, da je shema Stanzlove personalne pripovedi zelo blizu dramskemu komunikacijskemu modelu, ki se od pripovednega komunikacijskega modela razlikuje predvsem po tem, da nima fiktivnega pripovedovalca in potemtakem tudi ne posredniškega komunikacijskega sistema. To pomeni, da je notranji komunikacijski sistem drame izoliran, posledica tega pa je absolutnost drame (str. 26). Avtor tu opozori – in to je v knjigi eno tistih številnih mest, kjer pride na dan njegovo izčrpno poznavanje dramskih tekstov, ne le kanoničnih, ampak tudi manj znanih – na zanimiv primer drame Francisa Beaumonta in Johna Fletcherja *Vitez gorečega tolkača* (*The Knight of the Burning Pestle*), kjer gledalec vdre v dramo in s tem tematizira doktrino absolutnosti. Podobne poskuse prekinjanja dramske iluzije oziroma vdore epiziranja v dramo pa so prinesli predvsem pojavi, kot so parabaza, prolog, epilog, aparte. Zdi se, da je z literarnoteoretskega vidika med njimi najpomembnejša parabaza, saj jo je zlasti od F. Schlegla dalje mogoče povezati z vsemi koncepcijami kritične distance v literaturi, in torej tudi v drami – med drugim tudi z Brechtovim epskim gledališčem. Vsi ti postopki naj bi ogrozili absolutnost drame, a jo, tako meni avtor, samo »tematizirajo in s tem učvrstijo« (str. 29).

Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo je tema, mimo katere ne more nobena dramska teorija, ki se vpisuje v referenčni okvir semiotike. Gledališka semiotika je namreč disciplina, ki se je najproduktivneje lotila preučevanja omenjenega razmerja. Iz *Teorije drame* izvemo, da so v osnovi te problematike trije zgodovinsko utemeljeni koncepti: gospostvo teksta, avtonomno gledališče in semiotski poskus sinteze. Za vsakega od njih avtor naredi prerez zgodovinskega razvoja, izhajajoč iz *Poetike*, ki kljub nekaterim dvoumnim mestom velja za izrazito tekstno usmerjeno. Uprizoritev je za Aristotela samo eden od načinov objave dramskega teksta. Kralj pokaže, kako je ta odnos prevzela tudi tradicionalna dramska teorija in kako je šele v dvajsetem stoletju prišlo do sprememb, ko se je pojavila skrajnostna naravnost do dramske umetnosti, značilna predvsem za gledališke prakse, kot so Craig, Appia in Tairov. Pravega sintetiziranja na ravni teorije pa naj bi se na podlagi spoznanj svojih predhodnikov, formalistov in strukturalistov, lotili šele semiotiki. Med nepregledno množico razprav, ki so v imenu gledališke semiotike izšle zadnjih trideset let, *Teorija drame* prinaša skrben izbor nekaj naj-

pomembnejših imen, ki so v tem času odločilno vplivala na razumevanje razmerja med dramskim besedilom in uprizoritvijo.

Tako na primer izvemo, da je poljski teoretik Tadeusz Kowzan prvi postavil tezo o semiotiki kot disciplini, ki bo na teoretski ravni naredila sintezo med tekstom in uprizoritvijo. Kowzan namreč dramsko besedilo razume kot virtualno uprizoritev, kot izhodišče za umetniško delo drugačne narave. Po prepričanju nemške teoretičarke Erike Fischer-Lichte dramsko besedilo ne predpisuje izbora gledaliških znakov, ker je to stvar ustvarjalcev uprizoritve. Ti naj bi se pri tem ravnali po treh glavnih načelih – linearnem, strukturnem, globalnem. Anne Ubersfeld, tudi Nemko, pa *Teorija drame* predstavi kot tisto, ki najodločneje zavrača gospostvo besedila in najizrecneje postavi tezo o užitku v gledališču. Po njenem je to užitek ob znaku in potemtakem najbolj semiotičen vseh užitkov. Vir tega užitka je zapolnjevanje vrzeli, nastalih v dramskem besedilu. V zvezi s tem Ubersfeldova v tekstu odkriva tudi »tekstne matrice prikazovanja« in »jedra teatralnosti«. Od tistih, ki so kritizirali njene koncepte, se zdi Kralju najpomembnejši Patrice Pavis. Ta kanadski teoretik namreč dramskega besedila nikakor ne vidi kot virtualne uprizoritve, ampak gledališko uprizoritev pojmuje kot »soočenje dveh fikcijskih svetov« (str. 41), tekstnega in odskega, ki pa nista v kavzalnem razmerju. Kar zadeva odnos slovenskih teoretikov do problema razmerja med tekstom in uprizoritvijo, *Teorija drame* gotovo ne more mimo Inkretove teze – nastale na podlagi teorij Kowzana, Ubersfeldove in deloma tudi Ingardna – o dramskem tekstu kot literarni umetnini in hkrati virtualni predstavi. Posledica tega je razumevanje gledališke uprizoritve kot mejnega primera literarne umetnosti.

Neposredno na literaturo oziroma na tisto njeno razsežnost, ki ji pravimo literarnost, se navezuje še en temeljni koncept gledališke semiotike – teatralnost. Zato je razumljivo, da se avtor *Teorije drame*, potem ko poda genezo tega koncepta od A. W. Schlegla do Craiga in Artauda, pri podrobnejši razčlenitvi teatralnosti opre na Jakobsonovo pojmovanje literarnosti in na Barthesa, ki je teatralnost opredelil kot »gledališče minus tekst«. Ob tem pa Kralj ne pozabi omeniti Ubersfeldove, ki Barthesovo opredelitev zavrača, češ da bi se morala semiotika v tem primeru omejiti zgolj na preučevanje gledališke uprizoritve. Ubersfeldova je namreč prepričana, da tekstnih in gledaliških znakov ne kaže analizirati z istim orodjem, saj gre za dva pristopa. Na podlagi tega avtor *Teorije drame* sklepa, da omenjena teoretičarka skuša »ohraniti teoretsko sintezo drame (literarnost) in gledališča (teatralnost)« (str. 46). Sicer pa je iz *Teorije drame* mogoče razbrati, da se v opoziciji drama – gledališče semiotika zmeraj bolj obrača h gledališču, tja jo, po Kraljevem mnenju, »žene strah pred logocentrizmom« (str. 46). Potemtakem ni narobe, če sklepamo, da je teatralnost – v ta okvir sodi tudi pojmovanje človeškega oziroma igralčevega telesa, na katerega se je pri svoji opredelitvi oprla Erika Fischer-Lichte – tesneje povezana z gledališko uprizoritvijo kot z dramskim besedilom. Zato je razmislek o performansu kot »uprizoritveni praksi, ki se večinoma sploh ne ravna več po dramskem tekstu« (str. 46), pravzaprav logična posledica nekega skrajnostnega razumevanja teatralnosti. Glede na to se zdi, da na tem mestu ne bi bil odveč nekoliko izčrpnjši razmislek o tem, kakšen status ima performance v okviru gledališke umetnosti na eni in gledališke semiotike na drugi strani. Sicer je vprašanje, ali bi poglobljena razprava na to temo še sodila v konceptualno zasnovo knjige. Domnevamo, da vsaj v enem pogledu vsekakor. Kajti navezati bi jo bilo mogoče neposredno na problematiko

dramskega referenta, ki zadeva status tako gledališkega kot literarnega znaka in potemtakem nesporno sodi v semiotiko. Toda hkrati se ji – to kaže posebej poudariti – izmika, saj je vprašanje referenčnosti med drugim tudi legitimni predmet disciplin, kot so filozofija jezika, semantika, pragmatika. Od teh se zdi zlasti slednja, predvsem zaradi svoje teorije govornih dejanj in polemik, ki so se razvile okoli nje,³ dokaj primerna za vzpostavitev produktivne kritične distance do gledališke semiotike. Res je, da *Teorija drame* to distanco razločno nakazuje – z Lyotardovo kritiko semiotike na eni in Pavisovim nakazovanjem rešitev na drugi strani (str.12) – vendar njen avtor na podlagi sicer premišljeno izbranih citatov vseeno ne izoblikuje nekega sintetičnega stališča do semiotike.

V tematskem sklopu, posvečenem dramski osebi kot nosilki dramskega dejanja, *Teorija drame* najprej rešuje nekatere terminološke probleme, ki se skozi zgodovino te discipline pojavljajo v zvezi s poimenovanjem dramskega subjekta. Pri tem se pokaže, da je izraz oseba najustrenejši in zato izbran za nadrejeni pojem, ki obsega različna, njemu podrejena poimenovanja: značaj, lik, junak, aktant, personifikacija, tip. S posebno skrbjo obravnava tudi značaj v smislu Aristotelovega »ethosa« in vsa z njim povezana določila, kot so plemeniti in nizkotni značaj, zmota ali hamartia, dobrota, umestnost, skladnost z izročilom in doslednost. Pregled omenjenih pojmov ni shematičen, ampak historičnointerpretativen, obsega tekste od Aristotelove *Poetike* – njegove renesančne in sodobne komentatorje, francoske klasiciste, zlasti Corneilla, teoretike nemške meščanske drame, zlasti Lessinga – do Freytagove *Tehnike drame*. Ta zgodovinski prerez sklene umestitev osebe v referenčni okvir semiotike, kjer se avtor opre na izsledke Anne Ubersfeld, ki si je pri svoji opredelitvi dramske osebe pomagala s konceptom diskurza, in jo tako opredelila kot »subjekt izjavljanja«. Ta naj bi bil v dramski praksi odvisen od aktantskega položaja, razločevalne značilnosti, ki je rezultat komponentne analize, in od govornega dejanja. Ob slednjem se pozorni bralec utegne vprašati, zakaj Kraljeva *Teorija drame* tako malo pove o dramskem diskurzu, zakaj mu, denimo, v povezavi z dramsko osebo oziroma »subjektom izjavljanja« ne privoščiti posebnega segmenta v besedilu, tako kot na primer komponentni analizi? Glede slednje namreč takoj za tem izvemo, da ustreza Pfistrovi analizi konstelacij, ki jo avtor *Teorije drame* znotraj istega tematskega sklopa preizkusi na konkretnem tekstu, Linhartovi drami *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* in tako mimogrede ustvari interpretativen model, uporaben tudi pri analizi drugih dramskih del. Rezultat analize je spoznanje, da je erotična tema v tej Linhartovi drami pomembnejša od družbene. Poleg konstelacij imajo pri analizi drame pomembno vlogo tudi konfiguracije, ki jih avtor natančno razmejuje od konstelacij. Pojem konfiguracije sodi v referenčni okvir matematične poetike, uveljavil pa ga je Solomon Marcus. Konfiguracija je v *Teoriji drame* opredeljena kot »delna množica dramskega personala, ki se v nekem prostorsko-časovnem izseku nahaja na odru« (str. 105). Ponazorjena je s primerom matrike prvega dejanja Cankarjevih *Hlapcev*.

Teorija drame obravnava še razmerje med tipom, temperamentom in humorjem, razliko med ploščatim in okroglim značajem, razmerje med antično in novoveško dramo, in to z vidika značaja in dejanja. Podrobno opiše osebo v odprti in zaprti drami, pojav razkroja značaja kot nujne posledice razkroja individualizma v avantgardni dramatiki in karakterizacijo. Slednja je ponazorjena na številnih primerih iz svetovne in slovenske dramatike, zlasti iz Can-

karja. Posebne pozornosti v okviru tega sklopa je vsekakor vreden segment, ki govori o tipizirani dramski osebi iz *commedie dell' arte*. V njem so izčrpno opisani stalni značaji (približno deset) te danes izumrle, a nekoč nadvse uspešne dramske zvrsti, ki je imela precejšen vpliv tudi na nekatere moderne gledališke prakse. V semiotiki je pomembna predvsem zato, ker je nadvse prikladna za učinkovito aplikacijo aktantskih modelov.

Tretji tematski sklop, posvečen dejanju, se prične z opozorilom na tri pomene slovenskega izraza dejanje, ki se vsi nahajajo v referenčnem okviru dramatike – dejanje kot akt, dejanje kot »mitos« in dejanje kot gonilna sila dramsko obdelane zgodbe. Avtor nakaže, da je razumevanje dejanja, zgodbe, dogajanja in njima sorodnih izrazov v prvi vrsti odvisno od tega, kako so prevajalci *Poetike* interpretirali tista njena mesta, kjer Aristotel govori o »mitosu«. Kajti ravno problem »mitosa« se pojavlja tako pri izviru teorije drame kot pri izviru teorije pripovedi. Zanimivo pri tem je, upravičeno opozarja avtor *Teorije drame*, da se je dramska teorija pri reševanju tega problema oprla na teorijo pripovedi – predvsem na Forsterjevo razlikovanje med »story« in »plot« – saj je od nje prevzela temeljno opozicijo med zgodbo (»pripoved o dogodkih, urejena po njihovem časovnem zaporedju«) in obdelavo (»pripoved o dogodkih, vendar s poudarkom na kavzalnosti«). Izraz obdelava namreč Kralj postavi kot slovensko različico raznih tujih poimenovanj, denimo, plot, siže, fabula, intriga itn., ki nastopajo v podobnih opozicijah. S to tujo terminologijo so si namreč, ob pomanjkanju ustreznega domačega izraza, pomagali tudi slovenski literarni teoretiki. Izraz obdelava, uporabljen v omenjenem smislu, je v slovenski literarni teoriji popolna novost. Novost, ki je vpeljana premišljeno in tako argumentirano, da ni kaj dodajati. Vprašanje je le, kako se bo prišla v jezikovni rabi. Zdi se, da z izrazom ne bo težav, ko se bo pojavljal v paru z zgodbo, vprašanje pa je, ali bo zares funkcioniral tudi zunaj tega konteksta.

Toda razlikovanje med zgodbo in obdelavo oziroma njima sorodnimi pojmi vseeno ni tako novo, kot bi lahko sklepali zgolj na podlagi naratoloških spoznanj. Avtor *Teorije drame* opozarja, da ga je poznala že tradicionalna teorija drame, zastopana v Freytagovi *Tehniki drame* (1863). Freytag je namreč na primeru drame *Romeo in Julija* konkretno pokazal, »kako se pripoved (zgodba) preoblikuje v dejanje (obdelavo, plot)« (str. 115). Kralj pa na podlagi te primerjave pride do ugotovitve, »da je, metodološko gledano, obdelava analogna Freytagovi piramidi«. Ta je v *Teoriji drame* predstavljena kot hierarhično in hkrati simetrično urejena struktura, sestavljena iz petih delov (ekspozicija, zaplet, vrh, razplet, katastrofa oz. iztek) in dodatnih treh kompozicijskih posegov, ki osnovne dele povezujejo in obenem ločujejo (sprožilni moment kot najpomembnejši, tragični moment in moment zadnje napetosti) (str. 115). To je seveda idealna shema, ki v praksi dopušča različne odstopne. Ti so v moderni drami marsikdaj tako izraziti, da se je ponekod oblikovalo mnenje o neustreznosti Freytagove piramide za analizo moderne dramatike. V nasprotju s tem je avtor *Teorije drame* prepričan, da lahko moderne drame, tudi tiste, ki sploh niso razdeljene na dejanja, »v nekaterih vidikih dokaj uspešno analiziramo s pomočjo Freytagove piramide« (str. 123). Ta namreč ni le osrednji koncept tradicionalne dramske teorije, ampak je, kot pravi, tudi »spoznavno-teoretska refleksija o bistvu drame«, »praktičen normativni napotek za pisanje« in hkrati tudi, to je v *Teoriji drame* še posebej poudarjeno, »dokument o duhu časa« (str. 121). Kar zadeva zgradbo dramskega dejanja, nobena

teorija drame ne more mimo štirih Aristotelovih pravil o dejanju (celota, primeren obseg, enotnost, verjetnost), kakor tudi ne more mimo slovitega klasicističnega pojmovanja enotnosti časa, kraja in dejanja, ponavadi interpretiranega na podlagi Corneillove razprave *Discours de trois unités d'action, de jour, et de lieu*. Poleg tega *Teorija drame* opozarja na razliko med analitično in sintetično dramo ter podrobneje razloži tipološko razločevanje med odprto in zaprto formo, povzeto po Volkerju Klotzu. Zaprta drama se ravna po Aristotelovih pravilih o dejanju, odprta pa je do njih ravnodušna, saj večinoma sploh ni členjena na dejanja. Na problematiko dramskega dejanja se neposredno navezuje tudi problem dramskega časa, kjer avtor predstavi za dramatično kot zvrst skorajda univerzalno pravilo o časovnem zaporedju: kar se zgodi prej, je predstavljeno prej, kar se zgodi pozneje, je predstavljeno pozneje. Drugačno zaporedje je ponavadi uporabljeno za doseganje posebnih učinkov, denimo, ironije. H kategoriji časa sodi še označevanje fiktivnega časa, tempo, predvidevanje prihodnosti in obujanje preteklosti ter napetost kot funkcija dramskega časa.

Četrty in zadnji tematski sklop *Teorije drame*, ki obravnava aktantske modele, je pravzaprav logična posledica predhodnih dveh sklopov, saj se posveča izključno problemu razmerja med osebo in dejanjem. Četudi francoski semiotik Algirdas Julien Greimas nesporno velja za utemeljitelja aktantskih modelov, pa *Teorija drame* prepričljivo pokaže, da je te modele, vsaj v rudimentarni obliki, mogoče najti že pri Carlu Gozziju. Ta je namreč v polemiki proti Goldoniju izjavil, da obstoji vsega skupaj samo šestintrideset dramskih situacij. Toliko jih je namreč zaznal na podlagi gledališke prakse *commedie dell'arte*, edine dramske zvrsti, kjer je, tako ugotavlja Kralj, razlika med besedilom in uprizoritvijo »analogna razliki med aktanti in akterji«. Gozzijevo tezo o šestintridesetih dramskih situacijah je povzel in razvil Georges Polti, ki aktante imenuje »dinamične prvine«, vsako arhetipsko situacijo pa deli na razrede in podrazrede. Po drugi strani pa je Vladimir Propp, ki ni poznal ne Gozzija ne Poltija, zasnoval povsem svoj model sedmih dejavnih oseb (aktantov) in enaintridesetih funkcij (arhetipskih situacij). Te so opredeljene glede na pomen, ki ga imajo v poteku dogajanja. Proppov model pa *Teorija drame* interpretira na podlagi primerjave s Poltijevim modelom na eni in Greimasovim modelom na drugi strani. Posledica tega je, da pride do izraza svojevrstna kompleksnost Proppovega pripovednega modela. Étienne Souriau je svoj model šestih dramaturških funkcij (aktantov) in petih ali šestih dramaturških operacij (arhetipskih situacij) – teh je, kot opazi Kralj, še manj kot pri Gozziju, Poltiju ali Proppu – zgradil na osnovi Poltijevega modela in hkrati v polemiki z njim.

Greimas pa v nasprotju z omenjenimi teoretiki »ni ugotavljal števila arhetipskih situacij, temveč se je zadovoljil s preučevanjem aktantskih modelov na treh opozicijskih oseh: subjekt – objekt, pošiljatelj – prejemnik, pomočnik – nasprotnik« (str. 164). S temi imeni je namreč označil svojih šest aktantov. Termin aktant pa je prevzel od lingvista Tesniera, po katerem je aktant oseba ali stvar, ki izvrši ali pretrpi določeno dejanje. Greimasov model je v *Teoriji drame* predstavljen tako, da pade v oči predvsem njegova enostavnost in učinkovitost. To je opazila tudi Anne Ubersfeld, ki je ta aktantski model vpeljala v dramsko teorijo, pri tem pa je, kot ugotavlja Kralj, objektu in subjektu zamenjala položaj. Posledica tega je, da pri Ubersfeldovi pošiljatelj in prejemnik učinkujeta na objekt, ne pa na subjekt, kot pri Greimasu. To z drugimi be-

sedami pomeni, da pri Ubersfeldovi »konflikt nastaja okoli objekta« (str. 165). Iz *Teorije drame* sicer izvemo, da se je na to spremembo aktantskega modela kritično odzval Pavis, ki je Ubersfeldovi očital, da precenjuje subjekt, vendar Kralj model Ubersfeldove vseeno brez zadržkov sprejme, saj ga razume kot »instrument, ki omogoča globalno analizo dramskega teksta« (str. 169). Upravičeno se mu namreč zdi primerljiv s Freytagovo piramido, razliko med modeloma vidi v tem, da je eden normativen, drugi pa deskriptiven, kar je, po njegovem, »povsem v skladu s stoletjema, v katerih sta nastala« (str. 170). Posebno odliko aktantskega modela Ubersfeldove pa zazna v tem, da njen model ne omogoča le analize tistih dram, »v katerih je protagonist zavezan akciji«, marveč tudi tistih »z izrazito nedejavnim, trpnim junakom« (str. 166). Avtor *Teorije drame* to svoje spoznanje prepričljivo utemelji z aplikacijo omenjenega aktantskega modela na Cankarjeve *Hlapce* in na *Lepo Vido*. Rezultat njegovega postopka je neposreden uvid v razliko med tema simbolističnima dramama. Ta razlika se pokaže v dramski tehniki in v večji ali manjši statičnosti obeh dram.

Za *Teorijo drame* kot celoto je ta uspešna aplikacija aktantskega modela še dokaz več, da Kraljevo besedilo od začetka do konca vzdrži skrajno občutljivo ravnovesje med dramsko teorijo in njenimi interpretativnimi modeli na eni in dramsko prakso na drugi strani, saj njegov teoretski diskurz niti enkrat ne zdrsne v mehanicizem. Razlog za to kaže med drugim iskati tudi v sami strukturi tega teoretskega dela, ki s svojo odprto formo nedvomno ustreza duhu časa. Časa, ki že dolgo ni več naklonjen velikim zaprtim, hierarhičnim sistemom, finalnosti, celovitosti in linearnosti, pač pa daje prednost cikličnosti, fragmentarnosti, aditivnosti in odprtosti.

OPOMBE

¹ Lado Kralj: *Teorija drame*, Ljubljana 1998, str. 8.

² Poleg Vladimirja Kralja velja tu omeniti vsaj še Janka Kosa, Denisa Poniža in Andreja Inkreta.

³ Tu je mišljena predvsem polemika, ki se je na temo statusa govornega dejanja v fikcijskem diskurzu odvijala med J. Searlom in J. Derridajem. V: GLYPH, 1977, št. 1-2. (Johns Hopkins Textual Studies).

Jelka Kernev Štrajn

Februar 2000

MARKO JUVAN: INTERTEKSTUALNOST

Ljubljana, DZS, 2000. Izdaja ZRC SAZU,
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede.
(Literarni leksikon; zv. 45.)

V petinštiridesetem, doslej daleč najboljšežnejšem zvezku znanstvene edicije Literarni leksikon je izšla *Intertekstualnost* Marka Juvana. Kot je pri tej zbirki navada, je bil za monografsko obravnavo »gesla« izbran avtor, ki se je na Slovenskem s to problematiko najdlje in najintenzivneje ukvarjal. Zato je seveda razumljivo, da Juvan v razpravo vključuje dognanja iz svojih mnogih objav o intertekstualnosti. Vendar nikakor ne gre le za leksikografsko obdelavo že znanega gradiva, ampak je nastala povsem nova knjiga, ki ne le informativno dopolnjuje, ampak tudi vsebinsko nadgrajuje vse, kar je bilo na Slovenskem o tej temi že zapisano.

Intertekstualnost je razdeljena na pet večjih sklopov. Uvodni definira sam pojem, poda njegov historiat in izdela terminološke predloge, drugo poglavje obravnava »predhodniške in vzporedne koncepcije«, tretje zariše evropski filozofski in literarnoteoretski okvir intertekstualnosti, četrto se posveti problematiki pri Slovencih, peto pa prinaša avtorjev predlog sistemizacije medbesedilnosti za potrebe literarne vede.

*

»Pojem intertekstualnosti« – tako začenja Juvan razpravo – »je nov, moderen in mejen, transgresiven. Sredi 60. let 20. st. se je oblikoval v stiku med Vzhodom in Zahodom, v meddisciplinarni interakciji literarne vede, semiotike, lingvistike, psihoanalize, matematike, logike in filozofije ... Najbolj impresivno kariero je po svoji uvedbi naredil v literarni teoriji, literarni hermenevtiki in teoriji recepcije. V teh panogah je sooblikoval nove poglede na literaturo in njeno specifičnost, na naravo ustvarjanja, na obstoj, smisel, tematiko, zgradbo in zvrstnost besedila, predvsem pa na vloge avtorja in bralca.« (Str. 5.) Vendar je tisto, na kar pojem meri, v literaturi obstajalo že mnogo prej. Zavest o tem, »da mora sleherno pisanje računati s tistim, kar je bilo že napisano«, je zabeležena v mnogih znanih izrekih (Juvan navaja Terencijevega iz *Evnuha* [»Nihil dictum est, quod non dictum sit prius.«]) in tožbo z egipčanskega papirusa, zapisano pred štiri tisoč leti [»O, da bi imel stavke, ki so nepoznani, izraze, ki so nenavadni, v novem jeziku, ki ga še nihče ni uporabljal, očiščenem ponavljanja in izrabljenih besed, ki jih ljudje govorijo že od nekdaj.«], lahko pa bi tudi denimo Biblijo, Pridigarja 1,9, ki izraža podobno misel), seveda pa je udejanjena tudi v sami literarni praksi. Juvan za ilustracijo najprej podaja kratek literarnozgodovinski pregled »medbesedilnosti na delu« od začetkov književnosti naprej, nato pa predstavi tiste medbesedilne oblike (topos, citat, aluzija) in zvrsti (parafraza, imitacija, prevod, parodija, pastiš), ki jih je tradicionalna teorija (predvsem retorika) obravnavala že pred nastopom intertekstualnosti. Najpomembnejša je zanj parodija, »najstarejša in najproduktivnejša« med njimi (in je tudi področje posebnega Juvanovega zanimanja, predmet obravnave predvsem v njegovi knjigi *Domači Parnas v narekovajih: Parodija in slovenska književnost*,

1997). Vendar Juvan opozarja, da teh predhodniških pojavov ne smemo preprosto enačiti z intertekstualnostjo; intertekstualnost je namreč povsem nov koncept in ga v teoriji ni mogoče kar prenesti na podobne starejše obravnave literature.

Prvo poglavje zaključí terminološko pomembna razdelava »ravnin pojma intertekstualnosti«. Vidnejši raziskovalci intertekstualnosti (Pfister, Lachmann, Broich, Calinescu) se vedno bolj zavzemajo za ločevanje vsaj dveh ravní. Na eni strani opozarjajo na dvojnost med bolj filozofsko obarvanim konceptom intertekstualnosti, ki je neposredno zrasel predvsem iz post-strukturalističnih teorij, in konkretnejšo, literarno intertekstualnostjo, na drugi pa denimo med eksplicitno, »zaznamovano«, in implicitno, »nezaznamovano« intertekstualnostjo. Juvan najprej loči med *občo* in *posebno intertekstualnostjo*. Prva je bolj filozofski koncept, ki nastane »v poznih 60. in zgodnjih 70. letih, na prehodu iz strukturalizma v poststrukturalizem« (Str. 52.), njena osnovna misel pa je, da je človekov življenjski svet mreža med seboj prepletajočih se tekstov (Kristeva, Derrida) oziroma diskurzov (Foucault) ali jezikovnih iger (Wittgenstein, Lyotard). »Vsak tekst nastane, obstaja in je razumljen le prek vsebinskih in formalnih vezi z drugimi izjavami, obstoječimi besedili, a tudi z znakovnimi sistemi (kodi), tipi diskurzov, jezikovnimi zvrstmi, slogovnimi in žanrskimi konvencijami, predpostavkami, stereotipi, občimi mesti, arhetipi ali klišeji ... Tekst je tisti, ki v takšni interakciji proizvaja in artikulira identiteto svojega izjavnega subjekta, konstruira njegovo bivanjsko, družbeno-zgodovinsko, spoznavno in vrednostno stališče ..., avtorju odreka lastništvo nad besedilom, piščevi sporočevalni nameri pa nadzor nad besedno-stavčnimi pomeni in besedilnim smislom. Vlogo agensa prevzame razlikovalna in razlikujoča veriga jezikovnih označevalcev.« (Str. 52-53.) *Posebna intertekstualnost* pa zadeva konkretno obravnavo medbesedilnih postopkov v literarnih delih in nastane takrat, ko skušajo v literarni vedi intertekstualnost pretvoriti »v opisen termin, ki bi bil dovolj jasno opredeljen, da bi ga bilo mogoče s pridom uporabljati pri preučevanju konkretnih literarnih del, citatno izrazitih zvrsti in smeri ...« (Str. 55.)

Na podlagi te načelne delitve – in očitno spoznanja, da je tudi znotraj obče intertekstualnosti treba razlikovati med splošnejšo, bolj »filozofsko«, in nekoliko ožje usmerjeno, literarno – predlaga Juvan te ključne termine teorije intertekstualnosti: *intertekstualnost*, *medbesedilnost*, *citatnost*. Opredeli jih takole: »Konceptijo obče intertekstualnosti, zlasti v njenem poststrukturalističnem okviru, primerno poimenuje izposojeni izraz 'intertekstualnost'. Vsebuje namreč pojem tekst, ta pa ima precej širše in radikalnejše implikacije kakor slovenska beseda 'besedilo'. Za občo intertekstualnost, rabljeno kot opisna kategorija v okviru literarnovedne ali jezikoslovne problematike, je smiselno privzeti poslovenjeno 'medbesedilnost', ker deluje že razmeroma nevtralnó. Za posebno medbesedilnost – ta je v nekaterih literarnih pojavih opaznejša in semantično-strukturno relevantnejša kot v drugih primerih – pa je kot nalašč beseda 'citatnost'. Pojem citat namreč meri na konvencionalno zaznamovano vnašanje tuje izjave v besedilo, na njeno navzočnost in drugačnost.« (Str. 58.)

Ta terminološki predlog je pomemben Juvanov prispevek k teoriji intertekstualnosti sploh, ne le na Slovenskem. Smiselno dopolnjuje sorodna predloga Lachmannove in Pfistra, in zagotovo je boljši od tega, ki se je pred kratkim predstavil v zborniku *International Postmodernism* (razlikovanje med

»Intertextuality« in »Rewriting«). »Jezikovna« specifična, ki otežuje njegovo prevedljivost, pa je, da mnogi zahodnoevropski jeziki najbrž ne omogočajo tako elegantnega pojmovnega razmerja med medbesedilnostjo in intertekstualnostjo kot slovenščina. Dodati velja tudi, da sta kljub jasni načelni razliki intertekstualnost in medbesedilnost med seboj tako tesno prepleteni, da ju je »v praksi« (tudi v nekaterih Juvanovih formulacijah) včasih vendarle težko ločiti, saj ni vedno povsem nedvomno, kateri od obeh pojmov bi bil primernejši. Pač pa je povsem jasno definirana in za uporabo v literarni vedi smiselno določena citatnost. Juvan jo – glede na občo intertekstualnost (ali medbesedilnost?) – opredeli takole: »Ključno spoznanje, ki izhaja iz koncepcij citatnosti, je, da bralec, ki ima ustrezno književno zmožnost, iz nekaterih 'objektivnih' potez besedila ... lahko bolj ali manj zanesljivo sklepa, da ujemanja tega dela z njegovimi bralskimi spomini (*déjà lu*) niso naključna, nenadzorovana, ampak da je avtor te učinke estetsko-pomensko načrtoval in predvidel tudi recepcijsko pot, na kateri je medbesedilne navezave prav treba prepoznati in jih razvozlati. Ta ugotovitev šele utemeljuje razlikovanje med citatnostjo in občo intertekstualnostjo.« (Str. 206.) Ta zamejitev je potrebna zato, da ima – ob pavšalnih ugotovitvah, da je tako ali tako vsako literarno delo medbesedilno – pojem medbesedilnosti oziroma citatnosti v literarni vedi sploh lahko uporabno vrednost.

Drugo, krajše poglavje, ki obravnava *predhodniške in vzporedne koncepcije*, se najtesneje dotika predvsem tradicionalne specifično komparativistične problematike. Najprej podaja kratko, a poučno retrospektivo pojmov *posnemanje, tekmovalje in spominjanje* v literaturi oziroma literarni vedi, nato pa osrednjo pozornost posveti vprašanju *vpliva in tradicije*. Juvan z občudovanja vredno erudicijo pred nami razgrne poglede Harolda Blooma, Alexandra Cioranescuja, Jurija Tinjanova, Dioniza Đurišina, Zorana Konstantinovića, Petra V. Zime in drugih, in opozori, kako je intertekstualnost – tudi ob sodelovanju metod, kot so formalizem, strukturalizem, semiotika, poststrukturalizem, recepcijska estetika, sistemska teorija – spremenila pogled na vpliv kot nekdanj eminentno kategorijo komparativistike: »Intertekstualnost je poleg tega v nasprotju z vplivom spodnesla vlogo avtorja, tekstualizirala njegovo psiho in subjektivnost, razpustila meje med teksti in med znotrajbesedilnim in zunajbesedilnim svetom ... Zavrnila je izpeljevanje vzročnosti iz časovne prioritete: poznejše besedilo je namreč tisto, ki s svojimi recepcijsko-ustvarjalnimi postopki predhodnemu besedilu dodeli status svojega vira, ono tako rekoč 'povzroči' vpliv nase.« (Str. 72.) Temu razdelku, ki očitno teoretsko izpeljuje Borgesovo misel iz eseja *Kafkovi predhodniki* (Borges je – to je razvidno tudi iz Juvanove knjige – fabulativno ali esejistično upodobil pravzaprav vsa temeljna načela in izhodišča intertekstualnosti, predvsem v *Božjem napisu, Pridigarju 1,9, Babilonski knjižnici, Pierru Menardu, avtorju Kihota, Kafkovih predhodnikov*), sledi krajša obravnava »ostalih predhodnikov in sopotnikov intertekstualnosti«. Pomembna Juvanova zasluga in prednost pred večino zahodnih raziskovalcev problematike je, da je v ta pregled uvrstil širok nabor ruskih, poljskih in slovaških teoretikov (največkrat semiotične usmeritve), med njimi Antona Popovića, ki je – to je razvidno tudi iz Juvanovih prejšnjih objav – očitno vsaj delno vplival tudi na njegove poglede na problematiko.

Tretji, osrednji in najobsežnejši del opravlja bržkone tudi najzahtevnejšo nalogo: zarisuje filozofsko teoretske izvire teorije intertekstualnosti, nato pa predstavlja poglobljene koncepcije obče intertekstualnosti in citatnosti.

Kulturno-zgodovinsko-politični oris v prvem poglavju tega dela deluje v kontekstu akademske razprave osvežujoče. Juvan detektira štiri topose, ki so vplivali na izoblikovanje intertekstualnosti pred približno štirimi desetletji. V razdelku »Prevratniška teorija teksta« obravnava semiotične in poststrukturalistične teze o tekstu Kristeve, Barthesa, Foucaulta, Sollersa in Derridaja, razdelek »Dekonstrukcija metafizičnih podlag znaka, komunikacije in strukture« obravnava misel francoskega filozofa, začetnika dekonstrukcije, v »Postmodernistični citatnosti« je govor o prevladujoči postmodernistični umetniški praksi, »Bahtinova teorija dialoga« pa zelo obsežno razpravlja o znamenitem ruskem literarnem teoretiku. Drugo poglavje, »Konceptije obče intertekstualnosti«, obravnava predvsem misel Kristeve, Barthesa in Riffatera. Obe poglavji skupaj dajeta nadvse obsežno in natančno podobo o intertekstualnosti. Njena najbolj znana podlaga sta nedvomno (post)strukturalistična desubjektivizacija in lingvizem v kombinaciji s postmodernistično dehierarhizacijo ravni resničnosti (rizom Deleuza in Guattarija), vendar po Juvanovem prikazu nanjo obenem močno deluje tudi novo pojmovanje subjekta v okviru intersubjektivnosti, bodisi pod neposrednim Bahtinovim vplivom ali prek posredništva Kristeve.

Tretje poglavje, »Konceptije citatnosti«, je bolj specifično literarnovedno. Podrobno predstavlja teorije citatnosti pri Jennyju, Genettu, Lachmannovi, Broichu, Pfistru, Oraičevi in Holthuisovi. Za te teorije še posebej velja, da je nanje od vseh »kontekstov nastanka intertekstualnosti« najbolj vplivala postmodernistična literarna praksa. Juvan namreč zapiše tole: »Obravnave literarne citatnosti so v primerjavi s teorijami obče medbesedilnosti – te so v intertekstualnosti vendarle večinoma videle družbeno valenco besedil – izpostavljale znotrajliterarne vidike, predstavlo, da je književnost avtoreferencialen sistem ali, z drugimi besedami, da je literatura narejena iz literature.« (Str. 163.) To časovno pogojeno razumevanje so nekatere teh teorij – ne pa vse – prenesle na citatnost nasploh, zato je citatnost pri njih nekako a priori, v vseh zgodovinskih pojavnih oblikah, povezana s samozavedanjem, z metafikcijo. Vendar se zdi, da je to predvsem lastnost postmodernistične literature, za prejšnja obdobja pa ne velja nujno. Citatnost v tradicionalni književnosti skoraj praviloma rabi utrjevanju fiksijske iluzije, le redko pa avtoreferencialnemu samoosveščanju; ta je šele posledica duhovnozgodovinskega položaja, ki je omogočil tudi filozofsko teoretski koncept intertekstualnosti. Juvan v *Intertekstualnosti* teh razmerij ne razdeluje podrobneje; kljub temu je iz nekaterih formulacij, pa tudi iz prejšnjih objav, razvidno, da se sam »zgodovinskosti« citatnosti dobro zaveda.

Četrty del obravnava problematiko pri Slovencih. Juvanova študija je med drugim posebej zanimiva tudi zato, ker je – čeprav pisana v območju literarne vede – bržkone prvi poskus geneze recepcije francoskega poststrukturalizma v slovenski filozofiji. Prvi razdelek analizira prevode francoskega poststrukturalizma, izvirna besedila Braca Rotarja, Mladena Dolarja, Tarasa Kermaunerja idr., predvsem pa delo Slavoja Žižka; s temi avtorji je na Slovensko prišla prva informacija in tematizacija teorije intertekstualnosti (predvsem pod vplivom Kristeve, Derridaja, skupine Tel Quel, Barthesa in Lacana). Vendar pa slovenska filozofska »poststrukturalistična generacija« ni našla stika z literaturo in literarno vedo, zato se je te intertekstualnost le obrobno dotaknila. Pomembnejša postane zanjo šele ob recepciji postmodernizma, saj prepozna kot njegovo poglavitno poetološko posebnost prav citatnost. V

območju literarne vede in tudi jezikoslovja in folkloristike je nato nekaj manjših obravnav (Aleš Debeljak, Janko Kos, Tone Pretnar, Miran Hladnik, Marko Stabej, Marjetka Golež, Tomo Virk, Matej Bogataj itn.), zares sistematično pa se s tem začne ukvarjati Marko Juvan. Zanimivo pri tem je, da svojega koncepta ne razvija iz francoskega poststrukturalističnega konteksta, temveč mnogo bolj iz Bahtina in poljske, češke, slovaške in ruske literarne vede. (Ta vpliv je seveda sooblikoval tudi ta literarni leksikon.) – Juvanova razprava je tudi v tem razdelku izčrpna in poznavalska; ob vseh naštetih primerih malce preseneča nemara edinole to, da nikjer ne zasledimo *Labirintov iz papirja* Andreja Blatnika. Čeprav je ta knjiga podnaslovljena kot »štoparski vodnik po ameriški metafikciji in njeni okolici«, se – zlasti v konkretnih analizah – loteva predvsem obravnave citatnosti, tudi pri slovenskih avtorjih, in je bržkone eden zanimivejših primerov aplikacije koncepcije citatnosti pri nas.

Zadnje poglavje podaja oceno o pomenu medbesedilnosti za literarno vedo in predlog sistema medbesedilnosti. Ta vsebuje te postavke: medbesedilni kulturni kod, kazalke in simptomi citatnosti; medbesedilno predstavljanje in sklicevanje (predloge; opisi, prenosi in posnetki); medbesedilna sintaksa, semantika in pragmatika; citatne figure in zvrsti. Dodana je tudi tabela, ki ta sistem pregledno ponazori. Tako sistem kot načelni razmislek nosita pravzaprav jasno sporočilo: intertekstualnost ni zgolj nekaj, kar zadeva naključne ali namerne literarne postopke ali tehnike (citatnost), temveč je predvsem *metoda*, ki jo je mogoče enakovredno vzporejati z drugimi metodami raziskovanja literature.

Ta razdelek je obenem bržkone tudi najbolj »oseben«. Čeprav je svoj prispevek k teoriji medbesedilnosti Juvan podal že v prejšnjih objavah, je v *Intertekstualnosti* očitno videl priložnost, da svoja v več člankih in knjigah razpršena spoznanja zbere, na novo premisli in tudi dopolni. Zato je ta zvezek literarnega leksikona – ki se od prejšnjih loči tudi po večjem obsegu in po uporabi vsega znanstveno-kritičnega aparata, značilnega za problemske razprave; delno ga je pred tem uporabljal le Lado Kralj v *Teoriji drame* – vendarle nekoliko manj »neoseben« in »zgolj-leksikografski« od prejšnjih. Avtor in njegove preference so kljub nedvomni znanstveni objektivnosti, vseskozi scientificističnemu diskurzu in zavidanja vredni erudiciji navzoči na vsakem koraku. Razgledan je ne le po literarni vedi in filozofiji, ampak tudi denimo po sociolingvistiki in psihologiji. Izjemno dragoceno je njegovo poznavanje in upoštevanje slovanskih teoretikov. Besedišče dolguje (v veliki meri slovanski) semiotiki, delno sociolingvistiki, recepcijski estetiki, dialogizmu, pa tudi novejšim, sistemskim in empiričnim pogledom na literaturo in kulturnemu materializmu. Njegova razprava je moderna tudi v metodološkem pogledu, saj je pri njem navzoča zavest o teoretskem konstruktivizmu (npr. v sodbi, da »pomeni sleherni poskus sistematiziranja pojmov, ki jih je razpravljano proizvedlo, redukcijo kompleksnosti, pogojeno z izbrano perspektivo, njenimi motivacijami in redom.«) (Str. 244.) Vse to daje ton predstavljeni podobi intertekstualnosti. Čeprav je francoski poststrukturalizem prikazan izredno izčrpno in korektno, pa je vtis, da je za Juvana – poleg seveda slovanskih semiotikov – pomembnejši Bahtin. Njegova paradigma razumevanja vsakega govora kot dvogovora ali poliloga je ne le dopolnilo, ampak prej protipol poststrukturalističnega »vsak tekst je intertekst«, in njegova intersubjektivnost je lahko bržkone le delno kompatibilna s poststruk-

turalistično intertekstualnostjo, v kateri subjekt – kljub denimo prizadevanjem Kristeve in drugih – le ni povsem rehabilitiran. Glede na tekst ostaja – to je razvidno tudi iz Juvanovega poglavja o koncepcijah obče intertekstualnosti – nekako sekundaren, proizveden, njegov učinek. Juvanova vizija je od te gotovo bolj humanistična in simpatična, njegova knjiga pa zaradi nje bogatejša. »Leksikonska« ostaja toliko, kolikor korektno podaja konsenzualno podobo intertekstualnosti; inovativna je, ker jo tako rekoč na vsakem koraku »popravlja« in dopolnjuje s svojo vizijo.

Tomo Virk

Maj 2000

Sodelavci v tej številki:

Terry, Eagleton,
University of Oxford, Oxford, GB

Vladimir Biti,
Filozofski fakultet, Odsjek za kroatistiku, Zagreb, CRO

Nadežda Starikova,
Katedra za filologijo Moskovske državne univerze M. V. Lomonosov,
Moskva, Rusija

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

Miha Pintarič,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za romanske jezike in
književnosti

Jelka Kernev Štrajn,
1000 Ljubljana, SI, Narodna in univerzitetna knjižnica, Turjaška 1

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

UDK 130.2"19"

141.7"19"

316.75

kulturologija / filozofija kulture / kulturni sistemi / univerzalizem / partikularizem / postmoderna kultura

Terry Eagleton: Vojne kultur

Kriza ideje kulture se danes kaže v konfliktu med univerzalizmom in partikularizmom, med normativno-estetskimi in antropološko-opisnimi pojmovanji. Avtor oriše zgodovinske razloge, ki so v postmoderni privedli do spopada med zahodnim univerzalizmom in kulturami ostalega sveta ter do zapletenih razmerij med kulturno industrijo, postmodernističnim relativizmom, politično funkcionalizacijo visoke Kulture in pluralizmom identitetnih politik. Zavzema se za revalorizacijo radikalnih razsežnosti univerzalistične ideje kulture v razsvetljenstvu.

UDK 165.75

82.0:165.75

filozofija / spoznavna teorija / strukturalizem / identiteta / razlika / literarna teorija

Vladimir Biti: Identiteta

Čeprav so identiteto že v strukturalizmu izvajali iz razlike, so sami strukturalisti to razliko spet spreminjali v identiteto v obliki tim. binarnih opozicij. Zato se preučevanje pojma identiteta v tem članku odpira šele s tistimi teoretskimi smerni, za katere razlika ni več *predmet*, temveč *pogoj možnosti spoznanja*. Če svet imenujemo edino tako, da vanj uvajamo razliko, potem so vse identitete zasnovane na izključevanju, čeprav se skuša to na različne načine prikriti. Besedilo kaže različne posledice tega uvida za tvorbo nacionalne, politične in kulturne identitete.

UDK 82.08-311.6

literarne zvrsti / roman / zgodovinski roman / tipologija romana

Nadežda Starikova: K vprašanju tipologije zgodovinskega romana

Sodobna literarna veda pozna množstvo žanrskih opredelitev in klasifikacij zgodovinske proze, osnovo katerih predstavljajo različne formalno-vsebinske lastnosti. Ob kopičenju novega umetniškega gradiva postajajo te razmejitve vse bolj nejasne, saj opredelitve zgodovinske proze, ki jih ponuja literarna veda, ne pokrivajo več celotnega spektra individualnih estetskih rešitev avtorjev. Raznolikost žanrskih različic zato poraja tudi razne pristope k vprašanju o tipologiji žanra. V članku je predstavljena ena od možnih tipoloških klasifikacij zgodovinske proze, osnovana na specifikah konfliktnega materiala kot strukturalni osnovi literarnega dela.

UDK 82.08-21

792.21

792.05

literarne zvrsti / starogrška tragedija / dramska zgradba / odrski prostor / scena / orkester

Janez Vrečko: Orkestra, scena in Ahil

Ko tragedija ni bila več le šaljiva ritualna Dionizova zborovska pesem, izvajana sredi ravnega, z vzpetino obdanega prostora, se je spremenila arhitektura starogrškega gledališča. Iz zbora izločeni igralci novih tragičnih herojev so dobili svoje mesto le na sceni, zbor pa je še naprej ostal v ciklično brezčasni orkestri. Razprava skuša s primerom epskega Ahila pokazati, da se je ta razločitev dogodila že pri Homerju, ko se je Ahil zaradi jeze izločil iz boja in kot prvi tragični heroj na obrobju bojišča kot s »scene« opazoval dogajanje pod sabo na bojišču, »v orkestri«. Hkrati s tem je govoril tudi jezik, ki ga ne sam ne drugi niso več razumeli, jezik, ki bo dobil svoje mesto šele v prihajajoči tragediji.

UDK 821.133.2.091-1"11/12"

892.7.091(460)-1"11/12"

francoska književnost / okcitanska lirika / trubadurska lirika / hispanoarabska književnost / pesniške oblike / recepcija

Miha Pintarič: Arabci in trubadurji

Članek po kratkem uvodnem opisu razmerja med muslimansko kulturo v srednjeveški Španiji in krščansko kulturo v sočasni Okcitaniji podaja analizo možnih arabskih vplivov na trubadursko liriko in pregled sodobne literarnozgodovinske recepcije oziroma obdelave tega problema. Analiza zajema možne interferences na področju oblikovnih posebnosti, pesniških topik in potencialnih duhovnih vplivov.

NAVODILA ZA AVTORJE

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

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

Rokopise in diskete pošljite na naslov: Tomo Virk, Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednikom lahko uporabite tudi elektronsko pošto (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, recenzija ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

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

Zaželeno je, da so daljši članki smiselno razčlenjeni s podnaslovi.

Morebitne ilustracije (slike, risbe, grafikoni, tabele) so vključene v besedilo, če to omogoča izbrani urejevalnik; sicer jih je treba dodati na posebnih listih, med besedilom pa razločno označiti, kam naj se vstavijo.

Črke iz drugih pisav in posebne grafične znake, ki jih izbrani urejevalnik nima ali povzročajo pri konvertiranju težave, je treba v besedilu posebej označiti in jih na robu jasno izrisati.

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izloženi v samostojne odstavke. Vir citata je označen v opombi ali oklepaju na kocu citata.

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinske citate.

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

Vse potrebne bibliografske navedbe so lahko vključene v opombe, vendar je zaželeno, da imajo razprave samostojno bibliografijo oz. vsaj seznam uporabljenih ali navajane strokovne literature.

Bibliografija je urejena po abecednem zaporedju avtorjev. Kadar je obsežnejša, je lahko razčlenjena po vsebini, znotraj posameznih delov pa je ohranjeno abecedno zaporedje.

Samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike) navajamo v bibliografiji tako:

(priimek, ime avtorja; pri zbornikih urednika, kadar je to smiselno): (naslov

publikacije), (založba), (kraj izida), (letnica izida) (pri zbirkah še: naslov zbirke in tekoča številka).

Članke v revijah navajamo tako:

(priimek, ime avtorja): (naslov članka), (naslov publikacije) (letnik), (letnica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

Med besedilom lahko navajamo dela ali se sklicujemo nanje v skrajšani obliki:

(priimek avtorja) (letnica izida), (stran).

Skrajšano obliko lahko uporabljamo tudi v opombah, toda le če ima članek še posebno bibliografijo.

Naslovi knjig in revij so tako v besedilu kot v opombah in bibliografiji označeni s poševnim (kurzivnim) tiskom; naslovi člankov v revijah in zbornikih so tiskani navadno (pokončno) v narekovajih.

GUIDELINES FOR AUTHORS

'Comparative Literature' (*Primerjalna književnost*) publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. Multi-disciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovene, and occasionally in foreign languages.

Authors should submit their papers typed, or on floppy disc, accompanied by a printed version. Word for Windows is recommended; we also accept texts in *.TXT format or in other formats which are PC-IBM compatible.

Manuscripts and floppy discs should be sent to:

Tomo Virk, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Further information can be obtained from the editor of Comparative Literature via e-mail at (tomo.virk@guest.arnes.si).

Typed or printed manuscripts must be double-spaced, i.e. up to 30 lines per page; a normal page consists of 2000 characters, and authors need to take this into account when selecting a font.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). The articles must have an accompanying synopsis (up to 300 characters) and abstract (up to 2,000 characters). Synopses are published in Slovene and a foreign language, while abstracts are published only in foreign languages. An article written in a foreign language must have an abstract in Slovene, provided by the author if possible.

Long articles may be divided into chapters and subchapters.

Illustrations (pictures, graphs, tables etc.) should be included within the text if the computer programme allows. Should this not be possible, they need to be added separately, and where they need to be included must be clearly indicated in the text.

Special letters or graphic symbols which are not included in the chosen programme and which may cause difficulties with conversion must be specially marked in the text and clearly printed to one side of the paper.

Quotes should be marked with quotation marks. Longer quotations (more than 5 lines) should be given a separate paragraph. The source of quotations should be given either in a footnote or at the end of the quotation.

Technical terms from foreign languages or Latin quotes within the text should be italicised.

Footnotes are numbered and placed at the end of the text.

All bibliographical quotations may be included in the footnotes; however, articles must also have a separate bibliography, or at least a list of the expert literature quoted or employed.

Bibliographies must be listed alphabetically; long lists can be divided according to content, although still in alphabetical order.

Independent publications (monographs, collections of papers) should be quoted as follows:

(surname and first names or initials of author; with collections): (the name of the editor), (the title of publication), (the publisher), (place of publication), (date year of publication), (in collections the title of the publication and number of the volume, where appropriate, are required).

Articles in journals should be quoted as follows:

(surname and first name(s) or initial(s) of the author): (title of article), (title of publication) (volume), (year of publication), (number, if necessary), (page or pages).

Within the text you may cite works or quote parts of them in a shorter form:

(surname of the author) (year of publication), (page no.).

A shorter version can also be used in footnotes, but only if the article has a special bibliography.

The titles of books and journals in both text and footnotes should be italicised; the titles of articles in journals and collections are usually placed in quotation marks.

CONTENTS

* PAPERS

<i>Terry, English.</i> Oxford war	1
<i>Walden, Ben.</i> Identity	11
<i>Nardone, Christiana.</i> On the typology of the historical novel	23
<i>Reyer, Prudka.</i> The orchestra, the scene, and Act One	35
<i>Wells, Penelope.</i> The Arts and the unstructures	53

* BOOK REVIEWS

Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 23, Nr. 1,
Ljubljana, junij 2000*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

▪ PAPERS

- Terry Eagleton:*
Culture wars 1
- Vladimir Biti:*
Identity 11
- Nadežda Starikova:*
On the typology of the historical novel 23
- Janez Vrečko:*
The orchestra, the scene, and Achilles 35
- Miha Pintarič:*
The Arabs and the troubadours 53

▪ BOOK REVIEWS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 23/2000, št. 1

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 15. junija 2000.