

P Primerjalna književnost

Ljubljana 2001 • številka 1

RAZPRAVE

Galin Tihanov:

**ZAKAJ MODERNA
LITERARNA TEORIJA IZVIRA
IZ SREDNJE IN VZODNE EVROPE?**

Matevž Kos:

CANKAR IN NIETZSCHE

Nataša Bavec:

**NARATOLOŠKI POGLEDI
NA MUSILOV ESEJISTIČNI ROMAN
MOŽ BREZ POSEBNOSTI**

Alojzija Zupan Sosič:

POTI K ROMANU

Jelka Kernev Štrajn:

**O GREENBLATTOVIH
INTERPRETACIJAH RAZMERJA
MED PROSPEROM IN KALIBANOM**

Barbara Orel:

**STRUKTURA GLEDALIŠČA
V GLEDALIŠČU**



Primerjalna književnost

PKn, letnik 24, št. 1, Ljubljana, julij 2001
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

- Galin Tihanov:*
Zakaj moderna literarna teorija izvira iz srednje
in vzdolne Evrope? 1
- Matevž Kos:*
Cankar in Nietzsche 17
- Nataša Bavec:*
Naratološki pogledi na Musilov esejistični roman
Mož brez posebnosti 45
- Alojzija Zupan Sosič:*
Poti k romanu 71
- Jelka Kernev Štrajn:*
O Greenblattovih interpretacijah razmerja
med Prosperom in Kalibanom 83
- Barbara Orel:*
Struktura gledališča v gledališču 101

ZAKAJ MODERNA LITERARNA TEORIJA IZVIRA IZ SREDNJE IN VZHODNE EVROPE?

RAZPRAVE

Galin Tihanov

Univerza Lancaster

V članku zagovarjam tezo, da se je moderna literarna teorija rodila v desetletjih med obema svetovnjima vojnama v Vzhodni in Srednji Evropi, in sicer zaradi razpada filozofskih diskurzov in sprememb v književnosti sami. Preiskujem tudi edinstveno mnogojezično okolje, v katerem se je tedaj v omenjenih delih Evrope odvijalo intelektualno življenje.

Why did modern literary theory originate in central and eastern Europe? In this essay I submit that modern literary theory was born in the decades between World War I and World War II in Eastern and Central Europe due to the disintegration of philosophical discourses and to changes in literature itself. I also examine the uniquely heteroglot environment in which intellectual life in these parts of Europe proceeded at the time.

Na začetku 21. stol. smo bržčas v položaju, s katerega lahko lažje spoznamo in priznamo konec vladavine literarne teorije kot znanstvene discipline. Če se ozremo nazaj, bi lahko literarno teorijo časovno umestili v dobo skoraj osemdesetih let, od njenih zametkov v poznem drugem desetletju 20. stol. do zgodnjih 90. let. Začetke discipline so zaznamovale dejavnosti ruskih formalistov, njen konec pa v poznih 80. in zgodnjih 90. letih Iserjev obrat od recepcijske teorije in fenomenologije branja k »literarni antropologiji«¹ ter Lotmanova smrt leta 1993, tj. na koncu kariere, v kateri je postopno sprejemal semiotiko kot globalno teorijo kulture in ne toliko kot ozko razumljeno literarno teorijo.

Zakaj imamo lahko navedene meje za upravičene? Spodnja časovna meja je zdaj že splošno priznana. Ruski formalisti so bili prvi, ki so literaturo pojmovali kot avtonomno področje teoretskih raziskav, takšno, ki se odmika od estetike, sociologije, psihologije in zgodovine, podporo pa išče v jezikoslovju. V Nemčiji so se že prej pojavljala prizadevanja, da bi uporabili podoben avtonomen pristop, in sicer h glasbi in likovni umetnosti. Sen Heinricha Wölfflina o umetnostni zgodovini brez imen je pozneje odmeval v prepričanju Osipa Brika, da bi bil *Jevgenij Onjegin* napisan, tudi ko bi se Puškin ne rodil. Vpliv Wölfflinove inovacije je bil

tolikšen, da je Oscar Walzel, ko je preučevanje literature skušal osvoboditi od prevladujočega okvira kulturne zgodovine, postal žrtev vzporedjanja z umetnostno zgodovino. Ko je razglašal teorijo »medsebojnega osvetljevanja« različnih umetnosti,² se je sicer izognil nevarnostim družbene in kulturne zgodovine, vendar na račun tega, da je umetnostnozgodovinskim kategorijam, npr. stilu, dopustil vmešavanje v interpretacije literature. Ruski formalisti pa so se odločili razpravljati o literaturi v pojmih »literarnosti«, tj. predpostavljene značilnosti, za katero so upali, da bo razložila tisto, kar je razločevalno literarno. Če si lahko dovolim besedno igro: s tem da so se posvečali literarnemu »postopku« [device], so ruski formalisti, posebno v svoji zgodnji fazi, književnost prepuščali samo sebi [were leaving literature to its own devices], brez nadzora etike, religije ali politike oziroma utemeljitve v njih.

Zgornjo kronološko mejo, zgodnja 90. leta, je zarisal predvsem miselni razvoj v filozofiji in teoriji kulture. Če so drugo desetletje 20. stol. zaznamovala ravno stremljenja literarne vede, da bi se osamosvojila od gospodujočih diskurzov filozofije – vendar neredko prek taktične kolaboracije z estetiko –, se od sredine 70. let naprej, posebej pa v 80. letih, literarna teorija ponovno vrača v naročje filozofije, in sicer prek močnega vpliva dekonstrukcije. Pri zavzemanju za ideje, izvirajoče iz Nietzschejevega in Heideggerjevega dela, je dekonstrukcija sestavila nov razpored ciljev, na katerem pa literatura ni bila več nič drugega kot eno izmed mnogih opravil. Razmišljanje in pisanje o književnosti je tako izgubilo ostrino posebnosti in izjemnosti, meja med literarnimi in neliterarnimi besedili – slovesno so jo varovali vse od formalistov – pa je postala luknjičava in navsezadnje nepomembna. Podobno so feminizem, postkolonializem in novi historizem uveljavili poti branja, ki so zajemale več kot samo literarna besedila; bile so strategije kulturne teorije, torej nekaj, čemur se je literarna teorija prej vedno skušala izogniti, da bi ne zašla v močvirje stare *Geistesgeschichte*. Do tega trenutka pa so se celo v sami literarni teoriji pojavila jasna znamenja, zlasti v spisih tartujske šole, da je literarna teorija – v vse bolj stremljivi zvezi s semiotiko – skušala prevzeti vlogo obče teorije kulture, kar pa je bilo zanjo samorazdiralno. To je razlog, zakaj zgodnja 90. leta pomenijo zadnjo stopnjo v razvlečenem odmiranju literarne teorije kot samostojne veje humanistike: opustitev literarne teorije v imenu projektov semiotike kot oblike kulturne teorije (Lotman) ali v imenu pohodov v filozofsko antropologijo (Iser) je bil simptom slabega zdravja in pomanjkljive samozadostnosti same literarne teorije. Glavni razlog, ki je tičal za temi spremembami, je bil seveda spremenjeni položaj literature in njene potrošnje v čedalje bolj globalizirani postindustrijski družbi, odvisni od nepretrganega pretoka informacij in od slikovne komunikacije. V zadnjih dveh desetletjih se je dramatično spremenila tudi ekonomija prostega časa, zlasti na bogatejšem Zahodu, ki se je znašel v krempljih v glavnem razosebljenih in skrajno posredovanih oblik razvedrila; komercialna vitalnost teh oblik je primerjalno še okretila zahtevnost zasebnega bralnega izkustva. Branje mora tekmovati z viri informacije, ki istočasno zaposlujejo širši razpon čutov, obvestilo pa predstavljajo na »potrošniku prijaznejši« način. Tako »literarna umet-

nina« – če naj obudimo spomin na naslov Ingardnovega pomembnega, a vendarle nostalgično zastarelega projekta – nima več posebnega položaja, temveč se poteguje za pozornost zgolj kot eno od mnogih blag kulturne industrije.

V tem kratkem članku bom privzel pristop duhovne zgodovine [intellectual history], da bi zastavil vprašanje o izviri literarne teorije in pokazal, koliko so ti kulturno opredeljeni. Ko enkrat soglašamo, da je literarna teorija *passé*, postane končno mogoče, da njen predmet premislimo zgodovinsko in da bolj neizpodbitno kot nekdaj spoznamo njeno dinamiko in kronotop.

Kronotop je pri tem ključen pojem, saj nakazuje neizogibno umestitev idej v posebne časovne in prostorske konfiguracije, ki izražajo posebne kulturne razmere. Moja teza je razmeroma preprosta: trdim, da se je moderna literarna teorija rodila v desetletjih med obema svetovnima vojnama v Vzhodni in Srednji Evropi, tj. v Rusiji, na Češkem, Madžarskem in Poljskem, in to zaradi množice sekajočih se kulturnih določnic. Preden pa jih raziščemo, naj povzamem prispevek Vzhodne in Srednje Evrope k poznejšemu razvoju literarne teorije.³ Pomena tega deleža preprosto ni mogoče preveč poudariti. Prav nič pretirano bi ne bilo trditi, da je bilo vse v drugi »zlati dobi« literarne teorije, v 60. in 70. letih, komaj kaj več kakor izpopolnitev in preigravanje tem, problemov in rešitev, ki so med obema vojnama že prišli v igro v Srednji in Vzhodni Evropi. Francoski strukturalizem – pa naj je bil še tako imeniten in nevoljen priznati svoje predhodnike – bi ne bil mogoč brez del praškega lingvističnega krožka in brez oblikovanja fonoloških načel pri Trubeckoju in Jakobsonu v 30. letih; naratologija se v vseh svojih kritičnih odzivih in modifikacijah (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond) nikdar ni mogla odtrgati od dediščine Proppa, katerega *Morfologija pravljice* je izšla že 1928;⁴ in končno, celinsko različico recepcijske teorije, glavno vejo teorije bralčevega odziva v 70. letih, je napovedovalo že delo praškega lingvističnega krožka, predvsem spisi Felixa Vodičke; ta si je dokaj prosto izposojal od Ingardna, da bi dokazal neločljivo potrebo po »konkretizaciji« literarnih del v procesu branja in družbenega prilaščanja.⁵ Po drugi strani pa v moderni literarni teoriji očitno živijo tudi tokovi, ki so se razvijali proč od določujočih učinkov vzhodno- in srednjeevropske teorije. Posebno dober primer za to je hermenevtika. Preden jo je za uporabo v literarni teoriji prilagodil Eric Hirsch ml. v ZDA, je bila hermenevtika pojav, značilen skoraj izključno za nemško humanistiko. Prav v tem je poanta: v Nemčiji se je hermenevtika v literarno teorijo kot takšno spreminjala počasneje, saj je bila vedno nekaj več kakor ona; napajala se je iz globokih korenin v nemški teologiji in filozofiji, pripadal pa ji je položaj filozofije kulture in kulturne zgodovine. To zlahka ugotovimo, če preberemo Gadamerjevo *Resnico in metodo*. Nemška hermenevtika se je profilirala kot posebna literarna teorija šele z deli Petra Szondija o Hölderlinu in literarni hermenevtiki,⁶ in z Jaussovimi raziskavami.⁷

Z drugimi besedami, literarna teorija je vzniknila iz procesa razpadanja in sprememb enovitih filozofskih pristopov na predvečer prve svetovne vojne in takoj po njej. Tisto kar sta Hirsch in Szondi storila s herme-

nevtiko v 60. in 70. letih, z njo v Evropi 20. in 30. let še niso počeli. Toda druge filozofske paradigme so pravzaprav že preoblikovali, da bi ustvarili teoretske pristope, ki bi bili primerni prav za književnost. To je ena izmed dveh glavnih poti, na katerih se je rodila moderna literarna teorija; najznačilnejša primera tega sta preoblikovanje marksizma v teorijo, relevantno za literarno interpretacijo – to je potekalo v 20. in 30. letih, najplodnejše pri madžarsko-judovskem mislecu Györgyju (Georgu) Lukácsu (1885–1971) – in modifikacije husserlovske fenomenologije v delu poljskega teoretika Romana Ingardna (1893–1970),⁸ ki je fenomenologijo prilagodil preučevanju »literarne umetnine«.

Drugo prizorišče, ki ga moramo raziskati, ko razpravljamo o rojstvu moderne literarne teorije, je tisto, na katerem so se odvijala skupinska prizadevanja ruskih formalistov in praškega lingvističnega krožka. Začetki literarne teorije v Rusiji in na Češko-Slovaškem so v 20. in 30. letih ubrali drugačno pot. V nasprotju z Lukácsom in Ingardnom teorija tu ni izšla iz prilagoditve vseobsegajoče filozofske paradigme, temveč je odsevala naraščajoče nezadovoljstvo z znanstvenim pozitivizmom, pa tudi – to je ključno – potrebo po spremljanju, osmišljanju in podpiranju svežih, radikalnih načinov pisanja v literaturi ruskih futuristov in češke, v glavnem nadrealistične avantgarde; pri tem se je teorija navezovala tudi na predhodnike (zlasti na romantike). Na ta način začenjamo upoštevati dejstvo, da je gibalno za spremembe literarne vede tičalo po eni strani v imanentnem razvoju filozofije in nezadovoljstvu s tradicionalnimi literarnovednimi metodami, ki so se bile že nepopravljivo ogulile, po drugi strani pa tudi v izzivih novih umetnostnih praks avantgarde ter v dediščini romantike kot njihove najpomembnejše predhodnice. Mišljenje o književnosti je bilo, povedano z drugimi besedami, odvisno od menjav parametrov in potencialov evropske filozofije, najočitnejših v razraščanju in razločevanju metadiskurzov – denimo marksizma in fenomenologije – v poddiskurze, ki so se spustili v polja literarne teorije, estetike itn. Prav nič manj pa to mišljenje ni bilo odvisno od sprememb v književnosti sami. Ločevanje obeh nizov dejavnikov je seveda mogoče samo v abstrakciji, ki preplet zgodovinskih okoliščin in presečišč prečiščuje v preverljive vzorce. V nadaljevanju bom zgoščeno razložil omenjena dva raznovrstna scenarija za rojstvo moderne literarne teorije.

Toda preden se natančneje pomudim pri obeh primerih, naj mi bo dovoljeno dodatno naglasiti poanto mojega prikaza. V treh od štirih primerov (ruski formalisti, praški lingvistični krožek, Roman Ingarden) smo priča kulturnemu položaju, zaznamovanem s prerodom ustvarjalne svobode po radikalnih zgodovinskih dogodkih. Upravičeno bi lahko trdili, da so bila tako na Češko-Slovaškem kakor tudi na Poljskem (vendar gotovo ne v Horthyjevi Madžarski) leta med obema svetovnima vojnama obdobje drugega narodnega preroda, ki je napočil po razkroju Avstro-Ogrskega cesarstva. Bistvenega pomena je spoznati, da sta bila tako ruski formalizem kakor tudi praški lingvistični krožek notranje povezana (zadnji precej bolj naravnost kot prvi) s procesi graditve nove države in njeno novo politično identiteto. V pripadnosti k predhodnici omenjenih novatorskih tokov humanistike je bilo nekaj neoromantične prevzetnosti, saj je

šlo za udeležbo, četudi posredno, pri preoblikovanju podedovane družbene in kulturne ureditve. Neizpodbiten dokaz za to so denimo Jakobsonova in Brikova tesna povezava z Majakovskim, nagibanje precejšnjega števila najodličnejših formalistov k Levi umetnostni fronti in njenima časopisoma *Lef* in *Novi Lef*. Še več, med ruskimi formalisti in praškim krožkom odkrivamo osupljive vzporednice pri odločitvah, da del svoje znanosti naslovijo na najvišje politične figure. Ruski formalisti so leta 1924 priobčili številne medsebojno povezane članke, posvečene Leninovemu slogu in jeziku;⁹ naj se pojasnjevanje tega početja z navadno pragmatiko ali celo ironijo in cinizmom zdi še tako verjetno,¹⁰ pa ne more razložiti dejstva, da je bil resen angažma formalistov pri konstruktivizmu, literaturi fakta in drugih razvojnih smereh leve umetnosti mnogo več kot zgolj površno izkazovanje lojalnosti ali načrtovan podvig, ki naj bi izsilil nekaj taktičnih prednosti. Podobno se je praški lingvistični krožek na Češko-Slovaškem leta 1930 odločil počastiti osemdeseti rojstni dan predsednika (in filozofa) Masaryka z zbornikom *Masaryk a řeč* (Masaryk in jezik), ki je vseboval prispevke Jana Mukařovskega (1891–1975) in Romana Jakobsona (1896–1982). Potemtakem so ruski formalisti in praški strukturalisti nastopali kot pomembni igralci na kulturnem prizorišču, pa tudi kot željni udeleženci graditve novih družb, ki so se oblikovale po oktobrski revoluciji in prvi svetovni vojni. Njihov odnos do politične moči, celo v primeru formalistov (prizadevanja praškega lingvističnega krožka, da bi našel sodelujoči *modus vivendi* s političnim redom, so se postopno izjalovila), je treba ponovno ovrednotiti v luči njihove dejavne vpletenosti v kulturne načrte dveh novoustanovljenih držav.

Vendar pa z omenjeno tipološko značilnostjo okolja, v katerem sta nastala in se razvijala ruski formalizem ter praški lingvistični krožek, ne smemo pretiravati. Obstoja obeh skupin bi si namreč ne mogli predstavljati brez presečišč med narodnim navdušenjem in kulturnim svetovljanstvom, presegajočim zaprtost in enojezičje. Dejavnosti ruskih formalistov so se več let odvijale v ozračju stopnjevanje gibljivosti in izmenjave idej med prestolnično in emigrantsko rusko kulturo, katere najbolj nadarjena ambasadorja sta bila Šklovski v času svojega bivanja v Berlinu in Jakobson, ko je bil na Češko-Slovaškem. Že same temelje ruskega formalizma so prav tako položili ravno strokovnjaki, mnogi med njimi judovski, ki so bili prepojeni z več kot enim kulturnim izročilom in so se zato zlahka vživeli v organsko etnično-kulturno raznovrstnost imperialnega Sankt-Peterburga in Moskve: poljski jezikoslovec francoskega porekla Baudouin de Courtenay, Boris Ejhenbaum, Osip Brik in zlasti Roman Jakobson, če omenim samo nekatere. Jakobson je še posebno značilen, saj sta njegova poznejša emigracija v Prago ter sodelovanje s Petrom Bogatyrevom in dunajskim emigrantom Nikolajem Trubeckojem, a tudi s Tinjanovom – ta je ostal v Leningradu – zaznamovala delo njegovih praških sodelavcev,¹¹ kar je odločilno vplivalo na to, da je praški lingvistični krožek dobil format resnično mednarodnega zbora znanstvenikov. Potemtakem je tako ruski formalizem kakor tudi praški lingvistični krožek omogočila intelektualna menjava, ki se je okoriščala s prečkanjem državnih meja, čeprav najpogosteje pod pritiskom izgnanstva. Še več, delo praške-

ga lingvističnega krožka je potekalo v razmerah pravega mnogojezičja, to pa je spodbujalo svobodo izražanja in ozkim nacionalističnim skrbem dajalo pečat anahronizma. O tem zgovorno priča odlomek iz spominov ene izmed sodobnic:

»Jezik sestankov je bila druga značilnost krožka. Redko je bilo slišati češčino brez tujega naglasa. Celo tisti, ki so poleg češke materinščine komaj znali kak drug jezik, so se sčasoma navzeli nekam čudaške izgovorjave. Tuji gostje so še prispevali k tej jezikovni zmedi. Zgled bi lahko bil gostujoči predavatelj iz Danske. Moral je govoriti v francoščini ali nemščini oziroma v kakem slovanskem jeziku, to pa je seveda počel z naglasom.«¹²

Poleg tega ne smemo pozabiti, da so Jakobson, Trubeckoj in Bogatyrev pisali v vsaj dveh jezikih, podobno kot Lukács in Ingarden, ki sta poleg nemščine rabila tudi svoja materna jezika, madžarščino in poljščino. Lukács je v izseljenstvu na Dunaju, v Berlinu in Moskvi preživel več kot dve desetletji.

Življenja Lukácsa, Jakobsona, Trubeckoja, Bogatyreva in Šklovskega, nekoliko pozneje tudi Welleka nas silijo, da pretehtamo velikanski vpliv izgnanstva in izseljenstva na rojstvo moderne literarne teorije v Vzhodni in Srednji Evropi. Izgnanstvo in izseljenstvo sta bili skrajni utelešenji mnogoprostorja in mnogojezičja [heterotopia and heteroglossia], ki so ju sprožile krute zgodovinske spremembe; te so povzročale dislokacijske travme, a tudi tvorno negotovost pri soočanju in razpolaganju z več kot enim jezikom ali kulturo. Ta vzorec je ostal tvoren še po drugi svetovni vojni, ko se je središče teoretske misli nekako od 50. do 70. let postopno premikalo v Francijo: romunsko-judovski Lucien Goldmann (1913–1970), v Litvi rojeni Algirdas J. Greimas (1917–1992) in – na vrhuncu poznejšega izseljenskega vala – Tzvetan Todorov (1939–) in Julia Kristeva (1941–), oba rojena v Bolgariji, so znatno obogatili marksistično literarno teorijo, semiotiko, naratologijo, strukturalizem, poststrukturalizem, psihoanalizo in feminizem.

Toda izgnanstvo in izseljenstvo v 20. in 30. letih se je po svojem kulturnem položaju razlikovalo od izkušenj po drugi svetovni vojni. Prišleki na pariško intelektualno prizorišče (Greimas, Todorov, Kristeva) so vsi doktorirali na francoskih univerzah, vidne figure rodu, ki je bil dejaven v 20. in 30. letih, pa so se pred odhodom v izgnanstvo ali izseljenstvo izobrazile in dozorele v svojih rodnih deželah oziroma kulturah. Če bi Greimasa, Todorova in Kristevo, malo manj pa Goldmanna lahko zaupno opisali kot kulturne asimiliranca, pa Lukács, Jakobson, Bogatyrev in Trubeckoj pri eni izmed najbolj ustvarjalnih stopenj v svojih karierah nikdar niso šli tako daleč pri usvajanju nove, gostiteljske kulture. Bili so bolj pregnanci kakor uveljavljeni izseljenci, vsi pa so se potapljali v pristno raznokulturno [heterocultural] okolje in – to je še pomembnejše – vztrajno ohranjali resnično dvojezično intelektualno eksistenco.

Prav ta edinstvenost jezikovnega položaja nas približa k dialektiki glavnih pogojev za nastanek moderne literarne teorije v deželah Vzhodne in Srednje Evrope med obema svetovnjima vojnama. Izgnanstvo je gotovo dejavnik, ki ima ogromen pomen, toda njegov vpliv, pogosto nerazdružljivo povezan z osebnimi vidiki posameznikovega življenja in kariere, ne

more ponuditi razlage, ki bi od omenjenih osebnih okoliščin prešla k zgodovinski izkušnji v njeni nepoenostavljivi raznovrstnosti. Argument izgnanstva, ki je najbolj dramatičen in zlahka prepoznaven zunanji izraz globljih strukturnih razlogov, v svojo sliko ne more zajeti tako izjemnih teoretikov, kakršni so bili Ingarden, Mukařovský in Vodička. V primerjavi z omenjeno razlago se zdi, da tolmačenje, ki poudarjeno osvetljuje prežemanje in prekrivanje jezikov, prinaša celostnejšo in globljo pojasnitev razmer, ki so oblikovale delo ne le izgnancev, ampak tudi tistih, ki so ostali v novih neodvisnih državah, nastalih na političnem zemljevidu Evrope po prvi svetovni vojni.

Čeprav so te dežele postale neodvisne od Avstro-Ogrske in – v poljskem primeru – tudi od Nemčije in Rusije, pa nacionalni ponos in goreče delo v imenu novih držav nikakor nista pomenila samodejne oddaljitve od nemške kulturne krožnice. V Pragi je nemška univerza delovala še naprej; razumniki, ki so se izobrazili v Nemčiji, so ostali vodilne avtoritete tudi na različnih področjih madžarskega in poljskega družbenega življenja. Nemško periodiko in dvojezične izdaje so svobodno tiskali in spravljali v obtok. *Pester Lloyd*, madžarski časopis v nemščini, v katerem je priobčil mnogo besedil tudi mladi Lukács, med njimi nekrolog Simmlu, je izhajal osem desetletij, od 50. let 19. stol. do druge svetovne vojne. Ko sta češka in poljska inteligenca dobili trdnejše zaledje in uživali podporo mladih neodvisnih držav, sta na nemško kulturno navzočnost gledali manj boječe. Zato nas ne sme presenetiti, da je bil na Češko-Slovaškem ravno praški lingvistični krožek tisti, ki se je razločno distanciral od provincializma protinemškega purizma. Krožek je poleg tega priznal obstoj slovaščine kot posebnega jezika, čeprav je ustava nove republike govorila o enem samem »češko-slovaškem« narodu in enem »češko-slovaškem« jeziku.¹³ Ni naključje, da so nova izhodišča v jezikoslovju in literarni teoriji prodrli v Pragi, ne pa v Bratislavi, katere znanstvena skupnost se je bala, da bi slovaščino preplavili češki vplivi. Češki akademiki so bili bolj prepričani o svoji moči, imeli pa so tudi trdnejši družbeni položaj, zato so se lahko lažje postavili v vlogo posrednikov med svojo lastno dediščino in novimi razvojnimi premiki v evropski misli, z nemško vred. Za novo razdobje češko-nemškega dialoga po prvi svetovni vojni je zgovorna polemika o sodelovanju manjših srednjeevropskih nacionalnih držav v politični prihodnosti Evrope. Nemčija si jih je hotela predstavljati kot naravno podložne nemški kulturni premoči, omenjene dežele pa so bile nemško dediščino pripravljene vpreči v proces svojega lastnega preoblikovanja v moderne, v prihodnost usmerjene in brezkompromisno neodvisne države. Najjasnejši formulaciji teh nasprotnih stališč se zdita *Mittleuropa* (1915; v angleškem prevodu je izšla v Londonu in New Yorku 1916) Friedricha Naumanna in Masarykova knjiga *Das neue Europa* (1918).¹⁴ Toda v zvezi s češko-nemško kulturno soseščino se je razgrnil širši spekter javnega mnenja, razpetega med zagovornike in skeptike; z njim so bile zaznamovane debate še v zgodnjih 30. letih.¹⁵ Potemtakem so Češko-Slovaška, Poljska in Madžarska pozorno spremljale nemške – v primeru praškega lingvističnega krožka tudi ruske – razvojne procese v mišljenju, vendar pa so jih obravnavale pragmatično, v skladu s

svojim neodvisnim političnim obstojem. Vse tri so se navezovale na zahodno in rusko humanistiko, a so ju prosto in ustvarjalno prilagajale svoji lastni perspektivi, ki ni bila istovetna ne z zahodno ne z rusko kulturo. Z drugimi besedami: po prvi svetovni vojni so si Češko-Slovaška, Poljska in Madžarska delile kulturno identiteto dežel, ki so bile zaradi nemške zapuščine več kot zgolj nacionalne države in manj kot imperiji. Ta posebni vmesni položaj je pomenil, da so bila kulturna presečišča in mnogojezičje v vseh treh deželah sama po sebi razumljiva. Nemški (in ruski) kulturi se niso čutile niti preblizu niti predaleč, in to je verjetno ustvarilo ugodno ozračje za rast in gojenje novih miselnih smeri. Možnost za »potujitev« posvečenosti in naravnosti svoje lastne književnosti prek njenega razčlenjevanja v drugem jeziku ali prek njenega prelamljanja skozi prizmo druge kulture se mi zdi dejavnik, ki je za vznik moderne literarne teorije v obdobju med obema vojnama najvažnejši. To, da si si literaturo prilagajal teoretično, je pomenilo, da si zmoget preseči njeno (in svojo) nacionalno umestitev, saj si si izbral zunanji položaj obstranca, ki premišlja njene abstraktne zakonitosti. Roman Jakobson se je v članku »O načelih praške lingvistične šole« (1934) dotaknil te poteze češkega in srednjeevropskega življenja med obema svetovnima vojnama:

»Češko-Slovaška leži na križišču različnih kultur, njen razločevalni kulturni značaj pa je v vsej zgodovini [...] obstajal v ustvarjalnem zlivanju tokov, katerih izviri so bili drug od drugega razmeroma oddaljeni. Velik čar češke umetnostne in družbene ideologije med najbolj ustvarjalnimi obdobji njene zgodovine izvira iz mojstrskega križanja raznovrstnih, včasih celo nasprotujočih si tokov.«¹⁶

Nakazana nova kakovost intelektualnega življenja v Srednji Evropi – ta tedaj ni bila niti metropola niti provinca, ampak je spominjala bolj na podcelino s svojo posebno, četudi nekoliko vase zaprto kulturo (naj zadostja, če omenim, da je delo praškega lingvističnega krožka po Evropi vse do 60. let 20. stol. ostalo v celoti le slabo znano, morda z izjemo slavistov) – je imela velikanski zgodovinski pomen: opozarjala je, da si je spodbude zahodnih filozofskih tradicij bilo že mogoče podrediti in jih preoblikovati brez površnega omalovaževanja, a tudi brez plahosti in imitacijskega samozanikovanja.

To vsekakor drži za delo Lukácsa in Ingardna. Oba sta nameravala obogatiti evropsko filozofijo, končala pa sta s prakticiranjem literarne teorije in estetike. Pravzaprav se v obeh primerih, predvsem pri Lukácsu, literarna teorija nikoli ni mogla osamosvojiti od estetike. Podobno težnjo lahko opazimo tudi pri Mukašovskem od srede 30. let naprej.¹⁷ Ingarden je v predgovoru k prvi izdaji knjige *Literarna umetnina*, napisane v Lvovu, razglasil: »Ne glede na to, da je glavna tema mojega raziskovanja literarno delo oz. umetnina, pa so končni motivi, ki so me nagnili k obdelavi te teme, splošno filozofske narave in daleč presegajo to posebno temo.«¹⁸ Fenomenologija je bila vsekakor zvezda vodnica Ingardnovih raziskovanj, čeprav na način, ki je dal slutiti kritično prilastitev in premeno Husserlovih postavk. Ko obravnavamo postopen razpad filozofskih metagovorov, kakršna sta fenomenologija in marksizem, ter njihove usledine v obliki estetike in/ali literarne teorije, moramo biti previdni, da ne

spregledamo sledi, ki so jih omenjeni metadiskurzi pustili v pozneje osamosvojenih teoretskih pripovedih. Teža fenomenologije niha glede na okolje. Njen vpliv ni bil tako sistematičen in močan v ruskem formalizmu – Špet je bil glavni posrednik med nemško fenomenologijo in formalisti¹⁹ – in v praškem lingvističnem krožku,²⁰ z očitno izjemo R. Jakobsona,²¹ sledi fenomenološkega pristopa je namreč mogoče zlahka prepoznati v njegovi teoriji ritma in verza, podloženi z razumevanjem »pesniškega časa« in »časa pričakovanja« (*Erwartungszeit*).²² Po drugi strani pa je bila fenomenologija izredno pomembna za Ingardna, podobno kot so bili za Lukácsa odločilni novokantovstvo, filozofija življenja in marksizem.

Zgodnji Lukács – skoraj tako kot zreli Ingarden – samega sebe ni imel za literarnega teoretika, ker so bila intelektualna izročila, ki jih je podedoval in usvojil prek madžarsko-judovskega miljeja, v katerem je ustvarjal v prvih dveh desetletjih 20. stol., izročila filozofije kulture in estetike. Lukácsseva poznejša pozornost do literarne teorije, zlasti teorije žanrov in romana, pa tudi njegova označitev sebe kot literarnega teoretika v 30. letih sta izšli iz izjalovljenih upov, da bi obravnavo imanentnih vidikov umetnosti združil z razčlenbo njenih družbenih razsežnosti. Lukácsseva zgodnja kariera in poskusi, da bi se vključil v heidelberško okolje sistematične, pretežno novokantovske filozofije kulture in umetnosti, so se vsekakor iztekli v grenko razočaranje nad znanstvenim izročilom nemških metropol. Opustil je svoje poskuse v sistematični filozofiji umetnosti²³ (k njej se je vrnil šele v 60. letih, a z marksističnega vidika) v prid zanimanju za družbene razsežnosti književnosti. Lukács in Ingarden sta, vsak po svoje, hotela prelomiti prav s kategorijami novokantovske filozofije umetnosti. Ingarden je to storil tako, da je sprejel prilagojeni husserlovski pristop, s katerim je v razlago literarne umetnine lahko vključil »plast predstavljenih predmetnosti« in ji, v nasprotju z novokantovsko estetiko, pripisal potrebno veljavo. Lukács pa je ubral drugačno pot. Navsezadnje se je na svoja zgodnejša dela o žanru, zlasti na *Zgodovino in razvoj moderne drame*, natisnjeno 1911 in »slučajno napisano v precej sprejemljivejši madžarščini«²⁴ kot eseji, ki so istega leta izšli v nemški redakciji pod naslovom *Die Seele und die Formen*, tako da je bila knjiga o drami v nasprotju z eseji v Budimpešti dobro sprejeta. Leto prej je napisal članek pod zgovornim naslovom »Zur Theorie der Literaturgeschichte«, v katerem je zastavil – sicer na dokaj kompromisen način – vprašanje o družbeni naravi forme. Posebej pa je pomembno poudariti, da je Lukács svoj glavni prispevek k literarni teoriji – tj. teorijo realizma in romana iz 30. let – ustvaril šele po tem, ko se je iz potrebe po nadaljnji »konkretizaciji« dokaj nepravovernostno spustil v marksistično filozofsko metagovorico. Njegova knjiga *Zgodovina in razredna zavest* (1923) je postavila temelje za takšno razumevanje marksizma, ki je bilo združljivo s premočjo bolj celostnih in kulturološko utemeljenih pristopov, grobemu materializmu pa je pomenilo izziv. Ravno »revizionistični« ton njegovega marksizma je Lukácsu omogočil, da je za model, ki naj bi ga posnemal novi (socialistični in proletarski) roman, postavil klasične zglede meščanskega romana 19. stol. Njegovo delo o realizmu in romanu ga je postavilo naravnost na polje literarne teorije, čeprav mu prej ni pripadal. To polje so oblikovala

premišljanja o realizmu v praškem lingvističnem krožku, zlasti Jakobsonova,²⁵ a tudi vztrajna navzočnost utrujenega in izčrpanega ruskega formalizma v 30. letih (predvsem gre za Šklovskega, ki je z Lukácsem o teh vprašanih odkrito ali prikrito polemiziral)²⁶ ter Bahtinovi energični odzivi na Lukácsevo teorijo, ki pa so tedaj ostali neobjavljeni. Lukácseva teorija romana je bila, če uporabimo posrečene izraze Johna Neubauerja, »vpis brezdomstva«,²⁷ in sicer kulturnega, družbenega in – bi lahko dodali – metodološkega. Lukácsev prijatelj Mihail Lifšic se spominja,²⁸ da je v poznih 20. in zgodnjih 30. letih v Moskvi pravoverni stalinizem izjemno oteževal uveljavljanje neposvečenih disciplin, kakršna je bila že marksistična estetika; še teže je šlo literarni teoriji kot avtonomni vedi. Z Lukácsevimi članki o realizmu in zgodovinskem romanu se je leva literarna teorija končno postavila na trdnejša tla in si pridobila ugleden položaj, in sicer tako, da se je pridružila uveljavljenemu raziskovalnemu področju, ki so ga gojili na širšem mednarodnem prizorišču, zunaj okvirov gole politične koristnosti. Lukácseva koncepcija realizma je bila precej več kot orožje v političnih bojih levice iz 30. let. Bila je prenovljeni odziv na Heglov pojem totalitete, opazno navzoč že v *Zgodovini in razredni zavesti*; v enaki meri je bila tudi zapozneli odgovor na (novo)kantovsko sopostavitev bistva in videza ter na zahtevna prizadevanja *Lebensphilosophie*, da bi formo spravila z življenjem – to je bil osrednji problem Lukácsevega teoretiziranja od najzgodnejših faz naprej. Lukácsevo vneto za realizem lahko razumemo kot vneto za literarno formo, ki ukinja samo sebe, da bi napravila prostor čilosti in bogastvu življenja. Realizem nudi idealen položaj, v katerem pisatelj resničnosti ne posnema (s tem se izogne lažni dilemi »pripovedovati ali opisovati«, ki jo najdemo v naslovu enega izmed ključnih Lukácsevih spisov), a se od nje tudi ne oddaljuje. Realistično literarno delo ostaja zvesto mnogostranosti življenja, ne da bi se kot umetnina odpovedalo svojemu lastnemu bistvu. Potemtakem je realizem sprava kulture in življenja prek literarnih oblik, ki nočejo biti pomembne same na sebi, temveč, kot se zdi, svojo posebnost rade volje predajajo prozornosti odsevanja.

Potem ko smo na kratko raziskali razpad in preoblikovanje filozofskih metagovorov kot enega izmed dejavnikov, ki so pripomogli k rojstvu moderne literarne teorije v Vzhodni in Srednji Evropi v letih med obema svetovnjima vojnama, naj se za zaključek vrnemo k drugi premisi, ki smo jo na začetku tega spisa izbrali za premislek. Sijajna epizoda v evropski miselni zgodovini 20. stol. bi ne bila mogoča brez korenitih sprememb v književnosti, saj so ravno te najprej zahtevale iskanje novih teoretskih pristopov. Zgodovina medsebojnega vplivanja literarne teorije in literature pri ruskih formalistih in praških strukturalistih je zdaj že dobro znana, zato mi je ni treba obnavljati; posvetil pa se bom odpravljanju nekega nesporazuma, ki še še vedno znova in znova vrača. Med preučevalci obravnavanega obdobja je postala običajna trditev, da sta bila tako ruski formalizem kakor tudi praški lingvistični krožek rojena iz duha avantgardnega eksperimenta z obliko (v literaturi in likovni umetnosti), ki je zase terjal racionalizacijo in znanstveno mnenje. Tovrstne zveze so bile že na široko popisane in jih tu ni treba ponavljati. Vendar pa se doslej

niso dovolj zavedali dejstva, da so programi in ideje obeh skupin segali nazaj k preokupacijam, značilnim za romantično literarno in kritiško izročilo. V Rusiji je imelo vlogo posrednega člana poglobljeno zanimanje simbolistov za metriko in teorijo verza. Jakobson se je v pogovorih s Pomorsko spomnil, da je A. Belega »ideja o verzu kot neposrednem predmetu analize vame vtisnila neizbrisen pečat.«²⁹ Še pomembnejše je, da je Jakobson zasluge za predajo bistvenih idej in teoretskih načel formalizma pripisal še bolj tradicionalnemu ruskemu učenjaku, prek njega pa romantični dediščini: »Tradicija tesnega povezovanja preučevanja jezika s preučevanjem literature se je vzpostavila na moskovski univerzi v 18. stol., posebej pa jo je gojil eden izmed največjih slavistov prejšnjega stoletja, Fedor Ivanovič Buslajev (1818–1897), ki je po romantikih podedoval idejo o obstoju globoke vezi med jezikoslovjem in preučevanjem literature [moj poudarek – G. T.] v obeh njenih razsežnostih, pisni in ustni.«³⁰ V luči tega spoznanja bi lahko začeli boljše razumevati Jakobsonovo in Mukafovskega kritiko Saussura, zlasti njegove izključevalne opozicije med sinhronijo in diahronijo. Praški lingvistični krožek je v svojih analizah odmeril prostor tudi za zgodovinske spremembe, skozi katere sta šla jezik in književnost v procesu širjenja in prilagajanja, in skušal razložiti jezik z dialektiko identitete in menjave, statike in dinamike, proizvoda in vloge; s tem je krožek prevzel in utelesil idejo Wilhelma von Humboldta o jeziku, ki je vedno *ergon* in *energeia* obenem. Vso to teoretsko prtljago pa si je bilo od romantike mogoče »izposoditi« in jo narediti relevantno samo po zaslugi vzporednega ukvarjanja z romantičnim pesništvom in prozo. Znatno število najpomembnejših študij ruskih formalistov se je ukvarjalo s Puškinom in Lermontovom. Tudi praški lingvistični krožek je znova odkrival romantika Karla Hynka Mácho in Karla Erbna;³¹ prvi je bil predmet resnih študij Mukafovskega in Jakobsona. Drugi češki romantični pesnik, Milota Zdirad Polák, četudi danes nima večjega pomena,³² je pritegnil pozornost Mukafovskega, da je leta 1934 analiziral njegovo pesem *Vznešenost přírody* (Vzvišenost narave) v eni svojih glavnih razprav. To vztrajno zanimanje za romantiko, tako v ruskem kot v češkem okolju, je bržčas koreninilo v notranjih vezeh med romantiko in avantgardo; njenim eksperimentom so bili formalisti in praški lingvisti iskreno naklonjeni. Obenem pa nam rabi tudi kot opozorilo na organsko povezavo, čeprav posredovano in zato spregledano, med moderno literarno teorijo in redom ter cilji romantične umetnosti in filozofije kulture.

Dejstvo, da se je zametek moderne literarne teorije v Vzhodni in Srednji Evropi globinsko združil z romantično literaturo in kritištvom, poleg tega zgovorno nakazuje tisto dialektiko med nacionalnim in svetovljanskim, o kateri sem prej z nekoliko drugačnega zornega kota že razpravljal. Zgodovinsko je bila romantika (in različne smeri postromantike) v vseh navedenih deželah glavna dobaviteljica literarnih besedil, ki so gradila nove nacionalne kanone. Nobeno drugo literarno gibanje ni bilo zmožno ustanoviti boljše skupščine lokalnega ponosa, narodne gorečnosti in občečloveških vrednot. Pomen romantične književnosti je dvojen: uveljavljala je vrline narodne neodvisnosti in edinstvenosti, a po drugi strani

branila tudi zanimanje za trajne človeške strasti, neodvisne od zgodovinskih razmer in krajine. Ukvarjanje z romantičnimi besedili je bilo potemtakem dejanje, sorodno temeljnemu paradoksu, vcepljenemu v nekatere najboljše zglede zgodnje literarne teorije. Mesto romantike v analitičnem repertoarju praškega lingvističnega krožka je nesporno, kar se je odražalo v dejstvu, da je samo podjetje literarne teorije v zgodnji fazi slonelo na dualistični premisi, da je mogoče razmišljati o književnosti onkraj nacionalnih omejitev, kot o literaturi *per se*, obenem pa podlegati skušnjavi po vrednotenju njene kakovosti (tj. dejstvu, da je o njej vredno teoretizirati in iz nje izluščiti »univerzalne zakone«) prek razčlemb uveljavljenih besedil, katerih kanonizacija je bila najpogosteje rezultat praks, skladnih z graditvijo mlade nacionalne države.

Danes se zdi, kot da smo literarno teorijo presegle in jo pustili za sabo kot nekakšno hrepenenje po hitro izginjajočem svetu ponotranjene pozornosti za literarno besedilo kot privilegiran predmet obravnave. Drugačnja kultura komuniciranja ter povečano blagovno preobražanje [commodification] zasebnosti, prostega časa in razvedrila, kakor tudi družbeni boji za širšo zastopanost in graditev vzporednih kanonov pomenijo, da je čas za poglobljeno, intenzivno in pogosto že kar pobožno ukvarjanje z literarnim besedilom – s tem pa tudi z literarno teorijo – verjetno za vselej minil. Brez dramatične in bogate miselne izkušnje Vzhodne in Srednje Evrope v prvi tretjini 20. stol. ta čas ne bi nikdar niti napočil.

Iz angleščine prevedel
Marko Juvan

OPOMBE

¹ W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Grundzüge einer Literaturanthropologie*, Frankfurt, 1991.

² O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, 1917.

³ Za študije o angleški ter vzhodno- in srednjeevropski literarni teoriji v primerjalni perspektivi gl. P. Steiner, »Formalism and Structuralism: An Exercise in Metahistory«, *Russian Literature* 12 (1982), str. 299-330; E. Bojtár, *Slavic Structuralism*, Amsterdam, 1985; J. Striedter, *Literary Structure, Evolution and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge, Mass., 1989; L. Doležel, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln, Nebr., 1990.

⁴ Za raziskavo Proppovih ruskih predhodnikov gl. H. Jason, »Precursors of Propp: Formalist Theories of Narrative in Early Russian Ethnopoetics«, *PTL* 3 (1977), str. 471-516; gl. tudi P. Gillet, *Vladimir Propp and the Universal Folktale*, New York, 1998.

⁵ O polemikah ob Vodičkovi prilastitvi Ingardna gl. L. Doležel, »Structuralism of the Prague Circle«, v: *The Cambridge History of Literary Criticism*, 8. zvezek, Cambridge, 1995, str. 54-55.

⁶ P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, ur. J. Bollack in H. Stierlin, Frankfurt, 1975; Isti, *On Textual Understanding and Other Essays*, prev. H. Mendelsohn, Manchester, 1986.

⁷ Za zgled gl. H. R. Jauss, »Limits and tasks of literary hermeneutics«, *Diogenes* (1980), št. 109, str. 92–119.

⁸ Nad literaturo o Ingardnu, posebej tisto, ki ni v poljščini, je še vedno mogoče imeti pregled. V angl. prim. predvsem uvod Georga Grabowicza k svojemu prevodu *Das literarische Kunstwerk*, v: R. Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, 1973, str. XLV–LXX, pa tudi E. H. Falk, *The Poetics of Roman Ingarden*, Chapel Hill, 1981, in *On the Aesthetics of Roman Ingarden*, ur. P. McCormick in B. Dziemidok, Boston, 1989.

⁹ Gl. prispevke Šklovskega, Ejhenbauma, Jakubinskega, Tinjanova, Kazanskega in Tomaševskega v *Lefu* (1924), št. 1, str. 53–148.

¹⁰ Prim. C. Any, *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*, Stanford, 1994, str. 90.

¹¹ R. Jakobson, »Yuri Tynianov in Prague«, v: J. Tinjanov, *The Problem of Verse Language*, ur. in prev. M. Sosa in B. Harvey, Ann Arbor, str. 135–140.

¹² M. Součková, »The Prague Linguistic Circle: a Collage«, v: *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*, ur. L. Matejka, Ann Arbor, 1976, str. 2.

¹³ L. Ďurovič, »The Beginnings of Structuralism in Slovakia and the Bratislava Linguistic Circle«, v: *Sound, Sign and Meaning*, str. 54.

¹⁴ O debatah v zvezi z »Mitteleuropa/Srednjo Evropo« v zadnjih dvajsetih letih gl. R. Szporluk, »Defining 'Central Europe': Power, Politics and Culture«, *Cross Currents* 1 (1982), str. 30–38; vplivni esej M. Kundere »The Tragedy of Central Europe«, *The New York Review of Books* (26. 4. 1984); odgovor J. Brodskega »Why Milan Kundera is Wrong about Dostoevsky«, *Cross Currents* 5 (1986); J. Szűcs, »Three Historical Regions of Europe«, v: *Civil Society and the State*, ur. J. Keane, London in New York, 1988, str. 291–332; F. Fehér, »On Making Central Europe«, *Eastern European Politics and Societies* 3 (1989), str. 412–447; *In Search of Central Europe*, ur. G. Schöpflin in N. Wood, Cambridge, 1989; L. Matejka, »Milan Kundera's Central Europe«, *Cross Currents* 9 (1990), str. 127–134; R. Okey, »Central Europe/Eastern Europe: Behind the Definitions«, *Past and Present* 137 (1992), str. 102–133; L. Wolff, *Inventing Eastern Europe*, Stanford, 1994; G. Delanty, »The Resonance of Mitteleuropa. A Habsburg Myth or Antipolitics?«, *Theory, Culture and Society* 13 (1996), št. 4, str. 93–108. Gl. tudi povzemajočo obravnavo v: H. Mikkeli, *Europe as an Idea and an Identity*, Basingstoke and London, 1998, posebno 9. pogl.

¹⁵ Gl. predvsem F. Krejčí, *Češtvi a evropanství* [Češkost in evropejstvo], Praga, 1931, in M. Hodža, *Československo a sredni Evropa* [Češko-Slovaška in Srednja Evropa], Praga, 1931.

¹⁶ Navedeno v F. Galan, *Historic Structures: The Prague School Project, 1928–1946*, London in Sydney, 1985, str. xii.

¹⁷ Kritični prikazi literarne teorije in estetike Mukašovskega, natisnjeni v angleščini v zadnjih dvajsetih letih, so mdr.: J. Veltruský, »Jan Mukašovský's Structural Poetics and Esthetics«, *Poetics Today* 2 (1980–1981), str. 117–57; R. Sheppard, *Tankred Dorst's "Toller": A Case-Study in Reception*, New Alyth, 1989, zlasti str. 7–34; in S. Giles, »Sociological Aesthetics as a Challenge to Literary Theory: Reappraising Mukašovský«, *New Comparison* (1995), št. 19, str. 89–106. Gl. tudi Lotmanov postumno priobčeni članek »Jan Mukarzhovskii – teoretik iskusstva« [Jan Mukašovský, teoretik umetnosti], v: J. Mukašovský, *Issledovaniia po estetike i teorii iskusstva*, ur. J. Lotman in O. Malevič, Moskva, 1994, str. 8–32.

¹⁸ R. Ingarden, *Literarna umetnina*, prev. F. Jerman, Ljubljana: ŠKUC; ZIFF, 1990, str. 8.

¹⁹ Kratek prikaz Špetove vloge daje D. Fokkema, »Continuity and Change in Russian Formalism, Czech Structuralism, and Soviet Semiotics«, *PTL* 1 (1976), str. 153-196, zlasti 164-5.

²⁰ O. Sus, »On the Genetic Preconditions of Czech Structuralist Semiology and Semantics. An essay on Czech and German thought«, *Poetics* (1972), št. 4, str. 28-54, zlasti 30.

²¹ Gl. predvsem E. Holoenstajn, *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism*, Bloomington, 1976.

²² R. Jakobson, *O češkom stihe. Preimuščestvenno v sopostavljenii s ruskim*, Providence, 1969 (Brown University Slavic Reprints, zv. 6), str. 17-19.

²³ Več o tej epizodi v Lukáčsevi intelektualni karieri gl. G. Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of Their Time*, Oxford, 2000, str. 39-43.

²⁴ J. Nyíri, »Philosophy and national consciousness in Austria and Hungary: A Comparative Socio-Psychological Sketch«, v: *Structure and Gestalt: Philosophy and Literature in Austria-Hungary and her Successor States*, ur. B. Smith, Amsterdam, 1981, str. 235-262, tu: 250. Ingardnovo delo je v Nemčiji doživelo živahnejše odmeve kot na Poljskem.

²⁵ R. Jakobson, »O realizmu v umění«, *Červen* (1921), št. 4, str. 300-304.

²⁶ G. Tihanov, »Viktor Shklovskii and Georg Lukács in the 1930s«, *Slavonic and East European Review* 78 (2000), št. 1, str. 44-65.

²⁷ J. Neubauer, »Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel«, *Poetics Today* (1996), št. 4, str. 531-546.

²⁸ M. Lifšic, »Iz avtobiografii idej«, v: *Kontekst 1987*, Moskva, 1988, str. 264-319.

²⁹ R. Jakobson in K. Pomorska, *Dialogues*, Cambridge, Mass., 1983, str. 5.

³⁰ N. d., str. 10.

³¹ N. d., str. 143.

³² F. Galan, v op. 16 n. d., str. 45.

■ WHY DID MODERN LITERARY THEORY ORIGINATE IN CENTRAL AND EASTERN EUROPE?

The emergence of literary theory in Eastern and Central Europe was conditional upon a process of disintegration and modification of monolithic philosophical approaches on the eve of, and immediately after, World War I. This is one of the two major ways, in which modern literary theory was born, the strongest cases being the transformation of Marxism into a theory relevant to interpreting literature in the 1920s and the 1930s, most seminally in the work of the Hungarian-Jewish thinker György (Georg) Lukács (1885-1971), and the modifications of Husserlian phenomenology in the work of the Polish theoretician Roman Ingarden (1893-1970), who rendered phenomenology pertinent to the study of the 'literary work of art'. The second venue we have to explore when discussing the birth of modern literary theory in Eastern and Central Europe is that exemplified by the collective efforts of the Russian Formalists and the Prague Linguistic Circle. The emergence of literary theory in Russia and Czechoslovakia in the 1920s-1930s followed a different path.

Unlike Lukács's or Ingarden's work it did not originate in the modification of an overarching philosophical paradigm. Rather, it reflected the growing discontent with scholarly positivism, as well as – most crucially – the need to confront, make sense of, and give support, to fresh and radical modes of creative writing, which were making themselves felt in the literature of the Futurists in Russia and of the Czech, largely surrealist, avant-garde. Thus the engine of change behind literary studies was located, on the one hand, in the immanent evolution of philosophy and the dissatisfaction with traditional methodologies of literary scholarship, which by then were wearing thin beyond repair, but also, on the other hand, in the challenges stemming from the new artistic practices of the avant-garde and from the legacy of Romanticism, their most important precursor. Whatever the differences between these two scenarios, it is essential to stress the fact that in both cases the birth of modern literary theory in Eastern and Central Europe would not have been possible without a historically specific environment of heteroglossia, enhanced intercultural exchange, and border-crossing, exile being the most dramatic example thereof.

Marec 2001

CANKAR IN NIETZSCHE

Matevž Kos

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Razprava obravnava Cankarjeva literarna besedila (Erotika, Knjiga za lahkomišelné ljudi, Kralj na Betajnovi, Kurent) in nekatere njegove izjave, ob katerih je moč razpravljati o izrazitejših odmevih Nietzschejeve filozofije oziroma o ničejanstvu kot kompleksnem sestavu ideološko kulturnih in idejno estetskih prvin.

Cankar and Nietzsche. The article deals with Cankar's literary work (Erotika, Knjiga za lahkomišelné ljudi, Kralj na Betajnovi, Kurent) and some of his statements. These may lead us to discuss his work in terms of the more explicit response to Nietzsche's philosophy or Nietzschean philosophy as a complex part of ideological, cultural and aesthetic bases.

Erotika: slast v grehu

Bil je na Slovenskem mož, ki je kratko rekel, da je taka stvar le za v peč, kjer bi morda še kaj koristila nesrečnemu človeštvu. A na Slovenskem so silno inteligentni ljudje, ki so razsvetljeni od žarkov tiste svetovno-slavne filozofije, katera je rajnega Nietzscheja, patrona vsega modernizma, privedla popolnoma logično v norišnico. In ti so bili silno ogorčeni nad tem »farizejem in velikim duhovnom«. (nav. po: Cankar ZD II: 289)

Avtor navedenega besedila je Leopold Lenard. Gre za odlomek iz njegove kritike druge oziroma nove izdaje Cankarjeve *Erotike* iz leta 1902. Lenardova ocena je izšla v *Domu in svetu*, zahteva pa nekaj pojasnil. Mož, ki je omenjen v zvezi s pečjo, je ljubljanski škof Anton Bonaventura Jeglič, gre pa seveda za požig prve izdaje *Erotike* (1899) – Jeglič je, kot je znano, od tedanjega Cankarjevega založnika Bamberga odkupil večji del naklade (menda sedemsto od tisoč izvodov) in jo dal uničiti. Na Jegliča merijo tudi besede o farizeju in velikem duhovnu, ki jih navaja Lenard. Cankar jih je zapisal v epilogu k novi izdaji *Erotike*:

Gorjé mi, da sem se vdal morali, sovražniku, ki zalezuje človeka od rojstva. To je bilo po priliki ob tistem času, ko so napravili v Ljubljani velik ogenj in so

sodili nad mano veliki duhovni farizeji. Ob tistem času sem odprl oči in sanje so se izgubile in vse okoli mene je bilo pusto in prazno. (ZD II: 93)

Lenardova kritika, ki je sicer intelektualno precej skromen izdelek, Cankarja postavi še nekajkrat, eksplicitno ali implicitno, v ničejski kontekst. Recenzent na primer ugotavlja, da Cankar, »naš Zaratustra«, »poučuje filistrsko človeštvo kot suvereni Zaratustra«, ali pa, da je zanj najpomembnejše »vživanje poltenih strasti«. Najprej izreče priznanje škofu Jegliču, nato pa Nietzscheja omeni ob »modernizmu« – vanj očitno uvršča tudi Cankarja. *Erotika* je »umazano delo«, vendar »sveti semtertja kak izgubljen biser«. To pa zato, ker »Cankar ni bil vedno literaren proletarec s papirnato krono namišljenega nadčloveštva na glavi«. Lenard hoče reči, da je Cankar zapustil domovino in se na tujem izgubil. Tudi zato, ker je bil pod škodljivimi vplivi:

»*Erotika*« je prizor iz te blodnje po tujini. (ZD II: 290)

In med vplivi tujega sveta, kot lahko razberemo iz kritike, naj bi imela pomembno vlogo Nietzschejeva filozofija. Sicer pa se Lenard bolj kot Cankarjevi poeziji sami – denimo ciklu *Dunajski večeri*, ki je leta 1899 najbolj razburil konservativno kritiko – posveča epilogu k drugi izdaji *Erotike*. Pisatelj je namreč v njem zapisal nekaj svojih programskih stališč, formuliranih ponekod, verjetno ne po naključju, dokaj provokativno. Takšni so – ob »moralih, sovražniku« – na primer stavki o tem, da je najbolj »hudó človeku, če ne more grešiti. Kolika slast je v grehu in koliko večja je v hrepenenju po tem!« (ZD II: 91) Podobna je Cankarjeva formulacija, ki izenačuje greh, krepost in lepoto, obenem pa kot atribut večnosti ne ponuja samo lepote, temveč tudi grešnost:

Moja duša pa se je opajala v grehu, ki je bil krepost in lepota. Našla je v njem tisto tolažbo in tisti mir, ki more izvirati samó iz čistega studenca. Kdor greši z nedolžno in lepoteželjno dušo, opravlja delo, Bogu prijetno, in z vsakim grehom se bliža popolnosti, se bliža večni lepoti, ki je večen greh. (ZD II: 93)

Kritiki Lenardovega kova in tradicionalistični zagovorniki »lepega in vzvišenega« so se morali zamisliti tudi nad izjavo, v kateri Cankar pravi, da je ugledal »navadno in umazano resničnost in da bi se nedolžna duša ne zadušila v nji, sem jo prilagodil okoliščinam ter sem jo temeljito oškropil z gnojnicó«. Vendar ne smemo spregledati pesnikovega opozorila nekaj vrstic pozneje, ki se glasi takole:

Resnica je, da je ostalo na moji duši še nekaj svetlih mest, in dasi se trudim, ne morem jih zamazati z blatom – zmerom spet prisijejo na dan. Zmerom spet se mi pogled zastrè in gleda nazaj v nedolžno, čisto mladost, gleda naprej v neko daljno, svetlo prihodnost, ki hodi pred mano in se mi umika neprestano. Zmerom še mi je težkó, če pomislim, da bi moral udinjati ponosno lepoto, ki je moja lastnina, v službo tolstih, po pivu smrdečih ljudi in hudó mi je do smrti, če se spomnim na svoje sentimentalne verze in na ure, ki so jih porodile. (ZD II: 94–95)

Na tem mestu morda ni odveč pogled na eno izmed pesmi iz cikla *Dunajski večeri*, v kateri srečamo tudi kitico

Ne poljublaj, ne objemlji,
ne govori, da me ljubiš ...
S svojo strastjo nepoštено
pogubila si mi dušo.

Gre za »dialog« med ljubimcema, in podoben očitek vrne »njemu« v predzadnji kritici tudi »ona«:

Ne govôri, ne očitaj!
ti me hočeš ... ti me ljubiš;
s svojo strastjo nepoštено
ti pogubil si mi dušo; – (ZD I: 62–63)

Kako je lahko strast nepoštена – celo toliko, da pogubi dušo?

»Strast« sodi k *telesnosti*, »nepošténost« pa je *moralni* kriterij oziroma instanca moralnega čuta. Med *strastjo* in *nepošténostjo* na eni in *dušo* na drugi strani očitno vlada nepomirljivo nasprotje: duša je *idealiteta*, ob kateri se telesna strast in nepošténost (ali pa: *naturnost* in *družbenost*) pokažeta kot besedi iz »drugorazredne« sfere. Sprašujemo lahko naprej. Kako, na primer, razumeti Cankarjeve besede, ki pričajo o prepadu med »nedolžno dušo« in »umazano resničnostjo«? O »nedolžni, čisti mladosti« ali o »lepoti, ki je moja lastnina« na eni strani in »smrdečih ljudeh« na drugi? Ali pa o svetlobi, ki se jo da »omazati – in omazal sem jo že takó zeló – ali ugasiti je ni mogoče; neugasljiva je, večna luč«?

»Takó žalosten je moj obraz,« je rečeno v epilogu k *Erotiki*. Toda: »koliko je še lepega in dobrega v meni« (ZD I: 94–96). Lepo in dobro nista resnica življenja *tukaj* in *zdaj*, zapadlega grešnosti: pri življenju ju ohranja sila spomina na »nedolžno, čisto mladost« ali pa sila hrepenečega pogleda v »neko daljno, svetlo prihodnost«. Prebivališče obeh, tako sile spomina na čisto mladost kot pogleda v svetlo prihodnost, je *lepa notranjost*. Natančneje: *pesnikova* lepa notranjost. Ta je njegova najpristnejša lastnina.

Ob Cankarjevih formulacijah, bodisi da gre za lepoto duše, za apoteozo grešnosti ali pa kar za oboje obenem, se postavlja vprašanje, kako jih vključiti v *ničejanski* kontekst, o katerem so se razgovorili kritiki. Ne nazadnje se je moč tudi vprašati, od kod pri Cankarju *nedolžna duša*, ki lahko preživi le, če je *oškropljena z gnojnico*.

Beseda »greh«, ki jo pri Cankarju sicer pogosto srečamo, sodi seveda v krščanski besednjak – nekaj prepoznamo kot grešno predvsem na podlagi svoje vesti in njenega etično-moralnega glasu. Vendar pa Cankarjeve besede o »grehu, ki je bil krepost in lepota«, in o »večni lepoti, ki je večni greh«, lahko razumemo različno. Na primer kot igro pojmov, ki želi delovati »subverzivno« do obstoječih vrednot in predstav – s tem da greh izenačuje s krepostjo, ruši lestvico moralnih vrednot in, ne nazadnje, verskih resnic, ki jih, denimo, »povzema« družbeni nauk Katoliške cerkve. Cankarjeve besede o grehu, kreposti in lepoti pa bi bile lahko tudi »nezavedna« artikulacija njegovih eksistencialnih dilem v tem obdobju, tj. na prelomu stoletij, ko so se, kar zadeva avtorja *Erotike* – pa ne samo njega –, med sabo spopadale in mešale različne svetovnonazorske in literarno-estetske usmeritve, kot so krščanstvo, anarhizem, socializem, ničejanstvo

oziroma elementi naturalizma, dekadence, simbolizma in tudi že »angažirane« literature.

Cankar pogosto govori o »grehu« in »grešnosti«, enkrat v izvornem krščanskem pomenu, drugič (nemalokrat v istem besedilu) distancirano – vendar tudi v tem primeru še vedno, *per negationem*, govori o grehu. Ta »pojmovna negotovost« plastično priča o pisateljevem obdobju prehoda. Z drugimi besedami: s *pojmovno* negotovostjo prihaja do besede *eksistencialna* negotovost. Vendar pa Cankarjeve besede o grehu in grešnosti, z lepoto ob strani ali brez nje, niso še nikakršen argument v prid njegovi navezavi na Nietzscheja.

Vprašanje o duši, če si ga v tem kontekstu postavimo na bolj shematično-abstraktni, literarnozgodovinski ravni, je predvsem vprašanje o razliki med dekadenco in simbolistično *predstavo* o duši. Prva je predvsem senzualistična in strogo individualna, saj meri na svet instinktov in nezavednega,¹ simbolistična pa je zvečine ne-osebna, blizu Emersonovemu »konceptu« individualne duše, katere bistvo je, da je pot k »svetovni duši«. Kot izčrpno argumentira Pirjevec, je Cankarjevo pojmovanje duše blizu simbolizmu, natančneje, »spiritualističnemu univerzalizmu« (Pirjevec 1964: 211). Ne gre samo za to, da je takšna duša brezstrastna in odrešena teže individualnosti, temveč postaja vse bolj etična instanca: nosilka lepega, resničnega in dobrega. Takšno pojmovanje duše je razlog več za upravičenost sodbe o Cankarjevem prelamljanju z naturalistično poetiko. Pirjevec svojo argumentacijo podkrepljuje z nekaj navedki iz Cankarjevih besedil, tudi s tistim – najbolj znanim – iz *Epiloga k Vinjetam* (1899), ki govori o »mojih očeh« kot »organu moje duše«:

K vragu vse teorije! Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njene sovraštva ... (ZD VII: 195)

Nietzsche: mršava duša, snujoče telo

Kar zadeva razumevanje duše pri Nietzscheju, so nespregledljive zlasti njegove – kritične – besede o »stari 'duši'« v enem izmed fragmentov tako imenovane *Volje do moči*. V njem je Nietzsche jasno razmejil dušo od telesa: »telo je osupljivejša misel kakor stara 'duša'«, predvsem pa je »najpristnejša posest« (Nietzsche 1991: 367) – subjekt volje do moči je pač najbolj doma v *telesu*. Pomenljivi so tudi stavki iz *Tako je govoril Zaratustra*, ki merijo na neodpravljivo nasprotje med »zvestobo zemlji«, tj. naukom o nadčloveku, in »nadzemeljskim upanjem«, tj. zaničevanjem življenja:

Nekoč je bila pregreha nad bogom največja pregreha, ampak bog je umrl in s tem so umrle tudi te pregrehe. Zdaj je najhujše pregrešiti se nad zemljo in bolj spoštovati drob nedoumljivega kakor smisel zemlje!

Nekoč je duša zaničljivo gledala na telo: in takrat je bilo to zaničevanje višek: – hotela je, naj bo mršavo, grdo, sestradano. Tako je mislila, da se bo izmuznila njemu in zemlji.

O ta duša je bila sama še mršava, grda in sestradana: in okrutnost je bila naslada te duše!

Ampak tudi vi, bratje moji, mi še povejte: kaj vam telo naznanja o vaši duši? Kaj ni vaša duša revščina in umazanija in borno ugodje? (Nietzsche 1984: 12–13)

Ko Pirjevec analizira Cankarjevo rabo pojma »duša«, omenja tudi Nietzscheja, zlasti knjigo *Tako je govoril Zaratustra*, tu pa poglavje »O velikem hrepenenju«, v katerem se skorajda vsi odstavki začnejo z vzklikom »O duša moja«. Pirjevec sklepa, da zato, ker »je vse to poglavje samo nekakšen dialog med avtorjem in njegovo dušo« (Pirjevec 1964: 203). Vprašanje, ali lahko med »Nietzschejem« in »Zaratuistro« potegnemo neposreden enačaj, naj na tem mestu ostane odprto, ni pa se moč izogniti pripombi, da je posebnost Zaratustrovega govora v poglavju »O velikem hrepenenju«, na katerega mimogrede opozarja Pirjevec, predvsem ta, da Zaratustra govori iz nekega posebnega položaja, morebiti iz tistega *potem*, tj. po vpogledu v bistvo nadčloveka kot prihajajočega »gospodarja zemlje« (Nietzsche 1991: 532). In besede o duši so zato neke vrsta kritična refleksija, če ne kar obračun s tradicionalnim razumevanjem duše. Zaratustra mu namreč nasproti postavlja *novo* dušo. Beseda ostaja enaka, njena vsebina pa je doživela preobrazbo. O tej »diferenciaciji« po svoje poroča že prvi odstavek poglavja »O velikem hrepenenju«:

O duša moja, jaz sem te naučil reči »danes« in »nekoč« in »nekdaj« in zaplesati svoj ples čez vse tu in tedaj in tam. (Nietzsche 1984: 257)

Razlikovati med različnimi *resnicami* vsakokratne zdajšnjosti pomeni opazovati preteklost iz perspektive tega enkratnega *zdaj* in v luči prihajajočega *jutri*:

O duša moja, jaz sem zmil s tebe drobno sramežljivost in zakotno čednost in te pregovoril, da si se gola postavila soncu pred oči. (Nietzsche 1984: 257)

Zaratuistrova karakterizacija nove duše stavi na moč zanikanja (»greš skozi zanikajoče viharje«) in svobodo ustvarjanja (lahko jo razumemo tudi kot izpostavo »velikega, ljubečega zaničevanja, ki najbolj ljubi, kadar najbolj zaničuje«), predvsem pa njena resnica ni več onstranstvo, temveč moč »zemeljskega kraljestva«, v katerem ni več »davičca, ki se mu reče greh« (Nietzsche 1984: 257). Če je duša osvobojena grešnosti, potem ji mej ne postavlja več ta ali ona morala, s tem pa tudi ne več kriteriji hude kazni in dobrega plačila.

Gostota Zaratustrove metaforične govorice seveda preprečuje enosmerno razlagalno »racionalizacijo«. Kljub temu utemeljenemu pomisleku pa je moč domnevati, da »duša«, kakršno srečujemo pri Nietzscheju, nikakor ne bi mogla biti cankarjanska duša, ki jo ogroža »strast nepoštena«, pa tudi ne duša, katere atributi so čistost, nežnost, nedolžnost, lepota, dobrotita itn. – tisti atributi skratka, ki jih tako pogosto srečujemo pri Cankarju.

Cankarjev pojem »duše« ni povsem odrešen protislovnosti, ne glede na to pa je njegova prevladujoča plat *humanistična*. Duša – lahko bi rekli tudi: »lepa duša« – je pri Cankarju *humanizirana*; kolikor vanjo vdirajo elementi »grešnosti«, smo s tem tudi že priča, grobo rečeno, krizi humanistične zavesti. Ta napoči tedaj, ko v čisto dušo samo, v njeno najno-

tranjejšo notranjost, vdre umazanija ulice. Čistost duše se ohranja le še s pogledom v preteklost ali prihodnost.

Vprašanje o duši je vselej tudi že vprašanje o telesu, bodisi da je to njeno nasprotje, na primer Platonov »grob duše«, njena sopripadajoča posoda ali pa je duša, kot pri Aristotelu, entelehija telesnega. Nietzschejeva perspektiva je obrnjena. Še več: njegovo filozofijo se da razumeti *tudi* kot filozofijo telesa. In sicer v substancialnem pomenu: »duša«, če že, je zgolj eden izmed atributov telesa. Z drugimi besedami: »duša je samo beseda za nekaj na telesu«. To Nietzschejevo formulacijo srečamo v poglavju, ki ga Pirjevec, denimo, ne omenja, vendar je bržkone ključnega pomena za razumevanje odnosa med »dušo« in »telesom« pri Nietzscheju. Poglavje nosi pomenljiv naslov »O zaničevalcih telesa«, v njem pa je skozi Zarastrova usta med drugim rečeno tole:

»Telo sem in duša,« tako govori otrok. In zakaj naj ne bi postali kakor otroci?

Ampak prebujeni, vedoči pravi: skozi in skozi sem telo in nič zunaj tega; in duša je samo beseda za nekaj na telesu.

Telo je velika umnost, množica z enim smislom, vojna in mir, čreda in pastir.

Orodje tvojega telesa je tudi tvoj mali um, brat moj, ki mu praviš »duh«, majhno orodje in igrača tvojega velikega uma.

»Jaz« praviš in si ponosen na to besedo. Ampak večje je – v kar nočeš verovati – tvoje telo in njegov veliki um: ta ne pravi jaz, ta je jaz.

[...]

Za tvojimi mislimi in občutki, brat moj, stoji mogočen zapovednik, neznan mislec – ki se imenuje sam. V tvojem telesu živi, tvoje telo je.

[...]

Snujoči sam si je ustvaril ozir in prezir, si ustvaril slast in boleost. Snujoče telo si je ustvarilo duha kot roko svoje volje. (Nietzsche 1984: 37–38)

Če je *telo* izrazita manifestacija življenjske moči, potem bi se nam kot *dekadentni* (gledano bodisi strogo literarnozgodovinsko ali pa – še bolj – v luči Nietzschejeve filozofije volje do moči in njegovega rentgeniziranja *dekadence* kot enega izmed obrazov modernega nihilizma) morali, na primer, pokazati tudi tile Cankarjevi (prozni) stavki iz *Erotike*:

Od telesa visé samó še raztrgane pisane cunje; lica so zamolkla in v prsih je prazno...

Dvignila je glavo, da so se ji vsuli lasje raz rámen čez prsa. Zdelo se mi je, da vidim nocoj prvokrat njen rumenkastobleđi, od strasti in življenja upali obraz, njene globoke, meglene oči, polne sramú in utrujenosti, – da čutim prvokrat njeno zoprno mehko, opolzko teló, njene mokre, težke lase ... (ZD I: 65–66)

Razmeroma pogoste omembe Nietzscheja pri Cankarjevih kritikih so verjetno bolj ideološke narave kot pa posledica poglobljenega poznavanja bodisi Nietzschejeve filozofije ali pa temeljitega, neobremenjenega branja *Erotike*. Ravno ob Cankarjevem pesniškem prvencu se namreč zdi, da kakšnega resnejšega razpravljanja o Nietzscheju pravzaprav ne omogoča. Načeloma se sicer lahko pridružimo ugotovitvam literarne zgodovine, da je avtor *Zarastre* bil eden izmed avtorjev, ki so opredelili Cankarjevo miselnost v prvih dunajskih letih. Toda obe Cankarjevi zgodnji knjigi,

Erotika in *Vinjete*, prva je izšla marca 1899, druga avgusta istega leta, sodita, pogojno rečeno, še v »predničejansko« obdobje. Da pa je Cankar ne prav dolgo potem začel spoznavati Nietzschejevo filozofijo, je razvidno iz epiloga k novi izdaji *Erotike* 1902, v katerem se da odkriti nekaj formulacij, katerih izvir bi bila lahko (tudi) Nietzschejeva filozofija.

Cankar je sicer omenjal Nietzscheja že leta 1898 v pismu Župančiču, v katerem razmišlja o dekadenci, vendar ta omemba še nič ne pove o kakšnem intenzivnejšem seznanjanju z Nietzschejevo filozofijo ali navdušenju zanjo:

Oči, ki vidijo »dušo« in tragedijo v vsakem, na videz najneznatnejšem prizoru, utrudijo se napósled ali pa pridejo do tega, da od trepetajočih nijans ne vidijo surove celote. Zató Maeterlinckove drame niso drame – in če bi jih čital človek dalj časa ali če bi jih gledal več večerov zapored, – postal bi nervozen in izprevidel bi jasno, da smo ali še vsi skupaj na prenizki stopinji, – ali pa, po Nietzscheju, – da stojimo vendar še nekoliko višje od teh pokvarjenih, hiperizobraženih nervoznežev. – Napósled, jaz slutim, da sem sam »jeden izmed njih« – a ti poznaš moje nágnjenje do trdnih korakov in jasnih očíj. (ZD XXVIII: 6)

Zdi se, da Nietzscheja ne moremo evidentirati niti kot avtorja, ključnega za razumevanje epiloga k *Erotiki*. Tu sicer res lahko srečamo formulacije, ki govorijo v prid domnevi, da Cankarjev odnos do Nietzscheja v tem času ni bil zgolj nekaj zunanjega ali naključnega. To potrjujejo že omenjene pisateljeve besede o »morali, sovražniku, ki zalezuje človeka od rojstva«, ali pa sintagma, ki govori o »dioniziško veselih dušah«. Izidor Cankar, na primer, leta 1925 v uvodu v prvo knjigo *Izbranih spisov* Ivana Cankarja ugotavlja:

Tam na straneh epiloga v »*Erotiki*« se pojavi prvič v slovenski književnosti pojem »dionizijske nature«, močne, avtonomne, radostne individualnosti, iz katere vre življenje in za kakršne je smatral Ketteja in Murna; to je Nietzschejev terminus. (Cankar 1969b: 200)

Ko Izidor Cankar v istem besedilu primerja epilog v drugi izdaji *Erotike* in pesmi iz njene prve izdaje, kategorično ugotavlja, da je med obojima »zarez, ki jo vsak pazljiv bravec čuti: zgodnjo zbirko in poznejši epilog loči mogočna Nietzschejeva senca« (Cankar 1969b: 201).

Cankar in filozofija

Natančnejšega poročila o razmerju Ivana Cankarja do Nietzscheja nimamo, sploh pa ne izpod njegovega lastnega peresa. Ob tem je zanimivo, da je Cankar sam Nietzscheja v svojem literarnem opusu in korespondenci, v takšnih ali drugačnih izjavah, vsaj če sodimo po gradivu, natisnjenem v Zbranem delu, omenil le dvakrat, in sicer leta 1898 v že omenjenem pismu Župančiču, drugič pa v »Literarnem pismu«, natisnjenem leta 1900 v deveti številki revije *Slovenka*. Nietzsche je obkrat omenjen le mimogrede. Na tem mestu ni odveč opozorilo na znano Cankarjevo izjavo, ki jo je zabeležil Izidor Cankar leta 1911 v *Obiskih*.

Ko je svojega bratranca povprašal, kaj je bral v dijaških letih, mu je ta odgovoril, da največ Shakespeara in Molièra, »izmed modernih« »Materlincka, Verlaina, Baudelaira«, od Rusov pa zlasti Gogolja in Dostojevskega (Cankar 1969a: 139–140). Nietzscheja ne omenja. Prav tako ga ne omenja v besedilu, ki je zaradi svoje zasebne narave morda še verodostojnejše. V pismu iz maja 1901 svetuje bratu Karlu, naj se pouči o najbolj znanih filozofih in njihovih sistemih, predvsem pa mu polaga na srce, da je glavno, »da sklepaš iz življenja, kakoršno je *danes*. Zakaj Ti z vso svojo filozofijo ne boš 'delal' življenja, pač pa mora to delati Tebe in Tvoje nazore.« (ZD XXVI: 91–92) Cankarjeve besede se da razlagati tudi v tem pomenu, da se pisatelj nasploh zavzema za *distanco* do filozofije: vprašanje, ali je ta distanca rezultat Cankarjevega nepoznavanja filozofije ali vpogleda v njeno novodobno bistvo, mora ostati odprto. Postaviti pa si moramo vprašanje, ali to pomeni tudi *distanco* do Nietzscheja. Eden izmed odgovorov, ki se ponuja, je, da Cankar Nietzscheja sploh ni imel za filozofa, temveč za *umetnika* – morda ga zato v tem pismu ne postavlja ob bok Spinozi, Kantu, Heglu in Schopenhauerju. Takšni razlagi v prid bi lahko bilo tudi dejstvo, da je bil Nietzsche za literarno in splošno kulturno javnost tega časa predvsem avtor knjige *Tako je govoril Zaratustra*, aforizmov in polemičnih spisov, prej je torej veljal za literata, esejista, tudi duhovnega revolucionarja kot pa za filozofa v tradicionalnem, učnjaško-akademskega pomenu. V omenjenem pismu ne smemo spregledati tudi tega, da Cankar filozofijo postavlja v bližino teologije: obe – pravi jima tudi »ostanki verske filozofije« – se mu zdita že nekaj bolj ali manj odsluženega. Nanju pada velika senca znanosti, tudi v tej pa naj bi bilo vse že bolj ali manj odločeno, tako da jo je treba (Cankar verjetno meri na tako imenovano »znanost o družbi«) le še prenesti v konkretno življenje in v skladu z njenimi spoznanji urediti družbene odnose:

Dragi moj, če mi prihajaš kdaj s tako »filozofijo«, potem ne pričakuj, da bi se prepiral s Teboj. Ali nisi že opazil, če kaj poznaš literaturo zadnjih desetletij, da se noben resen in upoštevanja vreden pisatelj ne prepira več s teologi? Da je polemika samó še na oni strani in da mečejo sulice le od tam, ne da bi se kdo zmenil zanje? V znanosti je stvar zaključena, zdaj jo je treba zaključiti le še v neznanstvenem življenju; to pa ne bo prej mogoče, dokler ne bo vsak posameznik imel dovolj kruha in kadar ne bo več socialnega boja. Z zadnjimi ostanki sedanje družbe bodo izginili tudi zadnji ostanki verske filozofije. – Jaz tukaj samo trdim, ali dokazovanje bi me privedlo predaleč: uči se sam! – (ZD XXVI: 92)

Druga plat Cankarjevega »molka« v zvezi z Nietzschejem je pogosto omenjanje njegovega imena pri avtorjih, ki so bili Cankarju tako ali drugače blizu. Izidor Cankar na primer poroča, da je bil Ivan Cankar ob izidu druge oziroma nove izdaje *Erotike* »tako prevzet od 'Zarathustre', da so bila, mi je pravil pozneje, njegova ljubezenska pisma, ki jih je pisal v Ljubljano, taka, kakor da jih je sestavljal Nietzsche« (Cankar 1969b: 200).

Podoben vtis si lahko ustvarimo tudi na podlagi nekega drugega pisma, in sicer prav tako Izidorja Cankarja, le da tokrat Karlu Cankarju. Izidor je leta 1903 poročal o svojem srečanju z Ivanom in med drugim zapisal:

Zadnjič sem se menil z njim o evangelijih – pa nikar ne misli, da sem ga hotel izpreobračati, saj to je, kakor iz lastne izkušnje veš, brezuspešno delo – le pogovor je tako nanesel. In takrat se mi je zazdelo, da mož ni trden. Kajti marsikateri »menda« mu je ušel ... In tako je bilo z marsikatero drugo rečjo. Jaz bi mu seveda ne mogel odgovoriti na vsako vprašanje, a menim, da bi posebne duhovitosti tudi ne bilo treba, če bi ga hotel premagati, kadar se govori o filozofičnih vprašanjih. Njegov najznamenitejši vir je menda Nietzsche in ta je dosti kalen ... (nav. po: ZD XXIX: 400)

Besedo »menda«, ki jo je pred Nietzschejevim imenom zapisal Izidor Cankar, se da razlagati različno, od nas pa, ko se lotevamo razmerja med Cankarjevo literaturo in Nietzschejevo filozofijo, zahteva dodatno previdnost. Namen tegale razpravljanja sicer ni prevetritev vseh mogočih (in nemogočih) relacij med Cankarjevo osebo in Nietzschejevimi knjigami, saj bi se takšno razglabljanje verjetno slej ko prej sklenilo v ugotovitev, kakršno je formuliral že Pirjevec, ko je zapisal, da je Cankar že leta 1898 nekaj vedel o Nietzscheju, a je takoj nato dodal:

Vendar ne moremo zanesljivo reči, da je v tem času imel v rokah tudi že katero izmed Nietzschejevih del. Zdi se, da se je z njim ukvarjal šele kasneje. (Pirjevec 1964: 142)

Negotovost slovenskih literarnih zgodovinarjev, ko skušajo razmerje Nietzsche – Cankar podkrepiti z empirično kronologijo, po svoje potrjujejo tudi besede J. Kosa, ko ob *Romantičnih dušah* (1897), na primer, ugotavlja, da je »téma moči, predstavljena v Mlakarjevem liku, verjetno že v zvezi z Ibsenovimi dramami ali morda celo z Nietzschejevimi idejami, ki jih je Cankar v tem času spoznaval če ne drugače vsaj posredno« (Kos 1987: 185). Formulacija »če ne drugače vsaj posredno« je dovolj zgovorna. Je predvsem posledica dejstva, da, prvič, ni mogoče povsem natančno ugotoviti, katere Nietzschejeve spise je Cankar dejansko bral, še manj pa, drugič, kako jih je razumel, če jih je bral. Ne nazadnje se da upravičenost teh literarnozgodovinskih dilem, katerih horizont se sicer razteza od prizemljene empirične verifikacije tako imenovanih »dejstev« pa do hermenevtičnega ontologiziranja, podkrepiti s sodbo, da »ideje« Nietzschejeve filozofije do avtorjev s preloma stoletij niso prihajale le neposredno, tj. s prebiranjem filozofovih del, temveč tudi precej bolj posredno, na primer prek pesniških in proznih besedil tedanjih mlajših nemških literatov. Pirjevec ob tem ugotavlja, da »ko prebirate tedanjo nemško poezijo in prozo, knjižne zbirke in revije, se vam dogodi, da za metaforami, čustvi, razpoloženji, motivi in idejami nenehoma odkrivате Nietzscheja« (Pirjevec 1959–1960: 72). To, kar Pirjevec, ko gre za »dunajsko« recepcijo Nietzscheja, odkriva v zvezi z Župančičem (prim. M. Kos 2000), pa v enaki meri (če ne še bolj) velja tudi za Cankarja:

Nabrali bi lahko za celo antologijo primerov, v katerih se kaže bolj ali manj jasen vpliv Nietzschejeve ideologije. Pri tem pa moramo seveda ugotoviti, da posamezni predstavniki mlade nemške literarne generacije niso prevzemali te ideologije v celoti, kot nekaj enotnega in kot v sebi zaključen sistem. Razkrojili so jo na njene sestavne dele in uveljavljali zdaj te, zdaj druge njene prvine. Presajali so jih v svoj lastni svet, v svet naturalizma, dekadence in

simbolizma. V tem novem okolju so dobivale Nietzschejeve ideje seveda svojevrstne nove poudarke in poseben pomen. [...] To seveda ni bila tista ideologija, kakršno lahko rekonstruiramo samo podrobna analiza tekstov. Bila je to le vrsta posameznih idej, ki so bolj ali manj močno navdihovale nemške pesnike, pisatelje in publiciste in jih po svoje usmerjale. (Pirjevec 1959–1960: 74)

Precej bolj zgovorna od Cankarja samega, ko gre za razlago njegovega odnosa do Nietzscheja, pa tudi od novejših slovenske literarne zgodovine, ko preučuje ta odnos, je bila tedanja literarna kritika. Ocenjevalci Cankarjevih del okrog leta 1900, zlasti *Knjige za lahkomišelnje ljudi* (1901) in *Kralja na Betajnovi* (1902), se nemalokrat sklicujejo ravno na Nietzscheja kot osrednjo duhovno spodbudo Cankarjevemu pisanju. Konec koncev na letnico 1900 kot prelomnico v pisateljevem odnosu do Nietzscheja opozarja tudi Izidor Cankar s svojo formulacijo o mogočni Nietzschejevi senc, ki pomeni zarezo med prvo izdajo *Erotike* in poznejšim epilogom.

Vendar se zdi, da ta senca vseeno ni tako veličastna. Tudi v epilogu k *Erotiki*, kot sem že opozoril, srečamo namreč besede o »nedolžni, čisti mladosti«, o »ponosni mladosti, ki je moja lastnina« itn. V precejšnji meri gre, skratka, še zmeraj za podobo sveta, ki je, shematično rečeno, sestavljen iz dveh polovic – tistih, ki jih je leta 1899, tj. sočasno s prvo izdajo *Erotike*, prav tako opredelil *Epilog* k *Vinjetam*. V njem je, med drugim, rečeno tole:

Kadar zasije kje slučajno žarek svete idealnosti, žarek čiste duše, – kakor smehljaj na spečih ustnih, – tedaj se vzdignejo glave korektnih filistejcev, vzdigne se vsa naša tradicionalna zabitost, vzdignejo se hripavi glasovi od vseh zeleno cvetočih pokrajin slovenskega nazadnjaštva, – in ubita je še komaj prorojena svobodna beseda. (ZD VII: 197)

Očitno je, da »svobodne besede«, kot jo oznanja pisatelj, ne bi bilo brez »žarka svete idealnosti« in »žarka čiste duše«. S tem smo prišli do »enačbe«: svoboda = sveta idealnost = čista duša. Vendar je v posebnih – slovenskih – razmerah takšna svoboda kmalu ubita.

Transformacija ničejanske pojmovnosti: sito humanizacije

Cankarjev odnos do »duše« bi lahko postavili še v neki drug, na prvi pogled morda malce oddaljen, a nič manj pomemben kontekst. Izvorno prebivališče *duše*, kakor jo srečujemo v Cankarjevih besedilih, je zvečine umetnost oziroma literatura. In kolikor je ta duša *lepa* duša, je – čeprav vanjo vdirajo grešnost, »strast nepoštena«, umazanija itn. – še zmeraj tudi shramba lepega, resničnega in dobrega. Tisto, kar sem na nekem drugem mestu ugotavljal za pojem »lepe duše« pri Kosovelu, se da zdaj ponoviti ob Cankarju: toliko bolj upravičeno, ker je eden izvorov Kosovelovega razpravljanja o »lepi duši« ravno Cankar. Še več, z njegovo pomočjo je Kosovel izoblikoval večino svojih literarnoestetskih, ne nazadnje kulturnopolitičnih načel (prim. M. Kos 1997).

Za razumevanje »lepe duše«, ki odmeva tudi pri Cankarju, se moramo vrniti k opredelitvi, ki jo je podal že G. W. F. Hegel, ob tem pa je po-

trebno pripomniti, da Heglova razlaga, zlasti tista iz *Predavanj o estetiki*, pojem »lepa duša« (die schöne Seele) utemeljuje ob analizi »romantične umetnosti«² in ob kritični obravnavi Fichtejeve filozofije »absolutnega jaza«. Začetni, spekulativni moment filozofiranja, s katerim skuša Fichte spekulativno razrešiti »problem začetka« oziroma *prvega* stavka v filozofiji, je jaz, ki »postavlja jaz« – jaz Fichtejevega vedoslovja je sam sebi subjekt in objekt obenem. Ne samo da jaz postavlja samega sebe, jaz, kot se glasi drugi Fichtejev temeljni stavek, postavlja tudi »ne-jaz«, tj. tisto, čemur šolska sistematika običajno pravi »zunanji svet«. Jaz je za Fichteja »absolutno-prvo načelo«, princip vse vednosti in spoznanja. Neki pojav dobi svojo razpoznavno posebnost oziroma vsebino samo, če mu jo podeli jaz:

Če postavimo, da je jaz najvišji pojem, in da jazu postavimo nasproti neki ne-jaz, potem je jasno, da slednjega ne moremo postavljati nasproti, ne da bi bil *postavljen*, in to v najvišjem zapopadenem, v jazu. Torej bi morali jaz obravnavati v dveh ozirih; kot tisto, v čemer postavljamo ne-jaz; IN kot tisto, kar je postavljeno ne-jazu nasproti, in bi bilo zatorej samo postavljeno v absolutnem jazu. (Fichte 1984: 92)

Izhodišče Heglove analize, če jo skušam v nekaj grobih potezah povzeti, je ugotovitev, da je fichtejevski jaz sam po sebi abstrakten in prazen. Do svoje individualnosti in dejanske prepoznavnosti lahko namreč pride le tako, da se pozunanji in preide iz abstraktne splošnosti svojega notranjega kraljestva v otipljivejšo konkretnost.

V neposredni zvezi s takšno samopostavitvijo subjekta je pojem *ironije*. Hegel ga prav tako razvije na podlagi analize fichtejevskega jaza. Prvi pogoj ironične drže je namreč obrnjenost jaza vase. Osredotočenosti jaza samega nase pa sopripada stanje *negativnosti*: njegovemu ironičnemu pogledu se vse, razen njegove lastne subjektivnosti oziroma »notranjosti«, kaže kot ničevo in prazno. Toda uživanje v samem sebi, »uživanje samozadostnosti«, slej ko prej privede v nevzdržen položaj. Zaradi potrebe po nečem, kar bi imelo tudi dejansko »vsebino«, skuša jaz iz svoje »abstraktne notranjosti« izstopiti. S tem pa napoči neko, po Heglovih besedah, »nesrečno in protislovno stanje«: jaz hrepeni po tem, da bi izstopil iz svoje osamljenosti, *obenem* pa tega koraka ni sposoben. Sam v sebi ostaja čist, a prazen. Lep, toda žalosten. To pa je drža »lepe duše«.³ Kadar ta prebiva v »romantični poeziji«, zanjo je konstitutiven »princip absolutne subjektivnosti«, se pravi, kraljestvo »notranjega sveta«, je to lepa duša, ki umira od »hrepenenja po lepoti« (Hegel 1992: 93–99).

Izvor Cankarjevih – in drugih tedanjih *slovenskih* – besed o »čisti«, »lepi«, »dobri« itn. duši seveda ni Heglova filozofija. Na ime tega nemškega filozofa pri prebiranju Cankarjevih besedil in korespondence – razen dveh nepomembnih omemb⁴ – skorajda ne naletimo. V primerjavi s Cankarjem, ki besedo »duša« uporablja nerefektirano, je Heglova raba tega pojma strogo filozofsko-teoretska. Na tem mestu lahko formuliram poudarjeno spekulativno sodbo, s kakršno sem tvegala že v razpravi o Kosovelu: Cankar – tako kot Kosovel – Heglove filozofije ni temeljiteje poznal, pač pa je Hegel (1770–1831) poznal Cankarja (1876–1918), in sicer toliko, kolikor je za Cankarjevo pisanje še zmeraj konstitutiven

horizont *romantične subjektivnosti*. Za Cankarja je umetnost predvsem čutno nazorna manifestacija hrepenenja po lepoti. Ne smemo pa spregledati, da je to hrepenenje obenem tudi že hrepenenje po *resnici* in *pravici*. Z drugimi besedami: Cankarjev »literarni nazor« ni samo »estetški«, temveč ima poudarjeno etično razsežnost. *Umetnost*, za katero si, če gledamo njegov opus kot celoto, zvečine prizadeva, je pravzaprav izpostavljena *etična instanca*. In ravno zato je v neposredni zvezi s tako imenovano življenjsko prakso. Kolikor v to območje vstopajo »volja«, »moč«, »nadčlovek« in drugi temeljni kamni ničejanke pojmovnosti, morajo iti skozi sito *humanizacije*. Če skozi to sito še niso šli, kot na primer v *Knjigi za lahkomišelné ljudi*, je njihova raba negotova in ne vselej konsekvantna – kot da niso notranje uglašeni s Cankarjevo temeljno življenjsko, pa tudi literarno naravnostjo.

Morda ni naključje, da je ravno svetu, v katerem mora čista duša živeti (hrepeneti, trpeti in umreti), posvečen pomemben del Cankarjevega opusa. V neposredni zvezi z razmerami tega sveta je tudi tisto, čemur je pisatelj spomladi leta 1901 v (že omenjenem) pismu bratu Karlu, presojo svoje tedanje pisanje, rekel *tendencioznost*:

Vse kar pišem zadnje čase, je tendencijozno; v drami ali v noveli povem tisto, kar mi je ravno najbolj pri srcu in kar bi v članku ali v eseju ne mogel tako jasno in tako odkrito povedati. Pripovedovanje kake ljubezenske zgodbe brez namena in pomena ni drugega kot navaden babji trač; – posebno novele, kot jih pišejo pri nas; ki nimajo niti najmanjše etične podlage. Vsa naša slovenska dandanašnja literatura – izvzemši par mladih ljudi – je, oprostite mi, za en drek. Ali boljše ne more biti. Takó duševno nizke in prazne buržoazije ni nikjer, kot je naša slovenska; in vsa naša literatura je te buržoazije cvet in sad. Od gnojá pa ne moreš zahtevati drugega kot smrad. Tu bo treba silne spremembe in – silnega dela. (ZD XXVI: 93)

Sicer pa pri Cankarju srečamo podobno stališče že leto prej. Gre za njegove znane stavke, ki jih je zapisal maja 1900 v pismu Zofki Kvedrovi:

Pri nas tam doli je potreba reformacije in revolucije v *političnem, socialnem, v vsem javnem življenju*, in tej reformaciji mora delati *literatura* pot. Vse je v blatu pri nas domá. Tista stranka, ki se imenuje liberalna, je korumpirana do nohtóv in nazadnjaška nič manj kot farška druhál. Kliče v politiki in literaturi. Časih me to ní skrbelo, ali danes Vam povém, da mi je zélo težko pri srcu, če pomislim, kakšna prihodnost se pripravlja našemu kmečkemu narodu. [...] Glejte, kadar se torej spomnim na razmere tam doli, se mi zdí naša naloga takó težka in velika, da nimam niti časa niti volje, ukvarjati se s – Przybyszewskim! – To je tudi vzrok, da imam tako silno jezo nad ljubljanskimi literati. Aškerc je čisto navaden tepec. On misli, da je prorok kakih novih idej – kjé so tiste ideje? V eni sami št. »Arbeiterzeitunge« jih dobim izražene vse skupaj lepše in preciznejše. (ZD XXVIII: 136–137)

V kontekstu te *tendencioznosti*, če uporabim kar Cankarjevo poimenovanje, moramo bržkone razumeti – med drugim – *Knjigo za lahkomišelné ljudi* (1901) in dramo *Kralj na Betajnovi* (1902). To sta deli, ki dejansko zahtevata razpravljanje o Nietzschejevi filozofiji oziroma njenih vplivih, obenem pa *Kralj na Betajnovi* ponuja tudi že »znotrajtekstualno« polemiko z ničejanstvom in, ne nazadnje, Cankarjev odkmik od »filozofije

nadžloveka« (kakor jo je pač razumel). To Cankarjevo dvojnost oziroma nihanje je skušal opredeliti že Albin Prepeluh [Abditus], in sicer v oceni *Kralja na Betajnovi*, ki jo je leta 1902 v dveh nadaljevanjih objavil v tržaškem *Rdečem praporu*:

Brezdvojbe pa Cankar v svojih junakih meša radikalne sile socializma z Nietzsche-jevo filozofijo o »nadčloveku«. [...] On nagiblje med Nietzschejem in nasledniki nemške klasične filozofije – socializmom. Najbrže se ne bo odločil nikdar ne za eno ne za drugo stran. Nanj ima slučajna zgodovina vsakdanjega življenja odločilen vpliv. V tem je utemeljen njegov *modernizem*. Cankar je leposlovec in ne porablja svojih spisov za kake filozofične nazore, temveč obratno: filozofijo porablja za leposlovje. (nav. po: ZD IV: 292)

Prepeluhovo razmišljanje je bilo motivirano seveda politično oziroma ideološko. Kljub temu je dokaj natančno povzelo ambivalentno vlogo Nietzscheja oziroma »ničejanskih nazorov« pri Cankarju; opozorilo je predvsem na to, da pisateljevih besedil ne moremo razlagati enoznačno kot ilustracijo te ali one »filozofije«. To dejstvo mora upoštevati vprašanje o Nietzscheju, kakor si ga zastavljamo ob Cankarju. Pri analizi *Knjige za lahkomišelnje ljudi* in *Kralja na Betajnovi* se zato ni moč izogniti razmisleku, ali je »nadčlovek«, kot ga izrisuje Cankarjeva literatura, identičen »nadčloveku«, ki ga srečamo pri Nietzscheju. V neposredni zvezi s to dilemo je bržkone tudi odgovor na vprašanje o naravi ničejanstva pri Cankarju.

Knjiga za lahkomišelnje ljudi: popovska halja, policijska vsakdanjost, večni filister

Knjiga za lahkomišelnje ljudi je izšla ob koncu leta 1901. Pisatelj je v njej zbral novele in črtice (pred knjižnim natisom jih ni objavil nikjer). Razen *Kralja Malhusa*, ki je najdaljše besedilo v knjigi in ga je Cankar napisal poleti 1899, so druga besedila nastala med novembrom 1900 in septembrom 1901.

Avtorjeve besede o tendencioznosti, ki sem jih navedel, sodijo v obdobje priprav na *Knjigo za lahkomišelnje ljudi*. V tem času se je, po besedah Izidorja Cankarja, zapisanih leta 1926 v uvodu v četrto knjigo *Izbranih spisov* Ivana Cankarja, pisatelj »živahno bavil z Nietzschejem in kulturnofilozofskimi vprašanji, ko je notranje postajal socialist, ali bolje, socialen anarhist« (nav. po: Cankar 1969b: 235). Ugotovitve Izidorja Cankarja so pravzaprav zelo blizu tistim Albina Prepeluha v zvezi s *Kraljem na Betajnovi*, pridružuje pa se jim, tako kot številni drugi razlagalci, tudi Dušan Voglar v »Opombah« k osmi knjigi Cankarjevega *Zbranega dela*, in sicer z besedami, da so leta 1899 Cankarja poleg »vplivov simbolistične estetike« zajeli tudi »vplivi Nietzscheja in družbeno kritičnega marksizma, pravzaprav dunajske socialne demokracije. Ti vplivi so bili podlaga mnogim bistvenim premikom v Cankarjevem stilu in umetnostnem nazoru, ki so bili izraziti zlasti še v letu 1900, torej v letu snovanja *Knjige za lahkomišelnje ljudi*.« (ZD VIII: 288)

Knjiga za lahkomišelnje ljudi vsebuje deset besedil. Čeprav so nastajala v približno istem obdobju, niso povsem enotna. Tu ne merim samo na prepletanje ničejanstva in družbeno-kritične, socialno-anarhistične angažiranosti, temveč tudi na dejstvo, na katero sem opozarjal že ob *Erotiki* oziroma epilogu k njeni drugi izdaji, da namreč ob *duši*, tej privilegirani besedi Cankarjevega besednjaka, *telo* (in *telesnost* nasploh) ponekod še zmeraj nastopa kot nekaj *grešnega*. Kot »strast nepoštena«, na primer, če spet uporabim sintagmo iz *Erotike*.

Že v črtici *Spomladanska noč*, ki stoji na začetku *Knjige za lahkomišelnje ljudi*, srečamo formulacijo o »dolgočasnosti in protinaravnosti tega življenja«. Življenje je prepoznano kot »dolgočasno« in »protinaravno« iz perspektive *lepe subjektivnosti*. Drugo ime zanjo je pri Cankarju *duša*. Natančneje: »hrepeneča duša«. Sovražna družba – Cankarjeva pogosta metafora zanjo je »večni filister« – ji postavlja »umetelne ograje« in »železne plotove«:

Osamljen bi bil in žalosten, zakaj spoznal sem vso dolgočasnost in protinaravnost tega življenja, urejenega s skrbno umetelnostjo tekom stoletij. S tolikimi plotovi so ogradili hrepenečo dušo, da si lomi peroti ter pada onemogla v blato nazaj, kadar ji pride na misel, da bi se vzdignila nad umetelne ograje ... Ali ona ne obupa; komaj so rane zaceljene, se vzdigne z novo močjo ter skuša zdrobiti tisočere železne plotove. (ZD VIII: 98)

Črtica *Spomladanska noč* plotov, ki ovirajo dušo, da svoje lepe notranjosti ne more izživeti, natančneje ne tematizira. Še zlasti ne, denimo, v stvarnejšem »socialdemokratskem« kontekstu, ki bi zahteval tudi upodobitev *konkretnejših* družbenih razmer. Cankarjeva pripoved zvečine stavi na *moč negativitete*: lepi duši se vse, kar ji prihaja naproti, kaže kot nekaj sovražnega, obenem pa *svojo lastno* držo vidi kot »nekaj lepega in veličastnega«:

Nekaj lepega in veličastnega je v tem tragičnem upanju. Vsa bitja so ga polna; upanje je izvor vseh velikih dejanj in vseh velikih grehov. [...] Tisto globoko neumljivo upanje, da se nazadnje vendarle porušijo ograje, da se vendarle porušijo tempeljni. (ZD VIII: 98–99)

Zakaj je upanje, o katerem govori Cankarjevo besedilo, *tragično*? In zakaj je to upanje izvor ne samo »velikih dejanj«, temveč tudi »velikih grehov«? Ali je upanje lepe duše že samo po sebi nekaj grešnega?

V navedenem odlomku smo priča neki, pogojno rečeno, svetovnonazorski negotovosti. Nanjo opozarjajo predvsem besede o velikih dejanjih, ki so obenem tudi veliki grehi.

Ali so dejanja, ki so velika, hkrati pa že grešna, ravno zato *tragična*?

Podoba sveta, ki jo izrisuje Cankarjev prvoosebni pripovedovalec, je tu morda nedosledna. V njej se prepletata bojovita kritičnost, ko gre za napad na filistrstvo kot veliko metaforo, in pa sentimentalnost lepe duše, ki se ji napad na družbene institucije in »tempeljne« retrospektivno kaže kot veliki greh. V istem besedilu srečujemo pravzaprav povsem različno intoniranost, in to njegovi literarnoestetski koherentnosti bržkone ni v prid. Isti pripovedovalec na primer pravi:

Moje staro, izsušeno in izpraznjeno srce je bilo polno melanholije. (ZD VIII: 95)

Nekaj vrstic pozneje kategorično zatrdi, da »neprestano umirajo bogovi in neprestano se porajajo drugi, ki se razlikujejo od prejšnjih samó po obleki«. Še odločnejši je v daljšem monološkem nastopu, v katerem ni sledu tragične grešnosti, razcepljenosti, dvoma in negotovosti. Svoje besede namenja znancu filistru, očitno nekakšnemu kvazirevolucionarju:

Ne odrekam vam zaslug. Dobro je bilo in koristno, da ste odrezali tistih par tisoč glav; kar je vzraslo iz krvi, je bilo nazadnje vendarle toliko vredno, da bi jih bili skinili lahko še drugih par tisoč; nihè bi vam tega ne očital. Pripravili ste pač tlà za pravo in poslednjo revolucijo. – Ali ta rodovitna tlà ste posejali z osatom! Že so bogovi umirali, a vi ste oblekli popovsko haljo! Oglasil se je v vas večni filister. Potrgali ste bili vezi, ki so vam rezale v mesó, a takoj ste napravili nove, ki ne režejo nič manj. –

Tudi ko bi bili ostali pri svoji prvotni nakani ter pognali malike iz gotiških tempeljnóv – pa bi bili postavili na njih mesto takoimenovani narod. Tempeljni so večni, zakaj filister je večni in se bojí svobode, ker misli, da je zanjo preslab, prezloben in preneumen ... (ZD VIII: 97–98)

Kritika revolucionarja, ki *po* revoluciji postane filister, je po svojem izvoru seveda anarhistična. Sicer pa se besede o malikih in templjih, ki jih je treba porušiti, v črtici pojavijo še nekajkrat. Na primer:

Zvonovi zvoné, kadilnice se dvigajo in s pozlačenih oltarjev hité prestrašeni maliki na podstrešje, v prijetno družbo netopirjev. (ZD VIII: 101)

Ali nekaj vrstic pozneje:

Četudi en sam korak iz temè, – četudi se zamaje en sam steber večnega tempeljna: – blagoslovljene tiste ure in blagoslovljeni tisti, ki so jim pripravljali pot! (ZD VIII: 101)

Besedi »malik« in »tempelj«, ki ju srečujemo v *Knjigi za lahkomišelné ljudi*, sta skorajda gotovo »sposojenki« iz Nietzschejevih spisov, zlasti iz knjig *Tako je govoril Zaratuštra* in *Somrak malikov*, posebnost Cankarjeve pripovedi pa je sinteza proti-cerkvenega in proti-filistrskega »diskurza«. Ob tem bi lahko rekli, če si sposodim formulacijo Silvia Viette (z njo sicer razčlenjuje Nietzschejev vpliv na literaturo nemškega ekspresionizma), da gre tudi pri Cankarju za parodiranje »tradicionalnih vrednot, idealov in religioznih simbolov« (Vieta, Kemper 1975: 151). Tu ni odveč pripomba, da Nietzschejeva »kritika modernih idej« zadeva tako krščanstvo kot vse oblike novodobne družbenosti, vendar nikakor ni zasnovana *moralično*. Ravno *moraličnost* pa je karakteristika cankarjanske *kritičnosti*. Toliko bolj, če je ta ena izmed drž »lepe duše«. Skratka: kritika krščanstva in filistrstva je prepoznavno ničejanska poteza Cankarjeve proze, perspektive »lepe duše« pa nikakor ne moremo uvrstiti v ta kontekst.

Obravnavana črtica »v tempeljnu« konec koncev ne odkriva Boga, temveč – »večnega filistra«. Nasploh je Cankarjeva kritičnost, tako kot to velja za večji del njegovega opusa, naravnana predvsem protiinstitucionalno in protihierarhično (in v tem pomenu proticerkveno), ne pa protikrščansko (in še manj protikristusovsko) v subtilnejšem, *notranjem* pomenu.

Če je pri Nietzscheju veliki protiigralec Dioniza Križani – »Ste me razumeli? – *Dioniz proti Križanemu ...*« (Nietzsche 1989: 268)⁵ –, je pri Cankarju sovražnik »naše mladosti« filister:

Ena sama skrb je bila v naših srcih; hiteli smo navzkriž ter iskali, vsi nestrpni, veselo vznemirjeni, krvi in maščevanja željni. Iskali smo njega, ki nam je bil ugrabil našo mladost, naše najlepše dni, ki je bil napravil med nami tisočere plotove, da smo si bili tuji in sovražni, ki nas je bil vkoval v tisočere okove, da smo se sramovali sami sebe, ki nam je bil dal tisočero gospodarjev, da smo se jim uklanjali, s solzami sramú v očeh in z upornimi kletvami v srcu, iskali smo večnega filistra, ki nas je bil zastupil s trupom večne laži in večne ponižnosti in večne nezaupnosti. Naše plamenice so gorele kakor sonce, naše oči so prodirale zidove; po ulicah in trgih, po kléteh in podstrešjih smo ga iskali in našli smo ga v tempeljnu.

Pijani od veselja smo postavili veličastne vislice; vlekli smo ga na vzvišeno mesto in smo mu položili blagoslovljeno vrv okrog vratú. Njegova zunanost je bila znamenita. To je bil tisti dvorni svétnik z dostojanstvenim, resnim obrazom; a oblečen je bil v popovsko haljo. (ZD VIII: 103)

Cankarjeva črtica sicer govori o »umiranju bogov«, nikjer pa, vsaj eksplicitno ne, o »smrti Boga«. Eden največjih, če lahko tako rečem, *odklonov* od Nietzschejeve »kritike krščanstva« je v tem, da »umiranje bogov« pri Cankarju ni mišljeno v (proti)metafizičnem kontekstu, ampak je ta kontekst v *Knjigi za lahkomišelné ljudi*, če ga presojamo strogo filozofsko, pravzaprav trivialen: »bogovi« sodijo na raven »policijske vsakdanjosti«:

Le malokdaj se vzbudi to upanje; zato umirajo bogovi také počasi. Komaj zasije vesel žarek, že zamre v temi policijske vsakdanjosti. (ZD VIII: 101)

Do podobnih ugotovitev, kar zadeva rabo Nietzschejevega besednjaka pri Cankarju, bi verjetno pripeljala tudi analiza nekaterih drugih besedil iz *Knjige za lahkomišelné ljudi*. Novela *Iz življenja odličnega rodoljuba* kritiko filistrstva na primer nadgrajuje s tematiko posameznika in množice:

To je nasilnost mase. Masa uničuje posameznika, ker ne trpi posameznosti ne posebnosti, ali osvoji si njegova dela. (ZD VIII: 105)

Filister v »popovski halji« je zdaj »debeli župnik«, okarakteriziran je tudi s tem, da ima rad »mastne piščance«, rodoljub nosi »debel prstan na debelem prstu« itn.

V črtici *Nezadovoljnost* ponovno srečamo ambivalentnejše tone; prvoosebni pripovedovalec namreč govori o tem, da se je naselila »pregrešna prešernost v moje srce« in da se je pregrešil »v svojih mislih nad milostjo in dobrotljivostjo božjo« (ZD VIII: 124). V tem besedilu odmeva tudi nekaj pisateljevih najbolj znanih »protikrščanskih« formulacij, ob katerih se je seveda zgražala zlasti katoliška kritika in praviloma iskala ničejansko ozadje. Nezanemarljivo dejstvo, na katero komentatorji Cankarjevih del običajno niso pozorni, pa je, da pisatelj radikalnih »protikrščanskih« misli ni položil v usta »svojemu« prvoosebnežu, temveč hudiču, ki se mu je ta zapisal. Zapisal se mu je, kot je rečeno v črtici, resda zato, »da bi toliko lažje stregel poželjivosti in pohotnosti svojega srca« (ZD VIII:

125), vseeno pa ostaja vprašanje, zakaj ga je bilo treba vpeljati v besedilo kot »osebo« in obenem kot govorca »prevratnih« misli – saj »hudič« drugačnih niti *ne more* izrekati. Posledica te predvidljivosti je lahko tudi radikalnost, ki ni več tako radikalna. Še več: besede, izrekane skoz hudičeva usta, morebiti celo napeljujejo k rahlemu »znotrajbesedilnemu« distanciranju od ubesedovanega. Hudič na primer pravi:

Kdor ne zahteva od življenja ničesar, je gnusna golazen, ki ima vsakdo pravico, da jo stré s peto. Samó tisti ima pravico do življenja, ki se zaveda te pravice in ki jo terja, če mu jo kratijo. [...] Taki narodi se zavedajo svoje skromnosti, bojzljivosti in krščanske pohlevnosti in zato se sramujejo sami sebe; zatajujejo se, topé se kakor breznov sneg in izginili bodo. Krščanska skromnost jim koplje grob. [...] Takó se vedejo skromni, krščanski narodi, – gnusna golazen, ki ima vsakdo pravico, da jo stré s petó. (ZD VIII: 130–131)

V črtici *Nezadovoljnost* je moč odkriti tudi nekaj motivno-tematskih in slogovnih navezav na Nietzschejevo knjigo *Tako je govoril Zaratustra*. Ne moremo jih podpreti z nespodbitnimi »materialnimi« dokazi, vseeno pa se zdi, da ne gre zgolj za naključno podobnost. Takšen je, denimo, začetek sedmega fragmenta v *Nezadovoljnosti*, ki spominja na začetek *Zarasture*:

Imel sem snežnobel dvorec daleč od mesta in od ljudi, pod milim nebom, sredi zelenih brd, za visokimi, tihimi gozdovi. Tam sem prebival, kadar se je vzbudilo staro poželenje po duhu sveže, razorane prsti, pokošene trave, po pesmih gozdne harfe, po soncu, ki sije na polju. (ZD VIII: 131)

Uvodni stavki *Zarasture* se, za primerjavo, glasijo takole:

Ko je bilo Zarasturi trideset let, je zapustil domovino in jezero svoje domovine in odšel v gorovje. Tam je užival nad svojim duhom in samoto in se deset let ni naveličal. Nazadnje pa se mu je srce predrugačilo – in neko jutro je vstal z jutranjo zarjo, stopil pred sonce in ga nagovoril:

»Ti velika zvezda! Kaj bi bila tvoja sreča, če bi ne imelo teh, ki jim svetiš!« (Nietzsche 1984: 9)

»Sonce« in »zvezde« srečujemo pri Nietzscheju pogosto; podobno kot Zaratustra nagovarja sonce, »veliko zvezdo«, se nanj obrača tudi Cankarjev prvoosebnež:

O sonce, da bi te obesil na strop svoje spalnice in da bi veselo svetilo, kadar bi se kratkočasila z ljubico.

O zvezde, da bi se igrala z vami moja ljubica, kadar bi jo obšla taka misel! (ZD VIII: 133)

Na knjigo *Tako je govoril Zaratustra* spominja tudi pripovedovalčev dialog z zvezdo v črtici *Spomladanska noč*, ki je prav tako ubeseden v obliki neposrednega, ekstatičnega nagovora. Morda ni naključje, da srečamo v zadnjem stavku Cankarjeve črtice enako sintagmo – »jutranje sonce« – kot v zadnjem stavku *Zarasture*:

Cankar:

Vzdignil sem nekoliko trepalnice. Zvezde so sijale na nebu zaspano in hlad je prihajal skozi odprto okno. V tistem trenutku me je obšla globoka otožnost ...

Kakor človeku, ki stoji nad prepadom in gleda navzdol po neskončni ravnini, oškropljeni s solzami jutranjega sonca. (ZD VIII: 104)

Nietzsche:

Tako je rekel Zaratustra in zapustil svojo jamo, žareč in močan, kakor jutranje sonce [wie eine Morgensonne], ki pride iz temnih gor. (Nietzsche 1984: 374)

Domnevamo lahko, da brez vsebinske navezave na Nietzscheja ne bi bilo tudi tehle stavkov v Cankarjevi črtici *Nezadovoljnost* (spominjajo na Zaratustrove besede o dosedanem človeku kot bitju, ki »mora biti preseženo«):

Nasmehnil se je veselo in ljubeznivo: »Zdaj si človek, kakor sem hotel, da bi bil. Zdaj si testó, ki mislim napraviti iz njega novo človeštvo!« (ZD VIII: 133)

Druge črtice in novele iz *Knjige za lahkomišelné ljudi* zvečine variirajo omenjene tematsko-vsebinske poudarke. *Profesor Kosirnik*, v katerem sicer že v prvem odstavku srečamo pomenljivo sintagmo »težka moja vest«, tako nadgrajuje misel o pogubnem vplivu krščanstva, ki je »nauk ponižnosti in samozatajevanja« ter »klečeplastvo«, na narodovo substanco:

Vedel je, kakó se je veseli in krepki narod polagoma pomehkužil in pohujšal pod vplivom krščanstva in njegovih hlapčevskih nauk. (ZD VIII: 155)

Črtica *Hudodelec* podobno kot *Iz življenja odličnega rodoljuba* ubesедуje motiv posameznika in množice:

Stvari so urejene dandanašnji za srednje pametne, srednje močne, srednje poštene ljudi. Vse je lepo nivelirano.

[...]

Nobenega Kristusa več, ne Husa, ne Napoleona. Ljudje so zmerom manjši, zmerom bolj srednje pametni, srednje močni, srednje pošteni. (ZD VIII: 204)

Cankarjevo besedilo kot vélikega človeka prikazuje zločinca Maslina: njegovo zločinsko naravo relativizira z uvidom, da je zvečine posledica vzgoje in posebnih razmer:

– kdo ve, kakšno pot bi bila nastopila njegova velika, brezobzira moč ...
Tako pa je le moril in ubijal ... (ZD VIII: 205)

Perspektiva, iz katere je ubesedeno to stališče, je perspektiva povprečnih, ki se zavedajo svoje majhnosti; eksekucija hudodelca je tako eksekucija narurne moči.

Ničejansko obarvano motiviko pozna tudi *Kralj Malhus*, zadnje besedilo v *Knjigi za lahkomišelné ljudi*, ki pa je, kronološko gledano, najstarejše. V središču novele je kritika morale, pa tudi institucij, zlasti državnih in cerkvenih, ki, tako namiguje besedilo, moralo potrebujejo za svoj obstoj. Izvor te kritike je seveda skrajni individualizem in z njim povezana prvinska narurnost:

Dokler namreč človeka ne nadlegujejo različne skušnjave, je jako moralno bitje, dober državljan, veren katolik itd. Ali v tistem trenutku, ko se vzbudi

meso, ni v njem več nikakega prepričanja in ni nobene morale. [...] Prepričan sem, da je v mesenih slastéh veliko več zabave kot v najglobljem moralnem prepričanju. (ZD VIII: 219)

V *Kralju Malhusu* gre, med drugim, prav tako za kritično soočenje s tako imenovanim sredinskim, povprečnim človekom. Temelj kritike je spoznanje, da je ta človek iz strahu pred svojo lastno, neprebujeno individualnostjo ustvaril državo:

Iz klečoplastva so si ustvarili kralja in iz škodoželjnosti državo. [...] Zato so si ustvarili državo in zakone. [...] Drevó raste in se razvija po svoji volji; človek pa si je dal obrezati vejevje in se počuti dobro pri tem ... (ZD VIII: 224)

Pri Nietzscheju je država zvečine razumljena kot »institucija« povprečnosti, zatočišče množičnega človeka. V *Tako je govoril Zaratuštra* je rečeno, da je država »najbolj mrzla vseh mrzlih pošasti« (Nietzsche 1984: 55). Šele smrt države, aforistično rečeno, omogoča rojstvo (nad)človeka:

Tam, kjer se neha država, se šele začne človek, ki ni odvečen: tam se začne pesem nujno potrebnega, enkrat in nenadomestljiv napev.

Tam, kjer se država *neha* – tak pogledjte mi vendar tja, bratje moji! Jih ne vidite, mavrice in mostov nadčloveka? – (Nietzsche 1984: 57)

Nekaj besedil v *Knjigi za lahkomišne ljudi* pa nima z Nietzschejem, zdi se, nobene prave povezave. Takšne so, denimo, »socialne moralitete« *Iz predmestja*, *Križev pot*, *Pred ciljem* in *Krona*. Ob teh besedilih se potrjuje vtis, da je knjiga, v kateri so zbrane, pravzaprav precej raznorodna. Črtica *Pred ciljem*, če jo skušamo presojati skozi ničejska očala, je kljub svoji (zvečine abstraktni) družbenokritičnosti izrazito sentimentalna in moralična. Takšni so na primer stavki, ki govorijo o tem, da je »strahovito [...] in pregrešno, da hodi po velikomestnih ulicah stotisoč ljudi, ki bi hoteli delati in nimajo dela, in da hodi po istih ulicah stotisoč drugih ljudi, ki so prisiljeni, da se ukvarjajo z delom, človeka nevrednim«. Ali pa, da »vse sanje ne morejo zaceliti najmanjše rane in njegova duša je ena sama, globoka, odprta rana« (ZD VIII: 187–189).

Podobno naravnana je tudi moraliteta o mladi Pavli, v kateri je, med drugim, govor o »nečem umazanem«, kar lega na božični večer, o »omadeževanosti«, »grdem smehu«, »zaduhlih razgovorih« in »sramu«.

Raznolikost novel in črtic v *Knjigi za lahkomišne ljudi* omogoča sodbo, da niso nastale na podlagi idejno-tematske oziroma literarnoestetske, če uporabim malce starinsko formulacijo, »organske celovitosti«. V knjigi se prepletajo in dopolnjujejo različni ideološki sestavi, nemalokrat si tudi nasprotujejo in se medsebojno blokirajo. Nobeden izmed njih, bodisi da gre za ničejsko kritiko morale in krščanstva, ideje socialistične solidarnosti ali pa za anarhistično kritiko vsega obstoječega, ni razvit, filozofično rečeno, do svojega pojma, temveč ostajajo nekako na pol poti. Cankarjeva besedila v *Knjigi za lahkomišne ljudi* se ponekod sicer približujejo Nietzschejevi figuri »nadčloveka«, vendar tudi te ne morejo razviti konsekvantno, ker to onemogoča vizija pravičnejše, tj. socialistične družbe, ki nedvomno odmeva v ozadju marsikatere izmed Cankarjevih

črtic in novel: »nadčlovek«, Nietzschejev subjekt »volje do moči« oziroma potencialni »gospodar zemlje« je pač nezdržljiv s socialističnim naukom. Konec koncev je bila že sama ideja socializma za Nietzscheja ena najbolj ponesrečenih »modernih«, tj. dekadentnih idej.⁶ Še več: o socializmu govori kot o *simptomu* »zanikanja življenja«, najbolj razločno bržkone v fragmentu 125 tako imenovane *Volje do moči*:

Socializem – kot do konca domišljena *tiranija* najneznatnejših in najneumnejših, se pravi površnežev, nevoščljivcev in tričetrtinskih igralcev – je pravzaprav slepa posledica 'modernih idej' in njihovega latentnega anarhizma: ampak v mlačnem ozračju demokratične blaginje opeša zmožnost, kako priti do sklepanja ali celo do *sklepa*. Sledimo sicer – vendar nismo več dosledni. Zato je socializem v celoti brezupna kislica [...]. Kljub temu se utegnejo marsikje v Evropi zaradi njih zvrstiti nasilni udari in napadi: prihodnjemu stoletju bo tu pa tam temeljito 'krulilo' po trebuhu in pariška komuna, ki ima tudi v Nemčiji svoje branilce in zagovornike, je bila mogoče samo lažja prebavna motnja v primerjavi s tem, kar pride. [...] V nauku socializma se slabo skriva 'volja do zanikanja življenja': le ponesrečeni ljudje ali rase si morejo izmisliti tak nauk. V resnici bi si že lele, da bi nekaj velikih poskusov dokazalo, kako v socialistični družbi življenje samo sebe zanika, samo sebi spodrezuje korenine. (Nietzsche 1991: 78–79)

Kralj na Betajnovi: velika senca pred mano

Cankarjevo dramo *Kralj na Betajnovi* lahko razumemo tudi kot poskus razrešitve »svetovnonazorske« kompleksnosti oziroma protislovnosti, na katero je opozarjal že Izidor Cankar. V knjižni obliki je izšla pri Schwentnerju leta 1902, krstno uprizoritev pa je doživela dve leti pozneje. Dramo nemalokrat razlagajo, med drugim, kot avtorjev obračun z ničejanjskimi tendencami v njegovem dotedanjem delu, zlasti seveda v *Knjigi za lahkomišelnje ljudi*. Ravno ob *Kralju na Betajnovi*, ki je, če sledimo Izidorju Cankarju, »zadnje delo pesnikove nietzschejanske periode« (Cankar 1969b: 247), je morebiti upravičeno vprašanje o razmerju/razliki med Nietzschejevo filozofijo in ničejanstvom. Kantorja, ki je ob Maksu osrednji lik drame, so namreč pogosto primerjali z »nadčlovekom« in se ob tem sklicevali na Nietzscheja. Med prvimi je razlago v tej smeri podal Albin Prepeluh; na njegovo kritiko, ki opozarja na Cankarjevo združevanje socialistične ideologije in Nietzschejevega nauka o nadčloveku, sem že opozoril. Sicer pa je za eno najbolj odmevnih in za tisti čas v marsičem značilnih ocen, izšla je leta 1902 v *Slovenskem narodu*, poskrbel Fran Govekar. Kantorja je razglasil za glavnega junaka drame, neposredno povezal z Nietzschejevim »naukom« in obenem imenoval »nadčlovek« in »junak v zločinstvu«:

Filozofija te drame temelji na Nietzscheizmu. Le kar je močno, zdravo in brezobzirno, ima pravico do obstanka; vse drugo se mora umakniti. Moč je nad pravico! Moč energije in volje nad poštenjem! Tak nadčlovek junak v zločinstvu, gigant v neizbirčnosti sredstev ter v svoji brezobzirni energiji, je Kantor. Izreden, menda nemogoče značaj. [...] Ta Kantor, do skrajnosti nesimpatična oseba, je junak drame! (nav. po: ZD IV: 294)

V letih, pa tudi desetletjih, ki so sledila, se je pojmovanje Kantorja kot ničejskega »nadčloveka« le še utrdilo. Adolf Robida je, denimo, *Kralju na Betajnovi* leta 1911 v reviji *Čas* posvetil obsežno razlago v razpravi »Naturalistične in realistične moderne slovenske drame«. V njej srečamo tudi formulacijo, ki govori o tem, da je »Kantor, moderni nadčlovek, [...] simbol nečistega kapitala in nezdrave socialne mogočnosti in prepotentnosti, ki pa ni pravična in zato ne poštena« (nav. po: ZD IV: 323).

Ali nekaj vrstic pozneje:

Nietzsche! Res, kot bi bral ekscerpirano Nietzschejevo filozofijo. Übermensch!! Človek in tričetrt!! – Tak je torej glavni junak, taki so njegovi nazori! (nav. po: ZD IV: 323)

Zelo podobno, kar zadeva Kantorja, je razmišljal *Slovenčev* kritik ob novi ljubljanski uprizoritvi Cankarjeve drame leta 1913:

Nietzschejanski nadčlovek, ali če hočete človek in pol, je njegov Kantor, ki je usužnil cerkev, sodnijo in ljudstvo – zase, v dosego kraljestva na Betajnovi. (nav. po: ZD IV: 326)

V istem časopisu srečamo pet let pozneje, ob tretji ljubljanski uprizoritvi *Kralja na Betajnovi*, sodbo, ki ugotavlja, da je Kantor »moderna naturalistična figura, ki je porojena iz Nietzscheja in presajena na slovenska tla« (nav. po: ZD IV: 330).

Že teh nekaj odmevov na Cankarjevo dramo dovolj razločno opozarja, da so kritiki Kantorja tako rekoč brez izjeme razumeli in razlagali kot osebo, ki je malodane prestavitev Nietzschejeve ideje o nadčloveku na slovenska tla. Za pojasnitev vloge, ki jo ima Nietzschejeva filozofija v notranji strukturi *Kralja na Betajnovi*, si moramo zato najprej postaviti vprašanje, ali je moč v Kantorju dejansko prepoznati »nadčloveka«, kot ga izrisujejo Nietzschejevi spisi, ali pa gre zgolj za njegovo simpfikacijo, ki poteka prek literarne *prisvojitve*. Za *katerega* Nietzscheja pravzaprav gre? Še natančneje: za kakšno *predstavo* o Nietzscheju?

Ena izmed Nietzschejevih formulacij govori o tem, da je sodobni, tj. dosedanji človek »nekaj, kar je treba preseči«, »kar mora biti preseženo« (Nietzsche 1984: 12). To je obenem tudi že napoved višjega človeka, ki je most k nad- oziroma čez-človeku [Übermensch]. Težava s slovensko besedo »nadčlovek« je ta, da člen »nad« sugerira neko statično stanje, ki bi bilo »nad« nečim in bi nad tem »stalo«; ustreznjša slovenska beseda za *Übermensch* bi bila *čez-človek*, tj. tisti človek, ki je nekam napoten in ni »stanje«, temveč most, prehod. Beseda *Übermensch* – ne nazadnje – označuje predvsem neko razmerje do *drugega*, *drugačnega* človeka, nič pa ne pove o tem človeku samem (prim. Urbančič 1984: 402–403). »Nadčlovek«, če ostanemo pri ustaljeni slovenski besedi za Nietzschejevega »Übermenscha«, je prehod k tistemu neznanemu in brezimnemu, ki mu lahko, kot je rečeno v tretji knjigi *Zaratuštre*, »najdejo ime šele prihodnje pesmi« (Nietzsche 1984: 259).

Prav tako, in to se razlagalcem dogaja razmeroma pogosto, ne moremo potegniti enačaja med »Zaratustro« in »nadčlovekom«. Zaratustra je kvečjemu oznanjevalec nadčloveka. Ta pa ni človekova transcendenca,

ampak mu je imanenten. Z drugimi besedami: nadčlovek je človekova možnost. Možnost biti to, kar še nisi.

»Nadčlovek« je za Nietzscheja, če ponovim znano Heideggrovo formulacijo, »najvišja oblika najčistejše volje do moči« (Heidegger 1971: 37). Horizont te volje je horizont preseženega človeka. Nietzschejevo ime zanj je tudi »gospodar zemlje«. V enem izmed fragmentov tako imenovane *Volje do moči* srečamo formulacijo, ki govori o »rasi gospodarjev«, o »prihodnjih 'gospodarjih zemlje'«. Gre za

– novo, neznano, na najtrši samozakonodaji zgrajeno aristokracijo, v kateri bo volji filozofskih silakov in umetniških tiranov dano trajanje skoz tisočletja: – višja vrsta ljudi, ki bo s svojo premočjo hotenja, vednosti, bogastva in vpliva uporabila demokratično Evropo kot svoje najvoljnejše in najgibčnejše orodje, da bo dobila v roke usode zemlje in kot umetnica dooblikovala celo »človeka«. (Nietzsche 1991: 532)

Navedene Nietzschejeve stavke, v središču katerih stojita *filozofija* (»filozofski silaki«) in *umetnost* (»umetniški tirani«), se seveda da razlagati različno. Dvoumnost pač ostaja ena stalnic Nietzschejeve misli. Vendar sem jih na tem mestu navedel predvsem zato, da bi ob njih – dvoumnosti navkljub ali, paradoksalno, celo z njeno pomočjo – lažje presojali slovensko različico »moderne nadčloveka«. Neobremenjeno branje Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* in nato primerjava tega besedila, zlasti seveda Kantorjevega lika, z Nietzschejevo mislijo o nadčloveku, kakor sem jo predstavil v nekaj obrisih, bi nam morala pokazati, da Kantor, vaški povzpetic in morilec, nikakor ne more biti kandidat za »nadčloveka«. Zdi se celo, da bi prej kot njegov slovenski literarni odmev bil lahko kvečjemu njegova karikatura

Drugačno je, denimo, stališče Izidorja Cankarja, ki Kantorja, približno tako kot že omenjeni kritiki, razlaga kot »inkarnacijo Nietzschejevega zamisleka avtonomnega, silnega človeka«, češ da je »samovoljnost močnega individua kot etični princip [...] Nietzschejevo delo« (Cankar 1969b: 248). Takoj nato pa dodaja, da se Nietzschejeva filozofija že tedaj ni »prav dobro skladala z osnovnim, po naravi danim pesnikovim življenjskim čutom«. Po mnenju Izidorja Cankarja načelo avtonomne moči oziroma absolutne sebičnosti nikakor ni v skladu s tem čutom; zanimivo je, da pisec skorajda isti hip pravzaprav že problematizira svoje stališče o Kantorju kot ničejansem liku, in sicer z besedami:

Kralj na Betajnovi je zadnja nietzschejevka figura v njegovih spisih in še tu je zgolj figura, a nima nietzschejevske duše. [...]

Kralj na Betajnovi je človek, ki ječi pod bremenom lastne tragične krivde in tragične krivde svoje družbe ter ustaljenega življenjskega reda. Kantor ni nadčlovek, ki veruje v svoj novi etični nauk in se žrtvuje zanj, ampak človek, ki greši, ko se vdaja lastni sebičnosti in pokvarjenemu družabnemu redu. (Cankar 1969b: 249)

V Cankarjevi drami je tedanja kritika odkrivala ničejanstvo predvsem na podlagi Kantorjeve karakterizacije: bodisi da gre za sodbe drugih o njem ali pa za njegove lastne besede. Takšne so, na primer, Maksove besede takoj na začetku drame, da je Kantor »mogočno stopal preko tru-

pel« (ZD IV: 10), ali Franckine, namenjene Maksu: »Oče je velik in strašen in jaz bi se tresla zate.« (ZD IV: 12) Kantorjev »nazor« se najbolj izrazi v dialogu z župnikom sredi prvega dejanja. Kantor pravi takole:

To je samo odločnost in moč: kdor je močan, hodi navzgor, bojazljivci in slabiči drsajo navzdol. (ZD IV: 22)

A tu je treba pristaviti poudarjeni *vendar* – glas vesti, ki se oglašča pri Kantorju:

Nekaj ostudnega, strašnega je med mano in med zadnjim ciljem ... kakor velika senca hodi pred mano. (ZD IV: 22)

Ta senca spremlja Kantorja tudi še tedaj, ko svoje *prepričanje* zagovarja še bolj odločno:

Kadar se s kakšno stvarjo ukvarjam, se mora posrečiti, pa če jih sto pogine zraven. (ZD IV: 64)

Fatalizem, ki ga oznanja Kantor, prav tako ni odrešen glasu vesti. Konec koncev že Kantor sam svoja dejanja prepoznava kot *grešna* – v tretjem dejanju pravi na primer Hani takole:

Ali ne vidiš, da je *moralo* biti? Ali ne vidiš, da je bilo meni samemu do smrti hudo, ko sem vzel na rame tako težko breme. Grešil sem, ker sem *moral* grešiti ... (ZD IV: 56)

Kantorjev protiigralcec je Maks. Za naše razpravljanje so bistvene njegove besede o *vesti*, ki jih izreče v drugem dejanju. Namenjene so seveda Kantorju:

Kar sem nameraval, sem dosegel. Zdaj imate plot, ki ne morete preko njega. Imate vest, ki Vam trka na okno. Imate noge vkovane. To sem nameraval. (ZD IV: 45)

In bremena vesti se Kantor več ne more znebiti. Kljub svojemu poudarjenemu *moram*, s katerim vztraja do konca (in tudi še naprej, kot namiguje sklepni prizor drame):

Kdor hoče naprej, mora naprej, mora brcniti v stran vsak kamen, ki mu je na poti, mora če je treba, preko trupel, mora preko gorkih človeških trupel. (ZD IV: 61)

Ob Cankarjevi zasnovi Kantorjevega lika bi bilo verjetno prej kot o neposrednem Nietzschejevem vplivu – pri Nietzscheju takšne upodobitve »nadčloveka« pač ne bomo srečali – smiselno govoriti o posrednem vplivu, in sicer, kot je opozoril že Pirjevec, prek ničejanstva, kot so ga prinašala številna literarna besedila na prelomu stoletij, ki jih je Cankar dokaj dobro poznal. Nietzsche je bolj kot neposredno učinkoval na ta način, bodisi da gre za Kantorjevo poudarjeno individualno *moč* ali pa tudi že za podrejanje svoji lastni moči kot posebno ljubezen do usode v pomenu višje usojenosti (prim. Kos 1987: 187). Na tej ravni pa bi morali razpravljati seveda tudi o globoki zarezi med Cankarjem, ki je z Maksom, Kantorjevim protiigralcem, upodobil zagovornika etičnega principa, v osrčju

katerega stoji individualna vest, naslonjena na občestveni (socialistični) etos, in Nietzschejem, kritikom morale, krščanstva in drugih »modernih idej«.

Eden redkih razlagalcev, ki je skušal poiskati tudi nekaj konkretnjših povezav med Cankarjem in Nietzschejem, je bil Bartolomeo Calvi, pisec spremne besede k (svojemu) prevodu *Kralja na Betajnovi* v italijanščino (Il re di Betainova, Torino 1929). Calvijeva razprava je med drugim zanimiva zato, ker delno polemizira z Izidorjem Cankarjem. Calviju se namreč zdi, »da je Cankar ustvaril takega Kantorja, ki je časih mogočen in oblasten, časih pa plah, zlahka sugestiji podložen in celó strahopeten, da bi mu dal takorekoč glas in obleko človečnosti, to se pravi, da bi ga napravil čim verjetnejšega« (nav. po slovenskem prevodu: Calvi 1929/1930: 70). Ko analizira Cankarjevo besedilo, zlasti seveda karakterizacijo Kantorja, navaja odlomke iz Nietzschejevega spisa *Ecce homo*, zlasti tiste, ki so, ko gre za medsebojne človeške odnose, na primer za strpnost in sočutje, čim bolj »imoralistični«. Italijanski interpret ugotavlja, da Kantorja »Nietzschejev imperativ žene z dušo in telesom«, obenem pa priznava, da »Cankarjev Kantor nikakor ni le zrcalo Nietzschejevih teorij. Nekatera dejstva, zlasti njegova podvrženost sugestiji, ne le zmanjšujejo nadčloveški Nietzschejev program, temveč ga naravnost uničujejo.« (Calvi 1929/1930: 115–116)

Cankarjev odnos do Nietzscheja, kakor ga lahko razberemo v *Kralju na Betajnovi*, se da povzeti v sodbo, da gre v tej drami bolj za nekatere »ničejanske prvine« kot pa za konsekventen dialog z Nietzschejevo filozofijo. Nasploh se zdi, da bi bil takšen dialog mogoč predvsem na tematsko-vsebinski ravni, tj. prek refleksije nihilizma in »krize metafizike«. Cankarjevo dramo je morebiti moč *razlagati* (ali *uprizarjati*), upoštevaje ta kontekst, samo besedilo pa, strogo vzeto, neposrednih impulzov v tej smeri ne ponuja.⁷

Kurent: žalost v srcu

Česa podobnega ne moremo trditi niti ob *Kurentu* (1909), Cankarjevi »starodavni pripovedki«, ob kateri literarna zgodovina sicer razpravlja o »stopnjevani novoromantični poetičnosti« in opozarja na Nietzschejevo knjigo *Tako je govoril Zaratustra*, brez katere bi si težko razložili marsikaterega izmed »izrazito pesemskih, plesno-dionizičnih in preroško vizionarnih odstavkov v *Kurentu*« (Kos 1987: 179). Te navezave so zvečine stilnoformalne, Nietzscheju sledijo v ritmiki in slogu, ne nazadnje tako, da *Kurent* posoja svoj glas pesmim v prozi in hvalnicam ter se srečuje tudi z različnimi osebami in dogodki, ki imajo izrazito simboličen pomen. Potem ko *Kurent* kakšnega izmed svojih »govorov« pripelje do konca, lahko srečamo tudi sklepni stavek »Tako je rekel *Kurent*« (ZD XVIII: 70, 75). Ta dramaturško-formalni element spominja seveda na stavek »Tako je govoril Zaratustra«, ki stoji na koncu večine poglavij istoimenske Nietzschejeve knjige.

Cankarjev *Kurent*, na primer, nagovarja jutranjo zarjo:

Kurent pa je komaj slišal to prijazno pesem; šel je skozi dolino, stopil je na klanec, stal je na hribu. Tam je bilo nebo svetlejše, v daljni daljavi se je dramila zarja, čudežno lepa.

Kurent jo je pozdravil s svetlimi očmi in žalost je zadremala v njegovem srcu. (Cankar XVIII: 82)

Ali na drugem mestu:

»Pridi zarja, usmili se!« je vzkliknil. »Trikrat petsto let že hrepenim po tebi, z željnim srcem te pričakujem vsako jutro! Ne mudi se, brž se napoti, da ne boš svetila slepim očem! ...«

Tam je zvezda zelo urno in zapored pomežiknila, kakor da se ji je bilo od vzhodne strani zableščalo; begotna senca je hušknila preko nje in ni je bilo več. Komaj je ugasnila ena, je ugasnila druga in glej, že tretja; kakor lastovke so švigale sence pod njimi. (ZD XVIII: 97)

Podobno nagovarja sonce, veliko zvezdo, tudi Zaratustra (na to podobnost sem opozoril že ob analizi *Knjige za lahkomišelnje ljudi*):

Ko je bilo Zarastri trideset let, je zapustil domovino in jezero svoje domovine in odšel v gorovje. Tam je užival nad svojim duhom in samoto in se deset let ni naveličal. Nazadnje pa se mu je srce predrugačilo – in neko jutro je vstal z jutranjo zarjo, stopil pred sonce in ta takole nagovoril:

»Ti velika zvezda! Kaj bi bila tvoja sreča, če bi ne imelo teh, ki jim svetiš!« (Nietzsche 1984: 9)

Tematskovsebno sta *Kurent* in *Tako je govoril Zaratustra* seveda povsem različni besedili. Konec koncev je *Kurent* »starodavna povest«, ki pripoveduje *zgodbo* o slovenstvu, radosti in predvsem trpljenju. Kljub pravljjično-simboli(sti)čni intoniranosti v besedilu odmeva tudi socialno-zgodovinska realiteta dobe pred prvo svetovno vojno: gospodarska kriza, proletarizacija kmečkega prebivalstva, izseljevanje, filistrstvo itn. Takšne naravnosti Nietzschejevo mišljenje ne pozna – zlasti ne tako imenovane družbenega ali nacionalnega angažmaja, na primer v imenu »ponižanih in razžaljenih«. Še več: filozofija »volje do moči« takšen *angažma* – Cankarjeva beseda zanj je *tendencioznost* – nasploh prepozna kot izrastek dekadence oziroma tako imenovanih »modernih idej«.

OPOMBE

¹ Pirjevec ob tem navaja značilno Verlainovo pesem *Per amica silentia*, ki govori o homoerotičnem razmerju dveh žensk – o »zlahni želji« »vzvišenih duš«, ki hrepenita druga po drugi (Pirjevec 1964: 209).

² Obseg pojma »romantika« pri Heglu ni identičen današnji literarnozgodovinski oznaki za literarno smer oziroma gibanje na prelomu osemnajstega in devetnajstega stoletja. Hegel, kot je znano, »romantiko« razume bistveno širše: gre za (zadnjo) umetnostno fazo, ki se razteza od zacetka srednjega veka pa do najnovejše, tj. Heglove dobe.

³ Dialektiko »lepe duše« je Hegel sicer najizčrpnjeje razdelal v *Fenomenologiji duha* (1807), v razdelku »Lepa duša, zlo in njegovo odpuščanje«, ki stoji na

koncu poglavja o duhu. S pomočjo oznake »lepa duša« Hegel tu okarakterizira zlasti naravo »presojajoče zavesti«, ki »živi v strahu, da bi z delovanjem in obstojem omadeževala krasoto svoje notranjosti«, in njeno razmerje do »delujoče zavesti« (prim. Dolar 1992: 135–142).

⁴ V pismu bratu Karlu z dne 17. maja 1901 in v predavanju »Slovenci in Jugoslovani« (1913). Niti prva niti druga omemba ne omogočata razlage v prid Cankarjevemu temeljitejšemu poznavanju Heglove filozofije.

⁵ Ta dvoumno nedokončani Nietzschejev stavek, s katerim se konča *Ecce homo*, dobi svoje dodatno pojasnilo v fragmentu 1052 iz tako imenovane *Volje do moči*. V njem je med drugim rečeno: »Bog na križu je prekletstvo življenja, namig, naj se ga odrešimo; – na koščke razsekani Dioniz je obet življenja: večno se na novo rojeva in se vrača iz razdejanja.« (Nietzsche 1991: 570) Ta fragment ne govori samo o radikalnem nasprotju med Jezusom in Dionizom, temveč znova odpira Nietzschejevo misel o »večnem vračanju enakega«. Tisto, kar se vrača vedno znova, je volja do moči kot sebe hoteča moč: »... ta moj dionizični svet večnega ustvarjanja sebe, večnega uničevanja sebe, skrivnostni svet dvojnih naslad, ta moj svet 'onstran dobrega in zlega', brez cilja, če ni sreča kroga cilj brez volje, če nima krog sam zase dobre volje – želite ime za ta svet? Rešitev za vse vaše uganke? Luč tudi za vas, vi najskritejši, najmočnejši, najbolj neustrašni, najbolj polnočni? – Ta svet je volja do moči – in nič drugega! In tudi vi sami ste volja do moči – in nič drugega!« (Nietzsche 1991: 577–578)

⁶ Izidor Cankar se je upravičeno spraševal, ali se da v zvezi s *Knjigo za lahkomišelnje ljudi* govoriti ne samo o destrukciji, temveč morebiti tudi že o obrisih kakšnega »pozitivnega programa«. Njegov odgovor se glasi takole: »Pozitivnega programa, če ga razumemo kot zaokrožen filozofski ali socialen sistem, v Ivanu Cankarju ni bilo. Nietzschejanstvo, materialistični socializem in anarhistični individualizem, ki so vsi pustili svoje sledi v 'Knjigi za lahkomišelnje ljudi', ne morejo kot dosledno izvedeni sestavi vsi hkrati miroljubno prebivati v duši in Ivan Cankar je mogel sprejeti iz njih samo to, kar jim je bilo skupno, kritiko sedanjega socialnega stanja. Razen tega se Nietzschejanstvo in anarhistični individualizem nista pesnikov naravi nikoli prav prilagala.« (Cankar 1969b: 241)

⁷ Ko je France Koblar leta 1926 ocenjeval Cankarjeve *Zbrane spise*, je med drugim zapisal: »Ugotoviti in omejiti bo treba predvsem Nietzschejeve vplive, ki trajni niso bili toliki, kakor je mislila sodobnost in še danes mislimo ...« (*Dom in svet* XXXIX, 1926, št. 5, str. 190)

BIBLIOGRAFIJA

- CALVI, Bartolomeo: »Uvod v *Kralja na Betajnovia*«. *Modra ptica* I, 1929/1930, št. 3.
- CANKAR, Ivan (1967): ZD I, ur. F. Bernik, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1968): ZD II, ur. F. Bernik, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1968): ZD IV, ur. D. Moravec, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1969): ZD VII, ur. J. Kos, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1968): ZD VIII, ur. D. Voglar, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1973): ZD XVIII, ur. J. Kos, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1970): ZD XXVI, ur. J. Munda, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1972): ZD XXVIII, ur. J. Munda, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- (1975): ZD XXIX, ur. J. Munda, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

- CANKAR, Izidor (1969a): *Leposlovje – eseji – kritika. Prva knjiga*. Ljubljana: Slovenska matica.
- (1969b): *Leposlovje – eseji – kritika. Prva knjiga*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DOLAR, Mladen (1992): *Samozavedanje. Heglova Fenomenologija duha II*. Ljubljana [Zbirka Analecta]: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- FICHTE, Johann Gottlieb (1984): *O pojmu vedoslovja ali tako imenovani filozofiji*; v: J. G. Fichte: *Izbrani spisi*, prev. Doris Debenjak, Ljubljana [Filozofska knjižnica; 27]: Slovenska matica.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1992): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt na Majni [Werke 13]: Suhrkamp.
- HEIDEGGER, Martin (1971): *Evropski nihilizem*, prev. Ivan Urbančič, Ljubljana [Zbirka Misel in čas]: Cankarjeva založba.
- KOS, Janko (1987): *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete in Partizanska knjiga.
- KOS, Matevž (1997): »Kako brati Kosovela?«. V: Srečko Kosovel: *Izbrane pesmi*. Ljubljana [Knjižnica Kondor; zv. 280]: Mladinska knjiga, str. 129–169.
- (1999): »Nietzschejeva kritika krščanstva«. *Tretji dan* XXVIII/6–7, str. 59–70.
- (2000): »Župančič in Nietzsche«. 48, str. 331–348. *Slavistična revija*.
- NIETZSCHE, Friedrich (1984): *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*, prev. Janko Moder, Ljubljana [2. izdaja], [Filozofska knjižnica; 15]: Slovenska matica.
- (1989): *Somrak malikov (ali Kako filozofiramo s kladivom), Primer Wagner (Problemi glasbenikov), Ecce homo (Kako postaneš, kar si), Antikrist (Prekletstvo nad krščanstvom)*, prev. Janko Moder in Tine Hribar, Ljubljana [Filozofska knjižnica; 36]: Slovenska matica.
- (1991): *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot: iz zapuščine 1884/88*, prev. Janko Moder, Ljubljana [Filozofska knjižnica; 34]: Slovenska matica.
- PIRJEVEC, Dušan (1959–1960): »Oton Župančič in Ivan Cankar. Prispevek k zgodovini slovenske moderne«. *Slavistična revija* XII, str. 1–94.
- (1964): *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- URBANČIČ, Ivan (1984): *Spremna beseda*, v: F. Nietzsche: *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*, prev. Janko Moder, Ljubljana [2. izdaja], [Filozofska knjižnica; 15]: Slovenska matica, str. 375–454.
- VIETTA, Silvio, KEMPER, Hans-Georg (1997): *Expressionismus*. München [6. izdaja], [UTB; 362]: Wilhelm Fink Verlag.

■ CANKAR AND NIETZSCHE

The primary reception of Nietzsche's philosophy in Slovene literature and culture in general was mainly ideologically and cultural. This holds true of both Catholic-conservative as well as liberal, freethinking people, who espoused the two predominant (and competing) ideological models in Slovenia at the turn of the 19th and 20th century. The Slovene relationship towards Nietzsche (and philosophy in general) was such also because, at the end of the 19th and the first half of the 20th century, philosophical thought was not sufficiently developed and analysed to enable a qualified dialogue with Nietzschean philosophy: in Slovenia it did not have the *appropriate*, i.e. philosophical partner in a conversation. This is demonstrated in the Slovene –

also *literary* – reception of Nietzsche. The reception of Nietzsche in the literature of the Slovene *moderna* partly overcomes the established ideological framework, although most authors avoid a more radical approach. This »duality« is shown in the literary work (*Erotika, Knjiga za lahkomišelnje ljudi, Kralj na Betajnovi, Kurenti*) of one particular author, Ivan Cankar. The most obvious of Cankar's references to Nietzsche are to *Thus Spoke Zarathustra*. However, Cankar's relation to Nietzsche is ambivalent. A horizon of *romantic subjectivity* can still be found in the background of Cankar's syntagms and formulations, which enable discussion about Nietzsche. After all, Cankar mainly understands art as an emphasised *ethical instance* which is most closely interrelated with so-called »life practice«. Hence the realisation that, to enter the world of Cankar's literature, Nietzschean notions such as »will«, »power«, and »superman«, must pass through the filter of *humanisation*. One of Cankar's words for this is *tendentiousness*.

April 2001

NARATOLOŠKI POGLEDI NA MUSILOV ESEJISTIČNI ROMAN MOŽ BREZ POSEBNOSTI

Nataša Bavec

Ljubljana

V razpravi je z analizo Musilovega Moža brez posebnosti skozi prizmo naratoloških teorij osvetljena specifična notranja zgradba esejističnega romana. Analizirani so tisti aspekti Musilovega teksta, ki so v naratologiji pojmovani kot differentia specifica pripovedništva, v ospredje pa je postavljena problematika povezanosti in soodvisnosti temeljnih faktorjev pripovednega besedila (časa, pripovedovalca, pripovednih oseb, načina govorne prezentacije, fokalizacije itd.) ter nepripovednih, to je esejistično refleksivnih elementov romana. Posebna pozornost je namenjena funkciji esejističnih segmentov v razvoju fabule, pri čemer se je kot plodna izkazala primerjava z vlogo deskripcije v romanu.

Naratological aspects of Musil's essay novel Man Without Qualities. The article with an analysis of Musil's Man Without Qualities through a prism of narratology elucidates the specific internal structure of the essay novel. Those aspects of Musil's text are analysed which are considered within narratology as the differentia specifica of narratology, while the focus is on how the basic features of a narrative text (time, narrator, characters, presentation of spoken discourse, and so on) and non-narrative, i.e. essayistic elements of a novel are linked and co-dependent. Special attention is paid to the function of essay segments in the development of the plot, where a comparison with the role of description in novels proved very useful.

O esejju kot zvrsti nefikcionalne umetniške proze ali o nekoliko širšem pojmu esejizma, ki se integrira (med drugim tudi) v roman, le s težavo razpravljamo skozi prizmo naratoloških teorij. Razlogi so očitni na prvi pogled. Teorija pripovedništva, kot se je pod vplivom ruskega formalizma oblikovala predvsem v okvirih strukturalistične literarne vede in nato prešla v poststrukturalistično (dekonstrukcijsko) fazo, se je – ne glede na raznolike smeri in tokove znotraj temeljne usmeritve (informacijska, komunikacijska teorija, semiotika) in kljub povezovanju z divergentnimi metodami, kot je fenomenološka – pripovednega teksta lotevala z

bolj ali manj stalnih vidikov: kot niza dogodkov, kot diskurza, ki ga je ustvaril pripovedovalec, ali kot verbalnega artefakta, čigar pomen organizira bralec (W. Martin, cit. po L. J. Davis, v: Biti 1992, 341). Naratologija se torej v prvi vrsti ukvarja s tistim, kar *pripovedni tekst* označuje kot *pripovednega*, z njegovo *differentia specifica*: to je potek dogajanja, zaporedje fikcionalnih dogodkov, skratka dogajalna struktura. Esejistični roman kot intergenerična forma predstavlja tisto marginalno, nekonvencionalno obliko pripovednega teksta, v katerem se bistveno določilo romana, epskost, razkrajja in rahlja, saj potek dogajanja, ki se konstituira v obliki fabule, prekinjajo esejistične refleksije pripovedovalca in/ali pripovednih oseb. Končni učinek takšnega pripovednega postopka lahko po L. Rohnerju imenujemo »defabuliranje« (Entfabelung) romana (Rohner 1966, 566). Medtem ko se naratološke teorije s tem fenomenom neposredno ne ukvarjajo (redka izjema je P. Zima, ki o esejizmu v romanu razpravlja v okvirih semiotično usmerjene tekstne teorije), ga je v preteklosti večina raziskovalcev in kritikov, izhajajoča iz tradicionalnejših literarnoteoretičnih premis, vrednotila negativno ali vsaj s skeptično distanco, čeprav so se problema lotevali mimogrede, brez večje znanstvene poglobljenosti. Po izidu del, ki so se v literarni zgodovini zasedla kot »pravi« primeri esejističnega romana – sem sodita Musilov nedokončani *Mož brez posebnosti* (1930-43) kot prototip te oblike ter Brochovi *Mesečniki* (1930/31), po mnenju nekaterih znanstvenikov pa tudi Mannova *Čarobna gora* (1924) – so se v literarni javnosti pojavili kritični pomisleki. Gre za vprašanja, ali so to sploh še pravi romani, mnenja, da je roman s temi deli prišel do svojih skrajnih mej, da naj se teoretična obravnavanja razvijajo v sistematično razčlenjenih razpravah, ne pa v romaneskni obliki in da pripovedništvo ni pravi prostor za subtilno filozofiranje. Sodbam se pridružuje bojazen, da bi esejizem prerasel dogajanje, zgodbo in spodkopal formo romana.

Pomisleki zadevajo formo, predvsem pa problem integracijskih elementov pripovednega teksta. V nemški literarni vedi so izhajali iz tradicionalnega organicističnega pojmovanja umetniškega dela, ki v svoji rasti sledi notranji entelehiji in je v vseh segmentih sestavljeno iz enakorodne snovi. Refleksije v romanu so pomenile poseg, ki ovira potek njegove rasti, motečo avtorefleksijo dogajanja in snovni tujek (Berghahn 1956, 7). Prevrednotenje je nastalo šele na spodbudo morfološko orientiranih raziskav, nastalih v prvi polovici dvajsetega stoletja (zanje je zaslužen predvsem G. Müller), ki so se usmerile k bolj zunanjim, tehnično-formalnim vidikom literarnega ustvarjanja. Njihov temeljni prispevek je predpostavka, da je celota literarnega dela sestavljena iz disparatnih elementov, ki pa so v tesnih vzajemnih odnosih in vplivajo drug na drugega. V ospredje je stopilo vprašanje njihove integracije, povezanost detajlov teksta s celoto, s tem pa se je odprla tudi možnost za preučevanje funkcije esejističnih refleksij v romanu: kakšen je njihov vpliv na obliko pripovednega dela in na potek njegovega dogajanja?

Integracijskim vezem besedila se je posvečala tudi strukturalistično usmerjena naratologija, vendar je – če ne upoštevamo tistih elementov, ki so neposredno povezani s pripovedjo oz. fabulo, kot so karakterizacija,

motivacija ali intervencije pripovedovalca – od tistih tipov diskurza, ki so (vsaj običajno) pojmovani kot nepripovedni, največ pozornosti namenila opisu. Med esejizmom in opisom v pripovednem delu pa obstajajo določene analogije, kar omogoča njuno vzporejanje. V obeh primerih gre (po mnenju večine raziskovalcev) za »preddiegetske ali nediegetske elemente (...), ki prekinjajo kontinuiran potek fabule« (Bal 1981, 103), če je *diegesis* vsaj v grobem identična zgodbi (Rimmon-Kennan 1983, 91). Čeprav opis običajno ni samostojen tip teksta, medtem ko je esej primarno samostojna polliterarna zvrst, katere prvine vstopajo v literarne žanre le izjemoma, je ta razlika – če primerjamo njuni funkciji znotraj pripovednega teksta – nepomembna.

S tem pa je že nakazana problematika te razprave. Zaradi pomanjkanja eksplicitnih naratoloških razprav o esejizmu v romanu sem se odločila za nekoliko drugačen pristop. Model esejističnega romana, kar je po enotnem mnenju literarne zgodovine Musilov *Mož brez posebnosti*, bom analizirala s pomočjo teorije pripovedništva. Pri tem bom najprej v naratološki luči osvetlila tiste segmente romana, ki ga povezujejo z ostalimi pripovednimi teksti, nato pa poskušala opozoriti še na esejistične elemente in njihovo vlogo v poteku dogajanja ter ga pri tem primerjati s funkcijo opisa. Pri analizi mi bo v veliko pomoč morfološko orientirana razprava W. Berghahna *Die essayistische Erzähltechnik R. Musils*.

Temeljmo izhodišče je naratološka razdelitev pripovednega dela na tri temeljne kategorije, ki jo je s pomočjo predhodne dvodelne razdelitve uvedel G. Genette (Davis, v: Biti 1992, 344; tudi: Biti 1992, 10). Prvi aspekt teksta je zgodba (Genette: *histoire*, Rimmon-Kennan: *story*, Eco: *fabula*) kot osnovni niz dogajanja, zaporedje dogodkov ne glede na njihovo dispozicijo v tekstu in hkrati z liki kot nosilci dogajanja. Drugi aspekt je tekst (Genette: *récit*; Eco: *zaplet*, *siže*) kot način pripovedovanja zgodbe, kot se pojavlja na površini v različnih časovnih razporeditvah (anticipacije in retrospektive oz. prolepse in analepse). Tretji aspekt je naracija (Genete: *narration*, Eco: *narativni diskurz*) kot »proces produkcije teksta« (Rimmon-Kennan 1983, 3); tu se v nekoliko modificirani shemi semiotičnega modela komunikacije, ki jo uvaja Rimmon-Kennan (1983, 88), kot glavna faktorja pojavljata pripovedovalec in poslušalec/bralac (Rimmon-Kennan: *narratee*), medtem ko Eco na tem nivoju uvaja koncept »pripovedne trojice: modelni avtor, pripovedovalec in (modelni) bralec« (Eco 1999, 29).

Predno obnovimo skromno fabulo zapletenega Musilovega romana, naj nekoliko natančneje povzamemo temeljna naratološka določila zgodbe. Fabula kot »niz povezanih dogodkov, o katerih pripoveduje potek dela« (Davis, v: Biti 1992, 344) se vedno »ustvarja na nivoju abstrakcije« (Eco, v: Biti 1992, 202) in »ni neposredno dostopna bralcu« (Rimmon-Kennan 1983, 6). Raziskovalci poudarjajo, da je zgodba (Eco ji dodaja še zaplet) tisti element dela, ki ga je moč prenesti ali prevesti v drug medij ali semiotični model (Barthes, v: Biti 1992, 75; Rimmon-Kennan 1983, 7, 8; Eco 1999, 39). Konstitutivni deli zgodbe so torej dogodki, ki se povezujejo v mikro sekvence, te pa nadalje v makrosekvence. Razhajanja se

pojavnajo pri opredelitvi principov kombinacije dogodkov in sekvenc. Rimmon-Kennanova poudarja, da gre pri zgodbi zgolj za urejevanje dogodkov po kronološkem zaporedju; sem naj ne bi sodila kavzalnost dogodkov zaradi problematičnosti samega pojma vzročnosti in zato, ker jo je mogoče skoraj vedno projicirati v temporalnost. Pri tem navaja Forsterja, ki je urejenje dogodkov po principu vzročnosti pojmoval kot del zapleta (*plot*) (Rimmon-Kennan 1983, 14, 16, 17, 18). Pojavljajo pa se tudi nasprotna mnenja. Todorov meni, da je za pripovedni tekst značilno kronološko, včasih pa tudi vročno povezovanje posameznih enot (v: Biti 1992, 117). Davis razpravlja o strukturi zapleta romana, ki ga pojmuje kot enotnost fabule in sižeja ter se (vsaj implicitno) strinja z raziskovalci, ki menijo, da je že sam poskus razločevanje obeh elementov nenaraven (v: Biti 1992, 344, 345). Tudi Eco, ki v eni svojih zgodnejših razprav definira fabulo po Aristotelovem zgledu, meni, da jo tvorijo agens, začetno stanje in niz časovno usmerjenih sprememb, ki jih sprožijo določeni vzroki, čeprav dodaja, da slednjih ni potrebno specificirati za vsako ceno (v: Biti 1992, 207). Zdi se, da je problematika pogojena s sprejemanjem ali zavračanjem Genettove tridelne delitve pripovednega dela.

Musilova zgodba, ki jo bomo, sledeč Rimmon-Kennanovi, poskušali obnoviti v kronološkem zaporedju dogodkov, se začne avgustovskega dne leta 1913. Dvaintridesetletni Ulrich, mož brez posebnosti, ki se je doslej neuspešno preizkusil v oficirskem, tehničnem in matematičnem poklicu, si vzame leto dni dopusta in se iz tujine vrne na Dunaj, da bi si poiskal »primerno uporabo svojih zmožnosti«. Najame si gradič in ljubico, varietejsko pevko Leono. Kmalu jo nadomesti dama, ki mu nudi pomoč v uličnem pretepu, Bonadea. Ulrich obiskuje svoja mladostna prijatelja, zakonca Clarisso in Walterja, neproduktivnega umetnika. Nekega dne mu piše oče, slavni jurist, ki ga sili, naj začne družbeno delovati in graditi kariero; priložnost zanjo vidi v akciji kakanijskega državnega vrha, ki pripravlja slovesnost ob sedemdesetletnici cesarjeve vladavine, vzporedne in konkurenčne nemški slovesnosti ob trideseti obletnici vladavine Viljema II. Ulrich res naveže stik z resničnostjo in z ljudmi, ki poganjajo kolesje domoljubne vzporedne akcije: z grofom Stallburgom, z daljno sorodnico Ermelindo Tuzzi, ki jo zaradi njene navdušenosti nad duhovno lepoto imenuje Diotima in je voditeljica salona, v katerem se zbira kakanijska duhovna aristokracija ter išče veliko idejo za vsebino slovesnosti, s pruskim veleindustrialcem in velepisateljem Arnheimom ter po naključju tudi z osrednjim možem avstrijske akcije, z grofom Leinsdorfom, ki Ulricha imenuje za častnega tajnika. Pride do preloma z Bonadeo. Diotima se zaljubi v Arnheima, njen salon pa doživi mogočen razmah, množijo se seje in družabna srečanja, toda sklepne, odločilne ideje vendar ne sprejmejo. Zborovanja se nadaljujejo. Med vnovičnim obiskom Ulrich Clarissi razloži svojo teorijo utopičnega življenja in se zaplete v spor z Walterjem; v ozadju je čutiti ljubosumje. Nepovabljeni udeleženec velike akcije, general Stumm, poslanec vojnega ministrstva, večkrat obiše Ulricha. Ta kot odrešilno idejo vzporedne akcije predlaga svetovni sekretariat natančnosti in duše, ki naj opravi splošno duhovno inventuro. Clarissa izziva svojega moža, naj ubije Ulricha, Walter pre-

strašen zbeži na protestne shode proti vzporedni akciji, medtem pa se Clarissa poda k Ulrichu in od njega zahteva otroka. Ulrich med njenim obiskom dobi obvestilo o očetovi smrti, Clarisso pa le stežka odvrne od njenih namenov. Naslednji dan odpotuje v rojstni kraj in se sreča z napol pozabljeno sestro Agatho, ki se ne želi več vrniti k drugemu možu, moralističnemu pedagogu Hagauerju. Med bratom in sestro se spletejo močne čustvene in duhovne vezi. Po pokopu očeta in nekajdnevnem bivanju v hiši staršev se Ulrich vrne na Dunaj. Paralelna akcija je medtem zašla v slepo ulico: ni več pomembna vodilna ideja, temveč le, da se sploh še kaj zgodi, Ulrich pa se želi distancirati od celotnega dogajanja. Diotima spozna, da se Arnheim ne bo poročil z njo in se začne ukvarjati s fiziološkimi stranmi ljubezni. Po vnovični ljubezenski noči z Bonadeo jo Ulrich dokončno odslovi, ker se k njemu preseli Agatha. Živita umaknjeno od sveta, pogreznjena v dolge pogovore, dokler med njima ne izbruhne prepir. Ulrich se namreč ne strinja s sestrično ponaredbo očetove oporoke, s katero želi škodovati Hagauerju. Vendar se kmalu spet zblížata in doživita trenutke mistične združitve. General Stumm obvesti Ulricha, da naj bi se jeseni vzporedna akcija iztekla v svetovni mirovni kongres. Brat in sestra prestrašena spoznavata, da se ljubita. Omahujeta med samomorom in telesno uresničitvijo svoje ljubezni. Odpotujeta v Dalmacijo. Zgodi se incest, nato se začnejo njuna čustva ohlajati. Nameravata se ubiti, a tega ne storita. (Tu se slovenska izdaja romana konča.) Walter posili svojo ženo, ki nato postane nova Ulrichova ljubica. Clarissa doseže cilj, ki ga je dolgo načrtovala: z Ulrichovo pomočjo osvobodi morilca Moosbruggerja. Kmalu mora zaradi ogroženega duševnega stanja tudi sama v sanatorij, od koder pobegne v Italijo. Ulrich ji sledi, njuna zveza pa se prekine, ko ga Clarissa poskuša v eni svojih blodenj ubiti. Na zabavi z maskami postane nad Arnheimom razočarana Diotima nova Ulrichova ljubica. Clarisso dokončno zaprejo v mestno bolnišnico za duševne bolezni, kjer živi v prepričanju, da je Kristusova naslednica. Začne se prva svetovna vojna in splošna mobilizacija, ki vase posrka tudi Ulricha.

S temi dogodki se zaključi nedokončan Musilov roman; avtor sam je izdal le še prvi del druge knjige (ta se zaključi ob Agathinem prihodu k bratu), medtem ko je preostali razvoj dogajanja znan le s pomočjo zapiskov iz Musilove zapuščine. Zaporedje konkretnih dogodkov, ki ga bralec doživlja kot zgodbo romana, zbuja vtis vsakdanjosti. Vsak, ki je odprl knjigo, ve, da zgodbe ne moremo izenačiti s pripovednim besedilom v celoti. Če se usmerimo zgolj na raven fabule, po Ecu, ki s semiotičnega vidika analizira vlogo modelnega braleca kot ene od pripovednih strategij, sodelujoče pri ustvarjanju literarnega dela, ostanemo prvostopenjski modelni bralec. Ta se običajno zadovolji z enim branjem, s tem pa ne more spoznati intencij modelnega avtorja, njegovega skupka navodil, ki jih mora bralec upoštevati, če naj postane pravi sodelavec pri ustvarjanju besedila, drugostopenjski modelni bralec. Glas modelnega avtorja se po Ecu razodeva šele na ravni zapleta (Eco 1999, 14, 20, 31-50), vendar bo pri branju Musilovega romana že ta naivni prvostopenjski bralec naletel na številne ovire: ne samo, da branje otežkočajo esejistično obarvana razmišljanja junaka, katerih funkcijo občasno prevzamejo intervencije pripo-

vedovalca, zasledovanje poteka zgodbe ovirajo tudi številne dogajalne linije, prepletanje različnih zgodb, ki se med seboj križajo, prekinjajo in včasih prepletajo. Obnovljeno zaporedje dogodkov je namreč le osrednja zgodba (*main story-line*, Rimmon-Kennan 1983, 16), osredotočena na glavni lik, Ulricha. Poleg nakazanih stranskih zgodb o Clarissi, vzporedni akciji ter ljubezni med Diotimo in Arnheimom, se v romanu razpletajo še zgodbe o bančnem direktorju Leu Fischelu, o njegovi zakonski polomiji in o hčerki Gerdi, o ljubezni med Diotimino spletično Rachel in Arnheimovim črnskim služabnikom Solimanom, o morilcu Moosbruggerju, o erotičnem trikotniku med Ulricho, Gerdo in Hansom Seppom itd. Občasno se združi več dogajalnih sklopov, vendar se pozneje spet osamosvojijo. Osrednji integracijski princip, ki povezuje dogajalne komplekse, pa je vendarle Ulrich. S tem se pridružujem mnenju Rimmon-Kennanove, da je formalistična, strukturalistična in tudi semiotična redukcija junakov kot zgolj nosilcev dogajanja nedopustna (1983, 29-35). Musilov roman je, nasprotno, tip pripovedi, v katerem je pozornost namesto na dejanja usmerjena na osebe, ki se, kot opozarja Zima (1980, 99, 137), primarno konstituirajo z diskurzom, ne pa z akcijo. Ne glede na Ulrichovo središčno funkcijo pa imajo posamezne dogajalne niti vendarle dokaj samostojen potek.

Čas je, poleg karakterizacije in fokalizacije (tj. vidnega kota, skozi katerega filtriramo zgodbo v tekst), v naratoloških teorijah najpomembnejši faktor besedila. V pripovednem tekstu se pokaže dvakrat, po Eco (1999, 55) celo trikrat. Je konstitutivni dejavnik teksta in zgodbe; posebnost verbalne pripovedi je, da tvorijo čas sredstva predstavitve (jezik) in predstavljena predmetnost (fabulativni pripetljaji) (Rimmon-Kennan 1983, 44). Eco omenjenima dejavnikoma dodaja še čas branja. Rimmon-Kennanova opozarja na neizogibne težave pri definiciji časa pripovednega besedila. Čas zgodbe (Genette, Rimmon-Kennan: *story-time*; E. Lämmert: *Erzählzeit*; Eco: *čas fabule*), pojmovan kot linearno zaporedje dogodkov, je le shematična konstrukcija. Še bolj problematičen je čas besedila (Genette, Rimmon-Kennan: *text-time*; Lämmert: *Erzählzeit*; Eco: *čas diskurza*). Večina meni, da gre za čas, potreben za branje teksta, ki ga lahko izenačimo z njegovim obsegom. Vendar Rimmon-Kennanova meni, da gre tu v resnici za prostorsko in ne časovno dimenzijo: nanaša se na linearno (prostorsko) razporeditev lingvističnih segmentov v kontinuumu teksta, ki je enosmerna in nespremenljiva. Eco to imenuje čas (narativnega) diskurza (zapisa) in ga torej, v nasprotju z Genetom in Rimmon-Kennanova, postavlja na tisti nivo teksta, ki bi ga po Genetu imenovali naracija (1999, 55). Hkrati meni, da dolžina teksta in čas njegovega branja nista nujno povsem skladna.

V tem poglavju nas zanima tisti vidik kronološkega odnosa med zgodbo in tekstom, ki zbujajo največ pozornosti naratoloških raziskav: čeprav se tekst ustvarja v linearnem zaporedju, se ta običajno ne ujema s časovno razporeditvijo dogodkov. Gre za nasprotje, ki ga običajno opredeljujejo kot razliko med zgodbo in zapletom (sižejem). Po Rimmon-Kennanovi (1983, 46) lahko to časovno dimenzijo analiziramo s pomočjo

treh vidikov: ureditve (*order*) kot razmerja med zaporedjem dogodkov v zgodbi in njihovo linearno dispozicijo v tekstu; trajanja (*duration*) kot razmerja med časom, v katerem naj bi se zgodili dogodki, in količino teksta, posvečenega njihovi predstavitvi (pri Ecu gre tu za narativni diskurz); ter frekvenca (*frequency*) kot razmerja med tem, kolikokrat se nek dogodek pojavi v zgodbi in številom njegovih predstavitev v tekstu.

Glavni obliki nasprotja med kronologijo zgodbe in tekstno ureditvijo, med fabulo in zapletom, sta pogled naprej in pogled nazaj, tradicionalno imenovana retrospekcija in anticipacija, v strukturalistični terminologiji pa sta ju nadomestila Genettova izraza analepsa in prolepsa. Prepletanje tovrstnih pripovednih postopkov je v besedilih zelo pogosto in jih ne primanjkuje niti v *Možu brez posebnosti*.

Analepsa je pripovedovanje o dogodku s časovne točke v tekstu po tistem, ko so že bili opisani poznejši dogodki. V Musilovem romanu opazimo dvojne vrste analeps (Berghahn 1956, 84-90). Prve so tiste, v katerih pripovedovalec nadomešča pripoved o dogodkih, ki jih je zamolčal na njihovem običajnem mestu v kronološkem poteku; takšnih vračanj je v romanu petnajst. Kot opaža Berghahn, le v šestih primerih časovne zastranitve posreduje pripovedovalec v obliki poročila, v ostalih primerih pa prepusti osebam romana, da se spominjajo preteklih dogodkov ali o njih poročajo v pogovoru z drugimi. Vendar tudi v teh primerih pripovedovalec s kratkimi pojasnili jasno opozarja bralca na časovne zamike in ga orientira. Takšno analepso najdemo v sedmem poglavju, kjer se Ulrich zjutraj spominja prejšnjega večera, napada trojice klatežev ter seznanitve z Bonadeo. Pripovedovalec jo uvede s komentarjem: »Legel je v posteljo, in (...) si (...) vnovič preudaril to prigodo« (Musil 1962, 25). Podobno analepso najdemo v šestindvajsetem poglavju, kjer si Diotima v spominu obnavlja prvo srečanje z Arnheimom, ki ga vpelje pripovedovalčev komentar: »Diotima je previdno dovolila svojim mislim, da zapustijo zamorca (tj. Arnheimovega služabnika, N. B.) in se približajo njegovemu gospodu« (Musil 1962, 113). Časovna razlika med retrospektivnimi dejavnimi in trenutnim pripovednim časom je majhna – v sedmih primerih, kjer je eksplicitno navedena ali jo lahko iz teksta razberemo – gre za razliko nekaj ur. Večina tovrstnih analeps je po Genettu oz. Rimmon-Kennanovi (1983, 47, 48) homodiegetskih, saj se nanašajo na dogodke in osebe osrednje pripovedne linije. Hkrati so to notranje analepse, saj obnavljajo dogodke, ki so se zgodili po začetku prve pripovedi, torej ne segajo v predpreteklost dogajanja. Njim se pridružuje nasproten tip, to so zunanje analepse; gre za poglede, ki sežejo nazaj pred izhodiščno točko prve pripovedi (tj. avgustovski dan leta 1913). Po Berghahnu (1956, 86) imajo dvojno funkcijo. Prvi tip služi poglobitvi karakterizacije, obnavlja (pred)preteklo biografijo junakov in zato nima velikega vpliva na potek dogajanja prve pripovedi. Najdemo jih na začetku romana, kjer pripovedovalec portretira osrednje osebe; predmeti takšnih analeps so Ulrich, Clarissa in Walter, pa tudi Moosbrugger in drugi. Pozneje se jih pripovedovalec poslužuje tedaj, ko v dogajanje uvaja nove osebe (npr. Diotimo in Tuzzija). Drugi tip analeps iz predpreteklosti romana močneje učinkuje

na potek dogajanja prve pripovedi; sem sodi Ulrichov spomin na mistično ljubezensko doživetje z majorjevo ženo. Analepsa je del sekvence, v kateri Ulricha vnovič obišče poltena, nimfomanska Bonadea. Zaradi spomina na majorjevo ženo in (nezavedne) primerjave obeh žensk, se Ulrich prvič spre z Bonadeo.

Prolepse kot »izraz pripovedne neučakanosti« (Eco 1999, 34) so veliko redkejše tudi v Musilovem romanu; omejujejo so na namige, ki ne obsegajo več kot dveh povedi. Po Berghahnu jih je v romanu sedemnajst. V besedilu so dobro prikrite in se prikažejo le zelo pozornemu očesu drugostopenjskega modelnega bralca. Z desetimi tovrstnimi prolepsami ga pripovedovalec napoti k dogodkom, ki ležijo znotraj časa prve pripovedi in so torej notranje (Rimmon-Kennan 1983, 49). Ko v osemnajstem poglavju Ulrich v časopisu bere o morilcu, se pripovedovalec vmeša z besedami: «Še precej časa je minilo, predno je osebno spoznal Moosbruggerja» (Musil 1962, 72). Pri Agathini nameri, da bi ponaredila očetovo oporoko, komentira pripovedovalec Ulrichovo tiho privolitev kot »nekaj, kar je Hagauer (tj. Agathin mož, N. B.) pozneje imenoval pomoč«. Samega dejanja (ponaredbe) bralec v tem trenutku ne pozna, saj se še ni zgodilo, seznanjen je zgolj z namero; prolepsa torej nakaže tako izpeljavo samega dejanja kot tudi njegove posledice. Nikjer drugje v romanu ni zaznavnost heterodiegetskega pripovedovalca (Rimmon-Kennan 1983, 95) tako zelo očitna kot prav v prolepsah. Povsem eksplicitno, »brezsramno« (Eco) se obrača na bralca in ga vodi (če si sposodimo Ecovo dikcijo) ne po gozdu, temveč po džungli pripovednega besedila.

Tretji tip neskladja med časom fabule in časom teksta (diskurza), ki ga naratološke teorije ne omenjajo, čeprav je v pripovednih tekstih zelo pogost, nanj pa opozarja Berghahn (1956, 80-84), je sočasnost različnih dogajalnih potekov. V besedilu z različnimi fabulativnimi linijami seveda pričakujemo sočasne dogodke na različnih prizoriščih, ki jih pisatelj lahko upodobi le v linearni razporeditvi teksta. Pri tem mineva čas teksta (*Erzählzeit*), medtem ko se čas fabule (*Erzählzeit*) ponovi, ko pripovedovalec z drugim dogajalnim potekom še enkrat »prehodi« isti časovni izsek; tako v časovnem poteku fabule nastane zastoj. Takšnih sočasnosti je v Musilovem romanu kar nekaj. Sočasno npr. potekajo 34., 35., 37. in 38. poglavje: Ulrich se napoti k Clarissi in Walterju (34. poglavje), spotoma sreča bančnega ravnatelja Lea Fischela in se zaplete v pogovor (35. poglavje), medtem skuša grof Leinsdorf na vse pretege izslediti Ulricha (37. poglavje), pričakujeta pa ga tudi prijatelja. (38. poglavje). Najpreprostejšo obliko sočasnosti najdemo v 20. in 21. poglavju: ko Ulrich obišče grofa Stallenburga, se ta medtem pogovarja s svojim tajnikom. Sočasna poteka, ločeni sekvenci, sta podani zaporedno in sta z ustreznim opozorilom (»je stal v času, ko je bil Ulrich na obisku (...), tajnik...«) pomaknjena v takšno bližino, da lahko bralec časovno prestavitev opravi brez posebnega razmišljanja in zastoja. Povsem drugače pa doživi ritem časa fabule tedaj, ko šele na sredini ali koncu drugega dejanja izve, da je potekalo paralelno s predhodnim; ovreči mora prvoten pogled na razvoj dogodkov in se »vzvratno« na novo orientirati. Takšen retrogarden učinek doživi npr. tedaj, ko šele v 41. poglavju izve, da je 37.

poglavje (Leinsdorfovo iskanje Ulricha) potekalo vzporedno s 34., 35. in 38. poglavjem.

Časovno razmerje med fabulo in zapletom z izmenjavanjem analeps, proleps in istočasnosti je pozornemu drugostopenjskemu bralcu razmeroma lahko dostopno, saj mu modelni avtor nudi jasna orientacijska znamenja, hkrati pa časovni zamiki ne segajo v daljno preteklost ali prihodnost. Prav tako lahko v Musilovem romanu določimo okvirni čas zgodbe: začenja se avgustovskega dne leta 1913 in se končuje v času mobilizacije avstro-ogrskih vojakov, torej v poznih julijskih dneh leta 1914. Čeprav zaradi nedokončanosti manjka natančna časovna opredelitev izteka dejanja, je povsem nedvoumno, da je Musil nameraval roman zaključiti z izbruhom vojne. Čas zgodbe obsega slabo leto, na ravni teksta pa mu je v časovno/prostorski dimenziji posvečenih 1620 strani. Toda če želimo spoznati natančen časovni potek fabule, merjen z urami, dnevi in meseci, se znajdemo v velikih težavah. Čas posameznih pripovednih sekvenc in njihova medsebojna razmejitev ostajata – pri prvem branju – popolnoma nejasna. Sekvence prehajajo druga v drugo molče ali z nedoločenimi, posplošenimi časovnimi zaznamki; omenjajo se »zadnji tedni«, »nekega dne«, »medtem«, »v tem času«. Tudi ko je govor o »zadnjih štirinajstih dneh«, bralec ne more skonstruirati jasnih časovnih razmerij, saj teh štirinajstih dni ne more zakoličiti v času zgodbe. Berghahn meni, da čas v Musilovem romanu ne poteka v kontinuiranem toku, temveč v ločenih izsekih, ki jih pripovedovalec montira kot prizore v filmu (1956, 75). Podobno časovno negotovost opaža Eco v Nervalovi *Silviji*, toda hkrati opozarja, da se v besedilu skriva »glas«, ki nas »vabi, da sestavimo natančno zaporedje dogodkov« (1999, 42). Z glasom ima Eco v mislih modelnega avtorja, ki vabi drugostopenjskega modelnega bralca, da spozna, kaj želi od njega, da ga ob vnovičnem branju odkrije kot posebno pripovedno strategijo in da sestavi v celoto »nalašč« izgubljeno zaporedje dogodkov.

Naj mi bo na tem mestu dovoljen kratek ekskurz o samem pojmu modelnega avtorja, ki pravzaprav že sodi v razdelek o naraciji ali narativnem diskurzu. Osrednji problem je vprašanje, kako modelnega avtorja ločiti od pripovedovalca. Ecovega modelnega avtorja lahko izenačimo z implicitnim avtorjem, ki ga Rimmon-Kennanova povzema po Chatmanu in ga dokaj natančno opredeli. Je skupek norm, ki urejujejo delo kot celoto, abstrakten konstrukt, ki ga bralec razbere iz vseh komponent teksta, od pripovedovalca pa se loči tako, da slednjega lahko spoznamo kot »govorca« oz. kot subjekt, medtem ko je implicitni avtor docela depersonaliziran (1983, 86-88). Ecov pojem modelnega avtorja je veliko bolj kompleksen in hkrati nejasen. Lahko je videti kot »tisti, ki je fizično napisal to, kar beremo«, kot tisti, ki se »prisrčno pogovarja« z bralci in se na njih »obrača neposredno«, v prvi osebi, se jasno razodeva z »narativnim diskurzom«, tradicionalno pa so ga označevali kot stil (1999, 20, 28, 32, 39). Menim, da je v takšnih primerih zelo težko določiti mejo med posebljenim modelnim avtorjem in pripovedovalcem. Modelnega avtorja, ki se na ravni narativnega diskurza pogovarja z bralcem, najdemo tudi pri Musilu. Oglasi se npr. na začetku romana, v petem poglavju: »Možu

brez posebnosti, o katerem tu pripovedujemo, je bilo ime Ulrich, (...) – ni prijetno nekoga, ki ga poznamo šele tako bežno, ves čas poimenovati s krstnim imenom« (Musil 1962, 17). Na bralce se obrača z naslovi nekaterih poglavij, kot je npr. 28.: »Poglavje, ki ga lahko preskoči vsakdo, kdor ne ceni posebno ukvarjanja z mislimi.« Prav tu se v pletivu Ulrichovih refleksij pojavi luknja, skozi katero vnovič plane na dan modelni avtor: »V leposlovju žal ničesar ne podaš tako težko kot mislečega človeka« (Musil 1962, 16, 17). Toda ta plat modelnega avtorja naj ostane ob strani, saj ne prispeva bistveno k razumevanju zgodbe; pomembneje je, da ga Eco, tako kot Rimmon-Kennanova, očitno pojmuje tudi kot nemo, brezosebno pripovedno strategijo. V zvezi z njo nas zanima, ali tudi *Mož brez posebnosti* skriva sugestije, napotke ki jih odkrije *close reading* in s katerimi spoznamo »rešetko«, pravila pripovedne strategije, ali torej lahko drugostopenjski modelni bralec določi natančen čas poteka dogodkov. Ecova trditev, da je Nerval »hotel ne le to, da bi mi začutili, da so časi premešani, ampak tudi to, da bi razumeli, kako se mu jih je posrečilo premešati« (1999, 41) je, presenetljivo, veljavna tudi za Musilovo delo. Čas zgodbe namreč lahko določimo s pomočjo naravnega merskega sistema, letnih časov. V romanu najdemo kar lepo število tovrstnih časovnih zaznamkov, čeprav niso povsem zanesljivi. Za skoraj vse je namreč značilna posebna pomenska ambigviteta; po eni strani ustrezajo kalendarškemu času, po drugi strani pa so zanj atipični, saj prinašajo različne vremenske odklone, ali pa jih subjektivno obarva zavest doživljajočega subjekta. S tem se relativira rekonstrukcija zaporedja dogodkov. Takšna je npr. »pomlad, mimo letnih časov pomladni dan v jeseni«, ali govor o tem, da je bil marec, »toda meteorologija ni vedno zanesljiva in včasih se pojavi junijski večer prej ali pozneje«, in podobno. Čeprav je potek zgode opremil s skrivnimi znamenji imanentnega, naravnega merskega sistema, ga je Musil hkrati, ko ga je razodel bralcu, tudi že zameglil, razveljavil ali vsaj ironiziral. Vendar pa nam to dovoli vsaj grobo razčlenitev poteka dogajanja. Na ta način pa lahko analiziramo tudi drugi vidik časovnih razmerij, ki ga navaja Rimmon-Kennanova, to je trajanje kot razmerje med trajanjem zgodbe in teksta. Zaznamki se pričenjajo z »lepim avgustovskim dnevom«, po približno stotih straneh je govora o »pomladanskem dnevu v jeseni«, po naslednjih stotih vnovič spoznamo, da se je »zima bila že začela in potem spet nehala«, 69. poglavje pripoveduje o Ulrichovem in Diotiminem izletu v snegu ter mrazu in tako naprej. Tudi v zadnjem delu romana, izdanem s pomočjo zapuščine avtorjevih osnutkov, najdemo opozorila na letne čase. S pomočjo zaznamkov ne moremo natančno določiti tednov poteka zgodbe, lahko pa vsaj približno določimo mesece kronološkega poteka, kar je storil tudi W. Bergahn (1956, 79, 80): jesenski dan sovпада s koncem septembra ali začetkom oktobra, prvi sneg je verjetno zapadel v začetku novembra, izlet v snegu in mrazu se je zgodil konec istega meseca itd. Fabula, kolikor nam je dostopna iz avtentičnih delov romana, se razteza v obsegu osmih mesecev in pol, od začetka avgusta do srede aprila. Če čas zgodbe konfrontiramo s časom teksta, dobimo naslednja razmerja: prvih stodvajset strani obsega dogajanje od avgusta do konca septembra, naslednjih sto od konca septembra do za-

četka novembra, naslednjih petinsedemdeset se dogaja v novembru, naslednjih sto v prvi polovici decembra, dvesto sledečih strani od srede decembra do konca januarja, naslednjih dvesto februarja, naslednjih stopetdeset do srede marca in spet stopetdeset sledečih do srede aprila. Kaj lahko razberemo iz teh suhoparnih podatkov? Da je na začetku romana tempo pripovedi pospešen, saj je krajši segment teksta posvečen daljšemu obdobju zgodbe, proti sredini in koncu dogajanja pa se, nasprotno, močno upočasni: krajšemu obdobju je posvečena večja količina besedila, saj se čas teksta po približno petih mesecih časa zgodbe podvoji. Majhno hitrost je potrebno pripisati vedno obsežnejšim esejističnim pasažam, pri katerih pride do – če uporabim izraz, analogen t.i. *descriptive pause* (Rimmon-Kennan 1983, 53) – *esejističnih pavz*. V esejističnih razglabljanjih, podanih v obliki pripovedovalčevih ekskurzov ali obsežnih dialogov med akterji zgodbe, je trajanje fabule in teksta izenačeno.

S tem pa smo se že dotaknili druge dimenzije Musilovega romana. Ko smo izolirali njegovo fabulativno strukturo in opredelili njena poglavitna razmerja s sižejem, smo se dotaknili le njegovih narativnih elementov, zanemarili pa smo njegovo najočitnejšo karakteristiko; v ospredje *Moža brez posebnosti* ni postavljen potek dogajanja, temveč esejistično obarvana razmišljanja pripovedovalca in oseb zgodbe. Ti segmenti teksta, ki jih raziskovalci najpogosteje navajajo kot reprezentativne za Musilov stil ali način pisanja, so svojevrstna provokacija za teorijo romana in naratologijo nasploh. V uvodu je bilo omenjeno, da lahko funkcijo esejističnih pasaž primerjamo z vlogo tistega nepripovednega načina diskurza, ki mu naratologi posvečajo sorazmerno največ pozornosti, z deskripcijo; pomen esejizma bomo poskušali začrtati s pomočjo primerjave z razpravo Mieke Bal, posvečene opisu v romanu, *On Meanings And Description* (1981). Pri tem bomo zanemarili dejstvo, da je deskripcija sestavljena iz snovno-materialnih sestavin in ima pretežno vizualne, slikovne, nazorne konotacije, medtem ko je esej primarno tip nefikcijske miselne proze in ga sestavljajo (poleg zaželjene subjektivne izpovednosti in »govorice« konkretnih, čutno nazornih podob) predvsem refleksivnost, duhovna stanja, nenazorne, abstraktno racionalne ideje in pojmi. Citirajoč Hammona, M. Bal najprej opozarja na utemeljevanje deskriptivnih pasaž. V realističnih in naturalističnih romanih so bile pogojene s posebnim pojmovanjem resničnosti, z zahtevo po objektivnosti. Esejizem s podobnimi gnoseološkimi razlogi argumentira tudi Musil. V predzadnjem poglavju prve knjige se Ulrich ponoči vrača domov in razmišlja, da je »postava tega življenja (...) ravno postava pripovedniškega reda! Tistega preprostega reda, ki obstoji v tem, da lahko rečemo: *Ko je bilo to končano, se je zgodilo ono!* Preprosto zaporedje, podoba mogočne mnogoličnosti življenja v enodimenzionalnem zaporedju (...); nizanje vsega, kar se je zgodilo v prostoru in času, na eno nit, prav tisto slovečo nit pripovedi (...).« Opazi, da nima več te »perspektivne skrajšave razuma«, da mu je »zmanjkalo tega primitivno epičnega, česar se zasebno življenje še oklepa, čeprav je javno že vse postalo nepripovedniško in ne sledi več *niti*, temveč se razširja v neskončno pretkani ploskvi« (Musil 1962, 704). Sposobnost

primitivno epskega je izgubil tudi Musil. Resničnost *Moža brez posebnosti* ne sledi več eni sami, pripovedni niti, temveč poskuša biti zvest posnetek mnogoličnega življenja na ta način, da mu daje obliko v neskončnost plepletene ploskve. Tkejo jo v dihotomijah, ambivalencah vrteče se niti: duša – razum, misli – občutja, svet možnega – svet resničnega, zunanji (materialni, doživljajski, dogajalni, pripovedni) svet – svet notranje resničnosti, refleksij. Nasprotja so hkrati osrednja tematska vozlišča romana ali pa jih reflektirajo Musilova nepripovedna dela (eseji, dnevniški zapisi). Zavedajoč se nevarnosti, da utegnejo prekomerna esejistična razpravljanja ogroziti romaneskno formo, je zapisal: »Pripovedne epizode so lahko preobilne in samozadostne, ne pa tudi misli«. S tem programatičnim stavkom se je sicer izrecno postavil na stran narativne strukture romana, toda hkrati je široko odprl vrata tudi refleksijam ter ozavestil dihotomijo med pripovedno, zunanjo resničnostjo in duhovnim, idejnim svetom, ki do dvajsetih let prejšnjega stoletja ni bila samoumevna; do tedaj je veljalo, da pripovedni svet zajema tudi miselne vsebine, a spremenjene v čutnost. Čista, samozavestna pripoved, gospodovalni zakon življenja, je po Musilu »perspektivna skrajšava razuma«, kajti »v resnici seveda več ko polovica življenja obstaja ne iz dejanj, temveč iz razpravljanj« (Musil 1962, 220), in ponazarjanje misli v čutni podobi je njihova izdaja.

Kot deskripcija je tudi esejizem na ravni fabule motiviran s specifičnim izborom junaka; tako kot so po M. Bal (1981, 108) nosilci opisa junaki, ki imajo čas in razlog za opazovanje (brezposelni, ležerni ljudje, nedeljski sprehajalci), je tudi pri Musilu nosilec miselnega sveta Ulrich, »človek, ki se je zavestno odpovedal dejanjem in se posvetil miselnim eksperimentom« ter si vzel »od svojega življenja leto dni dopusta« (Musil 1962, 48).

Seveda ni namen te naloge, da bi – četudi le v glavnih potezah – vsebinsko analizirali idejni, miselni tok dela in ugotavljali, če je, tako kot potek fabule, kontinuiran, koherenten ter iztekajoč se v večje sklope. Namesto tega se bomo po zgledu M. Bal (1981, 131) posvetili funkciji esejizma v romanu in analizi njegovega formalnega in vsebinskega razmerja z direktnim kontekstom; zanima nas, v kakšni obliki se pojavljajo esejistične pasaže in kako so vsebinsko povezane s tokom dogajanja. Vendar je potrebno poudariti določeno distanco do izhodišč M. Bal: njena apologija deskriptivnih elementov v pripovednem tekstu, ki so jih zgodnji strukturalisti omalovaževali zaradi osredotočanja na fabulo in zaplet, je zasnovana tako, da opis podreja potrebam pripovedništva in ga poskuša »narediti« pripovednega, saj ga vključuje v osrednji dogajalni tok, skratka pojmuje ga kot določeno vrsto dogajalnega diskurza. Njena osrednja teza, izpeljana z analizo opisa v romanu *Gospa Bovary*, se glasi, da tudi opis pripoveduje in je vključen v diegetski razvoj teksta (1981, 141 – 143). Menim, da ima esejizem – kot opis – lahko določeno vlogo v razvoju zgodbe (Genette: *diegesis*), saj jo tematsko, idejno osvetljuje ali celo razodeva razvoj prihodnjih dogodkov (primerjava z M. Bal 1981, 141), vendar se strinjam z A. Gellejem (v: Biti 1992, 382), da »svojevstvena nezdržljivost dveh načinov, opisnega (ali esejističnega, N. B.) in pripovednega, še vedno ostaja.«

Nekatera poglavja v Musilovem romanu so kratki, zaključeni eseji, vsaj na prvi pogled docela vzdignjeni iz pripovednega toka; oblikovani so kot refleksije vsevednega pripovedovalca in jih z dejanjem ne povezujejo niti pripovedne osebe. Sem sodi npr. poglavje o Kakaniji, ki prinaša zgodovinsko podobo dežele z njeno tipično duhovno zmedo predvojnega časa. Takšni ekskurzi so sorazmerno redki. Pogostejši so primeri, ko se poglavje začne z bežno, kratko umestitvijo določene teme v dogajanje in nato zaide v obširno refleksivno zastranitev, ki z dogodki ni več neposredno povezana. Takšno je poglavje *Duhovni prevrat*, ki se začne: »Z Walterjem sta bila (mišljen je Ulrich, N. B.) mlada v danes pozabljenem času malo po prehodu v novo stoletje (...). Tedaj v grob položeno stoletje ...« (Musil 1962, 56). Sledita dve strani kulturnozgodovinske podobe 19. stoletja. Toda v večini primerov se dogajanje in refleksija zlivata v enoten tok, bodisi znotraj posameznega poglavja ali z menjavanjem večjih pripovednih in esejističnih sekvenc, ki so med seboj tematsko in motivno povezane. Razpravljanja so povezana z določeno osebo in njenim ravnanjem ali pa obravnavajo problematiko, ki za to osebo kmalu postane aktualna; poleg tega so številni refleksivni elementi zgolj kratki ekskurzi, začasni momenti v primarno pripovednem, dagajalnem okviru. Kot primer povezovanja doživljajskega in miselnega sveta naj služi zaporedje štirih poglavij (od 59. do 62.). 58. poglavje je namenjeno scensko prikazanemu pogovoru med Ulrichom in grofom Leinsdorfom. Naslednje poglavje opušča to fabulativno nit in se posveti Moosbruggerju; najprej v obliki poročila vsevednega pripovedovalca izvemo za nedavne dogodke njegovega življenja (premestitev v drug zapor, sprejem v novem okolju), nato pa se zunanja pripovedovalčeva fokalizacija (Rimmon-Kennan 1983, 71: *focalization*) postopno zožuje, dokler se bralec ne preseli v notranjost morilčeve zavesti in skozi njegovo prizmo spoznava dogodke psihopatoeve preteklosti, njegova občutja in način mišljenja, ki jih sicer še vedno podaja tretjeosebni pripovedovalec. V 60. poglavju se pripovedovalec, ki je prej smuknil v zavest svoje osebe, od nje distancira, postopno pa tudi od dogajanja: »Moosbrugger je bil eden tistih mejnih primerov, ki jih poznajo iz pravoznanstva in medicine tudi laiki kot primere zmanjšane prištevnosti« (Musil 1962, 259). Nakazan je prehod iz pripovednega sveta v svet pojmovnega razpravljanja. Moosbrugger je postal le »eden tistih mejnih primerov«; od posamičnega, konkretnega, doživljajskega se pripovedovalec poda k občemu, abstraktnemu, miselnemu. Moosbrugger postane izhodišče za teoretični ekskurz o nezmožnosti prava in medicine, da bi primerno obravnavali duševne bolnike, hkrati pa ga pripovedovalec trikrat vplete v miselni tok kot konkretno ponazoritev. Pri tem esejističnem poglavju pripovedovalec torej izhaja iz pripovedne osebe in njenega dejanja, ju idejno osvetljuje in vrinja v tok splošnih razmišljanj, ki tako ohranjajo zvezo s pripovedjo. Refleksije o sodni medicini in pripoved o morilcu se zaključita s prvo povedjo 61. poglavja: »Tako je Moosbruggerja doletela smrtna obsodba in samo (...) Ulrichu se je imel zahvaliti, da je bilo še upanje, da bodo vnovič preskusili njegovo duševno zdravje« (Musil 1962, 261). Pozornost se umeri na novo osebo in na novo temo; prehod so Ulrichova razmišljanja o odnosu sodišča do duševnih bolnikov.

Esejizem se torej ne zaključí, temveč se iz njega postopno razvije le nova problematika, utopija eksaktnega življenja, vezana na nov lik. Tudi tu ga v tretji osebi podaja pripovedovalec, čeprav bi fokalizator lahko bil tudi Ulrich, iz katerega misli izhajajo, toda le do trenutka, ko se pripovedovalec izrecno ne vzdigne nad svojo osebo: »Takšna sta tudi zares bila razpoloženje in pripravljenost dobe (...), ki je je bil Ulrich še nekoliko doživel« (Musil 1962, 263). Sledi poldruga stran pripovedovalčevih refleksij o utopičnem življenju, v katerih se združujejo vsi pomembnejši predhodni idejni sklopi: razpravljanja o čutu za možnost, teorija resonan-ce, predstava sveta kot laboratorija in občutje prehodnosti trenutne dobe. Šele v zaključku poglavja se znova vključijo v pripovedni tok tako, da pripovedovalec misli zaokroži v sklep, kako dejansko učinkujejo na Ulrichovo razmerje do sveta. Toda kljub vrnitvi v potek usode junaka se skoraj celotno 62. poglavje nadaljuje v obliki teoretičnih razglabljanj, v katerih se iz teme utopične eksaktnosti razvije tema hipotetičnega življenja ter z njo povezan pojem eseja in utopičnega esejizma.

V navedenih primerih esejistíčne pasaže tematsko, pojmovno – racionalno osvetljujejo dogajalne, pripovedne sekvence. Funkcija esejizma je tu enaka funkciji deskripcij v romanu. Po M. Bal (1981, 135-136) opis Rouena v *Gospo Bovary* osvetljuje osrednjo temo romana, nasprotje med romantično, idealizirajočo podobo življenja in njegovo banalnostjo, ki ju zaznava – v nasprotju z običajnimi razlagami – tudi Ema; z analizo deskripcije lahko a posteriori preinterpretiramo celoten tekst. Razložek med konkretnima primeroma – Musilovimi esejistíčnimi razpravljanji in Flaubertovim opisom – je ta, da Flaubertova nepripovedna pasaža vsebuje enotno, osrednjo, globalno tematiko, ki jo lahko izluščimo iz celote teksta, medtem ko so Musilove ideje le del kompleksne problemske mreže, ki je ni moč zožiti na eno samo temo. Toda deskripcija ima lahko, poleg idejnega pojasnjevanja, še pomembnejšo vlogo; po M. Bal (1981, 141-143) lahko predčasno napove razvoj dogajanja ali celo razodene njegov konec. Prav zato poskuša M. Bal opisu zagotoviti mesto znotraj diegetskega razvoja; pri tem navaja Barthesa, po katerem je ena od karakteristik diegetske strukture njena napovedljivost (*predictability*). Zgolj sumarično bomo poskušali ugotoviti, ali lahko takšno nalogo kot opis opravlja tudi esejizem.

Kot primer lahko navedemo esejistíčno razpravljanje v obliki dialoga (Rimmon-Kennan: *direct discourse*), osrednjega načina govorne prezentacije v Musilovem tekstu, ki ga najdemo v drugem delu romana. Poglavje začne pripovedovalec tako, da pojasni pomen pojma sestra za Ulricha; sledi pripovedovalčevo esejistíčno razpravljanje o liku sestre (*Schwester-Imago*), ki je temelj vsakršne ljubezni in skrivaj vrojeni nasprotni pol vsakega človeka. V pogovor Ulrich nato vplete nepozabno srečanje z žensko, ki je bila še napol otrok, dvanajstletna deklica; Agatha ga prekine z vprašanjem, ali se mu ne zdijo takšna občutja do otroka nenravna. Brat ji pojasni, da je občudovanje lepote ženske – otroka le predstopnja sestr-ske ljubezni, ne spremlja je grobo poželenje. Agatha je začudena in očitno vznemirjena, Ulrich pa nadaljuje s poglobljenim teoretičnim obravnavanjem izrečenega.

Če naredimo tu kratek ekskurz in se vrnemo k razmerju med pripovedjo in esejizmom, opazimo naslednje značilnosti: pogovor se počasi zasedra v idejnem krogu, ki ga je začrtal pripovedovalec (sestrska ljubezen), kajti doslej je bila zveza med njegovimi refleksijami in Ulrichovo zgodbo nejasna; konkretni dogodek, doživljaj, pa služi le kot izhodišče za abstraktno, posplošeno miselno obravnavo. S tem je jasno razviden idejni »izvleček« kot cilj pogovora. Notranja zgradba odlomka je sledeča: oris konkretnega pojava (pripoved), iz njega izhajajoč teoretični sklep (esejizem, refleksija), nova pripovedna sekvenca, nekoliko spremenjeno teoretično pojasnilo itd. Tako kot v drugih esejističnih odlomkih Musil ne zajame sistematične, zaokrožene filozofske teorije, temveč predstavi le delne aspekte nekega problema, ki ga obravnava z različnih vidikov, tudi tu nimamo opravka s pravim filozofskim dialogom. Hkrati pa se pod refleksijami skriva še drugi, bolj prikrit nivo, ki se nanaša na razvoj in spremembo odnosov med osebami ter iz njih izhajajočih dejanj. Agathino vprašanje ni čustveno nevtrarno, temveč je, kot ugotavlja Berghahn (1956, 157), posledica občutka, da jo Ulrich zavrača kot osebnost in žensko, kar izrecno potrди pripovedovalčev komentar, češ da je bila morda ljubosumna na misli svojega brata, vsekakor so se ji upirale. Ko jo Ulrich pomiri, da gre le za obliko sestrske ljubezni, bralec začuti njeno presenečenje, pomešano s strahom in vznemirjenjem: v bratovo roko premočno zasadi svoje nohte. S tem je nakazan razvoj njunega odnosa in pripovedi nasploh, ki se izteče s spodletelim incestuoznim razmerjem.

Tu se razodeva jasna soodvisnost esejistično zaznamovanega dialoga in dogajanja, pripovednega in idejnega sveta, pa tudi dvojna funkcija pripovednih oseb: po eni strani reprezentirajo in razvijajo refleksivne, racionalno abstraktne elemente, hkrati pa na pripovednem nivoju, ki ga idejna sfera prikriva, pogosto sprožijo akcijo; pogovoru med bratom in sestro tako sledi poskus »popotovanja v raj«. Toda ne tako redko lahko v Musilovem tekstu opazamo tudi nasproten proces: dejanje postaja le okvir za refleksije, ki so očitno samozadostne, namenjene same sebi.

Kot je že bilo omenjeno, raziskovalci v povezavi z drugimi zvrstmi namesto pojma eseja raje uporabljajo širši, ohlapnejši pojem esejizma, ki ga z esejem povezujejo tipični diskurzivni postopki. G. Haas (1969, 47-59) povzema najobičajnejše *topoi* esejističnega pisanja. Kot prvi topos navaja sproščenost, svobodnost miselnega poteka, asociativni postopek pisanja, ki dovoljuje začasne odmike od osredje miselne linije v poljubne digresije. Čeprav ne vsebuje vedno eksplicitnih, zunanjih znakov dvogovora s (fiktivnim partnerjem, bralcem, s samim seboj), je vendarle za esejistični jezik bistvena – tako kot po Bahtinu za roman – notranja dialoškost, večglasnost. To je povezano z esejistično metodo spoznavanja, ki ne dopušča odkritja dokočne, absolutne resnice, temveč le domnevo, krožečo okoli možne resnice; resnica esejizma je vedno le delna in začasna, končne sodbe so ironično razveljavljene. Govorimo o odprti formi esejizma, ki je posledica prepričanja, da življenjske resničnosti ni mogoče ujeti v trden sistem. Odprtost esejizma je način razmišljanja, ki namesto jasnega sklepa pušča spoznanje odprto, kar sproži produktivo reakcijo –

nadaljnje razmišljanje bralca. Ideološko enopomenski, dogmatični esejizem ni mogoč. Ambivalentna, večstranska perspektiva esejizma, je izraz dialektičnega razumevanja resničnosti, ki esejista sili k istočasnemu upoštevaju ene in druge možnosti ter odseva njegovo pripravljenost sprejemanja paradoksalnosti. Priznanje, da so življenjski procesi ambivalentni, da jih gibljejo antinomije in da se resnici lahko samo približamo, je mogoče doseči le s sproščeno subjektivnostjo, katere svobodno, nikoli zaključeno iskanje spoznanja odtehta izgubo sistematične obče veljavnosti. Aksiomatično-deduktivna, sistemska znanstvenost je esejizmu tuja in sovražna; v nasprotju s sistemom ne teži k izničenju protislovij, temveč jih želi poudariti kot plodno izhodišče refleksije.

Analiza konkretnih odlomkov Musilovega romana, v katerih se razodevajo navedene značilnosti esejističnega diskurza, bi presegla ožje okvire naratologije. Znotraj začrtane problematike pa je pomembno dejstvo, da je s skoraj enakimi pojmi, kot jih je tradicionalnejša literarna veda (G. Haas) s »klasičnimi« formalno-stilnimi metodami uporabila za opis forme esejizma, strukturo Musilovega romana pojasnil tudi P. Zima v knjigi *Tekstna sociologija* (1980), vendar z drugačnih metodoloških stališč. S pomočjo semiotične tekstne in bolj filozofske usmerjene kritične teorije Zima strukturo tekstov pojmuje kot *fait social* in jo opisuje v širšem socio-historičnem kontekstu. Zanj je bistvena kriza družbenega vrednostnega sistema, ki jo povzroča tržni mehanizem posredovanja s pomočjo menjalne vrednosti. Ta dopušča samo kvantitativno različnost pojavov in vrednot, negira pa kvalitativne difference, zaradi česar postanejo absolutna nasprotja neveljavna, osrednji družbeni problem pa postane ambivalenca vrednot. Zima poskuša ugotoviti, kako se tržni mehanizem kaže jezikovni fenomen, kot semantično-sintaktični problem, ter kako nanj reagirajo literarni in neliterarni teksti; njegov temeljni princip, ambivalenco, vpelje kot pojem naratologije (1980, 108). Izhaja iz kritike znanstvenega in filozofskega diskurza kot ideološkega konstrukta, ki teži k pojmovni monosemiji in na krizo vrednostnega sistema reagira s pristajanjem na absolutna semantična nasprotja, ki naj kot dualistični miti premagajo nihilizem menjalne vrednosti. Pri tem se pretvarja, da živi v območju absolutne resnice. V filozofiji je s sistematičnim metafizičnim (hegeljanskim) diskurzom, ki je pristajal na absolutno nasprotje vrednot, prvi prekinil Nietzsche z identiteto vrednostnih nasprotij ter nesistematičnim, esejističnim in aforističnim diskurzom. Njegovo pot je nadaljevala umetniška proza, predvsem s Proustovimi in Musilovimi, pa tudi Kafkovimi, Hessejevimi in Joycevimi romani; njihovo ironično, paraktično (asociativno), polifono (pluridiskurzivno) in avtorefleksivno pisanje, izhajajoče iz semantično-ideološke ambivalence, je kritika ideološkega diskurza.

V Musilovem romanu je najprej opazna na nivoju esejizma kot tipično intertekstualnega principa, povezovanja umetniških in neumetniških tekstnih zvrsti, znanstvenih oz. strokovnih (jurističnih, političnih, naravoslovnostnoznanstvenih, filoloških), filozofskih, teoloških in publicističnih diskurzov, ki s svojo polifonijo drug drugega relativirajo. *Mož brez posebnosti* je kritika in parodija ideološkega jezika, saj razkriva njegovo

dogmatično postuliranje nasprotij kot goli videz; pri Musilu se vrednote spajajo, dobro je hkrati tudi zlo, vzvišeno nizkotno (Zima 1980, 15, 16). Konfrontacija ideološkega sociolektu z ambivalentnim, odprtim esejističnim diskurzom, katerega nosilec je zlasti Ulrich s svojim »esejističnim« življenjskim slogom, je posebej izražena v pogovoru protagonista s socialistom Schmeißerjem v poglavju iz drugega dela romana, rekonstruiranega iz Musilovega rokopisa (v slovenskem prevodu je, žal, izpuščeno). Schmeißer Ulrichu, ki ga želi povabiti k sodelovanju v vzporedni akciji, očita buržoaznost in pri tem navaja stereotipe socialističnega sociolektu; ta kot številni ideološki miti izhaja iz absolutnih nasprotij. Nasproti Schmeißerjevi dualistični dogmi Ulrich vztraja na dvopomenskosti pojavov in mišljenja; meni, da ima ne le njegovo, temveč tudi Schmeißerjevo prepričanje meščanski izvor. »Vzvišeno« in »pravilno« lahko torej izvira iz »nizkotnega« in »slabega« (meščanskosti). Ambivalentnost (esejizma) se pojavlja na nivoju številnih pripovednih oseb, ki so razdvojena, ideološko dvopomenska bitja. Ambivalenten je pesnik Friedel Feuermaul, sin trgovca z orožjem, ki naj bi v okviru vzporedne akcije prispeval k mirovništvu, ta pa se v končni fazi izteče v vojno. Nasprotje vojna – mir se spoji tudi v pesnikovem simboličnem imenu. Za potek dogajanja je pomebno kolidiranje dveh težko primerljivih ideologij, humanistične kultiviranosti in gospodarskega uspeha, utelešeno v podobi Paula Arnheima: » (...) razglašal (je) nič manj kot ravno združitev duše in gospodarstva ali ideje in moči« (Musil 1966, 113). Spojitev duha in trga pa je prav tisto temeljno nasprotje, ki pogojuje vse ostale ambivalence. Naivna identiteta z relativizmom tržnega zakona Arnheimov poskus sinteze stopnuje do grotesknosti, saj »velepisatelj« ne sprevidi, da trg vedno razvrednoti, posrka vase duha. Z ambivalenco lahko pojasnimo tudi duševno in fizično dvojnost, hermafroditkost nekaterih osrednjih oseb. Clarissa v polemičnih razpravljanih večkrat namigne na svoje biseksualno bistvo, v pogovoru z Meingastom pa se jasno opredeli kot hermafrodit. S tem dopolnjuje spolne preobrazbe Ulricha in Agathe, ki se občutita kot siamska dvojčka. Brat v sestri spozna lastno ženskost, v Ulrichu Agatha sreča sebe kot moškega, sta torej (najdeni in združeni) polovici prvotnega androgina iz Platonovega mita, o katerem tudi izrecno razpravljata, in navajata še druge primere iz mitologije: » tako kot mit o človeku, ki je bil razdeljen, bi lahko mislila tudi na Pigmaliona, na Hermafrodita ali na Izis in Ozirisa (...). To hotenje po dvojniku drugega spola je prastaro. Hoče ljubezen bitja, ki naj nam bo povsem podobno, pa vendar naj bo nekaj drugega, ne mi, čarobno bitje (...)« (Musil 1966, 263). Nedoumljivost Ulricha je, kot pravi Zima, nakazana že na začetku romana: »Tak človek pa nikakor ni nekaj nedvoumnega« (Musil 1966, 16). Njegova ambivalentnost je tu povezana z nasprotjem med čutom za resničnost in čutom za možnost, ki uokvirja krizo identitete subjekta, njegovo razdvojenost (Zima 1980, 126-129).

Z ambivalenco Zima pojasnjuje že omenjeno skromno fabulativnost Musilovega romana in posebnosti testne strukture. V nasprotju z nekaterimi raziskovalci dogajalno strukturo očitno pojmuje kot splet kronoloških in kavzalnih principov, saj meni, da oslABLJENO fabulativnost pogo-

juje razpad kavzalnih povezav narativne sintakse, ki je v tradicionalnih tekstih izhajala iz enopomensko definiranih dejstev, psiholoških značilnosti oseb in situacij, pri Musilu pa jo nadomešča semantična večpomenskost. Kriza vzročnega narativnega poteka je nakazana že v uvodnih poglavjih romana. Namesto enopomenske karakterizacije glavne osebe, ki uvaja tradicionalno pripoved, so to eseji (»poskusi«), ki pojasnjujejo, zakaj se zgodba ne more (več) začeti in zakaj Ulricha ni mogoče nedvoumno opredeliti. Gre za tri spodletele »poskuse, da bi postal pomemben človek«: Ulrich odpove kot oficir, kot inženir, naposled pa se prizkusi v znanosti, ki je med vsemi dejavnostmi najbolj ambivalentna, saj se tu »vsakih nekaj let primeri, da nekaj, kar je do tedaj veljalo za napako, mahoma preobrne vsa naziranja, ali da postane neznatna in zaničevana misel vladarica nad novim kraljestvom misli« (Musil 1966, 41). Tu se v jasni obliki pojavi karnevalskost, pojem, s katerim je Bahtin kot eden prvih opozoril na problem ambivalence ter ga pojasnil kot ponižanje vzvišenega in povečevanje nizkotnega, smešenje resnobe uradno vladajočega: s prestola je pahnjeno plemenito (kraljevsko avtoritarno), na njegovo mesto pa se povzpne doslej zaničevano (tepčevsko). Ulrichova zavest o ambivalentnosti vrednot se v jasni obliki pojavi v trinajstem poglavju, kjer se klasični pojem genialnosti poveže z nasprotnim pojmom animaličnosti v skupno besedno zvezo »genialni dirkalni konj«, ob kateri spozna, da je »mož brez posebnosti«. Tedaj se odpove aktivnemu življenju, kar zgodbo kot niz (kronološko-kavzalno) povezanih dogodkov blokira. Odloči se, da se posveti filozofski kontemplaciji, ki je naravnana na večpomensko resničnost in lastno ambivalentno subjektivnost. Subjekt, ki ne more biti več enoten, se torej konstituira šele z diskurzom, ki je lahko zaradi ambigvitetnih sematičnih enot, iz katerih izhaja – namesto prejšnega, sistematičnega in sintagmatičnega – le še nesistematični, paradigmatični esejistični diskurz (Zima 1980, 99, 129, 131). Musil je sam opozoril, da lahko v času, ko tradicionalna pripoved ni več mogoča, kavzalno povezavo narativne sintakse ohranja le še ideologija; pripovedujejo lahko le še komunisti, nacionalisti in katoliki. P. Zima opozarja, da njegovega ideološko kritičnega romana ne smemo razumeti kot preprosto *anti-récit* brez vsakršne dogajalne strukture, kot zgolj paradigmatično nizanje scen, saj se dogodki mestoma seveda zgostijo v vzročno povezan niz. Z ambivalenco, ki proizvaja med seboj izključujoče možnosti, je mogoče pojasniti tudi številne dogajalne linije, prepletanje različnih zgodb.

Nastanek paradigmatičnega in esejističnega načina pisanja, ki ga inspirirajo semantične asociacije, Zima s semiotičnega vidika razloži kot razvoj določenih sememov in semov, kot spreminjanje sorodnih izotopij. Omenjene tri eseje, ki nadomeščajo tradicionalni uvod v pripoved, lahko na semantični ravni razumemo kot variante ene same sememične izotopije, ki tvorijo širši pojem (sem) »meščanska kariera«. Vsak poskus (esej) razvija določene aspekte te izotopije, sememe, kot so vojaška heroičnost, tehnični razvoj, znanost. V delu, v katerem je tradicionalna makrosintaksa razpadla, kjer kavzalnost, sintaktično logiko nadomešča paradigmatični esejizem kot razvoj in spreminjanje določenih izotopij, tekstno koherenco jamčijo metonimične in metaforične povezave. Zima to razloži na prime-

ru razvoja in transformacij izotopije »genialnost«, ki je v metonimično-sinekdohičnem razmerju z obsežnejšo semantično strukturo »individualnost«. Razkroj individualizma je ena osrednjih tem romana, z njim pa postane problematičen tudi pojem genialnosti. To sproži ironijo, ki izhaja iz spojitve dveh že omenjenih nezdružljivih izotopij, genialnosti in animaličnosti, izraženo v misli, da je iz zoologije znan pojem genialne celote kot vsote reduciranih individuov. Pojem izjemne osebnosti, ki je nekoč označeval genialnost, je v novem kontekstu povezan z anonimnostjo animaličnosti. Tudi dogajalne niti osrednjih oseb med seboj povezuje izotopija genialnosti; ponazarjajo različne, a komplementarne aspekte istega sema, pri čemer klasični (goethejevski) pojem genialnosti razvrednotijo semantične transformacije, izhajajoče iz ambivalence. Pri Ulrichu postane genialnost predmet ironije in kritike, Walter jo razvrednoti s svojo povprečnostjo in umetniško impotenco, pri Paulu Arnheimu se izrodi v hohštaplarijo. Semantična koherenca romana izhaja tudi iz metonimičnih povezav med pojmom genialnosti in temi tremi osebami, saj vsak izmed njih *pars pro toto* – čeprav v negativni obliki – predstavlja določene aspekte celotnega problema. Razvoj romana se ponotranji; Ulrichovo kritično razmišljanje o problemu genialnosti postane osrednje gonilo, ki vodi od izotopije k izotopiji. Istemu semantičnemu polju pripadajo tudi Walter, Paul Arnheim in Diotima, ki ravno tako poskušajo rešiti problem genialnosti, tj. individualnosti. Zima meni, da te tri osebe niso prave *dramatis personae*, temveč prej nosilci določenega svetovnega nazora, različnih diskurzov o resničnosti. S tem, da jih pripovedovalec postavlja drug ob drugega, jih relativira in diskreditira; veličastno in malenkostno, vzvišeno in vulgarno, resnobno in groteskno, parodično, se karnevalsko združuje. S karnevalskimi povezavami in spremembami lahko pojsnimo tudi Musilovo ironijo kot produkt semantičnega paralelizma, v katerem določen diskurz razveljavlja drugega: pacifistični diskurz vzporedne akcije je smešno neverjeten, če ga izreka general, ki pripravlja vojno (Zima 1980, 136, 137, 138).

Kakšnega drugostopenjskega modelnega bralca pričakuje roman, v katerem je fabula potisnjena na stranski tir, saj več kot polovico teksta sestavljajo miselno izredno zahtevna rezoniranja? V prvi vrsti takega, ki si za branje *Moža brez posebnosti* vzame veliko časa in potrpljenja. Esejizem ti vsiljuje izredno počasen ritem branja. Po Ecu, ki razpravlja o umetnosti zavlačevanja, povprečen bralec od pripovednega dela pričakuje, da »naj bi postavilo na prizorišča osebe, ki opravljajo dejanja, in bralec želi vedeti, kako ta dejanja potekajo« (1999, 51). Bralca, ki čaka pomembne in razburljive dogodke, močno mika, da bi refleksije, raztezajoče se preko več sto strani, preskočil. Da se modelni avtor jasno zaveda svoje zavlačevalne in upočasnjevalne pripovedne strategije, na kar opozarja Eco (1999, 55), je jasno ravidno iz naslova 28. poglavja: *Poglavje, ki ga lahko preskoči vsakdo, kdor ne ceni posebno ukvarjanja z mislimi*. Toda napotku se lahko pusti zapeljati le naivni bralec, ki ne spregleda ironije modelnega avtorja. Če namreč preskoči ne samo to, temveč skoraj vsako drugo poglavje, ki ga zaznamuje enaka upočasnitvena refleksivna

zastranitev, lahko knjigo po nekaj desetih straneh odloži; tisti razburljiv in napet dogodek se ne zgodi niti po petstoti niti po tisočdvestopetdeseti strani. Če si v običajnih pripovednih delih bralec lahko privošči preskakanje podrobnih opisov in nefabulativnih pojasnil, vseeno še vedno lahko uživa vsaj v vsebini zgodbe; tako sicer ostane le naivni prvostopenjski bralec, toda od knjige mu še vedno nekaj ostane. To pa ne velja za Musilov roman; tu dejansko ne moremo govoriti o *umetnosti zavlačevanja*, temveč postane *zavlačevanje* samo *umetnost*, je brez končnega cilja, velikega spoznanja ali dogodka. Modelni avtor od nas pričakuje (z naporom pridobljeno) uživanje v potovanju skozi poskuse duhovnega reševanja in obvladovanja sveta, ki je v krizi.

Ob koncu nam je preostalo, da spregovorimo še nekaj besed o tretjem, zadnjem nivoju pripovednega dela, o naraciji (Rimmon-Kennan 1983, 86) ali o narativnem diskurzu, čeprav smo že sproti omenjali nekatere njegove plasti (npr. modelnega/implicitnega avtorja, modelnega/implicitnega bralca, pripovedovalca). Po Ecu (1999, 39) gre za najizvirnejši, najbolj »avtorski« del teksta, ki ga – v nasprotju s fabulo in sižejem – ni mogoče prenesti v drug umetniški medij. Tu verjetno ne gre le za besede, s katerimi Musil pripoveduje svojo zgodbo (prim. Eco 1999, 35), temveč tudi za način pripovedovalčevega govora, različne tipe pripovedi. Zaradi omejenega prostora in prepričanja o njuni organski povezanosti bom tu združeno obravnavala dva elementa, ki po Rimmon-Kennanova sodita v dve različni plasti dela: pripovedovalca in njegov način pripovedi ter problem fokalizacije, ki naj bi sodila k vprašanju teksta. Omejila se bom na oblike esejistično refleksivnih pasaž v romanu. Kot je že bilo omenjeno, jih veliko večino »izrekajo« pripovedne osebe, bodisi v obliki direktnega diskurza (miselnega monologa in dialoga med osebami) ali v obliki doživljenega govora (fr. *style indirect libre*); zanimivo je, da pri Musilu prostega neposrednega govora, čigar tipična oblika je prvoosebni notranji monolog (Rimmon-Kennan 1983, 110), ne bomo našli. Hkrati pa v romanu kar nekaj esejističnih razglabljanj neposredno izreka vsevedni pripovedovalec. Ta je dvignjen nad zgodbo, ki jo pripoveduje, in se v njej ne pojavlja, je torej hkrati ekstradiegetski in heterodiegetski, kar mu po Rimmon-Kennanovi podeljuje pripovedno avtoriteto (1983, 94, 95). Ta razpravljanja so hkrati s komentarji, opisi oseb, karakterizacijami itd. del narativnega diskurza in torej dvignjena nad raven zgodbe (*diegesis*) oz. so ekstradiegetska (Rimmon-Kennan 1983, 91). Sem sodi npr. četrto poglavje (kontrast med Ulrichom in očetom preide v abstraktna razmišljanja o nasprotju med čutom za resničnost in čutom za možnost); zaporedje devetega, desetega in enajstega poglavja (esejistični prikaz Ulrichovih poskusov, da bi postal pomemben človek) itd. Tukaj je pripovedovalec hkrati tudi fokalizator. Berghahn opaža zanimive menjave v prostorski dimenziji perceptivne plasti fokalizacije (Rimmon-Kennan 1983, 77), ki vodijo k spremembam same fokalizacije, z njimi pa je povezano prehajanje med pripovednimi in refleksivnimi sekvencami (1956, 140-142). Ali preprosteje: zanima nas perspektiva pripovedovalca, ki ji bomo poleg panoramske (ptičje), simultane, notranje in zunanje (Rimmon-Kennan

1983, 77,78) dodali še tradicionalnejšo scensko. Teza, iz katere izhaja Berghahn, se glasi: ko je dosežena maksimalna distanca med pripovedovalcem in objektom njegovega pripovedovanja (liki, dogajanje, prostor), preide pripoved v esejistične refleksije. Berghahn kot primer navaja uvodna poglavja. Pripoved se začne s panoramskim, skoraj kozmičnim pogledom pripovedovalca, ki poroča o vremenski sliki nad Atlantikom in Rusijo, toda globalni kontinentalni pogled na svet se hitro zoži in se fiksira na konkretno točko, Dunaj. Toda dogajanje v mestu, vrvež avtomobilov, pešcev ter njihov ropot še vedno opazuje z oddaljene ptičje perspektive, dvignjene nad prizorišče. Nenadoma svojo pozornost usmeri na par, ki se sprehaja po mestu in se mu približa; dogodek, ki sledi (prometna nesreča), opazuje z bližnjega prizorišča ter prisluškuje pogovoru mimoidočega para. V drugem poglavju se od scenskega vidika vnovič nekoliko oddalji in usmeri svoj ptičji pogled na ulico, v kateri se je zgodila nesreča. Nato se s scenskim pogledom usmeri k določenemu objektu v prostoru, Ulrichovi hiši, opiše njeno zunanost, nakar za enim od oken odkrije Ulricha. Pogled pripovedovalca se mu približa v tolikšni meri, da njegova zunanja, nad dogajanje dvignjena fokalizacija preide v notranjo, Ulrichovo; skozi oči junaka, ki se ukvarja z matematiko in fiziko, doživljamo dogajanje na cesti in izračunavamo hitrost, kote in sile, ki se iztečejo v razmišljanja o pomenu in smislu tega početja. Poglavje zopet zaključimo z zunanjim, a še vedno scenskim gledališčem pripovedovalca. V tretjem poglavju postane odmik med pripovedovalcem in njegovim objektom večji; pripovedovalec svoj pogled vnovič umakne v posplošen opis hiše, njenega prebivalca in njegovega socialnega položaja, v teku pripovedi pa panoramski pogled postane tako abstrakten, da se oddalji celo od individualnega primera (Ulrichove zgodbe) ter zaide v kritična razpravljanja o dobi in njenem načinu življenja. V četrtem poglavju se distanca še poveča: pripovedovalca ne zanima več niti socialno okolje, povezano z zgodbo, temveč le še abstraktno idejni problem: čut za resničnost – čut za možnost. Po uvodnem stavku docela zapusti zgodbo in potone v esejistična razglabljanja. Esejizem pa se na tak način seveda pojavlja le tam, kjer ga podaja neposredni pripovedovalčev diskurz.

Poleg esejističnih refleksij vsevednega pripovedovalca in tistih, ki jih v obliki dialoga izrekajo pripovedne osebe in so torej diegetske, saj dogajanja v zgodbi vključujejo tudi govorna dejanja (Rimmon-Kennan 1983, 91), o katerih pa je že bilo govora, se razpravljanja v *Možu brez posebnosti* pojavljajo še v tretji, vmesni obliki. Gre za pasaže, v katerih se razpravljanja v obliki direktnega diskurza pripovedovalca brez jasnih mej mešajo z refleksijami pripovednih oseb. Tudi tu je pomembno razmerje med pripovedjo in fokalizacijo ter načinom govorne prezentacije. V 89. poglavju sledimo Arnheimovim spominom na sestanek pri Diotimi, ki se zaključijo z njegovim razmišljanjem o previsoko cenjenih mladih larpurlartističnih pesnikih. Naslednje poglavje se začne esejistično: »Verjetno je dobro utemeljen pojav, da v časih, katerih duh je podoben blagovnemu trgu, veljajo za njegovo pravo nasprotje pesniki, ki se zdijo, kakor da nimajo prav ničesar opraviti s svojim časom. Ne mažejo se s sodobnimi mislimi, dajejo tako rekoč čisto pesništvo (...)« (Musil 1962, 438). Bralec

sprva misli, da gre za diskurz ekstradiegetskega pripovedovalca, ki z zunanega gledišča (fokalizacije) nadaljuje Arnheimove misli iz prejšnjega poglavja. Toda ko se v novem odstavku pozornost vnovič usmeri na Arnheima s pripovedovalčevim komentarjem: »Arnheim se je skušal previdno (...) znajti v tem razvoju«, postane za bralca popolnoma nejasno, skozi čigavo prizmo so posredovane prejšnje misli, pripovedovalčevo ali Arnheimovo. Če menimo, da je fokalizator Arnheim in so misli njegove, imamo opraviti s t.i. doživljenim (polprelim) govorom, razen če ne mislimo, da je Arnheim postal tudi že nov pripovedovalec. Nedvouma postane fokalizacija šele nekoliko stavkov pozneje, ko pripovedovalec z izrecnim opozorilom na Arnheimovo početje pove, da sledeči miselni tok pripada njemu: »Mislil je bil ob tem na vse, kar je bil videl v zadnjih letih v Ameriki in v Evropi (...)« (Musil 1962, 439). Toda v poteku refleksij se fokalizaciji zopet pomešata, dokler pripovedovalec z dolgo prolepso ne obrne pozornosti spet nase. Ta temeljna tehnika – nejasno prepletanje različnih pripovednih gledišč (fokalizacij) – zaznamuje celotno poglavje. Iz česa izhaja in kaj pomeni? Pojavlja se predvsem tam, kjer je na prizorišče postavljena ena sama oseba, pogreznjena v tih samogovor ali samotno premišljevanje; v takšnem položaju so najpogosteje prikazani Ulrich, Clarissa in Arnheim. Hkrati pa želi z njo Musil verjetno sporočiti bralcu, da je v teh pasažah pomembnejša idejna, miselna vsebina izrečenega kot pa njen nosilec.

Vprašanje, ali je Musilu z romanom uspelo uresničiti sintezo »duše in razuma«, »pripovedi in refleksije«, »občutij in misli«, »notranje in zunanje resničnosti«, ostaja odprto. Nekateri raziskovalci, mednje sodi tudi D. Bachmann (1969, 178), menijo, da mu roman ni uspel v prvotno načrtovani obliki: pripovedne pasaže naj bi bile samo ogrodje za miselno-idejna razpravljanja. Še več: so docela degradirane, saj so postale le rešetka, na katero so obešene edino relevantne miselne »slike« v obliki bolj ali manj jasno izoblikovanih esejističnih vložkov, ki postajajo ne le idejni, tematski temelj romana, temveč dejanska, formalna in vsebinska, integracijska sila besedila. So njegov resnični agens, zagotavljajoč mu tisto enotnost, ki mu je razrahljana dogajalna zgradba ne more več nuditi; ta sodba se vsaj deloma pokriva s spoznanji naratološko usmerjenih raziskovalcev, kamor sodi tudi P. Zima. Drugi, med njimi je tudi Berghahn, menijo, da se je Musilu posrečila notranja koherenca dogajalne in refleksivne sfere, da mu je uspelo, z avtorjevimi lastnimi besedami, »prvotno pripovedno usmerjenost obvarovati pred teorijo« (pojem teorije je seveda rabljen v prenesenem pomenu, saj odprta notranja forma esejizma onemogoča enopomemensko, sistematično znanstveno teoretičnost), kar skuša Bergahn dokazati tudi na povsem empirično-eksakten način: približno 70% romana naj bi bilo napisanega v obliki scenske pripovedi, kar pomeni, da v romanu prevladuje prikaz dogajanja (torej diegetska plast) nad refleksivnimi razglabljanji.

Todorov (v: Biti 1992, 116-128) pripovedne tekste glede na različne načine povezovanja in organizacije temeljnih pripovednih enot (funkcij) deli na tri skupine: na mitološke (bralčev interes je usmerjen v fabulo,

razvoj dogodkov), gnoseološke (zanimajo nas končno spoznanje) ter ideološke, v katerih neko abstraktno pravilo, ideja, vodi do različnih peripetij. Morda je izraz »ideološki« nekoli neprimeren za vse tiste oblike tekstov, pri katerih stopajo v ospredje intelektualistična razmišljanja, miselno-idejna razglabljanja, za katere pa ni nujno, da se strnejo v zaprt sistem idej, tj. v ideologijo. Todorov meni, da so redki primeri tekstov zgolj ene ali druge skupine; skoraj v vseh se mešata vsaj prvi dve vrsti organizacije. Če poskušamo po teh kriterijih opredeliti esejistični roman, konkretno Musilovega, lahko rečemo, da so v njem elementi mitološke organizacije močno oslavljeni, bolj je poudarjeno gnoseološko načelo; bralca vendarle zanima, ali refleksije o nasprotju med resničnostjo in možnostjo, duhom in dušo, misli o neuresničljivosti avtentičnega bistva človeka, o eksperimentalnem in utopičnem življenju, hrepenenje po celostnem, enotnem mističnem stanju, ideje o odrešitvi sveta itd., vodijo h končnem spoznanju o svetu. Esejistični roman bi pogojno lahko uvrstili k tistim oblikam tekstov, ki jih Todorov imenuje ideološke oz. filozofske (prim. Zima 1980, 108), vendar z določenimi pridržki. Z njimi ga povezujejo določeni načini pisanja, predvsem prevlada abstraktnih miselno-idejnih, racionalnih prvin, ki urejajo dogajanje, a jim esejizem kot odprt, nesistematičen diskurz onemogoča združitve v enopomensko teorijo oz. ideologijo, zaradi česar je esejistični roman – kot je dokazal P. Zima – potrebno razumeti kot konstruktivno kritiko teoretičnega, ideološkega jezika. Vendar pa refleksivne, idejno-problemske vezi besedila ne smejo postati tako dominantne, da bi pripoved služila zgolj kot njihova ilustracija. Vprašanje, ali Musil ostaja znotraj tega temeljnega določila ali ne, bomo za zdaj pustili odprto. Hkrati pa je potrebno številne posplošujoče obsodbe literarne vede, usmerjene proti esejizmu v romanu kot nekakšnemu destruktivnemu elementu, ki vodi h »krizi«, »koncu« ali »razpadu romana« (prim. Bachmann 1969, 180, 192), zavrniti kot neutemeljene. Po Bahtinu kot sopotniku formalizma, tiste smeri, iz katere naratologija pravzaprav izhaja, je eno bistvenih določil romana njegovo govorno raznoličje, večglasje, razslojenost in razcepljenost jezika. Osrednja besedila, ki pripadajo tradiciji evropskega romana, so jezikovno raznolična, »dialoška«. Musilov roman polifonijo znotraj teksta samega dosega s semantičnimi ambivalencami, ki se kažejo na številnih nivojih in katerih produkt je ironija, o čemer razpravlja Zima, pa tudi tako, da vključuje zunaj romana obstoječ esejizem kot polliterarno zvrst, kar je po Bahtinu ena od pglavitnih oblik vpeljevanja govornega raznoličja (Bahtin 1982, 95). Roman je torej prototip intergenerične oblike in esejistični roman kot tista oblika, ki polifonijo dosega z integriranjem polliterarne zvrsti, je njegov legitimen predstavnik. V ozadju Bahtinovitih misli odmeva romantična teorija romana; ta žanrskega pluralizma romana ni pojmovala kot sile, ki ga ogroža, temveč bogati. Izvirajo iz znanih misli F. Schlegla o romantični progresivni univerzalni poeziji, ki naj v sebi ponovno združi vse ločene pesniške vrste in zvrsti, ter o romanu kot njeni najvišji, nepresegljivi obliki, idealni literarni zvrsti. S temi idejami se je na široko odprla pot tudi za razvoj esejističnega romana, saj so v romantiki nastala prva dela, ki utelešajo njegovo čisto obliko; eno najzgodnejših je prav Schleglov kratki avtobiografski roman *Lucinde*.

Toda klice romanesknega plurilingvizma, doseženega z vključevanjem esejističnega diskurza, so mnogo starejše: že *Don Kihot* je mešanica najrazličnejših vložnih vrst. Poleg lirske poezije, novel, pastoralnih in pikaresknih zgodb, dialoškega diskurza o poetiki, pisem in zgodovino-pisja vsebuje tudi esejistično obarvane refleksije. Esejizem v romanu torej ne more biti znak njegovega konca, razen če se tovrstna nevarnost ne skriva že na njegovem začetku.

LITERATURA

I.

Musil, Robert: *Mož brez posebnosti*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Cankarjeva založba, (*Svetovni roman*), 1962.

II.

Bachmann, Dieter: *Essay und Essayismus*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, (*Sprache und Literatur* 55), 1969.

Bahtin, Mihail: *Teorija romana*. Prevedel Drago Bajt. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Bal, Mieke: *On Meanings and Descriptions*. V: *Studies in 20th Century Literature*, Vol. 6, 1981.

Berghahn, Wilfried: *Die essayistische Erzähltechnik R. Musils. Eine morphologische Untersuchung zur Organisation und Integration des Romans Der Mann Ohne Eigenschaften*. Bonn: Inaugural – Dissertation, 1956.

Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 1992.

Eco, Umberto: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prevedla Vera Troha. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.

Haas, Gerhard: *Essay*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und C. E. Poeschel Verlag, 1969.

Rimmon-Kennan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: 1983.

Rohner, Ludwig: *Der deutsche Essay*. Neuwied, Berlin: 1966

Zima, Peter V.: *Textsoziologie*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, (*Realien zur Literatur*, Band 190), 1980.

■ NARATOLOGICAL ASPECTS OF MUSIL'S ESSAY NOVEL MAN WITHOUT QUALITIES

Through a prism of narratology this article elucidates a special inter-generic form of narration, the essay novel, which is created through an interaction between a semi-literary, non-fiction genre, i.e. essay and its structural pre-forms, and a novel. This is a non-conventional type of novel in which its essential pre-requisite, to have a narrational structure as a succession of fictional events, is loosened and deteriorates, since the story line is interrupted

by non-narrational segments, i.e. essayistic musing by the narrator and characters. The starting point of the article is the realisation that within narratology the problem of non-narrational segments – with the exception of description – remains almost un-researched within the wider narrational context. The specific internal structure of this sub-genre is therefore defined here in an empirically inductive way, through an analysis of a model of an essay novel, Musil's *Man Without Qualities*, which is widely accepted as such in literary history. First, those aspects of Musil's novel are analysed which link it with other narrational texts. Here I followed the narratological classification of such texts on three basic levels: that of story line, the text as a means of narrating a plot and that of narration as a process of producing a narrative. The non-fictional, essayistic parts of Musil's novel are also simultaneously included in this basic narratological scheme, so that their functional interrelation with the constituent bases of the narrative is evident: the time of the story and text (an influence that essay features have on the tempo of the narrative), the narrator, literary characters and the presentation of their spoken discourse (who provides essay passages in the novel and in what verbal form these are uttered), the narrator's focus and so on. Special attention is paid to the definition of the relation between the course of events and essay passages in the novel. It was important to see to what extent essay passages are integrated into the narrational whole, how events and essayistic parts alternate, are intertwined and linked, what ensures the coherence of the experiential and ideal world, and, most importantly, what role essay elements play in the development of the plot, where a comparison with the function of description in a novel, as defined by M. Bal, proved very useful. The function of essay in a narrative context is similar to that of description: in an explicit way it elucidate what happens in the novel, they can predict the further development of a story, sometimes cause tensions between the characters' relationships, and therefore indirectly become an agent which triggers the action. A definition of the essential content and structural formal features of an essay or essay writing procedure and the mode of thought is also indicated, but more attention is paid to the theory developed by Peter Zima in his *Textual Sociology*. Central to the theory is the notion of semantically ideological ambivalence, with which specific features of essay discourse are explained and demonstrated in Musil's novel. The article also briefly touches upon the question of how the notion of a novel's essay-isation has been evaluated by literary science and criticism.

December 2000

POTI K ROMANU

ŽANRSKI SINKRETIZEM

NAJNOVEJŠEGA SLOVENSKEGA ROMANA

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Žanrski sinkretizem je v najnovšem slovenskem romanu uravnovesil različne pripovedne postopke, z usmerjanjem k dominantni žanrski osnovi pa razvijal pregledno zgodbo. V modificiranem tradicionalnem romanu devetdesetih let je žanrski sinkretizem, prepletenost več romanesknih žanrov v okviru enega romana, predstavljal poleg prenovljene vloge pripovedovalca in večjega števila govornih odlomkov najpomembnejšo preoblikovalno težnjo romaneskne tradicionalnosti.

Paths to a novel. In the modern Slovene novel, genre syncretism has balanced various narrative procedures, and by tending to have a dominant genre foundation it has been developing a clear storyline. In addition to the renewed role of the narrator and an increased number of spoke passages, genre syncretism, where various novelistic genres are combined within one novel, in the modified traditional novel of the 1990s was one of the most important transformational tendencies of the novelistic tradition.

Nedoločljiva vrstna identiteta romana in njegova pestra tipologija nakažujeta le eno trdno, ustaljeno in razvojno neproblematično romaneskno lastnost: *sinkretizem*. Roman kot najobsežnejša pripovedna vrsta namreč ni izoblikoval svoje enotne »zgodovine«; to so storili le njegovi žanri, zato ima roman malo specifičnih notranjih dogovorov ali strukturnih zahtev (R. Freedman 1968:58). Že od svojega začetka naprej je bil vedno pripravljen sprejeti vase nove literarne vrste in oblike, prav tako tudi bistvene poteze ostalih literarnih zvrsti (lirizacija, dramatizacija in eseizacija romana). Kot najbolj prilagodljivi in najmanj predvidljivi literarni vrsti so mu nedoločljivost, odprtost in prehodnost pri razvoju koristile, v tradiciji vrstne definiranosti¹ pa so bile problematične.

Romaneski sinkretizem (zvrstni, vrstni, žanrski) je tako najstarejša in hkrati edina ustaljena značilnost, po kateri lahko roman prepoznamo še danes. Zaradi večplastnosti lahko romaneski sinkretizem opazujemo kot spoj treh različnih pojavov, ki pa se največkrat v romanu prepletajo.

Romaneski sinkretizem namreč obsega tri ravni sinkretizma: zvrstni, vrstni in žanrski sinkretizem. Prvi rahlja, prekinja ali preoblikuje pripoved v smeri lirizacije, dramatizacije in esejizacije romana, ostala dva pa spajata različne literarne vrste ali žanre tako, da ohranjata romaneskno pripovednost.² Vrstni sinkretizem vključuje v zgodbo različne literarne vrste (pesmi, izseke ali celotne primere kratke proze, dramatisirane odlomke in neliterarne prozne vrste, npr. poročilo, komentar, esej, zgodovinsko kroniko ...), žanrski sinkretizem pa v okviru enega romaneskega besedila povezuje in prepleta različne romaneskne žanre (npr. roman kot spoj antiutopičnega, ljubezenskega, satiričnega in razvojnega romana).

Romaneski sinkretizem v literarni vedi še ni dovolj ozaveščen kot edina skupna stalnica romanov, čeprav so formalne opredelitve romana (ki so bolj znane in šolsko uzakonjene) relativne, saj je vsa tri temeljna določila romana zgodovinski razvoj večkrat zanikal (Kos 1983: 23,24). Trdnost formalnih kriterijev – proznega zapisa, zunanjega obsega (roman je najobsežnejša oblika pripovedne proze) in epskosti – ovržejo lirizacija, dramatizacija in reflektivnost ter kratkost nekaterih sodobnih, predvsem modernističnih romanov, prav tako so problematični vsebinski (roman je področje zasebnega) in filozofsko-bitni kriteriji (v romanu se razkriva ontološka diferenca). Čeprav so naštetih kriteriji še vedno ustaljene dominante vrstnega uvrščanja, je vendarle sinkretizem romanova najstarejša in njegova edina neizpodbitna stalnica ter skupna poteza vsem, še tako različnim, romaneskim žanrom.

Ta njegova vrstna posebnost ponuja možnost za več načinov znanstvene refleksije (kot pri drugih literarnih vrstah), saj sinkretizem usmerja metaliterarne poti k romanu tudi skozi mnogoplastno žanrsko analizo.³ Kot posebna oblika genološkega vpogleda v besedilo se zdi najprimernejša za slovenski roman devetdesetih let tudi zaradi tega, ker literarnosmerno uvrščanje⁴ v tem obdobju ni bilo uspešno. Pri najnovjšem slovenskem romanu si namreč lahko s (postmodernistično) poetiko dobe razložimo le nekatere formalne postopke, medtem ko tipičnih predstavnikov ne moremo poiskati (pogojno postmodernističen je samo en roman: Gluvičeva kriminalka *Vrata skozi*), ker je roman zadnjega desetletja *modificirani tradicionalni roman*. Zgleduje se po tradicionalnem romanu, njegov osnovni model pa modificirajo različne preobrazbe.

Med njimi je najpomembnejši ravno žanrski sinkretizem,⁵ oziroma združevanje žanrov v okviru enega romana, očitno izpeljan in tudi reflektiran (na nivoju zgodbe ali perspektive oziroma pripovedovalca) v romanu devetdesetih. Raziskava žanrske identitete lahko tako razkrije romanovo formalno-pripovedno strukturo, njena tematska izhodišča, ideologeme in vrednostne sestave, pa tudi družbeno-zgodovinske učinke besedila.

O žanru

Termin žanr,⁶ poimenovanje za enega od najstarejših literarnoteoretskih in literarnozgodovinskih konceptov, je izpeljan iz latinske besede *genus*

in pomeni vrsto oziroma razred (Makaryk 1993: 79). Glede na svojo dolgo zgodovinsko poreklo obsega danes teorija žanrov marsikaj, na kar opominja tudi številčnost imen, ki jih žanr prevede: vrsta, tip, način, oblika, razred, zvrst. V slovenski literarni vedi se pojem žanr uporablja kot sinonim za literarno vrsto (Kmecl 1996: 337) ali zvrst (Kos 1983: 166), čeprav se največkrat pojavlja v vlogi ožje genološke določitve,⁷ predvsem za poimenovanje različnih pojmov v okviru iste vrste.

Če že delna terminološka zmeda ni tako problematična, saj se v kontekstu ponavadi eksplicitno pojasni, pa je vprašljiva natančna določitev žanra oziroma njegovega obsega. Literarni žanr namreč sestavljajo dela, ki imajo določene skupne ali samo njim lastne značilnosti. Predstavniki posamezne skupine (žanra) vsebujejo takšno posebnost, ki je vsem skupna, a jih razlikuje od ostalih predstavnikov vrste, v katero se žanr kot v večjo skupino vključi (Pavličić 1983: 21). Pri izbiri uvrstitvenega načela za vključevanje besedil v žanr kot skupino podobnih predstavnikov se je angloameriška literarna veda delno zgledovala po Wittgensteinovem konceptu družinske podobnosti (ki izhaja iz analognih naravoslovnih, predvsem bioloških izsledkov). Wittgenstein je namreč ugotovil, da »člani« ohlapno oblikovane »družine« del, ki oblikujejo žanr, nimajo bistvenih določujočih potez, ampak samo niz družinskih podobnosti. Pri tem pa je pozabil na pomemben člen – skupnega »prednika« – na podlagi katerega so njegovi nasledniki (npr. Fishelov 1991) vzpostavljali povezave med različnimi žanri in izpopolnili definicijo žanra.

Tega upošteva tudi relativistična ali prospektivna teorija žanra, ki razume prvotni model žanra kot izhodišče, ki lahko pripelje do posodobljenih žanrskih oblik (Hladnik 1995: 8,9). Iz ideje omrežja podobnosti (v okviru Wittgensteinovega koncepta podobnosti oziroma relativistične teorije) izhaja tudi žanrska analiza najnovejšega slovenskega romana, katere rezultati bodo nanizani v nadaljevanju tega članka. V njej nudijo žanri kot določene konstante literarne ustvarjalnosti ogrodje za preučevanje literarnih besedil – seveda z mnogoplastno žanrsko analizo, ki je metodološko pluralistična. Današnje ukvarjanje z žanri se namreč zaveda, da ni homogene žanrske zavesti (npr. postmoderne), ampak je ta prepredena z razrednimi, rasnimi, spolnimi, civilizacijskimi, kulturnimi in institucijskimi razlikami (Biti 1997: 430). V tem sklopu se tudi žanri razodevajo kot sestavljeni zgodovinski, ideološki in politični konstrukti, »sedimenti boja z nasprotnimi oblikami« (A. Armstrong, 1987. V: Biti 1997: 430).

V bogati zgodovini preučevanja žanrov (od Aristotelove *Poetike* naprej) lahko odgovore na vprašanje, kako uvrščati literarna dela v žanre, (ohlapno) razdelimo na tri stališča (pri razvrščanju se zgledujem po Gerhart 1989: 355):

- a) tradicionalno stališče (npr. A. Fowler),
- b) ideološko stališče (npr. E. Benveniste),
- c) dekonstrukcijsko stališče (npr. J. Derrida).

V prvem je teorija žanra zgrajena na napetosti med splošnim in posameznim, med vrsto in predstavnikom. Njeno najpomembnejše stališče je varovanje izvornosti posameznega besedila. Ker pa je besedilo vključeno

v mrežo besedil, se ta cilj (izvirnost) lahko samo delno uresničuje. Dilema besedil je po tradicionalnem prepričanju, ki je skeptično do teorije žanrov, naslednja: kljub izvirnosti mora besedilo pripadati nekemu žanru.

Ideološko stališče o pripadnosti žanru izhaja iz trenja med teksti in socialnimi konteksti. Ideološki interpreti namreč izbirajo žanre na osnovi njihove moči za razlago socialnih privilegijev ali pritiskov. Tako je ideološko obarvana že sama selektivnost besedil: ideološki interpreti si poiščejo besedila glede na usmerjenost njihove kritike družbe, prav tako pa v samih žanrih poudarjajo tiste pripovedne elemente, ki ustrezajo njihovem interpretacijskemu sistemu. Žanre torej izrabijo kot orodje negativne kritike. Tudi koncept žanra ti zagovorniki (npr. feministične, marksistične teorije) razumejo kot prvenstvo teksta nad bralci, kjer nasprotja med žanri spreminjajo njihov pomen.

Dekonstruktivska perspektiva je do žanrov negativno naperjena. Zdi se ji, da pomeni žanrska klasifikacija smrt za oba: žanr in besedilo. Besedila namreč dovoljujejo, da bi se nanašala na druge, ne pa da bi »pripadala« eni ali drugi skupini (zvrsti ali vrsti). V nasprotju s tradicionalnim prepričanjem, v katerem sta avtor in bralec vodena oziroma nadzorovana, in ideološkim prepričanjem, v katerem bralci sodelujejo z avtorji, dekonstruktivsko prepričanje uči, da pisani teksti nadzirajo pisatelje in bralce.

Tri različne ravni žanrskega razvrščanja družijo skupno prepričanje, da zgodovinski opis ni več zadosten kriterij žanrske analize. Žanrska teorija mora namreč upoštevati vlogo avtorja, bralca, besedila in metabesedila (Gerhart 1989: 366). Ker žanri, prav tako kot besedila, prekoračujejo svoje danosti na določujoč in označujoč način, postaja pomembno spoznanje, da besedilo ustvarja družbeno sredino, hkrati pa je od nje ustvarjeno. Zato se današnja teorija žanrov osredinja okrog pragmatičnega vprašanja: kdo postavlja in rešuje (s pomočjo klasifikacijskih konceptov) v neki situaciji določen niz problemov (Schmidt, 1994, v: Biti 1997: 430). V tem smislu niso več poučni samo rezultati mnogoplastne žanrske analize, ki so zaobsegli vse člene, pač pa tudi informacije o avtorju metabesedila oziroma literarnem teoretiku ali zgodovinarju, ki izvaja mnogo-plastno žanrsko analizo.

Žanrski sinkretizem najnovejšega slovenskega romana

Sodobni slovenski roman⁸ ob koncu 20. stoletja je modificirani tradicionalni roman. Njegove (izhodiščne) tradicionalne žanrske obrazce preoblikujejo spremembe ubeseditvenih načinov in pripovednih elementov, predvsem prenovljena vloga pripovedovalca in večje število govornih odlomkov, najbolj pa *žanrski sinkretizem*. Ta je bil značilen za slovenski roman že v prejšnjih desetletjih, v zadnjem pa je poskušal z žanrskimi šivi oziroma žanrskim prepletanjem literarno preoblikovati tradicionalne romaneskne vzorce v pestrejšo in bolj »berljivo« podobo romana. Pri tem je žanrski sinkretizem kot osnovni povezovalni princip romanesknih struktur »gradil« razvidno zgodbo, saj se različne romaneskne strukture niso razkrivale na fragmentizirajoč način, torej kot zgolj nizanje različnih

žanrskih drobcev (kar je bilo delno značilno za prejšnja desetletja), ampak so bile podrejene dominantni žanrski osnovi.

Tako je žanrski sinkretizem, kot združevanje več romanesknih žanrov v okviru enega romana, postal ob koncu stoletja bistveni preoblikovalec tradicionalne romanesknosti, v okviru katere zvrstni in vrstni sinkretizem⁹ predstavljata večinoma le stilistično potezo. Tezo o vidnejši (in večkrat tudi sprotno reflektirani) žanrski hibridnosti podkrepijo tudi prenovljeni položaji uveljavljenih žanrov, nov romaneskni žanr (pravljичni roman) in pokrajinska fantastika, ki ob koncu stoletja nadomešča širšo žanrsko določitev fantastičnih žanrov. S tem poimenovanjem sem zaobsegla vse romane, katerih zgledovanje pri grozljivem romanu (in njegovih različicah) ni bilo tako dosledno in žanrsko prepoznavno, zato sem njihovo fantastiko, vezano na pokrajinsko specifikko – močvirja in hribovitost – poimenovala pokrajinska fantastika. Kljub pestri žanrski podobi nekaterih romanov so s stališča pripovednosti najnovejši slovenski romani še vedno tradicionalni. Njihova tradicionalnost temelji na pregledni zgodbi, smiselnih razmerjih med literarnimi osebami in umestitvami v zaokrožen prostor in čas. Strnjena zgodba, s katero je pripovedovanje zaprto med začetek in konec ter tako oblikovano kot posebna celota, potrjuje, da so romani kljub opisnim in govornim vrivkom, lirizaciji in esejizaciji, občasni fragmentarizaciji (predvsem v romanih z modernističnimi značilnostmi) pripovedni v ožjem smislu.

Romanesknim žanrom devetdesetih let pa ni skupno le »utrjevanje«¹⁰ zgodbe, pač pa tudi razvijanje neke osebne, intimne zgodbe, ki v minimaliziranem svetu šele ob poglobljenem branju odkriva splošno veljavne resnice. To ne velja le za ljubezenske romane (v katerih je od vseh omenjenih žanrov tradicionalno prisotna »majhna«¹¹ zgodba), ki ravno z osredičenostjo na ozek značajski prostor dveh ljubimcev skrčijo in zgostijo romaneskno dogajanje, ampak za vse žanre. Zanimiva skupna poteza romanov ob koncu stoletja je večji delež fantastike. Ta je bila v sedemdesetih letih, ko je začela očitneje vdirati v slovenski literarni prostor, predvsem značilnost kratke proze. V devetdesetih letih pa se je fantastika naselila tudi v roman, v množico modificiranih fantastičnih žanrov: pravljичni, anti/utopični, grozljivi oziroma shrhljivi roman ter prenovljeni zgodovinski roman.

Romaneskná novost zadnjega desetletja dvajsetega stoletja so *pravljичni romani* (M. Tomšič: *Óštrigéca*, 1991, *Zrno od frmentona*, 1993; B. Jukić: *Nekdo je igral klavir*, 1997; S. Pregl: *Tanaja*, 1996), katerih novo vrstno oznako (pravljичni roman) sem izbrala po ključu dominantne žanrske osnove. Pravljice se namreč v pravljичnih romanih pojavljajo na dva načina: kot zgodbeni okvir ali/in zgodbeno jedro ter kot strukturna popestritev oziroma pomenska zgostitev. Njihova pravljичnost je sodobna, saj so shematizmi ljudske pravljice (junakova izbranost za čudežno nalogo, povezana z njegovim potovanjem, pravljичni darovi, enodimenzionalnost, posebitev narave ...) razrahljani zaradi bivanjske negotovosti literarnih oseb in žanrske hibridnosti – v slovenskem pravljичnem romanu se prepletajo pravljичni, psihološki, erotični in družbenokritični roman.

V pravljicnih romanih je bralno mikavna predvsem *fantastičnost*,¹⁰ ki se je v romanu devetdesetih let močno okrepila. Njene izvore lahko navežemo na žanrske (črpanje iz pravljice, antiutopije in grozljivega romana) in tematske (remitizacije Istre in Prekmurja – v romanih pokrajinske fantastike) vzpodbude. Tako *antiutopični roman* (B. Bojtu: *Filio ni doma*, 1990; *Ptičja hiša*, 1995; M. Jeršek: *Smaragdno mesto*, 1991; M. Mazzini: *Satanova krona*, 1993; T. Perčič: *Harmagedon*, 1997) napoveduje prihodnost z negativno kritiko sedanje družbe, kjer je antagonizem posameznik – družba zaostren do skrajnosti. Čeprav je slovenski antiutopični roman žanrsko hibriden (preplet antiutopičnega, ljubezenskega, psihološkega, dnevniškega, paraboličnega, satiričnega, družbenokritičnega romana), še ohranja angažiranost, bistveno značilnost klasične antiutopije. Njegova simboličnost želi namreč opomniti na družbene napake in pomembnost individualnosti, vzporedno pa kritično obsoditi krivice za slovensko in bosansko vojno. Posredniška pripoved za oblikovanje odsotne in nedosegljive realnosti (Moylan 1997²: 177) se v slovenskem antiutopičnem romanu ni toliko posvečala prikazovanju tehničnih iznajdb (te so prisotne le v romanih *Satanova krona* in *Smaragdno mesto*), saj poleg njih vnesejo v romane fantastičnost predvsem represivni antiutopični ukrepi: prisilno ločevanje družine ter s tem pospešeno odtujevanje, spolna dominacija, državno urejanje erotičnih srečanj in nadzorovano izživiljanje negativne energije množic. Od klasične antiutopije se sodobni slovenski antiutopični romani razlikujejo tudi zaradi drugačne eksistence literarnih oseb, ki ne trpijo toliko zaradi totalitarizma, ampak nosijo največje zlo v sebi, v svojem psihičnem ustroju (Zupan Sosič 1997/98: 318).

Med fantastičnimi žanri je *grozljivi roman* izrabil najmanj žanrskih konvencij. Grozljiva fantastika, pripovedno učinkovita v izražanju občutka za drugačnost (Attebery 1991: 28–41), se je bolj kot na žanrske izvore navezala na posebno razmerje do resničnosti, ki je (bilo) značilno za slovensko obrobje (Istro, Prekmurje in Prlekijo), zato sem z gledovanjem pri grozljivem, srhljivem oziroma gotskem romanu in njegovi novejši različici (vampirskem romanu) rajši poimenovala *pokrajinska fantastika*. Romani namreč aktualizirajo arhaičen odnos do naravnih in nadnaravnih pojavov, bivanjsko negotovost posameznika v vaški skupnosti pa osvetlijo s stališča arhetipskih medsebojnih razmerij. Miselno ozadje arhaične pripovednosti, ciklični čas in skrivnostni pojavi so literarno kritiko zavedli v napačno oznako: *magični realizem*. Z natančno raziskavo statusa fantastičnosti sem to oznako zanimala in posebno fantastiko v romanih Tomšiča, Žabota in Lainščeka z navezavo na posebne pokrajinske izvore (izoliranost hribovitega kraškega in močvirnega prekmurskega podeželja) določila kot pokrajinsko fantastiko. Romani pokrajinske fantastike (M. Tomšič: *Óstrigéca*, 1991, *Zrno od frmentona*, 1993; V. Žabot: *Volčje noči*, 1996; Feri Lainšček: *Namesto koga roža cveti*, 1991; *Ki jo je megla prinesla*, 1993) so z remitizacijo in obnavljanjem regionalne eksotičnosti približali slovensko obrobje osrednji Sloveniji in na začetku devetdesetih let utrjevali narodno identiteto.

Razširjenost fantastike v romanu devetdesetih dokazujejo tudi romani s fantastičnimi motivi (T. Perčič: *Izganjalec hudiča*, 1994; M. Kleč: *Po-*

kopališka ulica, 1995; E. Filipčič: *Jesen je*, 1995; R. Šeligo: *Demoni slavja*, 1997; A. Ihan: *Romanje za dva ... in psa*, 1998; T. Doneva: *Dnevnik gospe Angele*, 1994) in **zgodovinski roman**. V ta (še vedno) najpogostejši slovenski romanopisni žanr se je fantastika vpletla tako, kot je to značilno za historiografsko metafikcijo, s perspektive družbenih manjšin in na ozadju apokaliptičnega videnja sveta. Takšna posodobljena zgodovinska romana (D. Merc: *Galilejev lesteneč*, 1996; I. Škamperle: *Kraljeva hči*, 1997) kot opozicijo zgodovinopisju določajo številni formalni postmodernistični postopki. Le-ti so značilni tudi za druge žanre, ki pa prav tako vanje niso uvedli postmodernističnega razmerja pripovedi do resničnosti, zato niso postmodernistični v pravem pomenu. V postmodernističnih romanih se namreč resničnost izmika celo iz zanesljive prisotnosti v sami zavesti, radikalizirani metafizični nihilizem pa dvomi v resničnost samega subjekta in tudi jezika. Tako je ob prevladujoči tradicionalnosti postmodernističen samo en roman (G. Gluvič: *Vrata skozi*, 1997), le nekaj romanov pa je modernističnih (N. Kokelj: *Milovanje*, 1998; B. Jukić: *Nekdo je igral klavir*, 1997; T. Perčič: *Izganjalec hudiča*, 1994; R. Šeligo: *Demoni slavja*, 1997).

Prenavljanje fantastičnih, trivialnih in nefikcionalnih žanrov (močno prisotno že v osemdesetih) je v devetdesetih letih slovensko **kriminalko** označilo za vmesno besedilo (med nizko in visoko literaturo). V njej (B. Gradišnik: *Nekdo drug*, 1990; M. Novak: *Cimre*, 1995; G. Gluvič: *Vrata skozi*, 1997) se prepletajo elementi klasične detektivke/kriminalke, trde detektivke/kriminalke in njenih različic ter ostalih vrst romanov (psihološki, erotični, dnevniški roman), ki jih uravnava satirično-ironična perspektiva. Žanrski sinkretizem je slovensko kriminalko literarno oplemetil, ko je prekršil njene trdne žanrske dogovore. Tako je identitetna uganka zločinca samo delno razrešena, pri suspenzu je zanemarjena ekslicitnost logično-miselnih operacij, poljubno je kršena kriminalna triada (truplo, detektiv, zločinec). Žanrske razpoke so kriminalko posodobile, premeščanje meja med trivialnimi in umetniškimi besedili pa je vzporedno povzročilo tudi zgledovanje zgodbe nekaterih romanov po kriminalkini kompoziciji.

Žanrska prepletenost je bila izvor sodobnosti in prenovljenosti tudi v slovenskem **potopisnem romanu**. Tako je *Tao ljubezni* (1996) A. Blatnika potopisni roman, hkrati pa tudi ljubezenski, v katerega je proti koncu romana vključena še kriminalka. V tem romanu potuje potopisec večinoma po lastnem (notranjem) svetu, novi kraji mu pomenijo le zasilno prostorsko kuliso, kar pa je značilno tudi za ostale sodobne literarne potopise. V *Vladarki* (1997) A. Moroviča se je potopisni model prekril z razvojnim romanom, kjer osrednjost erotičnih motivov nakazuje tudi možnost oznake erotični roman. Najbolj klasični je potopis *Črni angel, varuh moj* (1997) S. Porle, ki v svoji »enožanrskosti« dokazuje, da so tudi stilno-snovne inovacije povezane z žanrsko hibridnostjo.

Poleg le-te je glavni preoblikovalec tradicionalnih žanrskih obrazcev (že omenjena) **satirično-ironična perspektiva**, povezana z (žanrsko) **netičnim položajem pripovedovalca**. Tako npr. nezanesljivi pripovedovalec iz *Satanove krone* (1993) M. Mazzinija izžene ustaljeno žanrsko tesnob-

nost, Virkov kronist v romanu *1895, potres: kronika nenadejane ljubezni* (1995) je tretjeosebni (ne pa prvoosebni) pripovedovalec, ki ne izrazi svojega osebnega odnosa do zapisanega. V *Cimrah* (1995) M. Novak dve klepetavi pripovedovalki prenašata pozornost od umorov na samo razkrinkovalno pripoved, kar se dogaja tudi pripovedovalcu v Gluvičevi postmodernistični kriminalki *Vrata skozi* (1997). Zanimiv je tudi ironični vsevedni pripovedovalec, zapisan kot prvoosebni, v Deklevovem *Pimlico* (1998) in Möderndorferjevem *Teku za rdečo hudičevko* (1996), ki tragično ljubezensko zgodbo zavaruje pred melodramatičnostjo.

Skeptična pripoved, rezultat pripovedovalčevih preobrazb in postmodernistične ideje užitka v tekstu, sta s komičnimi in z ironičnimi prizori oslabila melodramatičnost in patetičnost *ljubezenskega romana*. Sprijaznjena, neresignirana dikcija ljubezenskega/erotičnega romana (M. Dekleva: *Pimlico*, 1998; V. Möderndorfer: *Tek za rdečo hudičevko*, 1996; B. Švigelj Merat: *Con brio*, 1998; T. Kramolc: *Potica za navadni dan*, 1997; M. Jarc: *Vila (O, jezuški, kaj sem danes sanjal)*, 1996; L. Kostrevc: *Vamos*, 1994 ...) navaja k drugačnemu (novemu!) branju ljubezenske tragičnosti. Ker je komika v ljubezenskem romanu oslabila patetično, zmanjšala heroično in prikrla tragično, ljubezensko slovo zato ni več tako »krvavo resno«, saj se tudi glavna junaka (ne samo bralec) drugače zavedata kratkosti prave ljubezni. Glavni postopek humorne, včasih cične pripovedne perspektive je parodizacija pripovedovalca, ki z večjo gostoto dialogov prenavlja klasičnost ljubezenskega romana in vanj vnaša večje število erotičnih motivov.

Erotični motivi so značilni celo za *družbenokritični roman*, ki ga lahko zaradi številnih signalov, razkrivajočih preverljivo resničnost in prepoznavno aktualnost, imenujemo tudi roman ključ. Družbenokritično »poročilo« o novem političnem sistemu mlade slovenske države J. Virk v romanu *Zadnja Sergijeva skušnjava* (1996) sistematično izpisuje iz zanikovalstva »opevanih« narodotvornih prvin. Kritiko slovenskega narodnostnega značaja je M. Vogrič v vojnem romanu *Vojna iz ljubezni* (1993) stopnjevala v jasno obtožbo nove državnosti. Že z ironičnim naslovom romana je napovedala drugačen odziv na slovensko vojno in z osebno prizadetostjo obsodila tudi bosansko vojno.

V pestrem žanrskem spektru izstopajo *romani tematike obrobnežev /posebnežev in slehernikov*, kjer žanrska prepletenost ni bila odločilna za vrstno poimenovanje. Glavna literarna oseba usmerja celotno kompozicijo romanov likov (M. Pevca: *Carmen*, 1991; F. Franciča: *Sovraštvo*, 1993; A. Čara: *Igra angelov in netopirjev*, 1997; N. Kokelj: *Milovanje*, 1998; M. Sosiča: *Balerina, Balerina*, 1997; Z. Hočevarja: *Porkasvet*, 1995 in *Šolen z brega*, 1997; K. Marinčič: *Rožni vrt*, 1992) proti trem področjem pretresljive bivanjske tematike: normalnost/drugačnost, zanikovalstvo in iz njega izvirajoča destrukcija ter minevanje (z implicitno željo po ljubezni).

Slovenska proza je s temi romani obogatila pestro tematiko socialnega dna ter z vzporednostjo dveh svetov – »normalnega« in »nenormalnega« – problematizirala stiske sodobnega človeka. Povečano število govornih odlomkov, značilno za roman devetdesetih, se je v romanih obrobne-

žev/posebnežev in slehernikov izbrusilo v najbolj dramsko premišljene in učinkovite dialoge nižjih slojev oziroma marginalcev. Strnjeni govorni odlomki, prepleteni z natančnimi, večdimenzionalno plastičnimi opisi, se s posebno mimetičnostjo (zanjo značilen ironični odmik od opisane predmetnosti) tudi v ostalih sodobnih romanih približujejo filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – *scenariju*.

Dinamični dialogi, zapisani brez napovednih stavkov in ločil premege govora, dokazujejo, da je od vseh treh ubeseditvenih postopkov v najnovejšem slovenskem romanu najsodobnejši ravno govor. Po modifikacijski zmožnosti je primerljiv s pripovedovalcem, ki pa je od vseh pripovednih elementov z ironično perspektivo najbolj kršil žanrske dogovore. Razrahljal in povezal pa jih je najpogostejši in najpomembnejši »preoblikovalec« tradicionalnosti – žanrski sinkretizem. Kot osnovni povezovalni princip romanesknih struktur je preoblikoval njihove tradicionalne vzorce in razvijal pregledno zgodbo. Ta najstarejša in najbolj ustaljena romaneskna značilnost je tudi kazalo za genološki vpogled v romaneskna besedila. Z mnogoplastno in metodološko pluralistično analizo se namreč lahko slovenskim romanom ob koncu stoletja najuspešneje približamo, saj nam raziskava žanrske identitete ne razkrije samo formalno-pripovedne strukture in njenih tematskih izhodišč, pač pa tudi ideologeme, vrednostne sestave in družbeno-zgodovinske učinke romanov.

OPOMBE

¹ Nedokončani in nedoločeni vrstni pečat je roman že od vsega začetka obsodil na izgnanost iz harmonije vrst. S tem pa mu je skrajšal tudi tradicijo vrstne definiranosti – retorika in poetika od Aristotela do Boileaua ne poznata romana ali pa ga ne priznata. Prvi teoretik Pierre Daniel Huet si je v sedemnajstem stoletju, ko je napisal prvo teoretično razlago romana, tudi že prizadeval, da bi ga povzdignil nad najnižji nivo trivialne literature (Solar 1989: 84), kar tudi njegovim naslednikom ni uspelo. Zato so že v 18. in 19. stoletju, obdobju romana (ne pa tudi njegove teorije), najboljše misli o romanu zapisane v samih romanih. Literarnovedno zanimanje za roman se je povečalo v 20. stoletju, tako da je bil vse od začetka šestdesetih v t. i. teoriji proze tihi zastopnik celotne pripovedi.

² Tu je potrebno razumeti pripovednost v smislu ožje razumljene pripovedi: kot tradicionalni ubeseditveni postopek, ki je v prozi vedno prevladoval nad opisom in razpravljalnimi oz. govornimi predstavitvami. Za ožje razumljeno pripoved je namreč značilno nizanje določenih dogodkov, ki jih vežejo časovni (časovna hierarhija) in vzročno posledični odnosi. Iz časovnih in vzročno urejenih dogodkov nastaja zgodba (epsko jedro), struktura, s katero je pripovedovanje zaprto med začetek in konec ter tako oblikovano kot posebna celota.

³ Mnogoplastna žanrska analiza obravnava besedila v smislu večžanrskih določil (Barthes 1987, Genette 1982) oziroma različnih besedilnih kodov. Mnogoplastna postane žanrska analiza takrat, ko posega v naratološka teoretična izhodišča o treh ubeseditvenih načinih (opis, pripoved, govor) in temeljnih pripovednih elementih (zgodba, perspektiva, pripovedovalec, literarna oseba, prostor in čas) na način metodološkega pluralizma. Mnogoplastna žanrska analiza naj bi torej vključevala ugotovitve post/strukturalizma, naratologije, postmodernistične

literarne vede, feminizma, novega historicizma, kulturnega materializma, Bahtinove teorije dialošnosti, genologije, teorije medbesedilnosti in sodobnega besediloslovja, recepcijske estetike, semiotike ... tako, da vzpodbuja prizadevanje (iskanje) različnih teoretskih sistemov, čeprav si medsebojno nasprotujejo.

⁴ Pomanjkljivost literarnosmernega uvrščanja oziroma določanja literarnih besedil s poetiko obdobja je ravno v preobsežnem posvečanju utrjevanja meja literarne dobe (predvsem začetka in konca). Literarna dela so preiskovana le skozi objektiv pripadnosti ali nepripadnosti določenemu obdobju, kjer se zbirajo podatki o tem, kdaj in zakaj so nastopile odločilne spremembe. Začetni zanos literarne kritike pri postmodernističnih oznakah romana so pri nas nadaljnje literarnozgodovinske in literarnoteoretske študije zrelativizirale s spoznanjem, da je sodobni slovenski roman samo izjemoma postmodernističen (takšni redki predstavniki so: D. Rupel: *Puške in čaj ob štirih*, 1972; A. Blatnik: *Plamenice in solze*, 1987; G. Gluvič: *Vrata skozi*, 1997).

⁵ Žanrski sinkretizem je natančnejši termin (od z/vrstnega sinkretizma) za označitev prepleta različnih podvrst romana oziroma žanrov v okviru enega romana.

⁶ Termin žanr je postal pomemben v analizi diskurza in besedilni lingvistiki (Wales 1990: 206). Na angloameriškem področju ima zelo široko in različno veljavo (vidno v pestri terminologiji: species, type, mode, form). Označuje lahko zvrst, vrsto ali podvrsto ter tipe in oblike. Nemška literarnoteoretična razvrstitev (po kateri se je zgledovala tudi slovenska) pa pozna delitev na Gatungen (zvrsti: lirika, epika, dramatika) in Genres (vrste: himna, oda, elegija, roman) ali pa na Grund-Gattungen (temeljna delitev na liriko, epiko, dramatiko) in Unter-Gattungen (podrodovi, vrste). Ko se je v osemdesetih letih obnovilo zanimanje za žanre (Biti 1997: 430), je žanr že pomenil dinamičen in prožen vidik, ne samo model za avtorja in bralca.

⁷ Ožja genološka določitev – žanr kot podvrsta ali enota vrste – je pri nas podobna kot v hrvaški literarni teoriji, le da je v slednji njeno bolj razvejano uvrstitveno mesto tudi teoretično uzakonjeno. Tako npr. P. Pavličič (1983) kot največje skupine, na katere lahko razdelimo literaturo, samo »metaforično« določi družine (hrv. rodovi), ki jim pri nas kot največjim skupinam ustreza poimenovanje zvrst. Za produkte drugega nivoja klasifikacije (na kateri se kot rezultat delitve pojavljajo romani, komedije, tragedije...) je danes najpogostejši termin vrsta. Vanjo spadajo skupine besedil, ki se po nekem bistvenem aspektu razlikujejo od drugih skupin kot npr. roman od pastorale. V slovenski literarni teoriji ima žanr dvojni pomen: je sinonim za vrsto in oznaka za podvrsto (klasifikacija na 2. in 3. nivoju). Npr. roman je najboljšežnejša pripovedna vrsta, v okviru katere obstajajo različni žanri: antiutopični, satirični, pustolovski, grozljivi; tragedija je najstarejša dramska vrsta, njeni najbolj znani žanri so: antična tragedija, meščanska tragedija, historična tragedija, tragikomedija.

⁸ Razprava od tu naprej povzema splošne ugotovitve moje disertacije *Sodobni slovenski roman ob koncu 20. stoletja*, ki je obsežni romaneskni opus (od 1990. do 1998. je nastalo 307 romanov) omejila na mlajšo generacijo avtorjev (rojenih od leta 1958 dalje): A. Blatnik, A. Čar, T. Doneva, F. Frančič, G. Gluvič, M. Jeršek, N. Kokelj, F. Lainšček, K. Marinčič, M. Mazzini, A. Morovič, V. Möderndorfer, M. Novak, M. Pevec, S. Porle, S. Pregl, M. Sosič, I. Škamperle, B. Švigelj Mèrat, J. Virk, V. Žabot. Tem avtorjem sem pridružila še romanopisce, katerih prvenci so v devetdesetih letih odločilno vplivali na romaneskno ustvarjanje ali vzbudili očitno metaliterano zanimanje: B. Bojetu, M. Dekleva, Z. Hočevar, T. Perčič, D. Merc, M. Tomšič. V ožji primerjalni kontekst pa sem vključila tudi besedila slovenskih pripovednih klasikov (npr. M. Dolenc, A. Hienga, D. Jančarja, M. Mikelna, L. Kovačiča ...).

⁹ Prepletanje različnih literarnih zvrsti v enem romanu (zvrstni sinkretizem ali lirizacija, dramtizacija in esejizacija romana) in vrstni sinkretizem (vključevanje drugih literarnih vrst npr. pesmi, dramskega odlomka, pravljice) sta samo stilistični potezi oziroma vzporednici žanrskega sinkretizma.

¹⁰ Fantastičnost je v slovensko prozo očitneje vnesla t. i. »nova proza« v sedemdesetih, še bolj pa v osemdesetih letih, predvsem v kratko prozo. Šele devetdeseta leta so z vzponom romana zagotovila vidnejše mesto fantastičnosti tudi v najobsežnejši pripovedni vrsti.

LITERATURA

- Brian ATTEBERY, 1991: *Fantasy and the narrative*. *Style* 1, 28–41.
- Roland BARTHES, 1987: *S/Z*. New York: Hill and Wang.
- Robert-Alain de BEAUGRANDE, Wolfgang Ulrich Dressler, 1992: *Besedilovje*. Prev. A. Derganc, T. Miklič. Ljubljana: Park.
- Vladimir BITI, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Helmut BONHEIM, 1990: *Literary systematics*. Cambridge: D.S. Brewer.
- David FISHELOV, 1991: Genre theory and family resemblance – revisited. *Poetics* 2, 123–139.
- David FISHELOV, 1993: *Metaphors of genre. The role of analogies in genre theory*. University park: Pennsylvania university press.
- Ralph FREEDMAN, 1968: *The possibility of a theory of the novel. The disciplines of criticism*. New Haven, London: Yale university press.
- Gérard GENETTE, 1982: *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris.
- Mary GERHART, 1989: How to »belong« to a genre. *Poetics* 4/5, 355–372.
- Miran HLADNIK, 1995: Temeljni problemi zgodovinskega romana. *Slavistična revija* 1 in 2, 1–12 in 183–200.
- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 45).
- Matjaž KMECL, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Založba M & N.
- Janko KOS, 1983: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS.
- Janko KOS, 1983: *Roman*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 20).
- Irena R. MAKARYK, 1993: *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Approaches, scholars, terms. Toronto: University of Toronto.
- Tom MOYLAN, 1997²: Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination. V: Bob Ashley: *Reading popular narrative*. London, Washington: Leicester university press, 176–180.
- Pavao PAVLIČIĆ, 1983: *Književna genologija*. Zagreb: Liber.
- Milivoj SOLAR, 1989: *Teorija proze*. Zagreb: Liber.
- Marcel ŠTEFANČIČ, jr., 1986: Žanr obstaja. *Problemi* 2, 37–40.
- Tomo VIRK, 2000: *Strah pred naivnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura. (Zbirka Novi pristopi).
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 1997/98: Na literarnem otoku Berte Bojetu. *Jezik in slovstvo* 7/8, 315–331.
- Alojzija ZUPAN SOSIČ, 2000: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.
- Katie WALES, 1990: *Dictionary of stylistics*. London, New York: Longman.

■ PATHS TO A NOVEL

Syncretism is the oldest invariable of the novel. In the last decade of the 20th century the only regular novelistic feature is most visible in the contemporary Slovene novel in the genre syncretism of novelistic structures, which combines different genres.

Genre hybridism, or the interrelatedness of various novelistic genres within one novel, has balanced different narrative procedures, and by tending to have a dominant genre foundation, 'built' a clear storyline. Since the novel of the 1990s is a modified traditional novel, genre syncretism represents the most important transformed tendency for it, while, at the same time, it directs meta-literary paths to the novel through a multi-layered genre analysis. In the novels of young authors (born after 1958) this has pointed towards renewed positions of traditional genres (anti-utopian, horror, historical, crime, travelogue, love and socio-critical novel) and interesting novelties of this period (novels and novels of landscape fiction).

In addition to genre syncretism, there are two other important 'transformers' of traditional genre formulas, the non-typical position of the narrator and an increased number of spoken passages. The transformational role of the narrator with an ironical-satirical perspective introduces a new (most often post-modernist) relation between the story and the reader, while the dynamic dialogues make the modern Slovene novel more like a screenplay.

The balanced union of the traditional and contemporary novelistic features has not only promoted the flowering of the Slovene novel, but at the end of the century, and with its increased reading appeal, it has also paved the way for a new reading.

Maj 2001

O GREENBLATTOVIH INTERPRETACIJAH RAZMERJA MED PROSPEROM IN KALIBANOM PRIMER PARADIGME NOVEGA HISTORIZMA

Jelka Kernev Štrajn

Ljubljana

Prispevek predochi pogloblitne metodološke poteze novega historizma. Mimogrede se pomudi pri zgodovini nastanka tega pojava in njegovih značilnostih. Osredinja se na Greenblattova dela, zlasti na njegove interpretacije razmerja med Prosperom in Kalibanom iz Shakespearovega Viharja. Na podlagi teh ugotavlja, da so nekatera Greenblattova besedila iz osemdesetih let podlegla kolonialnemu diskurzu, čeprav ga je Greenblatt sam v zgodnejši fazi pri interpretiranju Viharja prepričljivo razglasil za neustreznega.

Greenblatt's interpretations of the relationship between Prospero and Caliban. The paper presents some of the main methodological features of new historicism. It briefly outlines the history of the beginnings of this phenomenon and its characteristics. It focuses on Greenblatt's work, particularly on his interpretations of the relationship between Prospero and Caliban in Shakespeare's play The Tempest. On the basis of this the paper comes to the conclusion that some of Greenblatt's texts from the 1980s were subject to a colonial discourse that he himself had beforehand found out to be inappropriate for the interpretation of The Tempest.

Ob nešteti različnih prakse novega historizma¹ je za iztočnico tega razmišljanja poskrbelo naključje, da sta pozornost pritegnila predvsem dva teksta, ki vsaj na prvi pogled neposredno ne zadevata novega historizma. Prvi je esej, narejen deloma tudi v obliki intervjuja. Govori o modernem svetovnem pojavu, ki ga avtor Edouard Glissant imenuje »kreolizacija jezikov«. ² Izšel je pod naslovom *Introduction à une poétique du divers* (1996). Drugi je dramski tekst *Une tempête* (1969), delo Glissantovega starejšega rojaka Aiméja Césaira. ³ Zanimivo pri tem je – in tu utegne biti zopet na delu naključje –, da sta oba avtorja po rodu z Martinika, nekdanje francoske kolonije. *Une tempête* je predelava Shakespearovega *Viharja*, napisana v izrazito postkolonialni maniri. ⁴ Ta določa tudi Glissantov esej, kjer je osrednji predmet obravnave razmerje med je-

zikom kolonizatorjev in jezikom koloniziranih. Gre za pojav, ki ga je Stephen Greenblatt – utemeljitelj in eden najvidnejših predstavnikov novega historizma – poimenoval »jezikovni kolonializem« ter mu v svojih spisih namenil precej pozornosti. Najizčrpneje se mu je posvetil v razpravi »Learning to curse«, ki se odlikuje po tem, da je v interpretaciji Shakespearovega *Viharja* vnesla povsem nov, dialoški vidik. Teza pričujočega spisa je, da je ravno ta vidik oziroma njegova interpretacija odločilnega pomena za ugotavljanje kolonialne ali postkolonialne naravnosti novohistorističnih interpretacij razmerja med Prosperom in Kalibanom. Primerjava, ki se omejuje na tista mesta Greenblattovih razprav,⁵ kjer se avtor neposredno dotakne dialoške razsežnosti *Viharja*, skuša pokazati, kako se je Greenblatt v svoji interpretaciji razmerja med Prosperom in Kalibanom – od »Learning to curse« prek »Invisible bullets« do »Martial law in the land of cockaigne« – najbrž nevede odvrnil od postkolonialne naravnosti, razločno zaznavne v »Learning to curse« (prva objava 1976), in nehote zavzel stališče, ki omogoča kolonialno interpretacijo, opazno v dveh poznejših besedilih, »Invisible bullets« (prva objava 1981) in »Martial law in the land of cockaigne« (prva objava 1988). Primerjava skuša osvetliti nekaj metodoloških potez⁶ novega historizma in hkrati nakazati kritično izhodišče. Pri tem je treba opozoriti, da se omejuje zgolj na enega od mnogih možnih pogledov na razvoj novohistorične paradigme in da ta paradigma, katere predstavniki so poleg Greenblatta še Louis A. Montrose, Catherine Gallagher, Stephen Orgel, Walter Benn Michaels in drugi, še zdaleč ni edina. Širše vzeto, zajema novi historizem precej obsežnejši spekter avtorjev, od Hydna Whita in Otta Minka do Franka Lentricchie in Gayatri Chakravorty Spivak, ki jim je ob vseh razlikah skupno to, da so novo koncepcijo zgodovine izrabili drugače kot Greenblatt in njegovi somišljeniki.

Besedna zveza novi historizem, prvič uporabljena v posebni izdaji revije *Genre* leta 1982, sproži dve neposredni asociaciji. Jedro sintagme, historizem, kaže razumeti v tesni zvezi s konceptom zgodovine, saj ga večinoma opredeljujejo kot zgodovinsko razlaganje stvari in pojavov (Verbinc 1968), odnosnica oziroma prilastek novi pa asociativno priklicuje neki drug pojav znotraj literarne vede, ki ga že vrsto let poznamo pod imenom novo kritištvo (angl. new criticism). Poleg tega prilastek novi napeljuje na misel, da se je pojem izoblikoval na ozadju razlike s starim oziroma tradicionalnim historizmom.

Routledge Encyclopedia of Philosophy (Version 1.0, London, 1998) historizem opredeljuje kot koncept, povezan z razvojem določenega »zgodovinskega občutka«, ki se je pojavil sredi devetnajstega stoletja v Nemčiji. Spodbudilo ga je na eni strani spoznanje, da se preteklost bistveno razlikuje od sedanjosti, na drugi strani pa zavedanje, da je preteklost mogoče dojeti samo na ozadju popolnega uzaveščenja sedanjosti. Približno ob istem času se je izraz pojavil tudi v metodoloških razpravah o politični ekonomiji, kjer je dobil slabšalen prizvok. Pomenil naj bi poskus širitve zgodovine na nezgodovinska področja. Slabšalno ga je razumel tudi Nietzsche, in sicer kot zastarel, nekritičen odnos do zgodovine v smislu kopičenja zgodovinskih podatkov. Nekoliko objektivneje je

historizem označil šele Ernst Troeltsch, ki ga je opredelil kot nasprotje »naturalismusu« – kvantitativnemu preučevanju narave. Sčasoma je izraz dobil pomen prizadevanja, kako iz zgodovine narediti kar se le da objektivno vedo po vzoru naravoslovnih znanosti 19. stoletja. To pojmovanje predpostavlja zgodovinskost slehernega spoznanja, historizem pa v njem nastopa kot kritika razsvetljenske epistemologije, ki so jo pod vplivom Herderja in Hegla prakticali med drugimi tudi Benedetto Croce, Leopold Ranke, J. G. Droysen, R. G. Collingwood in Friedrich Meinecke. Herderju so sledili, ko so skušali čim bolj objektivno opisovati preteklost z vidika diskontinuitete, pri Heglu so se zgledovali, ko so odkrivali splošne vzorce zgodovinskega spreminjanja.

Novi historizem se ni vzpostavil kot izrecna kritika kakšne od različic tradicionalnega historizma, ampak kot povsem nova koncepcija, ki se je izoblikovala v neposredni zvezi z novo koncepcijo zgodovine. Kritike starega zgodovinopisja so se pojavljale že dosti pred nastopom novega, na primer pri filozofih, kot so Heinrich Rickert, Walter Benjamin, Karl Popper. Najbolj polemično pa je svojo kritiko že v devetnajstem stoletju zastavil Friedrich Nietzsche. Njegovo kritično stališče je prek Foucaultove interpretacije zaznamovalo koncepcije novih historistov. Nietzsche je namreč nadvse odločno nastopil proti teleološkemu pojmovanju zgodovine kot »velike zgodbe«, ki stremi k objektivnosti, in zavračal sleherno stališče do zgodovine kot interpretacije vzročne in časovne povezave preteklih dogodkov. Zgodovino je razumel kot genealogijo, to je kot niz transformacij in prelomov, a še vedno kot zgodbo (historio), čeprav fragmentarno, heterogeno in polno protislovij (Nietzsche 1988). Na podlagi Nietzschejeve koncepcije genealogije je Foucault izoblikoval svojo koncepcijo zgodovine, in to kot interdisciplinaren spoj idejne zgodovine, filozofije znanosti, filozofije zgodovine, literarne zgodovine in še česa. Pri tem je namerno spregledal tradicionalno zgodovino, o kateri je menil, da kot teleološko in objektivno prikazovanje dogajanja temelji na nemogoči poziciji zunaj prostora in časa. V nasprotju z zgodovinarjem se preučevalec genealogij zaveda svoje subjektivne pozicije in jo tudi upošteva, ve, da je začasna in da on s stališča te začasnosti vedno znova reinterpreterira preteklost. Genealogija (Nietzsche) oziroma arheologija (Foucault) se potemtakem manifestira kot prožna konfiguracija pogosto nasprotujočih si prepričanj, stremljenj, mnenj in vrednot v razvoju človekove vednosti. V okviru slednje je Foucaulta najbolj zanimala diskontinuiteta kot posledica epistemoloških prelomov. To je mest, kjer je tradicionalni zgodovinski diskurz izgubil svoj zagon, uveljavil pa se je novi diskurz kot izraz novih družbenih praks (Foucault 1969).

Foucaultov pogled na zgodovino novi historisti dopolnjujejo s spoznanjem, nastalim pod vplivom hermenevitičnega izročila Schleiermacherja in Diltheyja, da je preteklost dostopna izključno prek tekstov. Interpretacija le-teh pa je vselej omejena z zgodovinskim trenutkom tistega, ki interpretira. Hermenevitično razumevanje je rezultat dialoga, ki ga omogoča »zlitje horizontov« preteklosti in sedanjosti, kajti »horizont preteklosti se nikakor ne oblikuje brez sedanjosti. /.../ Razumevanje je vselej precej bolj proces zlivanja takšnih domnevnih horizontov, ki obstajajo

sami za sebe /.../ V delovanju tradicije nenehno prihaja do takšnega zlivanja.« (Gadamer 1965: 289) Preteklost v okviru novih koncepcij zgodovine potemtakem preneha biti pasivni predmet preučevanja. Postane neizčrpen vir pomenov in s tem vedno novih interpretacij, ki so posledica prepoznavanja znanega v neznanem⁷ in razbiranja raznorodnih govorov, porajajočih se ob vzajemnem delovanju preteklosti in sedanjosti, ob stiku neznanih in znanih, torej različnih kultur. Ta interakcija se je dogajala in se še dogaja v vseh obdobjih človeške zgodovine. A zdi se, da najintenzivneje ravno v času kolonialnih osvajanj, ob nastajanju kolonialnih razmerij, ki so najbolj zaznamovala renesančno Anglijo. Številna poročila iz tega obdobja govorijo o soočenjih in stikih med starimi evropskimi in novimi neevropskimi kulturami. Nič čudnega torej, da je renesančna literatura, v okviru te pa zlasti Shakespearova dramatika, postala osrednji predmet pozornosti novih historistov in da so bili avtorji, ki so začeli uvažati prakso novega historizma, večinoma profesorji angleške književnosti, strokovnjaki za renesanso (poleg Greenblatta so to še: Jonathan Goldberg, Louis A. Montrose, Leonard Tennenhouse, Joel Fineman in drugi). Toda ta »interakcija kultur« še zdaleč ni edina razsežnost renesančnih poročil o kolonialnih osvajanjih. V njih se namreč razbira še en temeljni koncept renesančne družbe in kulture, to je koncept oblasti, ki so ga novi historisti, enako kot koncept zgodovine, podedovali po Nietzscheju, a tudi tokrat prek Foucaultove interpretacije. Primerjava Foucaultovega in Nietzschejevega pojmovanja oblasti pokaže, da je bil Nietzsche, ki je videl izvor oblasti v posamezniku ali razredu, navdušen nad njo kot nad zmožnostjo presežanja zgodovinskih okoliščin. Foucaulta, ki je oblast razumel kot »kompleksno strateško situacijo določene družbe«, pa je pritegnil predvsem vrtoglavi razvoj novih načinov njenega delovanja v zahodni družbi (Brannigan 1998: 49).⁸ Sicer pa Foucaulta ne zanima oblast kot taka, ampak predvsem njena povezava z vednostjo in njena zmožnost, da použije in v svoj prid obrne sleherni družbeno razmerje, tudi subverzivno. Deluje torej strukturno in sistematično, je »produktivna mreža, ki prepreda celotno družbeno telo« (Foucault 1980: 119).

Ta foucaultovska fascinacija z oblastjo je nezgredljivo zaznavna v razpravah novih historistov, ki so prepričani, da so literarni teksti tako kot vse druge »diskurzivne formacije« predvsem orodja za vzpostavljanje oblasti. Tekst kot sistem znakov, ki proizvajajo pomen, je potemtakem za novi historizem, metodološko gledano, najpomembnejši koncept. Takšen odnos do teksta je posledica tako strukturalističnega kot poststrukturalističnega vpliva⁹ in hermenevtike. Slednja namreč vidi tekst kot edino pot do vednosti in hkrati do preteklosti, to je kot edini predmet in hkrati medij preučevanja. Skozi tekst se dogaja intenzivno »kroženje reprezentacij«, literarnih in neliterarnih, kar spodkopava zakoličeno razlikovanje »med umetniško produkcijo in drugimi vrstami družbene produkcije« (Greenblatt 1982: 3-6.). Ta teza je po eni strani posredna polemika novih historistov s formalizmom, strukturalizmom in novim kritištvo, saj demistificira privilegirano avtonomijo literarnih tekstov, po drugi strani pa napečuje na neposredno zvezo med novim historizmom in intertekstualnostjo, ki je kot metoda prisotna v slehernem primeru novohistoristične prakse (prim. Juvan 2000: 141-143 in Beker 1991: 335-347).

V tem pogledu se zdi smiselna pritegnitev Césairove drame v razpravo o novem historizmu, saj je v njej na delu eksplicitna medbesedilnost. Ta se manifestira kot parodija, ki je »najstarejša in najproduktivnejša med medbesedilnimi zvrstmi« (Juvan: 2000: 37). Parodično besedilo med drugim prepričuje samozadostnost izvirnika: bodisi da ga sooči z nekim drugim tekstom bodisi izpostavi njegova notranja protislovja. Slednje je naredil Césaire z *Viharjem*, in sicer tako, da je Shakespearovo pastoralno romanco reducirjal na problem razmerja med Prosperom in Kalibanom. Razumel ga je kot odnos med gospodarjem in sužnjem ali kot razmerje med rasističnim avtoritarizmom in upornostjo, a je kljub temu ali ravno zato med omenjena protagonista uvedel enakovredni dialog, s katerim je skušal kritično osvetliti nekatere na videz večne vrednote evropskega humanizma. Ta dialoška razsežnost *Viharja* je presečišče obeh medbesedilnih postopkov, s katerima sta se Césaire in Greenblatt lotila vsak svoje predelave Shakespearove drame, Césaire v literarni obliki parodije, Greenblatt pa v obliki novohistoristične interpretacije. Ta izhaja iz predpostavke, da je med renesančnimi avtorji problem jezikovnega kolonializma najbolje tematiziral Shakespeare v *Viharju*, kjer »je osupljivo soočenje med pismeno in nepismeno kulturo stopnjevano, skorajda parodirano v razmerju med Evropejcem, čigar moč izvira izključno iz njegove knjižnice, in divjakom, ki pred prihodom Evropejca pravzaprav ni znal govoriti.« (Greenblatt 1990: 23)¹⁰ »Remember / First to possess his books,« (*The Tempest*, III / 2),¹¹ opozarja Kaliban Stefana in Trinkula.

V razpravi »Learning to curse« Greenblatt najprej kritično pretrese dve naravnosti renesančne Evrope do jezikov ameriških Indijancev. Obe sta se izoblikovali v šestnajstem stoletju in se hkrati vzajemno izključevali. Nekateri sodobniki so verjeli, da kaj takega, kot je jezik Indijancev, sploh ne obstaja, kolikor pa obstaja, je skrajno pomanjkljiv; drugi so bili prepričani, da so razlike med indijanskimi in evropskimi jeziki povsem zanemarljive. Greenblatt na podlagi primerov, vzetih iz poročil in dokumentov tedanjega časa, utemeljuje neustreznost obeh pogledov¹² in ugotavlja, da oba izražata temeljno nezmožnost opaziti podobnosti in hkrati razlike v določenem pojavu, zaznati znano v neznanem ali, drugače povedano, dojeti metaforo. *Vihar* je z vidika jezikovnega kolonializma zanimiv predvsem zato, ker eksperimentira z obema skrajnima različicama omenjene naravnosti. Greenblattu se zdi, da Shakespeare preizkuša gledalčevo zmožnost dojemanja metafore, ki naj bi mu omogočila že prej zapopasti tisto, čemur se Prospero negotovo približa šele v sklepnem delu igre. Kalibanova zavest namreč ni »preprosto popačena negacija« Prosperove zavesti, saj Kaliban scela in samostojno pojmuje svoj svet. Ta pa je, kot poudarja Greenblatt, vse prej kot razviden. *Nerazvidnost* (angl. opacity) Kalibanovega sveta in ambivalentnost njegovega razmerja s Prosperom se kaže tudi na oblikovni ravni. Kaliban govori v vezani besedi, tako kot plemiči, Stefano in Trinkulo, predstavnika nižjih družbenih plasti, pa se vseskozi izražata v prozi. Sicer je že A. W. Schlegel opazil razliko med poetično robotostjo Kalibana in prozaično vulgarnostjo pijanih mornarjev (Schlegel 1966: 161).¹³ V prid Greenblattovi tezi o nerazvidnosti Kalibanovega sveta govori tudi dejstvo, da je Shakespeare ravno v Kalibanova usta položil nekaj najbolj liričnih odlomkov v drami:

»I prithee, let me bring thee where crabs grow;
And I with my long nails will dig thee pig-nuts;
Show thee a jay's nest, and instruct thee how
To snare the nimble mamoset; I'll bring thee
To clustering filberts, and sometimes I'll get thee
Young scamels from the rock.«¹⁴ (*The Tempest*, II/2)

Poleg tega je avtor *Viharja* edinole Kalibanu omogočil prisluhniti skrivnostni otoški glasbi:

»Be not afeard: the isle is full of noises,
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices,
That, if I then had wak'd after a long sleep;
Will make me sleep again: and then, in dreaming,
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me; that, when I wak'd
I cried to dream again.«¹⁵ (*The Tempest*, III/2)

Ta nerazvidnost,¹⁶ ki je v tesni zvezi s poetičnostjo dramskega besedila, je po Greenblattu vzrok in hkrati učinek ambivalentnosti razmerja med Prosperom in Kalibanom, razmerja, ki neposredno napotuje na nerazvidnost koloniziranih jezikov in kultur. Tem so namreč Evropejci šestnajstega stoletja odrekli ravno to razsežnost: »Kajti specifični jezik in specifična kultura nista niti tukaj niti kdajkoli popolnoma ločljiva. Razločiti ju, pomeni obrniti se od neurejene, zmedene kopice detajlov, ki označujejo določeno družbo v določenem času, k treznemu območju abstraktnih načel. Prav z namenom, da bi opozoril na vrednost takšnih visoko donečih načel – 'Govor je popeljal ljudi iz barbarstva v civilizacijo,' ali 'Vsi ljudje smo potomci enega moža in ene žene,' – je toliko zgodnjih piscev indijanske jezike zavrnilo in zavrlo kot šaro.« (Greenblatt 1990: 32).¹⁷ S tem je bila za sporazumevanje med starim in novim svetom narejena nepopravljiva škoda. Začela se je mistifikacija kulturnega prepada, ker se ni mogel vzpostaviti pravi dialog, to je dialog v smislu »rivalstva koeksistirajočih zavesti« (Škulj 1993: 23). Greenblatt v nasprotju z mnogimi predhodnimi interpreti *Viharja* (Kermode, Hawkes) razbira zametke takega dialoga v razmerju med Prosperom in Kalibanom. Opre se predvsem na zagonetne Prosperove besede iz prvega prizora petega dejanja: »this thing of darkness / I acknowledge mine«¹⁸ (*The Tempest*, V/1), ki naj bi aludirale na to, da se Prospero po svoje zaveda razcepa v sebi, to je razcepa med subjektom in objektom kolonizacije. Na podlagi omenjenega verza izpelje Greenblatt dve izrazito kolonialno naravnani interpretaciji, a obe zavrne. Sam nato izpostavi etično razsežnost omenjene povezave med dramskima osebama, ker, po njegovem, vrstici nakazujeta globoko, četudi povsem »nesentimentalno vez« med Prosperom in Kalibanom: »Nemara tudi izraz 'priznati' pomeni neko moralno odgovornost, tako kot Gospod v Jamesovem prevodu Jeremije spodbuja: 'Samo priznaj svojo krivdo, da si se upirala Gospodu, svojemu Bogu

...'¹⁹ (Greenblatt 1990: 26)²⁰ Izrazita ambivalentnost razmerja med protagonistoma je zaznavna tudi v Kalibanovem očitku Prosperu: »You taught me language, and my / profit on't / Is, I know how to curse, The red plague / Rid you / For learning me your language!«²¹ (*The Tempest*, I/2), ki ga Greenblatt razume kot prvo kritiko jezikovnega kolonializma. Prospero namreč na Kalibanove besede ne odgovori neposredno, sledi le ukaz: »Hag-seed, hence ...,« (*The Tempest*, I/2)²² z grožnjo: »If thou neglect'st, or dust ...,« (*The Tempest*, I/2).²³ Poslednji dokaz ambivalentnosti razmerja med protagonistoma pa se, po Greenblattu, pokaže v sklepu igre, ko gledalec ostane v popolni negotovosti glede Kalibanove nadaljnje usode.

Greenblatt je svojo interpretacijo *Viharja* izpeljal tako, da je Shakespearovo besedilo soočil z nekaterimi poljubno izbranimi marginalnimi teksti – pismi, poročili, kronikami itn. V razpravi »Learning to curse« gre za filozofsko pesnitev Samuela Daniela, delo *De orbe novo* (1525), ki ga je napisal Pietro Martire Vermigli, pismo istega avtorja papežu Leonu X., Kolumbov dnevnik in podobno. Ali je Shakespeare te tekste poznal ali ne, sploh ni pomembno, važno je le, da jih je mogoče umestiti v določen družbeni in zgodovinski kontekst. Tega pa Greenblatt, pod Foucaultovim vplivom, ni pojmoval kot neko homogeno polje, pač pa kot heterogeni, razpršeni prostor, po katerem se pretaka »družbena energija«. Konfrontacija literarnega teksta oziroma nekega naključnega tekstnega detajla z različnimi konteksti dramsko delo vpne v raznorodno mrežo »diskurzivnih formacij«. Razmerja znotraj te mreže zadevajo avtorja, družbo, kulturo, ideje, vrednote, ideologijo, skratka, Shakespearovo igro zgodovinsko in politično umeščajo pred današnje občinstvo.

Več kot jasno je, da se avtor *Viharja* ni mogel zavedati usedlin kolonialne problematike, ki so jih kritiki pozneje odkrivali v tej renesančni drami. Shakespeara so namreč šele v devetnajstem stoletju dokončno ustoličili za nacionalnega barda, natanko tedaj, ko je Anglija dosegla vrhunec kot kolonialna velesila. Tako je diskurzivna praksa angleškega kolonializma šele v devetnajstem stoletju obveljala za prevladujoči kontekst *Viharja* in hkrati še daleč v dvajseto stoletje zaznamovala nadaljnje literarne interpretacije te drame. Literarna zgodovina (Kermode, Hawkes) je dialog med Prosperom in Kalibanom največkrat interpretirala izključno s Prosperovega vidika, ga povezovala s kolonialnim diskurzom,²⁴ dramatika pa s kolonizatorjem (prim. Hawkes 1973). S tem je spregledala marsikatero pomembno razsežnost *Viharja*. Tako na primer celo Laurence M. Porter, avtor izrazito postkolonialno naravnane članka o Césairovi predelavi *Viharja*, ugotavlja, da je celotna Shakespearova dramska zgodba povedana s Prosperovega vidika (Porter 1995: 363). Greenblatt je, nasprotno, prepričan, da se je Shakespearu posrečilo skozi celoten tekst vzdržati določeno ambivalentnost razmerja med Prosperom in Kalibanom. S stališča te ambivalentnosti so nadvse dragoceni prispevki kritikov in dramatikov iz nekdanjih kolonij. Poleg Aiméja Césaira so to še Georg Lamming, Roberto Fernandez Retamar, Rubén Darío in drugi, ki so znali prisluhniti tudi Kalibanu in s tem brati *Vihar* na dialoški način. To je na način »rivalstva koeksistirajočih zavesti«, saj »dialoškost implicira izra-

zito antiavtoritarno držo jezika, ki se zaveda relativiziranosti, deprivilegiranosti in konkurenčnosti pogledov na eno in isto stvar« (Škulj 1993: 23).

Primerjava *Viharja z Une tempête*²⁵ že na ravni forme pokaže pomembno razliko, saj se v *Viharju* proza izmenjuje z verzi, in to povečini v skladu z družbenim statusom dramske osebe, Césairova drama pa je v celoti pisana v nevezani besedi. Obe drami imata okvir, le da je Shakespeare okvirni prizor postavil na konec kot logično posledico zadnjega dejanja in se, kot zatrjujejo nekateri shakespeareologi (na primer Kermode) poistovetil s Prosperom. Césairov okvirni prizor z dodatno osebo (*Le meneur du jeu*) služi predvsem demistifikaciji Prosperovih magičnih zmognosti (Porter 1995: 366). Osamljeni otok, kamor je Shakespeare postavil svojo igro, se zdi Césairu nadvse prikladen za politično evokacijo Antilov. Prospero, ki v Césairovi predelavi uteleša rasizem, utegne priklicati v spomin francoske vojake. Ti so se, potem ko je nemška vojska okupirala Francijo, dejansko izkrcali na Antilih in se do staroselcev obnašali izrazito kolonialno (Porter 1995: 362-363). Prikaz Prospera kot samovoljnega uzurpatorja, Kalibana pa kot žrtev kolonizacije, a hkrati kot umsko in telesno enakovredno bitje z lastnimi vrednotami in prepričanju učinkuje kot Césairova polemika z večino preteklih, že uveljavljenih interpretacij *Viharja*, ki – gledano s perspektive Césairove igre – predstavljajo implicitno kontinuiteto s predpostavkami kolonialnega diskurza. Te interpretacije so si prizadevale na vsak način obdržati enotnost tekstnega pomena, in to največkrat z zatekanjem k pojmu izvora, s katerim so skušale razložiti predvsem lastnosti dramskega teksta, ki odstopajo od predpostavljene enotnosti. Césaire se je v svoji predelavi oprl ravno na tiste Prosperove poteze, ki so v Shakespeareovi verziji sicer prisotne, a nikakor ne ustrezajo uveljavljeni podobi Prospera kot samoobvladanega, vserazumevajočega in vseodpuščajočega čarovnika.

Ena takih potez je, kot sta opazila Barker in Hulme, na primer Prosperova nepričakovana razdraženost, ki pride najbolj do izraza v četrtem dejanju, ko Prospero odkrije Kalibanovo zaroto. To je moteči moment v sicer gladkem odvijanju dramske zgodbe. A ga ne ponazarja samo Prosperova nenadna jeza, ampak tudi prizor s plesočimi nimfami, ki potem v hipu izginejo. Nenadejano prekinjeni ples nimf vnaša disonantni ton v sicer harmoničen razvoj dramskega dejanja (Barker in Hulme 1985: 202). Frank Kermode je to nesorazmerje med vzrokom in učinkom v drami pripisal neustrezni motivaciji, Barker in Hulme pa menita, da je možnih več odgovorov. Med drugimi tudi ta, da je Prosperov izbruh jeze posledica nezavednega strahu, ki zadeva legitimnost njegove oblasti na otoku. Je torej izraz protislovja med Prosperovo dvojno vlogo, vlogo kolonizatorja in koloniziranega, protislovja, ki evocira njegov ambivalentni položaj in je hkrati vzrok za večpomensko interpretacijo razmerja med njim in Kalibanom. To razmerje je v perspektivi novega historizma mogoče obravnavati samo v neposredni povezavi z vprašanjem oblasti in vprašanjem dojemanja drugačnosti drugega ter njegovega diskurza, to je *diskurza drugega*.

Pojem diskurz drugega je Greenblatt prevzel od Lacana. Razume ga kot razliko med imaginarnim in simbolnim, kot premestitev otrokove

usmeritve od matere (imaginarno) k svetu (simbolno). Kakor hitro to Lacanovo spoznanje prenesemo v kontekst kolonialnih razmerij, lahko tvegamo sklep, da je bil sleherni staroselski govorec, ki se je ujel v proces jezikovnega kolonializma, primoran artikulirati svojo identiteto v jeziku drugega. Kajti proces zatiranja, ki je nastal kot nujna posledica kolonialnih osvajanj, nikoli ni bil dokončen. V zmagovitem jeziku kolonizatorjev so za zmeraj ostale sledi zatritega jezika.²⁶ Učinek tega dolgotrajnega procesa je bilo formiranje diskurza drugega, ki ga Greenblatt upravičeno istoveti s kodom gospodarja. Govoriti v kodu gospodarja po njegovem pomeni prakticirati *premistitev* in *absorpcijo*, to pa sta procesa, ki sta poleg *empatije* nepogrešljiva za uspešno *improvizacijo*. Metodološko gledano je improvizacija poleg oblasti eden najtemeljnejših konceptov novega historizma, je način, po katerem se oblast prilagodi vlogi drugega, tako da sproti použije sleherno opozicijo. Zato je kot orodje oblasti imela vselej pomembno vlogo pri angleških osvajanjih indijanskih ozemelj. Za pričujoče razmišljanje je pomembno predvsem dejstvo, da Greenblatt ta vzorec renesančnega obnašanja odkriva tudi v Shakespeareovih dramah, natančneje v delovanju njegovih dramskih junakov. Svojo tezo razvije na primeru *Othella*, in sicer tako, da Shakespeareovo dramo sooči z arhivskim zapisom Pietra M. Vermiglia (*De orbe novo* 1525) o španskih zavojevalcih in ljudstvu z otokov Lucayan (današnji Bahami). Pietro Martire Vermigli poroča, kako so španski kolonizatorji prišli na otok Lucayan iskat delovno silo za svoje rudnike zlata. Na mestu samem so izvedeli za verovanje staroselcev, da se bodo nekoč pridružili svojim mrtvim prednikom na rajskem otoku. Španci so to verovanje izkoristili in prebivalce otočja prepričali, da jih bodo s svojimi ladjami odvedli v obljubljeni paradiz. Tako so se ljudje rade volje pustili odpeljati. Ko so ugotovili prevaro, so naredili skupinski samomor. Vlogo, ki so jo v tem dogajanju odigrali španski zavojevalci, Greenblatt poveže z Jagom v *Othellu*. Ta je tudi ravnal v skladu z načeli improvizacije. Jago namreč, po Greenblattu, premore zmožnost empatije.²⁷

Premistitev je proces, prek katerega se prvotna simbolna struktura, na primer verovanje v odhod na rajski otok pri ljudstvu Lucayan, sooči z drugimi simbolnimi strukturami, na primer s katoliško vero španskih zavojevalcev. Slednja ni nujno v sporu s prvotno strukturo, vendar pripada drugemu redu. Poenostavljeno rečeno: enostranske premistitve porajajo kolonialno naravnost in kolonialni diskurz, za postkolonialno naravnost pa je potrebna recipročnost na diskurzivni ravni, ki poraja postkolonialni diskurz. Nazoren primer te recipročnosti je odlomek iz poročila nekega španskega kapetana, ki je skušal poglavarju indijanskega plemena Cenu dopovedati, da je papež kot »gospodar sveta in namestnik Boga« podaril določeno indijansko ozemlje kastiljskemu kralju. Pri tem je pomembno, da je poročevalec, hote ali ne, zabeležil tudi odgovor indijanskega poglavarja: »Papež je moral biti pijan, ko je to storil, kajti dal je nekaj, kar ni bilo njegovo ... kralj, ki je zahteval ali sprejel to darilo, pa je moral biti nor, saj je zahteval nekaj, kar je pripadalo drugim.« (Greenblatt 1990: 27) V navedenem španskem poročilu ni izjava kolonizirane nič manj slišna kot izjava kolonizatorja. Podobno diskurzivno

recipročnost oziroma obojestransko premestitev razbira Greenblatt v dialogih med Prosperom in Kalibanom, posledica česar je njegovo postkolonialno branje slovite Prosperove izjave »this thing of darkness / I acknowledge mine« (*The Tempest*, V/1). Z njim je namreč onemogočil absorpcijo te izjave v kolonialni diskurz in hkrati spodbudil njene najrazličnejše interpretacije. Na njihovi podlagi se je izoblikovala Greenblattova izvirna interpretacija razmerja med Prosperom in Kalibanom, ki je pokazala, da gre za recipročen in izrazito ambivalenten, pravzaprav dialoški odnos, ki je posledica vzajemne premestitve.

Absorpcija je proces, prek katerega ego kratko malo ponotranji simbolno strukturo, da ta preneha obstajati kot zunanji pojav (Greenblatt 1980: 230). V primeru ljudstva Lucayan se absorpcija manifestira kot asimilacija vere ljudstva Lucayan v katoliško vero, da od vere Lucayan ne ostane ničesar razen bolj ali manj nezavednih sledi v duhovnem stanju španskih zavojevalcev. Drugotna struktura se utegne z izkoriščanjem prvotne, analogne simbolne strukture, okrepiti. Španci niso bili svoje religije prisiljeni videti kot človeški konstrukt, podvržen manipulaciji, nasprotno, njihova lastna vera je postala represivnejša zaradi njihovega omalovažujočega izkoriščanja analognih simbolnih struktur (Greenblatt 1980: 229). S tem ko Greenblatt osnove uspešne improvizacije poistoveti s *prisilo* (angl. compulsion), kolonialno podreditev premesti iz zgodovine v duševnost španskih zavojevalcev. Ta premestitev je ključnega pomena za razumevanje podatkov, ki jih Greenblatt jemlje iz raznih kolonialnih poročil in jih potem vključuje v svoje novohistoristične interpretacije Shakespearovih dram. V razpravi »The improvisation of power« je to *Othello*.²⁸

Podoben postopek kot v »The improvisation of power« je Greenblatt uporabil tudi v razpravi »Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion«, kjer je kolonialno poročilo Thomasa Harriota »Brief and true report«, ki pripoveduje o avtorjevem srečanju z Indijanci plemena Algonquin in o tem, kako je njihovo vero izrabil za kolonialni namen oziroma za »prememestitev svojih lastnih religioznih dvomov« (Greenblatt 1981). Ravno dvom je namreč Harriotu omogočil, da je religiozno prepričanje izkusil kot nasilno prakticanje oblasti. S tem ko je Indijance spreobrnil v kristjane, je versko prisilo, ki jo je poprej zaradi svojih dvomov izkusil na sebi, zdaj uspešno preskusil na drugih. Indijance je pripravil do tega, da so začeli dvomiti o svojih starih verovanjih, nato pa jim je postopoma vsilil novo vero. Na podlagi tega Greenblatt sklene, da je diskurz kolonializma zmožen tako dvom kot vero pretvoriti v manifestacijo oblasti.

Primer nazorno potrjuje eno temeljnih novohistorističnih tez o dominantnem diskurzu, to je o diskurzu oblasti, ki je v vsakem primeru sposoben použiti sleherni subverzivni diskurz. Novi historisti torej dopuščajo subverzijo, a so prepričani, da se ne more dogajati drugje kot znotraj uveljavljenega funkcioniranja družbe in kulture. Greenblatt celo zatrjuje, da je oblast pravzaprav odvisna od subverzije, ki jo je v tem smislu mogoče razumeti tudi kot pomoč pri uresničevanju ciljev oblasti (Greenblatt 1981). Ta se namreč lahko opredeli samo v razmerju do subverzivnosti,

do nečesa, kar ji je tuje in zunanje. Sleherni stik med neko dominantno in neko tujo kulturo pomeni soočenje oblasti z njenim drugim. Oblast vselej použije subverzijo drugega, rezultat tega procesa pa je zmeraj enak: oblast se okrepi, nevarnost subverzije je odpravljena. To, kar ostane, je spoznanje, da je subverzija nujno potrebna za sleherno vzdrževanje oblasti. Ta namreč ne izhaja iz neke osrednje ali hierarhične strukture, ampak prežema družbo v celoti. Oblast je torej vsepovsod, vendar ne zato, ker bi bila vseobsežna, ampak zato, ker prihaja od vsepovsod (Foucault 1976).

V razpravi »Invisible bullets« Greenblatta zanima, kako se je subverzivnost udejanjala znotraj renesančne družbe, in kako jo je ta družba sprejemala oziroma pristajala nanjo in jo nevtralizirala. Nazoren primer odkrije v *Viharju*, ko Kaliban v prvem dejanju preklinja, ker so mu vzeli otok:

»As wicked dew as e'er my mother brush'd
With raven's feather from unwholesome fen
Drop on you both! A south-west blow on ye
And blister you all o'er!«²⁹ (*The Tempest*, I/2),

v petem dejanju pa zatrjuje, da bo od zdaj naprej pametnejši, in moleduje za milost: »... and I'll be wise / hereafter, / and seek for grace.«³⁰ (*The Tempest*, V/1). Ob tem si Greenblatt postavi retorično vprašanje: »Kaj bi lahko bil boljši primer /.../, ko oblast, ki je v prvi vrsti ustvarila subverzivno silo, le-to hrani v sebi: 'this thing of darkness,' na koncu reče Prospero, misleč na Kalibana, 'I acknowledge mine' (Greenblatt 1981: 53).³¹ Greenblatt je torej natanko tisto izjavo, na podlagi katere je nekoč prej, v »Learning to curse« izvirno sklepal o določeni recipročnosti in dialoški razmerja med Prosperom in Kalibanom, pozneje, v »Invisible bullets« uporabil za primer oziroma dokaz, kako dominantni diskurz, ki je v tem primeru kolonialni, použije subverzijo. Tako je slovite Shakespearove besede prikrajšal za ambivalentnost, ki jo je v zgodnejši razpravi nadvse spretno izpeljal.

Ob problemu razmerja med Prosperom in Kalibanom se je Greenblatt še enkrat in, kot se zdi, poslednjič zaustavil še v razpravi »Martial law in the Land of Cockaigne« (1988), kjer je *Vihar* soočil s kolonialnim poročilom Williama Stracheyja o ladji *Sea Venture*, ki je doživela brodolom na obali Bermudov. Rezultat tega soočenja je Greenblattovo poistovetenje Prosperove magične spretnosti z vojaškim zakonom v kolonijah, kar se zdi, vsaj na prvi pogled, absurdna povezava, a jo Greenblatt uspešno pojasni s procesom premestitve. Ta se v *Viharju* udejanja v obliki Sebastianove zarote proti švojemu starejšemu bratu Alonsu, ki jo Greenblatt vidi kot premestitev Painejevega upora³² proti kolonialni oblasti. S to izpeljavo Greenblatt implicitno poistoveti dramskega avtorja s kolonizatorjem, ob tem pa pozablja, kako je v razpravi »Learning to curse« ravno zaradi tovrstnega vzporejanja prepričljivo kritiziral Hawkesovo interpretacijo *Viharja*.³³ Homologija med *Viharjem* in kolonialnim diskurzom namreč slednjemu odvzema njegovo represivno noto in ga vzpostavlja kot vseprežemajoči del renesančne družbe in kulture, kot mesto nenehnega »kroženja reprezentacij«, kot mesto, kjer vednosti ni mogoče ločiti od oblasti. Razlog, za Greenblattov zdrs iz postkolonialne v kolonialno

naravnost je mogoče pojasniti z domnevo, da Greenblatt znotraj svojega novohistorističnega obzorja bržkone ni domislil vseh implikacij, vsebovanih bodisi v Gadamerjevi hermenevtiki bodisi v Bahtinovi teoriji dialoščnosti – obe se namreč utemeljujeta v novi koncepciji zgodovinskoosti (prim. Dolinar 1996 in Škulj 1993) –, zato tudi ni mogel ustrezno izrabiti teoretskih izhodišč, ki jih v zvezi z novim pojmovanjem zgodovine ponujata Nietzschejeva filozofija in Foucaultova teorija.

Na podlagi povedanega je mogoče povzeti nekatere stalnice Greenblattovega metodološkega postopka. Ta se vselej odvija tako, da avtor tekste s »kulturnega obrobja« (poročila, kronike, pisma, dnevnike, anekdote in podobno) iztrga iz njihovega prvotnega okolja in jih naredi za osrednji predmet analize. Na ta način jih poveže s širšim kulturnim in političnim kontekstom na eni in s kanoničnimi literarnimi deli, v našem primeru s Shakespearovimi dramami, na drugi strani. Ali če uporabimo Greenblattovo izrazje: marginalni diskurzi se najprej premestijo iz svojega prvotnega konteksta in se nato absorbirajo v simbolno strukturo prakse novega historizma. Ta pa je, kot se je pokazalo, zmožna vsrkati vse, od eksorcističnih spisov do ladijskih dnevnikov.

Soočjenje oziroma sopostavitve »obrobni« tekstov s kanoničnimi literarnimi deli je kot temeljna metodološka poteza novega historizma – velja tudi za druge predstavnike te smeri in ne le za Greenblatta – izzvala precej kritičnih pripomb. Nekateri kritiki postopku po eni strani priznavajo izvirnost in razgrnitev novih, nepričakovanih uvidov v literaturo, po drugi strani pa mu očitajo miselno nekonsistentnost in zgodovinske netočnosti. Poleg tega so prepričani, da novi historisti – s tem ko anekdote in drugo obrobno tekstno produkcijo povzdigujejo na raven literature in jo obravnavajo kot enakovredno – tej diskurzivni praksi pripisujejo povsem nepriemerno vlogo (Vickers 1993).³⁴ Nasprotno pa se feministke navdušujejo nad novohistorističnim brisanjem meja med literarno in drugo tekstno produkcijo, saj je feministična literarna teorija tudi sama prispevala k dekonstrukciji binarne opozicije med literarnim in neliterarnim. Večina ženskih tekstov iz preteklih obdobij namreč pripada ravno domeni slednjega. Vendar feministke moti, da so osrednji predmet novohistorističnih obravnav izključno teksti, vezani na institucije oblasti (dvor, monarh) ali, kot v primeru Greenblatta, na kolonializem (Hidalgo 1999). Največ skepse pa je naperjene proti novohistoristični koncepciji oblasti, ki naj bi bila zmožna uporabiti in hkrati proizvajati subverzijo. Po tej koncepciji namreč nobena diskurzivna praksa, niti literarna ne, ne more biti zares subverzivna, kar pomeni, da je sleherni subverzivno zasnovano dejanje že vnaprej obsojeno na propad in potemtakem povsem nesmiselno. Smiselno pa utegne v tem kontekstu učinkovati neka Kafkova izjava, namenjena Maxu Brodu: »Obstaja subverzija, neskončno subverzije, samo ne za nas.« (Greenblatt 1981: 53)³⁵

OPOMBE

¹ Že samo Veeserjeva zbornika ponujata vrsto najrazličnejših perspektiv.

² Sociolingvistični izraz kreolizacija označuje proces, v katerem hibridni jezik »pidgin«, nastal z mešanjem kolonizatorskega in koloniziranega jezika za praktične in omejene komunikacijske potrebe, postane materni jezik neke skupnosti, npr. na Jamajki in Haitiju.

³ Aimé Césaire (rojen 1913 na Martiniku) je politično angažirani antilski pisatelj, dramatik in kritik. Skupaj z Leopoldom Senghorjem soustanovitelj gibanja »negritude« in avtor njegovega manifesta. V Franciji se je družil z nadrealisti in komunisti. Od slednjih se je kmalu odvrnil.

⁴ To pomeni, da skuša drugotno, to je postkolonialno besedilo vzpostaviti kritični dialog z izvornim besedilom, ki je izhodišče in navdih za drugotno besedilo, vendar ga pomensko ne določa. Med izvornim besedilom in njegovo postkolonialno predelavo nastaja dialog, ki je predmet bralčeve interpretacije (McLeod 2000: 168).

⁵ Odločitvi za prikaz novohistoristične paradigme prek Greenblattove interpretacije razmerja med Prosperom in Kalibanom je botrovalo predvsem dejstvo, da je vsaj eno od temeljnih vsebinskih razsežnosti *Viharja* mogoče povezati s pojavom jezikovnega kolonializma.

⁶ Metodološke predpostavke novega historizma je, po Veeserju, mogoče strniti v pet ugotovitev: da je sleherno izjavno dejanje vdeleno v mrežo materialnih praks; da sleherna kritika sama uporablja orodja, ki jih zavrača, in tvega, da bo zabredla ravno v tisto prakso, ki jo razkrinkava; da literarni in neliterarni teksti krožijo nediferencirano; da noben diskurz ne omogoča dostopa do nespremenljivih resnic niti ne izraža nespremenljive človeške narave; da kritični diskurz, ki opisuje kulturo v kapitalizmu, prispeva k ekonomiji, ki jo opisuje (povzeto po: Veese 1989: xi).

⁷ Prepoznavanje znanega v neznanem je nujni pogoj za razumevanje metafore in hkrati tudi literarnega teksta kot celote. Na to zmožnost se, kot je bilo omenjeno že zgoraj, sklicuje tudi Greenblatt, ko obravnava problem razmerja med Prosperom in Kalibanom.

⁸ Ob tem kaže opozoriti, da se Foucaultovo pojmovanje razmerij oblasti bistveno razlikuje od marksističnega, po katerem se represija v družbi vselej dogaja v interesu določenega razreda.

⁹ Novi historisti sicer strukturalistom in poststrukturalistom očitajo ahistoričnost, a hkrati povzemajo njihovo metodo, s tem da sleherni sistem reprezentacije obravnavajo kot tekst.

¹⁰ »In *The tempest* the startling encounter between lettered and unlettered culture is heightened, almost parodied, in the relationship between a European, whose entire source of power is his library and a savage who had no speech at all before the European's arrival.« (Greenblatt 1990: 23)

¹¹ »... Vendar / prej ne pozabi vzeti knjig ...« (*Vihar*, 1999, III/2)

¹² Vendar Greenblatt ob tem ne pozabi omeniti, da so se sčasoma oblikovali tudi resnejši lingvistični pogledi na jezike in govornice novega sveta.

¹³ »Er (Kaliban) ist roh, aber nicht gemein, er verfällt niemals in die prosaische und platte Vertraulichkeit seiner betrunkenen Gesellen, denn er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen; auch spricht er immer in Versen.« (Schlegel 1966: 161)

¹⁴ »Prosim te, pojdi z mano: vem za tepke; / ti s kremplji bom izkopal gomoljik, pokazal gnezdo šoje, te naučil / loviti urno opico s pastjo, / prinesel ti bom lešnikov; / pa mladih / galebov iz skalovja. Greš z menoj?« (*Vihar*, 1999, II/2)

¹⁵ »Ne boj se, otok je poln šumov, zvokov / in milih pesmi: radost so brez škode. / Včasih mi tisoč bo glasbil brenkljalo / okrog ušes, včasih pa od glasov, / ki

so po dolgem spanju me zbudili, / nazaj zaspim in potlej zdijo v sanjah / se oblaki mi odprti: kažejo / bogastvo, ki se bo usulo name, / tako da se razjokam, ko se zdramim, / in rad naprej bi sanjal.« (Vihar, 1999, III/2)

¹⁶ Izraz »scamels«, ki ga baje do danes ni še nihče zadovoljivo razvozlal, je za Greenblatta še ena potrditev njegove teze o nerazvidnosti Kalibanovega sveta.

¹⁷ »For a specific language and a specific culture are not here, nor are they ever, entirely separable. To divorce them is to turn from the messy, confusing welter of details that characterize a particular society at a particular time to the cool realm of abstract principles. It is precisely to validate such high-sounding principles – 'Eloquence brought men from barbarism to civility or 'All men are descended from one man and one woman' – that the Indian languages are peeled away and discarded like rubbish by so many of the early writers.«

¹⁸ »... Dva moža spoznali / boste za svoja vi, ta stvor teme / pa jaz.« (Vihar, 1999, V/1)

¹⁹ Prevod naveden po: Sveto pismo stare in nove zaveze: Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov. Svetopisemska družba Slovenije: Ljubljana, 1996 (3:13) str. 548.

²⁰ »Perhaps too the word 'acknowledge' implies some moral responsibility, as when the Lord, in the King James translation of Jeremiah, exhorts men to 'acknowledge thine iniquity, that thou hast transgressed against the Lord thy God'.«

²¹ »Učili ste me govora, moj hasek / je ta, da zdaj preklinjam. Naj vas kuga / za uke vašega jezika!« (Vihar, 1999, I/2)

²² »Marš / coprno seme! po kurjavo hitro...« (Vihar, 1999, I/2)

²³ »Če ne storiš ali nerad storiš, / kar ukazujem, ti ...« (Vihar, 1999, I/2)

²⁴ Za kolonialni diskurz je značilno, da pripadnika koloniziranega ljudstva obravnava kot »drugega« v razmerju do kolonizatorja, kot nekoga, ki je zunaj zahodne kulture. Po drugi strani pa skuša kolonialni diskurz to radikalno drugost odpraviti, s tem da skuša o »drugem« čimveč dognati. Drugost je tako določena s protislovnim položajem koloniziranega subjekta, ki je hkrati zunaj in znotraj zahodne vednosti (McLeod 2000: 52).

²⁵ Sprememba naslova iz *The tempest* v *Une tempête* opredeljuje Kalibanov upor kot enega med mnogimi (Porter 1995).

²⁶ O tem procesu, ki se nadaljuje tudi v današnjem času, govori uvodoma omenjeni esej Eduarda Glissanta.

²⁷ Pojem empatije je Greenblatt povzel iz knjige Davida Lernerja *The passing of traditional society* (1964). Pomeni zmožnost vživetja v doživljanje drugega. Ko Greenblatt preuči renesančne izvire te senzibilnosti, postavi tezo, da je, v skladu z Lernerjevim pojmovanjem, Jago utelešena empatija. Pri tem kaže opozoriti, da se pri Jagu empatija dogaja z namenom improvizacije, to je v primeru Jaga zgolj z namenom izkoriščanja drugega (Greenblatt 1980: 225).

²⁸ Razumljivo je, da so za nove historiste zanimivejši tisti Shakespearovi teksti, ki eksplicitneje od drugih obravnavajo problem oblasti. To so poleg *Viharja* in *Othella* še *Kralj Lear*, *Macbeth*, *Milo za drago* in kraljevske kronike.

²⁹ »Naj kužna rosa, ki jo moja mati / metla s peresom vranjim je z nezdravih / barij, oba pokopa! jugovzhod / posuje vaju obadva z mehurji!« (Vihar 1999, I/2).

³⁰ »...In zdaj bom pametnejši, / za milost se bom gnal ...« (Vihar 1999, V/2).

³¹ »What better instance / ... /, of the containment of the subversive force by the authority that has created that force in the first place: 'This thing of darkness,' Prospero says of Kaliban at the close, 'I acknowledge mine'.«

³² Henry Paine se je, kot pripoveduje Stracheyjevo poročilo, za ceno svojega življenja uprl strukturi kolonialnih razmerij.

³³ Greenblatt je kritiziral teze iz Hawkesovega dela *Shakespeare's talking animals*.

³⁴ Glej: Vickers, Brian: *Appropriating Shakespeare: Contemporary critical quarrels*. Yale UP: New Haven. Povzeto po: Hidalgo, Pilar: *The new historicism and its female discontents*, 1999.

³⁵ »There is subversion, no end of subversion, only not for us.«

LITERATURA

- BARKER, Francis in Peter Hulme: »Nymphs and reapers heavily vanish: The discursive con-text of the *Tempest*«. V: John Drakakis, ur.: *Alternative Shakespeares*. Routledge: London - New York, 1985, str. 191-205.
- BEKER, Miroslav: »New historicism, Shakespeare i intertekstualnost«. *Umjetnost riječi* XXXV, 1991, 4, Zagreb, str. 335-347.
- BRANNIGAN, John: *New historicism and cultural materialism*. Macmillan: London, 1998.
- CÉSAIRE, Aimé: *Une tempête: d'après »La tempête« de Shakespeare, adaptation pour un theatre negre*. Editions du Seuil: Pariz, 1969.
- DOLINAR, Darko: »Dialoškost in hermenevtika: Gadamer, Jauss, Bahtin. V: *Pri-merjalna književnost*, XIX, 1996, št. 2, str. 49-58.
- FOUCAULT, Michel: *L'Archeologie du savoir*. Gallimard: Pariz, 1969.
- FOUCAULT, Michel: *Histoire de la sexualite: La Volonte de savoir*, 1. zv. Gallimard: Pariz, 1976.
- FOUCAULT, Michel: »Nietzsche, genealogy, history«. V: D.F. Bouchard, ur.: *Language, counter-memory, practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*. Cornell University Press: New York, 1977, str. 139-194.
- FOUCAULT, Michel: *Power/Knowledge: Selected interviews and other writings 1972-1977*. Collin Gordon, ur. Prev. Collin Gordon et al. Harvester: Brighton, 1980.
- GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. J.C.B. Mohr: Tübingen, 1965.
- GLISSANT, Edouard: *Introduction à une poétique du divers*, Gallimard: Paris, 1996.
- GREENBLATT, Stephen: »Learning to curse: Aspects of linguistic colonialism in the sixteenth century.« V: F. Chiapelli, ur.: *First images of America: The impact of the new world on the old*. University of California Press: Berkeley in Los Angeles, 1976, str. 561-580.
- GREENBLATT, Stephen: *Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press: Chicago in London, 1980.
- GREENBLATT, Stephen: »The improvisation of power«. V: *Renaissance self-fashioning*. University of Chicago Press: Chicago in London, 1980, str. 222-254.
- GREENBLATT, Stephen: »Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, Henry IV and Henry V.« *Glyph* 8, 1981, str. 40-60.
- GREENBLATT, Stephen: »Introduction: The forms of power«. *Genre* 7, 1982, str. 3-6.
- GREENBLATT, Stephen: *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in renaissance England*. Oxford University Press: Oxford, 1988.
- GREENBLATT, Stephen: »Martial law in the land of cockaigne«. V: *Shakespearean negotiations*. Oxford University Press: Oxford, 1988, str. 129-164.
- GREENBLATT, Stephen: »Towards of poetic of culture«. V: H. Aram Veeseer, ur.: *The new historicism*. Routledge: London, New York, 1989, str. 1-14.
- GREENBLATT, Stephen: *Learning to curse: Essays in early modern culture*. Routledge: New York in London, 1990.

- GREENBLATT, Stephen: »Learning to curse : Aspects of linguistic colonialism in the sixteenth century«. V: *Learning to curse*, Routledge: New York in London, 1990, str. 16-39.
- HAWKES, Terence: *Shakespeare's talking animals: Language and drama in society*. Edward Arnold: London, 1973.
- JUVAN, Marko: *Intertekstualnost*. DZS: Ljubljana, 2000. (Literarni leksikon. Študije; zv. 45)
- KERMODE, Frank, ur.: *The Tempest*. Methuen: London, New York, 1985.
- LAPLANCHE, J. in Pontalis, J.-B.: *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses universitaires de France: Pariz, 1981.
- MCLEOD, John: *Beginning postcolonialism*. Manchester University Press: Manchester in New York, 2000.
- The New historicism*. Veeseer, Aram H, ur. Routledge: New York in London, 1989.
- The New historicism reader*. Veeseer, Aram H, ur. Routledge: New York in London, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich: *Onstran do brege in zlega: Predigra k filozofiji prihodnosti*. Prev. Janko Moder. *H genealogiji morale: Polemični spis*. Prev. Teo Bizjak. Slovenska matica: Ljubljana, 1988.
- PORTER, Laurence M. (1995): »Aimé Césaire's reworking of Shakespeare: Anticolonialist discourse in *Une tempête*«. V: *Comparative literary studies*, 1995, 3, str. 360-381.
- Routledge encyclopedia of philosophy* (Version 1.0) London, 1998.
- SCHLEGEL, A. W.: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Kohlhammer: Stuttgart, 1966. (Kritische Schriften und Briefe V) (Sprache und Literatur 33)
- SHAKESPEARE, William: *The complete works of William Shakespeare*. Peter Alexander, ur. Collins: London in Glasgow, 1978.
- SHAKESPEARE, William: *Vihar*. Prev. Milan Jesih. MK: Ljubljana, 1999.
- ŠKULJ, Jola: »Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma«. V: *Primerjalna književnost*, XVI, 1993, št.1, 16-27.
- Sveto pismo stare in nove zaveze*. Slovenski standardni prevod iz izvornih jezikov. Svetopisemska družba Slovenije: Ljubljana, 1996.
- VERBINC, France, 1968: Slovar tujk. CZ: Ljubljana, 1968.

■ GREENBLATT'S INTERPRETATIONS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN PROSPER AND CALIBAN

The paper presents some of the most characteristic features of the literary interpretative practice called new historicism whose main purpose is to point out the mutual agency of history and literature. New historicism renders possible the generation of new perspectives on these two spheres of human activity. The paper also states that the term new historicism denotes a very extensive and heterogeneous practice. This evokes the names of the theorists like Hayden White and Otto Mink on one side, and on the other it includes the literary interpretation that is, besides Greenblatt himself – the founder of this orientation, practised also by Stephen Orgel, Catharine Gallagher, Louis Montrose and others. The paper limits itself to the work of Greenblatt, precisely to those of his texts that are focused on the phenomenon called lin-

guistic colonialism. Particular interest is paid to the new historicist interpretations of *The Tempest* and more precisely to interpretations of the relationship between Prospero and Caliban. The segments of European theoretical thought (hermeneutics, Nietzsche, Foucault) on which the new historicism based its interpretative practice are pointed out briefly. In short its essence is in taking arbitrarily chosen nonliterary texts (reports, documents, journals) from their original context and confronting them with canonical literary works on one side and with a wider cultural and political context on the other. Some critical remarks provoked by the characteristic methodological mode of the new historicism are briefly considered. Its principal intention is to illustrate how Greenblatt was, in his later writings from his original post-colonial attitude that expressed itself in the treatise »Learning to curse«, unknowingly and unintentionally subject to colonial attitude and with it to colonial discourse. This means that he applied the very method of interpretative writing that beforehand he had strongly stated to be inappropriate for interpreting Shakespeare's dramas.

December 2000

STRUKTURA GLEDALIŠČA V GLEDALIŠČU

Barbara Orel

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

Struktura gledališča v gledališču oziroma igre v igri (z najbolj znanim primerom mišnice v Shakespearovem Hamletu) kontinuirano naseljuje dramska besedila že od renesanse naprej, teoretično pa je bila preučena šele po letu 1950. Ta študija odkriva razloge za terminološka neskladja, ki so jih prinesle temeljne raziskave Joachima Voigta, Ericha Proebsterja, Roberta J. Nelsona, Jörga H. Kokotta in Manfreda Schmelinga, in na osnovi semiotične opredelitve ponudi predloge za tipologizacijo pojava.

Theatre within theatre. The structure of theatre within theatre, or the play within a play (the most famous instance being the mousetrap in Shakespeare's Hamlet), has been part of drama since the Renaissance, although it was studied theoretically only after 1950. This study reveals the reasons for terminological discrepancies caused by the fundamental research by Joachim Voigt, Erich Proebster, Robert J. Nelson, Jörg H. Kokott and Manfred Schmeling, and on the basis of semiotic categorisation offers suggestions for a typology of this phenomenon.

Terminologija

Terminologija gledališča v gledališču oziroma igre v igri še ni izdelana, ali bolje, ni usklajena, čeprav se ta struktura v dramskih besedilih kontinuirano pojavlja v vseh zgodovinskih obdobjih že od renesanse naprej, najpogosteje v elizabetinski in baročni drami, v romantiki in modernizmu. Prva doslej znana igra v igri je interludij *Fulgens in Lucrece* Henryja Medwalla, ki je bil prvič objavljen okrog 1512 in 1516.¹ Prvi zapis o uprizoritvi gledališča v gledališču pa je v svoj dnevnik zabeležil von Chantelou. Dne 26. julija 1665 je pisal o srečanju z italijanskim arhitektom, kiparjem in scenografom Giovannijem Lorenzom Berninijem, ki mu je pripovedoval o tem, kako je za komedijo *O dveh gledališčih* (1637) na oder postavil prostor za občinstvo, da so se »pravi« gledalci v njem ugledali kot v zrcalu. Tako je dobil dve gledališči oziroma dve pri-

zorišči, kjer je simultano potekalo tudi dvojje dogajanj: eno je bilo igrano »pravemu« občinstvu v dvorani in drugo domnevnim gledalcem na odru. Menda je bila iluzija tako popolna, da so »pravi« gledalci dogajanje med fiktivnimi gledalci na odru doživeli kot resnično in ne kot del predstave (Proebster 1955: 39). Prav za to gre pri gledališču v gledališču: za vzpostavljanje varljivega razmerja med kakovostno različnimi ravninami realnih in fiktivnih resničnosti. Nemara je zaradi tega struktura igre v igri temeljitejši teoretski razmislek doživela šele v času hipertrofije medijskih podob v drugi polovici 20. stoletja.

Igra v igri kot gledališče v gledališču ima adekvatne oznake v angleški *play within a play in theatre within the theatre*, nemški *Spiel im Spiel, Schauspiel im Schauspiel, Theater im Theater in Theater auf dem Theater*, v francoskem terminu *théâtre dans le théâtre*, italijanskem *teatro nel teatro* in španskem *teatro en el teatro*. Zasedimo jo tudi v reduciranih kategorijah (*oder na odru, vloga v vlogi, drama v drami, komedija v komediji...*), ki se uporabljajo kot nadomestne sopomenke, prenešene z makro- na mikrostrukture, vendar niso vedno uporabljene kot sinonimne oznake svojih nadrejenih oblik. Prav tako vsa našeta poimenovanja ne označujejo pojma predstave v predstavi. Kaj je torej gledališče v gledališču? V percepciji gledalcev, ki si ogledajo gledališko predstavo, smo gledališču v gledališču (torej igri v igri, predstavi v predstavi) priča takrat, ko v zamejenem polju odrskega prostora poteka igra, ki je gledališče v odnosu do tistega, kar se sočasno dogaja v preostalem delu prostora. Uvodoma naj zadostuje ta poenostavljena, vendar jedrnata opredelitev gledališča v gledališču, kakor jo formulira Anne Ubersfeld (1982: 141). Igro v igri tedaj tvorijo štirje strukturni elementi.

1. *primarna, matična* oziroma *okvirna drama*, to je dramsko besedilo, v katero je integrirana igra v igri,

2. *igra v igri* oziroma *gledališče v gledališču*, to je igra, ki je vložena v primarno dramo in je v odnosu do preostalega sočasno potekajočega dogajanja prikazana kot gledališka predstava,

3. *fiktivno občinstvo* so osebe, ki imajo v času uprizarjanja igre v igri vloge gledalcev te igre, in

4. *realno občinstvo* so tisti obiskovalci, ki si ogledajo predstavo, v katero je vstavljena igra v igri. Definicija gledališča v gledališču je vzpostavljena prav z njihovega vidika.

Različna poimenovanja, ki jih v iskanju kar najnatanejšje opredelitve teh štirih sestavnih elementov igre v igri uvajajo posamezni avtorji, vnašajo na to področje dodatna terminološka neskladja. Zgoraj sem navedla izraze, ki so za oznako določenih elementov najustreznejši. (Njihov izvor in razloge, zakaj sem se odločila zanje, pojasnim v nadaljevanju.) Za primarno dramo je v strokovni literaturi mogoče zaslediti izraze: *outer play, Grossform, Rahmenform, Gesamtschauspiel, Rahmenspiel, Rahmendrama* ali kar *Drama*; igro v igri označujejo *inner play, play within a play, Drama im Drama, Theater im Theater, Aufführung in der Aufführung, Dramenaufführung in der Dramenaufführung, Komödie in der Komödie, inner Spiel, Spiel im Spiel, Schauspiel im Schauspiel, potenziertes Spiel,*

Kleinform, Spielsphäre; fiktivni gledalci so imenovani *onstage spectator, doppelte Publikum, Spielzuschauer, Spielpublikum, zuschauende Schauspieler* in *Zuschauer – Schauspieler*; realni gledalci pa *offstage spectator, reine Zuschauer, Dramenpublikum* in *Theaterpublikum*.

Naj najprej opozorim na dve najpogosteje uporabljani sintagmi: igra v igri in gledališče v gledališču, ki ju raziskovalci polnijo z različnimi pomeni. Tu se sproži temeljno vprašanje zamejitve pojava gledališča v gledališču, ki v ožjem smislu nosi pomen predstave v predstavi, v širšem pa lahko zajema tudi druge sorodne oblike nastopanja in igranja, ki niso strogo vezane na gledališko igro niti na gledališko predstavo. Medtem ko je uporaba sintagme gledališče v gledališču v strokovni literaturi enotna in se domala dosledno nanaša na predstavo v predstavi, pa se igra v igri ne pojavlja samo kot oznaka za fiktivne gledališke igre, temveč tudi za raznovrstne negledališke igre in teatralne nastope (na primer Prosperovo usmerjanje dogajanja v Shakespearovem *Viharju*, poigravanje s Sigismundovo usodo v Calderónovi drami *Življenje je sen*, igro privzemanja različnih vlog in identitet v *Amfitrionih* različnih avtorjev itn.). Na nemškem govornem področju razliko med terminoma *Spiel* im *Spiel* in *Theater auf dem Theater* vpelje Manfred Schmeling (1977). *Theater auf dem Theater* mu pomeni gledališko predstavo v gledališki predstavi, *Spiel im Spiel* pa implicira vsakršno zavest o igri in igranju, ki ima status potencirane igre in lahko poteka tudi v odsotnosti fiktivnega občinstva. Kot nadrejen pojem obeh terminov ponudi oznako *Spiel-im-Spiel-Begriff* (prevzame jo od Hermanna Seilacherja, 1969). To je formalna, kompromisna rešitev, ki jo praktično tudi predlagatelj sam redko zapiše. Pridružujem se razmišljanju Ericha Proebsterja, ki že leta 1955 opozori na razkorak med ožjim in širšim pojmovanjem igre v igri. Čeravno med igro v igri in gledališčem v gledališču ne vzpostavi kategorične razlike, Proebster dosledno uporablja termin gledališče v gledališču (*Theater im Theater*). Rabi sintagme igra v igri (*Spiel im Spiel*) se kljub temu, da po njegovem mnenju označuje isti pojav kot gledališče v gledališču, izogiba, ker nase pogosto veže tudi druge, ne samo gledališke igre. Zaradi tega se zavzemam za omejitev obeh terminov na področje gledališča. V primerih, ko govorim o dramskih besedilih, uporabljam oznako igra v igri, v kontekstu njihovih uprizoritev pa gledališče v gledališču. Termin gledališče v gledališču je nadrejen igri v igri, saj je ta samo eden izmed označujočih sistemov v predstavi. Zaradi natančnejšega poimenovanja posameznih znakovnih sistemov, nenazadnje tudi zaradi boljše berljivosti, je na ravni uprizoritvenega teksta poleg oznake predstava v predstavi smiselno uporabljati reducirani kategoriji oder na odru in vloga v vlogi, ali jih zvrstno opredeliti: lutkovno gledališče v dramskem (Schnitzler: *Prilika o veliki klobasi*, Pirandello: *Velikani z gore*), opera v predstavi (Pirandello: *Nocjo bomo improvizirali*), kabaret v predstavi (Brecht: *Baal*), film v gledališču (Pregelj: *Vest*). Na ravni dramskega besedila pa so za igro v igri oziroma dramo v drami primerna tudi žanrska poimenovanja, na primer komedija v komediji, komedija v tragediji, itn. Navedenih sintagm, nanašajočih se na dramsko besedilo, seveda ni mogoče striktno ločiti od tistih, ki primarno izražajo gledališki vidik. V dramo je namreč že vpisan

uprizoritveni tekst, kar seveda ne pomeni, da sta drama in uprizoritev med seboj v kavzalnem razmerju, niti tega, da literarni tekst predpisuje ali določa izbor gledaliških znakov, kot poudarja Erika Fischer Lichte (Kralj 1998: 39). Zato je z besedno zvezo predstava v predstavi upravičeno poimenovati na primer mišnico v *Hamletu* tudi, ko se nanaša na Shakespeareovo besedilo in ne samo v zvezi z njeno uprizoritvijo. Iz istega razloga tudi Proebster postavi enačaj med oznake drama v drami (Drama im Drama), predstava v predstavi (Aufführung in der Aufführung, Dramenaufführung in der Dramenaufführung) in (Theater im Theater) gledališče v gledališču (1955: 52). Naj v zvezi s »problematičnim« terminom, torej igro v igri, še enkrat poudarim, da ga vedno zasedam s pomenom gledališke igre, ki je v odnosu do preostalega dogajanja prikazana kot gledališka predstava. Za poimenovanje njej sorodnih negledaliških iger predlagam dve drugi oznaki: igra vlog (to je igra privzemanja različnih identitet in družbenih vlog) in spontan teatraliziran prizor (to je dogodek spektakelske narave, ki se nepričakovano porodi na kakem družabnem srečanju). Natančneje se do njiju opredelim v nadaljevanju.

Naj zdaj poiščem globlje vzroke za terminološka neskladja, ki se v zvezi s sintagmo igra v igri pojavljajo v strokovni literaturi. Glavni razlog za to je preučevanje igre s tematskega vidika, ki je potem bolj ali manj ustrezno aplicirana na različne koncepte igre in gledališča, kakor tudi na različne stalne dramske strukture. Pri tematski obravnavi iger prihaja do nedoslednega združevanja različnih ontoloških ravnin gledaliških in negledaliških iger (med njimi se znajdejo še sanjski prizori), ki se med seboj razlikujejo tudi po načinu strukturne umestitve v delo. Druga nedoslednost izhaja iz prepoznavanja igre v igri v stalnih dramskih oblikah, kar lahko vodi v načelno izključevanje igre v igri iz teh oblik.² Tretji vir nesporazumov pa predstavlja preučevanje igre v igri v kontekstu različnih konceptov igre in gledališča, predvsem metateatra in gledališča sveta (theatrum mundi). Da bi se izognila navedenim pastem, igro v igri obravnavam kot »golo« strukturo zunaj zgodovinskih zvrsti in žanrov, kakor tudi zunaj konceptov igre in gledališča. Ahistorični pristop omogoča objektivnejšo presojo funkcioniranja tega dramaturškega postopka.

Struktura gledališča v gledališču naseljuje dramska besedila že dobrih pet stoletij, teoretični razmislek pa je dobila šele po letu 1950 v petih temeljnih raziskavah Joachima Voigta (*Das Spiel im Spiel*, 1954), Ericha Proebsterja (*Theater im Theater*, 1955), Roberta J. Nelsona (*Play within the Play*, 1958), Jörga Henninga Kokotta (*Das Theater auf dem Theater*, 1968) in Manfreda Schmelinga (*Das Spiel in Spiel*, 1977).³ V knjižnih izdajah sta bili objavljeni samo Nelsonova in Schmelingova študija, druge so doktorske disertacije, ki so v tipkopisih dostopne v univerzitetnih knjižnicah. Vsi raziskovalci razen Proebsterja so – kot je razvidno iz seznamov literature – poznali dela svojih predhodnikov. Proebsterjevo študijo, ki po kronološki razvrstitvi sicer zaseda drugo mesto, je prav tako kakor Voigtovo treba obravnavati kot pionirsko delo. Med njima je tako rekoč samo eno leto in nekaj sto kilometrov razmika. Obe deli sta drugo mimo drugega nastajali pravzaprav v istem času in prostoru: Voigtovo v Göttingenu in Proebsterjevo v Münchnu. Do pojava gledališča v gleda-

lišču se je med vsemi avtorji najbolj natančno opredelil in ga sistematično razdelal prvi raziskovalec Joachim Voigt, z ustrežnejšo terminologijo pa je njegovo definicijo oskrbel Manfred Pfister (v poglavju *Das Spiel im Spiel* v knjigi *Das Drama*, 1977). Semiotična opredelitev do igre v igri, ki jo bom skušala izdelati, temelji na primerjavi z Voigtovo. Nanjo se opirajo tudi drugi avtorji, vendar je v ničemer bistvenem ne nadgradijo. Kokott jo brez pridržkov povzame, Schmeling jo korigira (kot bo razvidno iz nadaljevanja) in Nelson ponudi lastno kategorizacijo, ki stoji na izhodišču, nasprotnem Voigtovemu. Proebsterjeva opredelitev, nastala v istem času kot Voigtova, pa se v temeljnih premisah z njo presenetljivo ujema. Čeprav pri historizaciji in zamejitvi pojava ni tako natančna in lucidna kot Voigtova, je njuno prekrivanje (tudi kar se izrazoslovja tiče) osupljivo.

Erich Proebster gledališče v gledališču razume kot dve gledališki predstavi, ki sta časovno in prostorsko umeščeni druga v drugo, in ju med seboj strukturno in vsebinsko vežeta dve dramski dejanji, torej dejanje igre v igri in primarne drame (1955: 55). Joachim Voigt pa definira igro v igri kot vložek v drami, ki razpolaga z lastnim dejanjem, časom in prostorom, in sicer tako, da sta ena ob drugo sopostavljeni časovnost in prostorskost igre v igri in drame, v kateri se ta nahaja (1954: 169). Oba avtorja eksplicitno govorita o gledališču z dvema ravnema »realnosti« oziroma »igre«. S semiotičnega vidika gre za t. i. dvojni znakovni sistem, ki je sestavljen iz dveh samostojnih sistemov tako, da je eden (igra v igri) vgrajen v drugega (v primarno dramo) kot njegov oziroma njen integralni element. V Proebsterjevi in Voigtovi jasno izraženi razmejitvi dveh na odru sočasno prisotnih znakovnih sistemov je že implicirana zahteva po strukturiranju okvira, ki je za vzpostavitev vsake igre v igri nujen. Okvir poudarja obstoj dveh fiktivnih ravnin, kjer sočasno bivata drama, skupaj s Pfistrom ji bomo rekli primarna drama (npr. Hamlet), ki se nahaja v fiktivnem polju prve stopnje, in vanjo vložena igra v igri (mišnica), ki v njenem okviru tvori dodatni, drugi oziroma sekundarni fiktivni nivo. Tedaj je igra v igri strukturno podrejena primarni drami.⁴ Poudariti velja, da se podredni način umestitve ne izključuje z zahtevo po samostojnosti igre v igri. Ta se izkaže »za pomanjšano podobo neke drame s številnimi konstitutivnimi elementi velike forme, ki ji zagotavljajo samostojnost, toda nikoli ne postane popolnoma avtonomna. Igra v igri je drami podrejena in je omejena v svojem obsegu. Ni nujno, da jo z dramo povezujejo dejanje in dramske osebe, lahko pa je z njo motivno povezana« (Voigt 1954: 169). Voigtova razlaga je (tudi za Manfreda Schmelinga) sporna v trditvi, da je igra v igri pomanjšana podoba primarne drame, iz česar Voigt izpelje, da mora imeti funkcijo stranskega dogajanja. Za številne primere, posebno za igre v igri v odprtih dramskih formah, kjer prevzamejo funkcijo glavnega dogajanja, to ne drži (Shakespeare: *Ukročena trmoglavka*, Pirandello: *Šest oseb išče avtorja*, *Nocoj bomo improvizirali*, *Velikani z gore*, Wilder: *Spalnik Hiawata*, *Naše mesto*, *Tudi tokrat smo jo srečno odnesli*, Brecht: *Kavkaški krog s kredo*).⁵ Vzrok za napačno sklepanje tiči v dejstvu, da se Voigt ne ozira na razliko med kompozicijsko in tematsko podrejenostjo igre v igri primarni drami. Kot

vloženo delo je igra v igri vedno strukturno podrejena sprejemnemu tekstu – ne glede na to, ali nastopa v funkciji stranskega ali glavnega dogajanja. Voigtova ugotovitev, da je igra v igri pomanjšana podoba primarne drame, vzdrži samo na primerih dram z zaprto formo, na katere se omejuje njegov izbor (mišnica v Shakespearovem *Hamletu*, tragedija o Piramu in Tizbi v *Snu kresne noči*, igra o Solimanu in Perzedi v Kydovi *Španski tragediji* se res kažejo za zgoščene, skrčene, stisnjene svetove, ki učinkujejo kot pomanjšani). Odprtih dram, v katerih igre v igri znatno razširijo svoj obseg, ko vanje vnesejo obilje panoramičnih prostorov in razteznih enot časa, pa v njegovem izboru ni. Čeprav Voigt v svoji raziskavi ni sledil funkcioniranju gledališča v gledališču v različnih dramskih formah (saj je svoje delo končal že šest let pred prvim izidom Klotzevih dognanj o zaprti in odprti formi v drami), je iz njegovega izbora primerov mogoče izpeljati te sklepe. Voigtova zahteva, da mora imeti igra v igri status stranskega dogajanja, se ne izključuje s temeljno zahtevo po njeni podrejenosti v odnosu do primarne drame. Igra v igri, pa naj bo prikazana kot zgoščena (Shakespeare: *Hamlet*) ali razpotegnjena, tematsko prevladujoča fabula (Brecht: *Kavkaški krog s kredom*), je namreč s strukturnega vidika vselej podrejena matični drami. Izhodiščna Voigtova postavka o podrejenosti igre v igri, ki je ne gre zamenjevati s tematsko podrejenostjo, temveč jo je treba razumeti kot podreden način kombiniranja sekvenc, torej velja v primerih zaprte, kakor tudi odprte drame.⁶

Zahtevama po samostojnosti prostora, časa in dejanja igre v igri ter njeni kompozicijski podrejenosti primarni drami Voigt pridruži še tretjo in zadnjo konstitutivno lastnost: razvidnost igre kot gledališke predstave v odnosu do preostalih nastopajočih na odru. Formulira jo takole: »Publika igre v igri se vede do igre tako, kot se vede dramska publika do drame« (Voigt 1954: 169). Publika igre v igri, t. i. Spielpublikum, bomo skupaj s Pfistrom imenovali fiktivno občinstvo igre v igri, t. i. dramski publiki – Dramenpublikum, pa realno občinstvo (primarne drame in obenem igre v igri). S semiotičnim besediščem povedano se zunanji komunikacijski sistem projicira v notranjega in se tam ponovi: realnim gledalcem v avditoriju ustreza fiktivno občinstvo na odru, realnim ustvarjalcem uprizoritve, med njimi dramatik, režiserju in igralcem, pa avtor igre v igri, njen režiser in igralci. Sekundarna fiktivna raven se vzpostavi samo, če fiktivni gledalci na odru igro prepoznajo za predstavo, torej gledališko igro s kvaliteto odrske iluzije. Pri tem Voigt izhaja iz Huizingove definicije (negledališke) igre, kjer je igra obravnavana kot »svobodno dejanje, občuteno kot fiktivno in umeščeno zunaj običajnega življenja, /.../ ki se uresničuje v posebej opredeljenem času in prostoru, poteka v skladu z danimi pravili« (Huizinga 1992: 19). Po Josette Féral (ki v razpravi *Teatralnost* prav tako izhaja iz Huizingove definicije) je igra torej kodificirana s specifičnimi pravili in implicira zavestno držo s strani izvajalca, izvrševano v *tukaj in zdaj prostora*, ki je *drug* od vsakdanjika in stremljivo k izpolnjenju *dejanj zunaj običajnega življenja* (Féral 1996: 12). Če se tovrstna igra konstituira v notranjem komunikacijskem sistemu neke drame, dobimo igro v igri. Voigt poudarja, da mora biti fiktivnim gledalcem ves čas prepoznavna kot gledališka in ne samo kot fingirana (negledališka)

igra. V izpostavljanju funkcije fiktivne publike je že implicirana zahteva po vzpostavitvi okvira kot konstitutivnega elementa igre v igri. Kajti fiktivni gledalci so tisti, ki igro v igri zaobjamejo v obroč in oder vidno razdelijo na dve samostojni, sočasno obstoječi entiteti – ne glede na to, ali so za razlikovanje predstave v predstavi od primarne drame predvideni posebni znaki (poseben oder, drugačni kostumi, drug stil igre, itd.) ali ne.

Kako pomembno je uvesti fiktivnega gledalca za konstitutivni element igre v igri, ponazarja študija Roberta J. Nelsona. Njegova izhodišča so diametralno nasprotna Voigtovim⁷ in vodijo v prepoznavanje igre v igri ne samo v vsaki negledališki igri, temveč tudi v vsakovrstnih spletkah, torej v konfrontaciji igre in protiigre, ki je v bistvu imanentna vsaki drami. Nelson igro v igri pojmuje kot formalno posnemanje dogodkov z dialogom in dejanjem, utelešenim v osebah, ki se pojavljajo znotraj tega dejanja in ga ne razveljavljajo z drugim prav takim posnemanjem (1958: 7).⁸ V odnosu do fiktivnega gledalca (t. i. notranjega gledalca, imenovanega tudi onstage spectator) se igra v igri ne kaže vedno kot fiktivno polje odrske iluzije, torej kot gledališče. Določa jo namreč realni gledalec (to je zunanji, t. i. offstage spectator). In tu se Nelsonovo pojmovanje igre v igri bistveno razlikuje od drugih raziskovalcev: njegova opredelitev je vzpostavljena z vidika realnega občinstva, medtem ko morajo pri drugih avtorjih predstavo v predstavi prepoznati fiktivni gledalci. T. i. koncept notranjosti (concept of innerness) tedaj pri Nelsonu obstaja samo za realno publiko, ki je priča dvojnemu dogajanju: igri v igri in preostalim dogodkom. Lahko ga prepoznajo tudi dramske osebe, vendar zavest, da nastopajo v igri kot lažnem dogajanju, kakor se izrazi, zanje ni obvezna. Eksplicitno izrisanega okvira Nelson sicer ne zavrača, pojmuje pa ga kot manj sofisticiranega. V tej točki igra v igri zdrsnje z gledališke na fingirane igre in nič več ne gre za gledališče v gledališču. V kontekstu Nelsonove zbirke esejev, ki ponujajo dober pregled konceptov igre v različnih zgodovinskih obdobjih in pri posameznih avtorjih, to ni pomanjkljivost, temveč prej prednost, saj mu gre predvsem za odkrivanje raznovrstnih iger, ne samo gledaliških.⁹ Kot orodje za preučevanje strukturiranosti in funkcioniranja igre v igri pa to delo ni uporabno. Novost, ki jo uvede v terminologijo na tem področju, je izraz okvir, angleško *frame*.¹⁰ Nelson okvira ne šteje med konstitutivne elemente gledališča v gledališču, zato ga posebej ne izpostavlja, čeravno ga vseskozi samoumevno uporablja. Izraz okvir, apliciran na Voigtovo zahtevo po razvidnosti igre kot gledališke predstave v odnosu do preostalega dogajanja na odru, pa se povzdigne na raven termina. Okvir določi ontološko ravnino igre kot gledališke igre.

Pri preučevanju gledališča v gledališču je bistvenega pomena vprašanje zamejitve tega pojava. Erich Proebster pravi, da gledališču v gledališču sorodne igre v dramo ne vpeljejo dveh jasno ločenih dramskih fabul niti nimajo lastnega gledališkega značaja znotraj obstoječe predstave (1955: 55). Za primere našteje prizore mediger, sanj, vizij, prikazovanja duhov, potujitev, tekmovanj, umetniških točk, prizore z osebami, ki si nadevajo maske in igrajo vloge. Vse te pojave sistematično razvrsti in jih preuči Joachim Voigt. Iz raznorodnih iger izlušči igre v igri v ožjem

smislu, kot se izrazi sam, in sicer tako, da od njih odšteje vse forme, ki so igri v igri predhodne (Vorformen) in tudi tiste, ki so ji sorodne (Nebenformen). Njihovo izločitev iz kroga gledališča v gledališču utemelji v treh točkah, podanih v svoji definiciji igre v igri, in sicer v zahtevah po:

- 1) samostojnosti prostora, časa in dejanja igre v igri,
- 2) strukturni podrejenosti igre v igri primarni drami, in
- 3) razvidnosti igre kot gledališke predstave v odnosu do preostalih nastopajočih na odru.

Pri tem poudari, da predhodne forme niso v genetski povezavi z igro v igri. Z vidika načina funkcioniranja opravljajo osnovno dramaturško funkcijo igre v igri, to je prikazovanje igre kot gledališke predstave. Mednje uvrsti:¹¹

a) eksplicitne oznake *igre kot igre*: zbor, prolog, oseba v vlogi komentatorja, nagovor gledalcev, izstop iz vloge,

b) *maske (masque)*, to je alegorična, spektakularno uprizorjena igra z mitološkimi osebami, v kateri so igralci nosili maske, vrh pa je dosegla na dvoru kraljice Elizabete (Ben Jonson: *Praznovanje dvanajste noči, Maske kraljic*),

c) *igra pretvarjanj (Spiel der Verstellung)*, s katero Voigt označi vsako intrigo oziroma spletko in pri tem poudari, da je vsebovana skoraj v vsaki drami (za izrazit primer navede Shakespearovega *Riharda III.*, v katerem vojvoda Gloster že v uvodnem monologu najavi, da bo pletel zvite in nevarne spletke in zasejal sovrašтво med svoja brata Edvarda in Georgia),

d) *igranje v igri (Spielen im Spiel)*, s čimer Voigt poimenuje dogajanje, v katerem dramska oseba drugim prisotnim osebam na odru nekaj zaigra oziroma prikaže, praviloma improvizirano (npr. v Shakespearovi drami *Troilus in Kresida*, kjer v 3. prizoru III. dejanja Terzit igra Ajaxa, Patroklos pa njega samega, njun »prizor« pa si ogleda Ahil), lahko pa dramska oseba tudi oponaša ali se pretvarja za drugo osebo (npr. v *Amfitrionih* različnih avtorjev, kjer Jupiter prevzame podobo Amfitriona, da bi ga Alkmena zamenjala za svojega moža in užila ljubezen z njim).

Tako kot vse eksplicitne oznake igre kot igre tudi maska po Voigtovi presoji nima sposobnosti, da bi ustvarila sebi lasten prostor, čas in dejanje in se iz primarnega dogajanja izluščila kot samostojna odrska entiteta. V igri pretvarjanj (*Spiel der Verstellung*), ki označuje vsako intrigo oziroma spletko, ima status igre tisto dogajanje, ki ga osebe v drami doživijo kot realnost. Pri tem je dvojni pomen »varajoče besede« znan samo govorceu in realnemu občinstvu v dvorani, ne pa tudi drugim dramskim osebam na odru (Gloster v Shakespearovem *Rihardu III.* svoje zle namere sporoči nam, gledalcem, pred drugimi nastopajočimi osebami pa jih prikriva). Zato t. i. igra pretvarjanj ostaja na isti fiktivni ravnini s preostalim dogajanjem in ni samostojna dramska forma, temveč tehnično sredstvo, s katerim se zoperstavlja igro protiigri, kroji zaplet in poganja dramsko dogajanje. Voigt ugotavlja, da je od strukture igre v igri najbolj oddaljena – v nasprotju s t. i. igranjem v igri (*Spielen im Spiel*), ki ima z gledališčem v gledališču največ skupnih lastnosti. Sorodnost zaznamuje tudi

terminološko: igra v igri – Spiel im Spiel se nahaja v neposredni semantični sosesčini sintagme Spielen im Spiel – t. i. igranja v igri. S tem izrazom poimenuje dogajanje, v katerem dramska oseba pred drugimi nastopajočimi nekaj zaigra. Vendar tovrstnega teatralnega nastopanja ne gre zamenjati z gledališko predstavo, saj ravno tako kot igra pretvarjanj pripada primarni drami, znotraj katere ne vzpostavi dodatnega, novega polja odrske iluzije. (Prizore te vrste imenujem spontane teatralizacije in bodo natančneje pojasnjeni v nadaljevanju.)

V skupino igri v igri sorodnih form Voigt uvrsti stalne dramske forme. To so:

a) *pantomima* – Voigt jo uporabi v pomenu *dumb show*, t. i. neme igre, v kateri so pogosto nastopale alegorične osebe, igralci pa so samo z gestami, brez besed, odigrali kratek pantomimični povzetek dogajanja, ki je napovedal prihodnje dogodke ali pa je na simboličen način interpretiral dogajanje (s pantomimo je Shakespeare napovedal umor Gonzaga v prizoru mišnice v *Hamletu*, Sackville in Norton pa sta v *Gorboducu* umestila pantomime na začetek vsakega dejanja),

b) *okvirna drama (Rahmendrama)* – tu je dogajanje postavljeno v okvir, ki ga lahko tvorijo bodisi prolog in epilog, predigra in sklepna igra, zbor bodisi dramsko dogajanje s funkcijo uvodnega in sklepnega akorda, ekspozicije in izteka, vselej pa ima estetski učinek (v Brechtovem *Kavkaškem krogu s kredo* je kitajska igra Krog s kredo odigrana z namenom, da bi se predstavniki dveh kolhozov po vzoru obravnavanega vprašanja v tej predstavi – ali naj otrok pripada svoji materi ali ženski, ki je težkim vojnimi razmeram navkljub skrbela zanj, – pravilno odločili, kako naj se sporazumejo o lastništvu doline),

c) *sanjska igra (Traumdrama)* se osredotoča na dogodke iz sanj in jih obravnava kot vzporedno, resnično ali umišljeno soobstoječo stvarnost (Pauline v Schnitzlerjevi enodejanki *Ženska z bodalom* ob pogledu na italijansko renesančno sliko s tem motivom doživi vizijo, nekakšen sanjski vpogled v ozadje naslikane tragične zgodbe o ljubezenskem trikotniku, ki je soroden njeni življenjski situaciji) in

d) *izmenična igra (Wechseldrama)*, v kateri si v eni drami izmenično sledijo dejanja dveh različnih, med sabo samo z motivi povezanih iger (Gryphiusova *Ljubljena Dornrose* paralelno prikazuje dve samostojni, ena od druge neodvisni zgodbi, prvo v meščanskem in drugo v kmečkem okolju, skupen pa jima je samo ljubezenski motiv).

Med igri v igri sorodne forme bi Voigt lahko prištel tudi *medigre*. To so krajše zabavne točke s pesmijo in plesom, umeščene v odmore med dejanja drame oziroma predstave, ki so se v 16. in 17. stoletju zaradi izjemne priljubljenosti med občinstvom vseh slojev razrasle v obsegu in zapletu, kar je dobro razvidno iz Molièrove komediografije (*Namišljeni bolnik, Psiha, Žlahtni meščan, Elidska princesa*). Medigre je v svoja dela umeščal tudi Brecht, da bi z njimi dosegel potujitveni učinek (*Badenski učni komad o soglasju*).

Vse naštete oblike dram po Voigtovem mnenju ne morejo biti potencialni gradbeni kamni igre v igri zato, ker so to stalne dramske forme. Izključitev izmenične in sanjske igre iz strukture gledališča v gledališču

je povsem utemeljena. V izmenični igri so dejanja dveh samostojnih in avtonomnih dogajanj zložena v priredje (v igri v igri mora biti ureditev podredna), v sanjski igri pa imajo sanjski prizori status imaginarnega in ne fiktivnega dogajanja (ki ga zahteva igra v igri). Za pantomime je treba zapisati, da so nekatere v dramska besedila umeščene tudi na način predstave v predstavi (na primer v Kydovo *Špansko tragedijo*) oziroma je odločitev, ali bo odigrana na način predstave v predstavi, prepuščena uprizoriteljem. Najbolj vprašljivo pa je vnaprejšnje odrekanje statusa igre v igri v primeru okvirne drame. Voigt ugotavlja, da je način funkcioniranja okvira, ki je temeljna kompozicijska značilnost okvirne drame, v neposredni strukturalni bližini z gledališčem v gledališču (1954: 31-36). To utemelji z dvema pglavitnima značilnostima: 1) v obeh primerih je v dramo poleg primarnega vpeljana še eno samostojno dogajanje, v katerem je svet predstavljen kot videz in 2) igra v igri je tako kot drama v okviru distancirana od gledalcev na odru. Tema dvema lastnostima postavi nasproti dva razloga, zaradi katerih okvirno dramo izključi iz skupine iger v igrah. Igra v okviru je obsežna, razraščena je čez celo dramo in ima status glavnega dogajanja. To pa je v nasprotju z Voigtovimi kriteriji, po katerih mora biti igra v igri pomanjšana, zgoščena podoba, ki je primarni drami podrejena in funkcionira kot stransko (in ne glavno) dogajanje. Če bi Voigt razlikoval med tematsko in strukturalno podrejenostjo ene enote v odnosu do druge, bi se gotovo strinjal, da se okvirna drama v nekaterih primerih povsem prekriva z igro v igri. Tako bi za igre v igri verjetno prepoznal *Ukročeno trmoglavko* anonimnega avtorja, ki jo sam šteje med okvirne drame, kakor tudi Shakespearovo *Ukročeno trmoglavko* in Brechtov *Kavkaški krog s kredo*. Tu je treba poudariti, da ima vsako gledališče v gledališču okvir, pa naj bo ta scenski (ki pripada območju fizično vidnega) ali kontekstualen (tako rekoč virtualen, ki se vzpostavi s »tihim« kodiranjem prostora). Funkcijo okvira ima primarna drama, igra v igri pa je v njej kot vloženo delo. Igre v igri, ki je vselej okvirjena, tedaj ne gre zamenjevati s stalno dramsko formo okvirne igre, čeprav se v določenih primerih ti dve strukturi izkažeta za identični.

Igro v igri je priporočljivo obravnavati kot »golo« strukturo zunaj gledaliških zvrsti, kakor tudi zunaj konceptov igre in gledališča. V »nevarni« bližini gledališča v gledališču sta koncepta *gledališča sveta – theatrum mundi* in *metateatra*. V *theatrum mundi* je svet pojmovan kot predstava, ki poteka pred očmi Boga – avtorja, režiserja in sodnika obenem, in ljudje so le igralci na tem odru sveta (npr. v Calderónovem *Velikem gledališču sveta* iz leta 1645, ki mu je v 20. stoletju parafrazo napisal Hofmannstahl z igro *Veliko solnograško gledališče sveta*, 1922). Podobno kot v konceptu *gledališča sveta* je tudi v *metateatru* glavna metafora prikazovanje življenja kot odra. Termin *metateater* je uvedel Lionel Abel v knjigi *Metatheatre* (1963) in z njim označil vsako gledališko delo, ki obravnava teatralizirane oblike življenja oziroma življenje, ki mu je teatralnost immanentna (tako kot v Genetovem *Balkonu*, Beckettovem *Koncu igre* ali v Anouilhovih dramah). Z besedami Patricea Pavisu povedano je metateater »gledališče, katerega problematika je osredotočena na gledališče, ki potemtakem 'govori' o samem sebi, se 'samopredstavlja'« (1997, 439). Bi-

stvena razlika med gledališčem v gledališču in metateatrom je v tem, da metateater ni določen s posebno dramaturško strukturo; zadošča že tematiziranje življenja kot gledališča.¹² Opozoriti velja, da opisno razlaganje metateatralne igre kot igre v igri lahko vodi v napačno sklepanje, da je igra v igri vsaka drama, ki tematizira svet kot oder ali tista, ki jo uravnava neka višja, nadrejena instanca. (Tako sta v strokovni literaturi kot gledališče v gledališču pogosto obravnavana npr. Calderónovo *Življenje je sen* in Shakespearov *Vihar*, čeprav nista strukturirana na način predstave v predstavi.)

Da bi se ognili vnaprejšnjemu izločevanju igre v igri iz stalnih dramskih oblik na eni strani in samodejnemu prepoznavanju igre v igri v različnih konceptih igre in gledališča na drugi, predlagam dve poglavitni načeli za razbiranje strukture predstave v predstavi. Prvo se nanaša na kompozicijsko zgradbo drame, v kateri mora biti sekvenca igre v igri podrejena primarni drami. Po drugem načelu pa mora biti kvaliteta igre fiktivna in ne fingirana, kakršna je v negledaliških igrah, niti ne sme biti imaginarna, kot je v sanjskih prizorih. Sanjske prizore je lažje razlikovati od negledaliških iger, ker so v dramo umeščeni na podreden način in je zarez med »realnostjo« življenja in imaginarnostjo sanj ostrejša. Več težav povzročajo negledališke igre, ki se nahajajo v isti ravnini kot primarna drama in zaradi svojega ludičnega značaja spominjajo na gledališko igro. Te delim v dve skupini: igre vlog in spontane teatralizacije.¹³

Gledališču v gledališču sorodne forme

Med *igre vlog* uvrščam vsakršna dejanja pretvarjanja, prikrivanja in prenarejanja, povezana z zavestnim ali nezavednim prevzemanjem vlog, ki jih nase hote ali nehote, vedno pa v stremljenju po določenem cilju, priključuje dramska oseba sama. Prenarejanje, kakor ga razdela Patrice Pavis (1977: 583), v razmerju do ene ali več oseb lahko poteka na:

- individualni ravni, pri čemer se ena oseba pretvarja pred drugo,
- družbeni, kjer gre za zamenjavo enega družbenega položaja z drugim,
- politični, ko se krinka uporabi v funkciji političnega prepričevanja, in
- spolni ravni, pri kateri stopi v ospredje zamenjava spolne identitete.

Igra vlog se lahko kaže bodisi kot zamenjava identitet (v vseh *Amfitrionih*) ali kot privzemanje družbenih vlog (Molière: *Tartuffe*). Pogosto je vizualno poudarjena z nadevanjem preoblek in mask, spremlja pa jo vlogi ustrezno gestično in verbalno komuniciranje. Dobri primeri igre vlog so na primer: Julija iz Shakespearovih *Dveh gospodov iz Verone*, ki se v varni moški preobleki poda za svojim ljubljanim Protejem v Milano; Babica, ki v podobi Evice zapelje Lazarja v Strniševih *Žabah*; Aristofanove *Zborovalke*, ki samo v moška oblačila ogrnjene in z brado poraslimi lici morejo prepričati ljudi, da so ženske bolj primerne vladati državi kot moški; dobrosrčna Šen Te iz Brechtovega *Dobrega človeka iz Sečuana*, ki se edino v preobleki svojega bratranca uspe postaviti po robu

koristoljubnim in grabežljivim zncnem. Oznaka je prevzeta po naslovu Pirandellove drame *Igra vlog* (*Giuoco delle parti*, 1918), s čimer dramatik meri na nesposobnost ustvarjanja celostnega sprepleta odnosov v meščanski sicilijanski družbi, kjer je nadevanje ne-vidnih mask postalo življenjski slog, nujen za obstoj v odtujeni meščanski družbi, prenarejanje pa edini možni način komuniciranja v njej. Dramo s tem naslovom je Pirandello na način igre v igri umestil tudi v *Šest oseb išče avtorja* (1921). Tako kot pri gledališču v gledališču tudi akterji igre vlog prevzemajo dodatne vloge, vendar te niso fiktivne, temveč fingirane. Če fingirana igra vlog teži k slepilu in prevari, na čemer lahko temelji mreža zapletov v drami, igra v igri v dogovoru med igralci in fiktivnimi gledalci v drami vzpostavi novo, dodatno, sekundarno (lahko tudi terciarno) polje odrske iluzije. Igra v igri je v dramo vstavljena kot samostojna fabulativna enota, v nasprotju z igro vlog, ki vselej pripada osrednjemu dramskemu dogajanju. V tipologiji Joachima Voigta bi igra vlog spadala v skupino t. i. igre pretvarjanj (*Spiel der Verstellung*). Pri tem je treba opozoriti, da Voigt igro pretvarjanj razume širše, kot je zajeta v oznaki igra vlog: ne samo kot teatralno, vizualno poudarjeno privzemanje različnih vlog in identitet, temveč kot vsako spletko v drami.

Druga igri v igri sorodna forma so *spontane teatralizacije*. S tem izrazom označujem dogodke, pogosto spektakularne narave, ki se spontano porajajo na različnih družabnih srečanjih in slovesnostih (na primer rajanje Bakhantk v čast bogu Dionizu v Evripidovih *Bakhah*, Jacintin ples v Cankarjevem *Pohujšanju v dolini šentflorjanski*, verska procesija in arija iz Trubadurja v Pirandellovi drami *Nocoj bomo improvizirali*, ples v maskah v Shakespearovem *Romeu in Juliji*, dvoboj med Hamletom in Laertom v *Hamletu*, Antonijev pogrebni govor v *Juliju Cezarju*). Ime je sestavljeno iz Duvignaudove sintagme spontano gledališče in termina teatralnost. Spontano gledališče predvideva družbeno (in ne dramsko) situacijo, ki se godi v vsakdanji stvarnosti in vodi k spontanemu ustvarjanju novih situacij, konkretizira pa se lahko v verskih obredjih, političnih zborovanjih, različnih protokolarnih in socialnih manifestacijah, javnih in družinskih slavnostih (Duvignaud 1978: 9-33). Tovrstni dogodki pogosto potekajo po vnaprej pripravljenem, tudi udeležencem srečanja znanem scenariju, v katerem prisotni prevzamejo njihovemu položaju ustrezne vloge in jih prilagodijo pričakovanemu vedenjskemu vzorcu. Druga beseda v sintagmi spontane teatralizacije, to je teatralnost, pa je lastnost, ki je gledališču imanentna. Med vsemi umetnostmi se v gledališču najbolje manifestira, kakor v eseju *Teatralnost* ugotavlja Josette Féral, zasledimo pa jo tudi v drugih umetnostih in prav tako v našem vsakdanjem življenju (1996: 5-8). Prav ta možnost udejanjanja teatralnosti predstavlja ključ do razlage prizorov, poimenovanih spontane teatralizacije. Teatralnost se namreč ustvari kot rezultat opazovalčevega beleženja nekega dogodka, ki s svojim pogledom veže gledano z gledajočim in hkrati vnaša kvalitativno razliko v njun odnos: tisti, ki opazuje, postane gledalec, in tisti, ki je gledan, pristane v vlogi nastopajočega, četudi proti svoji volji. V procesu gledanja se gledano prestavi na nivo reprezentacije, ki v tem primeru izključuje gledališko izjavljanje. Tedaj se teatralnost sproži povsem spon-

tano, brez želje, da bi prestopila v polje gledališča. Spontane teatralizacije Joachim Voigt pozna pod izrazom *Spielen im Spiel* – igranje v igri in se do njih opredeli kot do najožjega sorodstva z gledališčem v gledališču. V primerjavi z igro vlog so spontane teatralizacije bližje igri v igri, ker niso samo ludične, temveč tudi performativne. Spontanim teatraliziranim prizorom do predstave v predstavi manjka le korak: prestop iz fingirane resničnosti v fiktivno polje odrske iluzije. Bistvena razlika med gledališčem v gledališču in njemu sorodnima formama je namreč v tem, da igra v igri v območju prvostopenjske fiktivne ravni primarne drame konstituira sekundarno fiktivno raven. Igre vlog in spontane teatralizacije pa tega niso zmožne, zato ostajajo v prvostopenjskem območju primarne drame.

* * *

Semiotično je igra v igri oziroma gledališče v gledališču dvojni znakovni sistem, sestavljen iz dveh samostojnih sistemov: primarne drame in igre v igri, ki je vanjo vgrajena kot njen integralni element. Raven igre v igri je primarni drami kompozicijsko podrejena in je kvalitativno označena kot fiktivna. Igra v igri torej v fiktivni ravnini prve stopnje, kjer se nahaja primarna drama, tvori sekundarni fiktivni nivo. Konstituira ga strukturni okvir igre v igri, na eni strani vzpostavljen s posameznimi označujočimi sistemi predstave v predstavi in na drugi s fiktivnimi gledalci, to je preostalim delom nastopajočih na odru. Zunanji komunikacijski sistem, ki poteka na relaciji med realnim občinstvom in dramo, je analogen notranjemu komunikacijskemu sistemu, ki poteka med fiktivnim občinstvom in igro v igri. Struktura gledališča v gledališču je forma z dvojnimi okviri, v kateri se okvir zunanjega komunikacijskega sistema v notranjem podvoji. To je modificirana in multiplicirana ponovitev umetniške oblike same v sebi.

OPOMBE

¹ V gledaliških leksikonih se pojavlja tudi zgodnejša letnica prvega izida 1497, ki je ponekod navedena kot leto prve uprizoritve. Pri navajanju podatkov se opiram na zanesljivejši vir: *International Dictionary of Theatre – 1, Plays*, St James press, Chicago in London, 1992. Meg Twycross, avtorica gesla "Fulgens and Lucrece by Henry Medwall", pravi, da leto prve uprizoritve ni znano in je lahko samo predmet ugibanj. *Fulgens in Lucrece* verjetno ni bil izvorni naslov tega interludija. Z naslovnice iz domnevnega leta prvega izida 1512 navaja daljši naslov: "a godely interlude of Fulgens Cenatoure of Rome. Lucrece his daughter. Gayus flaminius. & Publius Cornelius. of the disputacyon of noblenes". To je bila verjetno tudi prva angleška posvetna gledališka igra. Vsebina je preprosta. Rimski senator Fulgens dovoli svoji hčerki Lucrece, da si sama izbere ženina. Dvorita ji dva snubca: domišljjav in aroganten patricij Publius Cornelius ter inteligen in pošten državni uslužbenec Gaius Flaminius, ki se pred izbranko pomerita na javni debati. Izbere tistega, ki se izkaže za bolj plemenitega in častivrednega – Gaiusa Flaminius, pa čeprav je nižjega stanu. Komične zaplete v dogajanje vnašata

gledalca A in B, ki se prostovoljno javita za slugi dveh snubcev in večino časa zapeljeta Lucrecino spletično Joan. V preigravanju odnosa med igralci in občinstvom je interludij napisan tako spretno, ugotavlja Meg Twycross, da je moralo imeti za seboj daljšo tradicijo. Zato bi bilo nemara ustrežnejše reči, da je *Fulgens in Lucrece* najstarejša ohranjena in nam znana igra v igri.

² Po Joachimu Voigtu igra v igri ne more biti: maska (masque), igra pretvarjanj (Spiel der Verstellung), igranje v igri (Spielen im Spiel), pantomima, okvirna drama (Rahmendrama), izmenična igra (Wechselspiel), sanjska igra (Traum-drama). V nasprotju z Voigtom Max Dessoir ne vzpostavi razlike med dvema ontološko izključujočima se ravnema igre sanj in resničnosti niti med fingirano negledališko in fiktivno gledališko igro. Igro v igri uporablja kot nadrejeno kategorijo in jo razvrsti v tri skupine: medigro, izmenično igro in okvirno igro, ki jo enači tudi s sanjsko igro. (Povzeto po: Schmeling 1977: 24.)

³ Z gledališčem v gledališču so se v parcialnih raziskavah ukvarjali tudi drugi raziskovalci. Arthur Brown je igro v igri obravnaval kot dramski postopek v elizabetinski drami (1960), Wolfgang Iser kot obliko dramske iluzije pri Shakespearu (1962), Claudia Liver je preučevala rabo gledališča v gledališču pri Goldoniju in Pirandellu (1964), Hans Schwab (1964) in Michel Grivelet (1972) pri Shakespearu, Hermann Seilacher pri Anouilhu (1969). Vendar to verjetno niso edine študije igre v igri.

⁴ Tu je treba opozoriti na dva – od kronološkega in kavzalnega sosledja dogodkov neodvisna – načina strukturnega kombiniranja posameznih sekvenc v dramih: a) zaporedno nizanje sekvenc, ki so druga za drugo razporejene v istovrstni prvostopenjski fiktivni ravnini (sekvencam glavnega dejanja sledijo sekvence stranskih dejanj) in b) podredni način umeščanja nad- in podrejenih sekvenc v fiktivne ravni različnih kakovosti, obstoječe v isti dramih. Tako so sekvencam primarne drame v fiktivnem nivoju prve stopnje podrejene sekvence igre v igri in sanjskih prizorov iz sekundarnega fiktivnega nivoja. (Pfister 1977: 285-307.)

⁵ O tem govorijo že sami naslovi dram. Wilderjevo *Naše mesto* za igro v igri vzpostavlja Režiser, ki »pripoveduje«
zgodbo o mestecu Groover'Corner. Brechtov *Kavkaški krog s kredo* je poimenovan po uprizarjanju kitajski igri v igri Krog s kredo. Zanimiv je primer Shakespearove *Ukročene trmoglavke*, ki v uprizoritvah pogosto ni več igrana kot predstava v predstavi. Okvirno dogajanje namreč za zgodbo o trmoglavi Katarini ni bistvenega pomena, zato ga uprizoritelji opuščajo. (Potujoča skupina igralcev jo zaigra pijancu in beraču Suku. Knez, ki gledališčnikom ponudi prenočišče, si v zameno za gostoljubje domisli potegavščino: Suka naj bi prepričali, da je rojen gospod. Med spanjem ga sluge preoblečejo v gosposka oblačila in se od trenutka, ko se prebudi, do njega vedejo kot do svojega gospodarja, igralci pa ga – kot se za pravega aristokrata spodobi – po zasluženem popoldanskem počitku razvedrijo z gledališko predstavo.) Ta okvirni zaplet je črtan tudi iz zadnjega prevoda Milana Jesiha (za Slovensko ljudsko gledališče v Celju v sezoni 1996/97), tako da iz besedila ni več razvidno, da je drama strukturirana na način gledališča v gledališču.

⁶ Pri izboru primerov igre v igri Voigt črpa iz dram, ki se nagibajo k zaprti formi. Vendar gledališča v gledališču, integriranega v odprte drame, načeloma ne spregleda. V skladu z njegovo tipologijo, utemeljeno na primerjavi med igri v igri predhodnimi in njej sorodnimi formami, bi te primere verjetno uvrstil v to zadnjo skupino, in sicer med okvirne drame in t. i. Wechselspiele oziroma izmenične igre.

⁷ Nelson Voigtovo delo sicer pozna, vendar se nanj ne opira niti z njim ne polemizira. Vpiše ga v seznam bibliografskih enot, v tekstu pa ga ne omenja. Med avtorji temeljnih študij gledališča v gledališču Voigtovo definicijo v nekaterih

točkah popravi samo Manfred Schmeling. Nelogičen mu je sklep, da se oder na odru vidi »skoz« prolog, zbor, osebo v vlogi komentatorja, nagovor gledalcem in izstop iz vloge. Voigt jih navaja kot elemente, ki sporadično opozarjajo na naravo branega/gledanega dela kot gledališke igre, na njeno ludičnost. Analogijo odnosa med fiktivno publiko in igro v igri ter realno publiko in primarno dramo, na katero opozori Voigt, Schmeling napačno razlaga kot identičnost. Po njegovem mnenju je »umetna« oziroma pretirana tudi Voigtova zahteva, da mora biti igra v igri ves čas prepoznavna kot gledališka predstava. Ta opomba izhaja iz njegovega (zgoraj že razloženega) pojmovanja iger v igrah, med katere prišteva tako gledališke kot tudi negledališke igre. In upravičeno se ne strinja s trditvijo, da mora biti igra v igri razvidna kot stransko dogajanje (Schmeling 1977: 13-15).

⁸ Na primerih dram, ki težijo k odprti formi, ta trditev ne drži. V Pirandellovih delih, na primer, igra v igri dobesedno razveljavi dejanje primarne drame, ga izpodrine in na njeno mesto postavi samo sebe. Paradigmatičen primer je *Šest oseb išče avtorja*. Dogaja se v gledališču, kjer poteka skušnjava za Pirandellovo *Igro vlog*. Na oder pride šest dramskih oseb, ki prekinejo vajo in gledališnike prepričajo, da uprizorijo njihovo dramo. Drama šestih oseb tako nadomesti primarno dramsko dogajanje, fabulativni tok se že v uvodni sekvenci s primarne drame preusmeri na igro v igri.

⁹ Nelson ponudi koncepte igre kot zrcala (Shakespeare: *Ukročena trmoglavka*, *Mnogo hrupa za nič*, *Sen kresne noči*, *Vesele žene windsorske*, *Kakor vam drago*, *Hamlet*, *Vihar*), magije (Corneille: *Odrska utvara*), maske (Molière: *Improvizacije v Versaillesu*), spovedi (Legouvé & Scribe: *Adrienne Lecouvreur* in Dumas: *Kean*), laži (Sartrova adaptacija Dumasovega *Keana*), terapije (Schnitzler: *Vrtljak*, *Zeleni kakadu*), življenja (Pirandello: *Šest oseb išče avtorja*, *Vsak po svoje*, *Nocoj bomo improvizirali*) in igre kot labirinta (Anouilh: *Kolomba*). V uvodu poda tezo, da je igra v igri izum renesanse, ko gledališče ne vsebuje več sveta, temveč je vsebovano v svetu, in je – zgodovinsko gledano – prvič zmožno prikazati sliko samega sebe. Genetsko naj bi izšla iz igre v ritualu, in sicer iz fars, integriranih v misterije.

¹⁰ Izraz okvir sicer uporabi že Voigt v besedni zvezi okvirna drama (Rahmen-drama), ki označuje stalno dramsko obliko okvirne drame. Pri tem Voigt opozori tudi na podobnost funkcioniranja okvira in igre v igri, vendar se omeji na njegovo delovanje v okvirni drami, strukture okvira pa ne prenese tudi na formo igre v igri.

¹¹ V primerih, ko oznake v slovenščini niso udomačene, so pripisani nemški oziroma angleški termini (Voigt 1954: 11-42).

¹² Lionel Abel igro v igri razume kot dramaturški postopek in ne kot dramsko formo (1963: 60), zato med t. i. *metaigre* (*metaplay*), kakršne so Calderónovo *Življenje je sen*, Shakespeareov *Vihar*, Genetov *Balkon* in Beckettove drame, uvrsti tudi Shakespeareovega *Hamleta*, ki vsebuje igro v igri. Obravnava ga namreč kot igro maščevanja, ki jo iz onstranstva vodi Hamletov oče (1963: 40-58). Gledališče, v katerem primarna drama navaja, citira igro v igri, ne govori o sebi samo implicitno, temveč tudi eksplicitno. V tem pogledu je vsaka igra v igri tudi metateatralna. Pavis celo pravi, da je metateatralnost temeljna lastnost vsake gledališke komunikacije, saj je oder z vsem, kar ga sestavlja (igralci, scena, besedilo...), že označen kot svet, ki je prežet z iluzijo in teatralnostjo (1997: 441).

¹³ Natančneje sem jih razdelala v diplomski nalogi *Igra v igri, gledališče v gledališču* (Orel 1998: 15-26.)

LITERATURA

- ABEL, Lionel: *Metatheatre*, Hill & Wang, New York, 1963.
- CAILLOIS, Roger: *Igre i ljudi*, Nolit, Beograd, 1979. Izvirnik: *Les jeux et les hommes*, Pariz, 1958.
- CARLSON, Marvin: *Teorije gledališča I-III*, Knjižnica MGL, št. 115-117, Ljubljana, 1992-94. Izvirnik: *Theories of the Theatre*, London, 1984.
- DUVIGNAUD, Jean: *Sociologija pozorišta /kolektivne senke/*, Beogradski izdavačkografički zavod, Beograd, 1978. Izvirnik: *Sociologie du théâtre. Essais sur les ombres collectives*, Pariz, 1965.
- FÉRAL, Josette: »Teatralnost«. V: Emil HRVATIN (ur.): *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*, Maska, zbirka Transformacije, Ljubljana, 1996. Izvirnik: *La théâtralité*, Pariz, 1988.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens*, Naprijed, Zagreb, 1992. Izvirnik: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg, 1956.
- INKRET, Andrej: *Drama in gledališče*, Državna založba Slovenije, Literarni leksikon, št. 29, Ljubljana, 1986.
- KLOTZ, Volker: *Zaprta in odprta forma v drami*, Knjižnica MGL, št. 121, Ljubljana, 1996. Izvirnik: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1960.
- KOKOTT, Jörg Henning: *Das Theater auf dem Theater im Drama der Neuzeit*, Doktorska disertacija, Univerza v Kölnu, 1968.
- KRALJ, Lado: *Teorija drame*, DZS, Literarni leksikon, št. 44, Ljubljana, 1998.
- NELSON, Robert J.: *Play within a Play, The Dramatist's Conception of his Art: Shakespeare to Anouilh*, Yale University Press, New Haven, 1958.
- OREL, Barbara: *Igra v igri, gledališče v gledališču*, Diplomaska naloga, Arhiv AGRFT, Ljubljana, 1998.
- PAVIS, Patrice: *Gledališki slovar*, Knjižnica MGL, št. 124, Ljubljana, 1997. Izvirnik: *Dictionnaire du Théâtre*, Pariz, 1997.
- PFISTER, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1977.
- PROEBSTER, Erich: *Theater im Theater*, Doktorska disertacija, Univerza v Münchnu, 1955.
- SCHMELING, Manfred: *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur Vergleichenden Literaturkritik*, Schäuble Verlag, Saarlandes, 1977.
- SEILACHER, Hermann: *Die Bedeutung des Spiels im Spiel und der Durchbrechung der Illusion in den Dramen von Jean Anouilh*, Doktorska disertacija, Univerza v Tübingenu, 1969.
- UBERSFELD, Anne: *Čitanje pozorišta*, Izdanje Vuk Karadžić, Beograd, 1982. Izvirnik: *Lire le théâtre*, Pariz, 1978.
- VOIGT, Joachim: *Das Spiel im Spiel. Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama*, Doktorska disertacija, Univerza v Göttingenu, 1954.

■ THEATRE WITHIN THEATRE

The article raises terminological questions relating to theatre within theatre, or the play within a the play. This structure has been part of drama since the Renaissance (the oldest example is *Fulgens and Lucrece* by Henry Medwall, 1512-16), although it was studied theoretically by Joachim Voigt, Erich Proebster, Robert J. Nelson, Jörge H. Kokott and Manfred Schmeling only in the second half of the 20th century. The main source of discrepancy is the difference posed by understanding a play within a play in either its wider or narrower sense. This syntagm binds to itself any perception of a play, not only that in the theatre. The author is in favour of limiting the term to the domain of theatre and replaces it with the meaning of theatrical play, which is shown as a performance in relation to everything else taking place on stage, so that as well as the real audience, other characters acting on stage can also view it. A play within a play is then formed by four elements: *the primary, central or frame play, the play within a play or theatre within theatre, a fictional audience and real audience*. Semiotically, the play within a play consists of the two independent systems of the primary play and the play within the play, which is integrated within it (with its own space, time, characters and acts), where the external communication system is projected into the internal one in which it is repeated. It establishes the term theatre within theatre as a label superior to reduced categories on both levels, that of the performed text (a performance within a performance, stage within stage, part within part) as well as the text of the play (a dramatic piece within a dramatic piece, a play within a play, a comedy within a tragedy and so on). The author proposes two labels for the naming of similar non-theatrical plays: *playing roles*, which is the playing of various assumed social roles and identities (*Amphitryons* by various authors, Molière's *Tartuffe*) and a *spontaneous theatrical act*, which is an act of a spectacle-like nature, which suddenly occurs at some social gathering (the duel between Hamlet and Laertes in Shakespeare's *Hamlet*, Jacinta's dance in *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* by Ivan Cankar).

December 2000

Sodelavci v tej številki:

Galín Tihanov,
Lancaster, VB, University of Lancaster

Matevž Kos,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno
književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2

Nataša Bavec,
1000 Ljubljana, SI

Alojzija Zupan Sosič,
1000 Ljubljana, SI, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in
književnosti, Aškerčeva 2

Jelka Kernev Štrajn,
1000 Ljubljana, SI

Barbara Orel,
1000 Ljubljana, SI, AGRFT, Oddelek za dramaturgijo, Nazorjeva 3

UDK 82.0(4)

82.0"191/193" (091)

literarna veda / literarna teorija / zgodovina literarne vede / metode literarne vede / ruski formalizem / praški strukturalizem / Lukács, György / Ingarden, Roman

Galin Tihanov: Zakaj moderna literarna teorija izvira iz Srednje in Vzhodne Evrope?

V članku zagovarjam tezo, da se je moderna literarna teorija rodila v desetletjih med obema svetovnjima vojnama v Vzhodni in Srednji Evropi, in sicer zaradi razpada filozofskih diskurzov in sprememb v književnosti sami. Preiskujem tudi edinstveno mnogojezično okolje, v katerem se je tedaj v omenjenih delih Evrope odvijalo intelektualno življenje.

UDK 821.163.6.091 Cankar I.:1 Nietzsche F.

82:1

literatura in filozofija / slovenska književnost / Cankar, Ivan / Nietzsche, Friedrich / ničejanstvo / odmevi pri Cankarju

Matevž Kos: Cankar in Nietzsche

Razprava obravnava Cankarjeva literarna besedila (Erotika, Knjiga za lahkomi-selne ljudi, Kralj na Betajnovi, Kurent) in nekatere njegove izjave, ob katerih je moč razpravljati o izrazitejših odmevih Nietzschejeve filozofije oziroma o ničejanstvu kot kompleksnem sestavu ideološko kulturnih in idejno estetskih prvin.

UDK 82-311.2.08

82-4.08

821.112.2(436).09 Musil R.

literarne zvrsti / esejistični roman / naratologija / teorija pripovedništva / avstrijska književnost / Musil, Robert

Nataša Bavec: Naratološki pogled na Musilov esejistični roman Mož brez posebnosti

V razpravi je z analizo Musilovega Moža brez posebnosti skozi prizmo naratoloških teorij osvetljena specifična notranja zgradba esejističnega romana. Analizirani so tisti aspekti Musilovega teksta, ki so v naratologiji pojmovani kot *differentia specifica* pripovedništva, v ospredje pa je postavljena problematika povezanosti in soodvisnosti temeljnih faktorjev pripovednega besedila (časa, pripovedovalca, pripovednih oseb, načina govorne prezentacije, fokalizacije itd.) ter nepripovednih, to je esejistično reflektivnih elementov romana. Posebna pozornost je namenjena funkciji esejističnih segmentov v razvoju fabule, pri čemer se je kot plodna izkazala primerjava z vlogo deskripcije v romanu.

UDK 821.163.6-3.09"1990/2000"

slovenska književnost / slovenski roman / romaneskni žanri / 1990-2000

Alojzija Zupan Sosič: Poti k romanu

Žanrski sinkretizem je v najnovejšem slovenskem romanu uravnovesil različne pripovedne postopke, z usmerjanjem k dominantni žanrski osnovi pa razvijal pregledno zgodbo. V modificiranem tradicionalnem romanu devetdesetih let je žanrski sinkretizem, prepletenost več romaneskni žanrov v okviru enega romana, predstavljal poleg prenovljene vloge pripovedovalca in večjega števila govornih odlomkov najpomembnejšo preoblikovalno težnjo romaneskne tradicionalnosti.

UDK 82.0

82.0:001.8"19"

literarna veda / metode literarne vede / novi historizem / Greenblatt, Stephen

Jelka Kernev Štrajn: O Greenblattovih interpretacijah razmerja med Prosperom in Kalibanom

Prispevek predoči pogloblitve metodološke poteze novega historizma. Mimogrede se pomudi pri zgodovini nastanka tega pojava in njegovih značilnostih. Osredinja se na Greenblattova dela, zlasti na njegove interpretacije razmerja med Prosperom in Kalibanom iz Shakespearovega Viharja. Na podlagi teh ugotavlja, da so nekatera Greenblattova besedila iz osemdesetih let podlegla kolonialnemu diskurzu, čeprav ga je Greenblatt sam v zgodnejši fazi pri interpretiranju Viharja prepričljivo razglasil za neustreznega.

UDK 792.02:001.4

82-2.08

teatologija / gledališče / dramaturgija / dramatika / metateater / igra v igri / gledališče v gledališču / terminologija

Barbara Orel: Struktura gledališča v gledališču

Struktura gledališča v gledališču oziroma igre v igri (z najbolj znanim primerom mišnice v Shakespearovem Hamletu) kontinuirano naseljuje dramska besedila že od renesanse naprej, teoretično pa je bila preučena šele po letu 1950. Ta študija odkriva razloge za terminološka neskladja, ki so jih prinesle temeljne raziskave Joachima Voigta, Ericha Proebsterja, Roberta J. Nelsona, Jörga H. Kokotta in Manfreda Schmelinga, in na osnovi semiotične opredelitve ponudi predloge za tipologizacijo pojava.

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 iztisolom. 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 presledkom, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

Razprave naj ne bodo daljše od 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzija ipd. – naj ne presegajo 10 strani (20.000 znakov).

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

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

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

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

Citati med besedilom so označeni z narekovaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so 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 uporabljene ali navajane strokovne literature.

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

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

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

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

Članke v revijah navajamo tako:

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

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

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

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

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

GUIDELINES FOR AUTHORS

'Comparative Literature' (*Primerjalna književnost*) publishes articles from the fields of comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics and other fields which publish on literature and its contexts. 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.

**PRIREDITVE SLOVENSKEGA DRUŠTVA
ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST**

Med strokovnimi prireditvami društva bodo letos jeseni na sporedu:

- okrogla miza ob izidu knjige *Slovenska književnost III* (predvidoma sredi oktobra)
- predstavitev temeljnega dela Hansa Georga Gadamerja *Resnica in metoda* ob izidu slovenskega prevoda (v novembru)
- posvetovanje o pisanju literarne zgodovine danes (v novembru).

Comparative Literature, Volume 34, No. 1
Ljubljana, July 2002
UDK 82.091.05;

CONTENTS

REVIEWS

Book Reviews

1. The modern literary theory originates in formal
criticism *Barbara Herrnstein Smith*

ESSAYS

2. The "New" Nietzsche *John D. Barlow*

BOOK REVIEW

3. The "new" aspect of Mallarmé's theory of
poetry *Barbara Herrnstein Smith*

REVIEWS

4. The "new" aspect of Mallarmé's theory of
poetry *Barbara Herrnstein Smith*

REVIEWS

5. The "new" aspect of Mallarmé's theory of
poetry *Barbara Herrnstein Smith*

REVIEWS

6. The "new" aspect of Mallarmé's theory of
poetry *Barbara Herrnstein Smith*

Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 24, Nr. 1,
Ljubljana, July 2001*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

▪ PAPERS

Galina Tihanov:

Why did modern literary theory originate in central
and eastern Europe? 1

Matevž Kos:

Cankar and Nietzsche 17

Nataša Bavec:

Naratological aspect of Musil's essay novel
Man Without Qualities 45

Alojzija Zupan Sosič:

Paths to a novel 71

Jelka Kernev Štrajn:

Greenblatt's interpretations of the relationship
between Prospero and Caliban 83

Barbara Orel:

Theatre within theatre 101

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 24/2001, 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 (Lancaster), 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 16. julija 2001.