

P Primerjalna književnost

Ljubljana 2003 • številka 2

RAZPRAVE

Vid Snoj:

DEJANJE V ZAČETKU

Srečko Fišer:

TASSO IN PREŠEREN

Ramona Malita:

DESTAĚLOVSKI ESEJI

Alenka Koron:

**AVTOBIOGRAFIJA, FIKCIJA
IN ROMAN: O MOŽNOSTIH ŽANRA
'ROMAN KOT AVTOBIOGRAFIJA'**

Metka Zupančič:

**SREČANJA MED HERMESOM
IN AFRODITO**

Krištof Jacek Kozak:

**O TRAGIČNEM DANES –
IZ PERSPEKTIVE SUBJEKTA
IN SITUACIJE**

KRITIKE

POROČILO



P Primerjalna književnost

PKn, letnik 26, št. 2, Ljubljana, december 2003
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

- Vid Snoj:*
Dejanje v začetku 1
- Srečko Fišer:*
Tasso in Prešeren. Prevajalčeve marginalije
in malo literarne zgodovine 21
- Ramona Malita:*
Destačlovski eseji. K mnogostranskemu branju
gospe de Staël 43
- Alenka Koron:*
Avtobiografija, fikcija in roman:
o možnostih žanra 'roman kot avtobiografija' 65
- Metka Zupančič:*
Srečanje med Hermesom in Afrodito.....87
- Krištof Jacek Kozak:*
O tragičnem danes – iz perspektive subjekta in situacije ... 101

▪ KRITIKE

- Trubadurska ljubezen (*Vid Snoj*) 123
- Novi in stari historizem v zborniku *Obdobja 18*
(*Aleš Vaupotič*)..... 129
- Slavica litteraria (*Radek Novak*) 136

▪ POROČILO

- Kolokvij »Prostor transgresije: robovi literature«
(*Alenka Jovanovski*) 141

DEJANJE V ZAČETKU

RAZPRAVE

Vid Snoj

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Prvi del teksta prinaša branje biblične pripovedi o stvarjenju sveta, ki skuša pokazati tako na vzvišenost dogodka kakor tudi pripovedi o njem. Drugi del pa je razprava o implikacijah te pripovedi v evropski znanosti in pesništvu.

Deed in the beginning. The first part of the text is a reading of the Biblical narrative of creation, which attempts to demonstrate the sublimeness of both the event itself and the narrative. The second part is a discussion of the implications of the narrative for European science and poetry.

Stvarjenje v Bibliji

Naš namen danes je govoriti o »začetku stvari«. Naloga, ki sem jo sam prevzel ob vabilu k sodelovanju pri posvetu o tej temi, je pretresti stvarjenje sveta v knjigi razodetja, v Bibliji.¹

Moj čas je, tako kot čas drugih razpravljavcev, omejen. Vendar sem prepričan, da se moramo na začetku, preden se lotimo izbrane teme, vprašati, ali smo sploh zreli za biblično pripoved o stvarjenju. Prepričan sem, da s tem vprašanjem ne izgubljam časa; nekdanji judovski mistiki ni kar tako veljalo, da je treba za pripustitev k premišljevanju *ma'ase be-re'sit*, Božjega »dela v začetku«, doseči ustrezno starost.

Torej: ali smo zreli za biblično pripoved, za temeljno judovsko-krščansko pričevanje o začetku sveta, potem ko smo izkusili pomlajenje, prerodenje ali celo vnovično rojstvo človeštva, poskus človekovega samoprevzeta, ki je najočitnejši v novoveški znanosti?

Slišali smo zgodbo o nastanku in razvoju zemlje, zgodbo o nastanku in boju za obstanek živalskih vrst in človeške vrste, ti dve in druge zgodbe iz 19. in 20. stoletja, ki so se predstavljale kot teorije s pretenzijo po razjasnitvi skrivnosti začetka in pri tem postavljale na laž biblično pripoved. Odgovor je – ne, za biblično pripoved nismo zreli, če ostajamo ujeti v horizontu pričakovanja, ki so ga razprle te zgodbe. Zanje nismo zreli, če pričakujemo razjasnitev, katero nas spodbujajo pričakovati tudi preučevalci

mitologije, ko govorijo o tako imenovanih ajtioloških mitih, se pravi, če pričakujemo luč, več luči, *Lumières* na izvoru, torej če tam kot projekcijo svoje hermenevtične predpostavke pričakujemo razsvetljenje, ki naj bi nasitilo naš v vsakdanjih logičskih operacijah šolani, bolj ali manj znanstveno izurjeni razum. Če iščemo argument, vzročno-posledičen razumski odgovor na nastanek zemlje in neba, rastlinskih in živalskih vrst ter človeške vrste.

Biblična pripoved kratko malo ne odgovarja na naša nova vprašanja. Odgovor nekega škofa v 19. stoletju, recimo, da je Bog poleg vsega, kar piše v Bibliji, ustvaril tudi na novo odkrite fosile, je vnaprej izgubljen zagovor. Zapoznel zagovor, ki je podlegel vsiljivosti vprašanja in biblično pripoved zaman brani z neduhovitim, togim, okostenelim ponaredkom.

Nasprotno moramo za zrelost vzdržati pritisk luči. Pozoreti nas mora temina izvira v strahospoštljivem zadržanju pred njim in s srhom na koži.

Biblična pripoved o *be-re 'šit*, o tistem v začetku, ne rabi besede »zato« niti na začetek ne meče luči. Ne preveč luči. Rabi besedo »svetloba«, vendar, čisto na začetku, kot besedo, ki je v resnici namenjena svetlobi, katere še ni (prim. 1,3). To besedo rabi kot besedo, ki je klic svetlobi, naj pride. In luč se lahko razlije nad nas, če smo biblično pripoved pripravljene sprejeti kot pripoved o čudovitem in veličastnem, hkrati pa neodpravljlivo skrivnostnem, nadvse vzvišenem dogodku – o dogodku pred človekovim dejanjem, pred človeško zgodovino, dogodku, pred katerim, kot pravi sv. Avguštin v *Confessiones* (11, 13), »ni bilo nobenega časa« (Avguštin 1978, 260). Moj namen je v nekaj potezah pokazati vzvišenost tega dogodka, in sicer, prav kot je kot prikazan v biblični pripovedi, pripovedi pričevanju, ki je tudi sama vzvišena.

Slovnica te pripovedi je preprosta. Stavke pripovedi v prvem poglavju *Geneze*, ki okvirja zgodbo stvarjenja in, znotraj tega okvira, povezuje posamezne stvarniške akte, je trdilen; vendar to ni trdilnost teorije, »objektivnega« diskurza, ki spodvija in skriva vase predpostavko svojega gledišča, perspektive in neogibne pristranosti. Kdo pripoveduje in od kod? Mojzes, kot trdi staro izročilo? Tega ne vemo. Ta, ki pripoveduje, je ves skrit za besedami pripovedi. Sled svoje identitete je pustil v hebrejščini in tudi v imenu Elohim, ki ga daje Bogu, kot je ugotovila histočna kritika in iz tega skušala razbrati njegov podpis – »elohist«. Pripoveduje pa iz mistične izkušnje, iz občestva z Bogom, lahko bi rekli tudi z duhom Božjim (*ruah Elohim*), ki je »vel nad vodami« (1,1),² s Svetim Duhom v stari, od Origena izhajajoči krščanski razlagi. Primerno govoriti o *be-re 'šit* namreč predpostavlja nekako biti v začetku, pri Bogu – kako sicer govoriti o dogodku pred časom, v začetku, *be-re 'šit*, če ne v nekem pri-Bogu, iz brezčasa mistične izkušnje? Pripoved bibličnega pisca je zato po svoji temeljni literarni določenosti pričevanje, ki ga ne avtenticira nič zunaj njega samega, nobeno zunanje dejstvo. Daleč od tega, da bi bila fikcija, ki si jo navadno predstavljamo kot verjetnostno izmišljanje, se v občestvu z Duhom oblikuje iz notranje zahteve po resnici, ki jo postavlja to občestvo.

Vzvišeni dogodek, kot ga podaja biblična pripoved, je tale: v začetku govori Bog. Biblična pripoved navaja Božji govor. Ne navaja ga iz nobenega poprejšnjega vira, nobene knjige, ampak iz začetka, preden je kaj

bilo, in ta govor oziroma govore v začetku povezuje med seboj ter jih okvirja. *Jehi 'or*, je rekel Bog, »Bodi svetloba« – in pisec v bližini z Bogom pristavlja: *va-jehi 'or*, »in bila je svetloba«. In tako naprej. Tako začnejo biti nebo in zemlja, luči na nebu, rastline in živa bitja na zemlji. Najprej je v biblični pripovedi Božji klic, potem sledi – v drugem glasu, glasu pripovedovalca, v katerem spregovori pisec – prihod stvari v bivanje. Bodi, kliče Bog – in bilo je, pristavlja, pritrjuje, trdi pripovedovalec. Klicanje je prvi akt stvarjenjske sekvence. Lahko se kot tak ponovi (1,14), lahko pa mu sledita narejanje (1,7) in imenovanje (1,8).

V devetem poglavju znamenitega spisa *Peri hýpsous*, ki so ga nekdanj pripisovali retorju Longinu in je verjetno nastal v 1. stoletju po Kr., beremo (Longin 1953, 149):

Tako je tudi judovski zakonodajalec [Mojzes, op. V. S.], ki ni bil kdor si že bodi, saj je dostojno [*katà tèn axian*] dojel in razodel moč božjega, takoj na začetku zakonov [Tore, op. V. S.] zapisal: »Bog je rekel,« pravi – kaj? »Nastani [*genésthō*] svetloba, in je nastala [*kai egéneto*]. Nastani zemlja, in je nastala.«

Longin navaja te besede prosto po Septuaginti, prvem grškem prevodu hebrejskega izvornika, in s tem, da glagol »biti« zamenja z »nastati« (*genésthō – egéneto*), predvsem zaznamuje dinamiko prihoda stvari v bivanje. V njih prepozna »dostojno« dojetje Božje moči, dojetje, ki je dovolj visoko in močno, da ob veličastni stvarniški Božji moči obstane, namreč da jo je v ustrezno visoki slogovni legi zmožno tudi razodeti. Navedeni stavek iz Longina pa ni le ena izmed prvih antičnih poganskih omemb Biblije, ampak prva omemba sploh, ki postavlja Biblijo za zgled vzvišenega sloga. V tem ima pogan Longin prednost celo pred cerkvenimi očeti pozne antike, ki jim bo biblični govor veljal le za *sermo humilis* (sv. Avguštin) oziroma *sermo incultus* (sv. Hieronim).

Poudarek na dinamiki prihoda v bivanje veliko pozneje zasledimo tudi v knjigi *The Sublime and Beautiful of Scripture*, ki sredi sedemdesetih let 18. stoletja prva na angleškem govornem področju hvali biblično *literary excellence*. V njej danes slabo znani Jackson Pratt pravi,³ da je tretja vrstica prvega poglavja *Geneze* stavek, ki je sestavljen iz samih enozložnih besed (-e- v *jehi* je polglasnik) in zato daje vtis hitrosti. Primerja ga z upesnitvijo stvarjenja svetlobe v epu Johna Milтона *Paradise Lost* (1667) in ugotavlja, da Milton, največji angleški baročni pesnik, porabi pet verzov namesto enega (7, 243–8) in, poleg tega, z mnogimi večzložnimi besedami izniči vzvišenost bibličnega prikaza. Večzložna beseda, ker je počasnejša od enozložne, namreč preneha biti podobna gibanju, ki naj bi ga podajala. Z večzložnostjo se izgubi hitrost, in Milton izgubi tekmo z Biblijo (Milton 1994, 260):

»Let there be Light,« said God; and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native East
To journey through the aery gloom began,
Spheared in a radiant cloud – for yet the Sun
Was not ...

»Naj bo svetloba,« je rekel Bog, in takoj svetloba
 Eterska, prva od stvari, kvintesenca čista,
 Je vzniknila iz globočine in z rodnega vzhoda
 Začela potovati skozi zračno temo,
 Zaokroglijena v žareč oblak – ker ni bilo še
 Sonca ...

Biblični pisec je hitrejši od Milтона, vendar v začetku, prvi – prvi v biblični pripovedi –, govori Bog; in ko govori, nastaja svet. Po Clausu Westermannu pozna zgodovina religije štiri tipe stvarjenja sveta: prvič, z združitvijo bogov in njihovim porajanjem (na primer Urana in Gee v Heziodovi *Teogoniji*), drugič, s spopadom (Baala in Jama v kanaanskem mitu), tretjič, z narejanjem oziroma oblikovanjem (demiurgovim, ki sledi zrenju idej, v Platonovem *Timaju*), in, četrtoč, z besedo.⁴

Biblično stvarjenje seveda spada v tip stvarjenja sveta z besedo, čeprav v biblični pripovedi ni ne »besede« ne »sveta«. V biblični pripovedi se sploh ne pojavi hebrejska beseda za »besedo«, *davar*. Stvarniška beseda v njej ni imenovana, ampak je kratko malo podana kot beseda, ki jo izgovarja Bog, kot govornjena beseda, ki je v isti sapi beseda-za-stvar, za prihod stvari v bivanje. Še več: Bog govori, vendar njegov glas prav tako ni imenovan z besedo, ampak je le pri besedi. In še več od tega: Bog ima glas, čeprav je ta brez svoje besede oziroma imena in je le predvajan pri delu, nima pa vidne podobe, ki jo sicer po bibličnem pričevanju lahko privzame, včasih celo človeško, recimo podobo »treh mož« ob obiskanju Abrahama pri Mamrejehih hrastih (*1 Mz 18,2*), »postave, podobne človeku« v Ezekielovem videnju (*Ezk 1,26*) ali »Staroletnega« v Danielovem (*Dan 7,9*).

Božji glas, ki je pri delu oziroma, kot glas, pri besedi v začetku, prihaja od nikoder – in prihaja nikamor. Vendar se tam, kjer Bog govori, dela, tam *se svita svet*. In čeprav v biblični pripovedi nista imenovana ne Božji glas ne stvarniška beseda, se o Božjem stvarjenju z besedo izrecno govori tako drugje v Bibliji kakor tudi v judovskem izročilu. V *Psalmu 33,6* na primer beremo: »Z Gospodovo besedo [*bi-devar*] so bila narejena nebesa ...« Eden izmed poznejših rabinskih nazivov za Boga pa je »On, ki je govoril in je bil ustvarjen svet [*'olam*]«. ⁵ Bog je torej govoril in z besedo ustvaril svet, čeprav tudi besede za »svet« ni v biblični pripovedi, niti je ni v vsej hebrejski Bibliji, in staro izročilo v pomenu sveta jemlje nebo in zemljo.

Stvarjenje z besedo je najprej in predvsem klicanje. Stvarniška beseda je najprej klic: »Bodi svetloba!« Slovnica našega, človeškega jezika nas v tem klicu uči prepoznati imperativ oziroma velelnik (»Bodi«) in samostalnik, to, kar sta Platon in Aristotel imenovala *ónoma*, »ime« (»svetloba«). Vendar to ime v stvarjenju, kot ga predvaja biblična pripoved, ni znak, ki napotuje na nekaj drugega zunaj sebe, na neko bivajoče, za katero stoji. Ni nikakršna beseda pokaz. Skupaj z imperativom, ki poziva, ukazuje, upoveduje tako, da zapoveduje – in zapoveduje temu, kar še ni, naj bo –, je performativ. Stvarniška beseda je véliki performativ, performativ brez primere, ki pripada le slovnici stvarjenja. Performativ, ki *ne le dela*, kar govori, ampak *tudi naredi*, da to, kar govori, kar kliče, pride v bivanje. Ki dela in naredi.

Goethe se v prvem delu *Fausta* (1808) navezuje na začetek *Evangelija po Janezu*, ki se sam s svojim otvoritvenim *En arché* po drugi strani navezuje na *Be-re'sit Geneze*, in tako globokosmiselno parafrazira začetek prav te, prve biblične knjige, se pravi stvarjenje na začetku Biblije, ko Faustu polaga v usta besede: *Im Anfang war die Tat* (W 3, 44). »V začetku je bilo dejanje« – bila je stvarniška beseda, ki ni bila nič drugega kakor dejanje, absolutno dejanje, dejanje prvobitnosti (v pomenu objektivnega genitiva: dejanje, ki je naredilo prvobitno). Ali kot Goetheja v knjigi *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen* (1952) s soubesedeno implikacijo dopolnjuje norveški biblicist Thorleif Boman: v začetku je bilo *Tatwort*, bila je *beseda dejanje*.⁶

Beseda dejanje, stvarniška beseda, je klic stvári in po imenu poklicana stvar je: Bodi svetloba – in je. *Fiat lux. Et facta est lux*, prevaja sv. Hieronim, brez vsakega drugega dela oziroma dejavnika, brez vsakega drugega faktorja. Stvar je u-stvarjena izključno po stvarniški besedi, in sicer pride v svoj »je«, se pravi do biti, v bivanje, *ex nihilo*, »iz nič«, kot od 2. stoletja po Kr. poudarja tradicionalna krščanska razlaga.⁷ (Ali sploh zmoremo misliti stvarjenje v Bibliji, ne da bi bili zapleteni v mrežo njene filozofsko-teološko-mistično-literarne razlage?) Še več: stvari je zapovedano, da v stvarniški besedi sami, v njenem imenu, pride na svoj kraj – in pride od nikoder, se pravi z brezkraja, iz brez(d)na. Ko pa stvari pridejo na svoj kraj v stvarniški besedi, pridejo v svoja lastna imena. Stvari, ki naj jih zdaj imenujem v oklepaju, da bi z njim opozoril na njihov še-ne-biti, na njihovo prihodnost – torej (stvari) *so stvari* šele v svojih lastnih imenih, v stvarniški besedi, se pravi, navsezadnje, v Bogu. Šele tedaj so nenadoma – iz nič, nad breznom nič – v biti in času.

Po drugi strani pa je tudi svet šele v pritu stvari na njihov kraj krajina, red krajev, *kósmos*. Obstaja v stvarniški besedi, ki ni orodje, ampak medij stvarjenja. Vendar ni »substancialno« iz stvarniške besede, ampak je od nje. Ali kot v eni izmed svojih mističnih pridig pravi Mojster Eckhart, ki razvija staro krščansko razumevanje, po katerem je stvarjenje z besedo stvarjenje v Besedi: vse stvari, vsa ustvarjena bitja, ki jih Bog Oče govori v začetku, se pravi v Sinu, neustvarjeni Besedi, Kristusu Logosu, so »ustvarjene besede«. Vse ima obstojnost v govoru oziroma nagovoru Boga. In kakor je bila Beseda v začetku pri Bogu (Jn 1,1), tako »je pri tej Besedi treba biti obbeseda [bîwort]«⁸, v isti pridigi govori Mojster (Eckhart 1995, 192). In tako mora biti tudi mistik navsezadnje *Beiwort*, ob-Beseda, beseda pri Besedi. Pričevalec tega »pri«, beseda pri besedi v Bogu.

Klicanju v biblični pripovedi sledi narejanje, ki ni nobeno rokodelsko izdelovanje, ampak del stvarjenja z besedo, drugi akt iste stvarjenjske sekvence. Avguštin v *Confessiones* (11, 5) Bogu izpoveduje svoje branje *Geneze* takole (Avguštin 1978, 254):

Tudi v roki nisi ničesar imel, iz česar bi naredil nebo in zemljo: kajti od kod bi bil vzel kako stvar, ki je nisi sam naredil, da bi bil kaj naredil iz nje. [...] Potemtakem si rekel in je bilo in s svojo besedo [*in verbo suo*] si vse ustvaril (*Ps* 33,9).

Imenovanje, ki v stvarjenjski sekvenci kot tretji akt sledi narejenju, pa vpeljuje spoznanje; na primer: Bog je naredil obok (1,7) – obok je imeval nebo (1,8) in kopno zemlja (1,10) – in videl je, da je dobro (1,10). Bog je videl – videl je stvar v celoti, videl ji je do konca, do dna oziroma brez(d)na –, torej je stvar, ki jo je v stvarniški besedi priklical v bivanje, spoznal in spoznal jo je za dobro (hebr. *tov*) oziroma, kot prevaja Septuaginta, ki biblični pripovedi dodaja temeljno grško izkušnjo sveta kot lepega fenomena, za lépo (gr. *kalón*). Božje videnje stvari v stvarniški besedi, vsake stvari v njenem lastnem imenu, je previdenje, vse pregledujoče brezdanje videnje, se pravi spoznanje sveta v celoti in do (brez)dna: »In Bog je videl vse, kar je naredil, in glej, bilo je zelo dobro [*tov me'od*; Septuaginta: zelo lepo, *kalà lian*]« (1,31). Kaj je svet? *Pulcherrimum nihil*, »nadvse lep nič«, bo v izkušnji biti-pri-Bogu rekel nemški baročni mistik Angel Silezij in ta izrek bo najzgodnejše pričevanje o njegovem obratu v mistiko.⁹

V prvem poglavju *Geneze* je Bog šesti dan stvarjenja po stvarniški besedi ustvaril še zadnjo stvar, bitje, ki naj bi gospodovalo nad drugimi živimi bitji (*nefeš hajja*) (1,26) – človeka, krono stvarstva. Da pa bi človek gospodoval nad živimi bitji, ga je Bog za razloček od njih naredil »po svoji podobi« (1,26–27); se pravi, da biblična pripoved tu imenuje Božjo podobo in da to podobo, po kateri postane viden človek (in v kateri ostane neviden Bog sam), hkrati imenuje kot ime. Vendar v drugem poglavju, v katerem jo po ugotovitvah historične kritike od elohista povzame tako imenovani jahvist, podaja drugo poročilo o stvarjenju; po njem je človek bitje, ki ni bilo priklicano v bivanje s stvarniško besedo in poimenovano v njej. Biblična pripoved tu tudi prvokrat in sploh edinkrat omenja snov, s katero je Bog ustvarjal: človeka je naredil iz »zemeljskega prahu«, vdahnil mu je »dih življenja [*nešama hajjim*]« – »in tako je človek postal živo bitje [*nefeš hajja*]« (2,7). In Bog je ustvaril še druga živa bitja in jih pripeljal predenj, »da bi imenoval in da bi vsako živo bitje, ki bi ga imenoval človek, imelo svoje ime [*šemo*]« (2,19).

Beseda za »ime«, *šem*, se prvokrat pojavi šele v drugem poglavju *Geneze*, in človek je po jahvistu gospodar nad živimi bitji, le kolikor ni podrejen Božjemu imenovanju, ampak je imenovanja zmožen sam. Kolikor je gospodar njihovega imena. Od kod pa človeku ta zmožnost? Izvirnik o tem ne pripoveduje. Vendar ga izdaja – *traduttore traditore* – prevod, morda celo s svojim upovedanjem. *Targum Onkelos*, uradni aramejski prevod Tore, ki je bil v rabi že pri shodničnem bogoslužju pred Kristusom, namreč potem, ko je Bog človeku vdihnil življenje, prevaja, da je človek »postal govoreči duh« – in ta prevod je v judovski mistiki rabil kot podlaga za spekulacijo o tem, da je bilo oživljajoče Božje vdihnjenje v resnici vdihnjenje jezikovne prvine.¹⁰

Kakor koli že, biblična pripoved podaja in nam, pa tudi že našim prednikom, ki so jo brali pred nami, prepušča v razmislek dve imenovanji, Božje in človeško, ter nas tako napeljuje na misel o dveh jezikih. O tem po moji sodbi izredno duhovito razmišlja pozni dedič starega izročila, zgodnji Walter Benjamin, v spisu *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916).

Vse stvari, ki so bile, kot že rečeno, od Boga po stvarniški besedi ustvarjene v svojih lastnih imenih in v njih previdene, v svoji brezdanjosti spoznane kot dobre oziroma lepe, so, pravi Benjamin, prav v teh imenih spoznavne človeku. V njihovih imenih je dana njihova lastna spoznavnost (Benjamin 1998, 27):

... Bog je naredil stvari spoznavne v njihovih imenih. Človek pa jih poimenuje v skladu s spoznanjem.

Zato je človekovo imenovanje prevod, sorazmeren s spoznanjem, ki ni popolno kakor pri Bogu. Božje spoznanje je kot videnje vseh stvari v celoti in do (brez)dna hkrati védenje, ohranjanje videnega v nepretrganem vse pregledujočem pogledu. Človekovo spoznanje pa od Boga previdene ne more popolnoma razvideti. In človekovo imenovanje ni čist prevod Božjega imenovanja, lastnih imen samih, ampak prevod *iz* teh imen, v katerih sploh so, kolikor so, spoznavne stvari, v imena človeškega jezika, v katerih njihova spoznavnost dobi odmev.

Od človeka izhajajoče ime je klic spoznanja, klic v Božjem imenu spoznani stvari. Glede na to, da je spolni odnos moškega in ženske kot intimen – najnotranjejši, zato ker v najglobljo notranjost segajoč – odnos po bibličnem pričevanju spoznanje (prim. npr. 1 Mz 4,1), bi o tem imenu nemara lahko rekli, da prihaja iz prepadne zaupnosti s stvarjo. Vendar imenovati v človeškem jeziku ne pomeni dati ime v absolutnem smislu, ampak prevesti v človeški jezik. Pomeni prevesti to, kar je na podlagi od Boga danih lastnih imen spoznavno pri stvareh, »residuum stvariteljske Božje besede« (34), kot pravi Benjamin. To pa pomeni prevesti, kar že ima jezikovno strukturo – ne strukturo človeškega, pa vendar strukturo jezika, ki prav tako kot človeški izhaja iz Božjega *lógos*a –, skratka, kar ima jezik. »Človekov jezik imen in brezimni jezik stvari«, z Mojstrom Eckhartom bi lahko rekli tudi jezik »ustvarjenih besed«, sta si »sorodna v Bogu, odpuščena iz iste stvariteljske besede« (29). S tem da je človeško imenovanje prevod jezika stvari, o-glašenje tega jezika, ki se sam ne govori, vsaj ne na glas, v imenih človeškega jezika. Jezik imen – adamski jezik, jezik človeka iz zemlje, zemljaka – torej ni nič drugega kakor o-glašenje nemega jezika stvari, jezika, ki hkrati je in ni brezimen; je, ker se stvari oglasijo šele v imenu človeškega jezika, in ni, ker stvari so, kolikor in odkar so, v imenu stvarniške besede.

Dodati je treba le, da bo jezik stvari, v katerega se je stišal Božji glas pri delu v začetku, po bibličnem pričevanju prenehal biti nem v koncu. Glas, ki bo odprl stvari, bo glas veselja, vrisk: »Gore in griči bodo zagnali vrisk pred vami,« v mesijanskem videnju pravi Drugi Izaija (55,12). In daleč od tega, da bi bilo vriskanje narave le naivna antropomorfistična sličica, bo mesijanska aktualizacija, udejanjenje izvorne, s stvarjenjem dane možnosti v poslednjem odrešenja.

Odmev stvarjenja v evropski znanosti in pesništvu

Benjaminova teza o povezanosti Božjega in človeškega imenovanja, spoznavodajnega in spoznavajočega imena, je v resnici eden izmed razpredkov stare slutnje, iz katere izhajata vse spodbujanje in pospeševanje učenosti, vednosti oziroma znanosti v judovsko-krščanski sferi. V duhu te slutnje ugibajmo zdaj naprej. Ker so stvari ob ustvaritvi postale »ustvarjene besede«, ker so torej po stvarniški besedi dobile logosno (ne logično!), se pravi v temelju jezikovno, smiselno strukturo, so nekaj takega kot trezor. Zaklad – zaklad smisla, ki je z gledišča človeškega jezika predjezikoven in hkrati napoten vanj –, vendar zaklenjen v nemem molku stvari.

V stvarniškem govoru pa se ne zasnavlja le misel na to, da ima svet jezikovno strukturo, ampak tudi metafora knjige sveta ali knjige narave, ki ima spet biblično podlago (prim. npr. *Iz* 34,4, *Raz* 6,14). V risu te metafore je svet oziroma narava knjiga, pisana v jeziku stvari, z »ustvarjenimi besedami«, in starejša od knjige razodetja, pisane v človeškem jeziku, tako kot je stvarjenje starejše od razodetja.

V izročilu obstajata dve knjigi, vendar en sam avtor (*auctor* kot začetnik, stvaritelj obeh).¹¹ »Dve knjigi – en avtor« je bilo v pozni antiki geslo pravovernega krščanskega monoteizma v polemiki z gnostičnim dualizmom, ki je razločeval med skritim Bogom in demiurgom, nevednim stvariteljem zlega sveta. Na prelomu iz srednjega v novi vek pa je to geslo prevzela nastajajoča nova znanost. Ta je argument, da je Bog tudi stvaritelj knjige sveta, obrnila sebi v prid, češ: knjiga sveta je starejša od knjige razodetja; da bi jo razumeli, ni treba brati knjige razodetja; brati je treba v njej sami, ker ima svoj jezik, prav tako kot knjiga razodetja; in kakor se je treba učiti latinščine, jezika knjige razodetja, tako se je treba tudi njenega jezika, po Keplerjevem in Galilejevem prepričanju matematičnega jezika, jezika geometrizirajočega Boga samega. Nastajajoča novo-veška znanost torej jezika še ni razumela kot proizvod človeške dejavnosti, kot ustanovo, konvencijo, sistem znakov itn. Prizadevala si je za to, da v knjigi sveta razbere jezik stvari in ga *zajame v pojme*, se pravi v besedne pojme ali besede pojme. Da jezik stvari izgovori, ga upojmi v besedah človeškega jezika.

Lógos – grška beseda za »besedo«, hkrati pa beseda s komaj preglednim množtvom pomenov – lahko pomeni tudi »pojmem«. V pomenu »pojma« se pri starih Grkih, tako kot tudi še v sodobnih znanostih, prekriva z besedo *kategoría*. Ta ima prav tako več pomenov, vendar je v vseh vezana na človeški jezik; glagol *kategoréo* namreč pomeni »kažem«, »prikazujem«, »izjavljam«, njegov prvi pomen pa je po Liddellu in Scottu »obtožim«. Zato je kategorija najprej obtožba, dobra ali slaba obtožba stvari, ustrezen konkreten ali preveč abstrakten pojem, ki zajame premalo posameznega. Vsekakor pa izjavljen, izrečen pojem.

Aristotel o tej in oni stvari znova in znova formulaično ponavlja, češ *pollachôs légetai*, »izreka se na mnoge načine«. Stvari se izrekajo na mnoge načine, izrekajo se v mnogih *lógoi*, mnogih pojmihih, ista stvar se celo izreka v različnih pojmihih – zato se znanosti v njegovi utemeljitvi razve-

jujejo iz različnih pojmovnosti, ki se z mnogimi načini izrekanja tudi same razvejujejo znotraj posameznih znanosti. Glede na to pa, da se stvari znanstveno izrekajo v pojmih *oziroma* kategorijah, zanj kot sistematizatorja staroveške znanosti obstaja zveza med pojmi stvari in njihovim ekspliciranjem v človeškem jeziku.

Tesna in hkrati temna zveza, dvoumnost. Ni namreč povsem jasno, ali pojmi, prav kolikor se v njih različno izrekajo stvari, obstajajo v stvareh samih ali zunaj njih. Ali nemara ne nastanejo šele v človeškem umu kot njegova tvorba, fikcija, dobesedno umišljija? Še jasneje: ali se izrekajo iz stvari ali pa le iz uma? Ali iznašajo, se pravi, prinašajo na plan, v oglašenje človeške besede, bistveni ustroj stvari ali pa le umsko predstavo njihovega bistva? Ali so »bistvene besede« po stvareh samih ali šele iz predstavljanja stvari?

V novoveški filozofiji je, recimo, delo pojma za Hegla prvo, za Kanta, za katerega je razum kot teoretični um »zmožnost pojmov«, drugo. Vendar je dvoumnost glede ontološkega statusa pojma sprožila velik spor že prej, kmalu po uveljavitvi Aristotelove filozofije na univerzah poznosrednjeveškega krščanskega Zahoda. Tako imenovani spor o univerzalijah ali splošnih pojmih je razdelil sholastične teologe na realiste in nominaliste, predmet spora pa je bil, ali so pojmi realije ali zgolj *nomina*, se pravi, ali so resničnost, ki stvarjem daje bistveni ustroj, dojemljiv za človeški um, ali pa le človeška imena, ki se od zunaj, iz človeškega uma, nanašajo na stvari, ne da bi iznašala njihov ustroj.

Kljub tej dvoumnosti z dolgo zgodovino se mi zdi, da stvarniški Božji govor v judovsko-krščanskem izročilu na dolgi rok deluje kot porok globokosmiselnosti človeške besede in, ne nazadnje, tudi besede pojma. Božja imena, imena stvarniške besede, so toliko kot signature, šifre, pečati na brezdanjosti stvari, ki visijo v nič. Vendar imajo stvari po njih smiselno strukturo, po njih so matice *lógos*a pred človeškim *lógos*om, pred človeško dovtetnostjo za smisel in zmožnostjo oglašanja, artikulacije tega smisla v jeziku. Matice *lógos*a, zvitki smisla brez zakaj, brez racionalnega temelja.

Morda je tihi sen stvari, se utegnemo benjaminovsko vprašati, da bi se oglasile v človeški besedi? Tega ne moremo vedeti. Toda: ali ni po drugi strani prav tako tiho hrepenenje znanosti, da v pojmih zajame in izgovori smiselno strukturo stvari, zaklenjeno v njihovem nemem molku? Mar ni njeno hrepenenje, da bi bil pojem v človeški besedi mišljena in izgovorjena smiselna struktura stvari? Ne umska fikcija, ampak da bi iz podlage sveta, tako kot človek iz zemlje, rasel v človeški jezik kot sad? Ekspozicija bivajočega, črpanje smisla v človeškem jeziku na kraju stvari samem – in nikakršna impozicija, nikakršno nasilje misli nad stvarjo, zaseženje kraja, prilastitev, kraja zemlje.

Toda: ali znanost lahko zlomi pečate?

Kaj pa pesništvo?

To v evropski zgodovini prav zaradi zgleda stvarniške besede iz *Geneze* ni le izdelovanje verzov. V Platonovem *Simpoziju* (205c–205d) Sokrat opredeljuje *poiesis*, in sicer sprva kot vzrok vsakega prehoda iz nebivajočega v bivajoče. Poietična je vsaka *téchne*, vsaka »umetnost«; vsaka je privajanje v bivanje, u-stvarjanje – ne iz nič, ampak v snovi –, s tem da so

rokodelstva poetičnejša, ustvarjalnejša, bolj umetniška od mimetične, prikazovalske umetnosti (umetnosti, kot jo razumemo zdaj). Vendar se *poietai*, »pesniki«, pravi Sokrat, imenujejo samo tisti, ki se ukvarjajo z muzično umetnostjo in metriko. Ki delajo melodije ali napeve in metre ali pesniške mere, verze.

V pesništvu, razumljenem v tem ožjem in pri Grkih splošno sprejetem pomenu, je torej privajanje v bivanje omejeno. Pesnjenje ni privajanje v bivanje v pravem pomenu, ni namreč privajanje stvari v bivanje, in sicer v besedi, ni torej besedno ustvarjanje, ampak je le privajanje besed iz ene oblike bivanja v drugo. Pesništvo umerja besede navadne govornice in jih z umerjanjem spravlja v vezano obliko. S tem ko privaja besede iz nevezanega govora v vezanega, pa izdeluje verze. Zato je umetnost izdelovanja verzov, verzifikacija.

Ta opredelitev pesništva se je razširila v antiki in kot mnenje večine prevladala v helenizmu. Višje dostojanstvo od izdelovanja verzov je pesništvo dobilo šele ob trku in intenzivnem trenju grške in judovsko-krščanske sfere v renesansi, s tem ko je stvarjenje sveta z besedo v Bibliji začelo rabiti kot povod za analogiziranje pesnjenja s stvarjenjem in pesnika z Bogom stvarnikom. Postalo je, če uporabim besede Georgerja Steinera, »*imitatio* ... nedostopnega prvega *fiata*« (Steiner 1989, 201), evokacija, klicanje stvari v besedi, besedno privajanje stvari v bivanje. Ali, natančneje, po-privajanje, kolikor je vselej lahko le klicanje, ki prihaja za Božjim priklicanjem stvari v bivanje, le *fiat* »za prvim *fiatom*« (202). Kajti za človeka iz nič ni nič: *Nothing will come of nothing*, v Shakespearovi tragediji *King Lear* pravi Lear (1, 4) (Shakespeare 1997, 1054). Pesniški svet je vselej drugi svet, svet za svetom in ob njem, obsvet, ki ni iz nič. V slovenščini je pesnik »ustvarjalec« ali »stvaritelj« in njegovo delo »ustvarjanje« oziroma »stvaritev«, za Boga pa je prihranjena beseda »stvarnik« in za njegovo delo »stvarjenje« oziroma »stvarstvo«.

Vendar je pesnik pri ustvarjanju borilec z Bogom. Njegov boj Steiner izredno posrečeno prisposablja z Jakobovim bojem z Bogom, sam pa to prisposodbo kljub njeni posrečenosti razbiram nekoliko drugače. Ni vsako pesniško privajanje v bivanje »*counter-creation*«, »*protiustvarjanje*«, kot poudarja Steiner, ni vsak pesniški obsvet »*protisvet*« in boj »večnega drugega«, ki venomer »prihaja po«, ni vselej »agon«, »boj za prvenstvo« (203–205). Jakobov boj za prvenstvo je po besedi biblične pripovedi boj z dvojčkom Ezavom, njegov boj z Bogom pa boj za blagoslov, v katerem, potem ko je v boju vzdržal, dobi novo ime, Izrael (prim. *1 Mz* 32,25–31). Zato je pesnikov boj z Bogom po moji presoji prej boj za blagoslov, za posrečenje njegove lastne stvaritve, še več, boj za blagoslov v imenu, v katerem bo ta stvaritev tudi lahko obstala. Ne boj za stvariteljsko prednost pred Bogom.

Pesnik kot »drugi bog« – to je v renesansi pri analogiziranju pesnjenja s stvarjenjem obče mesto. Tako ga v svojih *Poetices libri septem* (1561) imenuje tudi Julius Caesar Scaliger, oče največjega renesančnega učenjaka Josepha Justusa Scaligerja. Druge umetnosti, na začetku svoje poetike (1, 1) pravi Scaliger starejši, so igralci Božjih del, za pesnika »pa se zdi, da o stvareh samih [*res ipsas*] ne pripoveduje kakor igralec [*quasi Histrio*],

ampak jih utemeljuje kot drugi bog [*velut alter deus condere*]« (Scaliger 1586, 6).

Ko Scaliger govori o *res ipsas*, pred očmi nima ustvarjenih, ampak »dejanjske stvari«, dejanja; latinska beseda *res* tu, tako kot na primer v izrazu *in medias res*, ki se rabi, recimo, za vstop homerske pripovedi v pripovedljivo dogajanje, pomeni »dejanje«, enako kot grška beseda *prágma*. Pesnik, torej govori Scaliger, ne pripoveduje dejanj samih, ne posnema jih kakor igralec v besedi, v njej ne posreduje že udejanjenega. Nasprotno dejanja v besedi utemeljuje kakor Bog, se pravi, kot da (*velut*) bi sam bil drugi bog. In tako v resnici »ustvarja« stvari, ki so dejanja, kot glagol »utemeljevati« za pesnikovo delo komentira Godo Lieberg (Lieberg 1982, 164).¹²

»Ustvarjanje dejanj« – to spominja na prvo, Aristotelovo *Poetiko*. Aristotel ni delil mnenja z večino starih Grkov, da je pesništvo izdelovanje verzov. Takoj na začetku *Poetike* namreč pravi, da je Homerju in Empedoklu sicer skupen metrum, vendar Empedokles ni pesnik, ampak *physiologos*, »naravoslovec«, tisti, ki raziskuje vzroke v naravi (1447b). Pesništvo je *mimesis*, »prikazovanje«. Na splošno prikazuje »delujoče ljudi« (1448a) in tragedija, najvišja pesniška zvrst, ni nič drugega kakor »prikaz dejanja [*mimesis praxeós*]« (1449b). Vendar je pesništvo kot prikazovanje hkrati umetnost, v katere naravi je, da ustvarja svoj predmet, ne da bi ga imela že izgotovljenega pred seboj. Zato je pesniško prikazovanje poetično, je ustvarjanje, izdelovanje človeškega dejanja, nasledek tega izdelovanja pa Aristotel imenuje z ustaljeno besedo za zgodbo o bogovih in herojih – *mýthos*. Prav *mýthos* je v tragediji »prikaz dejanja« (1450a) in je kot tak tudi »duša tragedije«, saj je sam na sebi *synthesis tón pragmatón*, »sestava dejanj«, se pravi oblikovana zgradba »dejanjskih stvari«, ki so zvečine (čeprav ne v celoti) dejanja herojev, kot so se ohranila v mitu, predvsem v tebanskem in trojanskem mitskem ciklu.

Pesništvo kot umetnost izdelovanja dejanja hkrati dela dejanje spoznavno. V tem je, kot razlaga Aristotel v znamenitem devetem poglavju *Poetike*, drugačno od zgodovinopisja. To ni umetnost, se pravi, da dejanja, ki ga prikazuje, ne izdeluje; prikazuje »to, kar se je zgodilo« (1451b), že izvršeno dejanje, ki v načelu obsega vse, kar je na primer storil Alkibiad. Posamezna dejanja, ki izhajajo od kakega človeka, torej prikazuje v njihovi konkretnosti ali – *con-cretum* je dobesedno »zraščeno skupaj« – v njihovi naključni zraščeniosti, v kateri ostajajo nespoznavna, nerazvidna glede na svoj »od kod«. Kajti dejanja so kot nekaj posameznega spoznavna le v splošnem – in zato je pesništvo »bolj filozofsko« od zgodovinopisja, saj govori *mállon tà kathólou*, »bolj splošno«.

Pesništvo pa govori tako, ker dejanja prikazuje glede na njihovo počelo, ki je, kot Aristotel pojasnjuje v *Metafiziki* (1013a), natanko »to, iz česar je najprej mogoče spoznati stvar [*prágma*]«. In sicer so dejanja kot dejanjske stvari po svojem počelu spoznavna le, če so v *mýthosu* sestavljena glede nanj. Zato pesništvo, ko izdeluje dejanje, dela s tem, »kar bi se lahko zgodilo«, kot Aristotel pravi v *Poetiki* (1451b), natančneje, pesnik izdeluje dejanje tragedije tako, da sestavlja dejanja herojev iz starega mita ter mu pri tem jemlje in dodaja. Če je mit na primer ohranil dejanje, v

katerem se Odisej, ki se je še kot mladenič izkazal z izrednim pogumom, nenadoma pokaže kot bojzljivec – bil je ranjen ob lovu na merjasca, ob klicanju na vojsko pa hlini blaznost –,¹³ ga pesnik izloči in tragiški *mythos* dopolni z dejanjem, utemeljenim glede na skupno počelo delovanja mitskega lika.

Katero pa je to počelo? Aristotel sam ga ne imenuje; kot pogosto poudarja v svojih spisih, so počela stvari na različnih področjih stvarnosti različna. Vendar je počelo dejanja po moji sodbi treba iskati na področju etike, ki se ukvarja prav z dejanjem, čeprav ga v resnici ne obravnava teoretično, glede na počelo, ampak praktično, v obliki navodila za dosego sreče. Pesništvo namreč že s tem, da za svoj predmet sploh jemlje dejanje, sega na imenovano področje – mar tedaj kot umetnost izdelovanja dejanja za njegovo počelo ne prevzame tega, kar določa posamezna dejanja že v praktičnem življenju? To pa je *êthos*, »značaj«, ki je celota dobrih in slabih zadržanj, kreposti in slabosti, vendar kreposti, ki nimajo neposrednega nasprotja v slabostih, in narobe; hrabrost na primer izločuje strahopetnost itn. Tako se dejanje v pesništvu, kolikor še ni narejeno, dela prav glede na značaj in kot mogoče dejanje, kot tisto, »kar bi se lahko zgodilo«, pri izdelovanju pride v poštev le to, kar »v skladu z verjetnostjo ali nujnostjo« (1451b) izhaja iz značaja samega. Pesništvo v dejanju, ki ga izdeluje, odpravlja naključje. Tako izdelano dejanje je brez dvoma pesniška fikcija. Vendar ta ni sad svobodne igre domišljije, ampak stopnja v spoznavanju; kraljestvo pesniške fikcije zaseže kraljestvo racionalno spoznavajoče filozofije.

V spoznavajočem izdelovanju dejanja na podlagi značaja se pesništvo najdlje prižene v tragediji. Ta po Aristotelu ne prikazuje značaja oziroma njegovega razvoja v dejanju, ampak, kot že rečeno, dejanje, v katerem se značaj le pokaže, in sicer kot že narejen, *zunaj pesništva* izdelan značaj. Pesništvo po najvplivnejši poetiki na Zahodu izdeluje človeško dejanje v spoznavno dejanje, vendar ne izdeluje značaja. Ne izdeluje, ne ustvarja človeka.

Kako pa je s tem v zahodni poetiki, če s »poetiko« ne razumemo opisa pesništva kot *téchne* niti tehnike pesnjenja ali navodila zanj, ampak mišljenje pesnjenja in, ne nazadnje, tudi misel v pesništvu samem?

Pesništvo je od renesančne poetike naprej, ki je pri pesnjenju poudarjala posnemanje stvarnika, kdaj pa kdaj prav to – ustvarjanje ali, kot bi rekel Steiner, »protiustvarjanje« človeka. Človek je njegova prva protiustvaritev.

Anthony Earl of Shaftesbury v svojih *Charackteristicks of Men, Manners, Opinions, and Times* (1711) pravi, da je pesnik »drugi stvarnik [*second Maker*]: pravi Prometej pod Jupitrom.«¹⁴ Pesnika isti s Prometejem, stvarnikom človeka v grškem mitu, vendar ga v njegovem liku še postavlja pod Jupitra oziroma Zevsa, ki je v tej zvezi enakovreden krščanskemu Bogu stvarniku. Pesnik je kot »drugi stvarnik«, stvarnik pod stvarnikom, hkrati stvarnikov posnemovalec.

V očeh predromantikov je sicer utelešenje pesnika, zmožnega posnemati stvarnika pri ustvarjanju človeka, postal Shakespeare, ki naj bi imel protejsko zmožnost, zmožnost samopreobražanja oziroma enkratnega

utelešenja človeških likov (Hamleta, Leara, Falstaffa, Jaga itn.) brez prototipa in ob hkratni neprepoznavnosti svoje lastne podobe. Zgodnji Friedrich Schlegel zaradi večstranske prikazovalske zmožnosti imenuje »Protej med umetniki« tudi Goetheja (Schlegel 1998, 73), zanj samega pa je bilo protejsko prometejsko in prometejsko titansko, uporno. Prometej je po grškem mitu ustvaril človeka iz gline, ki jo je zmešal z vodo, nadalje je Zevsu, kot v *Teogoniji* pravi Heziod, za človeški rod »ukradel neutrudnega ognja daleč vidni soj« (v. 566), pa tudi sicer *erizeto boulàs hypermenéi Kroníoni*, »tekmoval je v sklepih z nadmočnim Kronídom« (v. 534) (Heziod 1913, 30 in 29); se pravi, da se je v razporu (*éris*) z Zevsom, Kronosovim sinom, z njim meril (*erizeto*) v sklepih – in prav to, namreč eristično razsežnost dobi pesniško ustvarjanje človeka pri Goetheju. Šele pri njem se pesnik v liku Prometeja dvigne iz položaja pod Bogom stvarnikom in njegov boj z Bogom postane boj *proti* Bogu.

V govoru *Zum Shakespeares-Tag* (1771) na začetku viharnišтва Goethe o Shakespearu trdi (W 12, 227): »Tekmoval je [*wetteiferte*] s Prometejem, za njim potezo za potezo upodabljal svoje ljudi,« ne da bi si Shakespeara ali pesnika sploh drznil poistiti s Prometejem. V odi *Prometheus* (1774) sredi viharnišтва pa z njim isti sebe, namreč sebe kot pesniškega genija, in v sklepni kitici pravi (W 1, 46):

Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde,
Ein Geschlecht, das mir gleich sei,
Zu leiden, weinen,
Geniessen und zu freuen sich,
Und dein nicht zu achten,
Wie ich.

Tu sedim, ljudi oblikujem
Po svoji podobi,
Rod, ki naj bo meni enak,
Ki naj trpi, joče,
Uživa in se radosti
In se zate ne meni,
Tako kot jaz.

Pesništvo prej ni prometejsko v tem pomenu. Friedrich Gottlieb Klopstock imenuje pesniško umetnost še »posnemovalka« Duha stvarnika, ko na začetku epa *Der Messias* (1748) govori (v. 9–12) (Klopstock 1986, 7):

Darf sich die Dichtkunst auch wohl aus dunkler Ferne dir nähern?
Weihe sie, Geist Schöpfer, vor dem ich im stillen bete;
Führe sie mir, als deine Nachahmerinn, voller Entzückung,
Voll unsterblicher Kraft, in verklärter Schönheit, entgegen.

Se ti iz temne daljave morda sme bližati tudi pesniška umetnost?
Posvéti jo, Duh stvarnik, ki pred njim tiho molim,
Pripelji mi jo, kot posnemovalko, polno zamaknjenja,
Polno nesmrtné moči, v poveljani lepoti, naproti.

Rad bi poudaril, da pesništvo ne le prej, ampak tudi potem ni vselej prometejsko v pomenu, ki ga razpira prvi vrhunec pesniškega protistvarjanja, tekma Goethejevega pesniškega genija z Bogom pri ustvarjanju človeka. Vendar se boj proti Bogu v nekaterih modernističnih poetikah nadaljuje in stopnjuje ter iz njih dela protipoetike. »Bog v resnici ni nič drugega kakor drug umetnik [*otro artista*],« pravi Pablo Picasso,¹⁵ s tem da nas med imenovanjem pesnika *alter deus* in imenovanjem Boga *otro artista* zbode v oči premik, lahko bi rekli duhovnozgodovinski premik, vendar vsekakor najprej premik v dojetanju boja, prej kot na bojišču samem. V modernističnih protipoetikah se namreč boj proti Bogu ne godi le pri ustvarjanju človeka, ampak zajame svet in jezik, s tem pa navsezadnje dobi skrajno agonistično razsežnost in postane boj za prvenstvo, tekma za stvariteljsko prednost pred Bogom.

Modernistične protipoetike se v marsičem zasnvljajo v protomodernistični poetiki Stéphana Mallarméja, ki je marsikdaj celo korenitejša od njih. To, kar je še zlasti korenito upovedano v Mallarméjevem pesništvu, pa je odpoved svetu, ki je za cel svet daleč od moralnega ogorčenja lepe duše – pravzaprav od-poved sveta.

Hugo Friedrich v knjigi *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956), ki je v skoraj petdesetih letih, kolikor jih je preteklo od njenega izida, postala literarnozgodovinska klasika, Mallarméjevo pesniško ravnanje s stvarmi slikovito in hkrati povedno opisuje z besedami, kot so »odmikanje«, »izganjanje stvari v odsotnost«, »razblinjanje«, »odpravljanje« in, nadalje, »derealiziranje«, »razstvarjenje«, »izničenje«, »razdejanje«. Kaj je to odmikanje, to izganjanje v odsotnost, to izničenje? Friedrich pravi (Friedrich 1972, 144):

Hoče biti dogodek [*Vorgang*], ki ga je treba razumeti ontološko, namreč dogodek, s pomočjo katerega podeljuje jezik rēči odsotnost, ki jo kategorialno prisposodblja z absolutom (z ničem) in ki omogoča najčistejšo (vse stvarnosti prosto) prisotnost v besedi. To, kar je stvarno uničeno z jezikom, ki izreka njegovo odsotnost [*Wegsein*], prejme v istem jeziku s poimenovanjem svojo duhovno eksistenco.

Vsi naštetih Friedrichovi izrazi krožijo okrog pesniškega dogodka, ki hoče biti na ravni ontološke res(nič)nosti prvotnega dogodka, stvarjenja z besedo, besede dejanja v začetku. Krožijo torej okrog upovedanja kot odpovedanja biti stvarjem v jeziku. Mallarméjevo pesnjenje je evokacija, vendar ni priklicevanje, ampak, nasprotno – in poudarjeno v svojem »proti« –, odpoklicevanje stvari iz bivanja, stvarnosti, sveta, se pravi iz bivajočih v nebivajoče. V *Wegsein*, »biti-stran«, »bivajoče« le v jeziku. Kako?

To lepo ponazarja eden izmed Friedrichovih zgledov, Mallarméjev pesniški postopek v sonetu brez naslova iz leta 1887.¹⁶ V tretji kitici tega soneta je imenovana vaza, prva, pravi Friedrich, pa se začenja z verzom *Surgi de la croupe et du bond*, s tem, da besedi *croupe*, »oblina«, in *bond*, »odskok«, takoj na začetku po zvočni podobnosti zamenjata besedi, ki naj bi vazo opisno imenovali, besedi *coupe*, »kelih, čaša«, in *fond*, »dno«. Vendar je zvočna asociacija pomenska disociacija, zvočno podobno je pomensko različno in pelje v brezlično. Tako imenovana stvar, vaza, se

izmakne domačnosti našega predstavljanja in se, ne da bi se, recimo, vrnila v svoji lastni epifaniji, razodetju v besedi, odmakne iz vsake vidnosti sploh. Razblini se v pomenih po zvočni podobnosti zamenjanih in tudi drugih besed, ki se vežejo nanje, v čisti *speculatio* jezika oziroma, če uporabim izraz iz Mallarméjevega pisma Cazalisu poleti 1868, v »notranjem zrcaljenju besed.«¹⁷ Ne zrcali se več stvar niti se v besednih zrcalih ne zrcali njen odsev, ampak se druge v drugih zrcalijo besede same. Gosto tkanje pomena, pesniški tekst v celoti postane mrtvaški prt za stvar, razblinjeno bolj kakor senca v Hadu.

S takšnim odmikajoče razblinjajočim imenovanjem, s takšnim vodsotnjenjem je stvar v svoji stvarskosti izničena. Dobi »duhovno«, se pravi nematerialno, neempirično eksistenco, čisto prisotnost v jeziku, ki je hkrati svoje nasprotje, čista odsotnost, ali, s filozofsko – vendar v Mallarméjevi rabi tudi pesniško – besedo, *néant*, »nič«. Stvari so namenjene dovršitvi v pesniški besedi, namenjene so izničenju, temu, da v besedi preidejo v nič. Tu so zato, da bi bile razstvarjene, vsa stvarnost je tu zato, da bi bila derealizirana. Kot je Mallarmé leta 1895 zapisal v *Revue Blanche*, »vse na svetu obstaja zato, da bi prispelo v knjigo« (Mallarmé 1970, 378).

Knjiga sveta – svet v knjigi.

Dejanje v začetku – razdejanje v koncu.

Beseda razdejanje, ki se koncu vsaj približuje, ki ga izziva. In, po drugi strani, žgoča *maîtreva* želja »ustvariti besedo za neobstoječo stvar« (647). Stefan George, ki je mojstra prevajal in se pri njem učil, v sklepni kritici pesmi *Das Wort* (1919) pravi (George 1983, 247):

So lernt ich traurig den vezicht:
Kein ding sei wo das wort gebracht.

Tako sem užaloščen naučil se odpovedi:
Naj ne bo stvari kjer zlomi se beseda.

Ta odpoved je v razlagi Martina Heideggra z istim naslovom kakor pesem dvojna. Je odpoved besedi oziroma imenu, ki je le predložek za naše predstavljanje, le predočenje že – ne glede na imenovanje – bivajoče stvari; in je, kot odpoved predočevalni besedi, hkrati odpoved za »skrivnost besede«, za podelitev biti temu, kar šele z besedo postane bivajoče. Skrivnost besede je, skratka, upovedanje še-ne-bivajočega, dogodek, v katerem se iz besede prigodi bit – in stvar je. »Najstarejša beseda za tako mišljeno vladanje besede, za upovedovanje,« pravi Heidegger, »je *lógos*« (Heidegger 1995, 253), s tem da v zanj značilni tihi dejudaizaciji oziroma dekristjanizaciji ostaja neizrečena, zamolčana domena stvarniške besede. *Lógos* ni Božja, ampak pesniška beseda.

Kljub temu pa je tarča modernističnih protipoetik prav *lógos*, predvsem z implikacijo logike. Nič novega ni trditev, da se te poetike ukvarjajo z razgrajevanjem jezika; gre jim za osvobojenje iz »ječe jezika«, za osvobojenje jezika kot ječe, kot diktatorja, ki misli narekuje logiški razvoj. Kot bi rekel Nietzsche, je slovnica zanje nekaj takega kot usedlina logike, za življenje – ki ni pravo življenje – koristne fikcije v jeziku. V tem pogledu osvoboditev besede iz umerjenega govora v prostem verzu

ni tako pomembna; njena osvoboditev iz skladnje navadne govornice in, navsezadnje, iz pomenskega polja, oblikovanega okrog nje, sprostitve energije črke oziroma glasu – to sta velika meta razbesedovalne aleatorike, ki jo vodi hotenje ustvarjati iz izničenja jezika.

Paradoks pa je v tem, da mora *coup de dés*, »met kock«, ki se, vržen iz mojstrove roke, izpeljuje v brezdanje naključno kombinatoriko zvena in pomena, ostati svetovtoren. Zdi se namreč, da je meja med pesništvom in nepesništvom oziroma neumetnostjo prav svetovornost in da v skrajnostih avantgard, ki so z razdejanjem besede prestopile to mejo, protisvet izgine. Izgine s *coup*, ki se obrne proti besedi in zanjo, za svet stran od *coup de maître*, postane smrtni udarec. Pesništvo, ki upoveduje od-poved sveta, je pesništvo, odpoved svetu brez upovedovanja to ni več. Odpoved svetu z odpovedjo besedi je konec pesništva.

Toda: ali je met kock odpravil Naključje? Besedo? Stvarjenje?

Ali je razdejanje doseglo konec?

Ali dejanje ne ostaja v začetku?

Bila je svetloba. Svit. Svet.

In naj bo beseda.

OPOMBE

¹ Prvi del teksta je bil napisan za tretje zasedanje foruma »Orient – Occident« z naslovom *Začetek stvari*, ki ga je organiziralo Kulturno-umetniško društvo Logos 31. maja 2003 v Ljubljani.

² Za prevod *Geneze* zvečine uporabljam SSP, ponekod pa prevajam po hebrejskem izvorniku.

³ Prim. Norton 2000, 254–6.

⁴ Prim. Westermann 1976, 36–65.

⁵ Nav. po Kugel 1998, 66, 20. op.

⁶ Prim. Boman 1968, 52.

⁷ Prim. May 1978, str. IX v uvodu.

⁸ Z »obbesedo« zamenjujem »prireka« v slovenskem prevodu.

⁹ Prim. Silezij 1984, 360.

¹⁰ Prim. Scholem 1991, 1000.

¹¹ Prim. Blumenberg 1989.

¹² Tega ter zglede iz Shaftesburyja in Goetheja jemljem iz Liebergove knjige *Poeta creator*.

¹³ Prim. 1451a.

¹⁴ Nav. po Lieberg 1982, 168.

¹⁵ Nav. po Steiner 1989, 209.

¹⁶ Prim. Friedrich 1972, 117–121.

¹⁷ Nav. po n. d., str. 120.

BIBLIOGRAFIJA

- ANGELUS Silesius (Johannes Scheffler): *Cherubinischer Wandersmann*, izd. Louise Gnädinger (Kritische Ausgabe). Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1984.
- ARISTOTEL: *Metafizika*, hrv. prevod z gr. izvirnikom. Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 1992.
- ARISTOTELES: *De arte poetica liber*, ur. Rudolf Kassel. Oxford, Oxford UP, 1965. Slov. prevod: *Poetika*, prev. Kajetan Gantar. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1982.
- AURELIUS Augustinus, sanctus: *Confessiones*. V: *Sancti Aurelii Augustini Hippo-nensis episcopi opera omnia*, 1. zv., ur. J.-P. Migne. S. d., s. 1. (Patrologia Latina 32), stolp. 659–868. Slov. prevod: *Izpovedi*, prevod Antona Sovreta priredil Kajetan Gantar. Celje, Mohorjeva družba, 1978.
- BENJAMIN, Walter, »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«. V: isti, *Gesammelte Schriften*, zv. 2/1, izd. Rolf Tiedemann in Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt ob Majni, Suhrkamp Verlag, 1977, str. 140–157. Slov. prevod: »O jeziku kot takem in o človeškem jeziku«, prev. Alenka Mercina. V: Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, prev. Frane Jerman idr. Ljubljana, Studia humanitatis, 1998, str. 17–34.
- BibleWorks for Windows*, 2.3d (2200). Seattle, Washington, Hermeneutika Software, 1993 (z naslednjimi Biblijami: King James Version, American Standard Version, Revised Standard Version, Greek New Testament, Ralphs' Septuagint, BHS Hebrew Old Testament, Westminster BHS Old Testament, Latin Vulgate, Westminster Confession).
- BLUMENBERG, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt ob Majni, Suhrkamp Verlag, 1989 (2. izd.).
- BOMAN, Thorleif: *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968 (5., predelana in razširjena izdaja).
- FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Hamburg, Rowohlt, 1968 (razširjena izdaja). Slov. prevod: *Struktura moderne lirike. Od srede devetnajstega do srede dvajsetega stoletja*, prev. Darko Dolinar. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1972.
- GEORGE, Stefan: *Werke*, 2. zv., izd. Robert Boehringer. München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Werke (= W)*, 1. zv.: *Gedichte und Epen I*, izd. Erich Trunz (Hamburger Ausgabe). München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1998.
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Erster Teil*. V: isti, *Werke*, 3. zv.: *Dramatische Dichtungen I*, izd. Erich Trunz (Hamburger Ausgabe). München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1998, str. 20–145. Slov. prevod: *Faust. Prvi del, odlomki*, prev. Božo Vodušek. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996 (Klasiki Kondorja 13).
- GOETHE, Johann Wolfgang: *Zum Shakespeare-Tag*. V: isti, *Werke*, 12. zv.: *Kunst und Literatur*, izd. Erich Trunz (Hamburger Ausgabe). München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1998, str. 224–227.
- HEIDEGGER, Martin: »Das Wort«. V: isti, *Unterwegs zur Sprache*. Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1990 (9. izd.), str. 217–238. Slov. prevod: »Beseda«, prev. Samo Krušič. V: Martin Heidegger, *Na poti do govornice*, prev. Dean Komel idr. Ljubljana, Slovenska matica, 1995 (Filozofska knjižnica 40), str. 230–254.
- HESIODUS: *Theogonia*. V: *Hesiodi carmina*, izd. Alois Rzach. Leipzig, Teubner, 1913 (3. izd.), str. 3–51. Slov. prevod: *Teogonija / Dela in dnevi*, prev. Kajetan Gantar. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1974 (Kondor 149).

- The Interlinear NIV Hebrew-English Old Testament*, izd. John R. Kohlenberger III. Grand Rapids, Michigan, Zondervan Publishing House, 1987.
- KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb: *Der Messias. Gesang I-III*, izd. Elisabeth Höpker-Herberg (Studienausgabe). Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1986.
- KUGEL, James L.: *Traditions of the Bible. A Guide to the Bible As It Was at the Start of the Common Era*. Cambridge, Massachusetts, in London, Harvard UP, 1998.
- LIDDELL, H. G., in SCOTT, R.: *Greek-English Lexicon. With a Revised Supplement*. Oxford, Clarendon Press, 1996.
- LIEBERG, Godo: *Poeta creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*. Amsterdam, Verlag J. C. Gieben, 1982.
- »Longinus«: *On the Sublime*. V: Aristotle, *The Poetics* / »Longinus«, *On the Sublime* / Demeterius, *On Style*. London in Cambridge, Massachusetts, William Heinemann LTD in Harvard UP, 1953 (2., pregledana izdaja), str. 119-254.
- MAY, Gerhard: *Schöpfung aus dem Nichts. Die Entstehung der Lehre von der creatio ex nihilo*. Berlin in New York, Walter de Gruyter, 1978.
- MEISTER ECKHART: *Die deutschen und lateinischen Werke*, 1. odd.: *Die deutschen Werke*, izd. Josef Quint. Stuttgart, Kohlhammer, 1936 isl.
- MALLARMÉ, Stéphane: *Oeuvres complètes*, izd. Henri Mondor in Georges Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1970 (Bibliothèque de la Pléiade 65).
- MILTON, John: *Paradise Lost*. V: *The Works of John Milton*. Ware, Wordsworth Editions Ltd, 1994, str. 111-385.
- MOJSTER Eckhart: *Pridige in traktati*, prev. Milica Kač idr. Celje, Mohorjeva družba, 1995.
- NORTON, David: *A History of the English Bible as Literature*. Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- PLATONE: *Simposio*. V: isti, *Tutte le opere*, it. prevod z gr. izvirnikom, 2. zv., izd. Enrico V. Maltese. Rim, Grandi Tascabili Economici Newton, 1997, str. 335-421. Slov. prevod: *Simpozij*. V: Platon, *Izbrani dialogi in odlomki*, prev. Gorazd Kocijančič. Ljubljana, Mladinska knjiga, 2002 (Klasiki Kondorja 39), str. 178-224.
- SCALIGER, Julius Caesar: *Poetices libri septem*. Ženeva, Santandreasus, 1586 (3. izd.).
- SCHLEGEL, Friedrich: *Schriften zur Literatur*, izd. Wolf Dietrich Rasch. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972. Slov. prevod: *Spisi o literaturi*, prev. Tomo Virk. Ljubljana, LUD Literatura, 1998.
- SCHOLEM, Gershom: »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala«. V: isti, *Judaica 3. Studien zur jüdischen Mystik*. Frankfurt ob Majni, Suhrkamp Verlag, 1970, str. 7-70. Slov. prevod: »Božje ime in kabalistična teorija jezika«, prev. Vid Snoj. *Nova revija*, 10, 1991, št. 111-112, str. 996-1020.
- SHAKESPEARE, William: *King Lear*. V: *The Unabridged William Shakespeare*, izd. W. G. Clark in W. A. Wright. Philadelphia in London, Courage Books, 1997, str. 1053-1092.
- STEINER, George: *Real Presences*. Chicago, The University of Chicago UP, 1989. *Sveto pismo stare in nove zaveze*, slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov (= SSP). Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, 1996.
- Thesaurus Linguae Graecae* (= TLG), 8.00. Irvine, California, University of California, 1999.
- WESTERMANN, Claus: *Genesis*, 1. zv.: *Genesis I-II*. Neukirchen-Vluyn, Neukirchner Verlag, 1976 (2. izd.).

■ DEED IN THE BEGINNING

The text begins by preparing the horizon of expectation for the Biblical narrative of creation, by remarking that it is a sublime narrative of a sublime event. This is God's speech *be-re'shit*, "in the beginning", and it calls for a unique narrative position, a mystical communion with God, from which the narrative as testimony ensues. God's speech in the Biblical narrative-testimony is paradigmatically represented by the sequence of creation, in which God's call is followed by the coming of things into being (e.g. in *Gen* 1:3). From a grammatical point of view, this call is made of an imperative ("Be") and a noun, or rather a name ("light"), but here they combine into the great performative, a word-deed, which not only does, but also makes what it says – the thing it calls to – come into being. Through the word of creation a thing comes into being from nothing; only when it is called upon, in its own name, is it suddenly in being and time. But this is not the case with man in the second Biblical report of his creation. In this report, man is the only being that was not called into being by the word of creation; according to an old translative interpretation in *Targum Onkelos*, when he was given life through God's Spirit, he was also given the language element. It is from here that the idea of two different namings comes from, God's and man's, whereby man's naming is not a pure translation of God's naming, but rather a translation from God's names to the extent of man's own knowledge; it is the translation of the language of things, its voicing in the language of man.

The text goes on to discuss the particular conjecture (which, at the end of a long Judeo-Christian tradition, was spread so insightfully by Benjamin) that things created according to the word of creation have in essence a linguistic structure, a structure of *logos*, in short, their own language. The tradition has carried the image of the two books, the Book of Revelation and the book of the world or nature, from late antiquity into the new age, and was given a new twist with the emergence of modern science, which fought to obtain the right to read the language of the book of the world, that is, the language of things, without the authority of the Book of Revelation, and to put it into human concepts. However, ever since Aristotle, to whom a concept was always something said in human language, European thought has been infused with one basic contradiction: are concepts as "fundamental words" being said from the things themselves, or from the reason, and without bringing out their own structure in the language? Be it as it may, the craving of science for a concept to be a meaningful structure of thing said in human language grows from a conjecture about the language of things brought about by the very Biblical narrative of creation.

It was the same narrative, which gave an impulse to European reflections on poetry. According to Plato, every art is *poietic* or poetic in that it brings things into being; on the other hand, poetry in the narrower sense is the bringing of words from one form of being into another, from regular speech into poetic speech, i.e. the production of verse. This understanding of poetry was prevalent in antiquity and was only changed in Renaissance with the intense encounter of Renaissance scholars with Greek and Judeo-Christian traditions. This gave rise to an analogy between the Maker and the poet as a "second Maker", who brings into being after the first one; in the same way that God creates things, the poet creates human things, deeds, says Scaliger in his

poetics, following Aristotle's *Poetics*, according to which poetry is "a representation of an action". For Aristotle, however, it is, as a *poietic* representation, only a making of an action into a cognizable action based on the human character and not yet a making of character itself, let alone the creation of man. But ever since the Renaissance poetry has often become the very creation or "counter-creation" (Steiner) of man, and reached its first pinnacle in Goethe imaging the poet as counter-creator in the character of Prometheus. The poet's battle with God for the precedence of creation sharpens in different modernist counter-poetics and, apart from man, also includes the world and language. In many ways these are based in Mallarmé's proto-modernist poetics, because in his poetry Mallarmé announces the renouncement to the world, that is, to the being of things in the language, and alongside this renouncement he also wants to find a word for the as yet "non-existent thing". In modernist counter-poetics then the liberation of the word itself happens to take place, and not only from metric speech, but also from syntax and its own field of meaning, leading, in the extremes of avant-garde movements, to the ultimate destruction of the word. This spells the end of poetry, but – and this question concludes the text – does not the word-deed, despite the destruction, remain in the beginning?

September 2003

TASSO IN PREŠEREN PREVAJALČEVE MARGINALIJE IN MALO LITERARNE ZGODOVINE

Srečko Fišer

Šempeter pri Gorici

Prešernoslovci zvečine soglašajo, da je mogoče govoriti o Tassovem vplivu na kitico Krsta pri Savici, sicer pa naj bi bil avtor Osvobojenega Jeruzalema Prešernu zanimiv bolj s svojo romantično-tragično usodo kot pa s svojo poezijo. Avtor nahaja nekatere kompleksnejše paralele v delih obeh pesnikov in čeprav ne poskuša dokazovati realnega vpliva, postavlja tezo, da zveze zelo verjetno segajo onkraj biografsko-anekdotične in formalne sfere.

Tasso and Prešeren: translator's marginalia and a little literary history. Prešernologists generally agree that Tasso's influence on the stanza in Krst pri Savici can be acknowledged; apart from that, they hold it was Tasso's tragic-romantic destiny rather than his verse that awoke Prešeren's interest in the poet of Gerusalemme liberata. The present article establishes some more complex parallels between the works of the two poets and, although it makes no effort to prove factual influences, it advances the thesis that the links most probably reach beyond the mere biographical, anecdotal and formal spheres.

Torquato Tasso je bil svojčas, tudi na Slovenskem, zelo pomemben književnik, med najpomembnejšimi celo. Že ena prvih lekcij iz slovenske prozodije – vsebuje jo pismo, v katerem baron Žiga Zois 5. septembra 1795 priporoča Valentinu Vodniku, naj bi razširil svoj metrični repertoar onkraj amfibraha – navaja dva verza iz *Osvobojenega Jeruzalema* kot posnemanja vreden zgled *endecasillaba*. Verza sta:

Canto l'arme pietose e 'l capitano
che 'l gran sepolcro liberò di Christo:¹

Zois ni šel iskat prav daleč: to sta uvodna verza pesnitve. S svojo nešolsko ritmiko in zvočnimi efekti sta nemara prostodušnega Vodnika bolj zmedla kot mu pomagala; a to za naš namen ni bistveno, bistveno je, da je bil Tasso stavljen za zgled že tako rekoč v najzgodnejši otroški dobi

slovenskega pesnjenja. Nasprotno je dandanašnji pri nas komaj kaj več kot ime iz literarnozgodovinskih priročnikov in celo »šolano« občinstvo ga pretežno pozna le na ta način, kot ime namreč.

Sam sem se imel zadnjih nekaj let priložnost nekoliko intenzivneje ukvarjati z njegovo poezijo. Ob tem mi ni bilo mogoče spregledati, da je italijanski poet v skoraj vseh kolikor toliko izčrpnih obdelavah pesništva Franceta Prešerna omenjen kot eden nezanemarljivih vplivov na našega pesniškega prvaka. Toda omembe so večidel klišejske – znano zaporedje *Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso*, včasih je zraven stavek, dva o kompoziciji *Sonetnega venca* ali o stanci v *Krstu pri Savici*. Le nekaj razprav poskuša doseči nekoliko globlji uvid v to temo.²

Ko sem ravno pri kakovosti uvida, naj poudarim, da tudi moje pisanje nima zelo globokih, zlasti pa ne sistematičnih pretenzij; kar pišem, nikakor, niti v zasnovi ne namerava biti primerjalna študija dveh pesnikov, med katerima je izpričana povazava. Zapisati sem hotel le, skoraj bi dejal, asociacije, »približanja, pridruženja« – v prepričanju, da takšno druženje včasih lahko tudi ugleda kaj pomenljivega ali vsaj zanimivega – preden mi uidejo iz spomina in se listki porazgubijo.

A seveda se niti tako nepretencioznega pisanja ne bi lotil, če ne bi bil intimno prepričan, da je zveza Tasso – Prešeren pomembnejša za celovito podobo našega poeta, kot se da sklepati iz prešernoslovskih razprav.³

V tem prepričanju me – za začetek – utrjujejo kar tri ohranjene nedvoumne omembe Tassa, njegovih del ali oseb v Prešernovih pesmih: v prvi inačici *Povodnega moža*, v *Glosi*, v *Sonetnem vencu*.

Omemba v *Glosi* je podana bolj mimogrede, kot eden številnih zgledov nesrečnih literarnih velikanov; pomembna je kot dokaz, da je Prešeren Tassa štel – najsibo po osebнем poznavanju njegovega dela ali literarni in/ali biografski fami – med največje pesniške veličine.

Pomembnejša je primerjava Urške z Armido iz Tassovega *Osvobodjenega Jeruzalema* v prvotni varianti *Povodnega moža*, natisnjeni v prvem zvezku Kranjske čbelice leta 1830. V tej različici se tretja kitica glasi:

Je znala obljubiti, je znala odreči,
In biti perljudna, in biti prevzetna,
Mladenče unemat, bit staršim perjetna,
V' zvijačah, ko nekđaj Armida, umetna,
Možake je dolgo vodila za nos. –
Ga stakne nazadnje, ki bil ji je kos.

Tudi ta omemba je dokaj bežna: a pomembna je ravno zato, ker je bolj kot ne deplasirana. Armida je vendarle prav malo podobna Urški, frfrasti deklini, kruto kaznovani za svojo lahkomišelnost spogledljivost; je hudobna čarovnica, zelo negativen lik (dasi se na koncu iz ljubezni spreobrne). Primerjava je, skratka, pretirana; in tudi sam pesnik je gotovo čutil, da je taka, in jo v »zreli« verziji opustil. Da pa jo je sploh uporabil in objavil, da ga ni takoj zmotila, najbrž govori o neki meri navdušenja za Tassa v času, ko je pisal *Povodnega moža* (leta 1825).

Vsekakor najpomembnejša je omemba, napisana v času, ko je Prešeren že globlje prebral pesniške sorodne duše iz preteklosti in tudi dobro

izmojstril arhitektoniko renesančnih verznihi form, na vrhuncu pesnikove ustvarjalnosti skratka, v 3. sonetu *Sonetnega venca* (1834):

Iz srca svoje so kali pognale,
ki bolečin molčati delj ne more;
enak sem pevcu, ki je Leonore
pel Estijanke imenitne hvale.

*Des' od ljubezni usta so so molčale,
ki mu mračila je mladosti zore,
ki v upu nič imela ni podpore,
skrivěj so pesmi jo razodevale.*

Naš pesnik tu govori o nuji, ki mu ne da molčati in ga sili pesniti, čeravno bi bilo zanj domnevno boljše, ko bi bil tihò. Eksplicitno se primerja s Tassom; tako neposredno, *eksistencialno* (»enak sem«) se Prešeren ni primerjal z nobenim drugim pesnikom, niti s Petrarcom ne; in tudi tako obsežno ne vem, če kdaj, saj primerjava zavzema skoraj pol soneta, šest verzov, če smo natančni. Prešeren čuti, bi lahko rekli, Tassovo *usodno* bližino. Po tem, kako govori o italijanskem pesniku, je sicer mogoče sklepati – kot so že sklepali tudi drugi – da tu pravega, »globokega« vpliva še ni bilo, da je bil Prešernov interes v tem času bolj biografske narave, torej površen,⁴ da mu vir za te verze ni bil sam avtor *Osvobojenega Jeruzalema*, temveč Goethejeva drama *Torquato Tasso* (1789) ali/in Byronova pesem *Lament of Tasso* (1817)⁵ – torej besedili, ki sta dejansko postavili italijanskega pesnika na romantični piedestal; Tassova nesrečna ljubezenska zgodba z vojvodinjo d'Este je namreč pretežno fikcija predromantikov in romantikov (sodijo vsi novejši biografi).

Mislím, da je vendarle preuranjeno, če s takim argumentom potisnemo paralelo vkraj, kot to radi naredijo prešernoslovci,⁶ češ da je zo zgolj literarna komparacija in nič več.

Prešeren je moral Tassovo poezijo vsaj nekoliko tudi neposredno spoznati v šoli;⁷ in malo verjetno, da samo v šoli: italijanski pesnik je bil v nemško govorečih deželah cenjen in antologiziran avtor (npr. v Schleglovi antologiji *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie* iz leta 1804, ki je bila tako rekoč obvezno čtivo romantikov); njegova slava tudi Kranjske ni obšla – v suplementu starega Wildejevega kataloga ljubljanske Licejske biblioteke, denimo, najdemo Griesov nemški prevod *Osvobojenega Jeruzalema*, prav tisti, ki ga hvali Čop;⁸ in če vemo, da je ta prevod izšel v Jeni leta 1824, suplement Wildejevega kataloga pa sega do leta 1828, potlej je jasno, da je prišla ta pomembna romantična izdaja Tassa v Ljubljano še zelo sveža.

Pravkar omenjeni Prešernov prijatelj in literarni mentor Matija Čop je Tassovo poezijo brez dvoma zelo dobro poznal: v svojih spisih večkrat omenja italijanskega poeta⁹ in v inventarju njegove osebne knjižnice je močno zastopan, kot predmet (Byron idr.) in še bolj kot avtor: obsežen izbor lirike, pastirska igra *Aminta*, *Gerusalemme liberata*, *Le sette giornate del mondo creato* – če ne štejem antologij.¹⁰ Zdi se skoraj nemogoče,

da Prešeren nikdar ne bi bil vzel v roke nobene teh knjig svojega bližnjega prijatelja – sploh, če vemo, kaj so Čopove literarne preference pomenile zanj.¹¹

Slednjič še slavni literarno-biografski element (tu sem na bolj spolzkem terenu; toda ponavljam, govorim o možnosti, ne o gotovosti): Prešernovo oboževanje in opevanje Primičeve Julije se ponavadi povezuje s Petrarcom, Lauro in prek njega z liriko trubadurjev, in ta povezava je v osnovi nedvomno upravičena, navsezadnje jo uvaja že Prešeren sam; toda razvoj tega motiva pri njem – ideja neizpolnjene, pravzaprav *usodno neizpolnljive* ljubezni (soneti, *Krst*) je bolj kot Petrarco sorodna »čustveno prvobitnejšemu«¹² Tassu.¹³ V tem kontekstu je navsezadnje zanimivo tudi vprašanje socialne komponente tega poetično-erotičnega razmerja. V Petrarcovi relaciji do Laure ni sledu o kaki socialni komponenti; v Tassovi liriki seveda tudi ne (ta motiv je bil zunaj poetičnih kanonov časa); zato pa je nadvse navzoč v romantičnem mitu o nesrečni ljubezni Tassa, »ubogega pesnika«, do vojvodinje; in seveda ga v veliki meri *realno* reproducira Prešeren, pesnik, boem kmečkega rodu, s svojo ljubeznijo in opevanjem bogate meščanke. In če upoštevamo, da je bil Tasso (ki je bil v liriki seveda tudi sam, kot takrat vsi, petrarkist) imeniten sonetist, svoj ep pa pisal v stancih, in to takih, ki se zdijo blizu Prešernovemu občutenju te forme, kot bomo videli še kasneje – imamo že kar kompleksno paralelo. Seveda je slejkoprej tvegano govoriti o dejanskih vplivih; a morda je še bolj zanimivo premišljevali o tem, kako literatura nekega pesnika (Tassa) prek njegove biografije, interpretirane v literaturi drugih pesnikov (Goetheja, Byrona), zaznamuje literaturo *in* (konec koncev nemara) biografijo nekega tretjega pesnika (Prešerna).

Naj zdaj poskušam opisati nekaj posamičnih elementov na vzporednici. Zaradi lažje obravnave si bom opravilo razdelil na dva dela: liriko in *Krst*.

Lirika

Tu gre predvsem za Prešernove sonete, med njimi predvsem za *Soneti venec*; pri njem pa najprej za nikdar docela razrešeno vprašanje zgledov za formo sonetnega venca in vloge, ki jo je morda imel pri tem Tasso. Tasso je namreč avtor sonetnega venca,¹⁴ pri katerem naj bi se Prešeren *morda* navdihoval. Vprašan je ob tem cela vrsta: ali je Prešeren ta venec sploh poznal, če ga je, ali se je lahko navdihnil pri njem, če se je, kako, itn.

Kar zadeva poznavanje: omenjeni izbor Tassove lirike iz Čopove knjižnice¹⁵ vsebuje *coronale*, sonetni venec, posvečen Margheriti Gonzaga d'Este, soprogi Tassovega mecena (in »ječarja«) Alfonsa II. d'Este, in poleg tega, mimogrede povedano, še dve »venčni« pesniški kompoziciji: *verigo* (*catena*), posvečeno isti osebi, in venec (*corona*) madrigalov, napisan v mlajših letih za Lauro Peperara.¹⁶ Tassove kompozicijske virtuoznosti so torej v tej izdaji zelo dobro zastopane. To seveda ne dokazuje nespodbito, da jih je Prešeren poznal; dokazuje pač, da mu ni bilo treba daleč ponje, če so ga zanimale – in spričo okoliščin (njegove afinitete do

»magistralnih« pesniških form, Tassove popularnosti, pomanjkanja drugih zgledov) bi bilo *francamente* čudno, če ga ne bi.

Tassova poezija je, kot sem rekel že v uvodu, dandanašnji pri nas zelo malo znana. Zato ni napak razjasniti nekatere temeljne stvari.

Najprej, če rečem »Tassov sonetni venec«, slovenski bralec ali poslušalec tega izraza najbrž razume, po analogiji s Prešernom, neko pomembno, tehtno, veličastno pesniško zgradbo, ki bržkone pomeni sam vrh Tassove lirike. To je prav daleč od resnice. Gre namreč za priložnostno enkomijsko verzifikacijo, kakršne je Tasso napisal ogromno. V tem korpusu je sicer nekaj, dasi ne mnogo, besedil, ki z umetniško močjo segajo onkraj konkretne priložnosti, za katero so bila zložena; toda omenjeni sonetni venec ne sodi mednja, nasprotno, v pesnikovem opusu je tako zelo drugotnega pomena, da ga danes že kar težko najdemo objavljenega v knjigi.¹⁷ Ko sem prebiral omembe hipotetične povezave Tassovega in Prešernovega venca, se mi je včasih vzbudil dvom, ali so razpravljalci sploh prebrali tiste Tassove sonete. Mogoče ni odveč žrtvovati nekaj prostora in objaviti vseh dvanajst, da bomo vsaj zatrdno vedeli, o čem govorimo.¹⁸

Nekaj je očitno vsakomur: stih ferrarskega dvorjana-poeta so svetlobna leta daleč od jasne in lapidarne izjave *Poet tvoj nov Slovincam venec vije*. Anton Slodnjak piše, da je vsebina Tassovega venca »precej težko umljiv, baročni slavospev Margheriti Gonzaga z nekaterimi vroče doživeti lirskimi digresijami«¹⁹ in čeravno je bil ta veliki prešernoslovec hudo negativno nastrojen nasproti baročni poeziji, kamor po vsem sodeč prišteva ta venec, če ne Tassa nasploh, je tukaj njegova sodba še sorazmerno milostna – saj bi lahko tudi rekel, da gre zgolj za puhlo dobrikavo frazarjenje: kakšnih zelo doživetih lirskih digresij v teh sonetih ne najdem, nasprotno, pri branju dobim občutek, da hoče pesnik imponirati z obsegom in formo in namenoma pleteniči čimbolj na dolgo. Slodnjak poleg tega pravi, da je ta ciklus od vseh potencialnih Prešernovih zgledov iz italijanske renesanse »najbolj podoben tako imenovanemu sienskemu sonetnemu vencu«.²⁰ Najbolj morda, v nekaterih bistvenih potezah pa ne: ni štirinajstčlenski, nima *magistrala*. Je torej tu sploh o čem razpravljati?

Toda nespodbitno dejstvo je, da Prešeren namenja skoraj polovico enega od sonetov, torej markanten delež *Venca*, primerjavi sebe s Tassom, katere *tertium comparationis* je *trpeči ljubimec* in *pesnik*; in če vključim v interpretacijo primerjave svoj, aposteriorni kontekst: to je pesnik *sonetnega venca*, in to, N. B., venca, katerega uvodni verz vsebuje omembo *domovine*. To so koordinate Prešernovega *Sonetnega venca*: ljubezen, poezija, domovina. Je potemtakem vendarle mogoče govoriti o dokaj zanesljivi zvezi?

Calvi, denimo (eden tistih, ki so zanesljivo prebrali Tassov venec – vprašanje le, kako dobro je prebral Prešernovega!), ne verjame, da bi bil Prešeren sploh bral Tassov venec, in pravi, da Prešeren »s tem, ko hlini, da zajema neposredno od Italijanove avtoritete, zelo poveča naboj svoje pesniške pripovedi«.²¹ Čeprav je glede na malo prej napisano njegova sodba o Prešernovem nepoznavanju Tassovega venca zelo verjetno napačna, pa morda vseeno zasluži nekaj pozornosti. Temelji bržčas na ugotovitvi, da mimo posvetila dami in omembe domovine ni opaziti kakšnih

konkretnih podobnosti med vencema, in tej ugotovitvi ni mogoče oporekati. A če preberem Calvijev opazko o »pesniškem blefu« *cum grano salis* in predvsem brez njegovega paternalizma, lahko iz nje izpeljem takole spekulacijo: morda je Tassov sonetni venec Prešernu funkcioniral kot mit podobne vrste, kot je bila njegova ljubezenska zgodba z Eleonoro d'Este; in kot tak je bil kompatibilen s Prešernovo pesniško intenco veliko bolj, kot bi lahko bilo dejansko besedilo. Kajti če sodim po tem, s čim in kako se Prešeren inspirira pri, denimo, Petrarcu, tam, kjer je precej očitno, da se inspirira (*Je od veselga časa, Marskeri romar ...*),²² mora biti očitno, da ga ta Tassov venec s svojo celotno vsebino pač ne bi mogel inspirirati, ko bi ga prebral – malo ali skoraj nič prebran ali prebran, a ne čisto razumljen (ne bi bilo nič čudnega – saj potrebuje bralec kar precej potrpljenja, da sploh ugotovi, *kdo je kdo* in *kaj je kaj* v njem) pa mu je bil nemara prav tista spodbuda, ki jo je potreboval. Lahko da mu je v tem primeru *pomagalo* njegovo domnevno ne briljantno znanje italijanščine: ker se ni mogel prebiti skozi Italijanove prigodniške puhlice, je z intuicijo pravega pesnika segel naravnost k tistemu, kar je bilo zanj največ vredno, in to je bila omenjena povezava domovine in oboževane dame. Saj je bil natanko s takim osrediščenim pristopom Prešeren sploh zmožen vdahnuti življenje in poetični naboj neki v bistvu predvsem prigodniško-akademski formi, ki ni bila niti namenjena za *posodo* visoke poezije. Forme so mu pomenile izziv, njemu, ki je bil plazmator slovenske pesniške in ne samo pesniške govornice; in torej se mi zdi kar malce čudno, ko berem, kako strastno so prešernoslovci iskali zglede za Prešernov venec, pri tem pa vehementno zagovarjali njegovo izvirnost: pa saj izvirnost pesnika je prav to, da najde ali ustvari formo, ki je kongenialna njegovi izpovedni nuji. Prešeren je imel opis sienskega sonetnega venca, zгледа zares žlahtne vsebine v tej posodi pa po vsem sodeč ni imel. S tega gledišča je imel torej A. Slodnjak prav, ko je zapisal, da je »Prešeren zlagal Sonetni venec v zavesti popolne umetniške zrelosti in svobode«²³ – dasi je morda hotel reči, da so bili zglede zanj nepomembni, česar pa jaz ne mislim.

Krst pri Savici

Ta razdelek se zdi pri premisleku o povezavi Tassa in Prešerna bistvenejši. Literarna zgodovina je dokaj soglasna, da je bil pomemben ali celo glavni zglede Prešernove stance v *Krstu pri Savici* Tassov *Osvobojeni Jeruzalem*. Kar zadeva dostopnost morebitnega zгледа, tudi tu ni dvoma: če je imel naš pesnik interes, si je mogel zlahka ogledati izvirnik in tudi dober nemški prevod.

Pri vprašanju Prešernove stance se velja za trenutek pomuditi. Naš pesniški prvak te kitične forme ni uporabil samo v *Krstu*; markantno zgodnejše besedilo te vrste je *Slovo od mladosti*. Nespregledano dejstvo je, da se je takrat in kasneje odločil za »italijansko« stanco s samimi ženskimi rimami, nasprotno najuglednejšim nemškim pesniškim zgledom (tudi omenjeni Griesov prevod *Jeruzalema* alternira moške in ženske rime). Bi bil Tasso lahko pobuda tudi za to?

Neposredno pač ne, že zato, ker Tasso uporablja *ottavo rimo* samo v epiki, v liriki ne. A če upoštevamo malo prej povedano, da namreč Prešeren vedno jemlje literarne zglede »s kreativno rezervo« in pogledamo malo širše in »navzkrižno«, morda neka stičišča le obstajajo. Kajpak Prešernu za to, da je mogel v elegičnem tonu opevati minulo mladost, ni bilo treba brati Tassa; vendar ni mogoče spregledati, da je motiv, ki ga Prešeren razvija v *Slovesu*, namreč motiv *sovražne sreče*, ki je kriva, da ostanejo takšni in drugačni ideali neuresničeni, še več, da so neuresničljivi, središčnega pomena za oba pesnika – in je bržkone glavni element, s katerim je Tasso romantikom legel v dušo. Seveda: stik je bil morda posreden, ni nujno, da je Prešeren Italijanove pesmi, v katerih razvija ta motiv, sploh poznal; obstaja pa in mislim, da ga je težko odpraviti kot zgolj površinskega.

Vrnimo se po tej kratki digresiji h *Krstu* in *Jeruzalemu*. Calvi navaja še celo vrsto podobnosti, ki pa imajo povečini to skupno lastnost, da, kot pravi Cooper, »the *Krst* passages he compares with passages in the *Liberata*, bear scarcely any convincing resemblance to one another at all.«²⁴ Morda v primeru ali dveh to ne drži povsem, kot bomo videli; a četudi je res, da ima Tasso, denimo, »Pugna questa non è, ma strage sola« (*Liberata* XX/56), ali »di sangue un lago« (*Liberata* IX/93), ali tudi, če pogledamo še zunaj *Jeruzalema*, »morte soave« (sonet 73), kar vse je gotovo podobno kot »ne boj, mesarsko klanje« (*Krst*, *Uvod* 19), ali »kri ... napolnila bi jezero« (*Krst*, *Uvod* 2) ali »prijazna smrt« iz *Sonetov nesreče*, to seveda še ne pomeni nujno, da je Prešeren te drobce vzel od Tassa; pomeni pa nedvomno, da je tema Prešernove topike zelo zanimiva in še precej odprta raziskovanju.

Gotovo je pomembna hiba Calvijevega razpravljanja v metodi, ki po vsej sili išče realne *odvisnosti*;²⁵ te je tudi pri očitni podobnosti dostikrat težko dokazati in tako razpravljanje si samo koplje grob. Vzporednice, ki sem jih in jih bom še navedel, pravzaprav želijo biti interpretativna pomagala prej kot doneski k razumevanju faktične geneze Prešernove pesnitve. V tem oziru se mi zdijo zanimivejše tiste, ki so kompleksnejše, ki ne zadevajo le posameznih drobcev besedila, ampak segajo na strukturno raven. Naj jih naštejemo nekaj.

Obe pesnitvi imata poudarjeno krščansko noto, obenem pa je njuna krščanska usmeritev nekako dvoumna (poleg ostalega izkazujeta precej, marsikdo je mislil, da preveč, simpatij do nekristjanov). Tu moram opozoriti na interpretacijo zveze med pesnitvama, ki jo podaja Cooper. Ta pisec najprej ugotavlja: »Prešeren's use of the *Liberata* amounted not to borrowing its images or phrases, but to reexamining its central themes and ideas and reelaborating them in his own epic.«²⁶ Cooper vidi dve središčni temi *Osvobojenega Jeruzalema*: »one is the characters' quest for love, the other their quest for profound, orthodox religious feeling, in Italian called simply *pietà*.«²⁷ Junaki – Godfrid, Tankred, Klorinda, Armida, Rinald in tudi bolj epizodne figure – imajo in si prizadevajo imeti različne mešanice tega dvojega. »The central idea of the *Krst pri Savici* is also the interplay between love and *pietà*. In this most important respect the Slovene epic, I feel, is modeled upon Tasso's *Liberata*.«²⁸ Ključna lika

Krsta, Črtomir in Bogomila, vsak na svoj način prehodita pot od ljubezni h krščanski *pietà*.

Ni moj namen, da bi podrobneje obnavljal Cooperjev sicer zelo zanimivi članek (vsekakor je škoda, da sorazmerno kratko besedilo ni prevedeno v slovenščino). Interpretacija ameriškega prešernoslovca ima to nedvomno vrtilino, da se vprašanja vzporednic loteva na resnično vsebinski ravni. Brez pridržkov se je mogoče strinjati, da sta »podvrsti« *ljubezni*, »navadna« *ljubezen in krščanska ljubezen alias pietà* res središnji temi obeh pesnitev in da tu obstajajo pomenljive vzporednice med njima. Vendarle pa se zdi, da taka interpretacija nekako preveč ostaja zgolj pri »nominalni vrednosti« *tega, kar je napisano: na eni strani kot da pretirano verjame znani Prešernovi izjavi, zapisani v pismu Čelakovskemu, kjer pesnik omalovažujoče razglaša Krst za metrično vajo, s katero naj bi si pridobil naklonjenost duhovščine; na drugi pa bi se morda bolj prilegala pozni, literarno in religiozno ortodoksnejši različici Tassovega epa, Gerusalemme conquistata. Rekel bi, da sta koordinati pravi, vendar še ena bistvena manjka, namreč ono drugo, ki je zunaj krščanskega horizonta, ima pa pomembno, če ne najpomembnejšo težo – to pa je zlasti že omenjeno pojmovanje usodnosti, ki je pri Tassu kot pri Prešernu v bistvu nekrščansko. Iz tega pojmovanja potekajo specifična subjektivnost, ideja o neuresničljivi ljubezni, objokovanje zlatih časov itn. Morda lahko tudi drobni zgledi o tem kaj povedo ali vsaj nakažejo.*

Pesnikovo apostrofiranje junakov. Calvi vehementno zatrjuje, da je to slogovno sredstvo Prešeren lahko vzel edino od Tassa.²⁹ Primera, ki ga jemlje, bi bilo bolje ne vzeti, saj italijanski prešernoslovec zgreši cilj že na svoji strani: nagovor Tankredu v XII/86 *Osvobojenega Jeruzalema* ni pesnikov, temveč ga izreka Peter Puščavnik. Vzemimo raje kateri drugi nagovor, denimo nedolgo pred tem pesnikov komentar v slavnem pasusu, dvoboju med Tankredom in Klorindo (XII/59):

Misero, di che godi? oh quanto mesti
fiano i trionfi ed infelice il vanto!
Gli occhi tuoi pagheran (se in vita resti)
di quel sangue ogni stilla un mar di pianto.³⁰

Stanc *Krsta pri Savici*, ki bi uporabljale to slogovno sredstvo, ni zelo mnogo, iz preprostega razloga – *vseh* stanc Prešernove poeme ni mnogo (manj, kot jih ima najkrajši spev *Jeruzalema*) in še od teh jih je dober del napisan v premem govoru, torej ne morejo biti pripisane neposredno pesniku. A če pogledam praktično katerokoli od onih, ki so »avtorjeve« *– naj bo kar tista, ki je najbolj na začetku, št. 2:*

Al jezero, ki na njega pokrajni
stojiš, ni, Črtomir, podoba tvoja? –
/.../
ak prav uči me v revah skušnja moja,
/.../

vidim: nagovarjanje je pri Prešernu močno intenzivirano; gre za *pravo*, osebno, ne le gramatično prvo osebo. Prešeren je to slogovno sredstvo – naj ga je dobil od Tassa ali od koga drugega – dogradil v skladu s svojo osebno, v temelju romantično poetiko.

Apostrofiranje junaka je le eden od vidikov subjektivizacije, torej razmerja med pripovedovalcem in upovedovano snovjo, kar je zelo široko področje, na katero se ta hip pač ne nameravam podajati; vsekakor pa ravno to razmerje najbistveneje določa »intoniranost« in posledično tudi ustroj osnovne kompozicijske enote pesnitve, stance; in tu ne poznam klasičnega zgleda, ki bi bil v tem pogledu bližji Prešernovi stanci v *Krstu* kot prav Tasso.³¹

Močna ženska figura in njena sentenca. Bogomila, Krst 24:

Ne združenja, ločitve zdaj so časi,
šel naj vsak sam bo skoz življenja zmede
/.../

Sofronija, *Liberata* II/36:

Amico, altri pensieri, altri lamenti,
per più alta cagion il tempo chiede.³²

Trditi, da sta si odlomka podobna, kot trdi Calvi,³³ je pač zelo problematično, če podobnosti ne opredelimo natančneje. Kajti besede so druge; nezgrešljiv pa je identični ton nekakšne mehke odrezavosti (ali odrezave mehkode). Prav ima Cooper, ko pravi, da je prava junakinja *Krsta* Bogomila – ona reši nacijo, Črtomir je le njeno orodje.³⁴ In pravzaprav je tudi v *Osvobojenem Jeruzalemu* dokaj podobno: junakinje so močnejše od junakov, ki so, nasprotno, v večini prej žrtve ljubezni kot osvajalci.³⁵ Ne mnogo drugače Črtomir, ki je tudi kronični poraženec: »prav praviš, de ne smem jaz upat sreče, / ki vedno je bila in bo sovražna meni«: in smo spet pri sovražni sreči.

Voda, sveta in poetična. Črtomir pri Savici, Herminija pri Jordanu, Tankred pri izviru itn.:

Krst 20–22:

Pri slapu čakal jutro bo Savice
vesele ali žalostne novice.
/.../

Zbudi ga 'z misel teh mož govorica,
ki bližajo se z blagam obloženi,
spozna koj ribiča poštene lica;
neznan mož pride po stezi zeleni;
talar in štola, znamenja poklica,
povesta mu, de služi Nazareni.

Liberata VII/3–6:

/.../

giunse del bel Giordano a le chiare acque
e scese in riva al fiume, e qui si giacque.

/.../

Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti
rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene,
che sembra, ed è, di pastorali accenti
misto e di boscareccie incolte avene.
Risorge, e là s'indirizza a passi lenti,
e vede un uom canuto a l'ombre amene
tesser fiscelle a la sua greggia a canto,
ed ascoltar di tre fanciulli il canto.³⁶

Težko bi rekli, da sta si ta dva odlomka zelo blizu. Tu imamo dušno dramo, tam pastoralni prizor. Tu imamo vojščaka, tam splašeno dekle. Res pa je splašeno dekle v oklepu in ima meč. In »talar in štola, znamenje poklica« je pač tudi znamenje *pastirskega* poklica. In Jordan je reka krščevanja in tudi Črtomir bo pri Savici v 52. stanci krščen. Tako imamo paralelo, ki nekako funkcionira v več smeri.

Kot sem imel že priložnost ugotavljati ob drugem zgledu,³⁷ Prešeren ni tisti tip poeta, ki bi jemal kose besedila in jih vezal v svojo poemo; kvečjemu jemlje duha, a tudi tega ne zato, da bi ga posnel, temveč da z njim vstopa v dialog.

Sicer pa imamo, če nas veseli, malo dlje v istem spevu *Jeruzalema* še eno vodo; tokrat pa je to res izvir in ob njem je vitez in koprneč ljubimec, Tankred. *Liberata* VII/25:

Giunse dove sorgean da vivo sasso
in molta copia chiare e lucide onde;
e fattosene un rio volgeva a basso
lo strepitoso piè tra verdi sponde.
Quivi egli ferma addolorato il passo,
e chiama, e sola a i gridi Eco risponde:
e vede in tanto con serene ciglia
sorgor l'aurora candida e vermiglia.³⁸

Ob vodi je kraj meditacije; ob vodi je eden tistih krajev, kjer se poezija poraja neposredno iz kontemplacije naravne lepote, kjer je izkustvo lepote mistično izkustvo v pravem pomenu besede. *Krst* 49:

Izmed oblakov sonce zdaj zasije
in mavrica na blede Bogomilo
lepote svoje čisti svit izlije
/.../

Temne sile. Krst 1:

Mož in oblakov vojsko je obojno
končala temna noč, /.../

Bohinjsko jezero stoji pokojno,
sledu ni več vunanjega viharja;
al somov vojska pod vodo ne mine,
in drugih roparjev v dnu globočine.

Liberata VIII/1:

Già cheti erano i tuoni e le tempeste,
e cessato il soffiar d'austro e di coro:
e l'alba uscia de la magion celeste
con la fronte di rose e co' piè d'oro.
Ma quei che le procelle avean già deste,
non rimaneansi ancor da l'arti loro;
anzi l'un d'essi, ch'Astagorre è detto,
così parlava a la compagna Aletto:³⁹

Morda se tu tudi ni treba prehitro namrdniti nad Calvijem:⁴⁰ ni nemara Prešernovo podzemlje (v resnici: *podvodje*) učinkovita transpozicija Tasso-vega pandemonija, ki ga naš poet, kakršen je, pač ne more evocirati, a ga potrebuje kot *psihogram*?

Očitki s prave poti zablodelemu junaku. Krst 35:

Iz spanja svojga, Črtomir! se zbudi,
slovo daj svoji strašni, dolgi zmoti,
po potih se noči temne ne trudi,
ne stavi v bran delj božji se dobroti,
in njene milosti dni ne zamudi,
da sklenete se enkrat najni poti,
ljubezen brez ločitve de zazori
po smrti nama tam v nebeškem dvori.

Tako Bogomila blago, a odločno kara Črtomira. Tudi Tankred je v bolečini izgubljene ljubezni deležen ukorov, najprej od Petra Puščavnika, potlej (v snu) še od Klorinde. *Liberata XII/86–88:*

O Tancredi, Tancredi, o da te stesso
troppo diverso e da principii tuoi,
chi t'assorda? e qual nuvol si spesso
di cecità fa che veder non puoi?
/.../

Rifiuti dunque, ahi sconosciute! il dono
del ciel salubre, e 'n contra lui t'adiri?⁴¹

In še 92–93:

spero che per te loco anco s'appresti,
ove al gran Sole e ne l'eterno die
vagheggerai le sue bellezze e mie.
/.../

Se tu medesimo non t'invidii il Cielo,
e non travii co 'l vaneggiar de' sensi,
vivi, e sappi ch'io t'amo, e non te 'l celo,
quanto più creatura amar conviensi.⁴²

Bogomilin govor vsebuje oboje, opomin pred tosvetno (versko) za-blodo in obljubo onstranskega srečnega snidenja.

Še bi se dalo nabrati takega. A ni moj namen podati popolnega inventarja podobnosti niti ne, kot rečeno, dokazovati, kje je Prešeren zajemal ali celo prepisoval od Tassa. Da pa obstajajo vzporednice, je pač nadvse normalna stvar: Prešeren je v svoji zreli dobi, ki ji pripadajo tako soneti kot *Krst*, romantik, in Tasso je bil, s svojo življenjsko usodo kot s svojo lirsko, elegično, hipersenzibilno pisavo blizu romantični občutljivosti. Vprašanje je le, koliko od vsega tega je naš pesnik tako rekoč vdihnil iz duhovnega ozračja, v katerem je živel, in koliko je poznal samega Tassa; in tu bi si upal postaviti domnevo, da ga je poznal bolj, kot je večinsko sprejeto mnenje.

Značilnosti Tassove pisave – emfatičnost, eksklamacije, nagovarjanje upovedenih oseb, po formalni plati pa zlasti emocionalna, razgibana, dostikrat prav viharna ritmika, vse to skratka, kar lahko zajameta pojma subjektivizma in lirizma, ki se redno uporabljata v zvezi z italijanskim pesnikom – so bile romantikom in seveda tudi Prešernu zelo po meri. Kajpak je treba to slogovna sredstva pogledati dovolj natančno in potlej ne bomo kot Calvi prenagljeno trdili, da tega Prešeren ni mogel dobiti od nobenega drugega pesnika: kakršen je bil – tak, da je vstopal v dialog s svojimi zgledi – je mogel to dobiti od mnogih drugih pesnikov, od starih pa do sočasnih romantikov drugih dežel; a na drugi strani je spet res in ne gre spregledati, da Prešeren nedvomno spada med tiste romantike, ki so hoteli biti klasiki, in s stališča percepcije tistega časa je nemara prav Tasso pesnik, ki najbolj uteleša spoj teh dveh kvalitiet, klasike in romantike, je, z drugimi besedami, *največji romantik med klasiki* – saj prav zato je tudi zrasel v mit. Kajkrat je za razumevanje nekega pesnika pomembnejša od konkretnih vplivov nanj prezenca te ali one figure na duhovnem prizorišču časa.

Skratka: niti za enega primerov, ki sem jih napaberkoval, ne trdim kategorično, da ga je Prešeren vzel neposredno od Tassa; toda o nekakšni *izbirni sorodnosti* med pesnikoma bi si vendarle upal govoriti.

Dodatek:

Tassov sonetni venec

Po Solertijevem številčenju, ki ga povzema Maier, so to enote 1000–1011. Pojasnjevalni *argomento* (avtorjev) se glasi:

Corona de le laudi de la serenissima Margherita Gonzaga d'Este, duchessa di Ferrara.

1

Era piena l'Italia e pieno il mondo
de l'onor de' vostri avi, e presi i regni,
vinta l'invidia e vinti i ferì sdegni,
e già serva la terra e 'l ciel secondo;
e per sì largo mare e sì profondo
oltra tutte le mete e tutti i segni
stanche le vele de gli umani ingegni
via più che 'l vecchio Atlante al grave pondo;
quando fra noi discesa, alma celeste,
qual peregrin che preziosi odori
e care merci in oriente accoglie,
scopriste i pregi e le bellezze oneste
che sono eterni in ciel fregi e tesori,
e tesoro mortal la bella spoglia.

2

È tesoro mortal la bella spoglia
e se 'n gloria natura ovunque il mostri
per meraviglia a voi, stellanti chiostrì,
pur ch'un bel velo si rimova e toglia.
E quel dolce splendor che l'alme invoglia,
e i bei lumi e le grazie e i doni vostri
rinchiude qui fra gemme e perle ed ostri
a ciò che perda Amore e non si doglia;
e 'n questa bianca neve e 'n queste brine
estingua le sue fiamme, e le raccenda
poi di questi occhi nel soave foco;
e tessa i nodi suoi di questo crine,
da questa fronte le sue leggi ei prenda,
faccia la sua prigionie in questo loco.

3

Faccia la sua prigionie in questo loco
l'anima peregrina, anzi la reggia,
dov'ella sforza Amore e signoreggia
e prende il fato e la fortuna in gioco.
E 'n queste luci, ch'io temendo invoco,
quando turbato il ciel tuona e lampeggia,
si mostri la pietate, e qui si veggia
che sdegno contra lei val nulla o poco.
Qui siedo maestate a qui sfaville

seco la gloria, e qui l'onore avvampi,
ch'a lui, che solo il dà, si volge e riede:
perché fra sì lucenti alme faville,
fra sì maravigliosi e chiari lampi
ha fatta ogni virtù felice sede.

4

Ha fatta ogni virtù felice sede
in questo petto, e in questa nobil alma
ha stabil regno Astrea lucida ed alma,
e quella ch'alto intende e lunge vede.
E trionfali spoglie e care prede,
fortezza e castitate, alloro e palma,
e sovra la terrena e nobil salma
la speme vola e l'animosa fede.
E, trascorrendo il ciel di cerchio in cerchio,
mira tutte le stelle e tutti i lumi,
dove nel bel sereno ognor s'aggiorna.
Né vano affetto o desiar soverchio
le adombra il vero sol con ombre e fumi,
mentre al lo specchio se medesma adorna.

5

Mentre al lo specchio se medesma adorna,
in cui sempre riluce in più sembianti,
arde e fiammeggia tra felici amanti
l'anima bella e lieta in ciel soggiorna.
Così nel suo principio ella ritorna
sopra le torte vie de' sette erranti,
né stima che la gloria in terra il canti,
né gli alti suoi pensieri il suon distorna:
ch'angelica armonia, divina tromba
par che l'accesa mente e 'l cor l'ingombri,
tal che le nostre laudi ha quasi a scherno.
Pur intanto colei poggia e ribomba,
e quasi avvien che sotto l'ali adombri
ambo gl'imperi e quant'io miro e scerno.

6

Ambo gl'imperi e quant'io miro e scerno
empie la gloria e quant'occulto giacque
dove di Menfi e di Babel si tacque
l'antica fama e quasi è il grido eterno.
E pare il sol più ratto a mezzo il verno
dove la beltà vostra alberga e nacque,
e s'ode in tutti i venti e 'n tutte l'acque
quel ch'io poi scrivo nel pensiero interno.
O voi, che sete sovra l'onde caspe
o su le rosse, o dove il mar si varca
presso a le Sirti, o Mori ed Indi adusti,
udite or come i ricchi stami inaspe
e preziosi la benigna Parca
a la nepote de' famosi augusti.

7

A la nepote de' famosi augusti
 e d'alti duci, incoronata d'auro,
 Parnaso inchini ogni suo colto lauro,
 onde il doppio valore ha premi giusti.
 E voi, d'umano ardir confini angusti,
 Abila e Calpe, e tu, sublime Tauro,
 e tu, padre Appennin, tu, vecchio Mauro,
 e voi, sepolcri de' fratelli ingiusti;
 e voi, che fuste già superbe strade
 d'andare al cielo, Pelia e Olimpo ed Ossa,
 strade fallaci e mal sicure a gli empi,
 ch'assai più belle, ove non erra o cade,
 altissima umiltà, sicura possa,
 fece le vie tra i nuovi altari e i tempi.

8

Fece le vie tra i nuovi altari e i tempi
 d'Eleonora la pudica figlia,
 altrui refugio e scampo e meraviglia,
 egrazia tua, Signor, che lei n'adempì.
 Ed or non porge men lodati esempi
 e nel volto e ne gli occhi e ne le ciglia:
 vera engeletta e vera dea somiglia:
 oh per lei sola avventurosi tempi!
 Oh! Fortunati elberghi, ove comparte
 l'ore, i pensieri, le parole e 'l riso,
 ove spazia, ove scherza, ove s'asside,
 ove legge sì dotte e pure carte
 ed apre co' begli occhi il paradiso
 la casta nuora de l'invitto Alcide.

9

La casta nuora de l'invitto Alcide
 con onestate e cortesia dimora,
 dove altra Elisa già d'altra Eleonora
 come raggio del sol partir si vide.
 E qui col grande Alfonso orna e divide
 l'opre, congiunge l'alme, Italia onora,
 che v'appoggiava e che v'appoggia ancora
 l'altezza e 'l nome; e 'l ciel benigno arride.
 E de le nove e de l'antiche donne
 del real sangue e de' lor pregi illustri
 tante memorie e tante lodi ascolta;
 ma queste, e i simulacri e le colonne
 e 'l gran corso de' secoli e de' lustri
 par che men curi, in guisa al cielo è volta.

10

Par che men curi, in guisa al cielo è volta,
 non solo gemme ed or, metalli e marmi,
 ma i soavi concetti e vaghi carmi,
 per cui sfavilla ancor lingua sepolta.

Così canta la gloria, ovunque è colta
la terra e i vostri eroi passar con l'armi
e con gli armati legni; e 'nvano alzarmi
io tenterei dove già sete accolta.

Sete d'eternità nell'ampio grembo
fatta immortal mentre il mortal v'involve,
vinta la morte ne'suoi regni stessi,
ove non turba il ciel procella o nembro,
né vento porta la minuta polve,
ove non par che cigno ancor s'appressi.

11

Ove non par che cigno ancor s'appressi
vanno l'aquile voste e 'l vostro nome,
ch'empieria mille Atene e mille Rome,
mille Pegàsi del gran peso oppressi.
E s'altri in fior dipinti o 'n selce impressi
le stelle son dorati segni, e come
lettere di Margherita, e l'auree chiome
più belle assai de' crini al ciel promessi.
E già mi par ch'a la serena fronte
novi lumi ei produca e novi raggi,
e ne faccia Boote aurea corona
perché non caggia mai da l'orizzonte;
ma quei lucenti e rapidi viaggi
miri l'Europa e 'l mar ch' in lei risuona.

12

Miri l'Europa e 'l mar ch'in lei risuona
l'altere meraviglie, o chiare stelle,
o pur sian fregi e lucide facelle
de l'ardente virtù ch'infiamma e sprona,
o nube che circonda ed incorona
d'ascosa luce alme leggiadre e belle,
o santo messaggier fra queste e quelle
che vien da lui che le cosparge e dona.
Così gli anni felici a' vostri merti
siano eguali fra noi, spirito sublime;
ma qui manca lo stile e non l'ascondo;
e numeri di voi più degni e certi
ha solo il cielo, e de l'antiche rime
è già piena l'Italia e pieno il mondo.

OPOMBE

¹ POHLIN, ZOIS, LINHART, VODNIK: *Izbrano delo*, MK, Ljubljana, 1970; 46. V tej izdaji piše *carto* namesto *canto*. Tudi to je po svoje pomenljivo. Nisem iskal, kdaj je napaka nastala; a Zois je ni zagrešil, to bi si že upal reči.

² Bartolomeo CALVI: *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*, Società editrice internazionale, Torino, 1959. Precej obsežno monografsko delo, žal zelo vprašljive kvalitete (prim.: Boris MERHAR: »Calvijev Prešeren«, *Naša sodobnost*, 1961; 11, 1023; 12, 1141).

Henry R. COOPER, Jr.: »Tasso and Prešeren's Krst pri Savici«. *Papers in Slovene Studies*, 1976, 13–23. Razprava skromnega obsega, pa več kot zanimive vsebine.

V manjši meri – razumljivo spričo širine obravnavane materije: Janko KOS: *Prešeren in evropska romantika*, DZS, Ljubljana, 1970.

Zanimivo, da sta obe razpravi, ki se največ ukvarjata s tem področjem, neslovenskih avtorjev.

³ Nekaterim najtehtnejšim se po vsem sodeč zdi komaj omembe vredna. Denimo: Boris PATERNU: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, MK, Ljubljana, 1976 (I), 1977 (II). Sicer je pa težko reči, da je to pomanjkljivost teh razprav; prej drugačna osredotočenost. Paralele so navsezadnje tudi interpretativno orodje, enim ljubo, drugim manj.

⁴ COOPER, *op.cit.*, 15.

⁵ Ne gre pozabiti, da tudi Byronova *Parisina* (1816), ki jo je Prešeren prevajal leta 1833 – v neposredni časovni sosesčini *Venca!* – motivno izvira iz istega »pesniško-geografsko-asociativnega« kroga kot Tasso, namreč ferrarskega dvora vojvodov d'Este. Byron v lastni uvodni opazki k *Tassovi tožbi* na kratko opisuje svoj obisk Ferrare, kjer, pravi, ga je najbolj pritegnila soba v špitalu sv. Ane, kjer je bil zaprt Tasso, na koncu pa dodaja: »and I saw the court where Parisina and Hugo were beheaded, according to the annal of Gibbon.«

⁶ Izjema v tem: KOS, *op.cit.*, 136. Res pa mu je edina referenca pri razpravljanju o zvezah med pesnikoma problematični CALVI.

⁷ *Ibid.*

⁸ Prim. npr. Matija ČOP: *Pisma in spisi*. MK, Ljubljana, 1983; 118.

⁹ *Ibid.*; poleg pravkar citirane *Slovenske abecedne vojske* še nekajkrat v pismih F. L. Saviu.

¹⁰ Lucijan ADAM: *Knjižnica Matije Čopa*. Ljubljana, 1998 (diplomska naloga FF).

¹¹ KOS, *op.cit.*, 137.

¹² PATERNU, *op.cit.*, I/101.

¹³ O teh Tassovih nazorih dovolj pronicljivo: Eugenio DONADONI: *Torquato Tasso*. La nuova Italia, Firenze, (6)1967, IX. poglavje.

¹⁴ Nekateri govorijo o več Tassovih sonetnih vencih. Ne vem, ali gre za terminološko neskladje ali za slabo poznavanje Tassovega dela. Italijanski poet ima nekaj, večinoma ne obsežnih, sonetnih *ciklov*; če jih imenujemo *vence*, potlej so tudi Prešernovi *Sonetje nesreče venec*. Terminu *sonetni venec*, kot ga je, mislim, treba razumeti, torej z nekim tesnejšim vsebinskim in formalnim prepletanjem, pa ustreza le ta, ki ga navajam – v njem se zadnji verz soneta ponovi kot prvi verz naslednjega in prvi verz venca je obenem tudi zadnji.

¹⁵ Torquato TASSO: *Rime scelte e Aminta*, Milano, 1824 (Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, 146. zvezek). V inventarju Čopove knjižnice, ki je bil narejen po njegovi smrti, je knjiga navedena pod št. 970; danes je v NUK.

¹⁶ Ta bukolično-igrivi venec je pesniško nedvomno najmočnejši. Slovenski prevod bo objavljen leta 2004 v izboru Tassove poezije, ki izide v zbirki Kondor pri Mladinski knjigi v Ljubljani.

¹⁷ Mogoče bo za koga osupljivo, ampak Tasso lirik ne premore prave znanstvene izdaje. Najboljša, čeprav nepopolna, je še vedno tista, ki jo je oskrbel Angelo SOLERTI (Torquato TASSO: *Rime*, Bologna, 1898–1902); to v bistvenem povzema nekoliko dostopnejša izdaja: Torquato TASSO: *Opere*, ur. Bruno MAIER, Rizzoli, Milano, 1963–1965; 5 zvezkov (lirika je v prvih dveh).

¹⁸ Gl. dodatek.

¹⁹ Anton SLODNJAK: »Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe. II. O Sonetnem vencu«. *Slavistična revija* II/1949, 244.

²⁰ *Ibid.*

²¹ CALVI, *op. cit.*, 104.

²² Prim.: Srečko FIŠER: »Podobe prave in goljufne. O Petrarco, Prešernu in poetiki prevajanja poezije«. *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil* (27. prevajalski zbornik). DSKP, Ljubljana, 2002.

²³ SLODNJAK, *op. cit.*, 247.

²⁴ COOPER, *op. cit.*, 17.

²⁵ V izvorniku: *dipendenze*. Tako že temeljna metodološka postavka da celotnemu razpravljanju neizbrisni pečat (kulturnega) kolonializma. Slovenska kritika Calvijeve knjige (gl. op. 2), v veliki večini upravičena, pa je piscu nekje le krivična, namreč, ko vidi pri njem slab namen: zniževati vrednost našega poeta. Prepričan sem, da ni bil zlonameren; svoj paternalistični kulturni imperializem je moral imeti takorekoč v genih, njegovo znanje slovenščine očitno tudi ni bilo dovolj rafinirano za natančne sodbe o Prešernovih odtenkih, a s svojo hvalo kranjskega Orfeja je mislil resno, sem prepričan – o njem je mislil tako dobro, kot le more imperialist misliti dobro o nečem zunaj svojega imperija. Kdor hoče to razumeti cinično, lahko tudi.

²⁶ COOPER, *op. cit.*, 17.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ COOPER, *op. cit.*, 18.

²⁹ CALVI, *op. cit.*, 165. MERHAR, *op. cit.*, 1147, brez napreznja pokaže, da to sploh ni nujno.

³⁰ Bednik, česa se veseliš? Kako ubog
bo tvoj triumf in kako nesrečna hvala!
Plačilo za to kri (če ostaneš živ) bo jok,
in vsaka kaplja te bo morje solz veljala!

³¹ Podobno: KOS, *op. cit.*, 203.

³² Drugačnih tožb, prijatelj, in premišljevanja
iz vzrokov vse pomembnejših trenutke terja.

³³ CALVI, *op. cit.*, 186–187.

³⁴ COOPER, *op. cit.*, 19.

³⁵ DONADONI, *op. cit.*, pogl. X–XI.

³⁶ *l...l*

prispe do lepega Jordana vode sveže,
spusti se čisto k bregu, tamkaj leže.

A zdajci neha tóžiti, kajti njen jok
pretrga jasen glas, ki do nje pride; zdi se,
in je, pastirska pesem, ki jo oster zvok
gozdnih gajd spremlja. Zložno tja napoti se
in ugleda sivega moža, ki spretnih rok
plete bekove koše, vtem ko hladi se
v prijetni senci poleg črede svoje,
trojico otrok poslušaje, ki zraven poje.

³⁷ FIŠER, *op. cit.*

- ³⁸ Priske, kjer vznika prav iz žive skale
obilje vod, ki se v štreni lesketavi
zlivajo v potok, da bi šumé odskakljale
navzdol po strugi v zeleni travi.
Ustavi korak; pokliče; toda Eho dá le
odgovor; in zdaj zagleda v daljavi
Auroro jasnooko, ki pred njim zazori
se belih in rdečih lic izza obzorij.
- ³⁹ Polegel se je grom, blisk ne udarja,
ne jug ne severozahod več ne divja;
ven iz nebesne hiše je stopila zarja
s čelom iz cvetja in stopali iz zlata;
a tisti, ki so dvignili hrumot viharja,
še hočejo poskušati, kaj kateri zna.
Njih eden, Astragor se imenuje,
Aleti, svoji družici, takole beseduje:
- ⁴⁰ CALVI, *op. cit.*, 167. Sicer pa tudi MERHAR, *op. cit.*, 1147, meni, da »bržčas
niso le slučajne neke podobnosti v Tassovem in Prešernovem prikazovanju bojov
(stanca 1 in 17 sl. v VIII. spevu Tassovega epa ter 1. in 14. stanca Krsta)«.
- ⁴¹ Tankred, Tankred, kaj neki je storilo,
da si ves tuj svojim počelom in naravi?
kaj te gluši? kaj ti je pogled skalilo,
da slep ne vidiš niti, kar se prede stavi?
/.../
Zavračaš, nehvaležnež! to, kar je nagrada,
ne kazen? in željan si zoprvanja
samemu Nebu?
- ⁴² /.../ ko boš tudi ti mogel
v soncu velikega dne, ki večno sveti,
Njegovo in mojo lepoto slednjič zreti.
/.../
Če sam Neba ne zapustiš vnemar
in v blodnjavi čutov ne zaviješ krivo,
živi in vedi, da te ljubim za vsekdar,
kolikor je prav ljubiti bitje umrljivo.

LITERATURA

- ADAM, Lucijan: *Knjižnica Matije Čopa*, Ljubljana, 1998 (diplomska naloga FF).
- BYRON, George Gordon Noel: *The Works of Lord Byron*, Wordsworth, Ware, 1994.
- CALVI, Bartolomeo: *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore*, Società editrice internazionale, Torino, 1959.
- COOPER, Henry R., Jr.: »Tasso and Prešeren's Krst pri Savici«. *Papers in Slovene Studies*, 1976, 13–23.
- ČOP, Matija: *Pisma in spisi*, ur. Janko Kos, MK, Ljubljana, 1983 (Knjižnica Kondor, 206. zvezek).
- DONADONI, Eugenio: *Torquato Tasso*, La nuova Italia, Firenze, (6)1967.
- FIŠER, Srečko: »Podobe prave in goljufne. O Petrarco, Prešernu in poetiki prevajanja poezije«, *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil (27. prevajalski zbornik)*, DSKP, Ljubljana, 2002.

- KOS, Janko: *Prešeren in evropska romantika*, DZS, Ljubljana, 1970.
- MERHAR, Boris: »Calvijev Prešeren«, *Naša sodobnost*, 1961; 11, 1023–1028; 12, 1141–1150).
- PATERNU, Boris: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, MK, Ljubljana, 1976–1977 (2 zvezka).
- POHLIN, ZOIS, LINHART, VODNIK: *Izbrano delo*, MK, Ljubljana, 1970.
- PREŠEREN, France: *Zbrano delo*, ur. Janko Kos. DZS, Ljubljana, 1965–1966 (2 zvezka).
- SLODNJAK, Anton: »Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe. II. O Sonetnem vencu«. *Slavistična revija* II/1949, 231–249.
- TASSO, Torquato: *Tutte le opere*, ur. Amedeo Quondam, Lexis progetti editoriali, Rim, 1997 (CD ROM).
- TASSO, Torquato: *Opere*, ur. Bruno Maier, Rizzoli, Milano, 1963–1965 (5 zvezkov).
- TASSO, Torquato: *Rime scelte e Aminta*, Giovanni Silvestri, Milano, 1824 (Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne, 146. zvezek).
- TASSO, Torquato: *T. Tasso's befreitete Jerusalem*, Fromann, Jena, 1824 (2 zvezka).

■ TASSO AND PREŠEREN: TRANSLATOR'S MARGINALIA AND A LITTLE LITERARY HISTORY

Torquato Tasso, while never forgotten in the 200 or so years after his death, gained virtual cult status during the Pre-Romantic and Romantic periods of European literature. Slovene-speaking regions were no exception, although understandably on a lesser scale – Slovene secular literature had then only just begun: Tasso's is a recurrent name in Matija Čop's writings; France Prešeren himself mentions him three times, directly or indirectly, in his poems. Despite this fact, Prešermology has had comparatively little to say about the role the Italian poet might have had in shaping Prešeren's poetry; Prešeren's interest in him is considered to be mainly biographical or anecdotal, springing rather from the romantic myth as established by Goethe and Byron than from Tasso's poetry itself. Indeed, Tasso is mentioned as the author of a *Coronale* of Sonnets that might have been one of the stimuli for Prešeren's; the Slovene poet devotes nearly half of Sonnet No. 3 of his *Sonetni venec* to a comparison between the Italian and himself; it is therefore beyond doubt that some sort of relationship exists, yet almost no serious attempt has been made to shed light on its nature. '*Gerusalemme liberata*' and '*Krst pri Savici*' are similar cases: it is generally agreed that Tasso was probably the main model for the stanza of Prešeren's epic, but few scholars have so far considered it worthwhile venturing any further than that observation.

The starting point of the discussion is the impression that Tasso's importance for Prešeren's poetry is probably underestimated. It is shown that Prešeren had, had he been interested, easy access to the most important works by Tasso. The aim, however, is not to prove any factual influence, but only to form plausible hypotheses regarding, as it were, intertextual links. The approach is consciously un-methodical: trying to draw some mixed-level parallels that can, or at least could, look into topology, form, substrate of ideas, technique of narration, etc., even biography or the psychology of creation. Such an open

approach was felt to be suitable because Prešeren is not the type of poet who takes fragments of other poets' work in order to integrate them into his own; when he finds a source that inspires him, he tends not to imitate, but rather to enter into a kind of dialogue with it. It does appear that some degree of such dialogue, or elective affinity, existed between him and Torquato Tasso.

September 2003

Prispevek predstavlja nekaj prvih razmišljanj o vzgoji. Pri tem je videti na izstopu tudi prešeren, ki je bil v tistem času ena od pomembnejših osebnosti v slovenski literaturi. Čeprav ni bil avtor nobenega od naštetih del, je prešeren s svojimi deli, ki so bila v tistem času zelo priljubljena, vplival na razvoj slovenskega jezika.

Leto 1803 je bilo za slovensko literaturo zelo pomembno leto. Medtem ko so bili v tistem času prešeren, ki je bil v tistem času ena od pomembnejših osebnosti v slovenski literaturi, in njegova dela, ki so bila v tistem času zelo priljubljena, vplivali na razvoj slovenskega jezika, je bilo tudi leto, ko je prešeren s svojimi deli, ki so bila v tistem času zelo priljubljena, vplival na razvoj slovenskega jezika.

Nekaj zgodovinskih skizem: skupina iz Coppeta

Skupina iz Coppeta je bila ena od prvih skupin, ki so se pojavile v tistem času. Skupina je bila sestavljena iz številnih članov, ki so bili v tistem času zelo priljubljene osebnosti v slovenski literaturi. Skupina je bila sestavljena iz številnih članov, ki so bili v tistem času zelo priljubljene osebnosti v slovenski literaturi. Skupina je bila sestavljena iz številnih članov, ki so bili v tistem času zelo priljubljene osebnosti v slovenski literaturi.

Coppet je bil eden od prvih, ki so se pojavili v tistem času. Coppet je bil eden od prvih, ki so se pojavili v tistem času. Coppet je bil eden od prvih, ki so se pojavili v tistem času. Coppet je bil eden od prvih, ki so se pojavili v tistem času.

DESTAËLOVSKI ESEJI K MNOGOSTRANSKEM BRANJU GOSPE DE STAËL

Ramona Malita

Univerza v Oradeji, Oradea

Prispevek predlaga novo branje destaëlovskih esejev. Pri tem se opira na interpretativno mrežo, povezano s procesom oblikovanja estetskih in literarnih kanonov. Članek skuša s kritiško metodo odkriti notranje mehanizme nastajanja kanona, kot je prikazano pri gospe de Staël, ker je ravno tu mogoče razbrati prve zasnute romantičnega načrta.

Les essais staëliens. Pour une lecture polygonale de Madame de Staël. Notre exposé propose une nouvelle lecture des essais staëliens poursuivant la grille interprétative relative au processus de la construction des canons esthétiques et littéraires. La démarche critique tâche de surprendre les mécanismes intrinsèques de la formation canonique telle qu'elle est peinte chez Madame de Staël, vu que l'ébauche romantique y remonte ses premières esquisses.

Nekaj zgodovinskih smernic: skupina iz Coppeta

Gospa de Staël je že kot deklica prisostvovala sprejemom svoje matere in s svojo prezgodnjo umsko zrelostjo spravljala v začudenje pisatelje, obiskovalce tega salona (Raynal, Grimm, abbé Morellet, Suard, Marmontel, La Harpe, Buffon ...). Poročena je tudi sama sprejemala. V času revolucije, ki jo je pričakala z navdušenjem, je bil njen salon v švedski ambasadi na rue du Bac zbirališče prijateljev angleške ustave. Nato si je v Coppetu ob Ženevskem jezeru, na posestvu gospoda in gospe Necker uredila svoje podeželsko bivališče. Ko se je leta 1795 vrnila v Francijo, je spet odprla salon, vendar je prišla v navzkrižje z direktorijem, zato se je morala vnovič vrniti v Coppet. Ko se je leta 1797 spet ustalila v svoji pariški palači na rue du Bac, je tam sprejemala stare prijatelje iz Coppeta: gospo Récamier, na katero je bila zelo navezana, gospo de Beaumont, Fauriela, Camilla Jordana, predvsem pa Benjamina Constanta.

Coppet je bil njen dom in hkrati salon njenega kulturnega kroga, nekakšno »glasilo« revolucionarnih idej, kjer je v krogu prijateljev oznanjala svoje, zoper klasično tradicijo uperjene poglede na estetiko.

Tu se je njen bojeviti duh soočal z zbranimi somišljeniki, kot so bili Simonde de Sismondi, August Wilhelm Schlegel, Bonstetten iz Ženeve, Humboldt, Bouterweck, Fauriel, Barante. V Coppetu se je zbirala plejada piscev, zgodovinarjev in profesorjev (za dopolnitev podobe coppetske skupine kaže dodati še danskega pesnika Oehlenschlaegerja, barona Voigt d'Altona, grofa de Sabrana); tako je coppetska graščina v tistem času postala pravi talilni lonec novega literarnega sveta. Monchoux¹ sodi, da bi coppetski krog kdo zlahka imel za *zaroto proti tradicionalistom*; bil je kot kakšen opozicijski tabor, kjer se je rojeval duh novega, romantičnega kanona.

Kritiška dela članov tega krožka so del estetskega procesa, ki je pripeljal do vnovičnega premisleka kritiške dejavnosti, in to še toliko bolj, ker so si ti ljudje prizadevali dokazati, da se mora kritika ograditi od predsodkov, zato da bi lahko razsojala o vseh okusih. V svojih delih so na novo oblikovali cilj lepote, s tem da so skušali opredeliti genija, ki je razlog, da neko delo postane izvorno. E. Eggl² jim pripisuje konkretne napade na estetsko tradicijo: »Tri pomembne publikacije, ki so prodrle v Francijo leta 1813 in 1814, so naredile vtis, kot da gre za dogovorjen napad na evropsko prevlado literature iz časa Ludvika XIV., v francoski kritiki pa so povzročile pravo vrenje. Leta 1813 se je najprej pojavila knjiga *O literaturi evropskega juga (De la littérature du Midi de l'Europe)* Simonda de Sismondija, potem *Predavanja iz dramatike (Cours de littérature dramatique)* Wilhelma Schlegla; in končno, leta 1814, knjiga *O Nemčiji (De l'Allemagne)* gospe de Staël. Prvo francosko izdajo te knjige je leta 1810 uničila cesarska policija, tako da so francoski bralci šele leta 1814 dobili prvo pariško izdajo.« Da bi bila slika popolna, ji moramo dodati še knjigo Benjamina Constanta, ki je izšla leta 1809, *Razmišljanja o tragediji Wallenstein in o nemškem gledališču (Réflexions sur la tragédie de Wallenstein et sur le théâtre allemand)*, kjer avtor kritizira klasične francoske dramatike, ki so zaradi pravila o enotnosti prisiljeni v dogodkih in značajih zanemariti resnico stopnjevanja in prefinjenost otenkov.

V teoretskih delih pripadnikov coppetske skupine je moč razbrati ključno misel o klasični estetiki, ki se slabo prilagaja modernemu duhu. V svojih esejih skušajo zato opredeliti in uporabiti načela neke drugačne kritike, osvobojene oblikovnih prisil in izumetničenih rab. *Okus, genij, lepota, narodni duh, literarni napredek in vpliv tega ali onega dejavnika na literaturo* so nekateri sporni izrazi, ki so predmet njihovih teoretskih pristopov, njihovi sklepi pa vodijo v novo estetiko, ki kaže na drugačno, romantično občutljivost.

Kritični pogledi gospe de Staël na estetsko novost romantike in na oblikovanje romantičnega, se pravi modernega kanona, pridejo v okolju coppetske skupine očitneje do izraza in služijo kot izhodišče za naše razmišljanje o kritičnih esejih gospe de Staël.

Kritiški in politični eseji

»Vsako delo je oblika, kolikor je delo. Oblika v tem smislu se nahaja povsod, celo pri pesnikih, ki se iz oblike norčujejo in jo skušajo uničiti. Obstajata Montaignova oblika in Bretonova oblika, obstaja oblika brez-obličnosti ali globokega sanjaštva ali lirskega izbruha. Zato bo umetnik, ki stremi k preseganju oblike, to storil prek oblike, če je umetnik.«³

Najljubša oblika destačlovskega pisanja je esej (beseda izvira iz latinške *exagito, exagitare*, načrtovati, meditirati, razmišljati, tehtati ideje in možne rešitve); se pravi, lotiti se te vrste dela v prozi, pri tem pa razporejati različne premisleke in obravnavati neko temo, ne da bi jo izčrpali. Destačlovska misel se počuti zelo doma v tej zvrsti, kjer strogost znanstvenega dokazovanja nadomešča povezovanje in prosto asociiranje idej. Kot pristašinja ideje svobode gospa de Staël zelo ostro obsoja sleherno obliko prisile in ljubi vprašanje kot izhodišče. Ta struktura prevladuje v njenih esejih; poleg tega je postavljanje vprašanj igra inteligence, v kateri je ona zmeraj dobivala stavo. Poglejmo si nekaj primerov:

»Ali je to sredi uničujoče krize, ki doseže vsako usodo, kadar strela trešči tako v dno dolin kot na najvišja mesta? Ali je to v času, kjer zadostuje živeti, zato da nas potegne v vsesplošno vrvenje, kjer je celo znotraj groba mogoče zmotiti počitek; kjer so mrtvi vnovič sojeni, njihovi človeški ostanki pa so bodisi zavrženi bodisi posvečeni v svetiščih, kjer so si stranke umišljale, da dodeljujejo nesmrtnost?«⁴

»Kako utišati občutja, ki živijo v nas, in medtem ne pozabiti nobene od idej, ki so nam jih omogočila odkriti? Kakšni spisi bi lahko nastali iz teh nenehnih naporov? In, ali ne bi bilo bolje prepustiti se vsem pomanjkljivostim, ki so posledica nepravilnosti naravne razpuščenosti?«⁵

»Če je bila moč dolžnosti zaprta v tesen prostor našega življenja, kako bi potemtakem lahko imela nad našo dušo večjo oblast kot strasti? Kdo bi ene omejitve žrtvoval za druge?«⁶

Gre predvsem za vrsto vprašanj, na katera de Stačlova bodisi odgovori bodisi ne. Problem ni namreč toliko v odgovorih, pač pa bolj v načinu postavljanja vprašanj in v novosti gledišč. Esaj, tako kot ga opredeljujejo, odpira poti in vodi po labirintu misli, pri tem pa ne izčrpa obravnavane teme. Nasprotno, omogoči nam videti, kako napreduje sklepanje, kako nastaja misel o tej ali oni temi. Destačlovske eseji uporabljajo isti postopek in se odlikujejo po izjemni inteligenci avtorice, ki je bila vzgojena sredi enega največjih literarnih salonov osemnajstega stoletja, v salonu njene matere, Suzanne Cruchod.

Eseji gospe de Stačl, naštetih v kronološkem zaporedju, so: *Pisma o spisih in značaju J.-J. Rousseauja 1788 (Lettres sur les écrits et le caractèr de J.-J. Rousseau)*, *Esej o fikciji 1795 (Essai sur les fictions)*, *O vplivu strasti na srečo posameznikov in narodov 1796 (De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations)*, *O literaturi in njenih razmerjih z družbenimi ustanovami 1800 (De la littérature considérée dans ses rapports*

avec les institutions sociales), *O Nemčiji 1810 (De l'Allemagne)*, *Razmišljanja o samomoru 1813 (Réflexions sur le suicide)*, *O duhu prevodov 1816 (De l'esprit des traductions)*.

Predlagamo delitev na kritiške in politične eseje. Naloga ni lahka, ker so lastnosti obeh tipov pogosto prepletene.

Gospa de Staël je svoje knjige, predvsem pa svoje eseje najprej *povedala* in šele potem zares napisala, kajti ljubila je predvsem pogovor.⁷ Naslednja podpoglavja bodo govorila o slogu, kot se kaže v zgradbi esejev, in o sistematičnosti teh esejev. Spisi, kot so *Po kakšnih znakih lahko prepoznamo, kakšno je mnenje večine naroda 1791 (A quel signes peut-on reconnaître quelle est l'opinion de la majorité de la nation)*; *Razmišljanja o notranjem miru 1795 (Réflexions sur la paix intérieure)*; *Razmišljanja o miru, naslovljena na gospoda Pitta in na Francoze 1794 (Réflexions sur la paix adressées a M. Pitt et aux Français)*; *O zdajšnjih okoliščinah, ki morajo končati revolucijo in o načelih, ki morajo utemeljiti republiko v Franciji 1799 (Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la République en France)*; *Razglabljanja o poglavitnih dogodkih francoske revolucije 1818 (Considérations sur les principaux événements de la Révolution française)*; *Deset let izgnanstva 1820 (Dix années d'exil)*, se lotevajo političnih tem Francije; se pravi revolucije, Napoleona, vrste zaporednih režimov, kot je direktorij itn. Nemogoče je zahtevati, da bi bili prej vpeljani oznaki čisti, vsebujeta namreč druge, sorodne pristope, ki dovolijo neko drugo raven branja in hkrati neki drug vzorec interpretacije. To mnenje potrjuje mešanje sestavin, ki si ga avtorica privoščila v teh tekstih. Te sestavine so polne podmen in zato včasih presenetljive: politika in blagodejnost, spomin in zgodovina, memoari in kritika, občudovanje in zanos, prevara in odpuščanje, davki in politika.

Zgradba esejev. Metoda integrativnih sistemov

Gospa de Staël je urejen, celo izjemno natančen duh, zato hoče ideje v svojih tako *revolucionarnih* esejih predstaviti jasno, vendar na klasičen način. Njen esej, v katerem skoraj geometrijska zgradba zagotavlja notranjo logiko teksta, zmeraj vsebuje predgovor. Ta govori o ciljnih spleta idej, ki naj bi sledil, kot tudi o načrtovani arhitekturni strukturi eseja; pri tem podrobno razčleni sestavne dele, poglavja, razdelke itn. Predgovor, kakršenkoli že je njegov naslov (*Splošna opažanja* v knjigi *O Nemčiji*, *Preliminarni govor* v knjigi *O literaturi*, *Uvod* v razpravi *O vplivu strasti na srečo posameznikov in narodov*, pismo, naslovljeno *Njegovemu kraljevemu veličanstvu, kronskemu princu Švedske* v eseju *Razmišljanja o samomoru*; lahko pa je uvod pridružen samemu tekstu, kot na primer v *Eseju o fikciji*), je uvod v logični razvoj nadaljnje pripovedi. Je nekakšna notranja kuhinja, kjer pripravljajo najboljše *jedi* za najodličnejše sladokusce. Takšen tekst je ovinek, ki bralce vabi, da s svojo gostiteljico vstopijo v notranje mehanizme njene misli, pri tem pa nimajo vtisa, da prisostvujejo kakšnemu dokazovanju. Pomudimo se pri enem od teh uvajalnih tekstov.

»Razmišljanja, ki so mi jih zbudile dežela in njene knjižne stvaritve, bom razdelila v štiri razdelke. Prvi bo obravnaval Nemčijo in navade Nemcev, drugi literaturo in umetnost, tretji filozofijo in moralo, četrta pa religijo in navdušenje.«⁸

Ta predstavitev bralca nekoliko prikrajša za zadovoljstvo, ki bi ga občutil, če bi sam odkrival, kako je knjiga zgrajena. Toda gospa de Staël tvega vse, samo da bi jo pravilno razumeli. Vzemimo neki drug primer, ki podrobno razlaga nesrečno nedokončan načrt; gre za esej *O vplivu strasti na srečo posameznikov in narodov*:

»Prvi del je posvečen izključno razmislekom o posameznikovi usodi. Drugi del mora obravnavati ustavodajni položaj narodov. Prvi zvezek sestoji iz treh razdelkov: prvi govori o vplivu posameznih strasti na človekovo srečo; drugi razčlenjuje razmerje nekaterih nagibov duše do strasti ali razuma; tretji ponuja sliko izvirov, ki jo najdemo v sebi /.../ V prvem razdelku drugega dela bom obravnavala razloge, zakaj določene vlade, ki so zatrle vse strasti, niso mogle ne trajati ne biti srečne /.../ V drugem razdelku bom obravnavala razloge, zakaj vlade, ki so burile strasti, niso mogle ne trajati ne biti srečne. V tretjem razdelku bom obravnavala razloge, ki večino ljudi odvrčajo od namere, da bi se omejili na 'okolje majhnih držav, kjer lahko obstaja demokratska svoboda'.«⁹

Naslovi delov ali poglavij so po navadi zasnovani v obliki vprašanja ali strukture, značilne za klasično latinščino, na primer *Kako trpljenje deluje na človekovo dušo?* Ali pa *O poeziji ali O tem, kako v Angliji sodijo o nemški literaturi*, ali *O okusu*. Nekateri drugi naslovi se nanašajo neposredno na obravnavano temo: *Berlin, Weimar, Saška, Praznovanje v Interlaknu* itn. V nekaterih naslovih se pojavi tudi njej tako ljubi konjunktiv: *Naj se nihče vnaprej preveč ne boji nesreče*. Dejstvo je, da skoraj geometrijska strogost zgradbe destašlovskih esejev včasih onemogoči zadovoljstvo ob odkrivanju teksta, vendar zadeva samo notranjo ureditev pripovedi, razpredanje idej pa dopušča precej zapleteno tkivo.

Gospa de Staël ohranja sledi razsvetljskega stoletja, zaznavne v strogi zgradbi njenih esejev, tako da sledi natanko določenim razvojnim stopnjam istega miselnega obrazca. Najprej predstavi hipoteze (to, kar je znanega, dejstva o obravnavani temi ali, bolje rečeno, to, kar ona ve), sledijo vprašanja in sklepi, ki jih je treba dokazati, nato pa preide na dokazovanje, ki po svoje gradi na vzajemno povezanih sklepanjih. Vzemimo kot primer *O vplivu strasti na srečo posameznikov in narodov*. De Stašlova raziskuje škodljiv vpliv strasti na srečo, zlasti njihov razdiralni učinek na samostojnost in istovetnost subjekta. Pri tem izhaja iz stoičnega Epiktetovega izreka, ki svobodo opredeljuje kot modrost ostajati pri tem, kar je na nas, hkrati pa se navezuje na Rousseaujevo razločevanje med ljubeznijo do sebe kot virom pristnosti ter neodvisnosti in samoljubjem kot zgolj odsevom mnenj drugih. Razčlenjuje pozitivne strasti, predvsem pa razdiralne: slavohelepe, nečimrnost, igralsko strast, skopost, pijanost, maščevalnost, strankarski duh in brezvestnost ob grozeči nevarnosti. Potem predlaga sredstva, s katerimi bi jih bilo mogoče premagati, to so filozofija, študij in dobrotelost. Omogoči nam vstopiti prav v talilni lonec svoje

misli in s tem uvideti, kako je spet izbojevala zmago nad seboj zoper zmešnjavo občutij in zoper neprosojnost čutnih vtisov.

Njena raziskovalna metoda je malodane kirurška. To mnenje potrjujejo beseda *preučiti* in njene delne sopomenke (*analizirati, dokazovati, premisliti, presojati, razčlenjati*), ki jih pogostokrat najdemo v njenih esejih, skoraj zmeraj na čelu dokazovanja.

»Za nalogo sem si zadala *raziskati* vpliv religije, običajev in zakonov na literaturo /.../ zdi se mi, da moralni in politični razlogi, ki spreminjajo duha literature, niso bili zadosti *analizirani*. Zdi se mi, da nihče še ni dovolj *premisli*, kako so se človeške zmožnosti postopoma razvijale ravno prek slovitih del vseh zvrsti.«¹⁰

»Prihodnja generacija bo morda *raziskala* vzrok in vpliv teh dveh let; toda mi, sodobniki /.../ ali smo tedaj mogli ohraniti dar posploševanja idej /.../ smo se zmogli za trenutek ločiti od svojih vtisov, da bi jih *analizirali*? Danes je treba premisliti ta velika vprašanja, ki bodo odločala o politični usodi človeka /.../; treba je *raziskati* vsaj to, če so te nesreče v bistvu ustanov, ki jih hočejo vzpostaviti v Franciji.«¹¹

Desatčlovski teoretski postopek je nekaj posebnega. Miselni vzorec, ki ga skuša zasnovati, je nekakšen integrativni sistem, če ga lahko tako imenujem, ki sestoji iz logičnega vključevanja posebnega v splošno, preprostega v zapleteno, novega v znano in norme v kanon, zato da bi usmerila pozornost na izjemno, od katerega si nadeja uspeh. Ta postopek je tudi pojasnjevalna pot, torej kavzalni sistem, ki naj bi bolje razložil literarne, kulturne ali družbene pojave v procesu spreminjanja. Temu gospa de Staël pogostokrat pravi *esprit literature*. Preučevanje posameznikove sreče se začne z analizo narodove sreče, pojmovane kot sistem, čigar sestavine so med seboj tesno povezane; ene pojasnjujejo druge, vzroki prvih postajajo učinki za druge:

»Predvsem to stoletje nas napeljuje k razmisleku o naravi posameznikove in politične sreče, na njeni poti, na njenih mejah, na ovirah, ki jo ločujejo od takega cilja /.../ Zdaj je treba *premisli* samo naravo teh velikih vprašanj, ki bodo odločala o politični usodi človeka, in jih ne obravnavati samo v razmerju do nesreč, ki so jih spremljale. Treba je *raziskati* vsaj, če so te nesreče v bistvu ustanov, ki jih hočejo vzpostaviti v Franciji, ali če učinki revolucije niso popolnoma ločeni od učinkov ustave.«¹²

Celo njena slovita teorija o delitvi literatur na severne in južne – glede na to, kako pojasnjuje pojav vnaprej slutene novosti v literaturi – je sistem, ki je vključevalen in hkrati kavzalen. Tu gre pravzaprav za cel sistem; za zakone, za običaje, za religijo in za literaturo. De Stačlova vse to analizira do potankosti, zato da bi lahko opazovala, razčlenila in končno pojasnila mehanizme tega sistema in njihove vzajemne vplive. Podoben postopek je razberljiv v *O Nemčiji*, kjer pride sistem, ki ga predpostavljam, bolj do izraza takrat, ko si gospa iz Coppeta prizadeva nemški duh vključiti v sistem človeških ras, nemško literaturo v sistem evropskih vrednot, novost nemške kulture v proces spreminjanja estetskih kanonov na evropski ravni. Ta postopek kaže na porajajočo se romantiko. Izraz *svetovna literatura* ni njen, pač pa Goethejev; vendar je bila ona, ki je oznanila:

»Izvor treh velikih evropskih narodov je mogoče povezati s tremi različnimi velikimi rasami: romansko, germansko in slovansko. (...) Nemci, Švicarji, Angleži, Švedi, Danci in Holandci so tevtonska ljudstva (...) Mislila sem torej, da bi lahko bila kakšna vrednost v tem, če bi omogočila spoznati evropsko deželo, kjer sta se učenost in razmišljanje tako razvili, da bi jo lahko razglasili za domovino misli. (...) Narodni značaj vpliva na literaturo; literatura in filozofija vplivata na religijo; celota pa omogoča, da spoznavamo vsak posamezen del. Toda treba jih je bilo vsaj na videz razdeliti, zato da je bilo na koncu mogoče vse žarke zbrati v istem žarišču.«¹³

V tem eseju pisateljica razvija tudi sistem izpopolnljivosti, ki ga ne določa človeški duh. Ali napredek človeškega duha, ki je na področju znanosti očiten, lahko vpliva na umetnost? Gospa de Staël misli, da lahko, saj po njenem napredek najbolj materialne narave potegne za seboj napredek razuma in vso razumsko omiko. Razmišljanje, ne glede na to, kakšen je njegov predmet, se lahko samo okoristi z znanstvenim napredkom. Morala se neogibno utrjuje v sorazmerju z materialno močjo človeka. Gotovo pa je, da domišljija izgubi to, kar razum pridobi; toda domišljija ne ustvarja poezije sama; vse ostalo, se pravi, razum, morala, rahločutnost in psihologija, pridobiva na kakovosti. Pisateljčina teorija o izpopolnljivosti človeškega duha se nahaja na robu utopije, kajti v njenih očeh pot izpopolnljivosti odpira neskončno upanje na srečo za vse ljudi, in sicer v družbi, kjer bi vsakdo imel svoje mesto. Tu ne bi bilo več ne podrejenih ne črncev, ne žensk, ne sužnjev in ne revežev, torej, brezrazredna družba. To bi bilo idealno, ampak to je utopično.

Vnovičen pogled na gospo de Staël ali nekaj poskusov približati se estetskim kanonom romantikov

V *Muzi okrožja (Muse du Département)* si Balzac zamisli Lousteaujev odgovor na vprašanje junakinje tega romana: »Sprašujem se, kako si lahko ženska pokori svet?« »Obstajata dva načina: biti gospa de Staël ali imeti dvesto tisoč frankov rente!« In če prav pomislimo, je gospa de Staël izpolnjevala oba pogoja. Čeprav pri Balzacu velja za žensko močnega značaja, prej nekoliko možačasto kot ženstveno, pa gospa de Staël samo sebe čudovito opredeli, ko izrazi obžalovanje nad Marjetico iz *Fausta*:

»Goethe ni niti v svojih romanih niti v dramskih delih ženskam pripisoval kakšnih odličnih lastnosti, neprekosljivo pa je naslikal njihovo šibkost, zaradi katere so tako potrebne zaščite.«¹⁴

Gospa de Staël stoji na pragu stoletja in predstavlja tip nadpovprečne ženske z izrazito ženstvenim značajem, včasih frivolnim, toda vselej nujno potrebnim zaščite. Je takšna, kot se je upodobila v *Corinne*, takšna, kot jo je George Sand skušala upodobiti v *Leili* in kot jo je Balzac obudil v *Beatrix*. Toda glas njenega razuma je premogel moško moč in prepričljivost. To je razumljivo, saj jo je močno zaznamovala misel filozofov

(poleg tega so bili spisi Jeana-Jacquesa Rousseauja predmet prvih strani njene literarne kritike: *Pisma o spisih in značaju Jeana-Jacquesa Rousseauja*, izšla 1788, ko je imela komaj dvaindvajset let).

Gospa de Staël je razdvojena med vero v republikanske ideje (in v vse, kar je z njimi povezano: vrlina, enakost, svoboda) in svojo vzgojo, zaradi katere je znala ceniti in hkrati obžalovati obe značilnosti družbe starega režima, se pravi okus v umetnosti in vljudnost. Zmeraj se ji bo tožilo po pretanjeni salonski družbi, kjer je bil pogovor zakon.

Ker se de Staëlova, zgodovinsko gledano, nahaja na prelomu stoletij, bo ta svoj položaj vselej potrjevala s svojo mislijo, ki si prizadeva spraviti novost in tradicijo, čeprav so drugi obiskovalci Coppeta zastopali radikalnejša stališča. Ona jim je sicer precej blizu s svojimi teoretskimi idejami, zmeraj pripravljenimi za napad na tradicijo, a povedati je treba, da se pri njej predstava o napadu nikoli ne prekrije z možnostjo popolnega preloma. De Staëlova nikoli ne bo šla v skrajnosti, pač pa bo vselej izbrala mirno spravo med skrajnostma; raje ima mir kot vojno napoved.

Kot bojevit in hkrati umirjen duh ljubi nasprotja, toliko obravnavana v njenih esejih, predvsem v *O literaturi*, *O Nemčiji* in v *Eseju o fikciji*, prav tako pa tudi v romanih. Ko govori o inovaciji in tradiciji, si vselej zamisli neko srednjo pot in šele potem postopoma usmerja pozornost na nastop nove dobe. Teoretsko vprašanje postavi razločno, in sicer kot odločitev med literaturami severa in literaturami juga; njena izbira je zmeraj nekje na sredi med obema. De Staëlova vselej opazi, kje imajo te literature svoja mesta odpora in do kam sežejo njihove meje. To je razlog, da najzapejljivejši liki, ki jih je ustvarila, utelešajo spoj med severom in jugom. Takšna je Corinne, Italijanka po materi, Škotinja po očetu; takšna je gospa de Serbellane v *Delphine*: »Njen obraz ima južnjaški izraz, toda sodeč po njenih navadah bi človek mislil, da je Angležinja.«¹⁵ Nasprotja presoja skupaj, v njenih očeh se namreč ne izključujejo.

Gospa de Staël je predvsem teoretičarka, zato hoče svoje izraze opredeliti, preden jih uporabi. Tako na primer v *Preliminarnem govoru*, ki uvaja *De la littérature*, razgrne svojo definicijo genija:

»Pravi duh ni nič drugega kot sposobnost dobro videti; zdrav razum je prej stvar duha kot napačnih idej. Več zdravega razuma pomeni več duha; genij je zdrav duh, prilagojen novim idejam.«¹⁶

Genij je tista bistvena lastnost, ki iz nekega dela naredi mojstrovino. Je tesno povezan s pojmom *okusa*, to je s pojmom vzvišenega estetskega okusa. Med obema se, kot pravi kritičarka, vzpostavlja dvojno obrnljiv notranji odnos, kajti dober okus naj bi se oblikoval ob mojstrovinah:

»Okus se nedvomno oblikuje med branjem že znanih mojstrov in naše literature; nanje se privajamo že od otroštva; slehernega med nami enkrat osupnejo njihove lepote in vsakdo sam sprejme vase vtis, ki naj bi ga proizvedle.«¹⁷

Toda okus nikoli ne zahteva, da se mu žrtvuje genij, četudi mora okus, ki se, kot smo videli, oblikuje že od otroštva, ustrezati določenim načelom, ta pa teoretičarka razume kot nearbitarna:

»Pisatelji s severa odgovarjajo, da je ta okus čisto arbitrarna zakonodaja ... Pravila okusa niso arbitrarna; ne smemo namreč mešati poglavitnih osnov, na katerih temeljijo vsesplošne resnice, s spremembami, ki jih povzročajo krajevne okoliščine.«¹⁸

Toda tu se gospa de Staël ustavi in ne pove, kaj so ta načela. Kljub temu je mogoče iz teh spisov razbrati, po čem prepoznamo genialno delo. Prisluhnilo ji, kaj pravi o poeziji genija:

»V Italiji je torej lažje kot kjerkoli drugje zapeljevati z besedami ... Poezija, tako kot vse lepe umetnosti, očara tako čute kot razum. Upam si reči, da nisem nikoli improvizirala, ne da bi me pri tem spodbujalo kakšno pristno čustvo ali ideja, za katero sem bila prepričana, da je nekaj novega.«¹⁹

Vse se torej vrti okoli genija, ki nadzoruje sleherno novost, jo zazna in jo potrdi kot tako. A kaj pravzaprav je *genij* pri gospe de Staël? To je duh, ki izžareva, razbira in daje na ogled nove lepote, se pravi ideje ali vrednote. Genij ima torej aksiološko moč. To je prvi korak do sprave med novostjo in tradicijo, kajti *zdrav razum*, po njenem, nikakor ne zahteva preloma in ne predlaga revolucije v prihodnjem oblikovanju okusov. Nasprotno, utemeljen je v že uveljavljenem izrazu, pri tem pa ohranja sledi sedanosti. *Zdrav razum* napotuje na stari režim, kjer je vsako ravnovesje našlo svoj izraz v uglajenosti in lepem vedenju. Če je genij »*zdrav razum*, prilagojen novim idejam«, potem to pomeni, da mu gre samo za vsebino in ne za oblike.

Gospa de Staël je konservativna tudi, ko presoja tip romana, ki se je začel uveljavljati pri Nemcih. Ko govori o Goethejevih *Izbirnih sorodnostih*, kritizira predvsem odvečen opis vrta in njegovega okrasja v prvi tretjini romana, za delo kot celoto pa meni, da kaže »temeljito poznavanje človekovega srca«. Toda to poznavanje ni opogumljajoče, saj »vsebuje omalovažujočo filozofijo, ki tako o dobrem kot o slabem pravi, to mora biti.«²⁰

Zvesta tipu francoskega romana, nikakor ni navdušena nad uspehom Goethejevega romana, tako presenetli, ko pravi:

»Tej zvrsti so skušali dati večji pomen, zato so začeli v roman uvajati poezijo, zgodovino in filozofijo; zdi se mi, da so ga s tem popačili. Moralistična razmišljanja in strastna zgovernost sicer spadajo v roman, toda zburjanje zanimanja za dogajanje mora biti pri tovrstnem pisanju vselej prvo gibalo, ki ga nič ne more nadomestiti.«²¹

S podajanjem nekaterih konservativnih metod destačlovske misli skušamo pokazati, kako je pri njej nastajal in se razvijal proces kanonizacije. Sicer pa gotovo nekoliko prehitavamo stvari, s tem ko podpiramo hipotezo, da je gospa de Staël – glede na to, da se posveča skrbi za celotno *domeno mojstrov*in (se pravi za kanonski seznam) – zelo blizu moderni misli o kanonu, saj ga opazuje v okviru strukture, primerljive z današnjim časom. To je struktura dveh plasti, ena je plast klasike, priznana in sprejeta, druga je plast moderne, bolj nihajoča, zasidrana v sodobnosti, kjer še vedno išče potrditev.

Toda preden preidemo na takšno dokazovanje, si moramo natanko ogledati temelje tega postopka. Ti sestojijo iz vpeljave pomembne estetske novosti, ki jo je razglasil Du Bois, imenuje pa se relativnost okusov v literaturi. S to idejo je gospa de Staël presegla svoje obdobje in prehitela kakega La Harpa, ki je vezan na en sam dogmatski okus, po katerem je francoska literatura enkrat za vselej urejen zaprt krog; tu gre za nacionalni okus. Destačlovski esej pa nasprotno opozarja na pravilom nepodrejeno in individualistično globino nemške literature, v širšem smislu pa usmerja pozornost na zasluge tujih literatur, na Shakespeareja in Schillerja. Dragocenosti ni najti samo pri Francozih, marveč tudi pri drugih evropskih literaturah, bodisi severnih bodisi južnih. Poleg tega si gospa de Staël želi, da bi Francija nekoliko razširila svoja literarna obzorja in si tako ustvarila resnično predstavo o sedanjem obdobju:

»Za napredek poezije je pomembno ... večkrat pogledati onstran Alp, ne zato da bi si izposojali, ampak zato da bi poznali; ne zato da bi posnemali, ampak zato da bi se otesli nekaterih konvencionalnih oblik, ki se v literaturi ohranjajo tako kot uradne fraze v družbi, iz nje pa izganjajo vsako naravno resničnost.«²²

To, kar ustvarja vso to raznolikost okusov in omogoča takšno raznolikost vrednot, to je notranja moč ustvarjalnega genija, ki je po njenem neločljiva od osebne novosti, od enkratnosti. Pomanjkanje tega pri Klopstocku opredeli takole:

»Klopstocku je manjkala predvsem ustvarjalna domišljija; velike misli in plemenita čustva je sicer prelival v lepe verze, vendar ne moremo reči, da je bil umetnik. Njegove *domislice* so šibke, in barve, v katere jih odeva, skorajda ne premorejo tiste prekipevajoče moči, ki jo radi srečamo v poeziji in v vseh umetnostih in ki naj bi izmišljivi dajala *energijo* in *izvirnost* narave.«²³

V delu *O literaturi* na primeru Shakespeareja, pri katerem odkriva »prvovrstne lepote«, nakaže, kako pojmuje ustvarjalnega genija. Preučitev »teh lepot in teh čudaškosti« razkrije, v čem je Shakespearejev genij in katere so tiste lastnosti, ki ga postavljajo na vrh literarne hierarhije.

»Shakespeare sploh ni posnemal Starih; sploh ni črpal tako kot Racine iz grških tragedij ... Kadar se kdo pogloblja samo v antične zglede dramske umetnosti, kadar posnema posnemanje, je sam manj izviren; ne premore genija, ki slika po naravi; ne premore neposrednega genija, če se lahko tako izrazim, značilnega posebej za Shakespeareja. Že pri Grkih in potem vse do Shakespeareja vidimo, kako literature izhajajo druga iz druge, za izhodišče pa imajo isti vir. Shakespeare začenja novo književnost; vanj sta se nedvomno vtisnila duh in barvitost severnjaške poezije.«²⁴

Zlahka je mogoče sklepati, da *neposredni genij* (sopomenka izraza *ustvarjalni genij*) pridobiva svojo izvirnost iz moči, s katero zanika duha svoje dobe. Potrjuje se s tem, da si prizadeva ulti pravilom gole poslušnosti. Ustvariti hoče *novo literaturo*, ki nima ničesar opraviti z neprekinjeno vrsto predhodnih del. Zavrača posnemanje, najbolj škodljivo od

vseh pomanjkljivosti, prinaša pa zmagoslavje estetskih vrednot, celo čudaškosti, ki jih sodobniki ponavadi slabo razumejo. A ravno te čudaškosti naznanjajo literarne poti prihodnjih dob. Gospe de Staël se zdi Shakespeare tuj in čudaški, torej nadvse izviren in kot tak ustvarjalen genij. To pa je lastnost, bistveno potrebna za stvaritev kanonskega dela.

Tem lastnostim, neogibno potrebnim za ustvarjalnega genija, de Staëlova dodaja še globino ali, bolje rečeno, moč za raziskovanje temnih globin duše; to je jamstvo za mojstrovino, da bo uspešno prestala preskus časa ali, drugače, test kanoničnosti. Tako na začetku drugega dela v *O Nemčiji* oblikuje prvo pisateljsko zapoved:

»Prvi pogoj za pisanje je, da se človek čuti živega in močnega.«²⁵

Mojstrovina zahteva predvsem bogato izkušnjo z občutji, spraševanje duše in najskritejših koticov srca. Vse kaže, da vstaja zora romantike z njenim spremenjenim okusom, z drugačno miselnostjo in seveda z drugačno literaturo. V srži relativnosti okusov je ideja družbenega napredka; posnemanje ne služi ničemur:

»Nič v življenju ne sme biti negibno, umetnost pa okosteni, ko se več ne spreminja. Dvajset revolucionarnih let je v domišljiji zbudilo potrebe, drugačne od tistih, ki jih je ta občutila tedaj, ko so Crebillonovi romani slikali ljubezen in družbo svojega časa.«²⁶

Mutatis mutandis bi lahko sprejeli tudi te *druge potrebe* v aksiološkem smislu. Gospa de Staël zato predlaga moderne pisatelje in pesnike: Jean-Jacquesa, Bernardina de Saint-Pierra in Chateaubrianda ali pa Nemce, Goetheja, Schillerja in Klopstocka. Mi to vidimo kot poskus kanonskega izbora na osnovi pojmov, kot so *genij*, *okus*, *vrednota* in *ustvarjalni genij*; metodološko obravnavo teh pojmov, kot jo je prikazala gospa de Staëlova, smo osvetlili že prej. Ti pisci, vzeti kot zgled, po katerem se kaže ravnati, naj bi sestavljali moderno plast romantičnega kanona, ki ga je bilo šele treba potrditi. Shakespeare pa, ki z vidika de Staëlove ni nič manj pomemben od Starih, ima mesto v klasični kanonski plasti. Sicer pa med obema plastema obstaja vez, ki vselej zadeva vrednost, to pa dosega vsak po svoje, saj gre za izvorno, izjemno vrednost. In kanon, ali ohranja kaj drugega kot izjemnost?

Moderna kanonska struktura dolguje zahvalo kritiški destaëlovski misli toliko bolj, ker temelji na ideji, ki je neizbežno nujna za osvoboditev družbenega. Estetska sodba in okus (naravni) se ne smeta nikoli ozirati na vpliv družbe, »kakorkoli bi že bil izjemen zaradi njene popolne uglajenosti.« Po njenem mora biti pisatelj svoboden in ne sme talenta, ki ga je dobil od Boga, žrtvovati politični ali družbeni previdnosti:

»Da bi spisom omogočili privzdignjenost, značaje pa okrepili, okusa ni treba podrežati elegantnim navadam, zaželenim v aristokratskih družbah, kakorkoli izjemne bi že utegnile biti zaradi popolne uglajenosti. Njihovo trinoštvo bo imelo za posledico velike nevšečnosti za svobodo, za politično enakost in celo za veliko literaturo. Toda do kakšne prostaškosti bi morali prignati slab okus, da bi se postavil po robu literarni slavi, svobodi in

vsemu, kar lahko obstaja dobrega in privzdignjenega v medčloveških odnosih?»²⁷

To je romantikom lastna idealizacija, vendar napotuje na prizadevanje za objektivnostjo, tako nujno za kritično misel. Kakorkoli že, mi v tej idealizaciji najdemo klice pisateljevega vizionarskega poslanstva, celo mesijanskega, takšnega, kot ga je mogoče pozneje občutiti pri Hugoju. Poslanstvo *poeta vates* in *velike literature*, kot ta izraz uporablja teoretičarka, privzamenta preroški ton in delujeta kot vodilo za družbeno. V tem primeru to družbeno obvlada pisatelj glas:

»Iz njegovega duha je treba odstraniti ideje, ki krožijo okoli nas ... treba si je izmenoma priboriti prednost pred reko ljudi ali pa ostati za njo; ta vas prehití, dohití in zapusti, toda večna resnica ostaja z vami.«²⁸

De Staëlova si ustvari vzvišeno predstavo o pisatelju in pesniku, ki vsak po svoje postajata ustvarjalca v odkrivanju sveta in resnice.

Zaradi te veličastne podobe pisatelja kot vodje in preroka, ki se bo razbohotila v romantični generaciji, je začela literatura tedaj nemudoma veljati za sveto. De Staëlova si literaturo, tako kot religijo, predstavlja z uporabnega vidika. Meni, da pisatelji morajo voditi in oblikovati estetski okus svoje dobe z ustvarjanjem, z razvrščanjem in z mojstrskimi zgledi. Pisatelj ni srečen, če ni koristen družbi:

»Kadar njegova misel lahko prispeva k sreči človeštva, postane njegovo poslanstvo plemenitejše, njegov cilj se povzdigne. Potem to ni več samo mučno sanjarjenje, v katerem se vrstijo vse nesreče univerzuma, ne da bi jih bilo mogoče ublažiti; to je silno orožje, ki ga daje narava, svoboda pa mora zagotoviti njegovo zmago.«²⁹

Napredek literature je ideja, razberljiva iz njenih esejev, njej sami pa še posebej draga. De Staëlova si namreč literature ne more predstavljati kot nekaj, kar je zbrano v enem samem okusu, kot si je to predstavljal na primer La Harpe. Na tej točki je zanimivo opozoriti, kaj so po njenem temelji takšnega napredka:

»Tudi v literaturi bi morali narediti revolucijo in v slehernem žanru, kolikor se le da, razrahljati pravila okusa. Kajti ravno ta pravila so največja ovira literarnega napredka, to je napredka, ki tako učinkovito služi širjenju razsvetljenske filozofije in potemtakem tudi vzdrževanju svobode.«³⁰

Ta revolucija, o kateri govori, mora voditi v kar največjo širitev okusa, ki si ga svet v svoji spremenljivi občutljivosti, zgodovini in zgledih predstavlja kot bolj omejenega. Relativnost okusa vsebuje še druge aksiološke potrebe, kjer stari zgledi lahko služijo samo kot osnova, kajti obdobje posnemanja Starih je že davno mimo. Nova literarna ortodoksost (izraz, kot je uporabljen v *O literaturi*) hoče biti izvorna in bolj kot kdaj zahteva svobodo duha. Ta njen postopek, osvobojen vseh predsodkov, vendarle skriva neko misel, ki je izključno posledica avtoričine vzgoje pri filozofih. Odločitev za širjenje razsvetljenskih idej je dokaz za to, dokaz, ki ga kaže premisliti. Gospa de Staël pa o tem nadaljuje:

»Nov literarni in filozofski napredek, ki ga nameravam nakazati, bo nadaljeval razvoj sistema izpopolnljivosti; njegov potek sem zarisala od Grkov naprej ... Tisti, ki se hoče uveljaviti in poskrbeti zase, mora biti na tekočem z usmerjenostjo trenutnega mnenja; toda tisti, ki hoče misliti, ki hoče pisati, ne sme iskati nasveta drugje kot v odmaknjenem prepričanju meditativnega razuma.«³¹

Tu se vidi, kako se pri njej nasprotja ne izključujejo, nasprotno, grejo z roko v roki, in to od trenutka, ko si zamisli, da »novo nadaljuje« predhodni postopek. Očitno je, da močna stran destaĚlovske misli ni prekinitev s tradicijo, saj po vrsti prepoznava njene uporne prvine in njene meje.

Struktura, v obliki katere si zamišlja pojav nepretrganega napredka v literaturi, se pokaže kot piramida z ne preveč prostornim vrhom, sestavljenim iz izjemnih del in avtorjev, ki so s svojo mislijo vzpostavili kanonske zglede; to so Homer, Ajshil, Sokrat in Cicero. Nato takoj spodaj, na nekoliko širšo raven postavi Shakespearea, Ariosta, Tassa, Danteja in Petrarca; tem sledi raven z zastopniki bližnjih obdobij in celo s sodobniki, kot so Voltaire, Rousseau, Goethe, Schiller, Klopstock in angleški pesniki lakisti. Stoletje Ludvika XIV. zavzema ločeno mesto; Corneilla, Racina, Bossueta in MoliĚra obravnava skupaj in presoja na ozadju misli razsvetljskega stoletja, ki jim je sledilo.

De StaĚlova torej zaćne z izbiro vzorcev, će uporabimo Escarpitov izraz,³² ki jih pojmuje kot neko srednjo vrednost med tradicijo in novostjo, ćeprav pri tem izboru upošteva tudi druga pravila in naćela. To so romantićni estetski parametri, ki dajejo veljavo imaginarnemu. Piramidni kanonski model, ki ga je predlagala gospa de StaĚl, se je v razlićnih obdobjih uveljavil v razlićnih oblikah. Ker pa de StaĚlova iz svojih estetskih naćrtov ne izkljućuje tradicije in preteklih stoletij, hoće najbrŹ dokazati, da je proces izpopolnljivosti ćloveškega bitja (v katerega verjame z vsem srcem) dolgotrajno napredovanje, ki postopoma, a zanesljivo kopići izboljšave. Verjame torej v izpopolnljivost duhovnih proizvodov in v zmagoslavje dobrega okusa.

Pomudimo se tudi pri konceptu testa kanonićnosti, se pravi pri preizkusu s ćasom ali pri tem, kar zagotavlja in priznava vrednost nekega dela skozi obdobja. V *O literaturi*³³ de StaĚlova opaŹa:

»Obićajno sporazumevanje med odlićnimi ljudmi, njihovo zdruŹevanje v skupnem srediŹu, vzpostavlja neke vrste *literarno zakonodajo*, ki vse duhove usmerja na najboljŹo pot.«

Pri tem kaŹe opozoriti na pojem literarne Źole in estetskih kanonov, ki usmerjajo neko literaturo v celoti, na pojem estetskih okusov in sistemov skupnih naćel, tako nujno potrebnih za to, da se neko literaturo lahko presoja z objektivnih vidikov. Isti esej nam pokaŹe tudi to, kaj avtorica razume pod izrazom *test kanonićnosti*:

»Nedvomno, in to sem v tej knjigi neprestano ponavljala, nobena literarna lepota ni trajna, će ni podrejena najpopolnejŹemu okusu.«³⁴

Samo literarna lepota lahko prodre v kanon po merilu dobrega okusa, ki ji zagotavlja trajnost; postala bo zgled za vso sodobno literaturo, ki Źe ima priti, tako francosko kot tujo:

»Prelepi zgledi, ki jih imamo v jeziku, bodo lahko služili kot vodilo Francozom, toda le tako, kot služijo tujim narodom.«³⁵

Isto misel o *testu kanoničnosti* je razbrati v *Eseju o fikciji*, ki se nanaša na teorijo romana. Vprašanje, *kako priti do resnične vrednosti*, se pojavlja skorajda v vsakem eseju de Stačlove, odgovori pa se vrtijo okoli istega stavka. »Bolj kot so dejanja (konkretne življenjske situacije) prilagojena sedanjim okoliščinam, bolj koristna so in bolj je, kot posledica tega, njihova slava nesmrtna. Dela pa, nasprotno, postajajo velika samo, če se odmaknejo od neposredno prisotnih dogodkov, da se povzdignejo do nespremenljive narave stvari; kajti vse, kar pisatelji delajo za današnji dan, je za večnost izgubljeni čas.«³⁶

Iz tega je mogoče sklepati, da je *pisati za večnost* po njenem isto kot prestati test kanoničnosti. Literatura, uvrščena v zgodovinsko sedanjost, ki ni osvobojena trinoštva okoliščin, ne velja nič, njena edina zasluga je v tem primeru ta, da se modro uvrsti v že znano obzorje pričakovanja, kjer je sleherna smelost v estetiki onemogočena. Vrednost je potemtakem mogoče opaziti, upošteva druge merila, ne politična; destačlovska kritika torej v teh merilih vidi aksiološkost. Proces kanonizacije se hoče izogniti sleherni politični ali družbeni ideologiji.

Gospa de Staël se predstavlja kot glasnik porajajočega se obdobja, ko stroge meje popuščajo pred literaturo, ki se pokaže kot povsem odprta, bolj evropska kot kadarkoli, poseljena z omikanimi junaki (porajajočimi se iz slabosti in hkrati iz vrlin):

»Ali bo gledališče republikanske Francije zdaj dovolilo, tako kot angleško gledališče, upodabljati junake z njihovimi slabostmi, vrline z njihovimi pomanjkljivostmi, prostaške okoliščine ob najbolj vzvišenih okoliščinah? In končno, ali bodo tragične značaje jemali iz spominov ali iz domišljije, iz človeškega življenja ali iz lepega ideala?«³⁷

Čeprav se avtorica sklicuje na gledališče, ima v mislih literaturo nasploho; in opaziti je, da ima nasprotja rada: šibkost in vrlina, prostaške okoliščine in najbolj vzvišene situacije, spomin in domišljija, človeško življenje in lep ideal. To so pari, zamišljeni v romantičnem smislu, bili pa naj bi estetski parametri, s katerimi je mogoče meriti literarna dejanja. To, kar de Stačlova predlaga, je prava reforma, kjer je literatura zamišljena kot nekaj gibljivega, podrejenega variiranju navad in okusov. V tem novem okolju mora imeti kritika povsem drugačno poslanstvo. Postane živahno opisovanje mojstrov. Izhaja iz posameznih del in postavlja na ogled njihove lepote, ne oziraje se na to, koliko so v skladu z zakoni umetnosti. S toplo prepričljivostjo svojega občudovanja skuša bralca uvesti v te lepote. Kritika namreč tudi zahteva ustvarjalnega genija, saj se brez njega ne more vzdigniti na raven največjih del, ki jih presoja. Kritika ni več šolski ravnatelj, ki s palico pretepa slabe avtorje, ali pa nekdo, ki zadovoljno izpostavlja napake dobrih avtorjev, postane spodbudna, njena spodbuda se pokaže kot plodna prav za avtorje, katerih genialne poteze dobijo v njej ocenjevalko, ki jih zna opogumiti.

Gospa de Staël je imela s svojimi kritičnimi pogledi precejšen vpliv, dosti večji kot Boileau. Ob nenehnem sprejemanju pobud iz angleške in

nemške literature predlaga kanonske zglede, ki jih je odkrila v teh literaturah. Pri tem pa ne stori drugega, kot da nakaže nove estetske poglede, po katerih bi se lahko ravnali ustvarjalci. Njena teorija je sovpadla z osnovo romantičnega proti-kanona, ki se je moral še potrditi. Ustvarila si je svojo teorijo, kajti v Franciji je morala literatura, kakršno si je ona predstavljala, šele nastati; na to nastajanje so precej vplivale njene ideje.

Glas feministke

Gospa de Staël je bila kot priča in akter konca nekega sveta – ta je bil kot zora bleščeč in hkrati mračen – trenutek človeške zavesti in odločilen trenutek ženske zavesti.

Njena teorija o izpopolnljivosti človeškega duha vsebuje zanimivo, danes precej raziskano stremljenje, toliko bolj, ker ga je mogoče razbrati tudi iz njenih drugih esejističnih obravnav, to je duh feminizma. Feministka vsekakor je, in to daleč pred svojim časom. Njeni romaneskni ženski liki sicer doživljajo neuspehe (na primer v romanih Corinne in Delphine), toda v svojih esejih napoveduje, da bo napočil njihov čas. Gospa iz Coppeta je zelo izjemen glas med državniki in književniki, ki poseljujejo njen krog in njeno družbo. Imela je precejšen vpliv nanje, pridobila pa ga je postopoma, in to v svetu, ki si ga je znala podrediti. Prepričana je, da je postal napredek v literaturi očitnejši, kakor hitro je ženska prispevala svoje:

»Pogostokrat bom imela priložnost, da bom opozorila na spremembe, ki so nastale v literaturi v obdobju, ko so ženske začele sodelovati v moralnem življenju.«³⁸

V eseju, kjer govori o problemu literature nasploh, kritizira tudi družbeni položaj ženske in njeno vlogo v literarnem gibanju. Gre za eno celo poglavje (četrti poglavje drugega dela) z naslovom *O ženskah, ki gojijo literaturo*, kjer skuša razložiti *ljubosumje*, kakršno po njenem obstaja med spoloma. Njena raziskava izhaja iz *dejanskega* stanja (vsekakor takega, kot je bilo v njenem času), v katerem se nahaja ženska in s katerim ni niti najmanj zadovoljna:

»/.../ ženske trenutno ne pripadajo niti redu narave niti redu družbe. To kar omogoča uspeh enim, je nesreča za druge; dobre lastnosti jim včasih škodujejo, napake pa koristijo; včasih so vse, včasih niso nič. Njihova usoda v nekaterih pogledih spominja na usodo bivših cesarskih sužnjev; če si hočejo pridobiti vpliv, jih obtožijo, da si prisvajajo oblast, ki jim po zakonu ne pripada; če ostanejo sužnje, je njihova prihodnost zapečaten.«³⁹

Ženska je žrtev v slabo urejeni družbi; to pa je že feministični kliše, ki ga tudi pri de Staëlovi najdemo tik ob upanju, ki umre zadnje (glagoli so v prihodnjem času, eden med njimi pripada kategoriji negotovosti, *verjeti*):

»Verjamem, da bo nekega dne nastopilo obdobje, ko bodo filozofi zakonodajalci posvetili resno pozornost izobrazbi, ki jo morajo prejeti ženske, civilnim zakonom, ki jih ščitijo, dolžnostim, ki jim jih nalagajo, sreči, ki jim je lahko zagotovljena ...«⁴⁰

V odlomku opazimo oblasten ton in ironijo, to čudovito igro inteligence, lokavost in avtoričino obžalovanje, da teh obdobj ne bo mogla užiti. Seveda, »izvor vseh žensk je na nebu, kajti darovom narave se morajo zahvaliti za svoje carstvo.« Zaznati je mogoče, kako je ogorčena, ko nam govori o učinkih literarnega ali kakšnega drugega uspeha pri moških in pri ženskah. Ljudje ponavadi mislijo, da gre pri moških v tem primeru za slavo, pri ženskah, ki ne bodo nikoli mogle preseči svojega, izključno na hišo vezanega mesta, pa za nečimrnost.

»Naponi, ki lahko moškimi prinesejo slavo in moč, ženskam skoraj nikoli ne dajo drugega kot kratkotrajno odobravanje /.../ neke vrste zmagoslavje v pristojnosti nečimrnosti /.../ Žensko, naj je še tako širokega duha in naj se posveča še tako pomembnim stvarjem, v življenju vselej ovira dejstvo, da je ženska. Moški so hoteli, da je tako.«⁴¹

To govori v resnem tonu, a včasih zaigra sveto nedolžnost; povsod vidi žrtve, na svojih feminističnih straneh pa pošilja moške k hudiču na njej lasten eleganten način. Esej *Razmišljanja o kraljičinem procesu* to dokazuje, saj gre za pravo apologijo ženskosti. Spogledljiva, frivolna, zapravljiva, slaba zakonska žena, slaba mati, perverzna, kruta, krvoločna Marija-Antoinetta, ... *nadvojvodinja avstrijska*, odgovorna za vse zlo kraljestva, mora umreti. *Razmišljanja o kraljičinem procesu* skušajo zavreti noro logiko teh obrekovanj. To besedilo govori o feministični zavesti, ki se je prebudila zgolj zaradi krivičnosti.

Zanimivo je videti, kako je tu svoje politične nazore podredila feministični ideji; v tem tekstu noče razpravljati o političnih okoliščinah francoske revolucije (temu se je podrobno posvetila v nekem drugem političnem spisu), hoče pa izpostaviti politične napake in pretiravanja, ki so sprožili toliko trpljenja. Kako rada bi bila kraljičina zagovornica, če bi bilo kaj takega mogoče! Ko bi bila enkrat v sodni dvorani, kako strastno bi podprla svoj zagovor, ko bi se sklicevala na moralni portret *svoje stranke* kot matere, soproge, ženske in končno kot kraljice; kajti ravno v vlogi kraljice je padla v nemilost zaradi obrekovanja. Postala je grešni kozel za vse.

» /.../ pripeljite ji (kraljici) njene otroke, toda ne nadejajte se, da bo trpljenje, ki ji ga boste zadali, preprečilo, da se ona ne bo v celoti ohranila za sodbo zgodovine in da ne bo obvarovala dostojanstva svojega imena. Ah, namesto da jo sovražite, si jo raje vzemite za vzvišeni zgled! Če ste republikanci, spoštujte vrline, ki jih morate posnemati; ta duša, ki se ne zna niti malo upogniti, ta duša bi ljubila rimsko svobodo, vi pa potrebujete njeno spoštovanje, prav zdaj, ko jo preganjate.«⁴²

Sklep pa pade kot giljotina:

» /.../ četudi bi politične presoje odvrnile oblast od tega, da bi popustila glasu občutja, kakšna sramota za Francoze, obsoditi kraljico, zato ker je brez obrambe!«⁴³

De Staëlova se ne more izogniti skušnjavi, da ne bi izpostavila položaja izjemne ženske, kot jo je sama upodobila v *Corinne*; sreča takšnih žensk je v nevarnosti, kajti slava zahteva svojo ceno, poklicni poti žrtvujejo srečo in zasebno življenje:

»Kdor si poblizje ogleda majhno število žensk, ki si zares zaslužijo slavo, bo videl, da so prehudo naprezanje svoje narave vselej plačale z osebno srečo. Sapfo se je, potem ko je odpela najbolj blagoglasne lekcije iz morale in filozofije, vrgla z leukadske pečine; Elizabeta je, potem ko si je pokorila sovražnike Anglije, postala žrtev svoje strasti do grofa Essex. Skratka, preden stopijo na pot slave, ne glede na to, ali je njen cilj cesarski prestol ali literarni genij, morajo ženske pomisliti na to, da se je treba za slavo odreči srečni in spokojni usodi njihovega spola.«⁴⁴

Pri gospe de Staël lahko opazimo, da žensko občutljivost včasih obravnava tako, kot da v njej vidi odtonek neke pomanjkljivosti, katere posledice je treba dobro obvladati. Ta krhka psihološka konstitucija žensk, ki je včasih odlika, včasih nepopolnost, je razlog, da so ženske potrebne zaščite, česar de Staëlova sploh ne zanika. Poleg tega njeni teoretski postopki ne merijo na tipično feministično naravnost, kot jo poznamo danes; toda ob prebiranju tekstov lahko opazimo različne odtenke njenega glasu, ko obravnava ženske teme. Obstajajo strani, kjer poje hvalnice ženskam, strani, kjer objokuje njihovo usodo, pa strani, kjer obsoja zakone, ki žensk ne upoštevajo. Vendar nikoli ni moč zaznati, da bi hotela sprožiti vojno med spoloma; še zdaleč si namreč ne zamišlja sveta, ki bi ga upravljale zgolj ženske, čeprav se ima čemu upirati. Njena ironija je uperjena zoper splošne človeške napake, kot so neumnost, omejenost duha, nevednost, neobvladana stremljivost, vsakovrstne pregrehe itn. Njen ton ni nikoli silovit niti napadalen, saj ve, da to ničemur ne služi, če hoče nekaj doseči.

Kljub temu gospa iz Coppeta nima nobenega namena pisati izključno za žensko javnost. Kaj takega ji niti na misel ne pride, saj ne razmišlja o kakšni feministični literaturi ali o kakšnem podobnem krogu. Piše za vse, ki jo hočejo brati. Ideje so prav toliko za moške kot za ženske. Gospa de Staël je neke vrste *δουρφόπος* (nosilec štafete) nove občutljivosti prihodnjega sveta. Ta svet je romantika, kjer je ljubezen bog, ne pa vojna med spoloma. Tako se tej točki približa z večjim zaupanjem, ker jo zaznava skozi tisoč in en neizkoriščen odtonek; poleg tega meni, da se kaže v tem obdobju manj kot v drugih dobah bati prezira in pomanjkanja poštenosti. Bolj ko jih beremo, bolj smo prepričani, da so te njene tako imenovane *feministične* strani enkrat hvalnica občutljivosti, drugič obris ženske psihologije:

»/.../ ženske gojijo svojega duha, svoje občutje in svoje sanjarjenje, ohranjajoč v svoji duši podobo vsega, kar je plemenitega in lepega ... najlepša od vrlin, požrtvovalnost, je njihov užitek in njihova prihodnost ... Narava in družba prisojata ženskam precejšnjo privajenost na trpljenje, zato je jasno, da so dandanes več vredne od moških.«⁴⁵

Namesto sklepa

Kot oznanja že sam naslov tega prispevka, smo predlagali večstransko branje gospe de Staël. Naš postopek je pripeljal do preučitve njenega dela na podlagi nove interpretativne mreže, ki jo najboljše ponazarja latinski izrek: *Non nova, sed nove*, kajti bistvo njene kritiške metode/dejavnosti je

v tem, da skuša na novo obuditi literarne klasike. Več kot zaželeno bi bilo, da bi kritika vnovič premislila velike avtorje, s tem da bi pristopila k drugim merilom, kajti odtenkov in novih interpretacij, ki iz tega sledijo, ni mogoče občutiti, če jih ne obogatimo in jih potemtakem ne naredimo koristne za vse; za javnost in za poučevanje.

Večstransko branje predlaganih destačlovskih esejev ima za izhodišče dve bistveni gledišči: prvo meri na proces konstrukcije ali dekonstrukcije estetskih in literarnih kanonov, drugo se nanaša na feminizem. Namesto sklepa bomo nakazali orientacijske točke:

1. Tektonika literarnih okusov ima že stoletja za barometer kanon, ki zaznamuje vsa nihanja in se ima za bolj ali manj zvesto ogledalo obdobja, v katerem se nahaja. Struktura kanonskega modela, kot jo razume moderna kritika, vsebuje dve plasti: ena velja za utrjeno (vsekakor vsebuje višjo stopnjo trdnosti), sestavljeno iz posvečenih pisateljev; druga, sopostavljena, je daleč od sleherne utrjenosti, je »bolj razgibana«, bolj nihajoča in zaznamovana z neovrgljivimi aksiološkimi mutacijami. Kritiška metoda/dejavnost de Stačlove oznanja isti načrt in se po njem ravna. Povzame slovit prepir med Starimi in Modernimi in razpravlja o splošnih načelih umetnosti, namesto da bi se zadrževala le pri posameznih žanrih. Njena kritiška zbirka vzorcev razvršča Stare in Mlade na podlagi aksiološkega merila. S tem osnuje romantični nauk, se pravi transliterarno sintezo, oprto na primere; skratka, oblikuje estetski kanon in potem še literarni kanon.

2. Moderno dušo, kot jo je v svojih esejih in romanih upodobila gospa de Stačl, določa boleče občutje *nepopolnosti njene usode*; in to jo v vsakem primeru dela veliko, ne razlika med spoloma. Ženska duša prav tako kot moška občuti isto *potrebo ogniti se mejam, ki obdajajo domišljijo*. Prispevek ženske k literaturi prihodnosti ne more biti drugega kot obogatitev te literature, saj je bil svet narejen tako za moške kot za ženske.

3. Gospa de Stačl ima svetovljanstvo za *eno* možno zdravilo. To lahko ozdravi literaturo, ki se je komaj izmotala iz razsvetljskega stoletja, iz njegove jalovosti, hladnosti in enoličnosti. Od Francozov je treba zahtevati, da spoznavajo in cenijo tuje literature: nemško, angleško, italijansko itn. De Stačlova se torej loti širitve estetskega okusa, ki postane izhodišče v procesu literarne prenovitve. Tako je tudi možno skupaj misliti severne in južne literature. Ona se končno odloči za severne.

Prevedla Jelka Kernev Štrajn

OPOMBE

¹ Monchoux, André, La Place de Madame de Stačl parmi les theoriciens du Romantisme Français, dans *Actes du colloque de Coppet*, Limoges, Tiskarna A. Bonntemps, 1970, str. 362.

² Egli, Edmond, *Le Debat Romantique en France*, I, Pariz, Les Belles Lettres, 1933, str. 80.

³ Rousset, Jean, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Pariz, Librairie José Corti, 1963.1.

⁴ *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, 2000, str. 25.

⁵ *De la littérature*, str. 416.

⁶ *De l'Allemagne*, str. 239.

⁷ Luppé, Robert, *Les idées littéraires de Madame de Staël et l'heritage des Lumières (1795–1800)*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1969, str. 77.

Chénendollé je tisti, ki nam poleti 1797 mimogrede omogoči prisostvovati nastanku novega dela: »Gospa de Staël se je tedaj posvečala svojemu delu *O literaturi*, za katerega je vsako jutro napisala eno poglavje. Temo, o kateri je hotela razpravljati je postavila na dnevni red pri kosilu ali zvečer v salonu, vsebina poglavja, ki ga je hotela obdelati, nas je izzvala, da smo se začeli o njej pogovarjati. Tudi ona je naredila kratko improvizacijo na temo, naslednji dan pa je bilo poglavje napisano. Skoraj vse knjige je napisala na ta način ... njene improvizacije so bile precej sijajnejše od napisnih poglavij.«

⁸ *De l'Allemagne*, str. 47.

⁹ *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, str. 32.

¹⁰ *De la Littérature*, str. 65.

¹¹ *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, str. 26–27.

¹² Prav tam, str. 27.

¹³ *De l'Allemagne*, str. 47.

¹⁴ Prav tam, str. 354.

¹⁵ *Delphine*, str. 90.

¹⁶ *Discours préliminaire* v *De la littérature*, str. 12.

¹⁷ Prav tam, str. 14.

¹⁸ Prav tam, str. 20.

¹⁹ Prav tam, str. 29.

²⁰ *De l'Allemagne*, str. 215.

²¹ Prav tam, str. 184.

²² *De l'esprit des traductions*, 305.

²³ *De l'Allemagne*, str. 203.

²⁴ *De la littérature*, str. 85.

²⁵ *De l'Allemagne*, str. 81.

²⁶ Prav tam, str. 8.

²⁷ *De la littérature*, str. 85.

²⁸ Prav tam, str. 122.

²⁹ Prav tam, str. 330.

³⁰ Prav tam, str. 61.

³¹ Prav tam, str. 66.

³² Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature*, Pariz, PUF, 1986, str. 29 et passim.

³³ *De la littérature*, str. 256.

³⁴ Prav tam, str. 57.

³⁵ Prav tam, str. 308.

³⁶ *Essais sur les fictions*, str. 31.

³⁷ *De la littérature*, 304.

³⁸ Prav tam, str. 101.

³⁹ Prav tam, str. 333.

⁴⁰ Prav tam, str. 332.

⁴¹ *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, str. 98.

⁴² *Réflexions sur le procès de la reine*, str. 17.

⁴³ Prav tam, str. 21.

⁴⁴ *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*, str. 102

⁴⁵ *De l'Allemagne*, str. 65–66.

VSI CITATI DE STAËLOVE SO BILI IZBRANI V NASLEDNJIH IZDAJAH

De l'Allemagne, Pariz, Flammarion, 1999.

De la Littérature, Pariz, Flammarion, 1999.

De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations, Pariz, Editions Payot & Rivages, 2000.

Réflexions sur le suicide, Pariz, Editions Payot & Rivages, 2000.

Essai sur les fictions, Druck und Verlag von Georg Reimer, 1896.

Delphine, Pariz, Flammarion, 2000.

Oeuvres Complètes, Bruxelles, Louis Hauman et C Libraires, 1830, XVII tomes, za *Réflexions sur le procès de la reine* v zvezku II in za *De l'esprit de traductions* v zvezku XVII.

MINIMALNA BIBLIOGRAFIJA

DELA

ANGHELESCU-IRIMIA, Mihaela, *The Rise of modern evaluation*. Bukarešta, Editura Universității din București, 1999.

BALAYÉ, Simone, *Madame de Staël. Lumières et liberté*. Pariz, Klincksieck, 1979.

BALAYÉ, Simone, *Madame de Staël. Écrire, lutter, vivre*. Ženeva, Droz, 1994.

BLOOM, Harold, *Canonul occidental*. Bukarešta, Univers, 1994.

DIESBACH, Guislain de, *Madame de Staël*. Pariz, Librairie Académique Perrin, 1983.

ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*. Pariz, PUF, 1986.

GENETTE, Gérard, *L'œuvre d'art. La relation esthétique*. Pariz, Seuil, 1997.

GRÉSILLON, Almuth, *Eléments de critique génétique*. Pariz, PUF, 1994.

GUTWIRTH, Madelyn, *Madame de Staël, novelist, the emergence of the artist as woman*. Urbana, University of Illinois press, 1978.

HALLBERG, Robert von, *Canons*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1984.

MILLET, C., *L'esthétique romantique*. Pariz, Presses Pocket, 1994.

NEMOIANU, Virgil, Royal, Robert, *The Hospitable Canon: Essays of Literary Play*. Philadelphia and Amsterdam, 1991.

OMACINI, Lucia, *Madame de Staël*, Benjamin Constant et le groupe de Coppet. Lausanne, 1982.

POULET, Georges, *La pensée indéterminée, I, De la Renaissance au Romantisme*. Pariz, PUF, 1985.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Pariz, José Corti, 1963.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* Collection Poétique, Pariz, Seuil, 1999.

VAUGHAN, William, *L'Art romantique*. Pariz, Thames & Houdson, 1994.

KOLEKTIVNA DELA

*** Cahiers Staëliens. Št. 49 in 50, izdala: Société d'études staëliennes.

*** Euresis. Cahiers roumains d'études. Le Changement du canon chez nous et ailleurs. Št. 1997 – 98, Bukarešta, Univers.

■ LES ESSAIS STAËLIENS. POUR UNE LECTURE POLYGONALE DE MADAME DE STAËL

.Comme le titre-même de l'exposé annonce, nous avons y proposé une lecture polygonale de Madame de Staël. Notre démarche aboutit à examiner son oeuvre selon une grille interprétative nouvelle qui pourrait être saisie en usant d'une expression latine: *Non nova, sed nove*, vu que ces approches critiques consistent à revisiter les classiques de la littérature. Il serait fort à désirer que la critique revisite les grands auteurs en abordant d'autres critères, puisque les nuances et les nouvelles interprétations qui en résultent ne peuvent être ressenties qu'enrichissantes et, par conséquent, utiles à tous: le public, l'enseignement.

La lecture polygonale des essais staëliens suggérée par nous prend pour prémisses deux points de vue essentiels: le premier vise le processus de la construction / de la déconstruction des canons esthétique et littéraire, le deuxième renvoie au féminisme. Nous esquissons trois repères en guise de conclusion:

1. La tectonique des goûts littéraires à travers les époques a pour baromètre le canon qui enregistre toutes les oscillations et qui se veut un miroir plus ou moins fidèle de l'époque en cours. La structure du modèle canonique envisagée par la critique moderne comporte deux couches: l'une prise pour stable (en tout cas ayant un degré plus haut de stabilité), formée des écrivains consacrés et une autre juxtaposée, loin d'être stable, „plus agitée”, plus flottante, marquée par des mutations axiologiques peremptoires. La démarche critique staëlienne annonce et poursuit le même schéma; elle reprend la fameuse Querelle des anciens et des modernes et discute les principes généraux de l'art au lieu de ne s'attarder que sur les genres particuliers. Son échantillonnage critique regroupe et des anciens et des modernes, triant selon le critère axiologique. Par cela elle esquisse l'ébauche de la doctrine romantique c'est-à-dire une synthèse trans-littéraire appuyée sur des exemples; en un mot, et un canon esthétique et un autre littéraire.

2. L'âme moderne telle qu'elle est peinte à travers les essais et les romans staëliens se caractérise par le sentiment douloureux de l'incomplet de sa destinée: c'est là un tout cas ce qui en fait la grandeur, pas la différence entre les sexes. L'âme féminine comme celle des hommes ressent également le même besoin d'échapper aux bornes qui circonscrivent l'imagination. L'apport de la femme dans la littérature à venir ne peut être qu'enrichissant, vu que le monde a été fait pour les hommes et pour les femmes à la fois.

3. Madame de Staël prend le cosmopolitisme pour une possible remède qui puisse guérir la littérature à peine sortie du Siècle des Lumières de sa stérilité, de sa froideur, de sa monotonie. Il faut obtenir des Français qu'ils connaissent et apprécient les littératures étrangères: allemande, anglaise, italienne, etc. Elle procède donc à un élargissement du goût esthétique qui sera la prémisse même du processus de renouvellement littéraire. Aussi est-il possible de concevoir ensemble littératures du Midi et littératures du Nord. Son choix final se portera sur celle du Nord.

November 2003

AVTOBIOGRAFIJA, FIKCIJA IN ROMAN: O MOŽNOSTIH ŽANRA 'ROMAN KOT AVTOBIOGRAFIJA'

Alenka Koron

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Kristalni čas Lojzeta Kovačiča (1990) in *Zaznamovana* Nedeljke Pirjevec (1992) sta žanrsko mešani deli, ki nadaljujeta izročilo eksistencialistično-modernističnih pripovednih vzorcev in avtobiografskega modernizma in odstopata od aktualnih postmodernističnih teženj v literaturi na začetku 90. let. Sprejeti sta bili kot romana, njuna sintetična žanrskost pa ustreza tudi nefikcijskemu žanru avtobiografije. Prispevek se zavzema za uvedbo žanrskega razreda 'roman kot avtobiografija', ki združuje besedila s podobnim prepletom fikcijskih in nefikcijskih značilnosti. Umestitev obeh besedil v novi žanrski razred, ki priznava uveljavljeno postmoderno prakso, da ni vsa literatura le fikcijska, skuša utemeljiti s pomočjo pragmatičnega modela za razločevanje fikcije in nefikcije.

Autobiography, fiction and novel: on the possibilities of a genre of the 'novel as autobiography'. *Kristalni čas* by Lojze Kovačič (1990) and *Zaznamovana* by Nedeljka Pirjevec (1992) are generically mixed writings which follow the tradition of the narrative patterns of existentialism and modernism and of modernist autobiography, and deviate from the typical postmodern trends in the literature of the early 1990s. They were accepted as novels, but their synthetic genericity also corresponds to the non-fictional genre of autobiography. The article argues for the introduction of a new generic class of the 'novel as autobiography', which would include writings with a similar combination of fictional and non-fictional features. It attempts to place both texts into the new generic class – which follows the established postmodern practice that not all literature is merely fictional. The application of pragmatic model for distinguishing between fiction and non-fiction also supports this inclusion.

Zaris problema

Na začetku 90. let sta v slovenski kulturni javnosti vzbudili veliko pozornost in doživeli priznanje ter naklonjen sprejem deli Lojzeta Kovačiča *Kristalni čas* (1990) in *Zaznamovana* (1992) Nedeljke Pirjevec.¹ Uspeh je

bil po svoje presenetljiv. Nobeno od njiju se po svojih značilnostih in temeljni pripovedni naravnosti vsaj na prvi pogled ni preveč prilegalo težnjam postmoderne in uveljavljanju postmodernizma v literaturi, pri nas že od začetka 80. let v množičnih medijih, strokovni publicistiki in akademskih krogih močno aktualni smeri, ki je znotrajumetnostnemu in kulturnemu dogajanju v tem času pri nas vtisnila svoj pečat. Še posebej če velja postmodernizem za »tisti tok v književnosti in esejistiki, ki je – na Slovenskem nekako med l. 1982 in 1993 – formalno in tematsko poudarjeno reflektiral ter izpostavljala aporije postmoderne dobe« (Juvan 1994/95: 31), v pripovedništvu pa predvsem vpeljeval metafizijske postopke, kršil opozicijo med elitno in popularno literaturo, iluzijo realnosti dogajanja in ontološke meje med fikcijskimi in drugimi svetovi, opuščal referenčnost v korist samonanašanja in avtotematizacije besedil, se citatno navezoval na tradicijo, jo renoviral, preokupiranost z globino nadomeščal z interesom za površino in bravurozno formo itd. Očitno avtobiografski in referenčni pripovedni besedili je tako na ozadju konceptualno izmuzljive postmoderne, okvirno opredeljene kot doba razpada velikih pripovedi in eshatologij, »prebolevanja« metafizike, pluralizma resnic in razkroja oziroma »mehčanja« subjekta, mogoče tolmačiti predvsem kot potrditev nepoistenosti, raznolikosti in heterogenosti literature v tem času ter soobstoja raznorodnih poetik pri nas. Če pomenita nekakšen »odklon«, »mimotok«, (negeometrijsko) vzporeden pojav sočasnemu »površinskemu« dogajanju ali morda sodita v osrednji tok pripovedništva tega časa, pa je že stvar vrednostne presoje. Neodvisno od nje je mogoče reči, da je njun izid časovno dejansko sovpadel z upadom postmodernistične metafizike na začetku 90. let. Prvo besedilo je napisal uveljavljen avtor, eden najvidnejših pripovednikov iz generacije piscev, rojenih okrog 1930. V njem je Kovačič, podobno kot že v svojih prejšnjih romanih (*Deček in smrt*, *Resničnost*, *Pet fragmentov*, *Prišleki*, *Basel*), nadaljeval izročilo eksistencialistično-modernističnih pripovednih vzorcev in avtobiografskega modernizma Marcela Prousta, Jamesa Joycea, Henryja Millerja in drugih in izrazito presegel horizont socialnega realizma, iz katerega je izšel na začetku svojega ustvarjanja. Toda *Zaznamovana* je bil »le« literarni prvenec pripadnice iste generacije. A tudi Nedeljka Pirjevec se je pisateljsko formirala sledeč realistični in modernistični poetiki, med odločilnimi zgledi zanjo pa je bil prav Kovačič.²

Odmevnost obeh del bi bilo sicer mogoče vsaj delno pripisati razvnetemu bralskemu naslajanju ob javnem razkrivanju intimnih podrobnosti iz življenj znanih oziroma prepoznavnih osebnosti, bolj upravičeno pa najbrž njunim umetniškim odlikam. A ker je razumevanje teh kulturno in historično pogojeno, se pri podrobnejšem premisleku o obeh delih ne da ogniti »sinhronizaciji«, spraševanju o prilagajanju in odmikih, možnih konvergencah ali stičiščih besedil s propagiranimi težnjami in praksami postmoderne, z aktualnimi znotrajumetnostnimi, kulturnimi ter širšimi družbenimi dogajanja v tem času, niti pregledovanju diahronih nizov izročila, v katerega se umeščata. V nadaljevanju se bom nekaterim njunim literarnim in sociokulturnim umestitvam skušala približati po ovinku, z vidika žanrske problematike, razmeroma najlažjega izhodišča za razlago

in razumevanje menjav literarnih form. Skušala bom predstaviti in utemeljiti razloge, spričo katerih naj bi bilo za besedili in potencialno še za druga podobna dela morda smiselno vpeljati nov žanrski razred, ki bi natančneje od obstoječih žanrskih klasifikacij opozarjal na razmerja med fikcijo³ in avtobiografsko referenčnostjo v njih.

Pregled obstoječih žanrskih poimenovanj

Ob vstopu v družbeno komunikacijo in v procesih slovenskega literarnega življenja sta bila *Zaznamovana* in *Kristalni čas* sprejeta kot romana (Komel - Snoj - Kovačič 1994; Leiler - Pirjevec 1993), čeprav sta obe deli izšli brez eksplicitne žanrske samooznake. Za takšno razumevanje je ob odprti, neustaljeni in nedoločljivi žanrski identiteti romana, izmuzljivosti vsebinskih in zgolj relativni veljavnosti formalnih kriterijev v tekstih mogoče najti nekaj opore. V *Kristalnem času* razvija prvoosebni pripovedovalec obsežno, za Kovačiča značilno avtobiografsko spominsko in asociativno pripoved ali morda izpoved,⁴ tokrat osrediščeno predvsem na zreła leta, razmerja z bližnjimi, družinskimi člani, z ženskami, z mnogimi razpoznavnimi sodobniki in znanci v »realno« konkretiziranem prostoru in podobnem, čeprav nekoliko bolj zabrisanem in nedoločljivem času, ki pokriva več desetletij njegovega življenja. V širokem naboru evociranih tem, ki segajo od vsakodnevnih banalnosti, eksistenčnih in eksistencialnih vprašanj, refleksije in samorefleksije pisateljskega ustvarjanja do najbolj poduhovljenih zadev, je poudarjeno intimno dogajanje, vendar je v pripovedovalčevo perspektivo in mnoge esejistične pasaze vpisan tudi njegov »javni interes«. Zlasti v prvih dveh delih romana, osrediščenih bolj na razgrnitev sodobnosti, se subjektivni odzivi na aktualna idejna in moralna vprašanja, širše kulturne, družbene, gospodarske in politične razmere zgoščajo v nerazdeljiv panoramski preplet s spominskimi reminiscencami, medtem ko je v zadnji tretjini izraziteje naglašena intimna erotična retropektiva. *Zaznamovana* pa je za roman zelo kratka avtobiografska prvoosebna pripoved s ključem⁵ o dveh ravneh pripovedovalkine preteklosti, ločenih tudi tipografsko s kurzivo oziroma pokončnim tiskom. Časovno bližjo tvori njeno intimno soočanje z agonijo umirajočega moža in njegovo smrtjo, drugo raven, ki se na koncu spoji s prvo in je s svojim individualnim (samo)prevpraševanjem razvidneje vpeta v aktualna družbena samorazčiščevanja z medvojno in zlasti povojno dejanskostjo, pa predstavlja širše dogajalno zaledje njene življenjske poti v razponu od mladosti do zrelih let z žariščem v prepletu te poti z moževo.

Kljub recepciji, ki je besedili obravnavala kot romana – romani seveda tradicionalno pripadajo fikciji –, pa tekstno žanrskost⁶ vsakega od njiju tvorijo še nizi sestavin, ki ne ustrezajo le romanu, ampak tudi žanru avtobiografije.⁷ Avtobiografija, v literarni stroki tradicionalno označena za neliterarno, nefikcijsko, polliterarno oziroma paraliterarno zvrst, je bila namreč na vsebinsko-predmetni ravni, formalno pa nediferencirano, okvirno opredeljena kot »retrospektivna spominska pripoved avtorja o lastnem življenju, v kateri se avtor drži dejstev, ki jih sicer z izborom, poudarki in

interpretacijo lahko postavi v določeno osvetljavo, a so kot taka že vnaprej dana« (Müller 1983: 293–294). Za *Kristalni čas* lahko trditev o njegovem »prečenju« žanrskega niza avtobiografije podpre tekstno zaledje v avtobiografskem miceliju glavnine Kovačičevega pripovednega opusa in številnih samorazlagalnih besedilih v različnih metaliterarnih publikacijah. A tudi *Zaznamovani* je avtorica dodala obsežen pojasnjevalni faktografski okvir.⁸ Dejstvo, da sta bili deli sprejeti in samointerpretirani kot romana, čeprav je bila razglašena in komentirana tudi njuna avtobiografskost,⁹ je pač razložljivo s prestižnostjo žanra v danem družbenem in kulturnem kontekstu; razlagati se ga da celo kot obrambni refleks pred nizkim kotiranjem avtobiografije v vrednostni hierarhiji obstoječega družbenega sistema literature in z njeno tradicionalno odrinjenostjo onkraj ožjega območja literature.

Stičišč obeh del z drugimi nefikcijskimi proznimi žanri,¹⁰ npr. s portretom ali ob Kovačiču z dnevnikom, esejem, spomini in še katerimi, tu ne bom upoštevala. Pač pa se ni mogoče izogniti vprašanju, ali besedili žanrsko ustrezata 'avtobiografskemu romanu', saj z avtobiografijo načelno pokrivata »isto« tematiko: v obeh gre za pisanje avtorjev o lastnem življenju. V stroki je bilo konvencionalno uveljavljeno soglasje, da so avtobiografski romani tematsko mnogo svobodnejši v razmerju do fakticitete avtorjevega življenja,¹¹ medtem ko naj bi avtobiografija praviloma težila k verodostojni rekonstrukciji. Zato naj bi tudi avtobiografski romani nedvoumno pripadali fikciji, avtobiografija pa naj bi načelno vzpostavljala drug modalni okvir. To razlikovanje je bilo dopolnjeno tudi s poskusi bolj empiričnega opazovanja njunih oblikovnih značilnosti, pri čemer se je pokazalo, da imajo romani lahko še drugačne jezikovne oz. znotrajtekstne posebnosti: prvoosebni pripovedovalci zanje sploh niso nikakršna nujnost, medtem ko so v avtobiografijah skorajda pravilo, drugo- in tretjeosebni pripovedovalci pa le redke, ampak vseeno možne izjeme. Svobodnejše je tudi ravnanje s perspektivo pripovedovalca. Avtobiografski romani lahko zmanjšajo ali ukinejo distanco med pišočim in doživljajočim jazom (Hladnik 1989: 464).¹² V njih se lahko pojavlja polpremi govor, pogosti pa so tudi glagoli notranjega doživljanja in pluriperspektivno prikazovanje. Ali kot je skušal razliko med žanroma v svojem teoretskem omrežju pojasniti Genette (1991:78), avtobiografija poudarja predvsem »pripovedovalčev glas«, prvoosebni avtobiografski roman oziroma »psevdo-avtobiografska fikcija« pa fokalizira predvsem izkustvo osebe, zato je eden od tipičnih kriterijev fikcijskosti notranja fokalizacija. Nekatera dela Vitomila Zupana, npr. *Komedija človeškega tkiva*, *Levitana*, *Igra s hudičevim repom*, in romani nekaterih vidnih slovenskih pripovednikov druge polovice prejšnjega stoletja, rojenih v desetletjih pred vojno, npr. Rožanca, Snoja, Božiča, Zidarja, Pahorja, Simčiča, Jurčeca ali Mire Mihelič, če omenim samo nekatere, vsebujejo mnoge od zgoraj navedenih značilnosti avtobiografskega romana, ki lahko upravičijo rabo tega poimenovanja. Tudi ob *Kristalnem času* in *Zaznamovani* je tej oznaki težko očitati neprimerenost; prej to, da ne naglaša dovolj izrazitega deleža tistih potez, ki besedili pomikajo v bližino avtobiografije ter izpričujejo v njenem mešanem žanr-

skem režimu prevlado referenčnosti in sorazmerno omejevanje domišljij-skega oblikovanja.¹³

Žanrsko lego *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* je treba preveriti tudi ob fikcijski avtobiografiji, še enem uveljavljenem pojmu iz spektra avtobiografije.¹⁴ Tudi ta klasifikacija se zanju ne zdi najbolj posrečena, saj so fikcijske avtobiografije z reprezentativnimi dosežki, kakršna sta npr. Dickensov *David Copperfield* ali Mannove *Izpovedi pustolovca Felixa Krulla*, tradicionalno izoblikovale poseben žanr romana, ki se intertekstualno eksplicitno navezuje na žanrske konvencije avtobiografije, vendar je pri tem pripovedovalec izmišljen, fikcijski. Ima torej povsem drugačno referenco od avtobiografije. Izraz se tako nanaša na »fingirano 'realno' avtobiografijo fikcijskega prvoosebnega pripovedovalca«, ki se s formalno mimetičnim in torej diskurzivno razvidnim oblikovanjem trudi za vtis avtentičnosti po zgledu nefikcijske avtobiografije (Löschnigg 1999: 175, 182). Z vidika medbesedilnosti pa bi bilo npr. Mannovo fikcijsko avtobiografijo mogoče prepoznati tudi za vrsto parodije. Ali še drugače, fikcijske avtobiografije naj bi ponujale »teleskopirano dvojno pogodbo, avtobiografsko pogodbo, vsebovano v fikcijski pogodbi« in v tem dobesedno dvoumnem viru njihovega diskurza naj bi tičal odločilen dejavnik, ki bralsko izkustvo romana ločuje od izkustva ob branju prave avtobiografije (Cohn 1999: 33). S svojo eksplicitno paradoksalnostjo je prav izpeljava znane ameriške naratologinje Dorrit Cohn o teleskopirani dvojni pogodbi, avtobiografski in fikcijski, ena od pobud za zasuk v gledanju na žanrsko kombinatoriko, ki se bolje prilega tu obravnavanemu gradivu.

Pogled v teorijo avtobiografije in razmerja avtobiografije s fikcijo

Razmislek o žanrskih poimenovanjih in možnih umeščanjih *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* neogibno posega v sklop vprašanj o razmerjih med fikcijo in realnostjo oziroma dejanskostjo in avtobiografijo ter avtobiografsko referenčnostjo, povezan pa je tudi s temami, ki so v sodobnih literarnoteoretskih in metodoloških diskusijah sprožile problematizacijo osrednjih, v teoriji avtobiografije konvencionalno vzpostavljenih kriterijev tega žanra. V nadaljevanju bom skušala za boljšo osvetlitev teoretskega ozadnja najprej predstaviti nekaj argumentov in konceptov iz teorije avtobiografije in (delno) teorij fikcije.

Po svoje je presenetljivo, da se literarna veda za avtobiografijo kljub zavidljivi tradiciji in mnogim odličnim dosežkom, npr. Avguštinovim *Izpovedim*, razcvetu žanra v renesansi in kasneje v razsvetljenstvu in po Bahtinu celo razširjenosti avtobiografskih tipov oz. avtobiografskega kronotopa v antiki (1982: 258–272)¹⁵ ter kljub Goethejevemu *Pesništvu in resnici* in Rousseaujevim *Izpovedim*, dolgo ni pretirano menila. Izvor umeščanja avtobiografije zunaj ožjega področja literature, med neumetniške, uporabno-namenske besedilne vrste, ali kvečjemu na obrobje, med para- ali polliterarne žanre, temelji na kriteriju fikcijskosti, ki izhaja še iz

Aristotelove delitve na pesniško in zgodovinsko pripoved.¹⁶ Ločevanje se je uveljavilo že v klasicističnih in kasnejših poetikah, kjer se je razmejitve fikcije od nefikcije zaostri celó do normativnih priporočil, naj pesniki spodbujajo domišljijo, pisci zgodovinskih zgodb pa naj sporočajo golo resnico in dogodke, kot so se primerili, in prepustijo slogovne umetnosti prvim. Avtobiografsko pisanje je imelo predvsem vrednost historičnega dokumenta; pomembna je bila vsebina, ne pa to, kako so informacije posredovane. Tudi Herder, ki je cenil psihološki uvid avtobiografij, jih ni imel le za izraz individualnih duhovnih dosežkov, ampak tudi za dokument časa. Toda šele stoletje kasneje, na začetku 20. stoletja je bila prek Diltheya in njegovega poudarjanja subjektivnosti kot izvora in temelja vse historičnosti in nato prek Georga Mischa, ki se je s svojo *Zgodovino avtobiografije* navezal na Diltheyevo zgodovinskorazvojno pojmovanje identitete, v temelje teoretske refleksije vgrajena še danes odmevna teza, da žanrski razvoj avtobiografije sovpada z naraščajočim samozavedanjem posameznika in torej z razvojem individualizma. Paradigmatična vloga za razvoj žanra je bila pripisana Goethejevemu *Pesništvu in resnici* (Finck 1995: 283–285), medtem ko so zlasti frankofoni in anglofoni raziskovalci opozorili še na pomen Rousseauja in drugih. Razprava o avtobiografiji pa se je na začetku omejevala na bolj vsebinska vprašanja in se ni dotikala specifičnih žanrskih potez.

V Mischevih oziroma predvsem Diltheyevih zahtevah, da si avtobiograf pri pisateljskem samoosmišljanju lastnega življenjskega poteka ne more in ne sme izmišljati povezav z življenjem, ker so te že vgrajene vanj, se je istočasno ohranilo tudi določilo o zvestobi resničnosti, na katerem temelji konvencionalno ločevanje avtobiografij od fikcijskih tekstov, in poudarjena prioriteta tematike pred jezikovnim izrazom (Finck 1995: 286). To pojmovanje se je v bolj ali manj modificirani obliki obdržalo tudi v teoretski refleksiji avtobiografije v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih (Anderson 2001: 1–6), in sicer prek Roya Pascala, Gusdorfa, Starobinskega, Niggla, Müllerja in drugih odličnih poznavalcev tega žanra, v zadnjih desetletjih pa je postalo predmet vse pogostejših kritik. Te so vzele v precep temeljna določila, zaradi katerih se je avtobiografija v primerjavi z romanom, ki resda velja za enega najbolj odprtih, spremenljivih in strukturno nedoločenih literarnih žanrov, sicer zdela sorazmerno natančno določena. Na začetku 70. let jih je npr. reprezentativno povzela znana definicija Philippa Lejeuna (nav. po Anderson 2001: 2): »Avtobiografija je prozna retrospektivna pripoved, v kateri neka realna oseba pripoveduje o svojem lastnem bivanju in pri tem naglasi svoje individualno življenje ter še posebej zgodovino svoje osebnosti.« Definicija je izpostavila naslednja določila: prvič, o istovetnosti avtorja pripovedi s pripovedovalcem in glavno osebo, drugič, o specifični časovni organizaciji (retrospektivnosti) prozne pripovedi, in tretjič, o tematski osredotočenosti na lastno življenje in njegov potek, kar seveda implicira zvestobo resničnosti. Vendar je že Lejeune opozarjal, da je avtobiografska pogodba, sklenjena intersubjektivno med avtorjem, ki zanjo jamči s svojim lastnim imenom na naslovnici in intenco (izpričanim namenom o verodostojnosti lastnega početja), ter bralcem, ki to pogodbo prepozna in jo recepcijsko overi.

Kritika je seveda morala izpostaviti epistemološko negotovost avtobiografije. Problematizirala je njeno domnevno zmožnost za verodostojno predstavljanje realnega življenja, razkrila vprašljivost pretenzij po resničnosti in opozorila na metafizične podmene o samoprezenci subjekta onkraj jezika oziroma v pojmovanju jezika kot transparentnega medija, ki naj bi ga avtor organiziral kot zunaj njega obstoječa instanca in mu tako podeljeval njegov končni smisel. Tudi praksa je prehitevala teorijo in se v najdržnejših reprezentativnih primerkih avtobiografij že mnogo prej odpovedala linearnosti, kavzalni koherenci, običajni zgodbni teleologiji in drugim v zaprtosti teksta temelječim karakteristikam. Poststrukturalistične predstave o jeziku kot neskončnem procesu semioze, kjer se proces pomenjanja šele zastavi in ne končno konstituira, ter subjektu, razpršenem na množstvo diskurzov in še samem vpisanem v ta proces, so torej v tradicionalno razumevanje avtobiografskega pisanja vnesle temeljite popravke. Identiteto subjekta in objekta avtobiografskega diskurza so razkrile za nedokončan in neizpolnljiv projekt, predvidene spoznavnoteoretske aspiracije po resnici pa za utvaro, ki zakriva bližino fikcije. Žanrsko ločevanje avtobiografije in neavtobiografije se je npr. zdelo nepotrebno že Derridaju (Smith – Watson 2001: 132–3). Paul de Man pa je v članku *Avtobiografija kot raz-osebitev* med drugim zavrnil Genettov poskus, da bi v Proustovem *Iskanju izgubljenega časa* z metaforo vrtljivih vrat uveljavil obrnljivo in nedoločeno, neprestano iz avtobiografije v fikcijo preklaplajoče razbiranje teksta; nasploh je razlikovanje avtobiografije in fikcije zavrget kot nesmiselno in razglasil konec avtobiografije oziroma jo prepoznal za paradigmo pisanja (1984: 70–72; 78–81).

Toda radikalno strukturalistično stališče, da, kot je npr. trdil Barthes, »v polju subjekta ni nikakršnega referenta« (nav. po Eakin 1992: 5), in po katerem je referenca zgolj učinek jezika oziroma znakovne dejavnosti, je tudi samo problematično, ker ne upošteva niti pragmatičnih niti družbenih implikacij avtobiografskega dejanja. Hkrati implicitno »ukinja« referenčnost avtobiografije oziroma njeno zmožnost vzpostavljanja reference, torej razmerja med jezikovnim izrazom in predmetom oziroma zunajjezikovno resničnostjo. Plodnejše se zdijo tiste teoretske izpeljave, ki priznavajo ali celo utemeljujejo prepletenost dejanskosti oziroma realnosti s fikcijo in fikcije z realnostjo, vendar ne razveljavljajo njune razločljivosti niti ne izločajo referenčnosti iz njenega območja (Bourdieu 2000, Eco 1999, Iser 1989, Sill 2001).

Bourdieu je npr. menil, da prizadevanja avtobiografa, da bi podelil smisel, racionaliziral in z ustvarjanjem intelegibilnih razmerij pokazal inherentno logiko med elementi lastnega življenja, ki so sami na sebi diskontinuirani, fragmentarni in nedoumljivo kontingenčni, dejansko pomenijo podreditev retorični iluziji, ki jo je konvencionalno vzdrževala literarna tradicija, in hkrati sprejemanje artificialnega ustvarjanja oziroma produkcije pomena (2000: 298–299). Avtobiografovo proizvajanje pomena s predelavami in raznovrstnimi preureditvami izbranega gradiva neizogibno ustvarja iluzijo življenja in v njegovo početje že spričo njegove narave vstopajo fikcije. Po Bourdieuju pa družbeni prostor s svojimi institucijami in mehanizmi celo sam teži k integraciji in unifikaciji subjekta,

sicer razpršenega na množstvo čutnih vtisov in zavestnih predstav. Pri konstrukciji praktične, družbene identitete kot integralnega »uradnega« modela sebstva za javnost sodelujejo družbene institucije, ki hkrati vzpostavljajo njegovo referenčno družbeno polje. Eno izmed takih institucij predstavlja že osebno ime, ki kot 'togi označevalec' označuje isti »predmet« v vsakem možnem svetu (Bourdieu 2000: 299–302). Od trenutka, ko je oseba krščena s tem imenom, reprezentira njeno biološko individualnost in zagotavlja njeno konstantnost skozi čas in enotnost v vseh družbenih prostorih. Tako je osebno ime, ki vedno referira na isto osebo, tudi ena od oblik sidranja subjekta oziroma referenta v realnem svetu. Kritična analiza družbene konstrukcije sebstva in včasih nezavednih procesov, ki sodelujejo pri konstruiranju življenjskih zgodb, pa v socioloških raziskavah ni sama sebi namen, ampak tudi pogoj za denotirajoče opise individualnega referenta; ti vključujejo »prostorsko« umestitev na različne položaje, ki jih zaseda v svojem družbenem polju, in njegovo delovanje v različnih poljih.

Kot sta opozorila Lamarque in Olsen (1994: 107–137), teorije fikcije v nasprotju s poststrukturalizmom referenčnosti ne izključujejo iz fikcijskih svetov. Tudi Ecova obravnava razmerja med fikcijo in realnostjo v knjigi *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*, v kateri sicer nikjer ne govori izrecno o avtobiografiji, daje nekaj zanimivih iztočnic za premislek nje-nega razmerja s fikcijo. Sploh če privzamemo, da je v avtobiografiji pripoved bližja naravni kot umetni oziroma fikcijski pripovedi. Po Ecu (1999: 117–118) namreč govorimo o naravni pripovedi takrat, »kadar pripovedujemo zaporedje dogodkov, ki so se zgodili zares, o katerih govorec misli, da so se dogodili, ali hoče prepričati (in laže), da so se zares zgodili. /.../ Umetna pripoved pa je fikcijska pripoved, ki se samo pretvarja, da govori resnico, kot smo dejali, ali domnevno govori resnico v okvirih sveta fikcijskega diskurza«. Še v tem Ecovem poskusu razločevanja med fikcijo in »pripovedjo o dogodkih, ki so se zares zgodili«, je razen v intenci temeljni razloček med njima v stopnji in obsegu subjektivnosti govorčevega dojetanja, prepričevanja, »laganja« oziroma »pretvarjanja«. Med fikcijo in nefikcijo torej v bistvu ne vzpostavlja ostrih rezov, ampak nekakšno niansirano stopnjevanje njunih spremenljivih medsebojnih razmerij. Ob njegovih izvajanjih pa se zastavljajo tudi vprašanja, npr. kaj se v takšnem »mešanem režimu« zgodi s fikcijsko pogodbo, ki po Ecu (nav. d.: 75) vsebuje to, kar imenuje Coleridge 'prostovoljna izključitev nevere', in jo sicer nemo sprejme bralec v fikciji.¹⁷ In še: kakšno pogodbo, avtobiografsko ali fikcijsko, sploh sprejme bralec ali poslušalec naravne pripovedi oziroma avtobiografije glede na spremenljivo razmerje fikcije in realnosti v njunem prepletu? Pri branju avtobiografij gre namreč vedno za neko vrsto »testiranja resničnosti«, saj je izjave pripovedovalca načeloma mogoče razbirati kot avtorizirana, bolj ali manj avtentična, čeprav subjektivna mnenja avtorja.

Uporabna izhodišča za obravnavo razmerij med avtobiografijo, fikcijo in realnostjo oziroma dejanskostjo ponuja tudi Iserjeva teorija fikcije. Podobno kot že Bourdieu je tudi Iser zastopal stališče, da so, »kjerkoli in kadarkoli se proizvajajo realnosti, vpletene fikcije«. Ker pač ni transcen-

dentnega položaja, ki bi dopuščal distribuirati predikate fikcije in dejanskosti glede na vnaprej določen referenčni okvir, praktično ni mogoče obraniti jasne distinkcije med fikcijo in dejanskostjo. V svojem zarisu literarne antropologije je zato predlagal zamenjavo pojmovnega para fikcija : realnost s triado realno, imaginarno in fiktivno. Literarni teksti so po Iserju fikcijske narave in nastajajo z interakcijo vseh treh sestavin. Toda »realno« se pri tem ne nanaša neposredno na zunanjo resničnost, ki predstavlja čisto kontingenčnost, temveč le na modele resničnosti, torej sisteme, v katerih sta kontingenčnost in kompleksnost sveta reducirani in specifično pomensko strukturirani. »Imaginarno« in »fiktivno« pa sta specifični človeški zmožnosti, ki se ne uveljavljata le v literaturi, ampak tudi v vsakdanjem življenju vsakega posameznika. Medtem ko fiktivno opredeljuje intencionalno, torej namerno oziroma zavestno krmiljeno dejanje, kakršna sta npr. laganje ali prevara, nastopa imaginarno izključno v neločljivi povezavi s spontanimi in nezavednimi pojavi, v fantazijskih predstavah, podobah, sanjarijah, sanjah in prividih, ter vedno le v kombinaciji, npr. z vidom ali zavestjo, in je »oblikotvorno« udeleženo pri nastanku zaznave. V literaturi je fiktivno predvsem tekstualni postopek, ki se v literarnih tekstih manifestira s tremi temeljnimi dejanji fikcionaliziranja, katerih osnovna struktura je podvojitvev, in sicer s selekcijo, kombinacijo in samorazkrivanjem besedila za fikcijo (prim. Sill 2001: 127–133; Iser 1989: 214–222; Juvan 2003: 8).

Iserjevo teorijo fikcije z njenimi deskriptivnimi možnostmi, na podlagi katerih je tudi uporabno-namenske oblike mogoče pojmovati kot fikcijske zasnutke, je skušal Sill dopolniti in prilagoditi še za spekter avtobiografskega samopredstavljanja. Preseganje omejitve individua na njegovo faktično eksistenco, kar je po Iserju eden od pogojev fikcije, je namreč možno tudi v formi avtobiografskega pisanja. Pri tem je ključnega pomena spominjanje. Iser sicer navaja spominjanje v polju fiktivnega kot tisti oblikotvorni moment, ki poleg vedenja in danih informacij podeljuje natančnejše obrise predstavam o odsotnem in neobstoječem. Vendar to velja predvsem za namerno hoteno spominjanje, ki ostaja zavestno nadzorovano in priklicuje v zavest podatke o lastni življenjski zgodbi, ne da bi bili ti nujno nazorno in pregnantno oblikovani v podobe. Drugače pa je pri nenadzorovanem nehotenem spominjanju, pri katerem ni jasno, kaj sproži potekanje oziroma sprosti spominske podobe; interakcija imaginarnega, spominjanja in zavesti poseže na mejna področja, kjer se spominjanje odpre svobodnemu toku domišljije in ga zato ni mogoče podvreči preverjanju. Referenčni okviri avtobiografskega prikazovanja, ki jih predstavljajo pretekla dejanskost in njene koordinate, se tako razklaplajo. Vednost, informacije in spominjanje torej pri avtobiografskem tekstu omejujejo imaginarno, vendar ga nikakor dokončno ne odpravljajo. Po Sillu se torej avtobiografski tekst – ne glede na to, ali gre v njem za rekonstrukcijo preteklosti ali za oblikovanje sodobnih spominskih slik – pojavlja kot rezultat avtobiografskega gibanja zavesti, katerega osrednji sestavini sta spomin in refleksija. Določeno prilagoditev potrebujejo tudi tri Iserjeva temeljna dejanja fikcionaliziranja: selekcija osvetli ali zasenči določene namere v avtobiografskem tekstu in jo Sill šteje za osrednji

element fiktivnega v avtobiografskem tekstu; kombinacija kot znotrajtekstna organizacija in hkrati odgovor na selekcijo je povsem primerljiva z istim dejanjem v fikciji;¹⁸ pač pa sodobna literarna praksa npr. s pojavi deklariranja sicer očitno avtobiografskih tekstov za fikcije vse pogosteje razveljavlja fikcionalizirajoče dejanje samorazkrivanja. Vgrajeni fikcijski signali tedaj nedvomno naznačujejo pretenzijo po estetskem preseganju lastne življenjske zgodbe in v igri konvencij porajajo nekakšno lebdenje, s katerim tekst oscilira med 'izmišljenim' in 'dogodenim'. Zato je predvsem od opazovalca oziroma bralca in njegovih dispozicij, naravnosti in prepričanaj odvisno, če tekst zaznava kot avtobiografski ali kot fikcijski (Sill 2001: 143–149).

Iz doslej povedanega se nakazuje nekaj splošnih ugotovitev. Zgolj znotrajtekstualni kriteriji ne omogočajo zanesljivega razločevanja avtobiografije od fikcije, ampak je pri tem nespregledljiva vloga bralca. Pri branju avtobiografij je vedno prisotno nekakšno testiranje resničnosti, splošni orientacijski signali za bralčevo osmišljanje teksta pa so praviloma resničnostni, ne fikcijski. Avtobiografski pripovedovalec v tekstu referira na biografska dejstva, osebe, kraje in dogodke in jih identificira, kar pomeni, da bralcem z individualizirajočimi in določujočimi opisi omogoči dojeti, o katerih predmetih je dejansko govor. Pri tem je pomembna časovno-prostorska umestitev referenčnih predmetov, saj se selekcija razpoložljivih verzij sveta omejuje na dejansko. Denotirajoča pravila, ki bralcu omogočajo istovetenje z dejanskostjo, skratka, v avtobiografiji še zdaleč niso izključena. Toda vsebine pripovedovalčevih trditev vseeno niso enostavno preverljive z našo lastno subjektivno izkušnjo, ki je ena od oblik testiranja resničnosti, niti z raziskavo produkcijskega konteksta oziroma objektivno v zunajtekstni realnosti; overjajo se predvsem s preklapljanji, premiki, prečenji in v presečiščih drugih kulturnih kodov in diskurzivnih mrež.

Zanimivo je, da je do podobnih sklepov prišla tudi novejša feministična teorija avtobiografije. Ta je, izhajajoč s stališča, da se človek konstituira šele v kulturni diskurzivnosti, k sodobnim teoretskim refleksijam avtobiografije prispevala neesencialistično koncepcijo »tekstualizirane« subjektivnosti kot umeščanja (*positionality*): s tekstnim umeščanjem, stalnim premikanjem umestitvenih polj individualnih in kolektivnih, fikcijskih in nefikcijskih diskurzivnih mrež in z njihovimi medsebojnimi trenji ter sproženimi nizi nestabilnosti naj bi bilo mogoče odkriti mesta diskurzivnega sidranja in pri tem udeležene mehanizme ter razpreti specifično ženskih diferenciranj. Po Finckovi bi zato v luči tega pojmovanja fiksiranje smisla in substancializiranje subjektivitete, ki je bilo definicijsko uveljavljeno v tradicionalnih teorijah avtobiografije, lahko zamenjalo njeno nadaljevanje, vodenje naprej. Avtobiografski tekst bi bil torej lahko opredeljen kot »proces, ki v rekonstrukcijo subjektivitete inscenira stalno nove vpise« (Finck 1995: 293). Videti je, kot da večina Kovačičevega pisateljskega opusa, a tudi objave Nedeljke Pirjevec po izidu *Zaznamovane* po svoje ponazarjajo udejanjenje tega procesa.

O novem poimenovanju

Dvomi o primernosti obstoječih žanrskih imen, postopno zabrisovanje žanrskih meja in mešanje oziroma prepletanje žanrskih določil romana in avtobiografije, teoretska opozorila o prepletenosti fikcije z realnim in dejanskega s fikcijo, vse to spodbuja ob Kovačičevem *Kristalnem času* in *Zaznamovani* Nedeljke Pirjevec k iskanju novih rešitev. Sama vidim eno od možnosti za boljše razumevanje njune tekstne specifike, večje upoštevanje bralskega izkustva in olajšan dostop do njunih družbenih umestitev in eksistence v vpeljavi novega žanrskega poimenovanja, »mehke« žanrske oznake¹⁹ 'roman kot avtobiografija'. Pri tem se povsem zavedam, da uvedba novega imena sama na sebi še ni razlaga neke faze v historični dinamiki avtobiografskega pripovedništva v sklopu slovenske literarne zgodovine. Je prej eden od simptomov njenega spreminjajočega se družbeno-kulturnega konteksta in preurejanja literarnega kanona v procesih postmoderne; postavlja celo nekakšne smernice za sprejemanje konkretnih besedil.

Ime 'roman kot avtobiografija'²⁰ napotuje na nov žanrski razred, v katerega bi bilo namreč mogoče po premisleku umestiti še druga sorodna besedila iz slovenske povojne produkcije (npr. Kovačičeve *Resničnost* in *Prišleke*, morda *Hudodelce* Marjana Rožanca, če omenim le nekatere). Razred je »ustanovljen« na podlagi 'družinskih podobnosti',²¹ ki veljajo v teorijah literarnih žanrov za temelj žanrske združljivosti (Schäffer 1989: 175, Juvan 2002: 21), in naglašja paradoksalno integracijo žanrov, ki ju je literarna veda – slovenska pri tem ni bila nikakršna izjema – tradicionalno dihotomično ločevala. Za novi žanrski razred 'roman kot avtobiografija' predpostavljam medsebojno prežemanje obeh žanrskih izročil, romana in avtobiografije, vendar hkrati njuno diferenciranost. Tak poseg očitno ni brez vrednostnih implikacij na občutljivem in spremenljivem področju literarnega kanona v dobi postmoderne. Pobuda za takšno preureditev žanrskega sistema je pač lahko le moment v nadaljevanju procesa, sproženega v poznem 18. stoletju. V tem procesu – nanj je opozoril npr. Oliver Sill (2001: 215) –, so se triadi lirika, epika in dramatika pridružili že številni nekanonični prozni pripovedni žanri, npr. roman, novela, kratka zgodba, medtem ko je bila avtobiografija še izločena kot neumetniška, ker naj bi po merilih historične faktičnosti, ki je vzpostavljala mejo med fikcijo in dejanskostjo, bolj ustrezala tej slednji; toda ta gesta je izpričala svojo trdoživost vse do današnjih časov.²²

Domnevam torej, da izkazujeta *Kristalni čas* in *Zaznamovana* sintetično žanrskost, ki ju postavlja v razmerje z določenim številom hipotekstov. Ti funkcionirajo kot vzorčni teksti, iz katerih sta besedili izpeljali svoja pravila. Po Schaefferju je sintetična žanrskost pogosta v nekanoničnih žanrih, še posebej v pripovedništvu in še zlasti v obdobjih, kakršno je sedanje, ko eksplicitne institucionalne vezi in omejitve slabijo. Za besedili so vzorčni predvsem pomembni modernistični (avtobiografski) romani, Kovačičevi predhodni romani in po drugi strani reprezentativne avtobiografije izpovednega tipa. Njuna sintetična žanrskost je torej »dvovalentna«. Toda konstitutivno pravilo žanra, poimenovanega 'roman kot

avtobiografija', torej »pravilo, brez katerega diskurzivno dejanje ni prepoznano v svoji specifičnosti« (Schaeffer 1989: 184), predpostavlja privzemanje ključnih potez avtobiografije na modalni, vsebinski in delno na formalni ravni. Druga v tekstih uveljavljena pravila, ki so izpeljana iz romaneskni modelov in zadevajo modernistične koncepcije subjekta, časa, časovne organizacije pripovedi itd., so le regulativna²³ in za žanrsko prepoznavnost besedila šele dodatno opredeljujoča.

Ob tej shemi se seveda zastavlja vprašanje o potezah, ki naj bi jih impliciralo rekurentno konstitutivno pravilo žanrskega razreda 'roman kot avtobiografija', izpeljano iz niza izpovednih avtobiografij kot vzorčnih tekstov. Spričo epistemološke negotovosti same avtobiografije in problematičnosti abstraktnega teoretičnega definiranja žanrov nasploh²⁴ se je morda smiselno sprijazniti s pojasnilom, da se pravilo nanaša na razvidno objektivirano in (včasih tudi eksplicitno) intendirano rekonstrukcijo lastnega življenjskega poteka ali odseka tega poteka, pri kateri sta v procesu spominjanja bolj izrazito poudarjena referenčnost in omejevanje svobodnega domišljjskega ustvarjanja kot oblikovanje samega poteka spominjanja. Toda splošno shemo je treba izpopolniti z ostalimi družinskimi podobnostmi, ki se jih da prepoznati v tekstih; to pa je pravi trenutek za vrnitev h konkretnosti samih besedil.

K žanrski kombinatoriki *Kristalnega časa* in *Zaznamovane*

Pri razmisleku o žanrski simptomatiki *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* so ob teorijah avtobiografije in fikcije lahko v pomoč tudi izkušnje s pragmatičnim modelom za razločevanje fikcije in nefikcije (Nickel-Bacon – Groeben – Schreier 2000), ki je bil vzorčno uporabljen prav na besedilu z izrazitim prepletom avtobiografskih in fikcijskih značilnosti.²⁵ Model se opira na teoretska izhodišča empirične literarne vede, predvsem na Schmidta in njegovo hipotezo o komunikacijsko krmiljenih signalih, Barscha in Ruscha, ter jih povezuje z Landwehrjevimi, Iserjevimi in Eco-vimi idejami. Pri razumevanju bralske rekonstrukcije oziroma kognitivnih operacij fikcionaliziranja in »nefikcionaliziranja«, ki so v komunikacijskem sistemu literature odvisne od tekstu zunanjega sveta in literarne omikanosti ter splošne kultiviranosti recipienta oziroma njegove kritično-konstruktivne medijske kompetence, npr. njegovega poznavanja žanrov, avtorjev, formalnih, slogovnih in splošnih pripovednih značilnosti ter njegovega vedenja o dejanskosti oziroma enciklopedičnega znanja, pa model upošteva tudi družbenokulturno določene in historičnemu spreminjanju podvržene komunikacijske konvencije. Triperspektivni model zajema tako produkcijsko kot recepcijsko plat besedila in hkrati vzpostavlja hierarhijo razločevalnih ravni ter razlikuje enoumne signale ali znake in neenoumne signale ali indikatorje. Na prvo mesto postavlja pragmatično raven, od nje so odvisni podrejeni semantični vidiki tekstnih vsebin, sintaktična raven, ki upošteva pripovednostrukturne načine posredovanja vsebin, pa je podrejena obema prejšnjima (nav. d.: 287–297).

Besedili bi torej lahko obveljali za primera 'romana kot avtobiografije' na podlagi naslednjih opažanj. V *Kristalnem času* paratekstna vpisa z aluzijo na Avgušтина in z dnevniškim datiranjem bralca napeljujeta k sklepu, da je od avtorja intendirani okvir avtobiografski (oziroma avtobiografija) in ne fikcijski, in ga usmerjata k testiranju resničnosti, sam naslov pa sugerira splošnejšo temo. *Zaznamovana* pa je brez orientacijskih paratekstnih žanrskih oznak bolj zagonetna in glede avtoričine intence nedoločena, saj tudi pravne formule, ki bi delo izrecno deklarirala za fikcijsko in bi jo morebiti pričakovali, ni uporabila. Rekonstrukcija je zato načelno svobodnejša. Vstop v sredo dogajanja in uvodne kurzivne pasaje z neoznačenimi replikami premega govora se sicer zdijo bliže fikciji, sam naslov pa se lahko nanaša tako na avtorico kot na protagonistko, za katero se kasneje v besedilu izkaže, da se imenuje Anja, Anca oziroma Ančica. Za avtobiografijo značilna istovetnost protagonistke in prvoosebne pripovedovalke z avtorico torej ni zajamčena z istim (tj. avtoričinim) osebnim imenom vseh treh pripovednih instanc, kar je sicer eden od načinov sidranja avtobiografije v resničnosti. A taki neposrednosti se izmakne celo prvoosebni pripovedovalec v *Kristalnem času*, saj protagonisto ime v tekstu ni izrecno navedeno.

Toda na semantični ravni, ki je pragmatični podrejena, velika podobnost prvoosebni pripovedovalcev z realnima avtorjema v obeh delih z mnogimi intersubjektivno preverljivimi biografskimi dejstvi, ki ustrezajo »uradni« podobi sebstva, napeljuje bralce k nefikcijskemu rekonstruiranju. Ob odsotnosti irealnih, fiktivnih elementov, ki bi variirali dejanskost in množili možne svetove, spodbujajo referenčno branje tudi dejanskosti bližnji individualizirajoči in določujoči opisi oseb, predmetnosti, dogodkov in družbenega okolja v obeh delih, kljub včasih izrazito subjektivnemu »polnjenju«. Nekoliko specifično je ravnanje z imeni in drugimi referenčnimi podatki in dejstvi. V *Kristalnem času* so nanizana številna preverljiva imena drugih oseb, stvarna razmerja, datacije, družinske konstelacije in profesionalne umestitve ter imena krajev in mnoge mestne lokacije, ki so indikatorji resničnosti. Predstavljanje zunanjega sveta je sploh značilno detajlirano in konkretno. Imena bolj intimno opisanih pripovedovalčevih sodobnikov so lahko celo spremenjena (tako npr. ugibam ob portretih učencev ustvarjalnega pisanja) ali zapisana le z inicialkami, kar je morda ena od konvencij starejšega, še poznoromantičnega ali zgodnjerealističnega pripovedništva. V *Zaznamovani* so imena oseb skoraj dosledno spremenjena, toponimi pa so večinoma ohranjeni. Kljub temu so časovno-prostorska umeščanja predmetnosti in dogajanja v primerjavi s *Kristalnim časom* manj konkretna in orientacijski napotki bralcu nekoliko zabrisani, bežni ali poetično deskriptivni, kar signalizira bližino fikcije.

Izkušnje in čustvena doživljanja drugih oseb so v *Kristalnem času* prikazana le od zunaj, citirani govor oseb je označen, prevladuje pa fiksna, na pripovedovalca omejena notranja perspektiva; pripovedovalec praviloma ohranja do časovno oddaljenih odsekov svoje preteklosti distanco, izraženo z rabo preteklika, kar vse spada med resničnostne indikatorje, ki govorijo o bližini avtobiografije. Od njih odstopa raba sedanjika za sodobnosti bližnje odseke dogajanja v prvem delu knjige. Tudi v *Zaznamo-*

vani so občutja in doživetja drugih oseb osvetljena iz fiksne pripovedovalske perspektive; »ponotranjenje« doživljanja je včasih doseženo tako, da so pri citiranem govoru izpuščene navednice, vendar spremni stavki večinoma le omogočajo pripisovanje replik ustreznim govorcem, večkrat pa je rabljen tudi konvencionalni odvisni govor. Za bližnje in oddaljene odseke preteklosti je skoraj vedno rabljen sedanjik in ob ustreznih podpori deiks se pripovedna distanca zmanjšuje,²⁶ kar spet signalizira fikcijo. Mnogi segmenti prikazanih izkušenj in intimnih notranjih doživljanj v obeh delih, npr. sanje, niti ne omogočajo resničnostnega testiranja in se približujejo območju verjetnega in možnega, ki si ga avtobiografija deli s fikcijo. Za fikcijo so indikativne tudi značilne upočasnitve in pospešitve ter zgostitve doživljanja in dogajanja v obeh delih, ustvarjene z asociativnim spominskim vezanjem pripovedi.²⁷ Z njimi rekonstrukcija življenjskega poteka prehaja v oblikovanje poteka spominjanja.

Pač pa izkazujejo idejne in nazorske preokupacije, moralne norme in vrednostni modeli obeh del z angažirano kritičnostjo do družbe, ideologij, veljavnih vedenjskih stereotipov ter vsiljenih prepričanj (npr. o moralni brezmadežnosti NOB), z agnostičnimi prevpraševanji in samopreverjanji religioznih umestitev, nekonformizmom in individualizmom veliko resnično bližino ljubljanskemu pisateljsko-intelektualskemu miljeju in pogledom starejše kritične povojne generacije, sidranim v družbenih diskurzivnih mrežah sedemdesetih in osemdesetih let. Intertekstno se *Kristalni čas* eksplicitno navezuje na različne momente žanrskega vzorca avtobiografije, jih tematizira in reflektira. Hkrati pa ga je mogoče razbirati tudi kot specifičen, moderniziran aspekt tradicionalnega pripovednega vzorca razvojnega romana oziroma romana umetnika, kjer notranji razvoj in duhovno zorenje protagonista ne vodita k harmonični spravi s samim seboj, z družbo in bogom, ampak prej k vitalnemu kot resignativnemu vztrajanju v nedopolnjenosti in neodpravljeni razcepljenosti subjektivitete. *Zaznamovana* žanrsko predlogo avtobiografije prevzema le implicitno, uporablja jo npr. v pokončno natisnjenih pasažah, vendar precej podobno kot *Kristalni čas* korelira (samo) z razvojnim romanom, medtem ko se kurzivni odlomki lahko berejo kot preoblikovana in predvsem modernizirana različica tradiranega avtobiografskega »kronotopa« antične *consolatio*, dialoškega besedila, napisanega v »procesu žalovanja« kot iskanje utehe ob smrti ljubljenega človeka.

In končno, na formalno-strukturni ravni, ki je odvisna od pripovednega posredovanja, se v obeh delih prepletata dva temeljna principa časovno-prostorskega vezanja. Spominsko-asociativna stičnost manjših pripovednih epizod in fragmentov, ki mimetizira psihične procese, je uveljavljena z nenehnim teleskopiranjem, tj. s sklapljanjem in razklapljanjem različnih časovnih ravni, kar je izvorno ena od prepoznavnih potez avtobiografije in prvoosebne pripovedi sploh; kompozicija večjih pripovednih sklopov pa načeloma vendarle linearno sledi »naravnim« danostim časa in prostora, dnevnim dejavnostim sledijo nočne (npr. v *Kristalnem času*), prikazu zgodnejših obdobj kronološko sledijo kasnejša, zrelejša (npr. v drugem delu *Kristalnega časa* ali v pokončno natisnjeni glavnini *Zaznamovane*) itd., kar spet velja za signal resničnosti. Toda zaradi kompleksnega pre-

pletanja obeh načinov pripovednega vezanja je časovna zgradba pripovedi bližja romaneskni fikciji kot nefikciji. Ta vtis stopnjuje še raba drugih prijemov literariziranega pripovednega oblikovanja, npr. pripovedovalčevih avtoreferenčnih, na proces pisanja nanašajočih se izjav v *Kristalnem času*, začetnega vstopa v sredino dogajanja v *Zaznamovani* in navsezadnje tudi v *Kristalnem času*, ponavljanja motivov, kontrastiranja bližnjih in daljnih časovnih »planov« v *Zaznamovani* itd.

V obeh obravnavanih besedilih se torej prepletajo fikcijske in nefikcijske oziroma avtobiografske poteze, vendar se njuna deleža vsakokrat razlikujeta. V *Kristalnem času* prevladujejo nefikcijski signali nad fikcijskimi, toda ti slednji nikakor niso spregledljivi. V *Zaznamovani* se zdi njihovo razmerje bolj izenačeno, čeprav besedilo formalno ni razglašeno niti za avtobiografijo niti za fikcijo; toda v njem je vendarle več tega, kar denotira v družbenih, kulturnih in literarnih kodih sidrano dejanskost, zato se zdi umestitev v žanrski razred z imenom 'roman kot avtobiografija' upravičena. Z dvovalenčno bralsko rekonstrukcijo pa je možno in dopuščeno tudi drugačno, manj konkretno branje z univerzalnejšim sporočilom, npr. *Kristalnega časa* kot pripovedi o vpetosti zasebnih, intimnih človeških dogajanj v časovne menjave in njihovi ujetosti v zgodovino ali *Zaznamovane* kot zgodbe o moči in nemoči usodnih ljubezenskih vezi na tem svetu.

Referenčnost in odsotnost samonanašanja (delna izjema je Kovačič) besedili odmika od postmodernistične citatnosti, eksplicitnega renoviranja tradicije, metafikcijskih prijemov in kršenja iluzije resničnosti dogajanja, brisanja meja med elitno in popularno literaturo, fasciniranosti nad površino in bleščečo formo in drugih potez postmodernizma v pripovedništvu in ju ohranja v sozvočju z osrednjim tokom slovenskega pripovedništva, kjer interes za snovno-konkretno, verjetno in »verodostojno« prikazovanje izrazito prevladuje nad domišljijско možnim, irealnim in fantastičnim. Ta literarna pripovedna praksa je gotovo vložena tudi v vrednostne sheme naše kulture v tem smislu, da določa oziroma soodloča o tem, kaj se nam zdi pomembno in katere teme so eksistencialnega pomena za posameznika in družbo. Z ozirom na to se da reči, da besedili dopolnjujeta širok val odmevnih, umetniško uspeh in zato reprezentativnih avtobiografskih pripovednih del starejših generacij povojnih slovenskih piscev, ki so v literaturi našli privilegirani prostor izražanja identitete in mišljenjske svobode, nekateri pa tudi priložnost za literarno kodirano sporočanje drugačnih mnenj, prepričan in oporečniških političnih stališč, kakršnih drugje ni bilo mogoče javno posredovati. In sicer v tistem delu spektra, ki ga tvori 'roman kot avtobiografija' in s svojo sintetično tekstno žanrskostjo naglašja, da vsa literatura ni le fikcijska. Ta val je bil v 60., predvsem pa v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja tako izrazit, da se niti ne zdi presenetljivo, da so ga daljnosežno povezali s »težnjo po osebni prenovi«, utemeljeno v sorodnem prizadevanju slovenske družbe za spremembe in samoprenovo, in celo z vzroki za spremembe narodovega položaja v l. 1991 (Sozina 2002: 216).

Kot je mogoče razbrati iz žanrsko-analitične raziskave romanov, ki so jih v 90. letih napisali slovenski avtorji mlajših generacij (rojeni po letu

1958) in do 15 let starejši pisci, ki so v tem desetletju objavili svoj prvelec (Zupan-Sosič 2001), so pri mlajših slovenskih pripovednikih avtobiografski romani manj pogosti. Raziskava med reprezentativnimi romanesknimi besedili tega časa namreč ni zaznala izrazitejše skupine, ki bi spodbudila takšno označevanje, niti ni zajela primerov besedil, ki bi bila potencialno združljiva z 'romanom kot avtobiografijo'. Seveda je vprašanje, če bi bilo ta produkcijski odklon v primerjavi s prejšnjimi desetletji smiselno pripisati razcepu med generacijami. So se mlajši literarni ustvarjalci, že v 80. letih izrazito rezervirani do pisateljskega javnega družbenega angažiranja (Juvan 1994/95: 26), res odrekli avtobiografski afirmaciji subjektivizma ali samo literarno kodiranemu izražanju kritičnih pogledov na družbo, kulturo in politiko? Kateri so sploh pravi razlogi za dozdevni upad avtobiografskega pisanja v 90. letih? Se je oblikovni interes mlajših piscev preprosto preselil k pisateljsko manj ali še ne(iz)rabljenim možnostim in tržno (potencialno) privlačnejšim popularnim žanrom? Gre pri tem za prilagajanje znotrajumetnostnim procesom v globalnih premenah postmoderne kulture ali le za simptomatično umanjkanje žanra, ki nekako tradicionalno pritiče zrelem letom?

Vse to so vprašanja, o katerih je v okvirih tukajšnjega razmisleka in na podlagi premajhnega vzorca težko presoјati; še o upadu avtobiografskega pisanja v 90. letih bi bilo brez pregleda celotne produkcije preuranjeno sklepati, o čemer navsezadnje pričata ravno *Kristalni čas* in *Zaznamovana*. Smiselno pa je opozoriti, da razcvet avtobiografskega romanopisja v sedemdesetih in osemdesetih letih ni bil specifično slovenski pojav. Opažen je bil npr. v madžarskem povojnem pripovedništvu, primerljivem s slovenskim po družbenem okolju in kulturnopolitičnih razmerah v obdobju partijskega totalitarizma. Madžarski komparativist Szegedy-Maszák, ki je po razvetu tega romanopisja v 70. letih sicer že zaznal njegov upad, je npr. opozoril, da pripadajo najpomembnejši umetniški dosežki madžarske literature zadnjih desetletij prav avtobiografskim romanom, medtem ko najvidnejši umetniški dosežki ameriškega postmodernističnega romana v istem obdobju niso bili avtobiografski (1986: 86–100, 104). V sklopu premika od avtobiografskega romana k romanu kot avtobiografiji je historično znotrajumetnostno vlogo avtobiografskega romana razumel kot razveljavitev žanrske dihotomije roman/avtobiografija oziroma kot zabrisovanje njunih razlik. Nadaljevalci izročila so žanrsko zblizanje, zasnovano v modernističnih romanih Joycea in Prousta, po francoskih zgledih razvijali v izpovedno smer, Joyceov model pa jih je vodil k bolj neosebneemu, tretjeosebneemu samoportretiranju (npr. pri Petru Esterházyju). To fazo je Szegedy-Maszák povezal s spodletelimi levičarskimi eshatološkimi projekti, historično pa jo bo po njegovem mogoče prepoznati kot postmodernistično težnjo, ki skuša nadaljevati in hkrati preseči avantgardistično eksperimentiranje (nav. d.: 100–104). Tudi v Franciji so konec 70. in v zgodnjih 80. letih vzbudile pozornost »nove avtobiografije«, avtobiografska dela vidnih predstavnikov francoskega novega romana (Simon, Sarraute, Duras, Robbe-Grillet), in paradoksalne »avtofikcije«, ki jih je pisal Serge Doubrovsky in jih je navdihnili nekonvencionalna avtobiografija Rolanda Barthesa. Toda zaradi njihovega

omejevanja avtorskega samonanašanja in nereferenčnosti bi jih bilo po mnenju poznavalcev vseeno napak tolmačiti kot vračanje k tradicionalnim pripovednim vzorcem (Gronemann 1999: 237–41); gre prej za reformulacijo in razširitev žanrskih koncepcij avtobiografije in za njeno približevanje dosežkom romana v kontekstu postmoderne (nav. d.: 257–61). Takšne in podobne analogije bi bile ob doslednem upoštevanju raznolikosti lahko koristni namigi za nadaljnji premislek o vlogi, položaju in umestitvah *Kristalnega časa* in *Zaznamovane* v globalne literarne in družbene procese. Na tem mestu pa je mogoče reči le, da ju njuno v matrikah fragmentarnega, spominsko-asociativnega modernističnega romanesknega pripovedovanja utemeljeno prizadevanje, da bi singularnost individualne subjektivne izkušnje izoblikovala v svojih, specifično individualiziranih umetniških govoricah, zavezuje vsaj – za pluralnost resnic in uveljanje »malih zgodb« odprti in soobstoj različnosti dopuščajoči – postmoderni, če je o univerzalnosti literature in literarnega treba že molčati.

OPOMBE

¹ Besedilo je razširjena in predelana verzija razprave, nastale na podlagi referata na 21. simpoziju Obdobja – metode in vrstni (Ljubljana, 5.–7. december 2002) in objavljene v zborniku *Slovenski roman* v uredništvu Mirana Hladnika in Gregorja Kocijana (Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003). Razlogi za pričujočo objavo pa so tudi pietetni: Nedeljka Pirjevec je umrla letos poleti, nedolgo po izidu svojega romana *Saga o kovčku* (2003).

² Sama je kot vzore navedla Carson McCullers, Šeliga in Prousta, o Kovačiču pa menila, da sta si »mogoče malo podobna« (Leiler – Pirjevec 1993: 50, 47).

³ Z izrazom fikcija na splošno označujem domišljjsko (izmišljeno) diskurzivno ustvarjanje v povezavi s pripovedništvom.

⁴ Roman ima poleg posvetila ženi in hčerki vendarle dve okvirni, žanrsko aluzivni paratekstni sestavini: moto iz Avgušтина »Spoznavam sebe, da bi spoznal tebe« vzbuja asociacije na avtobiografijo, in podobno pomenljiva, tipografsko poudarjena datumka vpisa pred prvim in zadnjim, enostavnim poglavjem (Kovačič 1990: 7, 325), ki aludirata na dnevnik ali dnevniški roman.

⁵ Osebe v tekstu so preimenovane, vendar (historično realno) prepoznavne osebnosti pomembnega kroga slovenskih povojnih izobražencev, avtorčina oznaka žanrske lege pa značilno dvoumna (Leiler – Pirjevec 1993: 46): »Vendar ne smete jemati tega romana kot čisto avtobiografijo oziroma biografijo. Osebe so avtentične, pristne, situacije pa ne. Ne gre za stoprocentni spomin.«

⁶ Tekstno žanrskost imam po Schaefferju (1989: 182) za »niz tekstnih elementov, ki se nanašajo na vzorčno, modelativno funkcijo, to pa izvajajo drugi teksti«, in sicer v polju ali mreži transtekstualnih relacij (kot jim pravi Schaeffer po Genettu) ali (s pri nas uveljavljenim izrazjem) v mreži intertekstnih ali medbesedilnih in še metabesedilnih relacij. Ti referenčni teksti imajo torej funkcijo vzorca (ali norme), ki ga tekst uporabi in ga pri tem transformira v pravilo.

⁷ O avtobiografiji pri Kovačiču sem že sama razpravljala (Koron 1991), za Igorja Grdino (1994: 276–285) je npr. Kovačič »totalni avtobiograf« in tudi roman *Zaznamovana* je bil izrecno opredeljen za »literarno« oziroma »umetniško predelano avtobiografijo« (Borovnik 1995: 177, 181).

⁸ Še posebej informativen je intervju Šeligo – Pirjevec 1997. V njem je Pirjevčeva dopolnila tudi vrzeli v svoji biografiji, objavljeni v članku v *Primorskem biografskem leksikonu*; komentirala je še Kovačičev prikaz dogajanj ob povojni izselitvi nun iz doma Anice Černejeve v romanu *Prišleki*, kjer se je prepoznala kot ena od nastopajočih, ter nanjo nanašajoči se zapis v Kocbekovih dnevnikih (prim. Šeligo – Pirjevec 1997: 115, 116–8). Na Kovačiča se je pravzaprav odzvala že v *Zaznamovani*. V izteku tega besedila prikazanemu letovanju obeh glavnih oseb, pripovedovalke in njenega moža Andrejca na Hvaru, je dodala aluzivni komentar, ki se očitno nanaša na ustrezeni odlomek iz Kovačičevega romana *Pet fragmentov*, v katerem je ta popisal svoje morske počitnicami s C. na taistem prizorišču (prim. Kovačič 1981: 547–556; Pirjevec 1992: 92). Vse to omenjam zato, da bi opozorila na avtoričino izrazito intenco po samospoznavanju in osmišljanju lastne življenjske zgodbe, v teoriji avtobiografije pogosto tematizirano značilno komponento žanrskega modela avtobiografije, zanimivo tudi zaradi avtoričinega kritičnega pogleda na zunajbesedilne reference »moških« diskurzov.

⁹ Avtobiografskost (oziroma avtobiografičnost ali tudi avtobiografizem) imam okvirmo za specifičen preplet tekstualnih postopkov in vsebin, ki pri bralcu sprožijo kritično sprejemanje teksta kot »resničnostno preverljivega« z avtorjevim empiričnim življenjskim potekom, tudi če je ta ubeseden le v izsekih. Vendar pa imajo v literarni komunikaciji pri takem bralskem »preverjanju«, vedno poteka-jočem prek različnih kulturnih kodov in drugih tekstov, odločilno vlogo estetski kriteriji. Avtobiografskost zato ne karakterizira le avtobiografije, ampak lahko diferencira tudi druge žanre, ki so v splošnem fikcijski, npr. romane, novele, kratko prozo in celo črtice.

¹⁰ Nefikcijski prozni žanri, ki konvencionalno lahko veljajo tudi za umetniško prozo, so poleg avtobiografije npr. še aforizem, biografija, pismo, dialog, esej, fragment, pridiga, literarni potopis, dnevnik in spomini.

¹¹ Podrobneje o razmerju med avtobiografskim romanom in avtobiografijo gl. Aichinger 1989.

¹² Hladnik v svojem članku izrecno govori sicer o povesti, toda njegova ugotovitev je prenosljiva tudi na druge pripovedne žanre, vključno z romanom.

¹³ Zanimivo je, da se je oznaka avtobiografski roman v preteklosti morda vseeno zdela tekstualno preveč »neoprijemljiva« za uvrstitev v sistem žanrov; tudi tako si je namreč mogoče razložiti opažanje, da avtobiografski romani pravzaprav niso izoblikovali samostojne žanrske zgodovine v takem smislu, kot so jo npr. *Bildungsromani* ali *Künstlerromani*, zgodovinski romani, vojni romani idr. ali po drugi strani avtobiografija. V literarnovednih leksikonih in terminoloških slovarjih skoraj ni mogoče najti samostojnih, samo avtobiografskim romanom posvečenih in izrecno nanje osredotočenih geselskih člankov.

¹⁴ Ta spekter je sicer bistveno širši; S. Smith in J. Watson (2001: 183–207) sta npr. pod skupno krovno oznako avtobiografskih 'življenjskih zgodb' (life narratives) zbrali in predstavili kar 52 žanrskih poimenovanj.

¹⁵ Ob tej Bahtinovi razširitvi je treba povedati, da sodobna pojmovanja žanra pojem večinoma omejujejo v časovni okvir od konca 18. stoletja do danes, za prejšnja obdobja pa (vsaj na nemškem jezikovnem področju) namesto o avtobiografiji raje govore o različnih historičnih tipih samopredstavljanja (Müller 1983: 298).

¹⁶ Po Aristotelovi *Poetiki* zgodovinar pripoveduje to, kar se je dejansko zgodilo, pesnik pa to, kar bi se lahko zgodilo po zakonih nujnosti in verjetnosti; poezija torej govori bolj o splošnem, zgodovinopisje o posameznostih.

¹⁷ Toda Eco ne pojasni natančno, kako pravzaprav sploh pride do fikcijske zgodbe.

¹⁸ Vprašanje, če obstajajo povezujoči vzorci avtobiografske tekstne organizacije, pušča Sill (2001: 147) – očitno zaradi njegovih normativnih implikacij –

odprto. Kot pravi, je cilj tekstne analize lahko predvsem osvetlitev znotrajtekstne obdelave estetskega potenciala.

¹⁹ Žanrski koncepti so na splošno »mehki« koncepti in tudi njihove meje so definicijsko »mehke« (Schaeffer 1989: 178), kar pomeni, da pojasnila o žanrski identiteti operirajo z nenatančno določenimi predikati, množicami, pojmi in resničnostnimi vrednostmi stavkov.

²⁰ Besedno zvezo roman kot avtobiografija je v svoji razpravi uporabil že Szegedy-Maszák (1986: 100), vendar z drugačnim pomenom.

²¹ Družinske podobnosti so po Wittgensteinu mreža prekrivajočih ujemanj med različnimi predmeti, ki sicer sodijo pod en sam skupni pojem, vendar ne kažejo nujno istih značilnosti. Pojem družinskih podobnosti vpeljuje »netrde« pojme, ki jih za obvladovanje ali razlago ni nujno analizirati; mogoče je le navesti paradigmatične primere rabe.

²² Sill npr. omenja bolj heglovski inspirirana Lukácsa in Adorna, ki se v svojih filozofsko-estetskih spisih sploh nista ukvarjala z avtobiografijo, prav tako kot kasneje tudi ne Luhmann (2001: 218).

²³ Regulativno pravilo »deluje znotraj polja, ki ga določajo konstitutivna pravila in jih bogati s kontekstualnimi omejitvami«. Pravili se razlikujeta tudi v tem, da je konstitutivno pravilo »nujno rekurentno, medtem ko je regulativno pravilo do določene mere fakultativno« (Schaeffer 1989: 184).

²⁴ Na slabosti žanrskih definicij, njihovo neogibno reduktivnost in abstraktnost ter na logično neustreznost sklepanja iz definicij žanrskega razreda na posamezni tekst tega razreda je opozoril že Schaeffer in poudaril, da imamo dostop do žanrskega razreda prek odprtega enciklopedičnega znanja in ne prek veljavne definicije (1989: 174–178). O tem gl. tudi Juvan 2002.

²⁵ Šlo je za roman *Lenz* nemškega pisatelja Petra Schneiderja.

²⁶ Selitev družine ob začetku vojne je npr. popisana takole (Pirjevec 1992: 9): »Mama z novorojenko sedi spredaj v kabini. Peljali se bomo samo kakšnih petdeset kilometrov proti jugozahodu in nam ne bo treba v taborišče za begunce bolj na jugu, ker so nam oblasti zaradi nedavnega poroda dovolile, da se umaknemo k stricu. V vasi je preplah, sinoči smo poslušali streljanje nekje v hribih na vzhodu, danes je že prišla vest, da sta se dve italijanski enoti pomotoma streljali med sabo.« (Poudarila A. K.)

²⁷ Nazorna primera takega »fiktionaliziranja« sicer »realnih« vsebin sta npr. prikaz pripovedovalčevega romanja ob Ljubljani na začetku sedmega poglavja (Kovačič 1990: 194–204) ali pripovedovalkini sprehodi z možem in epizoda v gostilni v *Zaznamovani* (1992: 73–76).

LITERATURA

- Ingrid AICHINGER, 1989: *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk*. V: Niggel (ur.), 1989. 170–199.
- Linda ANDERSON, 2001: *Autobiography*. London – New York: Routledge.
- Mihail BAHTIN, 1982: *Oblike časa in kronotopa v romanu: skice iz zgodovinske poetike*. V: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 219–370.
- Silvija BOROVIK, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.
- Pierre BOURDIEU, 2000: *The biographical illusion*. V: P. du Gay – J. Evans – P. Redman (ur.): *Identity*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage. 297–303.
- Ralph COHEN (ur.), 1989: *The Future of Literary Theory*. New York – London: Routledge.

- Dorrit COHN, 1999: *The Distinction of Fiction*. Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Paul John EAKIN, 1992: *Touching the World: Reference in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press.
- Umberto ECO, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Prevedla Vera Troha. Ljubljana: LUD Literatura.
- Almut FINCK, 1995: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie. V: M. Pechlivanos (ur.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart – Weimar: Metzler. 283–293.
- Gérard GENETTE, 1991: *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Igor GRDINA, 1994: *Avtobiografska književnost pri Slovencih v dvajsetem stoletju: doktorska disertacija*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike.
- Claudia GRONEMANN, 1999: 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des Autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. *Poetica*, 31, št. 1–2. 237–262.
- Miran HLADNIK, 1989: Majcnov avtobiografski fragment med spomini in podživljanjem: (poskus transformacijske literarne analize). *Slavistična revija* 37, št. 4. 463–469.
- Wolfgang ISER, 1989: Towards a Literary Anthropology. V: Cohen (ur.), 1989. 208–228.
- Marko JUVAN, 1994/95: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država. *Jezik in slovstvo*, 40, št. 1–2. 25–33.
- , 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost*, 25, št. 1. 9–25.
- , 2003: Fikcija in zakoni: (komentarji k primeru Pikalo). *Primerjalna književnost*, 26, št. 1–20.
- Mateja KOMEL - SNOJ – Lojze KOVAČIČ, 1994: Komaj se rodimo, že pripadamo. *Literatura* 6, št. 38–39. 24–44.
- Alenka KORON, 1991: Prispevki za žanrsko skico Kovačičevega pisateljskega opusa. *Literatura* 3, št. 13. 62–74.
- Lojze KOVAČIČ, 1981: *Pet fragmentov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lojze KOVAČIČ, 1990: *Kristalni čas*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Peter LAMARQUE – Stein Haugom OLSEN, 1994. *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- Ženja LEILER – Nedeljka PIRJEVEC, 1993: Ljubezen in smrt sta zmeraj v paru. *Literatura* 5, št. 26–27. 44–53.
- Michael LÖSCHNIGG, 1999: »The prismatic hues of memory«: Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens' David Copperfield. *Poetica* 31, št. 1–2. 175–200.
- Paul de MAN, 1984: Autobiography as De-facement. V: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press. 67–81.
- Klaus-Detlef MÜLLER, 1983: Probleme der Gattungsgeschichtsschreibung literarischer Zweckformen – am Beispiel der Autobiographie. V: *Textsorten und literarische Gattungen: Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*. Hrsg. vom Vorstand d. Vereinigung d. Dt. Hochschulgermanisten. Berlin: E. Schmidt. 293–304.
- Irmgard NICKEL-BACON – Norbert GROEBEN – Margrit SCHREIER, 2000: Fiktionssignale pragmatisch: Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). *Poetica* 32, št. 3–4. 267–299.
- Günther NIGGL (ur.), 1989: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Nedeljka PIRJEVEC, 1992: *Zaznamovana*. Maribor: Obzorja.

- Jean-Marie SCHAEFFER, 1989: *Literary Genres and Textual Genericity*. V: Cohen (ur.), 1989. 167–187.
- Oliver SILL, 2001: *Literatur in der funktional differenzierten Gesellschaft: Systemtheoretische Perspektiven auf ein komplexes Phänomen*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Sidonie SMITH – Julia WATSON, 2001. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Julia SOZINA, 2002: Avtor in glavna literarna oseba v slovenskem avtobiografskem romanu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja. *Slavistična revija* 50, št. 2. 199–217.
- Jean STAROBINSKI, 1971: The style of autobiography. V: S. Chatman (ur.): *Literary style*. London – New York: Oxford University Press. 285–294.
- Mihály SZEGEDY-MASZÁK, 1986: The Life and Times of the Autobiographical Novel. *Neohelicon* 12, št. 1. 83–104.
- Rudi ŠELIGO – Nedeljka PIRJEVEC, 1997: Pogovor z Nedeljko Pirjevec. *Nova revija* 16, št. 183–184. 109–130.
- Alojzija ZUPAN-SOSIČ, 2001: *Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

■ AUTOBIOGRAPHY, FICTION AND NOVEL: ON THE POSSIBILITIES OF A GENRE OF THE 'NOVEL AS AUTOBIOGRAPHY'

The article discusses two writings of two Slovenian authors, *Kristalni čas* by Lojze Kovačič and *Zaznamovana* by Nedeljka Pirjevec, both published in the early 1990s to a very favourable reception and public acclaim, despite the fact that they did not have the then very trendy features of postmodernism in literature. The reading audience mainly accepted the two generically mixed works as novels; however, their synthetic genericity also corresponds to non-fictional autobiography. Taking into consideration the mutual interaction between genres in the two writings, the author first discusses the suitability of generic terms such as 'autobiographical novel' or 'fictional autobiography', and establishes that they do not appropriately refer to either of the two texts. They do not sufficiently emphasize the referentiality in them and the relative restrictions of imagination that go with the ethics of autobiography.

The discussion of generic classifications is further complemented by some theoretical issues concerning relations between fiction, reality and autobiography, and autobiographical referentiality as studied within the theory of autobiography and of fiction. A short historical outline of reflection on autobiography is used to illustrate the epistemological uncertainty of autobiography. It was revealed through the problematisation of the basic conventionally established generic criteria, and culminated into the deconstructionist "de-facement" of autobiography in Paul de Man, that is into his re-classification of the genre into a paradigm of writing. The examples of Bourdieu, Eco, Iser and Sill are then used to illustrate certain theoretical arguments against the dichotomy of reality and fiction in autobiography, and also to

emphasize the inter-subjectivity, or rather, the key role of the reader in detecting the different degrees and nuances of how the two are intertwined; this provides a general theoretical basis for the observation and description of their interaction in autobiographical texts.

The author then argues for the inclusion of *Kristalni čas* and *Zaznamovana* into a new generic class, a 'novel as autobiography'. It would adopt the key features of autobiography on modal, content and partly formal levels, and derive regulative rules from modernist (autobiographical) novels. The application of a pragmatic model for distinguishing between fiction and non-fiction, as developed by Nickel-Bacon, Groeben and Schreier, supports the inclusion of the two novels in the new generic class. The author also discusses the texts within the wider context of Slovene literature of the second half of the 20th Century. She finds parallels with the autobiographical writings of the so-called post-war critical generation of Slovene writers, and concludes the article by trying to indicate the possibilities for a further verification of their genre analogies and specifics within the global context of postmodern literature.

November 2003

SREČANJA MED HERMESOM IN AFRODITO

Metka Zupančič

University of Alabama, Tuscaloosa

Članek, ki izhaja iz prepričanja o prisotnosti antičnih mitov v sodobni književnosti, filozofiji in kulturi, obravnava različne novejšje usmeritve v raziskovanju mitskih vzorcev, zlasti mitokritiko, kot jo je oblikoval Gilbert Durand. Za današnjo dobo se zdita pomembna predvsem mitska vzorca Hermesa in Afrodite. Članek osvetli različne poglede nanju in opozori na nekatera literarna dela, v katerih sta prepoznavna.

Hermes and Aphrodite Encounters. Based on the assumption about the presence of ancient myths in contemporary literature, philosophy, and culture, the article explores trends in recent analyses of mythical patterns, especially in myth criticism such as developed by Gilbert Durand. Two mythical patterns, those of Hermes and Aphrodite, appear prevalent in our times. The article highlights various approaches to these two myths and mentions various literary texts where they can be identified.

*Množic ni mogoče spremeniti
dokler se ne spremenijo posamezniki ...*

C. G. Jung, *Mandala Symbolism*

Predhodniki in učitelji

Med tokovi v literarni teoriji zadnjih petdesetih let se je predvsem v Franciji pod vplivom anglosaksonske *kritike (criticism)* razvila vrsta šol od sociokritike do psihokritike, med katerimi se je na osnovi strukturalističnih raziskovanj osnovnih danosti ali paradigem v literaturi in kulturi počasi uveljavila tudi mitokritika, predvsem z monumentalnim delom Gilberta Duranda *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (prva izdaja leta 1960; v nadaljevanju se naslanjam na deseto izdajo iz leta 1984). Antropolog in literarni teoretik Gilbert Durand, ki ima v frankofonem svetu največ zaslug za sodobno preučevanje mitov, je v svojem

obširnem delu, ki se po zgoščenosti podatkov in bogastvu virov lahko primerja z opusom C. G. Junga, zagotovo pripomogel k epistemološkemu obratu v literarni teoriji. Kot sam zatrjuje v uvodu v deseto izdajo (Durand 1984, vii), je namen njegove obravnave mitov, predvsem pod vplivom dosežkov sodobne fizike, navezovanje na hermetično (se pravi alkimistično) videnje sveta kot *Unus Mundus*, za kar najde zasnove med drugim v Schellingovi *Naturphilosophie*. V tem smislu Durandov *mundus* velikopotezno in obenem pogumno poskuša, v smislu preseganja neopozitivističnih postavk iz sredine dvajsetega stoletja, »zajeti vse oblike mišljenja, vključno s tako imenovano objektivnostjo in racionalnostjo« (Durand 1984, vii, moj prevod).

Mitokritika tako ugotavlja, da so ideje živa bitja. Rastejo in se razvijajo, skupaj z njimi pa se razvijamo in se spreminjamo tudi mi. V uvodu v *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* Durand prikazuje razvoj kritične misli o mitologiji od sredine devetnajstega stoletja naprej. Ugotavlja kronično zapostavljanje in podcenjevanje tega obsežnega območja, predvsem v času pozitivizma, vendar hkrati opozarja, kako so se misleci medsebojno pogojevali in pripravljali prostor za preobrat, ki je Jungu omogočil, da se je naslonil na izsledke psihoanalize in opredelil arhetipe kot »sheme ali funkcionalne zasnove, ki nezavedno oblikujejo našo miselnost« (Durand 1984, 25, moj prevod). Med svoje neposredne predhodnike uvršča Gastona Bachelarda, ki je v štiridesetih letih oblikoval svojo teorijo štirih osnovnih elementov, na katere se naslanja naše dožemanje in doživljanje simbolnega: zrak, vodo, ogenj in zemljo, prav pri raziskovanju simbolnih razsežnosti zemlje pa ugotovil neizogibno ambigvitetu simbolov in odkril »osnovno pravilo simbolne motivacije: vsak element je nujno polivalenten« (Durand 1984, 31, moj prevod).

V svojem sintetičnem in po svoje shematičnem delu *Mythes et littérature* (2002) Frédéric Monneyron in Joël Thomas najprej prikažeta, v kakšni obliki se miti pojavljajo v preteklosti, preden v devetnajstem stoletju postanejo predmet teoretičnih raziskav. *Mitska zavest* opredeljuje predzgodovinsko obdobje, ko posameznik uravnava svoj odnos do sveta ob upoštevanju kozmičnih ritmov in vključevanju vanje s pomočjo obredov. Ob prehodu iz predzgodovine v zgodovino se pojavlja *intelektualna zavest*, ko kolektivni miti kot danost v vsakodnevnem življenju postopno prehajajo v individualno zavedanje o sebi, kar pripelje do oblikovanja mita o Narcisu, ki po mnenju obeh avtorjev opredeljuje vso zahodno civilizacijo. V dvajsetem stoletju se nato pojavi *eksistencialna zavest* kot poskus reintegracije mitov v povezavi z analizo nezavednega. Sem avtorja med drugimi vključujeta tudi Junga, Bachelarda in Duranda, poudarjata terapevtsko vlogo mitov in nujnost preseganja (navidezne) delitve na racionalno in mitsko mišljenje, kar se še posebej kaže v postopkih sodobne hermenevtike (Monneyron in Thomas 2002, 12–16). Avtorja zatem ugotavljata, da se je sredi devetnajstega stoletja začel študij mitov na katedrah za zgodovino religij in za primerjalno mitologijo. Maxa Müllerja so miti zanimali s filološke plati (v šestdesetih letih devetnajstega stoletja), nato pa se je študij tega območja razmahnil v socioloških in antropoloških krogih okoli Marcela Maussa (Monneyron in Thomas 2002, 33). V na-

daljevanju se avtorja posvečata različnim pogledom na uporabo mitov v literaturi in kritiki: opozarjata predvsem na dolgoletno usmerjenost kritike in teorije k obravnavi *prevladujočih literarnih tem* namesto razprave o mitih, kar pripisujeta neopozitivističnim poskusom izogitve iracionalnemu, saj, kot ugotavljata na sklepni strani, mit s svojo neizogibno refleksivnostjo, s stalnimi zrcalnimi odsevanji, zahteva nelinearne teoretske pristope in nujno sprejemanje paradoksov in neprestanih smiselnih preobratov (Monneyron in Thomas 2002, 120–121). V potrditev teh pogledov na mit nedvomno velja pritegniti Durandovo navezovanje na Bachelardov nauk, po katerem je »podobe mogoče raziskovati samo s pomočjo podob« (Durand 1984, xvi, moj prevod).

Tovrstno razumevanje v marsičem presega pozitivizem, racionalnost, nietzschejansko smrt Boga, ali natančneje, smrt naše notranje povezave z duhovnostjo, s sakralnim, se pravi pristope in poglede na svet, ki v številnih intelektualnih krogih še vedno veljajo za vodilne razsežnosti sodobnega načina mišljenja. Poskusi demistifikacije mitov, predvsem pri Barthesu (*Mythologies*, 1957), pa tudi v sodobnih pogledih na stereotipe kot edino obliko preživetja nekdanjih mitskih vzorcev (Dufays 1994), vse do Derridajeve dekonstrukcije (*De la grammatologie*, 1967), so mitom nedvomno želeli odstraniti patos, jih torej demitologizirati. Pri tem so različni avtorji, ne da bi se tega morda zavedali, oblikovali nove mite, predvsem mit o neobstoju mitov (ali pri Derridaju nujnost razkroja vseh vrednot, čeprav avtor v svoj sistem ne vključuje možnosti za razvrednotenje svojega pristopa), ali raje o njihovi nepomembnosti za razvoj človeške zavesti, kar po svoje nadaljuje pozitivistično vero v znanost in oblikovanje nove mitologije znanosti kot poskusa zavračanja starih pogledov na svet.

Kot kažejo moje raziskave v sklopu mitokritike, lahko v smislu gornjih navedb trdimo, da so miti konstrukt naše zavesti. Kadar »vidimo skoznje«, jih lahko dojemamo kot vrednostne sisteme, ki se porajajo in oblikujejo iz naših prepričanj, in tedaj razumemo, da stvarnost razlagamo prav na osnovi tako oblikovanih mitov, ki se jih dostikrat precej krčevito oklepamo in po njih uravnavamo svoja življenja. Vemo, da zavest skoraj nikoli ne počiva, da torej ves čas primerja, tehta, prilagaja spoznanja in sisteme vrednot novim izkušnjam – ali pa ostaja pri starih predstavah, stagnira in svoj pogled poskuša vsiliti drugim (najbrž v upanju, da na ta način ohranja svoj sistem vrednot). Dejstva, da miti usmerjajo naša življenja, največkrat ne sprejemamo zavestno, tako da nas ti vrednostni sistemi opredeljujejo veliko bolj na podzavestni ravni. Kadar nam uspe jasno videti ali celo preseči sile, ki uravnavajo naše bivanje, morda ugotovimo, kako močne so pravzaprav ideje, zamisli, predstave o svetu, kako zelo žive so te sile, ki nas vodijo skozi življenje. Tedaj se morda zavemo, da nas tovrstna prepričanja dostikrat varujejo in nam pomagajo biti ustvarjalni, pogosto pa nas usmerjajo na način, ki nas lahko tudi uniči.

Prav zato je mogoče tudi pozitivistično, pretežno racionalno obdobje zahodne civilizacije razumeti kot koristno fazo našega zorenja. Zahvaljujoč dejavnosti številnih raziskovalcev sta pozitivizem in neopozitivizem omogočila odmik od prejšnjih prevladujočih vrednostnih sistemov in ustaljenih norm, pa tudi odmik od poistovetenja z razsežnostmi ali predstavami o

svetu, ki so jih vsilile mitologije in religije. Tako sta na primer v dvajsetem stoletju Claude Lévi-Strauss in za njim E. M. Meletinski v različnih kontekstih zapolnila marsikatero vrzel, ko sta zbirala in opazovala mite, ne da bi (vsaj tako je bilo videti) zabredla v tako imenovani misticizem ali odvisnost od opazovanih sistemov. Alejo Carpentier v svojem romanu *Pasos perdidos* sicer jasno kaže, da tudi »objektivne« raziskovalce mitov o naravi in izvoru človeštva pri delu prav tako vodijo njihovi lastni, nezavedni miti, kar seveda usodno vpliva na rezultate njihovega dela.

Med raziskovalci, ki so čutili nujno, da mite okusijo tudi »od znotraj« namesto samo iz varne razdalje, lahko navedem C. G. Junga, za njim pa Mirceo Eliadeja in Josepha Campbella, čigar »vera« v moč mitov je v nekaterih sodobnih ameriških krogih še vedno v nasprotju s pogledi na »znanost« pri študiju primerjalne religije ali pa nekateri strokovnjaki poskušajo razvrednotiti njihove dosežke (recimo z očitki o politični konservativnosti, tako Elwood 1999). Že omenjena pionirja Gaston Bachelard in Gilbert Durand sta v Franciji ubrala podobno pot v bolj ponotranjeno opazovanje mitov in simbolov, kar je navedlo Duranda, da je oblikoval samostalniki (in ne samo pridevnik) *imaginaire*, »imaginarnost« ali »tisto, kar se dogaja v našem ponotranjenem svetu«, in se tako poskusil izogniti religioznim pomenom področja, ki združuje in z enakimi sredstvi obravnava različne religiozne izkušnje, obrede, mite in simbole, in to v času, ko kvantna fizika in revolucionarna »string theory« (teorija strun) odpirata nove poti v tradicionalnem znanstvenem mišljenju, z deli, kakršno je *The Tao of Physics* Fritjofa Capre; vse to ponuja možnosti za mitološke študije mimo neopozitivističnega mišljenja, kakršno se je uveljavilo in pogosto v dvajsetem stoletju tudi zavladalo v humanističnih vedah.

V sedanjem trenutku nastajajo spremembe v načinu in strukturi človeškega mišljenja, kakršno se je razvijalo in uveljavljalo skozi stoletja ali celo tisočletja, z neverjetno naglico, včasih celo veliko hitreje, kakor to lahko dojamemo. Odkrivanje novih paradigem, razumevanje motivacij, opazovanje sil, ki povzročajo spremembe, vse to je samo po sebi silno dražljivo. Obenem čutimo že skoraj dolžnost, da se vključimo v ta proces: gre za to, da dojemamo pojave v kulturi in v družbi in hkrati opazujemo, kako se odzivamo nanje. Na način, ki je morda še svež in preblizu našemu času, da bi si o njem ustvarili povsem jasno sliko, vstopamo v območje mita *hkrati kot opazovalci in udeleženci*, v smislu, ki ga je slutil C. G. Jung in sta ga v drugem kontekstu potrdili sodobna fizika in kemija. Prostora za čisto objektivno analizo podatkov, za odmaknjeno opazovanje oprijemljivih dejstev, ki jih je mogoče po mili volji spreminjati, je manj in manj. Kot opazovalci pristajamo na to, da smo del procesa. Bolj in bolj se zavedamo, da je naše vedenje o drugih in sprejemanje informacij o njih radikalno odvisno od tistega, kar določajo naši notranji sistemi vrednot, od tistega, kar se nam samim zdi »pravilno«. Med novimi normami kognitivnega procesa se tako pojavlja nekakšno so-občutenje, naša notranja izkušnja tega, kar opazujemo zunaj sebe.

Vodilni miti našega časa

Pričujoči članek je plod raziskovanj, ki so leta 2002 med drugim prideljala tudi do precej obsežnega projekta na Univerzi Alabame v Tuscaloosi, do simpozija o Hermesu in Afroditi v sodobni umetnosti in kulturi, katerega glavni cilj je bil iz različnih zornih kotov opazovati vodilne mitske vzorce in izstopajoče paradigme našega časa. Moj osrednji namen pri načrtovanju srečanja je bil pritegniti interdisciplinarno skupino, ki bi potrdila moje izhodiščne hipoteze, se pravi povezovanje in nujno dopolnjevanje predvsem dveh mitskih figur. V številnih intelektualnih krogih velja lik Hermesa danes za vodilno mitsko ali simbolno podobo našega časa. Ob njem, bolj skromno, z manj hrupa in z veliko manj raziskav, ki bi tako kot njegov lik obravnavale tudi njenega, se ob Hermesu pojavlja tudi ženska mitska podoba, morda povsem nova figura, včasih pa morda le preobrazba starejšega vzorca (pod vplivom predvsem severnoameriškega feminizma). Ob upoštevanju tradicionalne povezave med mitoma Hermesa in Afrodite se je zdelo, da je mogoče komaj oblikovani novi ženski vzorec po marsikateri značilnosti navezati na klasično podobo Afrodite, čeprav je vrsta njenih lastnosti navajala na sklep, da gre za sintezo različnih mitskih modelov našega časa (o tem prepričljivo pišeta Ginette Paris v knjigi *Pagan Meditations* in Jean Shinoda Bolen v delu *Goddesses in Older Women*). V svojih dosedanjih raziskavah sem ugotovila, da so številne moške mitske podobe, tako kot lik Orfeja, sicer še vedno prisotne v sodobni književnosti, da pa se predvsem v sodobnem ženskem pisanju Orfej spreobrača v lik nove Evridike. Po mnenju Gérarda Buchera (predvsem v delu *L'imagination de l'origine*) je Orfej odločilni mit vse zahodne civilizacije in simbol za duhovno naravo književnosti, predvsem zaradi pevčeve sposobnosti, da se z močjo poezije spušča v druge razsežnosti, vstopa v drugi svet in se iz njega tudi vrača. To podobo je v zadnjem času izkoreninila, preoblikovala ali zamenjala drugačna, nova Evridika. Njen lik je na novo oživljeni arhetip ženske kot ustvarjalke umetnosti, ki za svoj obstoj ne potrebuje več moškega lika in svojemu dosedanjemu »rešitelju« (simbolnemu Orfeju, ki je, kot vemo, tradicionalno ni mogel rešiti) celo pomaga iz pekla. Pekel je v tem smislu simbolna vsota težav današnjega družbenega in političnega časa (o tem več Zupančič 1997). Sodobna skupinska podzavest gotovo veliko dolguje podobi Hermesa, vendar ne moremo prezreti vloge, ki jo ima ženski princip, ko nas vabi k spremembi in ponovni obravnavi starega antagonizma med spoloma, ker šele tedaj dovolimo, da komplementarnost med nasprotji, to, kar po Jungu imenujemo *coniunctio oppositorum*, uspe ustvariti primeren prostor za razcvet in za uravnoteženje osebnega življenja in hkrati družbenih razsežnosti.

Raziskovalci sodobnih kulturoloških dogajanj, še posebej Michel Serres in Gilbert Durand, so torej že pred nekaj desetletji ugotavljali, kako se v kulturi in predvsem v literaturi dvajsetega stoletja na svoj način vrača, se pravi, bolj in bolj uveljavlja Hermes kot vodilna mitska figura naše dobe (o tem predvsem Serres, *Hermes I*, in Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*). Čeprav je delo Michela Serresa pritegnilo večjo pozornost

javnosti in poželo širše priznanje v akademskih in tudi širših krogih, se zdi veliko primernejše videnje razvoja mitologije, kakor ga je predočil Gilbert Durand. Kakor sem nakazala v uvodu, je ta francoski antropolog za umevanje literature in mitoloških vzorcev v kulturi nasploh razvil izviren pristop, ki obenem postavlja na glavo tradicionalno pojmovanje mitologije. Durand je zrasel iz francoske semiologije in poststrukturalizma v poznih šestdesetih letih. Posebej v delu *Figures mythiques et visages de l'œuvre* je semiotični in naratološki vzorec pojasnil s stališča nujne mitološke obravnave sodobnih dogajanj, ko je zatrdil, da strukturalistom nikoli ni zares uspelo opredeliti vsebine strukture. Po njegovi presoji nas raziskovanje *zadnje danosti*, tistih razsežnosti, ki ležijo na dnu vsake literarne, družbene ali psihološke strukture, nujno pripelje do mitov, na osnovi česar je nato razvil svoj koncept mitokritike (Durand 1979, 13; 87–88). Poleg raziskovanja mitskih vzorcev v literarnih delih (in širše vzeto v družbenih situacijah) je Durand predvsem v *Figures mythiques et visages de l'œuvre* in zagotovo pod vplivom sodobne psihoanalize zastavil raziskovanje odločilnih modelov v posameznih zgodovinskih obdobjih, kar je poimenoval *mitoanaliza*; kljub njegovemu razločevanju med obema usmeritvama v splošni rabi prevladuje izraz *mitokritika*, saj so meje med obema pristopoma včasih skoraj nezaznavne.

Temelje za novo videnje mitov Durand nedvomno postavlja predvsem v eseju *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. V tem delu trdi, da je stalno ustvarjanje mitov splošna antropološka naravnost in torej pri ljudeh neizogibna. Na osnovi številnih primerov iz kar najširšega sklopa različnih kultur je Durand oblikoval sistem, ki ga sestavljajo trije glavni sklopi: najprej dnevni in nato nočni sklop mitov in simbolov, ki ju končno dopolnjuje in povezuje mistični ali transcendentni sklop. Po Durandovi oceni že samo razkrivanje struktur (v umetniškem delu ali v družbi in kulturi nasploh) nujno pelje do prepoznavanja vzorcev, kakor se v podobni obliki pojavljajo v različnih kulturah, čeprav vsaka civilizacija te vzorce imenuje po svoje. S stališča literarne kritike se bo torej čisto vsako literarno besedilo prej ali slej (odvisno seveda od pristopa pri obravnavi) izkazalo za nosilca mitskih vzorcev, ki so zavestno ali nezavedno zapisani v njem. Tako ni pomembno, ali besedilo vsebuje navedbe posameznega mita ali posebej razvija ta ali oni mit: zanima nas vzorec, ki se skriva za zgodbo, za opisanimi razmerji. Sodobni raziskovalci mitov pogosto postopajo na način, kot ga sugerira Durand, in tako vsaj posredno v veliki meri izhajajo iz pogledov, ki jih je razvil v času, ko je kritično razmišljanje o mitih pretežno ostajalo v sklopu Lévi-Straussovega strukturalizma.

Predvsem iz zornega kota Durandove mitoanalize postaja Hermes izredno pomemben: ko Durand razkriva glavne mitske figure posebej v zahodni zgodovini idej, v več esejih poudarja Hermesovo pomembnost za dvajseto stoletje. Številne značilnosti grške figure Hermesa ali kasnejše rimske inačice Merkurja je mogoče najti v modernih preobrazbah tega lika: v ekonomistu, *tricksterju* (se pravi zvijačnežu), modernem komunikatorju, pa še pri vseh tistih, ki tako ali drugače živijo v več svetovih hkrati ali se neprestano sprehajajo med več razsežnostmi. Antični Hermes

je tudi vodnik duš, psihopomp, ki pomaga pri prehodu iz enega v drugi svet. Za vse, ki smo se ukvarjali z orfičnim mitom, kakor ga je na primer predočila Elizabeth Sewell (v eseju *The Orphic Voice*), je Hermesova psihopomska razsežnost pomemben element pri odkrivanju novih mitskih paradigem. Durand imenuje osnovne razsežnosti *mitem*, osnovno mitsko strukturo, ki nato v kombinaciji z drugimi pomaga oblikovati različne like ali mitske zgodbe. Omenila sem, da se je v sodobni literaturi, predvsem v feminističnih delih, pojavil vzorec nove Evridike, ki je videti kot nov arhetip ženskega lika, za katerega velja, da zna preiti na drugo stran, se sprehajati med razsežnostmi, živeti v dveh ali celo več dimenzijah hkrati. Te značilnosti je mogoče videti kot posledico vpliva novega ali prenovljenega Hermesa, kakor ga predstavlja Gilbert Durand. Nova Evridika ni več samo senca iz onostranstva, temveč povsem utelešeno bitje, kar je posebej pomembno, saj v sodobnem ženskem pisanju telo, telesnost in zavest o telesu igrajo odločilno vlogo. Takoj ko govorimo o telesu, vsekakor kličemo v zavest mitski vzorec Afrodite, ki ga morda puščamo ob strani ali po svoje preziramo zaradi tradicionalnih razsežnosti, v katerih pri tem vzorcu izstopa njegova senčna plat, zapeljivost in manipulativnost. Ginette Paris v svojih raziskavah (*La renaissance d'Aphrodite*) prepričljivo dokazuje, da v mitu Afrodite (ali podedovanem arhetipu) prihaja do drastičnih premikov, ki jih je treba doumeti in sprejeti, če želimo, da se spremeni dosedanja zavest o ženskah in o odnosih med spoloma. Nova Afrodita, trdi Ginette Paris, razvija ustvarjalnost v povezavi s svojim telesom, s svojo utelešenostjo, vendar jo uporablja tako, da postaja polna, družbeno in duhovno zrela oseba.

Ob upoštevanju prevladujočega splošnega zanimanja za komunikacijo v dobi globalizacije sem tako oblikovala parametre strokovnega srečanja o Hermesu in Afroditi, ki naj bi odprl možnosti za dopolnjevanje in uravnoteženje energij med obema mitskima likoma, ki sta tradicionalno in simbolno zelo blizu. Ne samo, da sta Hermes in Afrodita brat in sestra, skupaj sta zaplodila tudi za našo dobo simbolno bogato obdarjenega otroka. Gilbert Durand, ki je vedno spodbujal razvoj mitoloških študij, vendar sam ni uvidel nujnosti vključevanja ženskih razsežnosti v opredeljevanje paradigem naše dobe, morda v svojih sklepih ostaja v sklopu pretežno moškega načina mišljenja, kar je naš skupni projekt vsekakor želel preseči. Prizadevali smo si najti sledi nove Afrodite v širšem sklopu, v povezavi z različicami hermetičnega ali hermesovskega načela. Pri snovanju projekta sem imela v mislih predvsem razprave o nujnosti dopolnjevanja *komunikacije* z energijo spodbude, ohrabitve, kar je mogoče izraziti z *ljubeznijo*, besedo, ki v znanstvenih krogih morda sproža cinične reakcije. Energija, ki jo vsebuje beseda ljubezen, se mi zdi nujna v samem procesu komunikacije, ker se sicer le težko izognemo robotizaciji in dehumanizaciji v medsebojnem sodelovanju. Ko govorim o ljubezni, mislim predvsem na budistični pojem »*loving-kindness*« – na pojem ljubeznivosti, ki se ji v jeziku pāli pravi *metta*, in tudi na načelo nenasilnosti, ali v sanskrtu *ahimsa*, iz hinduistične tradicije, pri čemer oba pojma vključujeta razumevanje in odpuščanje. Ljubezen, ne le čutna ali erotična, bo morda pomagala ženskam, da se uveljavijo kot ženske (in ne le kot surogat moških),

da poglobijo in prevrednotijo na žalost že skoraj stereotipne lastnosti, ki jih družba tradicionalno pripisuje ženskam ali jih zahteva od njih, da pa kljub temu še vedno uspešno komunicirajo z drugim spolom (ne da bi zabredle v senčne plati Afrodite in njeno manipulativno naravo). Čeprav se tovrstne ugotovitve morda zdijo na meji s prozelitizmom, je feministična literatura dovolj jasno pokazala, kako moški v stiku z močjo Afrodite, pravzaprav ob sprejemanju lastnosti nove Afrodite, lažje sprejmejo in (v jungovski terminologiji) integrirajo žensko plat svoje narave, morda pa tudi dovolijo, da simbolno ženske razsežnosti njihove biti postanejo pomembnejše zanje.

Mit in sodobni način mišljenja

Morda si velja pogledati, kakšne možnosti za prihodnje raziskave odpirajo te ugotovitve, še posebej, kar zadeva pojavljanje in profil obeh izbranih mitov. Kot vemo, povezava med Hermesom in Afrodito lahko pripelje do h(H)ermafrodita, kar je pojem, ki ga med omenjenim simpozijem nismo mogli obravnavati v vseh njegovih pojavnih oblikah. Kljub temu je hermafroditska paradigma prisotna v moderni, ali, če hočemo, v postmodernejši zavesti, kakor pričajo številna sodobna literarna dela. Pravzaprav je mnogo bolj zanimivo hermafroditsko skladje nasprotij, skupaj s sožitjem antagonističnih silnic, kar je oboje osnova hermetičnega nauka in jedro alkimije.

Ko govorimo o povezavi med alkimijo in miti, nas Jungove raziskave spet spomnijo ne le na naravo arhetipov, ampak tudi na stalne spremembe v njihovi vsebini in zasnovi. Že sami miti, se pravi zgodbe in vzorci, ki oblikujejo naše življenje, so del neprestanega alkemičnega procesa preobrazbe. Tudi Jung se je tega zavedal, saj je vztrajal pri razliki med arhetipi kot nosilci dogajanja, kot osnovnimi strukturami, in arhetipskimi *podobami*, kjer gre za utelešenje, za pojavnost teh struktur (Walker 1995, 6–7). *Podoba* je tisto, kar naša zavest lahko sprejme, kar nam *govori*, kakor trdi Jung, medtem ko vzorca, substrata, ni mogoče videti ali prepoznati. V raziskovalnem procesu je vendar izredno zanimivo (vsaj poskusiti) razumeti, kako se te podobe spreminjajo in kako se zgoščajo, sprožajo medsebojne sklope, amalgame in nazadnje tudi zgodbe, ki so v končni fazi miti, kakor so se prebili do današnjih dni (glede na dejstvo, da grška beseda *mythos* pomeni *zgodbo*): »Z jungovskega stališča so *miti* v bistvu torej kulturno predelane predstave tiste skrite vsebine, ki je zarita v najglobljih plasteh človeške psihe: v svetu arhetipov« (Walker 1995, 4; moj prevod).

Simpozij aprila 2002 v Tuscaloosi je torej tehtal našo pogojenost z miti in njihove transmutacije, v tem smislu, da smo želeli ugotoviti, od kod prihajamo, se pravi, iz katerih mitoloških vzorcev in korenin raste današnji čas, zakaj se pogled na mite spreminja, v kakšni obliki se mitski vzorci pojavljajo v tem zgodovinskem trenutku in v katero smer se razvijajo. Celotna skupina osemindvajsetih strokovnjakov ni le združila svoje teoretične izkušnje, temveč je bila tudi ustvarjalna. Ni samo nezavedno aktivirala arhetipske podobe (kakor jih opredeljuje Jung 1971, 81), temveč je zavestno stopila vanje (najbolj v gledališki predstavi, dialogu med

Hermesom in Afrodito, in v nastopu afro-ameriškega pripovednika, ki se je poistovetil z likom Hermesa), jih opazovala, jih izkusila, morda pa tudi nakazala perspektive za prihodnost. O tem podrobneje priča zbornik referatov s simpozija, *Hermes and Aphrodite Encounters*, ki sem ga uredila po srečanju in je trenutno v tisku.

Obenem se zdi bistveno razgraditi mite in poiskati arhetipske podobe, ki se skrivajo za njimi, nato pa v mejah možnosti razkriti tudi same arhetipe. V svoji razlagi Junga in jungovcev Steven Walker na primer omenja, da je *trickster* (zviijačnež, premetenec, tisti, ki obrača stvari na glavo) eden izmed osnovnih arhetipov, skupaj z *očetom*, *materjo*, *otrokom*, *junakom*, pa tudi *animo* in *animusom* in končno *višjim jazom* (Walker 1995, 10). Dejansko ugotavljam, da se v sodobni umetnosti in kulturi *trickster* pojavlja kot eden izmed osnovnih arhetipov naše psihe in ne le kot (pomembna) razsežnost hermesovskega mita.

Predvsem v severno-ameriškem raziskovalnem sklopu je razmišljanje o mitih najpogosteje le posredno pod Jungovim vplivom: tam, kjer bi lahko iskali Jungovih navdih, gre pogosto za postjungovski vpliv avtoric, kot so Jean Shinoda Bolen, Christine Downing in tudi Ginette Paris. Predvsem raziskovalci francoskega ali širše frankofonega jezikovnega področja se poleg tega raje naslanjajo na druge zgostitve mitoloških analiz. V tem smislu je mogoče videti Durandovo še vedno zelo aktualno delo *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* kot neprecenljiv vir za arhetipske študije. Durand po svoje dolguje Jungu svoj poudarek na *podobah* (*images*), kar je (v francoščini) nedvomno vplivalo na oblikovanje izraza *imaginaire*. Tako kot Clarice Lispector v svojem delu *Agua viva*, Michel Butor v *capricciu* z naslovom *Portrait de l'artiste en jeune singe*, na prepričljiv način pa morda predvsem Italo Calvino v romanu *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, si pisatelji skupaj z raziskovalci s pomočjo besed trudijo ujeti podobe, tisto, kar se skriva za besedami ali jih pogojuje, se pravi predverbalne koncepte. Clarice Lispector se na primer trudi vstopiti v prostor za jezikom, vzpostaviti stik s paradigmo, z višjimi plastmi duhovnih razsežnosti, ki jih *jezik*, kakršnega poznamo in uporabljamo, ne *prevaja* vedno na ustrezen način. Steven Walker jasno ločuje med postavkami Freuda in za njim Lacana, ki sta se v glavnem osredotočila na interpretacijo jezika podzavesti, in Jungom, ki je poskušal razkriti pot do podob kot osnovnih elementov našega mišljenja (Walker 1995, 3). V tem smislu se Gilbert Durand kaže kot nadaljevalec Jungovih raziskovanj, ko zagotavlja, da so strukture imaginarnega antropološka danost (če smem obrniti naslov njegovega dela). V miselni zasnovi in okviru francoskega strukturalizma je Durand označil kot *strukture* tiste razsežnosti, ki jih je Jung imenoval primordiale podobe. Različni glasovi prevladujočega *Zeitgeista* so očitno izražali podobne ideje, vse pa so vodile do sklepov o ključnem pomenu arhetipov, struktur imaginarnega ali primordialnih podob, kakor so različni avtorji imenovali podobne koncepte.

Morda si za trenutek Jungova stališča lahko pogledamo iz zornega kota sodobne misli. V pismu, napisanem avgusta 1951, je Jung izjavil, da so arhetipi kot taki »nepredstavljeni« (Walker 1995, 13). Sodobna mitokritika in mitoanaliza, kakršni je razvil Gilbert Durand, se torej ukvarjata

s strukturami; Durand tako poskuša zlomiti nezlomljivo, ko nadaljuje tradicijo strukturalistov in semiotikov, ki so se trudili odkriti in razumeti dostikrat povsem skrite vzorce v literarni kritiki, antropologiji ali lingvisti. Če sprejmemo Durandovo misel, da je v jedru kulturnih, socialnih ali psiholoških struktur vedno mogoče najti mitološko podstat (v delu *Figures mythiques et visages de l'œuvre*), opazimo, kako je ta avtor poskušal nadgraditi Jungovo teorijo arhetipov.

Pri obravnavi mitov se nekaterim raziskovalcem morda še vedno zdijo najprimernejši vodilni standardi racionalizacije v znanstvenih metodah, čeprav se kmalu pokaže, da mitov ni mogoče primerno razvrstiti samo na osnovi teh metod, saj so mitski sklopi preobsežni, kompleksni in med seboj tako prepleteni, da pretežno racionalno mišljenje nujno pušča ob strani velik del značilnosti mitov. Vsekakor pa znanstveno opazovanje pojavov imaginarnega pomaga demistificirati nekatere osnovne postavke (skritost ali zastrtost najglobljih vzgibov, ki pogojujejo naše ravnanje in naš odnos do sveta), zaradi katerih je Jung zagotavljal, da v arhetipe ni mogoče prodreti. Tako so empirične raziskave pomagale potrditi obstoj nekaterih arhetipov, ki se jih pred tem nismo zavedali. Morda so ti pristopi ali povezovanje med različnimi pristopi sprožili vrsto usmeritev, ki si jih pred sto leti skoraj ne bi mogli zamisliti. Znanstveniki kot Rupert Sheldrake, ki so bolj kot v tradicionalnih disciplinah iskali potrditve za svoje teorije v krogih, tako ali drugače vezanih na New Age, so vsekakor nakazali možnost za razčlenjevanje temeljnih struktur, paradigem ali arhetipov (kakor jih je opredelil C. G. Jung) ali zadnjih danosti (kakor jih imenuje Gilbert Durand). Sheldrakove revolucionarne teorije, nekaj desetletij po nastanku še vedno presenetljive, morda po svoje povzemajo koncepte, ki jih je avtor našel v vzhodnjaških filozofijah: v času, ko so se Sheldrakove postavke šele pojavljale v javnosti, sta orientalista Tamara Ditrich in Primož Pečenko sugerirala, da je britanski avtor v moderno smer razvil in tudi uporabil postavke indijske filozofske tradicije *Sāṃkhya*. Sheldrake, ki je biolog in obenem navdušenec nad vzhodnjaškimi filozofijami, razume arhetipe ali osnovne vzorce v smislu energetskih polj, ki se s časom polnijo in oblikujejo, spreminjajo svojo obliko in se jačajo, ko se več ljudi navezuje nanje (najbrž zaradi latentnih vibracij, ki se usklajujejo z »morfo-genetskimi polji informacij«, kot jih imenuje Sheldrake v svojem delu *New Science of Life*, 1985). Tovrstno pojmovanje arhetipov je navedlo avtorico Jean Shinoda Bolen, katere dela so primer za precej popularno postjungovsko (in feministično) razmišljanje, da na ta način obravnava spremenjene mitske modele našega časa – ne samo arhetipske podobe, ampak same arhetipe, če upoštevamo Jungovo razlikovanje med obema (čeprav je razlika dostikrat zabrisana, kot nas opozarja Steven Walker).

Razmišljanje o spremenljivi naravi mitskih struktur vključuje poskus povezave nasprotij in nujnost za človeško psiho, da uravnoteži in uskladi notranje konflikte, k čemur se v svojih razpravah neprestano vrača tudi Gilbert Durand. Pokaže se, da je par boginj Demetre in Perzefone že manifestacija najgloblje potrebe po dopolnjevanju nasprotij, kar pomaga ustvariti skladne (družbene) odnose (Durand 1984, 333–35). V svoji omembi obeh boginj se Durand pravzaprav sklicuje na Eliadejevo videnje

»dvojne narave – dvojnega obraza« bogov ali boginj (Eliade 1974, 359) in tudi na ugotovitve Przyluskega (1950, 176 in sl.) o véliki boginji. Durand torej ugotavlja, da je dvojni obraz ali dvojna narava bogov in boginj znamenje želje in potrebe, da v sebi uskladimo nasprotja in ustvarimo androgino ali hermafrodiško stanje.

Hermes in Afrodita

Sodobna proza in umetnost nasploh vsebujeta številne primere tovrstnih prizadevanj. V frankofoni literaturi, na primer v Québecu, je nova ženska podoba Hermesa, ženski *trickster* in komunikator, skupaj z vrsto hermafrodiških figur prisotna že več desetletij pri avtoricah, kot sta Madeleine Monette in Francine D'Amour (Zupančič 1995). V frankofoni Kanadi (natančneje v Ontariu) si v pretresljivem romanu *Le secret d'Hildegonde* (2000) izpod peresa Jacquesa Gauthiera lahko pogledamo mitizirano podobo mlade Nemke, ki se je daleč nazaj v dvanajstem stoletju oblačila kot moški, najprej zato, da bi preživela, nato pa predvsem v želji, da bi neopažena lahko živela med menihi v strogem samostanskem redu. Gauthier tako postavlja Ljubezen, iskanje najgloblje povezave z Ljubljanim in z vrhovno silo, ki usmerja naša življenja, v okvir krščanskega mysticizma, s posebnim poudarkom na hermafroditu, na uskladitvi med moškim in ženskim v Hildegondi. Na isto obdobje, dvanajsto stoletje, se na drugem koncu sveta navezuje obsežni roman Umberta Eca *Baudolino* (2000), v katerem se pripovedovalec, italijansko utelešenje Hermesa, ki je poln zvijač in laži in je neprestano na poti med različnimi svetovi in izpostavljen večjezičnim komunikacijam, na koncu sooči z dejstvom, da je prevaral samega sebe, ko sčasoma zori in prepozna resnično vrednost iskanja notranje biti in ljubezni. V sklopu postkolonialne literature najdemo roman *In the Eye of the Sun* (1992) avtorice Ahdaf Soueif, ki je sama po sebi hermesovka, saj kot Egipčanka živi v Veliki Britaniji in piše v angleščini. Njeno obsežno delo nudi neizmerne možnosti za raziskavo mitov, arhetipskih in simbolnih razsežnosti, čeprav se na mite v tem delu sklicuje le mimogrede. Osrednje vprašanje, ki ga je mogoče zastaviti v zvezi s tem romanom, se nanaša na možnost ženske, da se poistoveti z arhetipom Afrodite, predvsem v navezavi na »oko sonca« in v prisotnosti vrhovnega moškega načela, ki očitno (še vedno) obvladuje naš svet.

V smislu antropoloških trditev Gilberta Duranda ali biološko-filozofskih ugotovitev Ruperta Sheldraka se je v zvezi s sodobnimi pisatelji mogoče vprašati, ali razkroj enega mita ne vodi nujno v oblikovanje novih mitov. Moj prispevek v skupinski raziskavi o Hermesu in Afroditi (in tudi v zborniku, ki sem ga uredila na osnovi razprav na simpoziju) obravnava pojav (hermetične) Afrodite v delih francoske pisateljice Héléne Cixous. Avtorica v svojem izjemno obsežnem romanesknem opusu (več kot petdesetih objav) in hkrati v svojih teoretično-filozofskih spisih ves čas briše ustaljeno razmejitev med prozo in življenjem, med avtobiografijo in nujnimi zamiki, ki jih v procesu pisanja narekuje literatura (ta se pri njej ves čas kaže za vrhovno danost in obenem za življenje opredeljujočo

avtoriteto). Se pravi, da svoje v literaturo prenesene izkušnje podreja sklopu literarnih podob in asociacij, saj so vsi njeni zapisi izredno analoško razporejeni in ves čas drsijo iz ene razsežnosti v drugo, v stalnem prehajanju med intertekstualnimi navedbami in literarnimi dialogi z deli avtorjev, na katere se Hélène Cixous naslanja v oblikovanju svojega literarnega sloga. Zgodbe (nikoli jasno zastavljene, nikoli linearne) o njenem življenju se prepletajo s citati iz del Clarice Lispector, Anne Ahmatove, Thomasa Bernharda, Shakespeara ali Milтона (in številnih drugih avtorjev, skupaj z opisi na primer Rembrandtovih slik ali Beethovnovih glasbenih del). Pripovedovalka v številnih delih zavzema hermesovsko pozo, ki se ves čas izogiba natančnejšim opredelitvam: nikoli ni povsem samo literarna inkarnacija Hélène Cixous in nikoli samo literarni lik; predvsem v zadnjih letih (v sicer izredno hermetično zastrti prozi, ki po svoje nadaljuje notranje monologe Jamesa Joycea in Virginie Woolf) se jasneje vrača v Alžirijo, kjer je pisateljica preživela otroštvo v večjezičnem židovskem okolju, med nemško materjo in francosko govorečo očetovo družino, sredi arabske družbe, ki je v severni Afriki omogočala razcvet hibridnosti in stalnih križanj med svetovi. V neprestanem dialogu s številnimi »glasovi«, nosilci mitskih paradigem, filozofskih načel in spominov Hélène Cixous v svoji prozi obenem vztraja pri *utelešenosti jezika*, pri *jeziku telesa*, osnovnih telesnih impulzov, kar jo seveda navezuje na Afroditin lik. Navzlic svoji vlogi pri oblikovanju sodobnega francoskega feminizma in intenzivni prisotnosti predvsem v severnoameriških intelektualnih krogih, je Hélène Cixous paradoksalno še vedno skoraj neznana v širših francoskih literarnih krogih, ali raje med manj zahtevnimi bralci. Tako po svoje udejanja mitska načela, o katerih razpravljam v pričujočem članku: šele natančnejše branje njenih del kaže na pomembne premike v sodobnem mišljenju, na spremembe v načinu mišljenja, na preobrazbe v tem, kar bi lahko imenovali paradigme ali arhetipe, ki določajo naše sodobno bivanje, saj Hélène Cixous vztraja pri nujnosti vključevanja iracionalnih razsežnosti, recimo sanj in intuicije, v tako imenovane prevladujoče kartezijanske obravnave našega časa in zapise o njem. V tem smislu se proza Hélène Cixous izkaže za tipičen primer sodobnih poskusov ovrednotenja književnosti (in morda umetnosti nasploh) kot načina za povezovanje med preteklostjo, sedanostjo in prihodnostjo, za odpiranje naše zavesti v še neslutene razsežnosti, ki bodo pripomogle k prenovljenim pogledom na življenje, z vzpostavitevijo dialoga med starim in novim, morda z prevrednotenjem silnic med spoloma, predvsem pa s prevrednotenjem mentalnih struktur, vrednostnih sistemov – se pravi mitov.

BIBLIOGRAFIJA

- BARTHES, Roland, 1957: *Mythologies*. Paris, Seuil.
 BOLEN, Jean Shinoda, 1984: *Goddesses in Everywoman: A New Psychology of Women*. San Francisco: Harper.
 ---, 2001: *Goddesses in Older Women*. New York: Harper.
 BUCHER, Gérard, 2000: *L'imagination de l'origine*. Paris: L'Harmattan.

- BUTOR, Michel, 1967: *Portrait de l'artiste en jeune singe*. Paris: Gallimard.
- CALVINO, Italo, 1979: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino: Einaudi.
- CAMPBELL, Joseph in Bill D. Moyers, 1988: *The Power of Myth*. New York: Random.
- CAPRA, Fritjof, 1975: *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*. Boston: Shambhala.
- CARPENTIER, Alejo, 1953: *Pasos perdidos*. (Brez navedbe kraja in založbe).
- DERRIDA, Jacques, 1967: *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- DUFAYS, Jean-Louis, 1994: *Stéréotype et lecture*. Liège: Mardaga.
- DURAND, Gilbert, 1979: *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg.
- , 1979: *Science de l'homme et tradition*. Paris: Berg.
- , 1984 (1960): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Bordas. 10. izdaja.
- ECO, Umberto, 2000: *Baudolino*. Milan: Bompiani.
- ELIADE, Mircea, 1963: *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- , 1974 (1964): *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- ELWOOD, Robert, 1999: *The Politics of Myth: A Study of C. G. Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*. Albany: SUNY Press.
- GAUTHIER, Jacques, 2000: *Le secret d'Hildegonde*. Ottawa: Vents d'Ouest.
- JUNG, Carl G., 1953–79: *The Collected Works of C. G. Jung*. Ur. Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler in William McGuire. 20 zvezkov. Princeton: Princeton UP. (Bollingen series).
- , 1972: *Mandala Symbolism*. Prev. R. F. C. Hull. Princeton: Princeton UP.
- , 1971: »On the Relations of Analytical Psychology to Poetry«. *The Spirit of Man, Art, and Literature*. Princeton: Princeton UP.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, 1958: *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- LISPECTOR, Clarice, 1973: *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova.
- MELETINSKI, E. M., 1976: *Poetika mifa*. Moskva: Nauka.
- MONNEYRON, Frédéric in Joël Thomas, 2002: *Mythes et littérature*. Paris: PUF. (»Que sais-je?« 3645).
- PARIS, Ginette, 1986: *Pagan Meditations: The Worlds of Aphrodite, Artemis, and Hestia*. Dallas: Spring.
- , 1985: *La renaissance d'Aphrodite*. Montréal: Boréal.
- PRZYLUCKI, Jean, 1950: *La grande déesse: Introduction à l'étude comparative des religions*. Paris: Payot.
- SERRES, Michel, 1969: *Hermès I. De la communication*. Paris: Minuit.
- SEWELL, Elizabeth, 1960: *The Orphic Voice*. New Haven: Yale UP.
- SHELDRAKE, Rupert, 1981 (1985): *A New Science of Life: The Hypothesis of Formative Causation*. London: Blond.
- SOUEIF, Ahdaf, 1994: *In the Eye of the Sun*. 1992. New York: Vintage.
- WALKER, Steven F., 1995: *Jung and the Jungians on Myth*. Theorists of Myth, vol. 4. New York: Garland.
- ZUPANČIČ, Metka, ur. [2004]: *Hermes and Aphrodite Encounters*. Birmingham, AL: SUMMA Publishers [v tisku].
- ZUPANČIČ, Metka, 1995: »L'Orphisme réécrit au féminin«. *Francophonie plurielle: Actes du congrès mondial du Conseil international d'études francophones tenu à Casablanca (Maroc), du 10 au 17 juillet 1993*. Ur. Ginette Adamson in Jean-Marc Gouanvic. Montréal: Hurtubise HMH. 51–63.
- ZUPANČIČ, Metka, 1997: »Orphée et Eurydice: Mythes en mutation«. *Religieuses 15*. 5–17.

■ HERMES AND APHRODITE ENCOUNTERS

In the age of globalization, the rekindled myth of Hermes as the symbolic paradigm of our times seems to incarnate the major features of contemporary communication, trickstery, commerce, crossing of boundaries, connections between worlds, and hybrid ways of existence. In contemporary literature, philosophy, arts and culture in general, various appearances and analyses of these archetypal dimensions seem to call for a complementary feminine mythical figure, through a renewed version of Aphrodite, which combines a number of feminine myths that permeate contemporary literature and culture, such as especially a remodelled myth of a new Eurydice. This essay focuses on the developments and characteristics of myth studies, mainly inherited from C. G. Jung and repositioned in an epistemological leap around a new approach called myth criticism, founded in France by Gilbert Durand, and later by a number of post-Jungian and mainly feminist thinkers in North America. Applied to a number of contemporary literary and cultural phenomena, the notions of myth criticism have proven valuable tools in approaching changes in our collective consciousness and in analyzing contemporary literary phenomena.

Oktober 2003

O TRAGIČNEM DANES – IZ PERSPEKTIVE SUBJEKTA IN SITUACIJE

Krištof Jacek Kozak

University of Alberta, Edmonton

Članek zasleduje vpliv, ki so ga imele Aristotelove predpostavke o tragediji, in tako poudarja vprašanje paradigmatizacije Poetike. V zvezi s sodobnimi oblikami tragedije se članek nadalje posveča institucionalizaciji subjektovega razkroja in poststrukturalističnim hipotezam ter novim temeljem za samo-vzpostavitev subjekta, kakor jih je razvil filozof Lévinas. Članek zagovarja sodobni pogled na tragedijo, ki jo razume kot dramatično, konfliktno situacijo, ki pa mora izpolnjevati dva pogoja: biti mora hkrati neizogibna in nerazrešljiva.

On the Tragic Today: From the Perspective of the Subject and the Situation. The article traces the influence exerted by the Aristotelian tenets of tragedy, thus emphasizing the issue of the paradigmaticization of Poetics. It demonstrates the manner in which the history of tragedy in the West has emerged in light of this foundational treatise. In relation to contemporary forms of tragedy, the article further discusses the institutionalization of the subject's disappearance in post-structuralist hypotheses, together with a new basis for the self-reconstitution of the subject developed by philosophers such as Lévinas. The argument endorses the contemporary view of tragedy, which it sees as a dramatic, conflictual situation that is compelled to meet two additional conditions: it has to be at once unavoidable and irresolvable.

Pričujoči članek je izbor iz doktorske disertacije o filozofskih vidikih tragičnega subjekta v sodobni drami.¹ Naj mi bo za ustrezen uvod dovoljen le zelo bežen in nujno površen poudarek nekaterih izhodiščnih elementov, na katere se kasneje nasloni moja glavna trditev, in sicer, da je tragedija kot zvrst preživela vsa obdobja, ko je ni osvetljevala luč družbene naklonjenosti, vključno s »sedmimi suhimi leti« postmodernizma. Vendar ni preživela v svoji skozi stoletja upoštevana in spoštovani aristoteljanski obliki, temveč so se obdržale njene ključne, bistvene prvine, ki so se univerzalizirale. Prav do teh sem se skušal dokopati v svojem delu ter tako dokazati obstanek zvrsti.

Brez dvoma je bila tragedija prva literarna zvrst, ki je doživela tako temeljito teoretično obdelavo, kakor jo je v svoji *Poetiki* opravil Aristotel. S tem, ko jo je postavil nad epiko in zgodovino pisje, jo je zavaroval, a tudi onemogočil. Tako se je v kasnejših stoletjih, pravzaprav vse do danes, filozofovo besedilo izkazalo kot dvorezni meč. Kakor se je namreč z ene strani *Poetika* izkazala kot ključna pri zagotavljanju parametrov in pogojev za obstanek tragedije, je bila njena usoda tudi v tem, da so jo kasnejši, predvsem renesančni in pa klasicistični razlagalci vzpostavili kot paradigmo, torej kot nedotakljivo entiteto. Za dolga stoletja je torej *Poetika* postala »zakon« (cf. Szondi 1964: 7).² Ker je nad tragedijo lebdela Aristotelova senca, se je od nje vselej pričakovalo, da se bo ravnala po filozofovih teoretskih izhodiščih in jih ne bo skušala obiti ali celo opustiti. Tako je kasnejša eksegeza Aristotela pripeljala do »absolutizacije« zvrsti,³ zaradi tega pa tudi do njene okostenelosti. Ta je preprečevala svoboden razvoj zvrsti tako v primerjavi z drugimi zvrstmi, tragedija pa je zastajala tudi v primerjavi z razvojem celotne družbe.

Vprašanje je, v kolikšni meri lahko Aristotelovo *Poetiko* imenujemo zares razvito »filozofijo« tragedije, saj ga je manj zanimala usoda apriornih konceptov kot pa njihova pragmatična funkcija znotraj besedil. Njegova metoda sestoji iz aplikacije teorije na predmete analize, kar mu je v večini primerov uspelo, nekajkrat pa tudi ne, saj se, kot sam priznava, (njegova) sodobna grška dramatika ne ujema z njegovo teorijo (cf. *Poetika* 1450a). Drugače povedano, Aristotela prvenstveno ni zanimala ideja tragedije, pač pa taksonomija primerov, ki so bili že takrat na voljo, zaradi česar se lahko strinjamo s Szondijem, ki pravi, da je Aristotel pravzaprav razvil »poetiko tragedije« (1964: 7).⁴ To pa hkrati tudi pomeni, da je bila absolutizacija *Poetike* tragediji sami bolj v škodo kot v korist. Tako vse od vzpostavitve Aristotelovih pravil kot obvezujočih nobena nova tragedija pravzaprav ni mogla več preseči antičnih vzorov, na primer *Kralja Ojdipa*, razen če je upoštevala vse zahteve, ki jih je kasnejša teorija spremenila v *conditio sine qua non* tragedije. Posreden dokaz za to trditev je v teoriji mogoče zaslediti pri Heglu, ki ne glede na dvatisočletno zgodovino tragedije za najpomembnejšo razglasi prav Sofoklovo *Antigono*. Prav tako so francoske klasicistične tragedije skušale do zadnje črke izpolniti vsa pravila za pravo tragedijo, vendar so se vzdignile nad povprečje prav tam, kjer so ta pravila prekršile (na primer Racinova *Fedra*). Vse to pomeni, da če se strinjamo s paradigmaticizacijo *Poetike*, potem je mogoče priznati vrh tragiške umetnosti le antiki in vse, kar je bilo ustvarjenega kasneje, spoznati za oddaljeno od ideala.⁵ Ne glede na kvaliteto kasnejših del sem prepričan, da ni mogoče govoriti o njihovi nižji vrednosti, pač pa kvečjemu o drugačnosti, da je »ikonoklazem« nujen za resnično razumevanje zvrsti. To drugačnost bom nakazal v nadaljevanju.

Ničkolikokrat so literarni teoretiki ugotavljali, da je tragedija zvrst, ki temelji na vrednotah. V antiki je bila to konceptualna triada *bonum, verum, pulchrum*, ki se je z nastopom krščanstva zlila v najvišjo vrednoto – Boga. Njegovo funkcijo podlage za osrediščenost pa je, sprva neopazno, potem pa vse izraziteje začel prevzemati novoveški subjekt. S kartezijan-

skim obratom se je središče dojemanja prestavilo v človekovo notranjost, točneje v njegovo racionalno zmožnost dvoma. Že na podlagi te tako skope razvojne črte je mogoče videti, s kakšnimi težavami se je morala spoprijemati aristotelovska teorija tragedije in tragičnega. Najprej je morala vzeti v zakup opustitev mita, ki ga je romantična »filozofija tragedije« razumela kot vseobsegajočo sliko antičnega sveta, nato pa privoliti še v spremembo osrednje tragične značilnosti. Za Aristotela je bilo to posameznikovo dejanje, kasneje pa je to bolj postal dramski značaj. To seveda ne pomeni, da Aristotel slednjega ni upošteval. Kot kategorija je bil značaj prisoten v *Poetiki*, toda dodeljena mu je bila izrazito drugotna vloga. Mimogrede je treba ob tem omeniti tudi Shakespearjeve like. Shakespeare je eden redkih avtorjev, za čigar like se večina teoretikov strinja, da so resnično tragični. Zdi se, da jih hkrati že prištevajo k vrsti novoveškega subjekta, saj jih bolj kot karkoli drugega konstituira njihov notranji dvom. Še več, na splošno velja mnenje, da je prvi novoveški tragični lik – tako rekoč dvignjen do simbola samega – prav Hamlet.

Problem mitske zgodbe je mogoče ugledati v tem, da svojim junakom ne dopušča, da bi ravnali v skladu s svojo lastno neodvisno odločitvijo, kot jo pojmujejo danes. Oziroma drugače, njihovo ravnanje so narekovali bogovi ali celo usoda. Tako so odločitve Ojdipa, Antigone, Medeje takšne, kakršne so, ker bi drugačne sploh ne mogle biti. Samo zaradi vključenosti v mit sta mogoča *hamartija* in *hbris*. Posebej nemški idealizem je mit razumel kot temelj »heroičnega« stanja sveta (cf. Hegel II: 560), saj je v njem videl sistem, ki je deloval po podobnih pravilih kot njegov lastni idealistični svet. Tudi pri Heglu se substancialnost razdeli na dva konfliktna pola, oba subjekta. Vendar ima tak subjekt avtonomijo le znotraj filozofovega sistema, ki se po odstranitvi sporne situacije spet povrne v ustrezno ravnovesje. Oba horizonta subjektov (tako pozicija kot opozicija) sta udeležena v neki apriorni totaliteti, v kateri živijo individualni liki. V tem smislu sta podobna antičnim likom, ki pa jih zaradi odvisnosti od mita še ne bi mogli imenovati subjekti v pravem pomenu besede.

Neodvisni subjekti stopijo v dramo s kritiko nemškega, predvsem Heglovega idealizma, kakor jo je že kmalu po filozofovi smrti izpeljal nemški dramatik in tudi teoretik Friedrich Hebbel. Že Lukács, za njim pa tudi Bentley, sta opozorila na dejstvo, da je Hebbel prvi opazil, da se tragedija lahko dogaja tudi v junakovi notranjosti in ne le na zunaj, v velikem spopadu med legalnostjo in legitimnostjo, kakor problem tragedije vidi Janko Kos. Od Hebbela dalje je zavračanje pogleda na svet skozi prizmo sistema napredovalo z izjemno hitrostjo, tako da se je že konec devetnajstega stoletja oblikovalo gibanje, ki je dobilo kasneje ime modernizem. Ta je pomenil začetek konca osrednjih vrednot, med njimi seveda tudi subjekta,⁶ kar se je v gledališču zgodilo predvsem z deli Becketta, v katerih je prišlo do popolnega razosebljenja, desubjektivizacije lika v zgolj, na primer, glas.

Tradicionalne vrednote pa so doživele svojo dokončno zavrnitev in propad s pojavom poststrukturalizma v teoriji in postmodernizma v umetnosti. Slednji je, teoretično zasnovan na mišljenju, ki izvira iz leta

1968 (cf. Ferry in Renaut), med drugim tudi na Derridajevi dekonstrukciji, odpravil trdno podlago vrednotam, subjektu pa predočil, da ne sestoji iz enotne substance, pač pa iz več vzporednih identitetnih določil, kot so politika, religija, socialni položaj itd. V zadnjih dveh desetletjih preteklega stoletja je na mesto tradicije stopila igra z njo v obliki simulakrov, palimpsestov, pastišev in kolažev. Odprava vrednot kot takih bi bila seveda usodnega pomena (tudi) za tragedijo, saj je jasno, da brez vrednot in subjekta, kot ene izmed njih, tragedije enostavno ne more biti. Če je radikalno stališče postmodernizma vodilo do posebnega spregleda ter osvoboditve gledališča (nove oblike, kot so happening, performans, akcija), je dramo bolj oviralo, kot pa ji koristilo. Pripeljalo je do hendikepa in do zavesti o slepi ulici, v kateri se je znašla. Z danes vse širše uveljavljeno kritiko postmodernizma (oziroma »postracionalne« teorije, kot ga imenujejo nekateri njegovi kritiki) pa je ponovno omogočen prostor za pregled prej odrinjenih zvrsti, med njimi tudi dramatike. To zavest je dobro ubesedila Elinor Fuchs z vprašanjem, kaj pride po gledališču, če je gledališče prišlo po čednosti. Hkrati tudi zavrača mandarine postmodernizma, kot so Baudrillard, Deleuze in Derrida.⁷

S tega stališča sta za oživljanje sodobne drame, še posebej pa tragedije, pomembna dva vidika – vsebinski, ki ga lahko zvedemo na preživetje oziroma ponovno vzpostavitev ključne sestavine drame, ki je bila v antiki individuuum, od novega veka dalje pa subjekt v pravem pomenu besede, ter formalni vidik, torej dejansko oblika, ki jo je dobila tragična dramska zvrst potem, ko se je morala odpovedati svoji aristotelovski paradigmi.

V nadaljevanju članka se bom zato posvetil obema platema, ki sta morda videti nepovezani, vendar sta obe za ohranitev te bistvene gledališke zvrsti popolnoma neobhodni.

Ponovna vzpostavitev subjekta

Eden najkoristnejših teoretičnih umov pri ponovnem oblikovanju subjekta je bil Emmanuel Lévinas. Zanj, tako kot poprej za Sartra, je bila ključna instanca za lastno avtonomijo subjekta ideja resnice, to pa je mogoče uporabiti kot temelj za subjektovo samo-konstitucijo. Za vzpostavitev avtonomije subjekta je Lévinas izbral srednjo pot med idealizmom in poststrukturalističnimi teorijami, kar je mogoče pokazati z njegovo odločitvijo za pojem neskončnosti (*l'infini*) namesto totalnosti (*totalité*). Neskončnost namreč vsebuje vse potrebne kvalitete za podporo moderne subjektivitete. Najpomembnejše pri njej je, da je relacijska, torej dialoška, binarna, dinamična in odprta. Nova subjektiviteta, kot jo vidi Lévinas, ne pripada več področju ontologije, temveč se v spektakularnem obratu vrne v objem deontologije, to je etike kot naslavljanja drugega, in tako tudi v Aristotelovo bližino. Tu je treba torej iskati novega tragičnega junaka.

Vendar pa Lévinasova teorija ni vpeljala radikalnega obrata v razumevanju navedenih konceptov. Vsak novi pojem se opira na predhodne, najsibo kot njihova radikalizacija ali kot kritika. Poststrukturalističnih

teorij Lévinas ne zavrne, temveč jih celo vključi v svoj razmislek, kajti »kar ostane konstruirano po dekonstrukciji, je, seveda, stroga arhitektura dekonstrukcijskega diskurza« (1991: 5). In kjer obstaja nadaljevanje, morata obstajati tudi odobravanje in razumevanje.

Proti-humanizem je zavračal trdne vrednote na podlagi trditve, da vse temeljijo na imanentni ideji totalitete. Ker je bil ta idealistični koncept razumljen kot nepovezan s konkretno resničnostjo, ga je skušal odstraniti že modernizem. V svojem *tour de force* Lévinas vpelje drugačno idejo, ki se upira totaliteti, in sicer neskončnost. To sicer lahko zveni zgolj kot filozofsko rokohitrstvo, vendar je razlika bistvena. Totaliteta kot taka naj bi vsebovala vse, vendar pa mora imeti, ker je vključujoča, nekakšno navidezno »mejo«, ki ji še le podeli bistveno lastnost tega, kar je: totalnost. Ta je popolna, ker vsebuje vse elemente, ki se nahajajo znotraj in tudi »zunaj«. To pomeni, da vsaj kontingentno obstajajo tudi druge ravni. Ravno narava totalitete omogoča možnost njihovega obstoja. Brez teh namišljenih razmejitev ta pojem ne bi pomenil tega, kar hoče pomeniti: vse-vključujočnost, katere hrbtna stran predstavlja strah pred spregledom nečesa, kar ne bi bilo vključeno vanjo. Totaliteta je tako definirana kot sfera z mogočimi, čeprav neobstoječimi limitami. Povedano drugače, definirana je kot potencialna zamejenost, čeprav vključuje vse. Ne glede na to, da zunaj nje ni ničesar, je ta nič še vedno razumljen kot pozitivna kategorija, kot čista kontingenca.

V nasprotju z njo Lévinas predloži zares odprt in popolnoma »svoboden«, brezmejen pojem neskončnosti. Ta ni »popolna«, ne vsebuje »notranjosti« in »zunanosti«, temveč je manj asertivna, odvezana je kakršne koli omejitve ter je tako konceptualno – ne pragmatično – bolj vključujoča in, paradoksalno, bolj popolna od predhodnice. Nenazadnje tudi zaradi samega dejstva, da je neskončnost videti ne le bolj vključujoča, temveč tudi bolj resnična od totalitete. Zaradi te značilnosti je neskončnost videti kot pravi temelj post-dekonstrukcijskega sveta. Postane platforma za razumevanje, za obnovljen razvoj poprej zavrnjenih idej. Ni zgolj hermenevitično orodje, epistemološka bergla, pač pa mnogo več, saj »je ideja neskončnosti način biti« (ibid.: xv). Dobila je pozitivno konotacijo totalitete, ne da bi bila zamejena z njeno (zgolj potencialno) končnostjo vsebine.

Ta bistvena sprememba paradigme je še dodatno reflektirana z ozirom na sodobno subjektiviteto. V Lévinasovi teoriji je spoznava neskončnosti dovoljena zgolj subjektiviteti, saj »se neskončnost proizvaja v odnosu med sabo in drugim« (ibid.: xiv). Neskončnost se ne more naslanjati na trpno definirane statične koncepte (kot je na primer totaliteta). Pojavlja se le v relaciji, v situaciji, kjer je določena instanca razumljena kot ona sama in svoja lastna zunanost. »Bitje je zunanost in zunanost se proizvaja v svoji resnici, na subjektivnem področju« (ibid.: 275). Lévinasovo osrednje delo *Totalité et infini* je bilo zamišljeno kot obramba subjektivitete, mišljene na popolnoma nov način kot lastni jaz, ki je postavljen oziroma, bolje, se definira skozi relacijsko odprtost do sebe v funkciji drugega. Šele s tem, ko je jaz tudi drugi, lahko subjektiviteta pridobi potrebne pogoje za svojo realizacijo. Na ta način je Lévinas mislil o »subjektiviteti kot sprejemajoči Drugega, kot o gostoljubnosti« (ibid.: xv). Njegova novost

je torej v tem, da je, čeprav subjektiviteto razume skozi drugega, ravno ta odprta dinamična relacija tista, ki omogoči šele uresničitev polnega jaza. Zanimivo je, da je idealna platforma te uresnitve ravno drama.

Za Lévinasa je izključno to razmerje tisto, ki vzpostavlja subjektiviteto. Človek je edino bitje, ki je zmožno hkrati v sebi vzdrževati koncepta drugosti in identitete. Ker ta identiteta po postmodernizmu ne more biti več popolna (totalna), pač pa rajši neskončna, se ne more ukoreniniti v svojem varnem konceptu lastne totalitete. Zasesti mora nov položaj »na robu« obeh prostorov, absolutnega in relativnega, in pri obeh zagotoviti enake pogoje za samo-uresnitve. Popolna heterogenost šele omogoča popolno homogenost, ta pa je, po Lévinasovi teoriji, zgolj homogenost jaza. Le moj lastni »jaz« je zmožen vzdrževati ta odnos odprt – skozi izločitev zavesti totalitete iz relacije s samim seboj kot drugim – ne da bi izgubil sebe izpred oči.⁸ Ta pogoj skrbi za to, da se moj spoznani »jaz« ohrani na meji tik preden bi postal »drugi«, se pravi v neprestani nevarnosti, da se samo-izniči v objektivnosti. To pa je ravno cena za našo človeško izkušnjo, za naše lastno razumevanje nas samih kot subjektov. Lévinas namreč trdi, da »biti človek, pomeni vedeti, da je to tako. Svoboda sestoji iz vednosti, da je svoboda v nevarnosti« (1965: 5).⁹ Critchley podčrta to stališče tako, da ga postavi v perspektivo s tradicionalnimi filozofskimi koncepti: »Še vedno je subjekt in ergo metafizični temelj, čeprav nespoznaven in nedoumljiv temelj« (18).

To pomeni, da je nova subjektiviteta izvzeta iz (totalne) sfere ontologije, kamor jo je umestila idealistična misel, in zaradi aktivnosti svojega bistva premeščena v sfero deontologije kot naslavljanja drugega. Omenjena obligacija nasproti jazu kot drugemu odpre drugo raven za konstitucijo subjekta, in sicer etiko. Če je ontologija vsebovala prostor temeljne zavesti, se tedaj etika, kakor to razume Lévinas, premakne na področje višje reflektiranosti. Po Critchleyu je »etični subjekt razumni in ne zavestni subjekt« (30).¹⁰ Temeljna, statična predstava samo-identitete subjektu ni dovoljena, ker je tako odstranjeno njegovo (samo)zavedanje. Filozof tako trdi, da »subjektiviteta ni Jaz, pač pa sem jaz« (Critchley 32; Lévinas 1987: 150). Ne gre za to, da moje lastno bitje ve zase na način mene oziroma jaza (*Moi*), temveč gre za biti-jaz-sam (*moi*). Nova post-dekonstrukcijska subjektiviteta je tako deontološka instanca, ki ji vladajo pravila etike kot odnosa. Teh etičnih pravil ne smemo razumeti v smislu preproste morale, temveč kot princip performativa, kot naslavljanje in dolžnost upoštevanja drugega.

Kot majhen odmik iz sedanosti naj mi bo dovoljen pogled proti filozofiji J. G. Fichteja, ki bo pomagala osvetliti pomen Lévinasovega preloma, ker se v njej prvič pojavi ne-popolnoma-identična istost subjekta in njegovega dejanja, kar bi utegnilo imeti dalekosežne posledice tudi za tragedijo oziroma dramo nasploh. Fichte namreč razvije predstavo koncepta jaza zgolj in izključno kot pojma »v gibanju«. Z drugimi besedami, osebni zaimsek »jaz« ne obstaja, ker enostavno ne vsebuje komponente resničnega življenja. Fichte prizna obstoj, s pomočjo ustreznega glagola »biti«, šele sintagmi »jaz sem«. S tem se najprej znebi vprašanja o srži, bistvu »jaza«, torej bodisi individuuma bodisi subjekta, ter nadalje

nepreklicno poveže ontološko raven z eksistenco.¹¹ Fichtejeva predpostavka je pravzaprav tautologija »jaz sem = jaz sem«.¹²

Vendar pa Fichte ne izpelje do konca omenjenega obrata. Ko utrdi svoj »jaz« na eksistencialni ravni, se Fichte namreč vrne k subjektivemu ontološko zasnovanemu bistvu in naredi velik korak nazaj pod okrilje statično zasnovanih idealističnih vrednot dialektičnega sistema, skratka k absolutu. Njegova tautološka definicija zahteva dialektično enost obeh pojmov. Zaradi tega bi lahko imenovali Fichtejevo stališče redukcionistično, saj ukinja drugost subjekta pa tudi neodvisnost objekta. Kot pravi Zima, »to besedilo ne vsebuje le idealistične izpovedi vere v subjekt kot podstat, temveč tudi negacijo samostojnosti objekta kot alteritete« (2000: 103). Ne glede na tak zaključek so se Fichtejeve ideje prepletanja subjektivega bistva in eksistence izkazale izjemno koristne pri ponovnem oblikovanju subjektivitete, vključno z dramsko. Lévinas je, obratno od Fichteja, premostil statičnost vrzeli in subjektiviteto navezal na dejavnost. Če bi si za zapis odnosa vzeli kot model Fichtejevo enačbo, bi jo bilo treba zdaj pisati nekoliko drugače, in sicer bolj dosledno: »Jaz = sem«. Performativne, etične implikacije te enačbe so jasne.

Z Lévinasom je etika ponudila drugačno, bolj prepričljivo percepcijo. Ni le preprosto nadomestila ontologije in prevzela funkcije *protè sophia*, pač pa je omogočila tudi novo razumevanje bistva, za katero se je izkazalo, da je dinamično in ne-izključujoče. Critchley in Dews v svojem skupnem uvodu pojasnita to razmerje, da pri Lévinasu »etika ni obveza na nivoju zavesti, kjer je moja odgovornost do drugega posredovana preko racionalnosti, univerzalizacije maksim, dobre vesti ali kakšne formalno-proceduralne koncepcije pravice, temveč je etika živeta v senzibilnosti in telesnosti odnosa do drugosti« (9). Zato je bil statičen, deduktiven kartezijski je *pense, donc je suis* nadomeščen z induktivnim, odprtim *me voici!* Subjektiviteta je tako prevzela novo vlogo posredovanja med tem, kar je bilo prej »notranjost«, ter »zunanjostjo«, med »menoj« in »teboj«. Vendar je treba poudariti, da se obe ravni ne zlijeta v eno. Zato je prvi nujni pogoj za zmožnost razlikovanja neposredno védenje subjekta o samem sebi in svoji realizaciji. Šele takrat lahko subjekt stopi v odnos z zunanjo resničnostjo, saj »individualni subjekt ni niti nekaj suvereno-fundamentalnega niti podložnega, pač pa spreminjajoča se, semantično-narativna in dialoška enota, ki živi od spopada z drugim, ki ji je tuj« (Zima 2000: 88). Taka je tudi nova prava subjektiviteta, ki vstopi v gledališki svet mimezis. S tem je eden ključnih pogojev za sodobno tragedijo zagotovljen. Toda stvar se izkaže v še koristnejši luči za subjekt.

Ker lahko etični subjektiviteti samo-konstitucija uspe le skozi odnos do drugega, je njen položaj v najboljšem primeru protisloven, kajti njena realizacija je odvisna od vzdrževanja ne-identitete. Zato se te ne-identitete ne sme reducirati, kot bi to naredila triadna dialektična spirala, ki jo je predlagal Hegel. Dialektika s svojo tretjo spravno stopnjo ne more zagotavljati ustreznega obstoja ne-identitete, ki lahko obstaja le v binarni obliki dialoga, v dialoški vlogi posrednika med statičnim in dinamičnim razumevanjem subjekta. V tem smislu se Lévinas spogleduje tako s post-

dekonstrukcijsko idejo subjektivitete kot tudi s proti-humanističnimi, post-racionalnimi razkritji. Za prepričljivo mnenje se lahko spet obrnemo na Critchleya: »Subjektivnost subjekta je trpnost, ki je ni mogoče razumeti ali doumeti, ki je onstran bistva, drugače kot Bit. [...] *Identiteta subjekta ni dovoljena zavesti ali refleksiji in je strukturirana intersubjektivno.* [...] Kdo je subjekt? To sem jaz in nihče drug« (32).

S tem zaključkom je povratak post-proti-humanističnega dialoškega »jaza« samoumeven. Postavljen je v srž sodobne družbe, ki sega do dramatike in tudi do tragedije, saj je vprašanje po bistvu tragedije vprašanje po smislu in bistvu, kot je trdil Lukács (cf. 1974: 156). Bistvo je v subjektiviteti spet vzpostavljeno z njenim zasidranjem v neprekinjeno dialoško izmenjavo statične in dinamične faze, se pravi z njenim zavestnim zavedanjem same sebe kot sebe in hkrati kot drugega. Tako je bil uspešno presežen Lukáčsev »paradoks drame in tragedije«, in sicer da »zgotj drama ustvarja resnične ljudi – jim daje oblike –, vendar jih mora prav zaradi tega, nujno, prikrajšati za njihovo živo eksistenco« (ibid.). Poprej razosebljen in različovečen subjekt je prejel nazaj osnovo, na kateri lahko stoji in spet zahteva svoj položaj v svetu na podlagi »dejstva, da jaz, ko govorim, postanem nekdo (na ta način ponovno vzpostavlja *dejanskost* [*hacceity*] subjekta, njegovo individualnost, edinstvenost), jazov občutek, ki bi utegnil izpolnjevati zahteve etične in politične odgovornosti« (Critchley 25). Prav zaradi tega pa ni pretirana trditev, da se je z etiko kot temeljem sodobne subjektivitete drama (in z njo tragedija), zaradi svojega imanentno intersubjektivnega značaja, ponovno premaknila v ospredje umetniškega predstavljanja resničnosti.

Kakor je pokazala kritika post-dekonstrukcije (na primer C. Norris, H. W. Simons, M. Billig), tudi v obdobju po postmodernizmu ni mogoče zviška zanikati obstoj subjekta. Novi subjekt ima izpolnjene vse pogoje za eksistenco v pravem pomenu besede, kar spet omogoča sklep, da zaradi tega ni treba uvajati tragediji vzporednih zvrsti, kakor tudi ne razglašati njene »smrti«. Drama naj bi, kot pravi slovita Shakespearjeva maksima, držala ogledalo svetu. Z razkrojem subjektivitete je poststrukturalizem to ogledalo razbil v neštete kosce, tako da je vsak od njih začel kazati drugačno podobo, s čimer je postala vprašljiva za dramo bistvena identifikacija med občinstvom in junaki. V antiki je namreč identifikacijo omogočalo obnebe mitov, ki so skrbeli za univerzalnost likov. Posameznik, vključen v mit, je nagovarjal vse skupaj in vsakogar posebej. Modernizem in postmodernizem sta to individualno izkušnjo singularizirala, jo odvezla skupini, celo drugemu posamezniku. Če zdaj pristanemo na to, da je subjekt spet mogoče razumeti kot celoto in če ta celota obstaja na podlagi dialoškega odnosa do drugega, potem je presežena še ena ovira na poti do ponovne vzpostavitve drame. Presežena je ravno ovira na poti do identifikacije.

Vzporedno z dognanji v filozofiji je tudi v umetnosti postalo očitno, da edino neposredno okolje, ki ga lahko junak kdajkoli spozna, ni nič drugega kot njegov lastni jaz. Tako ta novi post-dekonstrukcijski subjektov individualizem nujno vključuje veliko količino partikularnosti, vendar

pa individualna izkušnja vseeno ostane obča. Povedano drugače, ravno zaradi individualnosti, ki je ne smemo zamenjevati z njeno singularnostjo, izkušnjo lahko razumemo kot univerzalno. Vzporednic med izkušnjami namreč ne smemo iskati na ravni posamičnih podobnosti, temveč prej na nivoju njihovih občosti. Na zelo ustrezen način je to zajel Williams, ki pravi, da je »maksimalna vsebina, ki jo lahko dodelimo množini ›mi‹ ali skupinskemu imenu ›človek‹, singularna osamljenost« (1966: 57).

Tudi v današnji drami lahko zasledimo lastnosti posamičnih likov, ki jih lahko prepoznamo kot temelj obče izkušnje. Tragična izkušnja spada seveda zraven. Ustrezni primer, s katerim je mogoče prikazati to prepletenost dveh področij, je *Smrt trgovskega potnika* Arthurja Millerja, saj je ena paradigmatičnih sodobnih tragedij. Zveze med individualno in univerzalno, posamično in občo izkušnjo ni mogoče zanikati. Z drugimi besedami, izkušnja individuuma je univerzalna, zaradi česar izpolnjuje predpogoj, da bi lahko postala tudi tragična. Izkušnja resničnosti, junakov lastni boj z življenjem, nujno trpljenje in, v večini primerov, tudi poraz se dogajajo zgolj na osebni, to je individualni nivoju. Prepričan sem, da so se tam dogajali že od vekomaj. Junaki, kot so Antigona ali Ojdip, Julija Capulet ali Hamlet, Faust ali Hedda Gabler, so občinstvo na splošno vedno znova očarali s svojimi očitno nadčasovnimi kvalitetami. Vsebujejo človeške poteze, ki jih lahko v sebi prepoznajo gledalci iz različnih krajev in obdobj. Kar ima posebno privlačnost, je najbrž manj partikularnost njihovih posamičnih položajev kot univerzalnost, to je človeškost njihovega razmišljanja in čutenja, ki je vdolana v individualni lik. Dramski lik je individualni človek, ki pa sinekdohično zastopa vse človeštvo.¹³

Vpadljivo podoben je tudi Sartrov opis subjektivitete: »Človek, nezdravljiva singularnost, je bitje, po katerem pride univerzalnost na svet [...] Življenje, zvemo pri Kierkegaardu, so nepomembna naključja bitja, v kolikor sama sebe presegajo v smeri, ki se razlikuje od začetne smeri in ki jo bom imenoval singularna univerzalnost« (1966: 46). Zelo ustrezno formuliran »*l'universel singulier*« nadomesti subjekt, ki je postavljen v »*le vécu*«, torej v svet ali življenje, in nakaže na ta način svojo binarno, hkrati subjektivno in objektivno naravo. Prav tako je celo Elinor Fuchs, preden je napovedala njegovo smrt, opisala »lik« kot »besedo, ki zastopa celotno človeško verigo predstavljanja in recepcije, ki povezuje gledališče« (8). To pa je funkcija, ki je nobeno predstavljanje ne bo moglo prezreti.¹⁴

Vseeno pa se postavi vprašanje glede sodobne uporabe (in ustreznosti) pridevnika »univerzalen«. V preteklosti sta bili posamična in univerzalna raven strogo ločeni, medtem ko je danes, ko je univerzalna sfera v zatonu, če ne že čisto odpravljena, nemogoče dosledno zagovarjati celo posamično. Vendar je povezava med obema konceptoma še vedno bistvena. Še posebej zdaj, ko postmodernizmu ni uspelo podati dokončnih odgovorov, se je položaj spremenil tako, da so se meje med obema sferama zabrisale. Rečemo celo lahko, da je potreba po absolutni ločnici med obema ravnema splahnela. Posameznik je postal drugi in obratno, ali drugače, posameznik je to, kar je, le skozi drugega. Če je posamezni hkrati tudi univerzalni, potem oba pojma sovpadata oziroma, kot je napisal Plumpe,

je »drama [...] zvrst objektivnega idealizma in identitetne filozofije, v kateri je jaz svet in svet je jaz« (I: 211). Williams je to izrazil na zgoščen način: »Potrebna je bila samo-izpolnitev in vsak tak proces je pomenil splošno osvoboditev. Človek ednine je, kot predmet govora, postal množinski in dobil veliko začetnico: Človek« (1966: 95). Za Zimo pa se »individualni subjekt zdaj prikaže kot dialoška, odprta enota, ki po eni strani živi od drugosti, po drugi pa je od nje ogrožena« (2000: 376). Brez vsakršnega dvoma ima ta proces posledice tudi za dramo. Ta koncept zaradi svoje spravljive narave omogoči, da je individualnost prav tako pomembna kot univerzalnost oziroma, še bolje, da individualnost ne pomeni nič manj kot univerzalnost sama. Tako poudarjeni subjekt se vrne v dramo, s tem pa tudi v tragedijo, saj ta temelji na individualnosti oziroma popolni subjektiviteti.¹⁵

Z vrnitvijo tradicionalnih gledaliških konceptov v dramo in nezmožnostjo poststrukturalizma, da bi jih razveljavil, je sodobnost zagotovila vsaj teoretske predpostavke za možnost dramske tragedije. Če pristanemo na tako stališče, je mogoče slediti tudi enakomernemu razvojnemu loku, ki se pne med antiko in današnjo verzijo zvrsti, kljub premnogim različnim meandrom v stran od »idealnega« tira. Tragedija tako ni le zvrst preteklosti, ki pripada le nekaj maloštevilnim obdobjem, temveč stalno razvijajoča se literarna zvrst. Prav to dejstvo odgovarja na vprašanje, ki ga je zastavil Geuss, in sicer »kako naj pravzaprav oblikujemo novo tragiško kulturo?« (xxvii). Individuum se je spojil z univerzalnim, »jaz« z drugim, *logos* z neizrekljivim, spojila sta se dva poprej nespojljiva pola, zaradi česar tudi ni več bistvene ločnice med obema.¹⁶

S teoretično spravo singularnega z univerzalnim ni potrebe po *Trauerspiel* (Benjamin), ali po tragedijah samo-žrtvovanja, kljubovalnosti, opozicije, zavesti, trpljenja (za vse navedene cf. Roche). Sprava izrazito opozarja, da tragedije ni več mogoče gledati dvignjene na Aristotelov piedestal, ločene od njene konkretne (po)dobe. Prav tako je ni mogoče gledati kot nespremenljive. Tragedija mora reflektirati svojo dobo, svoj družbeni mikro- kot tudi civilizacijski makrokozmos. Tega problema gledališča se je zavedal že Lukács. Prepričan je bil, da »brezčasnih tragedij ni [...] Tudi v današnjem času obstajajo konflikti, četudi je njihov izraz dramsko problematičen« (1981: 204). Za gledališče (in dramo ali tragedijo) je bistveno, da obnovi relacijo s sedanostjo, s *hic et nunc* »resničnega« življenja: »Tragedija je moderna, ko organsko raste iz današnjega življenja« (Lukács 1981: 203).¹⁷ Zares pomembna je zveza med resnično sodobnostjo in njeno gledališko interpretacijo. Ta odnos omogoča in hkrati tudi zagotavlja prostor za tragedijo. Z zavrnitvijo proti-humanistične in post-racionalne države lahko postane tragedija spet, če parafraziramo Maeterlinckove besede, *le tragique quotidien*.

Tragično danes

Brez dvoma je bil spopad vedno ključna sestavina tragedije. Njegov razvoj je doživel celo pahljačo variant, od zunanjih konfliktov do popolnoma notranjih. Vendar je konflikt danes, kljub vzpostavitvi pogojev za njegovo vrnitev, izgubil svoje apriorno prvenstvo. Ker se je tragedija premaknila z ontološke na deontološko raven, so ji tja seveda nujno sledili tudi spopadi in začeli so se dogajati v konkretni, pragmatični realnosti. Povedano drugače, prej središčni spopadi na ravneh idealov, ideologij, večnih pisanih in nepisanih zakonov so zdaj, čeprav še vedno možni, stopili v ozadje in prepustili prednost konfliktom, izvirajočim iz vsakdanjih neslog. Sestopili so z aristotelovskega piedestala, zato je vse, kar danes lahko zagovarjamo, ne obstoj velike tragike same po sebi, temveč uspešen obstoj singularne, individualne tragične situacije. Tragično v sodobnem svetu ne razodeva več spopadov absolutnih, večnih idealov, ni več koncept *à priori*. Kot univerzalen je subjekt lahko razumljen, kot rečeno, le skozi posameznika, njegovo posamičnost in, obratno, na novo definiran subjekt lahko le skozi svojo individualnost nagovarja in tudi doseže univerzalnost. Tovrstna dialoška univerzalnost se lahko odpre prav v tragični situaciji.

Na ta način so zagovorniki ideje sodobne tragedije in njenega bolj ali manj neprekinjenega razvoja skozi zgodovino (*primus inter pares* je tu Williams) uspešno obšli največjo oviro. Če tragedija kot zvrst temelji na individualnosti subjekta, potem to pomeni, da je bila najbolj ogrožena v obdobjih, ki so načelno zanikala subjektivno neodvisnost, kot na primer krščanski srednji vek, ali pa jo skušala razstaviti, kot različni modernistični tokovi (ekspresionizem, futurizem) in postmodernizem. V teh obdobjih smo se s tragedijo posebej izrazito razšli, na kar opozarjajo Millerjeve besede, da »se pogosto vidimo kot pod tragedijo – ali tragedijo nad nami« (1978: 3). In ker tragedija nujno temelji na kakovosti in količini subjektivnosti v igri, se zdi, potem ko subjektiviteti ni več preprečena samo-izpolnitev, osvobodjena tudi pot do vzpostavitve tragedije. Bistvena komponenta sodobne tragedije je zelo subtilno in krhko ravnotežje med individualnostjo in univerzalnostjo. To jo varuje pred nevarnostjo pretiranega poudarjanja ene na račun druge. Susanne Langer jo opiše z naslednjimi besedami: »Velika razgrnitev čustev v organskem, osebnem vzorcu človeškega življenja, ki se dviga, raste, dopolnjuje usodo in doživi pogubljenje – to je tragedija« (334).

Konflikt je merilo za tragedijo, ki je pretežno utemeljena na pojmovanju subjekta, kakor jo je oblikoval nemški idealizem, torej predvsem za filozofijo tragedije. Postal je tudi osrednji element Heglove definicije tragedije, ki je trdila, da se tragično delovanje lahko razvije na podlagi zavestnega hotenja in volje ter tako nujno vodi v junakov propad. Za idealistični nazor je bistvo tragičnega v tem, da imata obe konfliktni strani, bodisi objektivna (dejanske, obstoječe sile) ali subjektivna (individualne, posamezne zahteve), resnico na svoji strani. Obe imata tako rekoč prav, saj obe pripadata substancialnosti.¹⁸ Vendar pa je vsaka od teh (vsaj) dveh resnic popolnoma nekompatibilna z drugo, zaradi česar se razvije

spopad vse do uničenja ene od njiju. Na novo vzpostavljeni dramski subjekt, ta torej, ki se kaže skozi situacijo, pa na koncu izkaže konceptualno superiornost: tradicionalni subjekt in tudi konflikt temeljita na ontoloških, novi subjekt in njegova situacija pa temeljita na deontoloških predpostavkah.

Dandanašnji se je tragedija ponovno približala realnosti, v kateri sodelujemo tudi sami. Ni nam treba deliti istega sistema vrednot s protagonisti, ni nam treba sodelovati v zapletenih intelektualnih kot tudi čustvenih operacijah, da bi čutili empatijo (ki ni nič drugega kot omejena, a nujna čustvena identifikacija s protagonistom) in da bi junake videli kot metaforo nas samih. Z univerzalizacijo sodobnega subjekta se je razširila tudi njegova izkušnja na tak način, da lahko v vsakem posamičnem sodobnem junaku zagledamo sebe. Ker teme sodobnih tragičnih iger niso miti ali pretekle aristokratske epizode, je minimalizirana tudi razdalja med junakom in gledalcem. Oživitev in razširitev sodobne subjektivitete je dvignila notranjo (subjektivno) raven in jo izenačila z zunanjo. Trditev o nujnem trpljenju človeške eksistence, ki sta ga venomer ponavljala krščanska ideja o izvornem grehu in »socialni darvinizem«, odločnega zagovornika pa je našla v Schopenhauerju, je videti neustrezna, kot tudi ugotovitev, da je le zavestno dejanje tisto, ki lahko zaplete junake v tragični spopad in, posledično, povzroči njihovo trpljenje.

Človeška eksistenca nikakor ni nujno tragična *per se* (dejstvo, da smo na koncu vsi obsojeni na smrt, ni tragično), pa tudi vsako zavestno dejanje pogosto ne pomeni, da je ta, ki ga je naredil, nujno tudi pogubljen. Williams se, na primer, strinja z univerzalizacijo in, do določene mere, tudi relativizacijo tragičnega, saj »tragično dejanje pripoveduje o smrti, vendar ni treba, da se konča v smrti, razen če ni to podprto s posebno strukturo čustev. Naj ponovim, smrt je nujen igralec, ne pa nujno dogajanje« (1966: 58). Videti je, kot da bi njegova trditev ponavljala Sartrovo misel, da »smrt [...] radikalno odpravi subjektiviteto, je pa ne spremeni« (1966: 57).

Tragično se razvije iz zelo konkretne, vsakič drugačne individualne, konfliktna situacije. Tradicionalno zahtevo po uniformnosti tragičnega izkustva (empatija in katarza), ki je vodila do vse večjih odklonov v recepciji, je spodrinila njena univerzalnost s poudarkom bolj na njeni vsebini kot na obliki. Ontološki *telos* eksistence je nadomestila deontološka odprtost situacije.¹⁹ Njena tragičnost se ne pojavi ob koncu takrat, ko se junak zave, da ni nobenega izhoda. Tragična situacija ne vsebuje le konflikta, saj zajema več, tako da vključuje prisotnost dramskega junaka oziroma, drugače, potopljenost v tragično situacijo. Univerzalnost je seveda zelo oddaljena od idealističnega koncepta absoluta, saj zrcali, če si sposodimo Lévinasov pojem, neskončnost in ne totalitete. Ta univerzalnost se nanaša izključno na določeno stopnjo identičnosti v človeški izkušnji. Trpljenje in smrt sta naša skupna usoda. V obeh primerih smo zares čisto osamljeni, in sicer v tem smislu, da ju nihče ne more preživeti namesto nas. Obstaja pa med njima bistvena razlika: trpljenje je kontingentno, arbitrarno, medtem ko je smrt absolutna in zaradi tega, kot rečeno, manj tragična.

Zato tudi tragično ni absolutni koncept, temveč nasprotno relativen, ker ga je treba vsakič presoјati glede na značilnost in (ne)dosegljivost protagonistovih ciljev ali želja. Z drugimi besedami, trpljenje je odvisno od situacije. Zato tudi je Aristotel tako skrbno predpisal tipe značajev, ki jim je dovolil uprizarjanje tragičnega dejanja. Značaj mora »ustrezati« svojim prizadevanjem, to stremenje pa mora biti jalovo, njegova bilanca mora biti negativna, situacija pa tragična. Tragično je tako definirano z razmerjem med subjektovo eksistenco in njegovimi potencialnimi cilji. V nekaterih primerih je to razmerje zavestno, v drugih podzavestno. Prav to lahko poimenujemo »naključnost tragičnega«. Toda v vseh primerih je za subjekt ta odnos vseobsegajoč. In prav tega razmerja ni mogoče popolnoma razložiti z idejo konflikta, temveč zgolj skozi koncept »tragične situacije«. Šele skoznjō je mogoče popolnoma priznati sodobni tragični subjekt v njegovi obliki tragičnega junaka ter hkrati tudi tragične žrtve.

V zaključku svoje razprave o tragediji Williams piše, da »tragedija, pravijo, ni preprosto le smrt in trpljenje, in zagotovo ni naključje. Prav tako ni zgolj odgovor na smrt in trpljenje. Je prej določena vrsta dogodkov in tip reakcije, ki sta resnično tragična in ki ju uteleša dolga tradicija« (1966: 14). Ta »določena vrsta dogodkov« in »tip reakcije« določata kategorijo situacije in s tem tudi, ali jo lahko prištejemo med tragične. Tragična situacija, ker ne temelji zgolj na razporu, mora ustrezati ali izpolnjevati dve zahtevi. Najprej, samo tista situacija, ki je neizogibna, ima predispozicijo, da lahko postane tragična. V vsakdanji resničnosti je mnogo konfliktnih situacij, katerih večina je razrešena brez omembe vredne zaostritve spora. Drame se osredotočajo na spore, vendar le tiste, katerih vkljub vsemu junakovemu delovanju (ali pa prav zaradi njega) ni mogoče miroljubno razrešiti, lahko postanejo tragične. Kot pravi Williams, »vsi konflikti te vrste ne vodijo v tragedijo. Tragedija nastopi le takrat, ko vsaka stran čuti potrebo po delovanju in noče popustiti« (1966: 35). Vendar pa mora biti situacija v dramski igri, da tragičnost do konca pobere svoj davek, tudi nerazrešljiva. Namreč ne glede na junakovo aktivnost ali trpnost, je dramska situacija nerazrešljiva takrat, ko jo je mogoče spraviti v red le z odstranitvijo ene od strani v sporu, sicer je ne bi bilo sploh mogoče poravnati (sodobni zaključki imajo pogosto rajši ne usodnosti, pač pa bolj prizanesljivo, a enako težko odločitev o vztrajanju v odnosu *status quo*). Zdi se, da je na podlagi povedanega mogoče zaključiti, da je le tiste situacije, ki izpolnjujejo oba pogoja, mogoče imenovati tragične.

Gledana s te perspektive, se Souriaujeva razlaga dramske situacije ne razlikuje mnogo: »Prav tako tudi ni tragičnih situacij: situacije tragedij so, preprosto in enostavno, dramatične situacije« (53), vendar pa pride na tej točki tudi do razlik. Zanj »je tragičnost atmosferska, vsaj na prvi pogled: do ekstreme pripelje [...] veličino resničnosti in človeškosti« (ibid.). Ta veličina, kakor pove kasneje, temelji na neenakem spopadu značaja s smrtjo, saj »dramatično, na sebi in zase samega, je bolj eksistencialna intenzifikacija« (54). Ker pa ta trditev ne ustreza sodobnemu stanju subjektivitete in se še vedno spogleduje z antiko, je treba neizogibnost kot tudi nerešljivost temeljiteje pregledati.

Jasno je predvsem, da se konfliktu, ki naj bi bil tragičen, ni mogoče izogniti. Mora biti, ne glede na junakovo aktivnost ali trpnost, neizogiben. V tradicionalnem pogledu na tragedijo je bila neizogibnost ponavadi vezana na aktivnost.²⁰ Danes tega ni več mogoče zahtevati. Sicer je smela biti atrofirana subjektiviteta že vse od Hebbela trpno zagledana v svojo usodo, le da je zdaj to postalo še toliko bolj očitno. Dejanje se namreč odvija v določeni smeri ne glede na junakovo zavestno in aktivno ravnanje. V antiki so za podoben avtonomni razvoj dogodkov krivili bogove, Mojre in usodo, kar pa v sodobnem svetu, ob vse večjem zapostavljanju kakršnekoli vrste transcendence, ni več mogoče. Tragičnost eksistence skladno s tem situacije ne naredi neizogibne, saj bi v tem primeru bil vsak človek tragičen že sam po sebi in bi doživel enako nesrečo kot drugi in bi ga doletela enaka usoda. Situacijo pa vodi v neizogibnost preprosto notranja »logika« stvari, množica možnosti, ki se skoncentrirajo le v eno dejanskost, kristalizacija neskončnosti v konkretni trenutek. Celo Souriau prizna, da »je realnost trenutka [...] absolutno tragična le takrat, ko je ta propad neizogiben« (54). Posledično lahko rečemo, da je prvi pogoj za to, da imenujemo spopad tragičen, v njegovi »kontingentni nujnosti«, pa naj to zveni še kot tak oksimoron. V lucidni slutnji Hegel opiše delovanje svojih sodobnih dramatikov z ugotovitvijo, da bi naključnost svojih zapletov lahko obrnili tako, da bi pripeljali v srečnejši izid tako odnosov kot tudi značajev.²¹ V tem ravno tiči problem: četudi bi se lahko dogodki odvili na drugačen način, se ne odvijajo, nihče se ne zavzame zanje, zaradi česar ravno postanejo tragični.

Situacije, ki jih opisujejo sodobne igre, so daleč od tega, da bi ponujale moralno jasnost antičnih iger. V tem smislu, zaradi pomanjkanja zavestne informirane izbire oziroma, drugače rečeno, zaradi dejstva, da antičnih junakov niso nikdar napolnjevali dvomi glede njihovih dejanj, bi lahko rekli, da so bile antične tragedije celo manj tragične od sodobnih iger. Jasnost protagonistovega položaja v določeni situaciji je v mnogokateri sodobni drami manj razločna in bolj dvoumna, kot je bila v antiki. V nasprotju z antičnimi tragedijami se sodobne praviloma niti ne dotikajo moralnih avtoritet in pravičnosti. V sodobnih tragičnih dramah, kakor pravita Drakakis in Liebler, »morajo biti alternative, ki jih ima protagonist, enako »pravilne«. Zato je *hamartia*, »spregled cilja«, razumljena ne kot opcijska in odpravljiva »napaka«, ki je posledica kakšne neustreznosti ali »napake« v »značaju« protagonistu, pač pa kot nekaj, kar se *zgodí* kot posledica kompleksnih situacij, ki jih predstavlja drama« (9). Danes naj bi ne šlo več za vprašanja dostojanstva, časti, ponosa itd., torej etičnosti v aristotelovskem aristokratsko pridvignjenem pomenu, temveč le za probleme čiste in konkretne situacije. To proti-teleološko perspektivo podpre tudi Rosenstain, ki pravi, da je »»hamartia« [...] zgolj estetska priprava, ne etični kriterij; kajti na noben način ne more etično upravičiti posledic likovnih dejanj, pač pa zgolj združuje dejanje z določenega gledišča. Lik, ki ima to potezo (»tragično hibo«), na tak način ne postane etično »vmesni tip lika« (61).

Za tradicionalno teorijo je bilo vprašanje tragičnega povezano z drugim osrednjim konceptom: krivdo, ki jo filozofija tragedije obravnava kot

»tragično krivdo«. Kakor jo je definiral Hegel, pomeni, da je bil tragični protagonist kriv, le da brez krivde. Zanimivo je, da je ta pogled še skoraj stoletje kasneje podprl tudi Lukács.²² Gotovo je, da določena količina »tragične krivde« spada k dramskemu junaku, čeprav ta krivda nima neposredne zveze s protagonistovim propadom. Jasno je postalo, da je koncept krivde v premiku dojemanja subjekta z ontološkega na deontološkega izgubil svoje mesto v sodobni tragediji. Krivdo je namreč mogoče vzpostaviti na podlagi teleoloških načel (ki pa jih je sodobnost tako ali drugače spodbijala in zavrgla). Ker je zdaj mogoče na podlagi etike utemeljiti tudi existenco, se ti dve področji spojita, krivda pa za novo oblikovano tragično situacijo in trpljenje ni več neobhodno potrebna. Čeprav torej v post-dekonstrukcijski perspektivi ni več prostora za krivdo, to še ne ukine tragedije. Tu pa se pokaže še ena lastnost tragičnega, in sicer je to koncept, ki ga ni mogoče prepoznati in definirati vnaprej, pač pa samo, in tu se vračamo k Aristotelu, *ex post*. Samo *à posteriori* je mogoče določiti, ali je bila določena situacija zares neizogibna, kar samo še dodatno dokazuje kontingenco sodobne tragičnosti.

Poleg navedenega ne more biti situacija tragična, če ob neizogibnosti ne izpolnjuje še drugega pogoja. Biti mora tudi nerazrešljiva. Tradicionalna teorija je videla razrešitev konflikta in vseh junakovih dejanj, vključno z njegovo pasivnostjo, le v smrti. Toda smrt »razreši« problem le z odstranitvijo enega od udeležencev in ne z zvajanjem razlik v argumentu do obojestransko sprejemljivega zaključka, torej z odstranitvijo vzroka za konflikt. Z drugimi besedami, spopad se nikoli ne konča tako, da bi bili obe strani zmagoviti, pa čeprav imata lahko obe enako prav. Tako je lahko ena od strani v konfliktu odstranjena in napetost popusti (četudi le navidez), ali pa obe strani preživita, vendar opozicija ostane in konfliktna situacija se ne pomiri. Ravno zaradi tega je Hegel potreboval še nivo nad subjektom: kot enotnost, ki v sebi nosi, odpira in ukinja nasprotja.

Vendar pa vse to še ne pomeni, da je bila nerazrešljivost kot taka posebej nova za teoretični diskurz o tragediji. Nerazrešljivost spopada je bila takoj, ko je konflikt postal center zvrsti, torej ob nastanku tega, kar Szondi imenuje »filozofija tragedije« v nemškem idealizmu oziroma romantiki, razumljena kot bistvo tragedije. Že Goethe je svoje misli o tem razkril Eckermannu: »Vse tragično temelji na neporavnalnem nasprotju. Brž ko vstopi ali postane mogoča poravnava, izgine tragično« (Grumach 118), kakor tudi, da tragični konflikt »ne dopušča nobene razrešitve« (Eckermannu, 28. 3. 1827).²³ Zanimivo je, da je na podoben način tragično dojemal tudi Ferdinand Brunetière, ki je svoj pogled razložil v *The Law of the Drama*, kjer pravi: »Če te ovire spoznamo kot nepremostljive, ali se jih tak glas vsaj drži, ko bi, na primer v očeh antičnih Grkov, bili dekreti usode [...] kot so za nas naravni zakoni, ali pa strast dvignjena do blaznosti [...] – je to tragedija« (77–78). Vendar pa je treba opozoriti na razliko med Goethejevim in današnjim pojmovanjem nerazrešljivosti. V Goethejevem času subjektiviteta ne bi mogla biti bolj trdna in bi se ne mogla bolj zavedati same sebe. S tega stališča se subjekt spopade z vsem svetom in, kakor je opazil Goethe, razpre konflikt, ki ga ni mogoče več pomiriti. Ne glede na izid, torej subjektov propad, je veljalo mnenje, da

lahko protagonist kljubuje dobesedno vsemu in vsakomur. Goethejeva lastna veličastna stvaritev *Faust* je vzorni primer te pravzaprav optimistične pozicije. Povrh vsega Faustu še uspe zbežati iz položaja, v katerem se znajde s pomočjo načela *deus ex machina*.

Odveč je reči, da je današnji post-dekonstrukcijski pogled v bistvu popolnoma nasproten romantično-idealističnemu. Subjektu so odrekli njegovo lastno absolutno bistvo, tako da se lahko spet rekonstituirava v zunanjem odnosu s samim seboj kot drugim, torej s svojo lastno eksternalizacijo. Hkrati je bilo vse od Hebbela dalje subjektovo delovanje enačeno tudi s trpnim prenašanjem. Ni treba, da bi bil lik na primer nietzschejanski junak, da bi šele lahko postal tragičen. Nadalje, tudi resnica in izhajajoče razmerje med legalnostjo in legitimnostjo sta izgubila svoj apriorni pomen. V post-dekonstrukcijskem svetu ni več razlikovanja med pravim in napačnim oziroma, povedano drugače, da protagonist postane tragični junak, ni treba, da ima prav ali se moti. Za kaj takega je zadosti, da se znajde v brezizhodni, nerazrešljivi konfliktni situaciji.

Pomembno je tudi omeniti, da za to, da se kdo znajde v nerazrešljivem položaju, ni treba, da se sploh udeleži spora. Za to lahko poskrbi življenje samo. Ta element je prodorno razbrala Susanne Langer, ki o dramskem liku piše, da »ko doseže svojo mejo mentalnega in emocionalnega razvoja, pride do krize; takrat pride do poraza bodisi v smrti ali, kot v mnogih sodobnih tragedijah, v brezupu, ki je enakovreden smrti, v »smrti duše«, ki zaključi kariero« (358). Nerazrešljivost tragične situacije se izkaže tudi v dejstvu, da je ni mogoče spremeniti, četudi njeno trajanje povzroča dramskemu junaku trpljenje in bolečino.

Ob zaključku razprave o sodobni subjektiviteti in tragediji naj še enkrat opozorim, da razprava zastopa mnenje o (ob krajših ali daljših prekinitvah) konstantnem razvoju tragedije ter, na tej podlagi, tudi idejo o njenem preživetju v sodobnosti. Tragedije niti danes ni mogoče obravnavati brez sklicevanja na njene antične korenine, ob hkratnem upoštevanju sprememb v naziranju sveta. Zdi se, da skozi zgodovino tragedije skupni imenovalci njenih različnih oblik in variant niso postale njene idiosinkratične značilnosti, kot na primer značajski tipi, njihova ustreznost, ali različni načini njihove recepcije, temveč ena osnovna funkcija: delovanje, performativ, ki pa ni nujno le aktiven, ampak tudi trpen.

Ta ugotovitev seveda nikakor ni revolucionarna, vendar ponovno opozarja na dejstvo, da je s prevlado subjekta v njegovi novoveški kartezijski obliki delovanje dobilo brezpogojno prvo mesto. Običajno je bilo razumljeno kot delovanje na podlagi zavestnega uma, umnega značaja. Ker je današnja eksistenca subjekta, kot smo videli, naravnana na drugega, torej primarno etična, sta njegovo delovanje in aktivnost prepustili mesto situaciji. Ta pa ima vse predispozicije za to, da postane tragična. In igro, v kateri se vsi ti elementi združijo in pokrijejo, bi lahko imenovali tragedija tudi danes.

Gotovo je, da bo osredotočenje tragiškega žanra na konfliktno situacijo, definirano z neizogibnostjo in nerazrešljivostjo, naletelo na kritični odziv. Kljub vsemu pa sodim, da šele tako minimalistično razlikovanje

lahko priskrbi zadosti mnogostransko in prilagodljivo definicijo, ki je ni mogoče aplicirati le v času njenega nastanka. Taka definicija namenoma pusti ob strani tudi zvrsti, s katerimi so poskušali v preteklosti reševati tragedijo, kot na primer meščansko dramo, melodramo, tragikomedijo, žaloigro (*Trauerspiel*), tragično grotesko itn. Zavestno skuša torej ponuditi srednjo pot, tako da hkrati dovoli subjektiviteti njeno samostojnost ter jo izpostavi zunanjim vplivom, pa naj bodo še tako dokončni; tako da ne temelji zgolj na subjektivnem delovanju, temveč tudi na post-idealističnem konceptu situacije.

OPOMBE

¹ Kozak, Krištof Jacek. *Philosophical Aspects of the Tragic Subject: Its Evolution and Contemporary Dramatic Practice*. Dissertation. University of Alberta, Edmonton 2002.

² Nenazadnje to dokazuje tudi diskusija o tragičnem v *Dramaturškem vademekumu* Vladimira Kralja, ki upošteva praktično vse elemente tragedije, ki jih je predpisal Aristotel: od tragičnega sočutja do katarze in patosa, od hamartije do anagnorisis, medtem ko tragičnost v sebi sodobni eksistencialistični dramatik izrazito zanika (cf. str. 139–40). Zanimivo pa Kralj sodobni drami ne odreja tragične situacije, ki naj bi junaka slikala v podobi groteske. Drugi pomembni slovenski teoretik, ki se ukvarja s tragedijo, je Janez Vrečko, katerega dve monografiji *Ep in tragedija* in *Atiška tragedija*, kakor tudi vrsta člankov, zaradi svoje tematike razumljivo ostajajo v aristotelovskem obnebbju.

³ Pred katero svari bralca tudi Raymond Williams, cf. 16 et passim.

⁴ Medtem ko oblikovanje »filozofije tragedije« pripisuje mnogo kasnejšemu Friedrichu Schellingu (cf. 1964: 7).

⁵ To dokazuje tudi Marmontel v Diderotovi *Encyclopédie*, kjer pravi, da »les autres qui sont venus après, n'ont pu y ajouter que des raffinements capables d'abâtardir ce genre, en voulant lui donner un air de nouveauté« (513 b, podarek je moj).

⁶ O tem cf. zares izjemni *The Sources of Self* Charlesa Taylorja in *Theorie des Subjekts* Petra V. Zime.

⁷ Fuchsova pravi: »If theater comes after Virtue, what comes after Theater? We all want to get on with it. We are bored with all these gestures. Bored with Baudrillard's fascinated horror. Bored with Deleuze's giddy release. Bored with Derrida's infinitely discriminating canniness« (155).

⁸ Povedano s filozofovimi besedami: »L'altérité, l'hétérogénéité radicale de l'Autre, n'est possible que si l'Autre est autre par rapport à un terme dont l'essence est de demeurer au point de départ, de servir d'entrée dans la relation, d'être le Même non pas relativement, mais absolument. Un terme ne peut demeurer absolument au point de départ de la relation que comme Moi« (1965: 6).

⁹ Saj, kot piše drugje, »cette liberté enveloppée dans une responsabilité qu'elle n'arrive pas à endosser – est la façon de la créature, da la passivité illimitée du Soi, de l'incondition du Soi« (Lévinas 1965: 140, opomba 13).

¹⁰ S Chritchleyevimi besedami: »The ethical subject is a sensible subject, not a conscious subject«.

¹¹ Za utrezno ovrednotenje njegovega prispevka je potreben daljši navedek: »Das Ich setzt sich selbst, und es ist, vermöge dieses blossen Setzens durch sich

selbst; und umgekehrt: das Ich ist, und es setzt sein Seyn, vermöge seines blossen Seyns. – Es ist zugleich das Handelnde, und das Product der Handlung; das Thätige, und das, was durch die Thätigkeit hervorgebracht wird; Handlung und That sind Eins und ebendasselbe; und daher ist das: *Ich bin*, Ausdruck einer Thathandlung; aber auch der einzig-möglichen, wie sich aus der ganzen Wissenschaftlehre ergeben muss« (96).

¹² S Fichtejevimi besedami: »Alles was ist, ist nur insofern, als es im Ich gesetzt ist, und ausser dem Ich ist nichts« (99).

¹³ Lukács je opazil to dvojnost univerzalnega in individualnega že pri Hebbu, pri katerem »entsteht die Tragödie (das Leben) aus der ewigen, metaphysischen Dualität des Allgemeinen und des Einzelnen, und jede Erscheinung, die ihm begegnet, nimmt die Form dieser Dualität an« (1981: 210).

¹⁴ Tudi Unamunove ugotovitve o individuumu kot limiti vesolja se znotraj predikativne logike glede na posamične sodbe, torej tiste, ki jih izrečemo sami, zdijo točne. Unamuno namreč trdi, da »singular judgments have the value of universal judgments, the logicians say. *The singular is not particular, it is universal*« (11, poudarek je moj).

¹⁵ Tako jo je videl tudi Lukács: »The miracle of tragedy is a form-creating one; its essence is selfhood, just as exclusively as, in mysticism, the essence is self-oblivion« (1974: 160).

¹⁶ Zaradi tega tudi »the new tragic culture will not just turn its back completely on the existing ›theoretical culture‹, but will pass through it, assimilate it completely, and emerge, as it were, beyond on the other side of it« (Geuss: xxvii).

¹⁷ Tu Lukács sledi nemški romantiki, posebej Goethejevemu idealu *Kunst*, ki je zasidrana v življenju, kot tudi v Heglovem postulat o identiteti oblike in vsebine.

¹⁸ Cf. že omenjena vprašanja legalnosti in legitimnosti pri Kosu.

¹⁹ Williams to opiše z besedami, da »at the center of liberal tragedy is a single situation: that of a man at the height of his powers and the limits of his strength, at once aspiring and being defeated, releasing and destroyed by his own energies. The structure is liberal in its emphasis on the surpassing individual, and tragic in its ultimate recognition of defeat or the limits of victory« (1966: 87).

²⁰ Cf. Aristotelovo teorijo *hamartie* in *hýbris* in njuno renesančno paradigmaticizacijo (Robortello, Scaliger, Trissino, Castelvetro).

²¹ »...ebensowohl können sie nun auch der gleichen Zufälligkeit der Verwicklungen eine solche Wendung geben, daß sich daraus, sowenig die sonstigen Umstände es auch zu gestatten scheinen, ein glücklicher Ausgang der Verhältnisse und Charaktere herbeiführt« (Hegel II: 581).

²² Lukács pravi: »Der dramatische Mensch in eine solche Situation hineingestellt ist, aus der in keiner Richtung ein Weg hinausführt, die, was auch geschieht, zur Tragödie führen muß. Seinem Charakter haftet aber im gewissen Maße eine Schuld, die ›tragische Schuld‹ an; von der man sagen könnte, daß er wegen ihr sühnt, obwohl sein Untergang in keinem organischen Zusammenhang mit ihr steht« (1981, 158).

²³ Cf. Szondi 30.

BIBLIOGRAFIJA

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Ur. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *The Law of the Drama*. Trans. Philip M. Hayden. New York: Dramatic Museum of Columbia University, 1914.
- CRITCHLEY, Simon. »Prolegomena to Any Post-Deconstructive Subjectivity.« *Deconstructive Subjectivities*. Ur. Simon Critchley, Peter Dews. New York: SUNY Press, 1996. 13–45.
- CRITCHLEY, Simon, Peter Dews. »Introduction.« *Deconstructive Subjectivities*. Ur. Simon Critchley, Peter Dews. New York: SUNY Press, 1996. 1–12.
- DIDEROT, Denis, Jean Le Rond d'Alembert. *Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers par une Société des Gens de Lettres Mis en Ordre & Publié par Diderot; & Quant à la Partie Mathématique, par D'Alembert*. New York: Readex Microprint Corp., 1969.
- DRAKAKIS, John, Naomi Conn Liebler, ur. *Tragedy*. London: Longman, 1998.
- FERRY, Luc, Alain Renaut. *Philosophy of the Sixties: An Essay on Antihumanism*. 1985. Trans. Mary H. S. Cattani. Amherst: University of Massachusetts Press, 1990.
- FICHTE, Johann Gottlieb. »Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie.« *Fichtes Werke*. Johann Gottlieb Fichte. Vol. 1. Berlin: De Gruyter, 1971.
- FLANNERY, James. »In Search of a Poetic Drama for the Post-Modernist Age.« *The Modernists. Studies in a Literary Phenomenon*. Ur. Lawrence B. Gammache, Ian S. MacNiven. London: Associated University Press, 1987. 75–91.
- FUCHS, Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- GEUSS, Raymond. »Introduction.« *The Birth of Tragedy*. Friedrich Nietzsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. vii–xxx.
- GRUMACH, E., ur. *Unterhaltungen mit Goethe*. Weimar, 1956.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. 1835. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955.
- KOS, Janko. »K vprašanju o bistvu tragedije.« *Primerjalna književnost* 19.1 (1996): 1–16.
- KRALJ, Vladimir. *Dramaturški vademekum*. 1964. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- LANGER, Susanne K. *Feeling and Form: A Theory of Art Developed From »Philosophy in a New Key«*. 1953. London: Routledge & Kegan Paul, 1959.
- LÉVINAS, Emmanuel. *Collected Philosophical Papers*. Trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff, 1987.
- . *Totalité et Infini: Essai sur l'Extériorité*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965.
- . »Wholly Otherwise.« *Re-Reading Levinas*. Ur. Robert Bernasconi, Simon Critchley. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991. 3–10.
- LUKÁCS, Georg. *Entwicklungsgeschichte des Modernen Dramas*. Ur. Frank Benseler. Darmstadt: Luchterhand, 1981.
- . »The Metaphysics of Tragedy.« *Soul and Form*. Georg Lukács. London: Merlin Press, 1974. 152–74.
- MILLER, Arthur. »Tragedy and the Common Man.« *The Theater Essays of Arthur Miller*. Arthur Miller. New York: Viking Press, 1978. 3–7.

- NORRIS, Christopher. *What's Wrong With Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- PLUMPE, Gerhard. *Ästhetische Kommunikation der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993.
- ROCHE, Mark William. *Tragedy and Comedy: A Systematic Study and a Critique of Hegel*. Albany: SUNY Press, 1998.
- ROSENSTEIN, Leon. »Tragic Thoughts and the Entertainment of Possibility.« *Tragedy and Philosophy*. Ur. N. Georgopoulos. New York: St. Martin's Press, 1993. 57–69.
- SARTRE, Jean-Paul. »L'Universel Singulier.« *Kierkegaard Vivant*. Paris: Gallimard, 1966. 20–63.
- SIMONS, H. W., M. Billig. *After Postmodernism. Reconstructing Ideology Critique*. London: Sage, 1994.
- SOURIAU, Etienne. *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques*. Paris: Flammarion, 1950.
- SZONDI, Peter. *Versuch über das Tragische*. 1961. Frankfurt am Main: Insel, 1964.
- TAYLOR, Charles. *The Sources of Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- UNAMUNO, Miguel de. *Tragic Sense of Life*. Trans. J. E. Crawford Fritch. New York: Dover Publications, 1954.
- VREČKO, Janez. *Ep in tragedija*. Maribor: Obzorja 1994.
- — —. *Atiška tragedija*. Maribor: Obzorja 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. London: Chatto; Windus, 1966.
- ZIMA, Peter V. *Theorie des Subjekts: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke, 2000.

■ ON THE TRAGIC TODAY: FROM THE PERSPECTIVE OF THE SUBJECT AND THE SITUATION

The article challenges the presumption of the death of tragedy from a philosophical perspective and illustrates the survival of the contemporary form of tragedy.

In a brief preamble, the argument traces the influence exerted by the Aristotelian tenets of tragedy, emphasising the issue of the paradigmatisation of *Poetics*. The article demonstrates the manner in which the history of tragedy in the West has emerged in the light of this foundational treatise. In addition to Aristotle, additional key elements such as myth and its perception further complicated the conception of subsequent tragedies. Later, the development of Western society resulted in a major shift in the comprehension of ourselves: the inception of the Cartesian thinking subject that became the key to both philosophical reflections on human subjectivity and considerations about the possibility of representing tragic subjects in drama. This intertwining of philosophy and artistic representation is particularly pronounced in German Idealist thought, which developed a philosophy of tragedy, and established the subject as the essence of the genre. After Hegel's demise, a criticism of the idealist perspective was mounted by authors such as Hebbel,

which led the way to ever-widening discrepancies between the theory and practice of tragedy that culminated in Steiner's claim of the genre's death. At the same time, modernism and, most obviously, post-modernism denied the subject's entirety and, consequently, lay the foundation for its eradication. The existence of tragedy appeared thus to be doubly in doubt.

The following development of the article's argument is therefore twofold. First, it goes on to prove that with the critique of post-structuralism new perspectives on the subject emerged. Despite the institutionalization of the subject's disappearance in post-structuralist hypotheses, theoreticians such as Lévinas found a new basis for the self-constitution of the subject. This article shows how Lévinas's ethical theory lays the groundwork for a post-deconstructive subject that can be found in contemporary tragedies. Secondly, the article returns to the question of tragedy. The argument endorses the current view on tragedy with its »deviation« from the Aristotelian high-brow genre. Thus, it is difficult to claim that tragedy *per se* exists. Rather, it is a dramatic, conflictual situation that has to fulfil two additional conditions: it has to be at once unavoidable and irresolvable.

Hence, only after re-establishing the subject and after taking into account the state of modern society can one claim that tragedy in its contemporary form as a tragic situation has survived.

August 2003

TRUBADURSKA LJUBEZEN

Miha Pintarič, Trubadurji. Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 2001.

Po pojavitvi velikih romantičnih poetičkih sistemov se je na Zahodu razširilo mnenje, ki ga pogosto srečujemo še zdaj, namreč da je lirika nekaj takega kot izražanje čustva v verzih.

Med čustvi je najmočnejša ljubezen. Že v *Visoki pesmi* 8,6 je rečeno, da je »močna kakor smrt«, v katalog pesniških izjav o moči ljubezni pa so svoje dodali tudi srednjeveški trubadurji. Ljubezen »ubije tisoč mož brez meča« (str. 125) in iz »najmodrejšega napravi norca«, pravi na primer Marcabru.

Vendar Denis de Rougemont v zanemni knjigi *L'amour et l'Occident* (1939) trdi več. Njegova teza je, da so ljubezen na Zahodu »iznašli« šele trubadurji. Iznašli – to pomeni, da so ti pesniki pevci, ki so delovali v Okcitaniji od konca 11. do začetka 13. stoletja, v stari keltski legendi o Tristanu in Izoldi oziroma v sodobni krivoverski, katarski prisvojitvi te legende odkrili pravo naravo ljubezni ter ljubezen postavili kot temeljno in usodno eksistencialijo v antropološki zasnovi zahodnega človeka. Ljubezen v tej legendi se namreč v de Rougemontovem branju razkriva kot »strastna ljubezen«. Ta pa v resnici ni ljubezen do ljubljenega oziroma ljubljenega, ampak do same sebe, se pravi ljubezen do ljubezni kot strasti, ki zmeraj znova pelje le v razgorevanje strasti in, nazadnje, v njeno skrajnost, ki je najvišja slast in hkrati zadnja, izničevalna možnost eksistence – smrt. Zato v zadnji posledici ni nič drugega kakor ljubezen za smrt. Samouničevalna ljubezen, ki je pri poznem romantiku Richardu Wagnerju navsezadnje dobila tudi ustrezno ime, *Liebestod*.

Toda: kakor je v zametku sodobnega vulgarnega razumevanja lirike, kot nas ve poučiti literarnozgodovinski spomin, visoki gen romantike, tako je v temelju de Rougemontovega razumevanja trubadurske ljubezni projekcija romantične wagnerjanske ljubezni. V polemiki z de Rougemontom Miha Pintarič na začetku svoje knjige trdi, da trubadurji »niso iznašli ljubezni« (str. 27), in hkrati, da ljubezen, ki so jo našli, ni romantična. Našli so ljubezen – *fin' amor*, »plemenito ljubezen«, ki jo je kot eno izmed izobličjenj ljubezni na Zahodu treba razumeti kot pojav *sui generis*; in našli so primerno ubesedenje zanjo (*trobar*, od koder tem pesnikom ime, je navsezadnje mogoče imeti za najdenje ljubezenske pesmi). Pintaričev namen je zato pokazati na samosvojest trubadurskega pesnjenja ljubezni in storiti to brez predsodka, ki mu ga je – Pintarič to odkrito priznava (prim. str. 69) – zbudila prvotna fascinacija z de Rougemontovo knjigo, prvo knjigo, ki jo je sploh prebral o trubadurjih. Kljub temu fascinacija še vedno ostaja. Le da fascinacija s trubadursko ljubeznijo samo.

S tega gledišča je posebno zanimiv razdelek »Pojmovne konstelacije trubadurske lirike« na koncu uvodnega dela knjige, v katerem Pintarič analizira temeljno izrazje trubadurske ljubezni. Predpostavka njegove analize je nasprotje, in sicer, da trubadurska lirika upesnjuje novost ljubezni v izrazu, ki sam po sebi ne stremi k novosti – namreč v konvencionalnemu izrazu, kakršen je značilen za srednjeveško pesništvo na splošno (v njem »vladajo *loci communes*«, str. 140). Zato predmet te analize ni, denimo, podobje, niso

vehikli novega v metaforiki, ampak »konceptualni zapopadki« (str. 28), se pravi temeljne besede, v katerih je zgoščeno izražanje ljubezni. Teh besed je malo in so nabite s pomenom, pa ne zaradi slabega izražanja v nepoučenosti in malomarnosti, ne, kot Pintarič dodatno pojasnjuje nekaj naprej v knjigi, zaradi trubadurskega »sinkretizma, temveč zaradi temeljne nedoločljivosti in neizrazljivosti čustveno-duhovnega sveta« (str. 53).

Čustvo je v svoji izvornosti a priori neizrazljivo: »Vsako čustvo je namreč izvorno, (njegova) izvornost pa neizrazljiva« (str. 28). Predmet analize tako ne more biti življenje srca oziroma duše samo na sebi, vse tisto, kar neposredno pre-življata v sebi in kar se v svoji nasebnosti ne pusti prenesti v jezikovnem izrazu. To so lahko le »pojmi«, besede, kot so *joy*, *jovent*, *mezura*, *pretz* in *valor*, ki se ponavljajo pri tem in onem trubadurju ter se prav zaradi neizrazljive izvornosti čustva, na katero merijo, obraščajo s pomeni. Čustvo, vsa njegova novost je dostopna le v njih. Prek povezav, ki se vzpostavljajo med njimi, prek sovisja, ki je več od agregata in manj od sistema, pa nam omogočajo priti do tega, kar je mogoče imenovati trubadurska poetika.

Vendar priprava analize ne ostane le pri nasprotju med konvencionalnostjo izraza in novostjo čustva. Zdi se namreč, da se to nasprotje v njej podvoji in se na eni izmed obeh strani, na strani čustva, razcepi v novo nasprotje.

Pintarič pravi, da »pri trubadurski liriki ne gre za neposredno upesnitev in dramtizacijo (psevdo-)jaza, temveč za upesnitev modusa bivanja in čustvovanja, ki ni vezana na neposredno izkušnjo« (str. 27). Kaj pomeni, da pesnik ne izhaja iz neposredne izkušnje, hkrati pa vendar ni brez izkušnje, saj »absolutna odsotnost izkušnje izniči možnost za nastanek poezije«? Bržkone to, da bi bilo upesnjeno v tem primeru slaba abstrakcija, nebogljen jecljanje neseznanjenosti s predmetom, ki sploh ne bi bilo vredno tega, da mu prisluhnemo. Vendar to še ni pravi odgovor. Kaj pomeni – če spet polistamo po knjigi naprej –, da je, denimo, *cansó*, najpogostejša pesemska oblika trubadurske lirike, ki je »slovesna izjava o ljubezni« (str. 142), hkrati »neizogibno konvencionalna, vendar njena konvencionalnost pristnosti ne izključuje, temveč jo predpostavlja«? Na kaj meri pristnost v konvencionalnosti, če pa *cansó* ni konvencionalna šele zaradi izraza, ampak že zato, ker trubadur niti »ni poskušal predstaviti nove izkušnje« (poudarek je avtorjev)? Mar trubadurju ne gre – poudarjam še sam – za novost ljubezni, s katero ima izkušnjo, namesto za novost njegove izkušnje? Namesto prav njegove lastne, prav te izkušnje?

Razlika je subtilna, vendar substancialna. V trubadurski liriki ne gre za izrazitev čustva v njegovi enkratnosti in konkretnosti, kot ga tukaj in zdaj v sebi občuti pesnik, ki hkrati nastopa kot govoreči jaz v pesmi. Čeprav trubadur ima izkušnjo, čeprav tudi rabi prvo osebo ednine in govori kot jaz, njegov govor pripada skupnemu modusu, v katerem čustvuje kot eden izmed teh, ki ga je zadelo nekaj vélikega, se pravi kot eden izmed viteških zaljubljenecv. Vsako čustvo je, trdi Pintarič, izvorno in v svoji izvornosti neizrazljivo; zato je vsaka pesem jesen duše, v kateri se je čustvo že osulo. Vendar trubadur ne skuša upesniti svojega lastnega, konkretnega, posameznega čustva, ampak pesni v modusu čustvovanja, ki ga deli z drugimi trubadurji in v katerem čustva, novosti ljubezni, ne izraža tako, da bi pri tem izhajal iz neposrednega izkušanja svoje notranjosti tukaj in zdaj. V igri je več od konvencionalnosti ali novosti izraza.

V igri je substancialnost subjektivitete. Prej navedene Pintaričeve besede, ki jim podobne srečamo na več mestih v knjigi, so v resnici naperjene proti romantičnemu razumevanju trubadurske lirike (in lirike na splošno), kolikor je lirika v skladu s tem razumevanjem izpoved notranjosti, vendar hkrati notranjosti kot v temelju ležeče in izrekajoče se subjektivitete.

Pobudnica romantičnega razumevanja, budnica romantičnih poetik sploh, se pravi refleksije o pesništvu, njegovih vrstah in zvrsteh, je Kantova kritika. Njen namen je bil s preiskavo umskih zmožnosti ovreči »dogmatizem metafizike«, kot pravi Kant sam na začetku prve izmed svojih treh kritik, *Kritik der reinen Vernunft*, torej prebuditi Zahod iz dogmatičnega dremeža in pokazati, da svet ni vnaprej dan niti za odpirajoče se človeško čutilo niti za vrojeno idejo, ampak je objektiviteta objekta, sveta v celoti, zmeraj posredovana in vzpostavljena s subjektiviteto subjekta. Ker se svet uzira skoz čute in predstavlja z domišljijo in razumom, ker pravzaprav – na to z neustavljivo doslednostjo napeljuje Kant – nastaja šele prek *ustvarjalnosti* človeškega predstavljanja, skoz notranjost subjekta, pa je v romantičnih poetikah dobilo odlikovano mesto prav izrekanje njegove subjektivitete. Osrednja literarna vrsta je postala lirika, v kateri se pesnik kot govorec ne izgublja v objektivnem, h kateremu sega v preteklost, ampak se osredinja bodisi na izrekanje vsega od zunaj ponotranjenega, se pravi v notranjosti vzpostavljenega sveta, bodisi, brez zunanje spodbude, na izrekanje notranjosti same, na sebeizrekanje v sedanosti.

Zato je romantična subjektiviteta substancialna, subjektiviteta s svojim lastnim premoženjem. Substancialno ni več stvarno, zunanje. Je notranje in ob ponotranjenjem zajema tudi celoten e-motivni sklop, gibanja v duši, ki so lastna duši sami in jih sproža uziranje in predstavljanje sveta, s tem da pesnik vseh teh gibanj, ki pritiskajo in silijo navzven, ne izmetava iz sebe v brezoblični gmoti, ampak jih nazorno upodobljene izreka v pesniški besedi. Substancialno je tako tudi tukaj in zdaj v notranjosti vzgibano enkratno in konkretno čustvo. In v liriki izpovedani, sebe izrekajoči, samoizrečeni subjekt navezadnje ni nič drugega kakor »umetniško delo«, kot v *Vorlesungen über die Ästhetik* pripominja Hegel.

Nasprotno trubadur ne opeva »lastne izkušnje« (str. 140) oziroma ne izraža konkretnih »osebnih občutij« (str. 139). Trubadurska lirika ni lirika substancialne subjektivitete, ki se izpoveduje skoz jaz. Modus čustvovanja, ki ga upesnjuje, ni vezan na posamezno, ampak na splošno, ne na konkretno, ampak na nekaj takega kot *paradigmatično* čustvo.

Ko Pintarič tik pred analizo temeljnih trubadurskih besed ljubezni poudarja, da trubadur ne govori iz izkušnje, vendar hkrati ni brez nje, v isti sapi tudi pravi: »Kakor pa drži, da absolutna odsotnost izkušnje izniči možnost za nastanek poezije, tako je res, da je vsaka poezija, tudi trubadurska, najprej prelivanje zavesti med dvema neizogibnima, a skrajnima, neizrazljivima postulatoma – med *splošnim*, ki ga tudi v posamično zavest vsajeni koncept ne more zapopasti, in *posamičnim*, katerega izvornost že prvi stik s splošnim (beseda, koncept) potvori« (str. 27; poudarek je avtorjev).

Koliko izrečeno velja za pesništvo na splošno, puščam odprto (zdi se, da velja še zlasti za trubadursko liriko). Vsekakor pa v tem stavku naletimo na nabornitev znamenitega razločevanja med splošnim (*tà kathólou*) in posameznim (*tà kath' hékaston*), ki ga je v devetem poglavju *Poetike* uporabil že Aristotel, da bi z njim opredelil pesništvo v razliki z zgodovinopisjem.

Zaradi rabe zaznamovane visoke filozofske pojmovnosti stavek dobi naravo opredeljevalnega stavka, definicije. V njem je s posameznim, ki je hkrati opredeljeno kot izvorno, bržkone mišljeno čustvo, natančneje, konkretno čustvo. Splošno pa je dvojno. Rabljeno je, prvič, kot nadrejeno konceptu (ali besedi), se pravi kot to, kar je nad in hkrati pred njim, in drugič, kot isto z njim. Očitno se izreka v dveh različnih pomenih, tako da je stavek – ne kateri koli, ampak stavek s težo in dostojanstvom starega para opredeljevalnih pojmov – dvosmiseln.

Kljub zapletu v dvosmiselnost pa lahko govori smiselno. Vendar smisla, v katerem je zapleteno več od preprostega nasprotja med izvornim čustvom, novostjo ljubezni, in konvencionalnim izrazom, ni mogoče ujeti z lovljenjem za besede kot pri dobesednem branju, ampak ga je mogoče le uganiti v intenci, smiselnosti naperjenosti, ki jih nosi. Hkrati se prav v razbranju tega smisla glede na intenco, ki se izpričuje v kontekstu, utegne zbistriti razlika med trubadursko in romantično liriko oziroma, ustrežneje, romantičnim razumevanjem lirike, za katero Pintariču ves čas gre. Kaj je torej splošno?

V drugem primeru je imenovano v oklepaju: »beseda, koncept«. Splošno je beseda, ki je lahko – in v tem primeru tudi je – nosilka pojma, materno naročje, v katerem se pojem, zajetje pomena, spočenja oziroma zasnavlja kot *conceptus*. Tako opredeljeno splošno pa je pravzaprav obče, ker je načelno dostopno vsem ljudem, ki govorijo kak jezik ali so se ga vsaj zmožni naučiti, torej ker je vsem dostopno v jezikovni rabi. Obče je, ker jim je v svoji občilnosti, funkciji sporočanja, dostopno vsaj od zunaj, čeprav lahko in navadno tudi res zgrešijo pomen, ki ga prenaša. (Zato je Pintaričeva analiza prepoznavanje pomenov temeljnih trubadurskih besed kot občila ljubezni, ki ga je zmeraj mogoče napačno razumeti.)

Nasprotno je splošno v prvem primeru to, česar beseda ali koncept »ne more zapopasti«: ni isto z njim, ampak je pod in hkrati za njim, se pravi, da prihaja za njim in sega po njem. Splošno se v tej rabi celo ujame s posameznim – kot nezapopadljivo, nezasegljivo oziroma neizrazljivo. Splošno in posamezno sta »neizrazljiva postulata«, vendar splošno kljub temu ni isto s posameznim. Ni konkretno čustvo, ampak kar sem prej glede na to, da je aristotelska *tá kathólou* pozneje latinska *universalis*, prej pa platonska *idéa*, večni vzorec, nespremenljiva abreviatura stvari, imenoval »paradigmatično čustvo«. In kar bi zdaj rad poimenoval z oksimoronom »ideja čustva«.

To je zveza besed, ki je v nizu njunih sprejetih pomenov videti nesmislena, pa vendar vnaša smisel v semantično praznino znotraj sveta oziroma, v tem primeru, znotraj ali, še raje, v obzorju človeške notranjosti. Čustvo ni vselej nov poganjek ali obsad ustvarjalne subjektivitete brez začetnega in vrhovnega vzorca, ampak je kot paradigmatično čustvo, kot ideja čustva, nekaj predvidenega, vnaprej uzrtega, zaslučenega v okcitanski duši – nekaj, kar se daje v delež v določenem »modusu čustvovanja« in se, kolikor se, uobličuje ter tako sporoča v besedi. Trubadurji so najditelji in vsaka pesem je najdba. In ves *trobar* ni nič drugega kakor najdenje ljubezenskega speva; tako vsaj sam razumem globokosežno in zapleteno Pintaričevo misel, da »so bile vse trubadurske stvaritve latentno bivajoče v še neodkritem registru okcitanske duše, še preden so zaradi bolj ali manj skrivnostnih okoliščin privrele v zgodovino« (str. 28).

Zadnja referenca torej ni konkretno čustvo, kot ga pesnik občuti v sebi tukaj in zdaj, ampak ideja čustva, ki se pusti doseči le v u-deležbi pesnikovega

občutenja in občutenja njemu enakih, v modusu čustvovanja vseh, ki so taki, kot so, v svojem pesnjenju prav zaradi deleža pri tej ideji; ta je notranja sapa, v kateri se izreka beseda. Sklep, h kateremu napeljuje Pintaričevo razmišljanje, je, da je čustvo, za katero gre trubadurjem, navsezadnje ideelno – še več, da je ideal. Ideal, za katerega ne vemo natančno, kakšen je, ker ima vse svoje uobličenje v pesniški besedi. In trubadurska poetika, zbir »pojmov«, temeljnih besed ljubezni, naposled ni nič drugega kakor ideo-logija, v kateri je pomembnejše od besede to, glede na kar ta izraža, kar izraža.

Vse drugo, osrednji razpravni del knjige, je izredno poučeno pisanje, ki je predvsem kritika sekundarne, literarnozgodovinske literature o trubadurjih. Podobe o trubadurski liriki, kot so se izoblikovale v njej, postavlja v relief na ozadju trubadurske poetike, prepoznane v izrazju ljubezni, in zmeraj znova, tudi s spodbijanjem enega literarnozgodovinskega vira z drugim, z izigravanjem drugega proti drugemu, kaže, kaj ta lirika ni.

Različne literarnozgodovinske hipoteze o izvoru – že omenjena katarska pa arabska, krščanska, ljudskopesniška, socialna oziroma stanovska itn. – v »od kod« postavljajo (kot vsebovan v njem) tudi »kaj« in skušajo iz postuliranega izvora trubadurske lirike v tem ali onem zgodovinskem viru potegniti in razviti njeno bistvo. Nasprotno se Pintarič, izhajajoč iz prepričanja, da je trubadurska lirika pojav *sui generis*, ravna po načelu, da temu, kar je našel *trobar*, ni mogoče priti do dna z viri, iz katerih sicer bolj ali manj zanesljivo in preverljivo izhaja. Pri marsikdaj navzkrižnem spodbijanju literarnozgodovinskih hipotez pa uporablja tudi zdravorazumski argument. Ta sam po sebi sicer ni v prid tehtnosti oziroma teoretični podkovanosti literarnozgodovinskega pisanja, vendar je tu treba upoštevati strategijo njegove rabe. Zdravorazumski argument, ki ga Pintarič pogosto izreka z ironijo, namreč marsikdaj zaleže tudi brez podpore dodatnega utemeljevanja – in razkrije inherentno brezglavost literarnozgodovinske hipoteze, ki se v tekmi z drugimi neprevidno in nasilno postavlja na gradivo.

Skratka: čeprav ljubezen ni trubadurska iznajdba, kot je trdil de Rougemont, trubadurska lirika nikakor ni le odvod tega ali onega vira, iz katerega je črpala.

Postavlja pa se vprašanje, kaj, po drugi strani, trubadursko uobličenje ljubezni prinaša Zahodu, njegovi kulturi oziroma civilizaciji. Pintaričevo prepričanje je, da predvsem to, kar je spesneno v *joy*, »radosti«, ki je »ključni pojem trubadurske terminologije« (str. 30) oziroma »ključni pojem trubadurske lirike« (str. 171) in zaznamuje posebno razsežnost tega uobličenja.

Iz ekspertiz na različnih mestih v knjigi je mogoče povzeti, da je trubadurska ljubezen po svojem temeljnem ustroju erotična, ne da bi bila platonična. Začenja se pri lepoti *domne*, pri njenem lepem telesu, in telo je tudi njeno iztočišče, saj izpolnitve ne išče onstran njega, drugače kot na primer *éros* v Platonovem *Simpoziju*, ki se od lepote telesa, prek lepote duše, vzpne iz čutne sfere oziroma prek bitnosti sploh »proti širokemu oceanu Lepega« (210d). Čeprav je torej trubadurska ljubezen po svojem ustroju, po naperjenosti v združitev z ljubljeno gospo, erotična, pa je *joy* v resnici poseben, *agapičen* moment te ljubezni.

Éros se sicer marsikdaj predstavlja shematično, kot iz enega kosa, in hkrati kot »grška« ljubezen postavlja v nasprotje s »krščansko«, z *agápe*; tako, denimo, v Nygrenovi klasiki *Eros und Agape* (1930). Vendar je že v izročilu arhaičnega grškega pesništva to, kar preveva življenje celotnega kozmosa, ne

le želja, ki išče zadovoljitev v telesni združitvi, in se ne da speljati na animalični *sexus*, ki iz ekstatičnega besnila združitve udari nazaj – *post coitum omne animal triste*. V združitvi, v tako ali drugačno ljubezensko izpolnitev sploh, ne pelje nujno slepa sebičnost nagona po (samo)zadovoljitvi, ampak je pred njo lahko samopredaja, samoizročitev vanjo, ki jo pripravlja, in potem samorazdaja v njej, ki jo obarva po svoje.

Tedaj je erotična tenzija posredovana z agapičnim momentom, in glede nanj bi *joy* pravzaprav morali imenovati predhodni agapični moment. *Joy* je namreč ekstaza, izstop, zanos, vendar zanos prav iz te tenzije, iz težnje k združitvi same. Je »ekstatično stanje duha« (str. 30) oziroma »ekstatično zamaknjenje« (str. 173), v katerem »cilj ljubezni za trenutek (nedoločena trajanja) pade v pozabo« (str. 149). Ta padec cilja ljubezni, še preden je izpolnjena, v pozabo, to odločitev njene izpolnitve, njene težnje k združitvi sploh, ponazarja pri Bernartu de Ventadornu, kot pravi Pintarič, »pozaba težnosti« (str. 36) v podobi škranca, ki »se prepušča lebdenju v zraku« – in to je eno izmed redkih mest v knjigi, na katerih v obravnavo izrazja oziroma razlago trubadurske ljubezni pritegne pesniško podobo. *Joy*, ki v erotični tenziji vznikne zaradi lepote *domninea* telesa, tako zakrije telo, to zakritje pa je hkrati odprtje, vendar ne – platonistično – onstran težnje k telesni združitvi, ampak mimo te težnje, ki obstane v odlogu. V tem odprtju namreč ljubeči zalebdi proč od težnje k telesni združitvi z ljubljeno, ne da bi se težnji sami odpovedal in jo v siloviti odločitvi duhovno preobraženega, mističnega *erosa* tudi zapustil.

Odprtje iz osredinjenosti ljubečega na telesno združitve (oziroma ljubezensko izpolnitev sploh) dela trubadursko ljubezen prefinjeno, plemenito – *fin' amor*. Še več: zakritje telesa, odprtje, sprostitev v *joy* daje prostor za zasnutje etike. Prav iz *joy* kot iztelesne in hkrati od telesa odmikajoče ekstaze namreč nastanejo značajске lastnosti, na katere kaže poglavitno izrazje trubadurske ljubezni – *joven*, *mezura*, *cortezia* itn. Šele s tem, ko se te lastnosti s sprostitvijo v *joy* lahko začnejo oblikovati kot kreposti, kot stalno zadržanje duše, iz ekstaze nastane etos. V izoblikovanju teh krepostih pa se hkrati ohranja sled ekstaze; sprostitev se ohranja kot sproščeno, kot odprtost za drugega. V trubadurski ljubezni torej »etično izvira iz estetskega« (str. 131), in sicer prav prek *joy*, ki se vzdigne ob telesni lepoti kot ekstaza in se potem, za nedoločen čas zakrivajoč to lepoto, odpre v etos.

Kljub temu pa se kreposti nikdar ne oblikujejo zunaj ljubezni same. Ljubezen je »po svoji naravi motivacija za moralni napredek; le-ta je posledica ljubezni, ne pa njen smisel. Trubadur ljubi, zato ker pač ljubi, in nima z ljubeznijo nikakršnih vzporednih ali drugotnih namenov« (str. 57). Se pravi, da trubadurska ljubezen nima namena ali smotra zunaj same sebe. Njen namen ni iz erotike postati etika. Je le v sami sebi, v *joy* sproščena in sproščujoča vzgoja srca. To šteje največ. Zdi se namreč, da je v Pintaričevih očeh prav sproščeno v ljubezni, v kateri je »srce polno radosti« (str. 133) in »ves svet drugačen«, kot povsem preprosto pravi de Ventadorn, poglavitno darilo trubadurske lirike zahodni civilizaciji. In zdi se, še več, da je Miha Pintarič, včasih ironičen literarni zgodovinar, pri njej tudi najbolj s srcem.

Vid Snoj

NOVI IN STARI HISTORIZEM V ZBORNIKU OBDOBJA 18

Mednarodni simpozij *Obdobja 18* z naslovom *Historizem* je potekal decembra 1999 v Ljubljani pod okriljem Oddelka za slovanske jezike in književnosti. Zbornik¹ je uredila Aleksandra Derganc, ki je v uvodnem besedilu zapisala, da je bil simpozij posvečen klasični in tradicionalni filološki metodi, prevladujoči v 19. in 20. stoletju, historizmu. Zbornik pokriva tako jezikoslovno področje kot področje literarne vede, seveda oboje v trenutku, ko so tradicionalni historizmi zašli v globoko krizo. Naše besedilo, ki se bo omejilo na simpozijški pristop k historizmu v literarni vedi, zajet v drugem razdelku zbornika (*Literarna teorija in zgodovina*), je treba razumeti v kontekstu globalnega razširjanja historičnih pristopov, vzpodbujenih z vplivnim ameriškim gibanjem v literarni vedi, imenovanim novi historizem (*new historicism*).² Omenjeni kontekst omogoča vstopanje v heterogeno polje na problemski način, ta pa je v ospredju razprav Vladimirja Bitija *Stari i novi historizam*, Ivana Verča *O historičnem diskurzu*, Marka Juvana *Nekaj idej o historičnosti in medbesedilnosti literarnega dela* ter Jole Škulj *Modernost in koncepcija historičnosti*, kjer avtorji obravnavajo prav osrednje vprašanje, kaj je novi in kaj še stari historizem.

Biti razume pojem historizem kot vztrajanje pri enkratnosti zgodovinskih dogodkov in njihovih interpretacij, to pa nasprotuje izpeljevanju zgodovine iz večnih »naravnih« zakonov. Njegov kratek povzetek zgodovine historizma se problemsko ustavi na nekaj ključnih mestih. Osrednje mesto zavzema tradicija hermenevtike. Diltheyeva hermenevtika v nasprotju s Heglovo zgodovino, ki jo vodi duh, postavlja zgodovino kot vodilo duha. Zgodovina po eni strani šele ustvarja zgodoviniopiščevo dejanje razumevanja, vendar pa jo obenem ta subjekt že vnaprej spremeni v gibanje, usmerjeno k cilju. Posledica je, da je iz vseobsegajoče struje življenja vnaprej izključeno vse, kar se ne podreja linearnemu kalupu razumevanja. Biti dodaja ugovor Petra Sloterdijka, da je za naše življenje morda odločilno prav tisto, kar ostaja v »mračni coni«. Podobno kritiko oblikuje Biti ob Gadamerjevi hermenevtiki, ki že sama oporeka Diltheyevemu modelu pristranskosti do preteklih dob, katerih diferencialnatančna zgodovinska postavitev in zamejitev ukinja zavest o aktivnem učinkovanju preteklosti na sedanost. Vendar pa Gadamerjev obrat, da »nimamo mi tradicije, pač pa da ima tradicija nas«, predvsem še enkrat obrača Diltheyev obrat in potencira romantični argument, ki po spoznavni hierarhiji postavlja večpomensko neulovljivo preteklost nad sedanost. Biti na tem mestu zaostri izmenjavo med preteklostjo in sedanostjo, ko sklicujoč se na Walterja Benjamina in Emmanuela Lévinasa predlaga možnost skoka iz univerzalne linearnosti. S tega vidika se tudi Heideggerjevo pesniško mišljenje biti izkaže kot transcendentalna struktura, ki ima – podobno kot Gadamerjev pojem tradicija – diskriminacijski značaj; njeno občo veljavo krhajo v njej zakrite etnične, spolne, rasne in kulturne specifike.

Posebej se Biti posveti še historizmom Mihaila Bahtina in ameriških novih historistov, kar ga pripelje do (za njegov dekonstrukcijski pristop razumljivega) končnega sklepa, da je povsod najti »monopolizacijo transcendental-

nega načela« kot dejavnosti, ki je potekala najprej v smeri vedno večjih pooblastil razlagalca in kasneje, obratno, vedno manjših. Sklep ostaja relativističen: razlika med sedanostjo in preteklostjo je nerazrešljiva. Biti se je v tem besedilu nepričakovano izognil omenjanju za historizem osrednjega avtorja Michela Foucaulta, zato povzemimo njegovo stališče, ki ga najdemo nekje drugje:³ Foucaultovo »episteme« privzame kot monolitni model ter ga poveže s tradicijo ruskega formalizma. Zagovarja tudi podobnost med Derridajem in Foucaultom, čemur sledi kritika Derridajeve dekonstrukcije, ki pa že sama preiščuje lastno nezadostnost. Poenotenje zgodovine in s tem vrnitev principa kontinuitete vidi Biti v Foucaultovem obratu v genealogijo v sedemdesetih, ko se pojavi oblast kot vseobsegajoča mreža. Preohlavno zastavljeno povezavo med Derridajem in Foucaultom ter tudi Lacanom pa Biti takoj nato prenese na drugo, teoretično manj kompleksno raven, kjer pove, da tovrstni formalistični obrati zahtevajo institucionalno podporo, ki jo je omogočala Francija v poznih šestdesetih letih.

Njegova pesimistična kritika dekonstrukcije zares zadeva večji del ameriškega novega historizma, kjer igra ta metodološka tradicija pomembno vlogo. Drugače pa je z Bahtinovo hermenevtiko. Bahtin odklanja heideggerjevsko-gadamerjevsko pesniško mišljenje biti na račun diltheyevskega izhodišča v zgodku. Pri tem v nasprotju z Diltheyem vztraja pri omejenosti *lastnega* gledišča, na »zunajbivanju« spoznavajočega glede na predmet spoznavanja. Spoznavajoči postane odgovoren za lastno pozicijo v bivanju, saj ga drugi ne določa dokončno. Vladimir Biti nam na tem mestu predlaga, da gre zgolj za zamenjavo poudarkov, ko nam drugi nalaga naše mesto v velikem dialogu in našo odgovornost zanj, s tem pa namiguje na prazno premikanje izhodiščnih točk v krogu med preteklostjo in sedanostjo. Enotnost sveta je za Bahtina »enotnost polifoničnega romana«, kot pravi, vendar pa bi na tem mestu morali opozoriti na problematičnost teorije polifoničnega romana, ki nikakor ni nekaj enotnega – Bitijeva transcendentalna struktura –, zdi se celo, da je načelno nemogoč in zato ostaja odprt projekt.⁴ S tem pa se ukinja tudi možnost, ki jo predlaga Biti, da bi svet kot »utopični« romaneskni karnevalski trg ustvarjal nekakšno homogeno strukturo, ki bi omogočala dialog. Poleg tega dodajmo, da Bitijev ugovor, da so ekonomski, kulturni, rasni in spolnospecifični konflikti zunaj kronotopa karnevalskega trga, ne drži, kajti v monografiji o Rabelaisu najdemo npr. mesta, ki bi jih brez težav sprejeli kot novohistoristični feminizem v literarni vedi.

Avtorji zbornika se premalo ukvarjajo z danes osrednjimi spodbudami foucaultovskega zgodovinopisja, precej pogosto pa je sklicevanje na Bahtinova dela, ki so prav tako med glavnimi viri za nastanek novega historizma. Ivan Verč v svoji razpravi *O historičnem diskurzu* razpravlja o pojmu iz naslova, ki ga je v zadnjih desetletjih uvedla filozofija zgodovine ob poudarjanju specifičnosti narativnih strategij v historični razlagi. Šele na tej ravni se metode zgodovinopisja razlikujejo – v dvajsetem stoletju predvsem tri: vzročna zgodovina, nomološka (že izdelane zakonomernosti drugih strok) in zgodovina »dolgega trajanja«.⁵ Verč, med drugim sklicujoč se tudi na Bahtina, poudarja razliko med *razumevanjem*, ki se zapleta v iluzijo o nedosegljivi referenci v preteklosti, in *razlago*, ki je zgodovinarjevo dejanje ustvarjanja pomena. Pri tem ugotavlja, da se razlaga zgodovinar ne more odpovedati, medtem ko se iluziji reference pravzaprav mora. Zgodovinar se ukvarja s pomenom in odgovarja na temeljno vprašanje: »Kaj je tisto, kar dogodek spreminja v dogodek

zgodovine?» (Ricoeur). Temu ustreza v literarni zgodovini spreminjanje teksta kot danosti preteklosti v tekst zgodovinsko-literarne obravnave. Verč ob tem poudarja, da je zgodovinopisje sicer prevzemalo spodbude jezikoslovja in literarne vede, npr. naratologije, ne pa tudi literarna zgodovina, ki po razvitosti svoje metodologije po njegovem mnenju zaostaja.

Verč v svojem besedilu nakazuje tudi produktivne rešitve sodobne literarne zgodovine, ki je sprejela predpostavko, da se predmet spoznanja spreminja s pozicijo in metodološkim instrumentarijem opazovalca. Poleg tega je spoznavni razsežnosti dodala še etično raven, ki izhaja iz odgovornosti zgodovinopisnega početja. To pa po Verču zahteva zamenjavo besedišča absolutne diahronije z besediščem sinhroničnega pristopa. Tudi na tem mestu je treba natančno ločevati med razlago, torej opomenjanjem amorfnega materiala, in razumevanjem, za katerega »je literarna veda že izdelala ustrezne kronotopske pojme, kot so npr. *literarna evolucija*, *literarno dejstvo* in *literarno življenje*« ruskih formalistov. Pri tem pa je najpomembnejše, da Verč razume raziskovanje literarne zgodovine skozi perspektivo »odgovornosti«. Resničnost kot kategorija zgodovinopisnega diskurza obstaja zgolj prek dokaza, da je alternativna možnost neresnična, torej prek dejanja kritike; zato npr. Foucaultu sledeči avtorji govorijo predvsem o genealoški kritiki. »Zgodovinsko bo literarni diskurz, ki želi prepričati bralca o resnici svojih trditev, dosegel zaželeni rezultat verjetnosti le z *jasno in nedvoumno razpoznavnostjo svoje povedne strategije* (tu je srž odgovornosti).« To seveda ne ukinja možnosti enovite rdeče niti v določenem segmentu kulturnega razvoja, vendar pa je pri tem treba tudi eksplicirati vsakokratno raziskovalno izhodišče, npr. da je razvoj nacije implicitna vrednota (kar je seveda predpostavka in zato podvržena možnemu dvomu). Pri tem opozarjamo na bahtinovsko dikcijo kronotopskega razumevanja, ki pripada narativni razlagi kot odgovornemu dejanju prek tuje besede. Verč ob tem tudi eksplicitno omeni politično razsežnost literarne zgodovine, ki kot taka presega zgolj literarno problematiko in predlaga razkrivanje »zgolj literarnega« kot orodja za zakrivanje manj uglednega ozadja. (Omenimo, da je to podobno genealoški metodi Michela Foucaulta.)

Razprava Marka Juvana opozarja, da je za novi historizem – podobno kot uveljavljene vzpodbude Foucaulta, Antonia Gramscija in Clifforda Geertza – pomemben vpliv zgodnjega poststrukturalizma (Julia Kristeva s svojo recepcijo Bahtina in Roland Barthes), v katerem je proti koncu šestdesetih nastal pojem intertekstualnosti. Ravno intertekstualnost je vezni člen, ki je razgradil vodilne teme starega historizma: avtorstvo, enosmernost delovanja, hegemonistično-elitistični pojem vpliva. Posledica spremenjene perspektive je rahljanje meja literarnega besedila (to je Juvan ilustriral v svojih monografijah o medbesedilnosti *Krsta* v zgodovinski perspektivi in sinhronim vpogledom v parodijo kot medbesedilno vrsto). Intertekstualnost je moment vstopa historičnosti in družbenosti v razmislek o literaturi.

Sodobno literarno zgodovino razume Juvan v napetosti med »formalističnim« izročilom strukturalizma in dekonstrukcije ter novim historizmom in kulturnimi študijami, ki upoštevajo tudi ostale družbene prakse zunaj meja literarnega. Literarna hermenevtika, fenomenologija, recepcijska estetika, piercovska semiotika, kognitivna znanost in sodobno besediloslovje po Juvanu delijo spoznanje, da je literarno delo necela, procesualna in intersubjektivna (dialoška) tvorba: jezikovni sklelet vsebuje vrzeli, odprta mesta; drugotne eksistence besedila posredujejo njegovo spoznanje. Juvan pregleda posledice

historičnosti literarnega dela v treh poglavjih *Pisanje, Zapis in Branje* – pri tem pa se zdi izbira takšne triade problematična. Čeprav Juvan vztrajno opozarja na historično in družbeno-ideološko umestitev literarnega diskurza, pa premalo kritično sprejme npr. koncepcijo o literarnem delu kot shematični tvorbi, ki se konkretizira v branju – teza o shematičnem literarnem substratu se zdi apolitična, odtrgana od foucaultovskega polja, ki ga preči konkreten diagram oblasti. Koncepcija dela kot predmeta raziskovanja – tretjega elementa dialoga avtorja-pisca in bralca – se zdi v okviru foucaultovske filozofije dogodka nesprejemljiva. Literatura sama ostaja tako substanca za preosmislitve, to pa zakriva institucionalna ozadja, ki konstituirajo npr. pri Juvanu večkrat eksplicitno problematizirani literarni kanon. (S tega vidika je simptomatično, če pogledamo po zborniku, da zelo redki avtorji v njem konkretno – ne zgolj na načelni ravni – problematizirajo dosedanji kanon slovenske literature, alternative iščejo npr. v trivialnem (Verč, Mitrovič), a to pravzaprav zgolj poudarja vlogo kanona. Delni izjemi sta Verč in Darasz.)

Jola Škulj v svojem besedilu vzporeja pojem modernosti s koncepcijo historičnosti. Premene v pojmu modernosti naj bi dodatno osvetlile še bolj zapleteno problematiko historičnosti. Prelom med historičnostjo, ki je kulminirala v 19. stoletju, in njeno modifikacijo ob prelomu stoletja ustreza spremembi pojma modernost (pri tem je pomembno etimološko opozorilo na povezavo modernega s pomeni latinske besede *modernus* »prav zdaj« in ne z modo kot *modus*). Škuljeva izhaja iz dvojnosti, ki jo je sicer še v heglovskem horizontu formuliral Matei Calinescu, ko razpade pojem modernost na progresistični, buržoazni ali filistrski pojem in na estetski, kulturni ali anarhični pojem, ki prelamlja s progresističnim kultom razuma. Drugemu pojmu sledi avtorica od Stendhala prek Baudelaira kot ključne osebe k Nietzscheju in odmevom njegovih teoretičnih formulacij v dekonstrukcijskem diskurzu Paula de Mana. (Pri tem Jola Škulj ne zanemari razlik med postromantiko, moderno, modernizmom in postmodernizmom, ki ostajajo specifični pojmi kljub sodelovanju v omenjenem prelomu v koncepciji modernosti.) De Manova modernost implicira »zgodovinskost kot interpretirano in vedno znova reinterpreterirano dejstvo«. S tem se razpira dekonstrukcijski problem mišljenja sedanjosti, ujeti v aporijo zgodovine in modernosti, ki se vzajemno izključujeta in ohranjata.

Razpravljanje Jole Škulj o dveh oblikah historizma prevprašuje robove odnosa med tradicionalnim zgodovinopisjem in njegovo dekonstrukcijsko kritiko. Novi historizem pa je bil reakcija na prevladujočo, celo hegmono vlogo dekonstrukcije v literarni vedi, zato se definira kot nekaj drugega od nje. Ena od osrednjih značilnosti je npr. resno zanimanje za problematičnost literarnosti kot institucije: za Greenblatta je Shakespearova knjiga orožje kolonizatorjev, demanovske aporije modernega pa, kot zapiše avtorica, razumejo literarnost transhistorično. Ob tem je treba dodati, da Jola Škulj v svojih drugih objavah bolj nazorno predstavlja lastna stališča o problemu historičnega raziskovanja: pomembne vidike teoretičnega vrenja okoli problema dekonstrukcije poudarja prek aktualizacije heideggerjanskega modela historizma, kot ga formulira William Spanos (z razliko med dekonstrukcijo in »destrukcijo«, ki pritegne v igro še množico socialnih kontekstov, katerim odpira vrata kategorija »historične materialnosti jezika«).⁶ Drugi vidik historizma razvija Škuljeva ob teoretikih H. Whitu, P. Ricoeurju in F. B. Ankersmitu, ki razpravljajo o »narativizaciji« v historiografskem diskurzu. S tem sledi danes pomembni veji sodobne teorije zgodovinopisja, ki pa teče v veliki meri mimo foucaultovskega pristopa.

Razprave Bitija, Verča, Juvana in Jole Škulj so se dotaknile teorije novega historizma neposredno. Z drugega zornega kota vstopa v isti problem Miha Javornik v besedilu *Historičnost in informacijska družba*. Elektronski mediji močno posegajo v današnji svet z več pomembnih vidikov. Javornik pri tem ustrezno dodaja, da digitalna umetnost, torej umetnost, ki uporablja najnovejše tehnologije za svoj medij in material, prevzema nalogo vrednostnega premisleka o usodi človeka v elektronski dobi. V nadaljevanju avtor premišljuje usodo knjige in knjižnic v času digitalizacije sveta.

Za aktivne ustvarjalce na področju računalniške umetnosti je seveda nesprejemljivo Javornikovo povezovanje računalnika s trdo faktografsko informacijo in zvajanje računalniško vodenih naprav na tiskalnik za knjige, ki jih potem lahko kontemplativno v miru preberemo: »Dejanski izziv, pred katerim so se znašle humanistične stroke, je /.../ kako zaustaviti pospeševanje informacijskega pretoka, ne pa kako ga povečati.« Pri tem je knjiga privilegirana, ker upočasnjuje informacijski pretok. Obratno stališče najdemo pri Vilému Flusserju, klasiku teorije novih medijev, ki pri obravnavi t. i. tihih slik ponuja dve možnosti: omejiti poplavo podob tehnološke imaginacije ali pa jo potencilirati do take mere, da se razgradi v novo podobo. Javornikovo vztrajanje pri posebnem mestu literature med drugimi umetnostnimi mediji zadene ob problem, ki ga je v okviru literarne vede formuliral npr. Walter Moser.⁷ Med sedmimi funkcijami (posnemovalska itd.), ki jih lahko nosi literarno besedilo, je za nas posebej zanimiva ena: literatura lahko vzpostavlja odnos do sebe kot specifičnega medija. Moser se sklicuje na ugotovitve Flusserja, ki je napovedal konec Gutenbergove galaksije in prevlado novih avdio-vizualnih medijev. Za nas je pomembno, da so novi mediji omogočili, da se je literatura pokazala kot specifičen medij, seveda v situaciji, ko sta bila njena eksistenca ali vsaj monopol ogrožena. Moser dodaja, da je ravno ta vidik v literarnih vedah najmanj ozaveščen.

Podoben poseg v identiteto na videz neproblematičnih diskurzivnih enot, kot smo ga omenili v zvezi z digitalnimi mediji, lahko nakazujejo premisleki v razpravi Marije Stanonik *Vprašanje historizma/historičnosti in slovenska slovstvena folklor*, kjer opozarja na podobnosti med historizmom in folklorizmom, ki ju združujejo prevzemanje preteklih modelov in snovi, preoblikovanje privzetega in zavestno upoštevanje prejelnika. Nanašajoč se na tradicionalni historizem v umetnosti, torej posnemanje starih stilov v drugi polovici devetnajstega stoletja, razprava Stanonikove vseeno poudarja pomemben problem historizma, ki – v današnjem pomenu besede – ukinja enotno diahronijo in dokazuje poslušnost za kulturne specifičnosti v prostoru.

Praktični utelešenji novejših zgodovinskih pristopov k literaturi – če jih razumemo zelo ohlapno v kontekstu globalnih metodoloških premikov in ne v strogo novohistorističnih okvirjih – najdemo v razpravi Zdzisława Darasza *Pričakovanim slovenskim literarnozgodovinskimi sintezam na rob* in delno tudi v besedilu *V Italiji nastale zgodovine slovenske književnosti (po drugi svetovni vojni)* Zoltana Jana. Jan je zasnoval svoj izčrpen pregled italijanskih pregledov slovenske književnosti kot iskanje spodbud tujih metod in konceptualnih pogledov na literaturo, ki bi se izmaknili zaprtemu krogu matične literarne vede v Sloveniji. Žal pa je rezultat negativen, Italijani niso napisali izvirnih razprav o slovenski književnosti in so se raje naslanjali na izsledke slovenskih raziskovalcev; kar je morda zanimivo z vidika problema historizma, je poskus pogleda na eno kulturo skozi prizmo druge. Daraszov prispe-

vek pa je primer genealoškemu podobnega pristopa k literarni zgodovini – v njem razkriva prikriti diskontinuitete, ki so določale slovenske literarnozgodovinske sinteze. Najbolj očiten primer je problem ideologije etnolingvizma v slovenski literaturi in literarni zgodovini, torej konstitucije naroda na podlagi jezika. Vzvraten učinek te ideologije je zastiranje vidika univerzalnosti svojega izročila in, konkretnije, marginalizacija lastnih del, ki so nastala v nemščini in latinščini – to je v prid »sociološko celovitim narodom«, ki si tako prilastijo višje plasti ljudstva, ki pa, npr. v primeru barona Valvasorja, niso pozabile svoje pripadnosti Sloveniji. Zunaj sodobnih trendov primerjalne literarne zgodovine, kot jih je npr. predstavljal na predavanju v Ljubljani John Neubauer, pa ostaja seveda težnja po ustvarjanju nacionalne literarne zgodovine – projekt *History of the Literary Cultures in East-Central Europe*⁸ se nasprotno osredotoči na regionalne centre literarnega dogajanja. Daraszov prispevek predpostavlja apriorno vrednost nacionalne literarne zgodovine, za nas pa je zanimiv predvsem avtorjev ideološkokritični poudarek, ki ostaja, četudi problematičen, pomemben sestavni del nove(jše)ga literarnega zgodovinopisja.

Na prvi pogled bi se lahko Daraszevemu pristopu zdel soroden prispevek Gerharda Giesemanna *Der historische Ansatz in der Literatur – ein Verfahren zur Neutralisierung der kulturellen Tradition?*, vendar pa je zunanji pogled na zapirajoč se literarni sistem, kot ga je historistična usmeritev do druge polovice dvajsetega stoletja po nujnosti svoje logike ustvarjala pri nas, utemeljen v univerzalnih estetskih sodbah in zato seveda del tradicionalnih unilinearnih literarnozgodovinskih pristopov. Zgodovina ostaja tako univerzalna podoba esteticistično depolitiziranega napredka.

Velik del simpozija je pripadel tradicionalnim historizmom; v razpravah Branke Brlečić Vujić in Krešimirja Nemca je bilo raziskovanje dodatno osredinjeno okoli historične uveljavitve (starega) historizma na začetku romantike. Metoda tradicionalne zgodovine privzemajo tudi razprave Marije Mitrović, Zvonka Kovača, Nadežde N. Starikove in Júlíje Bálint Čeh.

Poseben model zgodovine, ki je pravzaprav ahistoričen, pa določa razprava Aleksandra Bjelčevića *Vagantska kitica in njene izpeljave od 16. do 19. stoletja* in Bojane Stojanović Pantović *Однос експресионизма према модернизму и авангарду*. Gre za model historičnosti, ki ga Foucault v *Arheologiji vednosti* pripisuje matematiki, kjer se diahrona logika izpeljav preslika na sinhrono os logičnega sistema – v literarni vedi je seveda ta model historičnosti zajet v strukturalistično-formalističnih pristopih k diahroni evoluciji form. V primeru verzologije Bjelčević raziskuje spreminjanje vagantske kitice skozi optiko njene vpetosti v sistem verzologije, Bojana Stojanović Pantović pa skuša na podoben način skozi binarne opozicije zamejiti ekspresionizem v odnosu do kompleksnega polja pojavov modernizma in avantgard, pa tudi drugih sočasnih literarnih gibanj. Ozadje v obeh primerih ostaja iskanje logičnega sistema formalne taksonomije, kjer ima vsak pojem svoje mesto, tako v sinhronem kot diahronem prerezu. Ob tem velja opozoriti, da tudi takšni stroki, kot je verzologija, ni nujno vztrajati znotraj formalizma, kot je nazorno pokazal Bahtin/Vološinov na primeru historične gramatike v *Marksizmu in filozofiji jezika*.

Simpozij *Obdobja* na temo historizem je pokazal, da na področju slovenistične, slavistične in slovenske primerjalne literarne vede ni izrazitega premika proti novohistoristični metodologiji (deloma zunaj tega zbornika osta-

jajo nekateri pomembni avtorji, za katere to ne velja, npr. Igor Grdina, Lado Kralj, Miran Hladnik in seveda avtorji, s katerimi smo se več ukvarjali v tem besedilu, Juvan, Verč, Biti, Škulj). Povsem zunaj tega simpozijskega razpravljanja so ostala vprašanja s področja feminističnih in postkolonialnih tokov sodobne literarne vede. Danes osrednji teoretik zgodovine Michel Foucault ostaja ob strani, več poudarka je na Mihailu Bahtinu (prim. Verčevo razpravo), ki je bil prav tako pomemben za izoblikovanje novega historizma. Literarno-zgodovinski pogledi so pogosto nepopustljivi pri strukturi slovenskega kanona, ki ga kot da relativizirajo omenjajoč trivialno in žanrsko literaturo. Zelo vztrajen je tudi »nacionalni interes« kot podlaga za pisanje (nacionalne) literarne zgodovine. Še bolj ostajajo nedotaknjene meje literarnega kot družbeno-zgodovinske institucije.

OPOMBE

¹ *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture: ob 80-letnici Oddelka za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Mednarodni simpozij Obdobja – metode in zvrsti*, Ljubljana, 9. – 11. december 1999. Ur. Aleksandra Derganc. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2002. (Obdobja; 18).

² V tej zvezi je tudi angleški glagol *to historicize* (historizirati), ki ga v tipično novohistoristični rabi privzema med avtorji zbornika samo Vladimir Biti.

³ Biti, Vladimir. »Periodization as a Technique of Cultural Identification.« *Cultural History after Foucault*. Neubauer, John & Wertheimer, Jürgen (ur.). *Arcadia*. 33. 1 (1998): 182–9.

⁴ Vaupotič, Aleš. »Philosophy of Mikhail Bakhtin: The concept of dialogism and mystical thought.« *Papers from the International Symposium Russian Religious Philosophy and Modern Thought*. *Logos*. 1. 2–3 (Fall 2001). URL <http://www.kud-logos.si/LOGOS-2-2201/vaupotic-Bakhtin.htm>

⁵ Cilja na Fernanda Braudela in *la nouvelle histoire*.

⁶ Škulj, Jola. »Literature as a Repository of Historical Consciousness: Reinterpreted Tale of Mnemosyne.« *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi, 2000.

⁷ Moser, Walter. »Literatur- und Kulturwissenschaft: Eine neue Dynamik.« *Arcadia*. 33. 2 (1998): 265–84.

⁸ Valdés, Mario J. & Hutcheon Linda. »Rethinking Literary History – Comparatively.« URL: <http://www.chass.utoronto.ca/lithist>

Aleš Vaupotič

Oktober 2003

Češka literarnovedna slavistika danes kljub svoji bogati zgodovini išče svoje novo mesto na univerzah. Zanimiv korak so naredili v Brnu, kjer so začeli izdajati zbornik del tamkajšnje Filozofske fakultete. Čeprav je ustanova od svoje ustanovitve zaradi ideoloških razlogov že večkrat spremenila naziv (danes se zopet imenuje »Masarykova univerzita v Brně«), imajo njeni zborniki, zlasti zborniki Filozofske fakultete, dolgo tradicijo. Pod oznako »X« lahko najdemo pod naslovom *Slavica litteraria* vrsto zbornikov literarnovedne slavistike. 4. in 5. številka sta bili izdani leta 2001 in 2002.

Večina prispevkov v tem zborniku je v češčini, nekaj pa je tudi besedil v ruščini in poljščini, izjemoma v nemščini. Vsebina je razdeljena na pet delov, pri čemer največji del obsegajo članki, ki jim sledi gradivo za diskusijo. Manjši del je posvečen obletnicam pomembnih čeških (oziroma moravskih) slavistov in literarnih teoretikov. V četrtem delu je objavljenih precej recenzij, zadnji del pa vsebuje zlasti novice z različnih strokovnih sestankov in konferenc.

Začetek predzadnje številke je posvečen ruski filozofiji in literaturi. Avtorica Galina Binova v besedilu »Две концепции любви в русской философии рубежа XIX – XX веков« (Dve zamisli ljubezni na prehodu iz 19. v 20. stoletje) obravnava temo ljubezni v ruski literaturi in kulturi nasploh v obdobju številnih sprememb v ruski družbi proti koncu 19. stoletja in zlasti prvih desetletij 20. stoletja, ko se je umaknil državni in cenzurni nadzor. Avtorica omenja nastanek nekakšne seksualne revolucije in religiozno-kulturne renesanse ter obravnava literaturo, ki to dogajanje opazuje in opisuje. V literaturo zahodne Evrope prihaja v tem času freudizem. Ta problem je v Rusiji definirala Vladimir Solovjev (1853–1900) v svojih dveh delih *Чтение о возжеловечестве* (Berilo o bogočloveštvu, 1871–1881) in *Смысл любви* (Pomen ljubezni, 1892), njegove filozofske postulate je razvijal Nikolaj Berdjajev (1874–1948), zlasti v svoji temeljni knjigi *Смысл творчества* (Pomen ustvarjalnosti, 1916), kjer definira ljubezen na podlagi romanov F. M. Dostojevskega:

1. erotična energija predstavlja vreclec ustvarjanja;
2. erotika je povezana z lepoto, Eros označuje iskanje in pot do lepega.

Nasprotnika Solovjeva in Berdjajeva sta bila ruski filozof in teolog Pavel Florenski in religiozni mislec Sergej Bulgakov (1871–1944). Ljubezen po njunem mnenju prihaja od Boga – Florenski in Bulgakov torej prevzemata vzorec iz *Svetega pisma*.

Josef Dohnal je napisal članek z naslovom »Střetání vnitřní a vnější reality v prózách Michaila Kuzmina« (Soočenje notranje in zunanje realitete v prozah Mihaila Kuzmina). Iz proznih del Mihaila Kuzmina (1872–1936) je avtor izbral zlasti kratke humoristične povesti in analiziral različne odnose nastopajočih oseb do realnosti. Besedilo Helene Filipove »Romantik sovětského dne Gennadij Špalikov (1937–1974)« prinaša portret tega samoraslega pesnika in scenarista, ki je bil imeniten v rafinirani enostavnosti svojih besedil. Na žalost se je njegova usoda končala tragično – pod vplivom alkohola je naredil samomor. Špalikov je v svojih delih občutljivo zaznamoval bližnji

svet in oblikoval lirične slike vsakdanjega življenja v mestu, ki je bilo glavni vir njegove inspiracije. Kritika je v zvezi z njegovim delom govorila o »impresionizmu občutkov« in prav zato je dobil vzdevek »romantik dobe odjuge«. Sicer je treba pristopati k označevalcu »romantik« v zvezi z rusko literaturo previdno, saj ima »ruska romantika« nekaj faz. Že melodičnost Špalikovih verzov nas na prvi pogled spominja na dediščino ruske romantike 19. stoletja, zlasti na puškinovsko tradicionalno klasično obliko verza, ki se pojavlja v ruski literaturi že dve stoletji z večjimi ali manjšimi odmori. Špalikovo delo lahko razvrstimo v nekaj tematskih enot. Prva enota vsebuje cel niz tem, ki niso v osredju njegovega ustvarjanja in jih je uporabljal pod različnimi vplivi, na primer strogi red vojaške akademije, kjer je študiral, problematiko vojne, ljubezensko poezijo in verze za njegovo hčerko. Osnovne tematske enote njegovega opusa so tri:

1. Slika Rusije, ki izhaja iz opisovanja nekaterih mest ali iz verzov, posvečenih ruskim pisateljem in pesnikom.
2. Pesmi, ki so posvečene fenomenu Moskve, v katerih je Špalikov opisal »ozračje življenja«.
3. Potovanje in pobeg iz mesta.

Tematika večjezičnosti in uvrščanja večjezičnih avtorjev v sistem narodne literature je na Češkem vedno živa, čeprav je bilo nemško govoreče prebivalstvo (in obenem večina nemško govoreče inteligence) po drugi svetovni vojni večinoma pregnano. Naslednjega poskusa komunistične družbe, da bi se po državnem udaru februarja 1948 »očistila« zadnjih ostankov židovske inteligence (in nasploh nacionalizma in kozmopolitizma), ni bilo mogoče privedi do »uspešnega konca«. Posledica politike molčanja, ki je nastopila takoj po obdobju procesov proti klerikalni, nacionalni in buržoazni inteligenci (v letih 1949–1957) in je bila za trenutek prekinjena v času t. i. praške pomladi leta 1968, je ponovno raziskovanje in odkrivanje dosežkov v okviru medvojne literarne vede in zgodovine. Med deloma pozabljenimi, oziroma med tistimi, katerih dela je bilo »zaželeno« pozabiti, je tudi Arne Novak (1880–1939), češki literarni zgodovinar in teoretik, od leta 1920 profesor češke književnosti na Masarykovi univerzi v Brnu in od leta 1937 do ukinitve čeških univerz jeseni leta 1939 njen rektor (umrl je čez nekaj dni). Alexej Mikulášek se je v svojem besedilu »Židovství v díle Arne Nováka jako interpretační problém« (Židovstvo v delu Armeta Novaka kot interpretacijski problem) s podnaslovom »Opomíjené souvislosti« (Zanemarjene povezave) ukvarjal z Novakovo raziskavo večjezične domače češke literature, za katero je značilno, da sega tudi v okvir židovske in nemške kulture, ki sta se v češkem prostoru zelo prepletali. Mikulášek v svojem besedilu opazuje tudi odnos A. Novaka do antisemitizma, njegovo soočenje z njim in zlasti njegovo kritiko po močnem dvigu v Nemčiji v tridesetih letih 20. stoletja. Novak je menil, da sta češka preteklost in sodobnost spleteni iz različnih etničnih slojev. Narod je po njegovem mnenju duhovna in moralna kategorija, saj med generacijami iz različnih »narodnih krogov« poteka sodelovanje. Tudi njegov odnos do cionističnega gibanja je bil bolj ali manj pozitiven. V svoje raziskave češke literature je uvrščal tudi židovsko literaturo, ki je bila napisana v češčini. Po Novakovih delih lahko sklepamo, da na Češkem takrat niso obstajale le tri samostojne literature (češka, nemška in židovska), ampak tudi prepletene češko-nemška, češko-židovska in nemško-židovska, ki so vzajemno vplivale ena na drugo.

Na začetku zadnje številke *Slavica litteraria* nadaljuje Galina Binova s problematiko odnosa med ljubeznijo in rusko literaturo v besedilu »Сексуально-эротическая образность в постмодернистическом дискурсе« (Seksualno-erotična prenesenost v postmodernističnem diskurzu). Najprej se ukvarja s problemom ljubezni v postmodernistični družbi, v kateri je prevladala citatnost: sodobni intelektualec svoji dragi ni rekel naravnost »ljubim«, ampak »Ljubim te, kakor je pisal ...« ... kakšen pesnik ali filozof. Avtorica meni, da se je s postmodernizmom uveljavilo več novih načinov življenja. Literatura se je odprla novim temam, in sicer svobodnemu seksu, ki je zamenjal prejšnje probleme in je bil na nek način »terapija«. V teoriji ruske literature lahko govorimo o »novi seksualnosti«, gre za sprejemanje seksa kot igre. V ruski literaturi in umetnosti nasploh se je od začetka 80. let pojavilo mnogo »brezmejnega seksa« in veliko vrst deviacij – mogoče kot reakcija na pomanjkanje erotike v uradni sovjetski kulturi. Binova kot temeljna avtorja ruskega postmodernizma omenja Viktorja Jerofejeva in Vladimira Sorokina.

Profesor Ivan Dorovský, ki se je specializiral za balkansko književnost, se je v svojem besedilu »Ještě o bilingvismu, biliterárnosti a dvojdomosti« vrnil k problematiki pisateljev, ki so v svojem delu uporabljali več jezikov. Problematiko je razdelil v nekaj skupin: bilingvist začne pisati v enem jeziku, ki ni nujno materni, in nadaljuje v drugem. V drugo skupino lahko štejemo avtorje, ki hkrati uporabljajo dva ali več jezikov. Obe skupini lahko razdelimo še na podskupine, v katerih en avtor uporablja kombinacije različnih pristopov. Kot primer iz češkega območja navaja češko-latinski bilingvizem iz starejšega obdobja pri Janu Husu, J. A. Komenskem, prepletanje češkega, slovaškega in nemškega jezika (Ján Kollár), slovaško-madžarski bilingvizem in tako naprej. Kot primer iz slovenske književnosti je omenil predvsem literaturo zamejskih Slovencev v Trstu, Gorici, Celovcu in Gradcu (Alojz Rebula, Boris Pahor, Vinko Beličič), pa tudi primere avtorjev, ki v svojem ustvarjanju uporabljajo kot vir večletnično okolje, na primer pesnik Fulvio Tomizza ter pesnik in esejist Renato Quaglia. Drugačna skupina večjezičnih avtorjev so večinoma tisti, ki so začeli pisati v jeziku, ki je imel bolj razvit sistem in so potem nadaljevali v maternem. Kot dva osnovna primera sta omenjena Karel Hynek Macha (1810–1836) in France Prešeren (1800–1849), oba sta pisala najprej v nemščini.

V prispevku, ki ga je napisal Ludvík Štěpán in ga poimenoval »Působení fantastických prvků na formu poezie polských romantiků« (Delovanje fantastičnih prvin v formi poezije poljskih romantikov), so sicer med viri poljske romantike omenjeni narava, pravljica bitja, krvosesi (zlasti pri Mickiewiczu), toda o močnem slovanskem duhu pri Poljakih tega časa je mogoče dvomiti: izguba državne in narodne neodvisnosti ter nadaljujoča se rusifikacija Poljakov sta bila močan vir za dvig nacionalizma in svojevrstne romantike.

Na koncu bi omenil še recenzijo z naslovom »Závěr projektu tří slovníků spisovatelů« (Zaključek projekta treh slovarjev pisateljev), objavljena je bila v zadnji številki zbornika *Slavica litteraria*. V dveh letih so bili izdani trije slovarji pisateljev v uredništvu brnskih avtorjev, in sicer poljskih, balkanskih ter ruskih, ukrajinskih in beloruskih. Avtor recenzije piše o težavah, ki so se pojavile pri sestavljanju teh slovarjev – zlasti časovnih. Kljub temu gre za kvalitetna dela, ki so manjkala na policah čeških knjigarn. Moj lastni komentar je, da gre (zlasti pri poljskem in balkanskem slovarju) za dela, ki so bila narejena nekoliko na hitro. Potrebnost teh slovarjev ne more opravičiti

številnih napak v osnovnih podatkih in napačnih prevodih naslovov. Zlasti pri predstavitvi *Slovarja balkanskih pisateljev* je v Pragi leta 2001 prišlo do nekaj konfliktov in škandalov.

Reforme češke slavistike, ki trajajo že nekaj let, do danes niso imele izrazitejšega rezultata. Upajmo, da bodo naslednji koraki v boljšo prihodnost in da bo še kdo na Češkem raziskoval na tem področju. *Slavica litteraria* se zdi korak v pravo smer.

Radek Novak

September 2003

V okviru letošnjega pisateljskega srečanja v Vilenici je potekal dvodnevni mednarodni komparativistični kolokvij »Prostori transgresije: robovi literature / Spaces of Transgressiveness: Verbal Art at the Edge«. Organiziralo ga je Slovensko društvo za primerjalno književnost, zanj pa ga je pripravila, ga z uvodnim govorom vpeljala in ga vodila Jola Škulj. Ta simpatična in dobrodošla novost naj bi v prihodnje postala stalni del srečanja pesnikov in pisateljev, večjo plodnost tovrstnih razgovorov pa naj bi zagotavljala akademska raven diskurza. Letošnjemu komparativističnemu kolokviyu je ob tem mogoče zapisati še tretjo zvezdico, namreč samo izbiro teme, čeprav se ta s kraškim prostorom ni ujemala le kulturnozgodovinsko in ne le glede na bližnjo vključitev Slovenije v Evropsko unijo. Problem transgresije, ki obenem implicira problem(atičnost) postmoderne identitete, je na filozofski, literarnoteoretski in literarnometodološki ravni namreč bistven tudi kot razmišljanje o postmoderni kulturi, s čimer se je komparativistični kolokvij plodno navezoval na ustvarjanje literature danes – torej na sam pisateljski del Vilenice. Na kolokviyu so sodelovali Jean Bessière, Marijan Dović, Zoltan Jan, Marko Juvan, Jelka Kernev Štrajn, Bart Keunen, Darja Pavlič, Igor Škamperle, Bertrand Westphal in Igor Zabel, razdeljen pa je bil na tri tematske sklope (Prostori spremenljive identitete, Hibridni prostori umetnosti in Vpis prostora v tekst).

Prvi tukaj omenjeni tematski sklop je s prispevki Jana, Dovića in esejističnega Škamperleta problematiko zastavil v navezavi na Trst kot prostor, kjer se mešajo vplivi romanskega in slovanskega sveta. (Lokalni kolorit tega problemskega sklopa kolokvija je dodatno podprlo dejstvo, da sta dva govorca namesto angleščine kot uradnega jezika kolokvija uporabljala lokalne jezike. To kljub lepi in simpatični gesti ni bilo povsem produktivno zaradi tujih poslušalcev. Če namreč ti delujejo po principu spoštovanja in zanimanja za lokalno sredi globalnega, bi jih ravno te informacije morale najbolj zanimati.)

Jan je s tradicionalno metodologijo preučevanja prevodne recepcije opozoril na hudo neuravnoteženost v dinamiki literarne izmenjave med slovenskim in italijanskim prostorom v Italiji in prišel do streznjujočega zaključka: vse, kar je izšlo v polstoletnem obdobju, ne presega števila knjig, ki jih tam izdajo založbe v treh dneh. Recepcijo slovenske prevodne literature poleg maloštevilnih izdaj, izdaj nereprezentativnih tekstov in izdaj pri nereprezentativnih založbah inhibira še dejstvo, da Italija dobiva informacije o slovenskem leposlovju prek francoskega knjižnega trga. Toda v bistvu je vse to zgolj simptom globljega mehanizma. Jan se mu je približal z opazko, da italijanski knjižni trg (ob izjemah Kosovela in Bartola), pogosto zaradi osebnih znanstev in prijateljskega posredovanja, ugodno sprejme netipične, mogoče ne ravno vrhunske slovenske leposlovne tekste, ki pa jih zaznamuje italijanski ali romanski kolorit.

Globlji mehanizem slovensko-italijanske literarne izmenjave v Italiji bi se ob tem dalo elegantno ilustrirati s preprosto aplikacijo Gadamerjevega modela dveh (kulturnih, literarnih) horizontov, med katerima ne more priti do pravega, k bogatjenju obeh usmerjenega dialoga. Napačne izbire na obeh straneh se v tej luči izkažejo kot posledice slabega poznavanja 'drugega', to pa se hrani vsaj iz

iracionalnega strahu pred 'drugim'. Zdi se, da bi analiza prevodnih mehanizmov med Italijo in Slovenijo morala poseči do teh globinskih plasti iracionalnih strahov, pri tem pa bi tradicionalna metodologija preučevanja recepcije in vpliva potrebovala dopolnila.

Problem slovensko-italijanskih literarnih izmenjav je na historično raven prenesel in ga v odnosu do nacionalne literarne vede kritično poglobil M. Dovič, ki je koncept literarnega repertoarja polisistemske teorije Itamarja Even-Zoharja apliciral na Prešernovo uvajanje različnih pesemskih oblik iz bolj razvitega romanskega in latinskega literarnega repertoarja v manj razvit in z »uvozi«
okrepljen slovenski literarni repertoar. Pri tem je Dovič na neki splošni ravni ugotovil, da se morajo nacional(istič)ne literarne vede skozi samorefleksijo upirati lastni ideološki tendenci, da bi posamezne avtorje preveličale kot samonikle tam, kjer je v resnici šlo za literarni 'uvoz'.

Ko skušam napraviti nekakšen sklep o tem delu kolokvija, lahko rečem, da je za italijansko-slovenske kulturne in literarne odnose značilen naslednji model transgresije. Na eni strani imamo močnejši literarni repertoar, ki na iracionalni ravni inhibira recepcijo šibkejšega repertoarja, na drugi strani pa imamo šibkejši repertoar, ki se želi okrepiti z izposojami iz močnejšega repertoarja. Koliko te izposoje potem integrira, je odvisno od bolj ali manj natančne samorefleksije. Takšno funkcioniranje mehanizma, smo izvedeli iz Škamperletovega prispevka, se ponovi tudi v tržaški kulturni identiteti – na en način pri Italijanih in na drug, pozitivno integracijski način pri Slovencih.

Seveda je pravkar povedano treba ocenjevati šele v luči na kolokviju najprej predstavljenega tematskega sklopa Hibridni prostori umetnosti. Poleg Zabelovega prispevka o konceptualizmu, ki se je upr redukciji likovnega dela na golo vizualnost in je kot čisto likovnost priznaval ravno v likovni prostor postavljene besede/tekst, je v tem tematskem sklopu šlo predvsem za filozofsko in metodološko obdelavo transgresije in kulturne identitete. Takšen pristop je v svojem uvodnem govoru strukturirala že J. Škulj z mislijo, da postmoderna kulturna identiteta ni več samoumevna in fiksna, kot izhaja iz Herderjevega pojmovanja 'narodne duše', temveč da je v identiteto danes bistveno vgrajen mehanizem transgresije.

Problematico različnih pojmovanj transgresije in prostora je pregledno zastavil prispevek B. Westphala, ki je izhajal iz teze, da je latinska beseda *transgressio* implicirala nevtralen prehod čez mejo, da pa je bila ta nevtralnost izgubljena že v ljudskih jezikih. Tam je beseda dobila pomen lomljenja mej/pravil, ki urejajo stično območje dveh prostorov in ki vsakega izmed prostorov konstituirajo kot fiksno entiteto z jasno določenim centrom in robovi. Transgresivno gibanje skozi fiksni prostor se tako dogaja kot sunek od centra proti periferiji in nato kot osvobajajoče prebitje jasno začrtanih robov. Westphal je pokazal, da je takšno, negativno pojmovanje transgresije bistveno povezano s konceptom fiksnega prostora: toda ko ga transgresija ruši, obenem razkriva možnosti alternativnih ureditev prostora. Ravno v tem trenutku pa se lahko pojavi neko povsem drugačno spoznanje, namreč da je fiksnost tradicionalno pojmovanega prostora pravzaprav nekaj navideznega.

S tem je Westphal namesto koncepta uni-prostora vpeljal koncept nenehno spreminjajočega se, gibljivega prostora-časa. Če je s svojim *panta rei* o podobnem prostoru govoril že Heraklit, ga sodobni teoretiki z različnimi pojmi (teritorij Deleuza in Guattarija, Lotmanove semiosfere, Even-Zoharjev polisi-

stem kot skupek mnogoterih sistemov) razvijajo ob postmodernem pojmovanju transgresije. Po Westphalu se to od tradicionalnega koncepta razlikuje po tem, da se znova približa nekdanjemu rimskemu nevtralnemu prehajanju meje. Pri tem novem pojmovanju gre pravzaprav bolj za inherentno transgresivno zmožnost samega polisistema: gibanje je tu centripetalno, izvira na nejasnih robovih, potuje proti centru in ga preobraža v zgolj-točko v sistemu. Opisana transgresivna zmožnost seveda ni več nedovoljena, ampak je vgrajena v sam polisistem. Slednji zato postane neskončno gibljiva, nikoli dokončana, rizomatsko organizirana in kot da lahkotno optimistična celovitost, v kateri valujejo in interferirajo ritmi mnogoterih prostorov in časov.

Te prepričljive semiološke in filozofske uvide je Westphal nekoliko manj prepričljivo apliciral na preučevanje literature, ko je z analizo odnosa med opazovalcem in opazovano realnostjo/realnostmi prešel na problematiko gledišča v prostoru in metodološko načrtno razliko med imagološkimi in geokritičnimi študijami. Če imagolog izhaja iz koncepta fiksnega prostora, ki ga preučuje skozi eno samo gledišče, in na ta način odkriva nacionalne stereotipe, pa geokritika zanima ravno mnogoterost gledišč. Geokritik je navezan na nenehno gibljivi, multiplicirani prostor, ki ga preučuje z različnih problemskih vidikov ter analizira njegove najrazličnejše literarne in umetniške reprezentacije. Na ta način razkriva inherentne stereotipe, a s tem se mu prostor, ki ga običajno imamo za realnega, razkriva kot intertekstualni konstrukt.

Westphalovo obravnavo postmoderne koncepta mnogoterega in gibljivega prostora bi se dalo povezati z referatoma J. Bessièra in B. Keunena, ki sta se ukvarjala s postmoderno identiteto, kakor se artikulira v likih literarnih tekstov. Strukturo gibljivega poli-prostora lahko tako prenesem na strukturo postmoderne identitete in sklepam, da je postmoderna identiteta inherentno transgresivna ter zato nenehno v procesu konstruiranja. Ob tem se lahko vprašam, ali je postmoderna nevtralna transgresija tudi v primeru postmoderne identitete enako neproblematična, skoraj optimistična in lahkotno svobodna, kot bi utegnili sklepati ob Westphalovi predstavitvi problematike prostora.

Bessière je na to vprašanje odgovarjal posredno. Najprej je na teoretski ravni vzpostavil model transgresije, v katerem bolj ali manj poudarjeno, toda hkrati in soodvisno delujeta moderna in postmoderna dimenzija transgresije. Medtem ko montaignovsko moderno dimenzijo definira volja do moči, ki subjekt sili v nenehno samopreseganje, pa lotmanovsko postmoderno transgresijo karakterizira izčrpanost take volje. Kadar prevlada postmoderna dimenzija, je subjektova identiteta že v temelju izbrisana – to je nato potrdila analiza kronotopa v romanih postkolonialnih avtorjev. V protagonistovem premikanju po kronotopu, v tej blodnji po nenehno neznanem *heart of darkness*, je avtor referata, kot se zdi, videl simbolno artikulacijo postmoderne identitete: svobodne in v svojih dejanjih transgresivne, toda obtežene z občutkom mučnosti in izpraznjenosti.

Do podobnih sklepov je ob literarnih tekstih s skupnim motivom popotovanja prišel B. Keunen. Če izstop iz mitskega 'doma' v kaotični svet popotovanja prevprašuje izhodiščno in fiksno identiteto, jo vrnitev domov potrdi: junak se po vseh peripetijah domov vrne natančno takšen, kot je odšel. V pikaresknih romanih kot variaciji tega modela se junakova izhodiščna, zmotna identiteta skozi prigode postopoma prilikuje pravi, moral(istič)no ustrezni identiteti. Radikalna sprememba antičnega modela po Keunenu nastopi šele z romani Zolaja, Joyca, Dos Passosa idr.: tu je izhodiščna identiteta najprej zanikana,

zato jo je v procesu blodnje po industrijskem (vele)mestu treba na novo izgrajevati. Toda če proces blodnje simbolno uteleša fluidnost modernistične, na tok zavesti pripete identitete, je protagonist tako imenovane 'crime fiction' 80-ih in 90-ih let 20. stoletja še mnogo radikalnejši. Ker je že izhodiščno brez kakršne koli identitete, ga nosi skozi meglo popolne dezorientacije. Če vendarle želi preživeti, je prisiljen v nenehno paberkovanje in hkratno odmetavanje neuporabnih drobcev identitete. Ob Keunenovem prikazu bi se kot najboljša metafora za postmoderno identiteto zadel princip »kupi – uporabi – odvrzi«, ob katerem se identiteta razkriva kot dinamizem med supermarketom in smetiščem.

Tretji tematski sklop kolokvija se je osredotočil na razmerje med geografskim prostorom in tekstom. D. Pavlič se je tako ukvarjala z analizo, kako se podobe geografskega prostora, zlasti narave, vpisujejo v lirsko poezijo, in ob izbranih primerih slovenske in svetovne književnosti prišla do zaključka, da so podobe narave v romantični poeziji funkcionirale kot metafore razpoloženja lirskega subjekta. V modernistični poeziji je podobe ohranilo funkcijo slikanja 'notranjega sveta', vendar novejša teorije, po katerih vsaka pesem konstituira lasten, od dejanskega sveta bolj ali manj ločen besedilni svet, tega žal ne upoštevajo dovolj.

Nekoliko drugače se je s transgresivnostjo v potopisu *De l'Allemagne* Mme de Staël ukvarjala J. K. Štrajn. Ob Lotmanovih teoretskih izhodiščih je opozorila na transgresivnost ženske avtorice, ki subvertira v kulturnem horizontu dodeljeno žensko vlogo in odkriva odprti prostor, ko po moško prestopa meje francoskega, z razsvetljenstvom prepojenega kulturnega horizonta. Po drugi strani je transgresivnost dela o Nemčiji ravno v tem, da je avtorica v svoj razsvetljenski kulturni horizont vnašala spoznanja nemške filozofije in svoje bolj ali manj intuitivno dojetje nemškega romantičnega duha. Kajpada takšno kulturno posredovanje med horizonti ni bilo neproblematično, ampak predvsem takšno, kot ga je strukturiral avtoričin izhodiščni horizont – po mnenju nekaterih literarnih zgodovinarjev naj bi namreč šlo predvsem za prevzem Sturm und Dranga, ne pa za prenos nemškega romantizma v francoski kulturni horizont.

Nove aspekte transgresivnosti znotraj teksta je odprl M. Juvan, ko je preverjal razmerje med intertekstualnostjo in prostorom ter spoznanja apliciral na Kosovelove konse. Problemsko jedro svojega razmišljanja je definiral ob Westphalovem namigu, da bi intertekstualnost lahko aplicirali na metaforo prostora kot knjige. Pri tem je prostor vzpostavil v smislu 'znotrajbesedilnega' prostora teksta (prepleta različnih, na posamezne tekstne perspektive vezanih besedilnih svetov) in v smislu 'zunajbesedilnega prostora' (kulturnega konteksta, semiosfere ipd., kamor se vpisuje znotrajbesedilni prostor). Intertekstualnost je Juvan definiral kot zaobidenje vseh meja, ki omogoča amalgamiranje prej ločenih prostorov v heterogeni skupni prostor transgresije, in nato opozoril na različne vrste transgresije: na ravni tropov (*tropična transgresija*), na ravni tekstne koherence (*eksplozija teksta*) in na intertekstualnost. Pri slednji prihaja do rušenja mej med tekstnimi perspektivami in s tem do nekakšne metaforične deteritorializacije točke gledišča kot nosilke posamezne tekstne perspektive.

Na ravni odnosa med znotrajbesedilnim in zunajbesedilnim prostorom je Juvan odkril še dve vrsti intertekstualnosti: *Intertekstualna transgresija prostora*, primer katere so Kosovelovi konsi, je vnos zunajbesedilnih prostorov

(posnetkov stilemov, žanrov, formaliziranih jezikovnih praks) v matični prostor teksta, kjer napotujejo na svoj izvorni kontekst (cerkev, sodno dvorano, časopis), prostor teksta pa konstituirajo kot igro mnogoterih semiotičnih prostorov in s tem kot heterogeni prostor transgresije. (Druga vrsta intertekstualnosti, ki ravno tako preigrava odnos med znotrajbesedilnim in zunajbesedilnim prostorom, je po Juvanu intertekstualnost naših življenjskih svetov: tu v heterogeni soprisotnosti delujejo mnoga besedila, izjave, diskurzi in simbolne forme, iz katerih se oblikuje besedilo našega življenja.)

Ob Juvanovi zaostritvi problema identitete in transgresije na raven odnosa med zunaj- in znotrajliterarnostjo bi bilo moč omeniti Škamperletovo misel o fikciji, izrečeno v kontekstu posameznikovega transgrediranja sebe in integracije lastnega neznanega. Fikcija namreč funkcionira kot tisto srečno vmesno območje, kjer človek kakor Odisej pri Fajakih ovrednoti, uzavesti in opomeni svoje realne izkušnje. Ko pa jim enkrat podeli celovito obliko, celovitost podeli tudi samemu sebi.

Če potegnem črto pod rob komparativističnega kolokvija, potem moram poudariti svoj vtis, da sem malce pogrešala v koncizne sklepe oblikovane moderatorske komentarje, ki bi prispevke povzemali in jih hkrati problemsko soočali, tako da bi se plodna diskusija nemara laže razživela. Drugo ugotovitev moram zapisati tako, da se postavim v perspektivo naključnega, za literarno vedo precej motiviranega poslušalca kolokvija, ki je užival v teoretsko zgoščenih predstavitev B. Westphala in M. Juvana. Toda obenem se je spraševal, kako da na kolokviju ni sodeloval vsaj kakšen predstavnik Oddelka za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Tak, za literarno vedo motivirani poslušalec kolokvija, je seveda lahko pomislil na organizacijske in 'porodne' težave, s katerimi se je, kot pač vsak nov projekt, soočal tudi komparativistični kolokvij v Vilenici. Vendar bi bilo celo tovrstne težave v prihodnje mogoče reševati tako, da se jim najprej po karnevalsko nasmehujemo in da jih nato, po vzoru Gadamerjeve dinamike horizontov, rešujemo s plodnim dialogom, ki bo naslednje leto simpozijško diskusijo le še požlahtnil.

Alenka Jovanovski

November 2003

Sodelavci v tej številki:

Srečko Fišer,
5290 Šempeter pri Gorici, SI, Na hribu 13.

Alenka Jovanovski,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2.

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

Jacek Krištof Kozak,
Edmonton, AB T6G2E6, Canada, University of Alberta, Canadian Centre for Austrian and Central European Studies, 300 Arts Bld.

Ramona Malita
Oradea 3700 Bihor, Romania, Aluminei No 53, D2, ap. 97.

Radek Novak,
140 00 Praha 4, Česka rep., Mečislavova 14.

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

Aleš Vaupotič,
1000 Ljubljana, SI, Malgajeva 15.

Metka Zupančič,
Tuscaloosa, AL 35487-0246, USA, University of Alabama, MLC, Box 870246.

UDK 82.081:213

krščansko-judovsko izročilo / Biblija / stvarjenje / literarno ustvarjanje / pesništvo / pesniški jezik / poetika

Vid Snoj: Dejanje v začetku

Prvi del teksta prinaša branje biblične pripovedi o stvarjenju sveta, ki skuša pokazati tako na vzvišenost dogodka kakor tudi pripovedi o njem. Drugi del pa je razprava o implikacijah te pripovedi v evropski znanosti in pesništvu.

UDK 821.163.6.09-1 Prešeren F:821.131.1.09-13 Tasso T.

italijanska književnost / slovenska književnost / epsko pesništvo / literarni vplivi / Tasso, Torquato / Prešeren, France

Srečko Fišer: Tasso in Prešeren. Prevajalčeve marginalije in malo literarne zgodovine

Prešernoslovci zvečine soglašajo, da je mogoče govoriti o Tassovem vplivu na kitico *Krsta pri Savici*, sicer pa naj bi bil avtor *Osvobojenega Jeruzalema* Prešernu zanimiv bolj s svojo romantično-tragično usodo kot pa s svojo poezijo. Avtor nahaja nekatere kompleksnejše paralele v delih obeh pesnikov in čeprav ne poskuša dokazovati realnega vpliva, postavlja tezo, da zveze zelo verjetno segajo onkraj biografsko-anekdotične in formalne sfere.

UDK 82.015.14 Staël M. de

romantika / romantična estetika / Staël, Madame de / literarno vrednotenje / literarna recepcija / literarni kanon / genij

Ramona Malita: Destačlovski eseji. K mnogostranskemu branju gospe de Staël

Prispevek predlaga novo branje destačlovskih esejev. Pri tem se opira na interpretativno mrežo, povezano s procesom oblikovanja estetskih in literarnih kanonov. Članek skuša s kritiško metodo odkriti notranje mehanizme nastajanja kanona, kot je prikazano pri gospe de Staël, ker je ravno tu mogoče razbrati prve zasnutke romantičnega načrta.

UDK 821.163.6.09-312.6
82.01-312.6

slovenska književnost / literarni žanri / avtobiografija / avtobiografski roman / fikcija
/ Kovačič, Lojze / Pirjevec, Nedeljka

Alenka Koron: Avtobiografija, fikcija in roman: o možnostih žanra 'roman kot avtobiografija'

Kristalni čas Lojzeta Kovačiča (1990) in *Zaznamovana* Nedeljke Pirjevec (1992) sta žanrsko mešani deli, ki nadaljujeta izročilo eksistencialistično-modernističnih pripovednih vzorcev in avtobiografskega modernizma in odstopata od aktualnih postmodernističnih teženj v literaturi na začetku 90. let. Sprejeti sta bili kot romana, njuna sintetična žanrskost pa ustreza tudi nefikcijskemu žanru avtobiografije. Prispevek se zavzema za uvedbo žanrskega razreda 'roman kot avtobiografija', ki združuje besedili/a s podobnim prepletom fikcijskih in nefikcijskih značilnosti. Umestitev obeh besedil v novi žanrski razred, ki priznava uveljavljeno postmoderno prakso, da ni vsa literatura le fikcijska, skuša utemeljiti s pomočjo pragmatičnega modela za razločevanje fikcije in nefikcije.

UDK 82.091:292

literatura in mit / mitokritika / Durand, Gilbert / literarni miti / mitološki liki / antična mitologija / Hermes / Afrodita

Metka Zupančič: Srečanja med Hermesom in Afrodito

Članek, ki izhaja iz prepričanja o prisotnosti antičnih mitov v sodobni književnosti, filozofiji in kulturi, obravnava različne novejšje usmeritve v raziskovanju mitskih vzorcev, zlasti mitokritiko, kot jo je oblikoval Gilbert Durand. Za današnje dobo se zdita pomembna predvsem mitska vzorca Hermesa in Afrodite. Članek osvetli različne poglede nanju in opozori na nekatera literarna dela, v katerih sta prepoznavna.

UDK 82.01-21

tragedija / teorija tragedije / Aristoteles / Lévinas, Emmanuel / poststrukturalizem / subjekt

Krištof Jacek Kozak: O tragičnem danes – iz perspektive subjekta in situacije

Članek zasleduje vpliv, ki so ga imele Aristotelove predpostavke o tragediji, in tako poudarja vprašanje paradigmatizacije *Poetike*. V zvezi s sodobnimi oblikami tragedije se članek nadalje posveča institucionalizaciji subjektovega razkroja in poststrukturalističnim hipotezam ter novim temeljem za samo-vzpostavitev subjekta, kakor jih je razvil filozof Lévinas. Članek zagovarja sodobni pogled na tragedijo, ki jo razume kot dramatično, konfliktno situacijo, ki pa mora izpolnjevati dva pogoja: biti mora hkrati neizogibna in nerazrešljiva.

NAVODILA ZA AVTORJE

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

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

Rokopise in diskete pošljite na naslov: Darja Pavlič, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija. Za stik z urednico lahko uporabite tudi elektronsko pošto (darja.pavlic@uni-mb.si).

Rokopisi morajo biti tipkani ali natisnjeni z dvojnimi presledki, tj. največ 30 vrst na strani. Normalna stran obsega 2000 znakov; avtorji naj to upoštevajo pri izbiri nabora znakov.

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

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

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

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

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

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

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

Opombe so oštevilčene tekoče in uvrščene na konec glavnega besedila.

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

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

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

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

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

Članke v revijah navajamo tako:

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

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

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

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

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

GUIDELINES FOR AUTHORS

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:

Darja Pavlič, *Primerjalna književnost*, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Further information can be obtained from the editor of Comparative Literature via e-mail at (darja.pavlic@uni-mb.si).

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

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), while other submissions, such as reports, reviews and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). The articles must have an accompanying synopsis (up to 300 characters) and abstract (up to 2,000 characters). Synopses are published in Slovene and a foreign 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.

Primerjalna književnost

*Comparative Literature, Volume 26, Nr. 2,
Ljubljana, December 2003*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

• PAPERS

Vid Snoj:

Deed in the beginning 1

Srečko Fišer:

Tasso and Prešeren: translator's marginalia
and a little literary history 21

Ramona Malita:

Les essais staëliens. Pour une lecture polygonale
de Madame de Staël 43

Alenka Koron:

Autobiography, fiction and novel: on the possibilities
of a genre of the 'novel as autobiography' 65

Metka Zupančič:

Hermes and Aphrodite Encounters 87

Krištof Jacek Kozak

On the Tragic Today: From the Perspective
of the Subject and the Situation 101

• BOOK REVIEWS

• REPORT

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 26/2003, št. 2

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

Uredniški odbor (Editorial board): Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj, Tomo Virk (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): Darja Pavlič

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

Dokumentacijska oprema člankov: Seta Knop

Likovna oprema: Igor Resnik

Prelom: Alenka Maček

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

© 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): 3000 SIT, za študente in dijake 1500 SIT.
Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

Revija je vključena v:

MLA Directory of Periodicals: a guide to journals and series in languages and literatures. – New York : MLA

MLA international bibliography of books and articles on the modern languages and literatures. – New York : MLA

Bibliographie de l'histoire littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's international periodicals directory. – New Providence : Bowker

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

Oddano v tisk 4. 12. 2003.