

Primerjalna knjizevnost

Ljubljana 2005 • številka 1

RAZPRAVE

Monica Spiridon

Tea Štoka

France Bernik

Manfred Pfister

Neža Zajc

David Bandelli

Babis Dermitzakis

Gašper Troha

Alenka Koron

KRITIKE



P Primerjalna književnost

PKn, letnik 28, št. 1, Ljubljana, junij 2005
UDK 82.091(05)

VSEBINA

▪ RAZPRAVE

Monica Spiridon:

Kronika napovedane smrti: postmodernizem 1

Tea Štoka:

Fantastika in Calvinova postmodernistična pripovedna dela..... 15

France Bernik:

Lirika in njena prevedljivost 33

Manfred Pfister:

O eseju kot o eni izmed uprizoritvenih umetnosti 43

Neža Zajc:

Začetki avtobiografskosti v zahodni Evropi in Rusiji..... 53

David Bandelli:

Stopnja fikcionalizacije v *Dnevniku* Andreja Čeboklija 77

Babis Dermitzakis:

Prva ljubezen Ivana Turgenjeva in grškega pisatelja
Ioannisa Kondilakisa..... 91

Gašper Troha:

Podoba družbenega sistema v slovenski dramatiki
1943–1990..... 99

Alenka Koron:

Teorija/teorije diskurza in literarna veda (2. del) 119

▪ **KRITIKE**

(Vnovično) pisanje o literarni zgodovini
(*Matjaž Zaplotnik*) 135

K zgodovini, teoriji in praksi razmerij med ljudskim
in umetnim (*Alenka Koron*) 144

Nova, urbana dramatika praznine (*Gašper Troha*) 149

KRONIKA NAPOVEDANE SMRTI: POSTMODERNIZEM

RAZPRAVE

Monica Spiridon

Univerza v Bukarešti

Razprava, ki izhaja iz prepričanja, da bi morali začeti govoriti o postmodernizmu v preteklem času, opredeli nekatere njegove značilnosti in opozori na razpoznavne poteze vzhodnoevropskih postmodernizmov, zlasti romunskega. V sklepu je izražena domneva, da bo novi literarni trend svojo osnovo poiskal v transcendenci.

Chronicle of a Death Foretold: Postmodernism. *Based on the statement that we should begin to discuss postmodernism in the past tense, the article defines some of its characteristics and indicates a few distinctive features of Eastern European postmodernisms, specially Romanian. In conclusion an assumption is made that the next trend will find its foundation in transcendence.*

Komu zvoni?

Nekoč je burila kulturno srenjo neverjetna blaznost, znana kot *postmodernizem* ali v rahlo drugačni obliki *postmodernost*.¹ V tistem času si malone nobena knjiga, ki si jo lahko zamislimo, broširana ali v trdih platnicah, akademska ali poljudna razprava, izdelek visoke umetnosti ali široke potrošnje, ni mogla kaj, da ne bi paradirala s to skorajda magično formulacijo. To ni bilo donosno početje samo na kulturnem področju, temveč tudi pri zasebnem oglaševanju. V takratnem časopisu si zlahka prebral: »Postmodernistična stavba naprodaj!«

Bilo je že tako usojeno, da je čas tekel, ključni izraz *postmodernizem* pa nam je še kar uhajal in se zavijal v misterij. Zaradi visoke precenjenosti, pa vse prepogoste rabe in zlorabe je ta čedalje prožnejši in raztegljivejši pojem peljal v zmedo, nepomembnost in kategorialno izpraznjenost.

¹ Razprava je bila v angleščini objavljena v zborniku *The Finer Grain, Studies Presented to Mihaly Szegegy - Maszac*, Bloomington, Indiana University Press, 2003, str. 45–62.

Pred kakšnim desetletjem se je trend očitno spremenil. V tem smislu se lahko celo naključna leksikalna rentgenska slika kulturoloških naslovov izkaže za simptomatično in nadvse sugestivno. Citiram na slepo: »onstran postmodernizma, neo-post-modernizem, post- ali celo past-postmodernizem, po postmodernizmu« itd. Podnaslovi se glasijo: »In memoriam« ali s podobnim krepkim pridihom nagrobnega napisa. Nekateri avtorji že kar brez rokavic ugotavljajo, kakšno je »stanje pojma«: »Zdaj ko je postmodernizem mrtev in ko se končno poslavljamo od njega, je začelo nekaj drugega prevzemati našo kulturno domišljijo in predlagam, da temu novemu pojavu rečemo avant-pop.« (America, Olsen 1995, 3)

Zdi se popolnoma jasno, da lahko poslej govorimo o postmodernizmu v preteklem času: vprašanje »Kaj je bil postmodernizem?« se sliši bolj domače kakor »Kaj je postmodernizem?« Možen odgovor je, da je bila postmodernost po eni strani nekakšen premor, prehod, presledek, medvladje, mašilo, začasna rešitev oziroma vmesna modernost, po drugi pa nekaj čisto drugega, kar naj bi v bistvu sledilo. Če se ozremo nazaj, se lahko zdaj sprašujemo o nekoč nepredvidljivi prihodnosti kot o svoji bližnji preteklosti. V več kot enem oziru zdaj postmodernizem spominja na tranzitno vozilo, s katerim so se morala v nekem trenutku prevažati skorajda vsa kulturna področja, če so hotela ubežati modernosti. Nakar so ga vsa po vrsti zapustila. Od srede šestdesetih let pa do poznih osemdesetih ni bilo v bistvu »postmoderno« nič drugega kot sinonim za »zdaj« ali »dandanes«.

Vrh tega je šlo v diskusijah še za dvoumje podpomenov v zmedi med *postmoderno dobo* – kot duhovnim nizom možnosti in tudi kot obdobjem, ki kronološko sledi modernosti – ter obstojem *postmodernizma* kot izraznega stila na eni strani in umetniškega programa na drugi.

Kar se tiče njegove osnove, ne gre spregledati hudega pritiska in vpliva znanosti: termodinamike (Prigogine, Stengers 1979) in njene »nove alianse«; matematike in fizike s Heisenbergovimi enačbami, difuzno logiko in difuznimi sistemi, z nedoločnostmi kvantne fizike, ne-evklidsko geometrijo, zlasti pa Mandelbrotovo tezo o neskončnih fraktalnih razsežnostih britanske obale. Mandelbrota je kot izvajalca postmoderne znanosti še prav posebej kanoniziral Lyotard. Njegovi fraktali so postali ikona kaotičnih procesov, ki povzemajo neskončne fragmentacije postmodernosti. (Mandelbrot 1977). Postmodernizem je spodbijal evklidsko strategijo približevanja idealnih in nespremenljivih oblik sveta in jih zamenjal z geometrijo neprekinjenega spreminjanja in diferenciranja. Prav tako je spodbijal kulturne topografije in domeno vrednot ter tako postajal izvorna spodbuda tako imenovane »estetike kaosa«.

Bežen pogled po sicer obširni literaturi, izbrani o tej temi, nam razkrije, da obstaja vsaj toliko, če ne več postmodernizmov, kot je geografskih območij, kultur, področij umovanja in ustvarjanja. Babilonska pojmovna večpomenskost je nazadnje pripeljala do navzkrižnih reakcij, ki so obtoževale postmodernizem nesporno nezdružljivih teženj: očitno je bil kriv predajanja pretiranemu historizmu, hkrati pa tudi pogubnemu anahronizmu, nihilističnega radikalizma kot tudi nostalgičnega konservativizma, komercializma, ki meji na kič, pa tudi elitistične arogance in še marsičesa drugega.

Postmodernost je pokrivala območje kulturnih dejstev, ki jih ni bilo mogoče obvladovati z enotnim klasifikacijskim sistemom. Postala je generični homonim, ki je pripomogel k precejšnji zmedri in potemtakem kar nekaj ključnih vprašanj pustil neodgovorjenih:

– Kdaj natanko se je postmodernost pojavila? Takoj po drugi svetovni vojni ali v bistvu potem, ko so se izčrpali povojni radikalni in ekskluzivni neo-modernizmi?

– Smo bili priča samozadostnemu kulturnemu obdobju ali zgolj odskočni deski v novo stoletje in novo tisočletje?

– Je bila postmodernost glede na modernost ekskluzivistično gibanje ali, ravno nasprotno, vseobsežno gibanje?

– Kar se tiče umetniškega ustvarjanja (jezikov umetnosti), je mar obstajala kakršna koli postmodernistična realnost, ki je bila dostopna resnični percepciji, ali smo se ukvarjali z intelektualnim izdelkom, ki je poskušal najti svojo empirično upravičenost?

Poleg tega, in da bi bile zadeve še bolj zapletene, je pojem razpotegnil svoj pomen iz sfere fenomenologije še na aksiologijo, kjer je postal osnova ostrih vrednostnih presojev. Iste lastnosti, gledane z nasprotnih kotov, so v luči standardov in norm postmodernosti postale predmet obeh ved. S širše časovne perspektive je videti položaj še težavnejši, saj vodi v pojmovne slepe ulice, kakršno je razmerje: moderno / postmoderno / sodobno. Zato Arthur Danto trdi, da je bolje govoriti o post-zgodovinski sodobnosti, ki se javlja »po smrti umetnosti«, ko ni na spregled nobene druge razpoznavne usmeritve, ki bi utegnila biti koristna:

V vsakem primeru se je razlikovanje med modernim in sodobnim razbistrilo šele v sedemdesetih in osemdesetih letih. Sodobna umetnost je tako še dolgo ostajala *moderna umetnost, ki jo ustvarjajo naši sodobniki*. V nekem trenutku očitno nista bila več ustrezen način razmišljanja, kakor pač priča potreba po iznajdbi oznake »postmoderno«. Vendar pa je bila ta morda preveč močna, saj je bilo »postmoderno« vse pretesno povezano z enim od področij sodobne umetnosti. V resnici se mi zdi, da izraz »postmoderno« zares označuje poseben slog, ki se ga lahko naučimo prepoznavati, kot se lahko naučimo prepoznavati primerke baroka in rokokoja. (Danto 1997, 11)

Kot ugotavlja Danto, postmodernizem zaznamuje poseben slog in v bistvu je že za nami to prvo obdobje progresivnega umiranja umetnosti: pratrenutek, ki sledi bistvenemu vprašanju: *Zakaj sem umetnina?* ali *Kdaj je to umetnina?* A v bistvu gre še vedno za zgodovinski trenutek in torej za nekaj zastarelega na naši poti, ko stopamo *Kdo ve kam ...*

Pretekle prihodnosti: mit preboja

Modernistična svoboda, zasnovana na opoziciji kot zanikovanje vsega meščanskega, je bila sposobna sanjati popolnoma nove svetove znotraj umetnosti. Izraz postmodernizem se je nanašal na slovo tako od visokega modernizma kakor tudi od neo-avantgard. Je bilo v odsotnosti temeljnih resnic in vrednot, ki jih modernost zavrača, mogoče najti kakršno koli solidarnostno načelo?

Fragmentacija, subjektivizem, anarhija, stalna konfliktnost in anomija so se zdele neizogibne posledice zloma verske in filozofske gotovosti.

Na poseben način je postmodernizem razširil anarhistične napade zoper humanistične temelje, zoper obstoječi red in zoper eksplicitna prizadevanja za pravi pluralizem. Slavil je heterogenost; k življenju je obujal najzgodnejše vizije poenotene sveta in spodkopaval monolite, kjer koli so bili. Zaradi silnega navala modernističnih slogovnih modelov je bilo prav toliko oblik postmodernizma, kolikor je bilo visokih modernizmov. Postmodernizem se je tako postopoma pomikal proti relativizmu. V jezikih različnih umetnosti se je postmoderna pluralizem – občasno zajet pod etiketo eklektičnosti – oblikoval s pomočjo lastnega zakona, apokaliptičnega prepričanja, da »*se sme vse*«; to je bilo na glavo postavljeno fatalistično modernistično prepričanje, da »*nič ne deluje*«.

V takšnih okoliščinah je bila bodisi pristna ali lažna zahteva po popolni invenciji nepovratno zgubljena. V luči postmodernosti je postalo zakonito vračanje k vsakršni poprejšnji metodi, k vsakršnemu poprejšnjemu statusu, k vsakršni poprejšnji tehniki ali maniri. Katera koli obstoječa formula kulturnega repertoarja je bila lahko uporabljena ali ponovno pripeljana na oder. Postmodernizem je pretkano igral na karto spomina. Kulturno nasledstvo – ustvarjalec kot dedič *že ustvarjenega* – je bilo deležno veljave in je v bistvu postalo ena od redkih še priznanih umetniških norm.

Ko je šlo za literaturo, je bilo vendarle najti vsaj nekaj potez, ki so se lahko prikladno stekale pod postmodernim nebom. Med njimi zlasti strpnost in kompromisnost na estetskem področju. Potem ko sta se vse od Cervantesa obe tako imenovani »veliki tradiciji« kosali za teritorij fikcije, se jima je nazadnje posrečilo koeksistirati in celo sodelovati, tako teoretično kot praktično. Prva je na videz mimetičen odnos do sveta, druga pa je odprta samorefleksija.

Prav tako velja omeniti raznolikost receptov, ki je bila dotlej brez prime-re. Tako so se lahko pod isto streho znašli grozljivka in spekulativni esej; avtobiografija in zgodovinski dokument ter eruditska fantazija; neosentimentalni kič in metafikcija itd. Obdobje postmoderneznega znaka je prav tako zaznamoval oživiljen interes za pripovedovanje zgodb in za domišljijo; ta ni imela samo izjemno velikega vpliva na javnost, temveč zlasti na avtoritete s področja teorije. V tem pogledu postmoderna literarna praksa ni proizvedla ustreznih analitičnih instrumentov za strokovno, profesionalno branje. Njenim teoretskim prizadevanjem za generaliziranje ali za specifično analizo, interpretacijo in evalvacijo je bilo pač usojeno propasti.

Na spekulativnem nivoju je bila postmodernost razumljena kot postmetafizična in vsekakor panlingvistična doba. Tako bi si bilo postmodernizem težko zamišljati brez kontinentalnega poststrukturalizma – brez Derridaja, Barthesa, Foucaulta itd. S svojimi bralnimi strategijami, pavšalno povezanimi pod pojmom »*dekonstrukcija*«, je postmodernizem dokazoval, da besedila zmeraj vsebujejo prav tiste prvine, katerih se najbolj otepajo. (Foster, Hal 1983, X-XVI)

Samo jedro ameriške dekonstrukcije je bila njena bogata zaloga implicitnih ali eksplicitnih hipotez glede jezika in jezikovne prakse. Ko je dekon-

strukcija zasedla osrednje ameriško prizorišče kot novorojena zvezda, se je Richard Rorty – katerega je Harold Bloom razglasil za najzanimivejšega živečega ameriškega filozofa – angažiral v osebni subverzivni kampanji, ki je spodnašala domnevno temeljnost zahodnoevropske epistemologije. Da niti ne omenjamo njegove izrazite obsedenosti, zlasti v osemdesetih letih, z močno dejavno zmogljivostjo jezika in celo z njegovo neizogibno »privatizacijo«, če naj se tako izrazimo.

John R. Searle je bil po svoji strani verjetno najbolj jasni komentator in tudi najpomembnejši ameriški sogovornik Jacquesa Derridaja. V dobro znani seriji polemičnih izmenjav s Searlom je francoski filozof v očitni samoobrambi odgovarjal, da so ga narobe razumeli in celo narobe razlagali, medtem ko je hkrati pazil, da se ne bi dotaknil kakršne koli ustrežnejše interpretacije njegovih trditev.

Uvoz Derridajevih hipotez na ameriško obalo prek pristanišča v Baltimoru in odtod neposredno na univerzitetne oddelke za francoščino in angleščino, ne da bi se ustavili na carini ameriške filozofije, ni mogel uiti Searlovemu budnemu očesu. Berkeleyjski profesor filozofije duha in jezika je napadel predvsem Derridajevo malone popolno nepoznavanje moderne filozofije jezika, pa naj začnemo s Fregejem in nadaljujemo z Russellom, Wittgensteinom, Carnapom, Tarskim ali Quineom. (Searle 1995).

Derrida ne ostaja nič manj kot Husserl predwittgensteinovski filozof, pa če je še tako vztrajno napadal hkrati lingvistične in filozofske predpostavke tako imenovanega zahodnoevropskega logocentrizma. Tako se je precej tradicionalistični guru dekonstrukcije lahko potegoval le za naslov popolnega inovatorja na področju nejasnega in vse preveč metaforiziranega filozofskega diskurza. Po mnenju Mihalyja Szegedyja-Maszaka »prevajati Derridaja v nekatere jezike ni kaj bistveno lažje kot poustvarjati pesniško besedilo.« (Szegedy-Maszak 2001, 211)

Ustavimo se še pri enem značilnem primeru dekonstrukcije. Za avtoritativnega dekonstrukcionista Paula de Mana je osebni koncept *čistega branja* še naprej deloval kot mejnik nečesa, kar bi lahko poimenovali antiteoretska teorija. Dokaj paradokсно izraža pravo alergijo do totalitarne teorije, kar je tudi samo postalo najbolj totalitarna dogma. Če smo natančnejši, je *čisto branje* zgolj spekulativno sredstvo, dotlej umaknjeno iz besedil, tako da njihova literarnost postane nevidna in navsezadnje nerelevantna za profesionalnega bralca.

Paul de Man neverjetno precenjuje figurativno zmogljivost jezika, ki obstaja pred procesom proizvodnje in recepcije pomenov. (de Mann 1983). Te posebne vrste branja so nazadnje popolnoma nevtralizirale kakršno koli potencialno in dejansko razliko med literarnimi in neliterarnimi besedili, posebej pa še med literarnimi in filozofskimi. De Man vsekakor izraža prav arogantno pomanjkanje interesa za nekatere predmete svoje interpretacije, pa če gre tudi za takšne pesnike, kot je Hölderlin. V načelu je literarni, filozofski ali znanstveni status nekega besedila popolnoma irelevanten glede na svoj položaj sredstva, ki proizvaja pomen.

Vzhodno od Raja

Najzanimivejše reakcije na postmodernizem ali postmodernost najdemo na leviski politične arene. Zanimivo je, da ko gre za ocenjevanje postmodernizma z marksističnega vidika, se mejna črta, ki ločuje teritorialne vode, ujema z nekdanjo železno zaveso. Zahodnjaške levičarje je privlačilo postmodernistično preziranje kanoniziranih vrednot in njegovo nezaupanje v humanistično univerzalistične pripovedi. Tako imenovana postmoderna uvidevnost do potrošniških načinov življenja, ki smo ji priča v svojevrstni strpnosti do kiča, je povzročila le šibkejšo reakcijo v levičarskih krogih Zahodne Evrope.

V Vzhodni Evropi, po drugi strani, pa je bil postmodernizem prav perverzno izpostavljen kot simptom nepovratnega razkroja poznega kapitalizma. Nasploh je bil postmodernizem na vsakem od vzhodnih geopolitičnih področij drugačen. Nekaj razpoznavnih potez, ki so komajda navzoče v zahodnem svetu, pa je vendarle najti v vseh vzhodnoevropskih postmodernizmih.

Ena od teh je bil odnos do proletkulta in do vsiljenih ideologizacij nacionalnih kultur po sovjetskem prevzemu Vzhodne in Jugovzhodne Evrope. Boljševizem si je prizadeval izbrisati, kar koli je obstajalo pred njegovim prihodom. Njegova negativistična in prekucuška strategija je bila v bistvu enako nasilna kakor evropski modernistični radikalizmi vseh barv in okusov. Komunizem je predstavljal samega sebe kot močno politiko modernizacije, ki naj bi se iz industrije in poljedelstva prenesla na ljudi in njihove temeljne vrednote. Skoraj vse v komunizmu je poskušalo biti novo: nova industrija, novo gospodarstvo, nova oblast, novi družbeni odnosi, predvsem pa tako imenovani in prepovelečevani novi človek.

Kar se tiče *Komunističnega manifesta*, vlada med preučevalci soglasje, da predstavlja »temeljno besedilo internacionalističnega političnega modernizma, ki je zdaj staro več kot sto petdeset let«. (Osborne 2000, 63)

Vse od začetka je bila kultura kapitala razumljena kot sistemska konkretizacija mefistovskega duha zanikovanja. Kaj je *Komunistični manifest* v tem kontekstu – v katerem je dobil »čarovnik« moderne družbe določeno kritično mero nadzora nad svojo oblastjo – drugega kakor, z Bermanovimi besedami rečeno, »arhetip stoletja modernističnih manifestov in gibanj ... prva modernistična umetnina« (Berman 1982, 89).

Novi red in novega človeka, ki naj bi ga izpeljal, je spremljala tudi nova literatura. Literatura, ki naj bi se ji posrečilo znebiti vseh svojih tradicij in ki bi se poskušala dokopati do novih standardov, novih kanonov, novih meril, novih zvrsti in oblik, novih tem in novih izraznih slogov. Obnova realizma je bila tudi del te načrtovane vsesplošne preнове: iz tega je nastal »socialistični realizem«, z nekdanjimi avantgardami pa so ga povezovale nekonformistične antiburžoazne radikalne težnje.

V Romuniji je bilo na primer opaziti prizadevanja za ponovno obuditev »tradicije avantgard« iz časov med obema vojnama, ki pa so trajala le kratek čas tako imenovane »odjuge« med letoma 1965-1971, ko je Ceausescu sprožil kulturno revolucijo po kitajskem vzoru. V tem kontekstu se je

v romunskih intelektualnih krogih zgodnjih osemdesetih let pojavila postmoderna tematika. Najmlajši avtorji osemdesetih let – »tekstualistična generacija«, ki je izkoristila povezavo med francoskim tekstualizmom in nekaterimi zahodnimi levičarskimi, celo maoističnimi ideologijami – so se začeli proti koncu desetletja sklicevati na postmoderna stremljenja. Njihov postmodernistični nastop je bilo artikulirano prizadevanje, da bi obudili in prenovili vse, kar je bilo vredno oživljanja z vidika znanilcev lokalnega postmodernizma. To je bil začetek zanimive igre med pisatelji in oblastjo ter njeno cenzuro. Nazadnje so bili ožigosani kot proameriški, dekadentni, kozmopolitski, buržujski, zahodnjaški plačanci. Istočasno je postal postmodernizem fetišiziran in se mu je posrečilo vzpostaviti trdne niti med literaturo in drugimi umetnostmi ter kulturnimi področji, kot sta na primer arhitektura ali urbanizem. (Spiridon, Craciun, Lefter, 1999).

Nekatere vzhodno-srednjeevropske dežele so bile zlasti v zadnjem desetletju pred padcem komunizma priča spektakularnemu pojavu »nominalistične« vrste postmodernizma: šlo je za izrazito teoretski program z malo ali nič empiričnimi aplikacijami v literarni proizvodnji.

To je bilo povezano z odnosom zahodnih oziroma vzhodnih levičarskih ideologov do postmodernizma. V bistvu je šlo za nenaklonjenost do postmodernih nazorov, retorike, možnosti, da bi prevzeli katero koli od prevladujočih velikih pripovedi, v katerih so komunistični totalitarizmi (posebno še v svoji najradikalnejši obliki v Romuniji) videli največjo grožnjo.

Kljub očitnemu pomanjkanju postmoderne literarne produkcije so vzhodnoevropski zagovorniki postmodernizma slednjega izkoristili za implicitno spodbijanje komunističnega programa. Pisatelji so poskušali problematizirati – vsaj na teoretskem nivoju – mit ene same veljavne ideologije, čaščenje marksizma kot edine koherentne pojasnjevalne teorije in kot resničnega predstavnika sodobnega humanizma.

Ponovno obujena volja po sinhronizaciji z Zahodom, ki je v Romuniji sledila decembru 1989, je pomenila za postmodernizem precejšnjo spodbudo. Viden sad je bila svojevrstna karnevalizacija postmodernizma, ki je začel kazati ves svoj vulgarni čar. V zgodnjih devetdesetih letih je postal postmodernizem sinonim vsega dobrega in prijetnega, ponašal se je skratka z vsestransko ugodnimi konotacijami. Študentje humanistike in družbenih ved so se izogibali vseh predavanj, ki v naslovu niso premogla pojma, ki »odpira vsa vrata«.

Posnemanje feminističnih, postkolonialističnih in multikulturalističnih diskurzov je na čisto teoretskem nivoju pomagalo postmoderno obsedenost vzdrževati pri življenju v razmerju stalnega medsebojnega izposojanja pozornost zbujujočih trendovskih konceptov. Podobno so se ustvarjalne prakse najmlajše generacije pisateljev izneverile zgodnjim simptomom »napovedane smrti« postmodernizma, katerega somrak se je bližal s koncem stoletja in tisočletja.

Zaenkrat še niso našle imena inovativne prakse, ki so se predstavljale za simptome »nove senzibilnosti« in ki so rasle ob medijskih in komunikacijsko tehnoloških inovacijah. Zadnji manifesti te generacije trdijo, da bo prihajajoča literatura poslala na smetišče zgodovine vso »zelenjadarsko metafiziko«,

skupaj z nekonsistentnimi fantaziranci urbanega modernizma ter zlasti še z izrazito samorefleksivno »postmoderno tradicijo« osemdesetih let.

Postmodernizem v očeh opazovalca

Postmodernizem je bil predvsem poseben način gledanja, odvisen od naših kontaktnih leč, skoz katere že kar nekaj časa gledamo na vse. Njegovo edino oprijemljivo manifestacijo najdemo v samih razpravah o postmodernosti. Se je naš način gledanja zadnje čase spremenil?

Nekatera zgovorna dejstva nas spodbujajo k popustljivosti, v glavnem kot odgovor na nove izzive; med temi so nekateri samo novi obrazi ponovno oživiljenih večnih dilem literarnosti in kulture kot celote. Vsaj kulturna produkcija novih medijev – tako imenovana »*mediagenična realnost*«, »*ki-bernetski prostor*«, »*virtualna resničnost*« in »*hipertekst*« – nujno potrebuje ustrezne analitične kategorije. Lotili so se mogočega in prikladnega prilagajanja starih dobrih postmodernih konceptov, pa ni delovalo. (Ryan 1999).

Nekateri od častitljivih »gurujev« dekonstrukcije so si na vso moč prizadevali, da bi postali zgodnji preroki posebne vrste kulture, ki so jo proizvajali novi mediji. Do neke mere je razvoj tako imenovanega elektronskega pisanja po pomoti veljal za posledico in ilustracijo zgodnejših hipotez Jacquesa Derridaja in Jeana Baudrillarda v zvezi s tekstualnostjo, reprezentacijo in mediji. Dandanes in iz stroge teoretske perspektive niso takšni poskusi nič manj sporni, kot so tvegani.

Ena od vej poznega poststrukturalizma si je neprestano in na vso moč prizadevala, da bi ujela korak z razcvetom računalniško podprte intelektualne produkcije. V tem kontekstu sta se zlasti Derrida in Baudrillard javno razglašala za teoretika novih tehnologij. Vse očitnejša postaja spornost načina, s katerim Baudrillard povzema VR (virtualno resničnost) kot podstat hiperrealnosti. Že v knjigi *Amerika* (1986) francoski teoretik opisuje televizijo in zabavišne parke, kakršen je *Disneyland*, kot idealne primere distopične ne-realnosti ali tretjestopenjsko umišljene resničnosti; to stališče ostaja izrazito sporno. Obenem je Derrida za svojo rabo ponovno definiral kategorijo virtualnosti, zlasti v svojih raznoterih komentarjih o spektralnih resničnostih ali o halucinatoričnem bistvu nekaterih političnih reprezentacij, kar je marsikdaj izzvalo sarkastične odzive posameznih strokovnjakov s specializiranih področij.

Že samo gornje bežne opombe o položaju stvari nas opozarjajo na tvegane izenačitve med virtualno resničnostjo (VR) na eni strani in spacialno razsežnostjo vizualne resničnosti na drugi strani. Najnevarnejša skušnjava je povzemanje aksiomatskih sorodnosti med elektronskim pisanjem in postmoderno estetiko. Ali, drugače rečeno, najnevarnejša je hipoteza o neposrednem razmerju med postmodernimi teorijami in elektronsko tekstualnostjo.

Priznati moram, da se je privlačno lotevati literature v okviru dihotomij, kot na primer linearnost v nasprotju do spacialnosti; besedilo kot izkušnja globine v nasprotju do besedila kot izkušnje površine; pa nasprotja herme-

nevtična globina – surfanje, hierarhičnost – svobodna struktura besedila, red – kaos, kontinuiranost – fragmentiranost itd. Naslednji korak je razglasitev enakovrednosti vseh drugih elementov gornjih nasprotij kot sovpadajočih simptomov postmodernosti in elektronske tekstualnosti.

Žal se pri temeljitejšem pretresu domneva, da meja med modernostjo in tiskanim besedilom na eni strani ter postmodernostjo in elektronsko tekstualnostjo na drugi teče med obema antinomičnima nizoma, izkaže za prav tako netočno, kot je zmotna, v resnici ni nič drugega kot popolno zavajanje. Nova komunikacijska sredstva v bistvu igrajo v obeh možnostih; če jih preučujemo s tega stališča, se izkažejo za komplementarna. V tej točki se ni mogoče izogniti vprašanju »ali kokoš ali jajce«: So novi koncepti, ki jih porajajo nove tehnologije, najustreznejši za poprej obstoječo postmoderno literaturo? Ali, ravno obratno, to vrsto literature posebej spodbujajo sredstva moderne tehnologije, kot zlasti dajejo misliti romani Thomasa Pynchona ali Dona DeLilla? Ko govorimo o pojmih, kot so *avant-sensibility*, *media-scape*, *mediagenična resničnost*, *informacijska superavtocesta*, se moramo zavedati, da se vsakokrat samodejno spet javljajo novi obrazi zelo starih jezikovno-literarnih dilem. (Landow, Delany 1993).

Lep primer ponuja sam koncept virtualnosti. Njegova usoda nosi znake starega manihejstva, katerega korenine segajo nazaj do sholastično-aristoteltskega binoma *in actu* ter *in potentia*, oboje pa je navzoče v dveh obrazih po splošnem mnenju postmodernega virtualnega prostora: na eni strani ponaredek (proizvod tega, kar pove glagol »ponarediti«), na drugi pa simulakrum, iluzija, zrcalni odsev, neskončno rojevanje (proizvod tega, kar pove glagol »delati«).

Še drug izmuzljiv pojem, ki si ga je poskusno prilastil postmodernizem, kibernetični prostor (*cyberspace*), nosi prav spektakularno vsebino na najbolj nepričakovanih kulturnih področjih – začelo se je z umetniškimi teorijami in končalo z diskurzom oglaševalcev ali kolumnistov. Zelo redki pravzaprav vedo, da imamo opravka z navadno epistemološko prisposobo, ki jo je v zgodnjih osemdesetih letih skoval pisatelj William Gibson v znamenitem odstavku s triintridesetimi besedami na tretji strani svojega prvega romana trilogije, ki vključuje naslove *Neuromancer*² (Gibson 1984), *Count Zero* (Gibson 1986) in *Mona Lisa Overdrive* (Gibson 1988). Pozneje je pisatelj v znameniti in pogosto citirani izjavi za javnost sam zgovorno komentiral pojem spacialne substance, na katero je meril njegov koncept: »V bistvu ni tam nobenega tam.« Izpraznjeni prejemnik tega koncepta, neobremenjen s kakršnim koli kulturnim izročilom, je od vsega začetka deloval kot čista virtualnost ali kot sanjski katalizator. Domala ves terminološki sveženj, ki izvira iz Gibsonove knjige, ima v bistvu bogato ludistično razsežnost. Gre za to, da zna poudariti skrito teatralnost sveta, ki ga ustvarjajo računalniki, igra pa se z dvojnimi pomenom izraza *performance*.

Po besedah ene od vodilnih oseb »avant-popa«, domnevne naslednika postmodernizma:

² V slovenskem prevodu je delo izšlo pod naslovom *Nevromant* (1997).

Večina zgodnjih avtorjev postmodernizma, ki so v petdesetih, šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih prihajali v dejavno zrelost, si je obupno prizadevala, da ne bi imela nobenega opravka s prvimi vrstami vse mogočnejše mediagenične »resničnosti«, ki je hitro postajala tisti prostor, v katerem se je dogajala večina naših družbenih menjav. Kazalo je, da je postmodernizem povozil popularni medijski stroj, ki ga je nazadnje uničil, iz njegovih ostalin pa je bil zdaj rojen avant-pop. (America, Olsen 1995, 11).

V prizadevanju, da bi prepoznali nove pomenske vzorce v elektronski literaturi – ki ji nekateri pravijo »postmoderna« – lahko v bistvu vidimo zadnjo epizodo iskanja, starega kakor evropska kultura sama. V svojih različnih obdobjih je evropska kultura predajala nalogo simboliziranja idealnega modela celote eni vrsti kulturnega ustvarjanja za drugo. V srednjem veku je bila to *Katedrala*, v razsvetljenstvu *Enciklopedija*; za modernost je bila to Mallarméjeva *Knjiga* – in morda Proustov roman, ta besedna katedrala, kot jo pisatelj sam opredeljuje v esejih o Johnu Ruskinu; za postmodernost je bila to *neskončna utopična intertekstualnost*, kjer celo najmanjši drobec odseva stroj celote.

Ta vrsta neskončne intertekstualnosti terja teoretično neomejeno interpretacijo in postmodernost je zlorabljala ta koncept v vsakem možnem oziru, zlasti zaradi svojih postopkov *samega branja*. V zgodnjih devetdesetih letih je tovrstne zlorabe Eco opredelil kot »interpretacijsko pretiranost« ter jo temeljito obdelal v svojih javnih in objavljenih dialogih z Jonathanom Cullerjem, Richardom Rortyjem in Christine Brook-Rose.

Po besedah Stefana Collinija, urednika Ecovih dialogov z zgoraj omenjenimi teoretiki, je tako izrazil svoj protest zoper to, kar vidi kot perverzno »prilaščanje ideje neomejene semioze« (Eco 1992, 8).

Potreba po postavljanju samoumevnih meja – pa naj gre za skupnostne, zgodovinske ali obojne – nikakor ni nova – zlasti ne po pojavu na bralca usmerjenih interpretacijskih teorij in njihovih različic s konstanško šolo vred. Vodilno ime slednje, Hans Robert Jauss, se je močno zanašal na določeni pomen avtoritete interpretacijskih skupnosti, na kar pa je postmodernost gledala z odporom kot na opresivne instance. Kako se lahko Eco posreči krmariti med Scilo in Karibdo?

Njegova prva poteza je bila, da je spodbijal domnevno postmoderna slavospev »Vse je dopustno!«:

Vendarle pa sem se odločil, da je mogoče vzpostaviti nekaj meja, onstran katerih lahko rečeš, da je neka interpretacija slaba in za lase privlečena. Kot merilo je moja kvazipopprovska zgradba morda prešibka, zadošča pa, ko ugotavljamo, da pač *ne drži trditev, da je vse dopustno*. (Eco 1992, 144)

Ecov naslednji korak je dokazovanje, da obstaja več »stopenj sprejemljivosti interpretacij« (Eco 1992, 149), čeprav ljudje kot po pravilu uporabljajo besedila za udejanjanje najdrznejših dekonstrukcij.

Odkod te stopnje sprejemljivosti izvirajo? Kako ta evalvacijska merila delujejo in ali se interpretacijske skupnosti implicitno držijo svojih navodil?

Vsestransko prikladen odgovor je, da bi se morali postaviti v kožo vseh poprejšnjih razlagalcev, saj vsaka nova interpretacija avtomatično spodbija

vsakršno prejšnjo interpretacijo. Potemtakem nam ne preostane drugega kot prevzeti stališče »zgodovine tekstnih interpretacij«.

Prav ta zgodovina nas opremi z zahtevanimi stopnjami gotovosti in negotovosti, od katerih nekatere koreninijo globoko v filoloških temeljih. Obstaja prepričljiva stopnja gotovosti, da je Homer pisal pred Dantejem. Na osnovi takšne kolektivne gotovosti Eco lahko trdi, »da so Homerjeva besedila nastala pred *Božansko komedijo* in da jih je težko interpretirati kot namerno alegorijo Kristusovega trpljenja.« (Eco 1992, 150)

Takšno nezaupanje do domnevne neskončnosti svobodne dekonstrukcijske interpretacije je samo eden od simptomov aktualnega sindroma prenasičenosti. Kot zmeraj je prožni in vsestranski Eco na čelu avantgarde in tokrat je avantgarda 'preteklo-postmodernistična' ('past-post-modernist').

Kakšnega nadaljevanja naj se nadejamo, ko odigramo rekviem v spomin postmodernizmu, ki se piše tik pred našimi očmi, noto za noto, na glasbo sodobne kulture?

Ena možnost je posebne vrste prerod in ponovni razcvet duhovnosti v vseh možnih razsežnostih in pomenih. Znanost se prav zdaj obrača k poskusom sodelovanja in komplementarnosti z vsemi transcendentalnimi področji. V sodelovanju z njimi naj bi z vso odgovornostjo do estetskih in religioznih jezikov prišlo do sprejemljive prerazporeditve funkcij, dodeljenih vsaki od teh med sabo sprepletenih ravni referenc.

Še vedno ostaja ključno vprašanje: kje naj najdemo temelj takšnega vsestransko izčrpnega reda? Modernost je temeljila na inovaciji in njen slogan je bil v vseh pogledih *novost*. Postmoderna negacija je bila »ponovno preučevanje, obujanje spomina in oživitve vsega že obstoječega«. Obe sta vlekli v svojo smer in obe sta igrali na karto izčrpanosti. Če naj novi trend odrine na pot, nujno potrebuje osnovo, izhodiščno točko in temeljni kamen. Lahko le domnevamo, da jih bodo iskali in našli v neznanem, v transcendentni pomenu. Kakšne vrste »neznanem« ali »transcendenci«? Nemara v estetskem in etičnem.

Ta samoumevnost neznanega terja radikalen hermenevtični preobrat vseh kulturnih – bodisi znanstvenih, religioznih, umetniških ali literarnih – diskurzov. (Vattimo 1994, 42-56). Enaindvajseto stoletje se očitno že živo zanima za osmišljeno človekovo življenje, resnično in transcendentalno. Če se mu hoče učinkovito približati, je potrebna angažirana integracija estetskih, etičnih, zgodovinskih, formalnih in duhovnih razsežnosti mnogostranske človeške ustvarjalnosti.

Za literarne metadiskurze to pomeni ponovno oživiljeni interes za dinamiko, inercijo in usodo literarnih oblik, za pomembno povezavo z jeziki in tehnikami drugih sestrskih umetnosti. Predvsem pa ponovno definicijo konteksta in novo dostojanstvo za razlagalna obzorja literarnih zgodovin.

V nekem smislu je bil postmodernizem apokalipsa – poslednja sodba vseh poprejšnjih tradicij. V območju simbolne produkcije je konec stoletja in tisočletja samo še dramatično prepotencial ta eshatološki občutek.

Po napovedani smrti postmodernizma, ko mineta predpisana pokora in kazen, se vsekakor obeta novo življenje.

VIRI

- ADAI, Gilbert (1992). *The Postmodernist Always Rings Twice: Reflections on Culture in the 90s*. London: Fourth Estate.
- AMERICA, Mark, Lance Olsen (1995). *In Memoriam to Postmodernism. Essays on the Avant-Pop*. San Diego: San Diego State University Press.
- BAUDRILLARD, Jean (1985). *Simulacres et simulations*. Pariz: Galilée.
- BERMAN, Marshall (1982). *All That's Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London: Verso.
- BERTENS, Hans (1995). *The Idea of the Postmodern. A History*. New York / London: Routledge.
- BREMOND, Claude, Thomas Pavel (1998). *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*. Pariz: Albin Michel.
- BRIGGS, John (1992). *Fractals. The Pattern of Chaos*. New York, London, Toronto: Simon & Schuster.
- DANTO, Arthur C. (1997). *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- DELANY, Paul, George P. Landow (1993). »Managing the Digital World: The Text in an Age of Electronic Reproduction«, v: Landow, George P., Paul Delany (ur.) 1993, *The Digital World: Text Based Computing in the Humanities*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
- ECO, Umberto (1992). *Interpretation and Overinterpretation*, with Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brook-Rose, ur. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge U. P.
- FOSTER, Hal (1983). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press.
- GIBSON, William (1984). *Neuromancer*. New York: Ace.
- GIBSON, W. (1986). *Count Zero*. New York: Ace.
- GIBSON, W. (1988). *Mona Lisa Overdrive*. New York: Bantam.
- HAYLES, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.
- KELLNER, Douglas (1989). *Jean Baudrillard: From Marxism to Postmodernism and Beyond*. Cambridge: Polity Press.
- MANDELBROT, Benoit (1977). *Fractals. Form, Chance and Dimension*. San Francisco: W. H. Freeman and Comp.
- de MAN, Paul (1983). *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. izd. London: Methuen & Co.
- OSBORNE, Peter (2000). *Philosophy in Cultural Theory*. London / New York, Routledge.
- PRIGOGINE, Ilya, Stengers, Isabelle (1979). *La nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*. Pariz: Gallimard.
- RYAN, Marie-Laure, ur. (1999). *Cyberspace, Textuality, Computer Technology and Literary Theory*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.
- SEARLE, John. R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York, London, Toronto: The Free Press.
- SHUSTERMAN, Richard (1992). *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford U.K. & Cambridge USA: Blackwell.
- SPIRIDON Monica, Gheorghe Craciun, Ion Bogdan Lefter (1999). *Experiment in Post-War Romanian Literature*. Bukarešta: Paralela 45, Mediana series.
- SZEGEDY-Maszak, Mihaly (2001) »Translation and Canon Formation«, v: *Identity and Alterity in Literature*. 18th-20th c., ur. Anna Tabaki, Stessi Antini. Atene: Domos.

TOULMIN, Stephen (1982). *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Berkeley: University of California Press.

VATTIMO, Gianni (1994). *Beyond Interpretation. The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*. Cambridge U.K.: Polity Press.

■ CHRONICLE OF A DEATH FORETOLD: POSTMODERNISM

Key words: postmodernism / postmodernity / poststructuralism / deconstruction

The main point of our study is that we should now discuss postmodernism in the past tense. In early 21st century “*What was postmodernism?*« rather than “*What is postmodernism?*« has become the issue at stake. Evaluated in retrospect, postmodernism resembles a transit vehicle, upon which almost all culture had to take a ride for some time in order to escape Modernity. As a matter of fact, postmodernity covered an area of cultural facts impossible to master by means of a unique reference system. Put in a broader temporal perspective this situation seems even more tricky, leading to conceptual dead ends such as the thorny relationship: modern/postmodern/contemporary. Under the circumstances the genus proximum of so called postmodernity was a particular “*axiomatic of the Beyond*« which required a radical hermeneutic change in all cultural discourses, whether scientific, religious, artistic or literary.

FANTASTIKA IN CALVINOVA POSTMODERNISTIČNA PRIPOVEDNA DELA

Tea Štoka

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek se ukvarja s fantastiko v pripovednih delih Itala Calvina (1923–1985). Fantastični elementi so najbolj prepoznavni v Calvinovi zreli fazi in po mnenju številnih kritikov spadajo v njegovo t. i. postmodernistično obdobje, ki je trajalo od leta 1965 do 1980. Fantastika predpostavlja naravno izkušnjo realnosti, v kateri je prisotno tudi nadnaravno. Ta tip postmodernističnega pisanja nujno vključuje dvojno branje resničnosti.

The Fantastic and Postmodern Fiction of Calvino. *The discussion deals with the dimension of the fantastic in the literary fiction of Italo Calvino (1923-1985). The most notable fantastic elements figure in Calvino's mature phase and, in the opinion of a consensus of critics, belong to his so-called postmodern period, which lasted from 1965 to 1980. The fantastic presupposes a natural experience of reality in which the supernatural is also present. This type of postmodern writing necessarily implies a dual reading of reality.*

V delih, ki pripadajo postmodernističnemu pisanju, v tako imenovani postmodernistični pripovedni fazi, kamor sodijo pripovedni cikli *Kozmokomične* (1965), *ti z ničlo* (1967), *Nevidna mesta* (1972), *Grad prekrizanih usod* (1973) in roman *Če neke zimske noči popotnik* (1979), se fantastične prvine pojavljajo pogosteje kot v ostalih obdobjih in fazah Calvinovega pripovedništva. Izjema je roman *Il cavaliere inesistente* (Vitez, ki ne obstaja, 1959), kjer pa se že pojavlja element metafikcije, in sicer je to pripovedovalka Teodora, ki pripoveduje o drzni in pustolovski bojevnici Bramante in za katero se v toku zgodbe izkaže, da gre za isto osebo. Sam Calvino je v *Ameriških predavanjih* slovito trilogijo *I nostri antenati* (Naši predniki) uvrstil v fantastično literaturo.¹ Poleg teh treh romanov je tudi kratke zgodbe iz *Kozmokomičnih* imenoval znanstvenofantastična literatura. Bolj od samoimenovanj različnih literarnih del je kritiške pozornosti vredna naslednja Calvinova misel, namreč, da je fantastika neke vrste elektronski stroj, ki upošteva vse možne kombinacije in izbere tiste, ki ustrezajo neke-

mu namenu ali pa so kratko malo zanimive, všečne in zabavne. Kar bralec takoj opazi, je pomenska bližina fantastike in kombinatorike, torej dveh problemskih sklopov, s katerima se ukvarja ta razprava.

Zakaj sodi Calvinova kombinatorika v poetiko postmodernizma? Mnogoterost je povezana s postmodernističnim pisanjem; zveze se je zavedal sam avtor in o njej je zapisal:

Prispel sem do konca te svoje apologije romana kot velike mreže. Nekateri bodo ugovarjali, češ: bolj ko delo stremi za razmnoževanjem možnosti, bolj zapušča tisti unikum, ki je *self* pisca, notranja iskrenost, odkritje lastne resnice. Nasprotno, odgovarjam, kaj smo mi, kaj je vsakdo izmed nas, če ne kombinacija izkušenj, informacij, prebranih knjig, domišljij? Vsako življenje je enciklopedija, knjižnica, inventar predmetov, vzorčnica slogov, kjer se lahko vse nenehno spremešava in znova urejuje na vse možne načine.²

Calvino več kot enkrat poudari izbrisanje subjekta kot trdne točke, namesto tega pa izpostavlja predstavo o subjektu kot mreži, v kateri se prepletajo različne vednosti, izkušnje, informacije, domišljije, kar je idejna predstava, ki izvira iz poststrukturalistične misli. Od tod ni daleč do Calvinove ambicije, napisati roman v obliki odprte enciklopedije; to ambicijo je uresničil v *Gradu prekrižanih usod* ter v romanu *Če neke zimske noči popotnik*. Obe deli žene naprej enak princip: razviti pomnoženo možnost pripovednega, svojevrsten pripovedni stroj za množenje pripovedi, izhajajoč iz omejenega, določenega števila stalnih elementov z različnimi pomeni, kot je sveženj tarokov. V romanu *Če neke zimske noči popotnik* Calvino razvija bistvo romanesknega tako, da ga osredotoči na deset romaneskni začetkov, ki na zelo različne načine razvijajo skupno jedro ter delujejo vsak po svoje na pripovedni okvir. Roman *Če neke zimske noči popotnik* sodi brez dvoma v poetiko postmodernizma.

Na tem mestu bomo za lažje razumevanje na kratko povzeli teorijo fantastike Tzvetana Todorova, ki je vse do danes ni še nihče presegel. Todorov v znamenitem spisu *Introduction à la littérature fantastique* (Uvod v fantastično literaturo, 1970) opredeljuje fantastiko kot vstopanje ontološke negotovosti o statusu resničnosti nenavadnega dogodka v delo. Ko se bralec odloči za eno ali drugo rešitev, izstopi iz fantastike. Če bralec sprejme, da ostajajo zakoni stvarnosti nedotaknjeni in da pojasnjujejo opisane pojave, pripada literarno delo »žanru« nenavadnega (*l'étrange*). Če pa bralec sprejme predpostavko, da mora sprejeti nove zakone, s katerimi si bo razložil nenavadno dogajanje v zgodbi, si ga pojasnil, vstopa v »žanr« čudežnega (*le merveilleux*). Fantastika se umešča med obe kategoriji, med nenavadno in čudežno. Fantastika je način, ki je nenehno v izginjanju. Avtorji fantastične literature nenavadno speljujejo na poznana dejstva, čudežno pa na nepoznane, nevidne stvari, ki se šele bodo zgodile v prihodnje.³

Amaryll Beatrice Chanady je postavila tezo, da sta fantastiki in magičnemu realizmu skupna antinomija med naravnim in nadnaravnim razumevanjem resničnosti oziroma dvojni kod, ki pa jo magični realisti razrešujejo, medtem ko jo pisci fantastike pustijo nerazrešeno oziroma kot nasprotje.⁴ V fantastiki imamo na eni strani nivo vsakdanje, banalne resničnosti, na dru-

gi strani pa nivo čudežnega, fantastičnega, iracionalnega, nadnaravnega. Ljudska legenda sodi v ustno književnost, fantastika v pisno književnost. Poslušalec ustne legende ne zavrača iracionalnih dogodkov, saj se ne zoperstavljajo njegovemu totalnemu pogledu na svet, četudi pripadajo logiki, ki se razlikuje od logike njegovega sveta. Nadnaravno je predstavljeno kot nedomače, logično pa je kompatibilno z ostalimi verovanji. V fantastiki je nadnaravno problematično, saj ga ne moremo vključiti v implicitni ideološki kod, ki ga prakticira tekst. Eden od najpomembnejših kriterijev za določitev fantastike je prisotnost dveh različnih nivojev v tekstu, naravnega in nadnaravnega. Ta dva nivoja sta si logično v protislovju, saj prvega določajo zakoni konvencionalnega razuma in empirične vednosti, medtem ko je drugi opredeljen s kodom iracionalnega, praznoverja in mita. Jukstapozicija dveh kodov – naravnega in nadnaravnega – ustvarja alogičen in »raztresen« svetovni nazor: čudenje. Chanadyjeva predlaga pojem antinomija. Po tem terminom razume simultano prisotnost dveh konfliktnih kodov v enem samem tekstu. Ambivalenca / dvojni značaj fantastike ni v naravi dogodka oziroma objekta, pač pa v naravi sveta, ki ga oblikujejo pravila, ki so uničena zavoljo nečesa, česar mi kot bralci ne sprejemamo. Antinomija teksta proizvaja dvojnost fikcijskega sveta, s tem pa dezorientacijo v bralcu. O fantastiki razpravlja Chanadyjeva tako izčrpno predvsem zato, ker želi v primerjavi z njo opredeliti magični realizem. Tudi ta je po Chanadyjevi literarni način (mode), ne pa specifičen, zgodovinsko določljiv žanr. Lahko ga najdemo v najrazličnejših tipih pripovedništva. Podobno kot za znanstveno fantastiko je tudi za magični realizem značilna prisotnost nadnaravnega; ta je pogosto pripisana primitivni (prvinski) oziroma »magični« indijanski mentaliteti, ki sobiva skupaj z evropsko racionalnostjo. Ta tematska plat pa je za določanje magičnega realizma pomembnejša kot pa slog in struktura. Da se ravno v delih, ki pripadajo postmodernističnemu pisanju, množijo prvine fantastike, je torej pričakovano. Fantastika predpostavlja ob naravnem percipiranju resničnosti še prisotnost nadnaravnega, postmodernično pisanje pa samoumevno predpostavlja dvojno branje resničnosti. Tudi Alan Wilde pravi, da že sama oblika fantastičnega implicira samonanašalnost in avtorjevo manipulacijo z resničnostjo.⁵ Fantastika okrepi občutek pri avtorju, da se bolje zaveda fiktivne ravni pripovedi. Doslej naštetu s svoje strani potrjuje teza Briana McHalea, ki trdi, da je fantastika, še posebej pa znanstvena fantastika, eden od ključnih žanrov postmodernizma zaradi ontološke narave vprašanj, ki jih sproža: kateri od možnih svetov je resničen, kateri od jazov je pravi, kako preiti od enega sveta k drugemu in podobno.⁶

V članku »Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist«, ki je izšel v zborniku *International Postmodernism*, Theo D'haen razvija zanimivo tezo. Opre se na članek Gerharda Hoffmanna »The Fantastic in Fiction: Its 'Reality' Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narrative«, v katerem Hoffmann trdi, da se fantastika ne zgolj pojavlja v postmodernizmu, pač pa da je postmodernizem literarna fantastika, kolikor je odrezan od preverljive resničnosti. Zanj je težnja postmoderne fantastike uperjena k epistemološkim analizam resničnosti, tako da jih sproti razgrajuje, fantastične prvine pa prvič v zgodovini določajo značaj

vseh ostalih prvin fikcije, to je samo fiktivno situacijo. Za Hoffmanna je postmoderna fantastika ne le simptomatična, pač pa kar »identična s postmoderno svobodo domišljije in njeno zmožnostjo neskončnega ustvarjanja.«⁷ Za tega teoretika sta postmodernizem in postkolonializem dve plati istega kovanca, oba pojava pa sta v dialektičnem odnosu. Po D'haenu je, kot smo že pokazali, ena oblika postmodernizma, značilna za angloameriški, zahodni oziroma evrocentrični prostor, zaznamovana s fantastiko, medtem ko je druga oblika postmodernizma oziroma v širši obliki postkolonializma zaznamovana z magičnim realizmom.

Obe obliki, torej postmodernistična književnost in magični realizem, sta povezani s posebnimi zgodovinskimi, geografskimi, družbenimi in ideološkimi okoliščinami. Za obe obliki je značilno, da se ne zgolj zoperstavljata diskurzu središča, pač pa ga dopolnjujeta, saj posredujeta in spreminjata nekatere izraze tega diskurza. Ko zahodni postmodernizem razkrajaja identiteto subjekta v klasičnih zahodnih pojmi, postmodernizem magičnega realizma spreminja to zanikanje v postkolonialno potrjevanje identitete, osnovane na skupnosti. Postkolonialni teksti razkrivajo drugačnost svojih družbenih ureditev, jezikov, kultur, vendar pa sta tako zahodna kot postkolonialna družba usmerjeni h kulturni hibridizaciji.⁸

Z vidika fantastike je zanimiva kratka zgodba *Ultimo viene il corvo* (Zadnji prileti krokar), po kateri je pisatelj naslovil zbirko kratke proze, ki je izšla leta 1949. Zgodba pripoveduje o dečku, obdarjenem z nenavadno sposobnostjo, da lahko z veliko razdalje zadene cilj. Vojaki mu posodijo puško, s katero deček v zraku sestreljuje različne vrste ptičev. Ob zori se deček prebudi in začne meriti na premikajoče se točke v zraku. Med drugim naleti na nemškega vojaka. Nameri vanj, vendar Nemec dvigne roke visoko kvišku v znamenje predaje. Deček kljub temu sproži usodni strel in zadene v simbol krokarja na Nemčevi srajci.

Zgodba je napisana v realističnem slogu. V zgodbi soobstajata dva koda, kod naravnega in kod nadnaravnega. Fokalizatorji se menjujejo. Menjavo žarišč nakaže polpremi govor, ki si ga oglejmo v tem odlomku.

Ob vsakem strelu je vojak opazoval krokarja: bo padel? Ne, črni ptič je vedno niže letel nad njim. Je mogoče, da ga deček ne vidi? Morda pa krokarja ni, je zgolj privid. Morda tisti, ki je tik pred tem, da umre, vidi pred svojimi očmi vse ptice: ko zagleda krokarja, je to znak, da je napočil čas. (Podčrtala T. Š.) Kljub temu je bilo treba opozoriti dečka, ki je nadaljeval s streljanjem na borove češarke. Takrat se je vojak dvignil na noge in pokazal na črnega ptiča s prstom. – Tam je krokar! – je zaklical v svojem jeziku. Naboj ga je zadel v sredo ene od razprostrtih kril, ki jih je imel vtkan v srajco. Krokar se je počasi krožno spuščal k tlom.⁹

Ta Calvinova zgodba je zelo blizu antinomiji med naravnim in nadnaravnim kodom dogajanja. Razoroženi nemški vojak ne ve natančno, ali deček z nenavadno sposobnostjo meri na resničnega krokarja v zraku ali je krokar zgolj njegov privid. To omahovanje je zanj usodno, saj je ob življenju. V tekstu se fantastika pojavi zgolj za hip, in sicer na mestu, kjer je v tehniki polpremega govora izražena vojakova negotovost.¹⁰ Zgodba *Zadnji prileti krokar* je zagotovo izjema v Calvinovem pripovedništvu.

Če bi sledili avtorjevimi namigom, bi morebitno fantastiko iskali v trilogiji romanov *I nostri antenati*, še posebej v zadnjem romanu *Il cavaliere inesistente* ter v *Kozmokomičnih*. Oglejmo si najprej roman *Il cavaliere inesistente*. Roman je pripoved o votlem oklepu Agilulfu, ki se bojuje v vrstah Karla Velikega. Junak teži k popolnosti, k čisti formi. Ima oprodo, ki je vse kaj drugega od popolnega viteza, to je Gurdulù. Ta ima posebnost, da oponaša tisto, kar vidi. Tu je še Rambaldo, ki se je znašel v viteških vrstah, željan pustolovščin. Med dvoboji in turnirji naleti na bojevnico Bradamante, v katero se v trenutku zaljubi, se resda z njo spopade, a ko si snameta viteška oklepa, sledi ljubezenska deziluzija: vrla Bradamante ljubi popolnega viteza Agilulfa, votel oklep. V razgibano dogajanje vstopi tudi Torrismondo, za katerega se predpostavlja, da je nezakonski otrok škotske kraljice in pripadnikov reda svetega Graala. Agilulfo drvi od pustolovščine do pustolovščine, da bi opral izgubljeno čast. Sledi mu zvesti oproda Gurdulù. Torrismondo poišče pripadnike reda svetega Graala, a se mu zdijo poneumljeni, pohlepni, hinavski, tako da nazadnje opusti iskanje očeta. Agilulfo po uspešnih izzivih in spopadih razpade na prafaktorje, svoj oklep pa prepusti Raimondu. Ta ga obleče, se bojuje v njem in izsledi Bradamante, v katero je zaljubljen. Po ljubezenskem objemu mu Bradamante uide in se umakne v samostan. Ko jo Rambaldo po dolgem in vztrajnem iskanju najde, mu razkrije, da ima dvojno identiteto: obenem je sestra Teodora, ki popisuje napete viteške pustolovščine ter bojevnica kralja Karla Velikega Bradamante. Ko je srečala Rambalda, se je takoj znebila vloge samostanske nune in postala je njegova žena:

Da, knjiga. Sestra Teodora, ki je pripovedovala to zgodbo, in bojevnica Bradamante sva ista ženska. Malo galopiram prek vojnih polj med dvoboji in ljubeznijo, malo se zapiram v samostane, premišljujoč in oblikujoč zgodbe, ki so se mi pripetile. Ko sem prišla sem in se zaprla v samostan, sem bila obupno zaljubljena v Agilulfa, sedaj gorim v ljubezni do mladega in navdušenega Rambalda.

Zaradi njega je moje pero na nekem mestu kar steklo. Teklo mu je naproti, vedelo je, da ne sme priti prepozno. Stran je dobra samo, kadar jo obrneš in na drugi strani odkriješ življenje, ki potiska in preobrača strani knjige. Pero teče, gnano z enakim užitkom, ki te žene naprej po cestah. Poglavlje, ki ga začneš in še ne veš, o kateri zgodbi bo pripovedovalo, je kot vogal, okrog katerega zaviješ, ko izstopiš iz samostana, in še ne veš, ali ti bo pokazalo zmaja, krdelo barbarov, začaran otok, novo ljubezen.¹¹

Roman vsebuje bore malo fantastičnih prvin, tako da v njem prevladuje igriva pripovedna domišljija. Calvinova narativna kombinatorika si tu daje duška, pisatelj preigrava zgodbe v najrazličnejših variantah. Skorajda ni poglavja (roman je razdeljen v dvanajst poglavij), ki ne bi vsebovalo odkritih namigov na ustvarjalni proces pripovedovanja zgodb. Od četrtega poglavja naprej se praviloma vsako poglavje začneja z opisom težav in negotovosti, ki jih ima pripovedovalka, sestra Teodora, pri opisovanju viteških dvobojev, spopadov, ljubezenskih pripetljajev. Ti namigi vsebujejo najprej motiv pripovedovanja zgodb. Sestra Teodora je zaprta v samostan, njena

pokora je v tem, da pripoveduje zgodbe. Metafikcijski namigi vključujejo med drugim grafična znamenja, sestra Teodora za opis dolgega potovanja Agilulfa v Turčijo po morju uporabi puščice, ki označujejo smer potovanja. Na drugem mestu odkrito omenja prazne strani, ki jih mora napolniti s peresom. Skratka, tekst je prepleten s številnimi metafikcijskimi namigi, ki bralca ves čas opozarjajo, da ima pred seboj fikcijo.

Ob še tako izčrpni in natančni analizi v tekstu ni negotovosti, ki jo predpostavlja Todorov za fantastične tekste. V romanu *Il cavaliere inesistente* obstaja svojevrstna fantastika, ki pa je povsem v funkciji pripovedovanja zgodb. Začetna Calvinova domislica o votlem oklepu, v katerem tiči vitez Agilulfo, je povsem fantastična. Calvino je v nekem intervjuju dejal, da je ideje za svoje romane črpal iz vizualne domišljije. Kot mladenič je pogosto hodil v kino in v začetku napisal veliko kritik filmov, ki jih je videl. Nekoč se mu je v sanjah porodila podoba praznega viteškega oklepa, ki govori, se premika in se obnaša tako, kot da bi bil živa oseba. Podobne abstrakcije, zgolj ogrodje, so tudi v *Nevidnih mestih*. Kako to interpretirati? *Nevidna mesta* prinašajo lirizirane opise skrajno neverjetnih, izmišljenih, nenavadnih mest, ki se zlahka prevračajo v alegorije duhovnih stanj in strasti posameznih prebivalcev vsakršnih mest, krajev, kjerkoli. Bralec *Nevidnih mest* ni povsem prepričan, kaj je vsebina alegorij, sporočilo oziroma sporočila ostajajo temna, skrivnostna, kakor se tudi sam pojem alegorije čedalje bolj izmika in zgodba ter njeni detajli pridobivajo na pomenu. Tako kot cesar Kublaj Kan povezuje svojo politično moč s posedovanjem mest kot zgodb, tako bralec uživa v poskusih, da v posameznih opisih razbira alegoričen pomen. Pogovori med njima – razmišljanja, dnevne sanje, preobrti, tišine – so natisnjeni v italiku, v drugačni tipografiji od opisov mest, kot začetek in konec devetih sekcij, v katerih si sledijo opisi mest. Vsaka od devetih konverzij je osredotočena okrog paradoksa stvarjenja, sanj, sprememb vlog, okrog domačnosti in tujosti. Ti razdelki si sledijo bolj krožno kot premočrtno, med njimi ni pravega kronološkega zaporedja. Opisi mest so natisnjeni v standardni tipografiji, vsako od njih je imenovano in opisano na nekaj straneh. Detajli njihove fantazmatske arhitekture so skrbno izbrani, njihova preteklost in prihodnost ter njihova mentaliteta postanejo razvidni domišljiji. Celoten učinek je neverjetno alegoričen: epizode iz nevidnega cesarstva vabijo, da raziščemo njihov skrit pomen. Vsako mesto vzdolž Polovega potovanja se spremeni v emblem, ki ga je treba dešifrirati.

Privoščimo si interpretativno digresijo h Calvinovemu zgodnejšemu ustvarjalnemu obdobju. Za celotno trilogijo *I nostri antenati* je značilna izhodiščna neverjetna podoba, ki pripada fantastiki: v romanu *Il visconte dimezzato* je to oseba, ki jo topovska krogla preseka na pol, polovica je dobra, druga polovica pa negativna. Na koncu se obe polovici zlijeta v enotno osebo. V drugem romanu *Il barone rampante* imamo podobo dečka, kasneje pa odraslega, ki se odloči, da bo vse življenje preživel med drevesnimi vejami. Vsi trije Calvinovi romani se sprožijo tako rekoč s fantastično podobo, vendar se ta v toku zgodbe razvije v razgibano fabuliranje s srečnim izidom, ki v bralcu ne izzove negotovosti, antinomije med kodom naravnega in nadnaravnega dogajanja. Vsi trije romani dosledno razvijajo kod pravljичno nadnaravnega dogajanja, kot je zastavljeno na začetku.

Od tod lahko sklenemo, da je za Calvinovo pripovedništvo značilna posebna plast fantastike, ki je bliže pravljичnemu svetu, temu, kar bi Todorov imenoval čudežno, *merveilleux*. Oglejmo si podrobneje posamezne primere.

Na začetku romana *Il visconte dimezzato* se vikont poškoduje v boju s Turki, in sicer ga topovska krogla prereže točno na pol. Prizor je opisan z ironijo, značilno za Calvina:

Ko so potegnili proč rjuho, se je prikazalo grozljivo znakaženo telo vikonta. Manjkala mu je roka in noga, pa ne le to, ves trup od tilnika do spodnjega dela, od roke do noge je manjkal, uničila ga je topovska krogla, ki je zadela v polno. Od glave so ostale eno oko, uho, lice, pol nosa, polovica ust, polovica čela: preostala polovica je bila ena sama mezga. Na kratko, rešila se je samo desna stran, ki pa je ostala popolnoma ohranjena, brez ene same praske, če ne štejemo tiste ogromne brazgotine, ki je ohranjeno polovico odrezala od leve polovice, ki je šla popolnoma v nič.

Zdravniki: vsi zadovoljni. – Uh, kako lep primer! – Če medtem ni umrl, ga lahko še rešimo. Razvrstili so se okrog trupa, medtem ko so ubogi vojaki s prestreljeno roko umirali zaradi zastrupitve. Šivali so, aplicirali, mešali: kdo bi vedel, česa vse so se lotili. Naslednji dan je moj stric odprl eno samo oko, pol ust, vdihnil z eno samo nosnico. Močan rod iz Terralbe je vzdržal. Sedaj je bil živ in razpolovljen.¹²

Homodiegetični pripovedovalec je resda del pripovednega dogajanja, saj pripoveduje o svojem stricu in je priča njegovih dejanj, a pripoveduje z opazno ironijo o na moč nenavadnih stvareh. Že na samem začetku je bralec postavljen pred situacijo, za katero pa ves čas ve, da pripada kodu nadnaravnega, pravljичnega dogajanja. Roman ne razvije tiste vrste negotovosti med naravnim in nadnaravnim dogajanjem, ki je značilnost fantastike.

Ironija se stopnjuje v nadaljevanju zgodbe. Koder hodi vikont Medardo iz Terralbe, pušča razvidne in nezamenljive sledi:

Služabniki so tekli in dospeli do hruške, ki so jo še prejšnji večer videli, da je bogato obložena z nedozorelimi sadeži. – Poglej tja gor, – je rekel eden od služabnikov: zagledali so hruške, ki so visele proti jutranjemu nebu in obstali so vkopani od groze. Hruške niso bile cele, bilo je veliko polovic, prerezanih podolgem in obešenih na vejo: od vsakega sadeža je ostala le polovica, druga polovica je izginila, porezana ali morda pojedena.¹³

Vendar dobiva v nadaljevanju romana fantastična komponenta čedalje bolj razviden alegoričen pomen, ki ga bralec razbere iz ust pripovednih oseb:

Tako bi lahko razpolovili vsako stvar, – je rekel moj stric in se povzpел na skalo ter potežkal tiste premešane polovice hobotnice, – tako bi lahko vsak izstopil iz svoje temne in nevedne v celote. Bil sem cel in vse okrog mene je bilo naravno in premešano, neumno kot zrak; verjel sem, da vidim in bilo ni nič drugega kot površina. Če boš nekoč postal polovica sebe, kar ti močno želim, dragi fant, boš razumel stvari onstran običajne inteligence celih možganov. Izgubil boš polovico sebe in sveta, toda preostala polovica bo tisočkrat bolj globoka in dragocena. In ti sam si boš zaželel, da bi bila tvoja podoba razpolovljena in raztrgana, saj so lepota, modrost in pravičnost samo v stvareh, ki so raztrgane.¹⁴

Zaključek romana se izteče v razvidnem alegoričnem ključu, obe polovici, dobra in slaba, se bojujeta v svojevrstnem viteškem dvoboju. Ko se dvo boj konča in obe polovici obležita na bojnem polju, ju domači zdravnik zašije skupaj in pojavi se vikont Medard iz Terralbe kot enotna in cela oseba:

Tako je moj stric Medard ponovno postal cel, ne dober ne slab, mešanica dobrote in hudobije, vsaj na videz enak temu, kar je bil prej, preden ga je krogla razpolovila. Toda dobil je izkušnjo ene in druge polovice, zato je postal moder. Zaživel je srečno življenje, imel veliko otrok in pravično je vladal deželi. Tudi naše življenje se je izboljšalo. Morda je kdo pričakoval, da se bo z vikontovo vrnitvijo odprlo obdobje čudežne sreče; jasno je, da ni dovolj en sam vikont, da bi svet postal popoln.¹⁵

Po tekstu posejane pasaže, ki komentirajo dogajanje, predvsem pa ga obarvajo v luči etičnih premislekov in sodb, preoblikujejo pravljico fantastiko v zabavno alegorijo. Ne le, da se fantastika pokaže v funkciji zgodbe, pač pa postane sredstvo alegorije. Na takšno recepcijo je roman naletel že pri prvih kritikih in literarnih zgodovinarjih, ki so ocenjevali Calvinov roman. Roman je izšel leta 1952, v obdobju napetega vzdušja hladne vojne in poudarjenih notranjih nasprotij v italijanski politiki. Kužni bolniki, ki aludirajo na bolno družbo, živijo na moč veselo, razuzdano, medtem ko hugenoti, ki so aluzija na zdravo družbo socialistov, predstavljajo sterilni moralizem. Avtor je projiciral lastne moralne in ideološke dvome v protagonista, v razpolovljenega vikonta Medarda iz Terralbe. Boj med Avstrijo in Turčijo, iz katerega se je vikont vrnil razpolovljen, naj bi predstavljal partizansko gverilo, v luči katere se je razpolovila povojna resničnost.¹⁶

Pripovedne osebe se zdijo izmišljene kot v pravljici. Kljub temu, da so v romanu pogoste aluzije na konkretne zgodovinske dogodke, se časovna dimenzija izgubi v opazne anahronizme in razprši v težko opredeljiv prostor in čas. Dogajanje se sprevača v sodobno alegorijo. To potrjuje pisateljeva slogovna izbira, ki jo eksplicitno omenja v tekstu: »Borova iglica je lahko predstavljala zame viteza, dvorno damo ali norčka, premikal sem jo pred očmi in se prepuščal neskončnim pripovedim. Kasneje me je postalo nena doma sram teh izmišljij in sem zbežal.«¹⁷ To je nedvomno mesto, kjer se razkrije avtopoetika.

Nekoliko drugače lahko interpretiramo naslednji roman iz trilogije *I nostri antenati*.

Če bi v romanu *Il barone rampante* (Baron plezalec) iskali fantastična mesta, bi imeli izredno težko nalogo. Roman je napisan kot spretna mešanica eseja, utopije, filozofskega dialoga, moralne razprave, vsi ti žanri so parodirani. V prvi vrsti je roman zastavljen kot razvojni roman, kot *Bildungsroman* generacije, ki ji pripada pisatelj.¹⁸

Roman se tudi tokrat ne izogne metafizičnemu namigu; ko heterodietični pripovedovalec zaključuje pripoved o Cosimu Piovasco di Rondò, se zazre skozi okno in ugotavlja propadanje gozda, po katerem je njegov brat skakal od drevesa do drevesa, pri tem pa naredi vzporednico med vegetacijo in zavoji teksta:

Ombrose ni več. Ko opazujem prazno nebo, se sprašujem, ali je kdaj v resnici bila. Tista razvejanost vej in listov, bujnost drevesnih krošenj, tako prefinjena in brez konca, nad njimi pa sinja prostranost neba, je bilo vse to morda samo zato, da bi se tam sprehajal moj brat z lahkotnim korakom vervice, je bilo vse to le šiv na ozadju ničā, ki je tako podoben tej sledi črnila, ki sem ji dovolil, da teče od strani do strani, polnih popravkov, ponovnih priključev, nervoznih čačk, zmazkov, praznin, ki se na trenutke razdrobi v velika jasna znamenja, na trenutke se zgosti v majhne zaznamke, podobne točkastim semenom, sedaj pa se nagiba nad samo seboj, sedaj se razceplja, drugič spet združuje grozde stavkov z obrisi listov ali oblakov, potem se nenadoma ustavi, se znova poravnava in dvigne, in teče in teče in se razveji in se zagrne v zadnji nesmiselni grozd besed, idej, sanj, in je končano.¹⁹

S temi besedami se roman zaključuje.

Fantastično in obenem postmodernistično je mesto v zgodbi, kjer se srečata protagonist Cosimo in Napoleon Bonaparte. Cosimo se povzpne na mlaj, od koder opazuje Napoleonov prihod v Ombroso. Dan je slovesen in obsijan s soncem. Napoleon se ozira navzgor, vendar mu sonce slepi v oči. Cosimo je tako vljuden, da se premešča z veje na vejo in tako Napoleonu zaslanja pogled, da bi mu sonce ne sijalo neposredno v oči. Cosimo nagovori Napoleona z vprašanjem, kaj lahko naredi zanj. Ta mu odgovori tako, da se sklicuje na podobno srečanje med Diogenom in Aleksandrom Velikim, samo da sta bili takrat vlogi obrnjeni. Aleksander Veliki je bil namreč tisti, ki je prosil Diogena, kaj lahko stori zanj, medtem ko mu je Diogen odgovoril, naj se nekoliko premakne. Po tej repliki se Napoleon poslovil od Cosima ter v polomljeni italijanščini izreče, da če ne bi bil Napoleon Bonaparte, bi si želel biti meščan Cosimo Rondò. Samo sprašujemo se lahko, ali sta se Aleksander Veliki in Diogen res srečala in si izmenjala takšne stavke. Že samo dejstvo, da si protagonist in zgodovinska osebnost, kakršna je Napoleon Bonaparte, izmenjata replike, ki delujejo kot citat, deluje kot postmodernistična ironija. Iz omenjenega odlomka je razvidno, da se fantastika v romanu ne razvije kot samostojna plast oziroma komponenta, pač pa ostaja tesno pripeta na zgodbo. Prevlada racionalističnih prvin v tekstu preprečuje, da bi se izhodiščna fantastična zamisel o baronu med drevesnimi vejami razvila v nadnaravno dogajanje. Roman je zgodba o dečku, ki se upre nesmiselnim pravilom družinskega kodeksa in si s prehodom med drevesne veje ustvari vzporedno življenje s pomočjo iznajdljivosti, zvestobe samemu sebi in domišljije. Premaga različne izzive (boj z divjo mačko), izumi celo vrsto koristnih instrumentov zase in za okoliško prebivalstvo (recimo zračni akvadukt), postane največja avtoriteta v gozdu. Da bi lahko nadaljeval zmagoviti pohod k absolutni premoči, se mora spopasti z najbolj napredno naravoslovno, filozofsko, zgodovinsko, religiozno kulturo svojega časa. Načrtuje torej posodobitev humanističnih idej, ki jih je pridobil z vzgojo, da bi si pridobil bogato enciklopedično vednost s pomočjo knjig in publikacij, ki prihajajo iz Francije in ostale Evrope. V romanu se kot sogovornik znajde celo Diderot, s katerim Cosimo razpravlja o utopičnih projektih držav, ustanovljenih na drevesnih vejah. Pod vodstvom razsvetljenega razuma premaga nazadnjaški katolicizem jezuitov. Tudi v

ljubezni protagonist ravna modro in preudarno. Kljub popolni prevzetosti in čutni očaranosti se nazadnje odpove ljubezni z Violo, ki resda živi naravno, vendar se ne more odpovedati sebičnosti. Cosimo si prizna, da se ne zmore odpovedati samemu sebi. Proti koncu postaja pripoved čedalje bolj pravičljiva. Cosimo celo izgine iz zgodbe tako, da se star in betežen z enim samim vererčjim skokom povzpne v košaro balona in izgine v nebo.

Zgodbe v *Kozmokomičnih* lahko pripišemo znanstvenofantastičnemu žanru. Calvino za izhodišče vzame znanstvene teorije, vendar jih zmanipulira z neverjetno bujno in obenem prevejano domišljijo. Pripovedovalec se močno poiigrava s fantastičnimi prvini, obenem pa je v teh zgodbah močno prisotna komična dimenzija, na kar bralca opozarja že sam naslov knjige. Kakor zapiše prevajalka Irena Trenc-Frelj na zavihku slovenskega prevoda, vodijo vse zgodbe k enemu in istemu: iskanju izgubljenega, največkrat ljubezni v njenih mnogoterih oblikah.

Iz intervjuja, ki ga je dal avtor ob ponatisu *Kozmokomičnih*, lahko razberemo, da zgodbe iz *Kozmokomičnih* nadaljujejo diskurz Calvinovih predhodnih fantastičnih romanov, še posebej romana *Vitez, ki ga ni*. To knjigo ima Calvino najraje. V teh romanih je praznina zoperstavljen nečemu, kar je, manko polnosti, narobe svet urejenosti.²⁰

V teh zgodbah si antropomorfní Qwfwq pogosto zastavlja vprašanje, kdo sploh je, kateri od njegovih jazov je resničen, kar je značilno ontološko vprašanje. V zgodbi *Dinozavri* se prvoosebni pripovedovalec ves čas vznemirjeno sprašuje, ali je res potomec izumrle in nekoč mogočne vrste, ali ga bodo drugi prepoznali in izgnali iz svojih vrst. Pomiri se šele, ko sreča skupino potepuhov, med njimi Mulatko, v katero se zaljubi, preživi z njo noč in iz te zveze se rodi otrok, poln svojega dinozavrskega bistva, obenem pa neobremenjen s pomenom imena Dinozaver.

Paradigmatična je tudi zgodba *Svetlobna leta*, v kateri Qwfwq s teleskopom opazuje nočno nebo in neke noči ves preplašen opazi napis: »Videl sem te«. V mislih preračuna razdaljo in ugotovi, da so ga na drugi galaksiji opazili ravno v nekem zanj neznačilnem trenutku. Takole razmišlja Qwfwq:

Zato sem nujno moral ta nesporazum čim prej razčistiti. Pri tem pa sem lahko upal zgolj na eno: da so me po tistem dogodku opazili še večkrat, ko sem kazal svetu popolnoma drugačno podobo, tisto, ki je bila – v tem pogledu nisem imel nobenih dvomov – moja prava in upoštevanja vredna podoba. (...) Tisti, ki me je videl v trenutku x, me bo še tem bolj videl v trenutku y; upoštevajoč, da je moja podoba v y dosti prepričljivejša od tiste v x – rekel bi celo bolj sugestivna, da je ne pozabiš več, če si jo enkrat videl – se me bo spominjal v y, kar je videl v x, pa nemudoma pozabil, izbrisal.²¹

Qwfwq je izredno zaskrbljen glede resnice svoje podobe, drugim galaksijam želi posredovati sebe v karseda lepi in pozitivni luči. Šele ob pogledu na oddaljujoče se galaksije, ki se manjšajo v zadnjem žarku svetlobe, se pomiri, saj se nenadoma ove, da te galaksije odnašajo s seboj eno od možnih resnic o njem.

Tu je še zadnja zgodba v zbirki – *Vijačnica*. Qwfwq je tokrat školjka, prilepljena na obrežno skalo, ki iz ljubezni do druge školjke oblikuje izredno lep,

barvit pokrov. V to zgodbo je vložen odlomek, kjer školjka preskoči petsto milijonov let in se spremeni v potnika, ki bere dvojezično izdajo Herodota, obenem pa tudi v tovornjakarja, ki prevažata enciklopedijo, v kopaljškega čuvaja z zlato verižico, v direktorja astronomskega observatorija, v galeba in sardeljega samca, v Herodota, v sladoledarja na triciklu, v Spinozo oziroma kar v verigo metamorfoz, s čimer pripovedovalec poudarja protejsko bistvo postmodernističnega pisanja. Zaključuje pa izredno poetično:

V bistvu sem v vseh teh očeh bival jaz oziroma neki drugi jaz, ena mojih podob, in se srečeval s podobo nje, najzvestejšo podobo nje v onkraju, ki se odpre, ko prodreš skozi poltekočo kroglo šarenic, temo zenic, zrcalno palačo mrežnic, v našem pravem elementu, ki se razteza brez bregov in meja.²²

Qwfwq s svojim nedoločljivim, obenem pa protejskim načinom bivanja je več kot primeren junak kozmičnih preoblek, preigravanj in šal. V vseh zgodbah takoj prepoznamo neverjetno lahkotnost, vrlino, ki jo je kasnejši Calvino še posebej poudaril, saj ji je posvetil prvo poglavje v *Ameriških predavanjih*, jo izpostavil kot kvaliteto, ki jo velja prenesti v prihodnje tisočletje. Druge vrline so hitrost, natančnost, vidljivost in mnogoterost.

Zbirka *ti con zero* (1967) nadaljuje *Kozmokomične*. Zbirka je razdeljena na tri dele, prvi del vključuje štiri zgodbe, drugi del z naslovom *Priscilla*, je trodelen, obema je skupno to, da vse te zgodbe pripoveduje prvoosebni homodiegetični pripovedovalec Qwfwq. V tretjem delu sta prvi dve zgodbi pripovedovani iz ust neimenovanega pripovedovalca, bodisi je to še vedno stari Qwfwq ali pa kdo drug. Zgodbi ilustrirata znameniti Zenonov paradoks o želvi in Ahilu ter paradoks zasledovanja, kjer ne vemo več, kdo je zasledovalec in kdo zasledovani, saj je vsak od zasledovalcev obenem zasledovan od drugega zasledovalca. Najbolj zanimiva je zgodba *Il conte Montecristo* (Grof Montecristo), postmodernistična parafraza oziroma *rewriting* znamenitega pustolovskega romana Alexandra Dumasa z istim naslovom. Calvino je ponovno napisal samo epizodo iz tega obsežnega romana, in sicer gre za epizodo iz ječe v trdnjavi *If* sredi morja, v kateri sta zaprta opat Faria in Edmond Dantès. Želita zbežati iz trdnjave, zato kopljeta skrivni rov iz ječe. To počneta natančno po načrtu. Na zidove jetniške celice rišeta načrt trdnjave in različne skrivne izhode iz nje. Tam, kjer se načrt ne ujame z neuspešno izdolbenih rovom, najverjetneje obstaja rešitev in s tem upanje za pobeg. Kjer se načrt domnevne trdnjave ne ujame z neuspešnimi poskusi pobegov iz resnične trdnjave, obstaja točka prehoda, ki jo je treba povezati z drugimi podobnimi točkami. Zanimiva so Dantèsova razmišljanja o možnih alternativah, ki se mu odpirajo v prihodnosti. Tu se je Calvino oprl na znamenito Borgesovo zgodbo *Vrt razcepljenih stez iz Namišljenosti* (1944). Dantèsu uspe pobegniti, polasti se Farijevega skritega zaklada in se ob vrnitvi v Pariz maščuje Villefortu, Danglarsu in Caderoussu ter si izprosi roko mladostne ljubezni Mercedes. Borges se v omenjeni zgodbi poigra z možnostmi, ki se človeku odpirajo, če bi namesto ene poti izbral drugo. Borgesova fantastična domislica je, da ravna s časom kot s prostorom in svobodno razpolaga z obema. Možno se je vračati v preteklost in spreminjati tok dogodkov, s tem pa ustvariti vzporeden svet mož-

nosti. Na podobni fantastični predpostavki temelji tudi Calvinova zgodba o grofu Montecristu.

Tako *Kozmokomične* kot nadaljevanje te zbirke *ti con zero* vodi posebna pisateljeva ambicija, napisati zgodbo, ki bo na novo pripovedovala »mit o izvoru, mit o začetku«. Pripovedovalcu služi določena znanstvena ugotovitev bolj za izgovor, kot impulz, da s pomočjo igrive domišljije poustvari stanje v oddaljeni zgodovini našega planeta. Pisatelj nam z zgodbami iz pripovednih zbirk *Kozmokomične* in *ti con zero* ponuja svojevrsten mitični univerzum, ki ne ruši znanstvenih predpostavk, pač pa jih sprejema in slavi znanstveno resničnost kot čudenja vredno dovršitev. Bolj kot fantastična komponenta se mi v teh zgodbah zdijo pomembne lahkotnost, igrivost, šaljivost, s katerimi so prenetene upovedene situacije v zgodbah. To razpoloženje sugerira že sam naslov *Kozmokomične*, torej šale o kozmosu, kar potrjuje avtorjeva opomba, da so se *Kozmokomične* izvile iz Leopardija, iz stripov o Popaju (Železna pest), iz Samuela Becketta, Giordana Bruna, Lewisa Carolla, abstraktnih slik Matte in pripovedi Landolfija, Immanuela Kanta, Borgesa, grafik Grandvilla.²³ Calvino poudarja komično komponentno nemega filma in stripa, v katerih se junak – skrivnostna lutka znajde vsakič v drugačni situaciji, vse te situacije pa so si med seboj podobne.

Nevidna mesta že zaradi poetičnega sloga in filigranske subtilnosti pesmi v prozi zavzemajo nenavadno mesto v Calvinovem pripovedništvu, zaradi svoje lirične narave ne nudijo plodnega terena za detektiranje fantastičnih prvin.

V *Gradu prekrizanih usod* je nenavadna že začetna pripovedna situacija, kjer zaradi strašnega, a neimenovanega dogodka v gozdu junaki izgube dar govora in si pomagajo z nizom tarokov. Bolj kot evidentiranje fantastičnih prvin je v tem pripovednem ciklu zanimivo kombiniranje osnovnih enot pripovedi – posameznih tarokov, ki dobe pomen glede na kontekst, v katerem se pojavijo, glede na mesto v nizu kart. V tem delu se Calvino mojstrsko poigra s pomenskimi možnostmi, ki jih ponujajo kombinacije osemindesetih igralnih kart, s tem pa hkrati ilustrira teze iz svojih teoretičnih spisov *Cibernetica e fantasmi* (*Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, 1967) in *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* (1959).

Katere so fantastične prvine v romanu *Če neke zimske noči popotnik? Zagotovo vsaj eden od vloženih romaneskni incipitov z naslovom Kakšna zgodba čaka tam spodaj na svoj konec?* sodi v znanstveno fantastiko. Pripoveduje o junaku, ki z mislimi razblinja svet okrog sebe, najprej uslužbenca iz pregretilih državnih pisarn, nato vojašnice, stražnice, komisariate, bolnice, klinike, ubožnice, znanstvenike, akademije, kulturne ustanove, trgovine, ekonomske strukture vse do narave. In to z edinim namenom, da bi na zaledenem in opustošenem Prospektu srečal Francisko in jo povabil v kavarno, kjer bi orkester igral valčke. Ko junak v mislih res likvidira svet okrog sebe in se zdi, da bo svet zdrknil v nepopravljivo praznino, v nič, se mu na Prospektu približuje ljubljena Franciska, ki ga prijazno ogovori.

Tu je, prav pred mano, smehlja se in oči se ji zlato iskrijo, na njenem drobnem obrazu je sled rdečice od mraza. – Oh, saj to si vendar ti! Zmerom, ko grem po prospektu, te srečam! Nikar mi ne reci, da se cele dneve sprehajaš gor

in dol! Ej, vem za kavarno tu na vogalu, polna je ogledal, orkester pa igra valčke: me povabiš?²⁴

Vse do zadnjega ostaja nejasno, ali si junak vse skupaj izmišljuje in obstaja zgolj v njegovi domišljiji ali pa je svet dejansko izginil, se postavil v oklepaj. Zaradi te negotovosti, ki ostaja do zadnje vrstice, do konca, ustreza zgodba zahtevam, ki jih je za fantastiko vpeljal Todorov. Po drugi strani pa se je nekako nemogoče ogniti vtisu, da si je Calvino s to zgodbo privoščil nekakšno parodijo znanstvene fantastike, podobno kot je to mojstrsko storil v *Kozmokomičnih* in *ti z ničlo*. Vsa tri navedena dela so pa ravno tista, ki so najbolj navduševala privržence postmodernističnega pisanja, med prvimi ameriškega pisatelja in kritika Johna Bartha. Jezik, v katerem je artikuliran navedeni odlomek tega vloženga romana, je karseda realističen, otipljivo konkreten in samonanašalen, kar ustvarja dodatno ironijo:

Svet je skrčen na list papirja, kamor je nemogoče napisati samo abstraktne besed, kakor da so vsa konkretna imena izginila; zadoščalo bi, da bi mi uspelo napisati besedo 'vrček', pa bi bilo mogoče napisati tudi 'ponev', 'omaka', 'dimnik', toda slogovna struktura besedila to prepoveduje.²⁵

Uvodoma smo omenili poseben tip fantastike, ki se pojavlja v romanu *Il cavaliere inesistente* (Vitez, ki ne obstaja, 1959). V tem romanu o nenavadno blešččem viteškem oklepu iz časa Karla Velikega in njegovih osvajalnih pohodov vzporedno tečeta dve zgodbi, in sicer zgodba o Vitezu, ki ne obstaja, z imenom Agilulfo ter zgodba meniške sestre Teodore, ki se občasno pojavi na bojnem prizorišču, oblečena v divjo bojevnico Bradamante. Teodora ves čas namiguje na lastni proces zapisovanja zgodbe, v tem romanu kar mrgoli avtoreferencialnih namigov na naravo pisanja, na število gosto popisanih strani, na pisanje kot brisanje krivde, kot iskanje notranjega miru, kot svojevrstno kesanje za vihravo, pustolovsko življenje zunaj samostana. Snov tega romana je od vseh romanov, ki jih je kasneje Calvino združil v trilogijo *Naši predniki* (1960) – sem sodita še *Il visconte dimezzato* (Razpolovljeni vikont, 1952) in *Il barone rampante* (Baron plezalec, 1957) – najbolj fantastična. Tudi v obeh prejšnjih romanih se pojavlja fantastična razsežnost. V delu *Il visconte dimezzato* je fantastična že sama izhodiščna zamisel o vikontu Medardu iz Terralbe, ki se je kot zelo mlad vojščak udeležil turških vojn, kjer ga je topovska krogla razpolovila. Iz boja se vrne zlobna polovica, medtem ko dobra polovica še nekaj časa potuje po svetu. Nekaj časa obe polovici povzročata nenavadne peripetije v rojstnem kraju, vendar se kmalu spopadeta v častnem dvoboju in rezultat tega je zlitje obeh polovic v celoto, imenovano vikont Medard iz Terralbe. V naslednjem romanu *Il barone rampante* avtor izhaja iz fantastične domislice, da postavi svojega protagonista Cosima Piovasca di Rondò že kot dečka na drevo, iz protesta nad divjim obnašanjem sestre. Tu vztraja do konca življenja, v toku svojega življenja se zaljubi, obiskuje znamenite razsvetljence, kot sta recimo Voltaire in Diderot, se pogovarja z Napoleonom Bonapartejem, preučuje najboljše možnosti gojenja sadnih dreves, okoliške prebivalce fiktivne pokrajine Ombroso in podobno. Avtor je v svoji domislici tako dosleden, da Cosimo celo umre med

vejami, na drevesu in izgine v balonu, ki se dviga v nebo. Cosimo je ostal na vejah, da bi z distance bolje opazoval svet pod seboj in ga tako bolje spoznal, kot če bi bil na tleh. V obeh romanih je najbolj fantastična izhodiščna domislica, na kateri je zgrajena zgodba. Tako tudi ni posebej čudno, če so si različni kritiki in interpreti privoščili alegorično razlago njegovih romanov, še zlasti *Prepolovljenega vikonta*. Obe polovici naj bi predstavljali različne politične opcije sočasne politične scene v Italiji, zlobna polovica krščanske demokrate, dobra polovica komuniste in socialiste.²⁶ Vendar pa so tovrstne razlage nekoliko prehitre. Calvino je v *Prepolovljenem vikontu* ponudil podobo prepolovljenega, necelovitega, ohromljenega, poškodovanega človeka in jasno sporočil, da je človeškost prisotna tako v dobrem kot zlu in da šele vsota obojega daje celotnega, integralnega človeka. *Baron plezalec* Cosimo Piovasco di Rondò pa je po drugi strani z izredno natančnostjo in živostjo umeščen v svoj čas, v obdobje med usodnim 15. junijem 1767 in ne povsem zanesljivim letom smrti 1815, vmes pa pripovedovalec v ambiciozni zgodovinski panorami ujame v pripoved propad starih konzervativnih družin, Napoleonove vojne, zmago Avstrije, tako da si je težko privoščiti alegorično razlago upovedanih dogodkov.

Po Colin N. Manlove roman *Prepolovljeni vikont* ne sodi med fantastično literaturo, saj je nadnaravni dogodek samo postopek za ustvarjanje bizarnih situacij, ki mečejo satirično luč na naš svet in na naše predstave.²⁷

Domala vsi raziskovalci fantastične literature predpostavljajo razviden realistični okvir, v katerem se razmahnejo fantastične prvine. Šele realistično ozadje (kontekst) omogoča, da se vzpostavi antinomija med naravnim in nadnaravnim sprejemanjem resničnosti. Medtem ko je postmodernistični značaj pozne faze Calvinovega pripovedništva neovrgljivo dejstvo oziroma del kanona postmodernističnih del svetovne literature, pa so fantastične prvine v Calvinovem pripovedništvu še nepotrjena znanstvena hipoteza. Dosedanja analiza vsebinskih in oblikovnih značilnosti Calvinovega pripovedništva je razkrila, da je fantastičnih prvin nedvomno manj, kot smo jih pričakovali na začetku raziskave. Resda je postmodernističnemu načinu pisanja in fantastiki skupen dvojni kod oziroma prisotnost dveh načinov, naravnega in nadnaravnega razumevanja resničnosti, vendar se zdi, da je fantastika v Calvinovem pripovedništvu le ena od možnosti raziskovanja resničnosti. Fantastiko je Calvino razumel predvsem kot znanstveno fantastiko, celo kot rahlo parodijo tega žanra, kar je najbolje razvil v pripovedni zbirki *Kozmikomične*, ki obenem uvaja postmodernistično obdobje njegovega ustvarjanja. Znanstvena fantastika naj bi bila po mnenju Briana McHalea eden od ključnih žanrov postmodernizma zaradi ontološke narave vprašanj, ki jih sproža. V *Kozmikomičnih* je – kot napeljuje že sam naslov – Calvino razvil posebno obliko znanstvene fantastike, dodal ji je namreč precejšnje mero humorja, lahkotnosti in ironije. Te zgodbe so postavljene v nedoločljivo preteklost človeške zgodovine, umanjka tudi razvit realistični okvir, tako da predstavljajo žanr znanstvene fantastike *sui generis*.

Calvino obravnava fantastiko v zadnjem romanu *Če neke zimske noči popotnik* kot eno od številnih pripovednih možnosti, karseda enakovredno ji ob bok postavlja kriminalko, erotično zgodbo, mehko pornografijo,

gangstersko zgodbo, skratka fantastiko obravnava kot povsem enakovreden žanr popularne literature. Kot vemo, roman *Če neke zimske noči popotnik* razkošno, povsem sproščeno preigrava različne pripovedne možnosti, fantastika se izkaže za eno od njih.

OPOMBE

¹ I. Calvino, *Ameriška predavanja* (prev. V. Simoniti), Tretji dan, Ljubljana, 1997, str. 100.

² I. Calvino, *Ameriška predavanja* (prev. V. Simoniti), Tretji dan, Ljubljana, 1997, str. 120.

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, str. 29.

⁴ A. B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland Publishing Inc., New York, 1985, str. 9–11.

⁵ Na Wildovo tezo se opira B. Attebery v članku »Tolkien, Crowley and Postmodernism«, ki je izšel v zborniku *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk), Greenwood Press, New York – Westport, Connecticut – London, 1990, str. 21.

⁶ B. McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London and New York, 1987, str. 9.

⁷ T. D'haen, »Postmodernisms: From Fantastic to Magic Realist«, v: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ed. by H. Bertens & D. Fokkema), John Benjamins Publishing Company, Utrecht University, Amsterdam/Philadelphia, 1991.

⁸ T. D'haen, »Postmodernisms: From Fantastic to Magic realist«, v: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ur. H. Bertens in D. Fokkema), John Benjamins Publishing Company, Utrecht University, Amsterdam/Philadelphia, 1991, str. 291.

⁹ I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino, 1984 (11. ponatis), str. 138–139.

¹⁰ Polpremi govor močno spominja na premi govor, saj se po zunanji obliki od njega razlikuje zgolj po odsotnosti spremnega stavka, kar po eni strani ustvarja večjo enotnost besedila, po drugi pa pogosto navdaja bralca z negotovostjo pri prepoznavanju govorca in s tem nezanesljivost pri določanju pripovednega gledišča. Avtor s takšnim postopkom umetno briše meje med posameznimi govorci, katerih sicer v osnovi različna gledišča se tako zlijejo v eno samo žariščenje. Polpremi govor povečini uporablja 3. osebo ednine. Ne uvajajo ga t. i. *verba dicendi* (glagoli, ki označujejo govorno dejanje: reči, dodati, trditi, vprašati in podobno). Nastopa na mestih, kjer tekst ne govori o dejanju.

¹¹ I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960, str. 350. Odlomek prevedla T. Š.

¹² I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960, str. 15. Vse odlomke iz trilogije *I nostri antenati*, ki jih navajamo v nadaljevanju, je prevedla T. Š.

¹³ Prav tam, str. 20.

¹⁴ Prav tam, str. 37.

¹⁵ Prav tam, str. 70.

¹⁶ C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1989, str. 26.

¹⁷ I. Calvino, *I nostri antenati*, Einaudi, Torino, 1960, str. 71.

¹⁸ Trditev lahko ilustriramo z izjavo, ki jo je Calvino objavil v esejski zbirki *Una pietra sopra*: »To, kar nas predvsem zanima, so preizkušnje, ki jih mora posameznik preživeti, in način, kako jih premaga. Shema najbolj oddaljenih pravljic:

otrok, zapuščen sredi gozda, vitez, ki se mora spopasti z zvermi in uroki, ostaja nezamenljiva v vseh zgodbah. To je obenem struktura vseh velikih epov in romanov, v katerih se moralna osebnost uresničuje v neusmiljeni naravi ali družbi. Klasiki, ki so mi najbolj pri srcu, se nahajajo v razponu od Defoeja do Stendhala, v loku, ki zaobjemlje celotno razsvetljsko lucidnost 18. stoletja. Tudi mi želimo izumiti podobe inteligentnih, pogumnih in smelih mož in žena, ki niso nikoli do konca potešeni, zadovoljni, nečimrni ali zvijačni« (*Una pietra sopra*, Einaudi, Torino, 1980, str. 15). Protagonist romana Cosimo Piovasco di Rondò je potemtakem inkarnacija stare zgodbe, kot tak je nekje na pol poti med Robinsonom Crusoejem in Stendhalovim junakom, v boju z muhavostimi narave in predsodki družbe. Roman je življenjepis Cosima od otroštva do smrti.

¹⁹ I. Calvino, *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1960, str. 260.

²⁰ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1993, str. IX.

²¹ I. Calvino, *Kozmokomične* (prev. I. Trenc-Freljih), Didakta, Radovljica, 2001, str. 133–134.

²² Prav tam, str. 155.

²³ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, »Il Caffè«, XII, 4 novembre 1964, str. 40. Navedeno po: I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 1993, str. VI.

²⁴ I. Calvino, *Če neke zimske noči popotnik*, CZ, Ljubljana, 1993, str. 241.

²⁵ Prav tam, str. 241.

²⁶ G. Bonura, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, Milano, 1985, str. 70. C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Laterza, Roma-Bari, 1989, str. 29.

²⁷ Colin N. Manlove, »The Elusiveness of Fantasy«, v: *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk), Greenwood Press, New York – Westport, Connecticut – London, 1990, str. 56.

LITERATURA

ATTEBERY, Brian: »Tolkien, Crowley and Postmodernism«. V: *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk). New York – Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 1990.

BENUSSI, Cristina: *Introduzione a Calvino*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

BONURA, Giuseppe: *Invito alla lettura di Calvino*. Milano: Mursia, 1985.

CALVINO, Italo: *Ultimo viene il corvo*. Torino: Einaudi, 1984 (11. ponatis).

CALVINO, Italo: *Nostri antenati*. Torino: Einaudi, 1960.

CALVINO, Italo: *Le cosmicomiche*. Milano: Mondadori, 1993.

CALVINO, Italo: *Kozmokomične* (prev. I. Trenc-Freljih). Radovljica: Didakta, 2001.

CALVINO, Italo: *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Torino, Einaudi, 1980.

CALVINO, Italo: *Grad prekrizanih usod* (prev. S. Fišer). Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.

CALVINO, Italo: *Če neke zimske noči popotnik* (prev. J. Zlobec). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.

CALVINO, Italo: *Ameriška predavanja* (prev. V. Simoniti). Ljubljana: Tretji dan, 1997.

CHANADY, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic. Resolved Versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland Publishing Inc., 1985.

D'HAEN, Theo: »Postmodernisms: From fantastic to Magic Realist«, v: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (ur. H. Bertens in D. Fokkema).

- Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, Utrecht University, 1991.
- McHALE, Brian: *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1987.
- MANLOVE, Colin. N.: "The Elusiveness of Fantasy«, v: *The Shape of Fantastic* (ur. O. H. Saciuk). New York – Westport, Connecticut – London: Greenwood Press, 1990.
- MOZETIČ, Uroš: *Problem pripovednega gledišča in žarišča pri prevajanju proznih besedil*, Razprave FF, Ljubljana: FF, 2000.
- TODOROV, Tzvetan: *Introduction à la littérature fantastique*. Pariz: Seuil, 1970.

■ THE FANTASTIC AND POSTMODERN FICTION OF CALVINO

Key words: Italian literature / postmodernism / fantastic literature / Calvino, Italo

After 1965, Calvino understood and created literature as a combinational game. He viewed literary tradition as a rich field from which he could readily draw in order to create arbitrarily combined motifs, themes and methods for his narrative work. The collection, *The Castle of Crossed Destinies*, and the novel, *If On a Winter's Night a Traveller*, are especially typical of this approach with their multiple narrative levels, characters and actions, and their particular kind of narrator, who is not included in the events narrated.

Also characteristic of Calvino's narrative style is his tireless search for different narrative possibilities and experimentation with language. The fantastic, though never dominant, is one of the many narrative approaches present in Calvino's rich and erudite mode of writing. He introduced it into his prose at the same time as postmodern narrative techniques. One of the central hypotheses of the article is that the fantastic element in Calvino is most evident in his postmodern work. This is hardly surprising, since both the fantastic and the postmodern are typical of the antinomies between ordinary and extraordinary ways of perceiving the world. In the article, using the theoretical apparatus of Tzvetan Todorov and Amaryl Beatrice Chanady, I apply their criteria in order to identify the fantastic in the multi-layered web of Calvino's prose, and to locate those points where the fantastic and postmodern overlap, combine and cross-fertilise.

For in his rich narrative opus, Calvino recognizes and develops many fantastic elements: from abusing those that serve the development of the story, to a unique kind of science-fiction. A hypothesis concerning the simultaneous existence of the fantastic and post-modern in Calvino's prose is confirmed especially in a short story collection, *Cosmicomics*, in which the author develops a unique science-fiction genre enriched by postmodern approaches and ideas from semiotics, cybernetics, and communication theory. The presence of fantastic elements is somewhat less pronounced in his later work. In the collections, *Invisible Cities* and *The Castle of Crossed Destinies*, Calvino takes a conti-

nued interest in semiotics, semantics, and combinational games, as well as in contemporary discoveries in the fields of communications studies and post-structuralism. He successfully transplants these ideas onto the lively terrain of narrative imagination. Fantastic elements can once again be detected in the novel *If On a Winter's Night a Traveler* in the form of a novelistic dimension that belongs in the category of the fantastic, or even of science-fiction.

Februar 2005

LIRIKA IN NJENA PREVEDLJIVOST

Na primeru Goetheja in Prešerna

France Bernik

Ljubljana

Razprava izhaja iz prepričanja, da je lirika od vseh literarnih zvrsti najteže prevedljiva, da pa je njena prevedljivost oz. neprevedljivost tesno povezana z bistvom lirike, zato je prevajanje vprašljivo in ga je treba preučiti. Na dveh konkretnih primerih, pri prevajanju Goetheja v slovenščino in Prešerna v nemščino, poskuša razprava dognati, kako daleč seže istovetnost prevoda z izvirnikom, kje neha prevod in se začneja prepesnitev, predvsem pa odkriva tiste plasti v lirski poeziji, ki se izmikajo prevajanju, ker so utemeljene v strukturnih posebnostih posameznih jezikov.

Lyrics and Their Translatability. *The treatise arises from the conviction that lyrical poetry is the most difficult type of literature to translate, and that its translatability or non-translatability is closely related to the essence of lyrics. This is why translations are questionable and should be studied. The study of two cases, the translation of Goethe into Slovene, and Prešeren into German, attempts to ascertain to what extent the translations coincide with the originals, and where translation ends and poetic recreation begins, but above all it reveals those layers of lyric poetry which elude translation because they are rooted in the structural peculiarities of the individual language.*

Prevodna književnost je že dolgo sestavni del literarnega dogajanja. Njena družbena vloga je v praksi enakopravna izvorni književnosti. Brez prevodov literarnih del sploh ne bi bilo mogoče kulturno sporazumevanje med narodi. Zlasti danes, v obdobju globalizacije, si ne moremo zamisliti nacionalne kulture, ki bi se zaprla v svoj jezik in ostala zunaj interaktivnega povezovanja in sodelovanja. Po drugi strani prevodna književnost ni in ne more biti enakovredna izvorni besedni umetnosti. Prepričanje, da prevod nikoli ni istoveten z avtorjevim umetniškim delom, je splošno uveljavljeno in kot delovna hipoteza tudi izhodišče našega razmišljanja, vendar kaže problem prevajanja lirske poezije natančneje tematizirati.

Vprašanje o prevedljivosti lirike je tesno, morda kar nerazdružljivo povezano z bistvom lirike kot posebne literarne zvrsti. Nemška teorija lirike

od baroka najprej je v 18. stoletju pri razpravljanju o glavni problematiki nekajkrat zadela tudi ob prevajanje lirске poezije. Tako je svoje mnenje o liriki, prevedeni v tuji jezik, izrazil estet Johann G. Sulzer, ko je trdil, da ostane dobesedno prevedena oda brez učinka, če ne ohrani svojega »tona«, svoje zvočnosti.¹ V tem smislu, vendar še bolj konkretno je razmišljal Herder, ki je »pesem« oz. liriko označeval s pojmom »Ton« in »Weise«, kar je pomenilo metrično obliko pesmi. Tudi on je dajal blagoglasju metrike prednost pred vsebino lirike. Ton oz. melodijo je po njegovem najtežje prevesti v tuj jezik, vendar hkrati najbolj potrebno, čeprav bi moralo prizadeti vsebino.² Starejši, »klasični« Herder je še stopnjeval pojmovanje lirike, v katerem ima zvočnost jezika središčno mesto. Po njegovem so besede glasba, čeprav jih ne pojemo. Jezik oz. govor je glasba že po naravi. Poistovetenje glasbe in govora pa je najpopolnejše v liriki, ki je »najvišji cvet« govora.³ O zvočnosti govori teorija lirike tudi v 19. stoletju in čeprav neposredno ne posega v probleme prevajanja, postaja očitno, da je zvočnost nezamenljiva sestavina lirске poezije in kot taka najtežja naloga za prevajanje. Teorija lirike v tem stoletju večidel pogloblja že znane ugotovitve, redka spoznanja so nova. Tako sledi filozof in estet Karl W. F. Solger Herderju, ko zagovarja stališče, da vsebuje jezik lirске poezije več zvočnosti kot jezik v drugih zvrsteh.⁴ Wilhelm Müller, Herderjev privrženec v občudovanju ljudske poezije, kritično ocenjuje Klopstockov odpor do rime in visoko vrednoti Goethejevo posodabljanje in plemenitenje ljudske poezije. Hkrati povezuje Goetheja in uglasbitelja njegovih pesmi skladatelja Johanna F. Reicharda, ker zajemata iz globokih virov ljudske tvornosti.⁵ Estet Ignaz Jeitteles posebej omenja sorodnosti med poezijo in glasbo, skladnost med metrično shemo in izpovedno vsebino v lirskih pesmih.⁶ Na Herderja je navezan pesnik Theodor Storm, ki ponavlja zahtevo po skladnosti verza in verzne strukture z vsebino pesmi, opozarja na »pravilne« asonance in aliteracije kot tudi na dvojnost lirске besede, na njeno smiselno oz. sporočilno in zvočno funkcijo.⁷ Estet in filozof Heglove smeri Friedrich Th. Vischer opozarja na rimo v liriki, predvsem pa se kot eden prvih v nemški teoriji lirike, če ne prvi, neposredno sklicuje na ritem verza, v zvezi s tem tudi na kitično in metrično zgradbo verza. Zanj je resnična lirska poezija tista, ki nagovarja skladatelje in jih spodbuja k uglasbljanju.⁸ Kot eden zadnjih teoretikov lirike v 19. stoletju se Nietzsche v zvezi z našim problemom strinja s Schillerjem, da bi stanje pred aktom pesniškega ustvarjanja mogli imenovati »muzikalno razpoloženje«, saj je po Nietzscheju tudi za antično liriko značilna identiteta lirika z glasbenikom.⁹

Zvočnost jezika je po prepričanju nemških literarnih teoretikov in drugih razpravljalcev tesno povezana z vsebino in bistvom lirске poezije. Herder je naravnost poetično opisoval motiviko lirskih pesmi in kot utemeljitelj novodobnega pojmovanja lirike po vzoru mimetične estetike in zvrstne sistematike francoskega filozofa Charlesa Batteuxa liriko označil kot »glas občutka«, kot življenjsko izražanje skupnih elementov jezika, plesa in glasbe.¹⁰ Po Heglu je lirika subjektivna literarna zvrst in vanjo sodi vse, kar pojmuje kot posebnost, delnost in posamičnost, v nasprotju s splošnočloveškostjo in totalnostjo, ki pripadata epiki oz. dramatik. Notranja subjektiviteta s čustvi, občutki in razpoloženji je po njegovem

predmet »lirskega govora«. ¹¹ V drugi polovici 19. stoletja se je pod močnim vplivom naravoslovnih ved izoblikoval posebno pri Diltheyu pojem »doživetja« kot izraz sinteze med subjektivno in objektivno resničnostjo v liriki. ¹²

Novi pogledi na liriko v 20. stoletju, oprti že na moderno in avantgardno, delno tudi na postmoderno obdobje, so poskušali opredeliti predvsem naslednje problemske kroge lirske poezije: razmerje med jezikom in resničnostjo (Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Paul Celan, Käte Hamburger, Johannes Anderegge), razlikovanje avtorja oz. pesnika in lirskega jaza (Margarete Susman, Oskar Walzel, G. Benn, K. Hamburger), vprašanje o obliki in vlogi racionalnosti v poeziji (Robert Musil, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, P. Celan, K. Hamburger, Martin Heidegger) ter zgodovinski pomen in socialna odgovornost lirske subjektivitete (B. Brecht, T. W. Adorno, Hans Magnus Enzensberger). ¹³

V kontekstu razpravljanja sta omembe vredna dva teoretika lirike 20. stoletja, ki vsak na svoj način osvetlujeta vprašanje o izvorni in prevedeni lirske poeziji. Emil Staiger, švicarski germanist, je kot prvo značilnost lirskega sloga navedel enotnost zvočnosti in pomena besede, skladnost zvočnih in pomenskih kakovosti jezika in je zvezo obeh označil celo za »neposredno učinkovanje lirskega /elementa/, ne da bi ga izrecno razumeli«. ¹⁴ Usmerjen na Goetheja in nemško romantiko je Staiger v duhu tradicije potrdil zvočno razsežnost jezika kot bistveno sestavino lirike, ki je prevajanje ne bi smelo spregledati. Po drugi strani se sociolog in esteta Adorno opira na moderno liriko v prvi polovici 20. stoletja in jo ocenjuje predvsem po njenem odnosu do družbe. Čeprav ji priznava »čisto subjektiviteto«, ker se odpoveduje tematizaciji družbenih vprašanj, ji po načelu vzajemnega posredništva med individualnim in splošnim pripisuje družbeni učinek. Po njegovem komentarju o stari kitajski, japonski in arabski liriki, ki je ne more brati v izvorniku, dvomi pa tudi v njene prevode, je očitno, da je prikrajšan za »ustrezno razumevanje« te lirike. ¹⁵ Adornu gre torej v popolnem nasprotju s Staigerjem za »razumevanje« lirike, za njeno miselno oz. idejno vsebino, za njeno sporočilo, ki ga moremo predvsem razumeti, ne poslušati. Dva različna pogleda na različne modele lirske poezije, ki samo potrjujeta širok vsebinsko-oblikovni razpon te zvrsti, s tem pa njeno veliko, komaj predstavljlivo zahtevnost pri prevajanju.

Jezik ima v liriki bolj poudarjeno vlogo kot v drugih literarnih zvrsteh. Ne samo sintaktične in semantične značilnosti, tudi zvočne posebnosti, individualni in splošni besedni ritem, skratka vse, kar pomeni bistvo nacionalnega jezika, je v lirske poeziji nadvse pomembno. Ob že navedenih značilnostih moramo upoštevati še subtilne posebnosti lirike kot samosvoje zvrsti, tako izbor besed, njihov vrstni red, kot tudi stopnjo zgoščenosti oz. lakoničnosti izraza. Susan Sontag se ne moti, ko pravi, da je lirska poezija v Evropi »najvišje stanje jezika«. Ne preseneča, ko se strinja z Marino I. Cvetajevo, ki ji poezija pomeni vrhunec besedne umetnosti in ki vsa velika literarna dela, tudi pripovedno prozo, istoveti z lirske poezijo. V tem pogledu zaslužijo po njenem pesniki, in samo pesniki, *titre de noblesse* – plemiški naslov. ¹⁶ Seveda je kakovost prevanja lirike v za-

dnji doslednosti odvisna od prevajalca, od njegove izrazne moči, ki naj bi bila podobna avtorjevi. K sreči je prevajalec poezije pogosto sam pesnik, ki pa pri prevajanju ni ustvarjalno svoboden, temveč vezan na predlogo, na izvorno besedilo. Samo znotraj tega besedila se giblje njegova sposobnost vživljanja in sposobnost razumevanja pesniškega izvirnika. Eno kot drugo je potrebno za kakovostno prevajanje – najprej razumevanje duha izvirnega besedila in njegovega sporočila, potem prevod v drug jezik. Prevajalec nastopa torej v dveh vlogah, kot interpret in kot jezikovni oblikovalec.

V novejšem času teoretiki razpravljajo o načelih in metodah prevajalske prakse zlasti v območju velikih literatur, ki imajo dolgo in bogato tradicijo prevajanja. Pretresajo različne metode, njihove prednosti in slabosti. Obravnavajo dobresedno, pa tudi svobodno, ne nazadnje tako imenovano »parodistično« prevajanje, vendar se kot najustreznejši način prevajanja zagovarja identifikacijska metoda. Po njej je pomembno ohraniti miselno in čustveno razpoložensko vsebino izvirnika, po možnosti z vsemi slogovnimi značilnostmi. Težiti je treba k poistovetenju z duhom izvirnika, kot se razkriva v zunanji obliki na vseh ravneh – v zvrsti jezika, v jezikovnem ritmu in tempu izraza.¹⁷ Skratka, največ zagovornikov ima identifikacijski model prevajanja književnosti v nekem smislu za idealni model, ki naj bi v praksi stremel za tem, da bi se prevod v vseh plasteh kar najbolj približal izvirniku, če se že ne more z njim poistovetiti. Podobno je zastavljeno tudi naše razpravljanje, ki primerja prevajanje klasične lirske poezije, in to v obeh smereh, iz enega jezika v drug jezik, in nasprotno.

V slovenščino najbolj prevajano Goethejevo pesem *Ein Gleiches* (Enaka) je po doslej znanih podatkih poslovenilo trinajst prevajalcev, nekateri po dvakrat. Pesem je kot različica *Wanderers Nachtlied* (Popotnikova nočna pesem) nastala v Goethejevem zgodnjem obdobju, leta 1780. Pesnik jo je zapisal na steno lesene lovske kočice na Kickelhahnu pri Ilmenau v Turingiji. Ohranila se je celo informacija o zadnjem, v pravem pomenu ganljivem Goethejevem srečanju s to pesmijo, po petdesetih letih od nastanka in nekaj mesecev pred njegovo smrtjo, ko je veliki klasik obiskal Kickelhahn in pomenljivo prebral zadnja dva verza. V tem vidijo literarni zgodovinarji napotek za zgodovinsko pravilno razlago pesmi.¹⁸

Goethejeva *Ein Gleiches* je klasičen primer doživljajske lirike, po Staigerju zgled čiste lirike. V motivnem pogledu označuje tako liriko osebnega izpoved subjekta, v oblikovnem visoka skladnost pomenskih in zvočnih plasti pesniškega jezika. Predmet Goethejeve pesmi je nočno doživetje narave. Pesnikova pozornost objame v enem samem trenutku vso čutno zaznavno resničnost noči, od vrhov sosednjih hribov do dreves v neposredni bližini in molčanja ptičev, do same sebe; od rastlinskega in živalskega sveta do človeka. Vse je v znamenju popolne skladnosti. Narava in človek kot del narave sta eno, zapisana isti usodi. Kot osveščeno bitje, kot homo sapiens pa se človek zaveda lastne minljivosti in nočna pokrajina je tisto okolje, ki v njem zbudi misel o koncu življenja, slutnjo smrti.

Táko izpoved podpira v pesmi izjemna melodičnost izraza, različni kratki in rimani verzi, zaporedne rime, v drugi polovici pesmi oklepajoče rime, kar vse je usklajeno v taki meri, da pesem podoživljamo in hkrati poslušamo. Kako pomembna se zdi melodičnost jezika, dokazujejo prav rime in pesnikova težnja, da kar najbolj okrepi zvočnost besede. Delno uporablja Goethe ženske oz. zvočne rime (Gipfel, Wipfel, Walde, balde), delno je prisiljen v moško rimanje in takrat poseže ali po dolgih samoglasnikih (Ruh) ali po dvoglasnikih (Hauch, auch), v katerih je prav tako poudarjena melodika besede. Tukaj, v sistemu rimanja je v veliki meri skrita težko prevedljiva muzikalnost izvornika, globoko povezana s sporočilno vsebino, kajti pomensko in zvočno se v pesmi stapljata tako močno, da ju ne moremo ločiti. Vse je celota, konsistentna in v sebi skladna, razen čisto na koncu, v zadnjih dveh verzih, kjer se komaj opazno odpre razpoka, iz katere spregovori osrednje sporočilo pesmi.

Poslovenitve Goethejeve pesmi so se lotili naši vidni in pomembni pesniki – Josip Murn, Ivan Pregelj, Anton Debeljak, Lili Novy, Janko Glaser, Dušan Ludvik in Anton Sovre. Tudi Lojz Kraigher, Dušan Ogrizek, Janko Moder, Ivan Potrč in Vladimir Pogačnik so se spopadli z nelahko nalogo. Uspel je samo Oton Župančič.¹⁹ Njegova poslovenitev Goethejeve pesmi kaže ob izjemni zahtevnosti besedila veliko mojstrstvo prevoda, pa tudi visoko kulturo našega pesniškega jezika.

Über allen Gipfeln

ist Ruh,

in allen Wipfeln

spürest du

kaum einen Hauch.

Die Vögelein schweigen im Walde.

Warte nur, balde

ruhest du auch.

Po vseh višavah

je mir,

po vseh goščavah

skoraj nikjer

ne gane se dih;

po gozdu so tički pospali.

Čakaj le, kmali

boš tudi sam tih.

Nesmiselno bi bilo pričakovati, da bi Župančič poskušal dobesedno prevesti nemško pesem, čeprav njegov prevod na prvi pogled zbujata tak vtis, tako dovršena se zdi njegova poslovenitev Goetheja. Neznatna odstopanja od izvornika zato sploh ne motijo. Wipfel npr. ni goščava in namesto izpovedi v izvorniku, ko pesnik »skoraj ne čuti lahne sapice«, se v prevodu sapica »skoraj ne gane«. Prav tako ne moti interpunkcijska združitev samostojnega verza *Die Vögelein schweigen im Walde* s predhodnimi verzi, saj vsebinsko sodijo skupaj. Tudi Župančičeva starinska oblika »kmali« je upravičena. Uporabljena je po Goethejevem zgledu *Walde – balde*. Edina bolj opazna razlika med izvornikom in prevodom zadeva začetek in konec pesmi, ki se razkriva tako v pomenskem kot zvočnem odtenku, kar samo potrjuje organsko povezanost vsebinskih in muzikalnih kakovosti jezika v čisti liriki. Goethe je namreč pesem začel in končal z leksemom *Ruh – ruhen*. S tem je zaokrožil osebno izpoved, jo povezal in napravil še bolj strnjeno. Prav tako se Goethejeva moška oklepajoča rima v drugem delu pesmi opira na dvoglasnik *Hauch – auch*, kar spet krepi zvočnost besedila. Izvirmik nasploh zaznamujejo bolj odprti samoglasniki rimanja v drugi polovici pesmi, v nasprotju z Župančičevim prevodom, kjer izstopa bolj zaprti samoglasnik *i*.

Primerjava vrhunske lirske umetnine in mojstrske poslovenitve kaže tako na kongenialnost prevajanja in hkrati na njene meje. Odkriva subtilna področja lirskega izražanja, kamor prevajalec spričo drugačne strukture lastnega jezika ne more. Obstojne, čeprav komaj opazne razlike v pomenko-glasovni zgradbi obeh jezikov ostajajo zunaj njegove moči.

France Prešeren, najpomembnejši slovenski pesnik, je ustvarjal tudi v nemščini. Več svojih pesmi je v izvorniku napisal v nemščini, nekaj svojih je iz slovenščine prevedel v nemščino. Ni čudno, če predstavljajo nemške pesmi približno petino njegovega ohranjenega opusa. Za Prešernovega življenja pa se je že začelo prevajanje njegove slovenske poezije, vendar so se pogostejši prevodi pojavili kasneje, v drugi polovici 19. stoletja. Odtlej se prevajanje Prešerna odvija v znamenju kontinuitete in v skladu s strokovnim in popularizatorskim zanimanjem za pesnika. Luiza Pesjakova, Edvard Samhaber, Heinrich Penn, Alojz Rudolf, Anton Funtek, Luka Pintar, Ivan Škerjanec, Ludvik Dimitz, Fran Vidic, Lily Novy in Klaus Detlef Olof so zaslužni za večino Prešernovih pesmi, prevedenih v nemščino.²⁰ Najzaslužnejši med njimi je K. D. Olof, nemški literarni znanstvenik, ki je kot ugleden prevajalec seznanil nemško jezikovno področje tudi s številnimi drugimi slovenskimi literarnimi deli, ne nazadnje s prevodi nekaterih znanstvenih literarnozgodovinskih besedil.

Pri Prešernu se je Olof spopadel s sonetom, z eno najbolj zahtevnih, če ne najzahtevnejšo pesemsko obliko tako po kitični in kompozicijski kot metrično-ritmični shemi. Leta 1986 je prevedel *Sonetni venec* z akrostihom, ki sodi v sam vrh zahtevnosti. Primerjava zadnjega, petnajstega soneta z Olofovim prevodom kaže vse vrline, pa tudi težave pri prevajanju sonetne pesemske oblike. Težave zato, ker se v Prešernovih sonetih najbolj neposredno razkriva pesnikov jezik, njegov pesniški slog, predvsem razčlenjena sintaktična zgradba verza, v katerem je močno zastopana hipotaksa. Nasprotno pa pri Prešernu ni ravno pogosta zveza samostojnih, neodvisnih stavkov oz. povedi ali parataksa, vendar jo najdemo prav v *Sonetnem vencu*, napisanem leta 1834, in to v zadnji tretjini cikla, med drugim v *Magistralu*.²¹ Okoliščina, ki bi mogla olajšati prevajanje v drug jezik.

Poet tvoj nov Slovencem venec vije,
Ran mojih bo spomin in tvoje hvale,
Iz srca svoje so kalí pognale
Mokrócvetéče rož'ce poezije.

Iz krajev niso, ki v njih sonce sije;
Cel čas so blagih sapic pogrěšvåle,
Obdajale so utrjene jih skale,
Viharjev jeznih mrzle domačije.

Izdíhljaji, solzé so jih redile,
Jim moč so dale rasti nevesélo,
Ur temnih so zatirale jih sile.

Lej! torej je bledó njih cvetje velo,
Jim iz oči tí pošlji žarke mile,
In gnale bodo nov cvet bolj veselo.

*Dein Dichter hat dir neu den Kranz verliehen:
Er legt dein Lob auf der Erinn' rung Wunden.
Mit Schmerzen tief im Innersten gebunden,
Blaßfeucht erblüht der Strauß der Poesien.*

*Ihr Ort kennt Sonne nicht, noch Sympathien,
Längst ist der letzte linde Hauch entschwunden,
Dort, wo sie Felsenburgen schroff umrunden,
Ein kalter Hort, den Stürme wild durchziehen.*

*Jäh füllten Seufzer, Tränen ihre Schalen,
Umsonst, ihr Wuchs blieb kraftloses Bemühen,
Lichtleere Stunden mehrten ihre Qualen,*

*Ihr welker Schleier mußte bleich verglühn.
Aus deinen Augen sende milde Strahlen,
So werden neue Triebe froher blühen.*

Kar zadeva zunanjo obliko, je poistovetenje izvornika s prevodom popolno. V obeh primerih imamo peterostopni jamb z žensko rimo oz. jambski enajsterec, *endecasillabo*, rime abba v kvartetnih, cdc / dcd v tercetnih kiticah in celo akrostih. Posvetilo »Primicovi Julji« je Olof domiselno predstavil v »Dem Bilde Julias«. Do sèm je tako, kot si vzoren prevod lahko samo predstavljamo. Zdaj pa nastopi vprašanje: Kako besedilo, izraženo v natančno določeni kitični in metrično-ritmični shemi, prevesti v drug jezik? Kako slovensko lirsko izpoved na vnaprej določen, tako rekoč vsiljen način obnoviti v nemškem jeziku, ki ima drugačno pomensko-glasovno in slovnično strukturo? Nesporno je namreč, da je prevajalec znotraj stroge, natančno določene zunanje oblike povsem nesvoboden in strogo vezan na predlogo. Nerealno bi bilo zato od njega pričakovati, da bo dosegel sorazmerno ali večstransko, kaj šele popolno identifikacijo z izvornikom. In odločil se je za edino možen, vendar nujno potreben pristop do Prešernovega besedila, če je hotel izpolniti svojo nalogo. Premislil je sonet, odkril smisel njegovega sporočila in ga poskušal oblikovati v lastnem jeziku, v pesniški nemščini. V tem prizadevanju je v veliki meri uspel, če odmislimo prvi verz, ki ga je moral vsebinsko spremeniti, če je hotel ostati v sonetni shemi. Prešeren posveča namreč s tem verzom sonetni venec svojim rojakom, ne izvoljenki, kot izhaja iz Olofovega prevoda.

Kako zahtevno delo je moral prevajalec opraviti, se odkrije šele, če primerjamo nemški prevod s hrvaškim prevodom *Magistrala*,²² s prevodom Prešernovega soneta v sorodni slovanski jezik. Pripadnost isti jezikovni skupnosti se v hrvaškem prevodu kaže v pozitivnem smislu že v besedišču. Hrvaški prevajalec Luko Paljetak je mogel polovico rimotvornih besed obdržati, ker so enake slovenskim, morda nekatere z majhno razliko v naglasu: vije, harmonije; zlije, poezije; magistrale, mene, hvale. Nasproti sedmim enakim rimam v hrvaščini najdemo v nemškem prevodu samo eno tako, in še ta je v obeh jezikih prevzeta tuja beseda. Prav tako zasledimo v hrvaškem prevodu vsaj osem verzov, po besedišču in skladnji skoraj isto-
vetnih s Prešernovimi, za katere prevod ne bi bil niti potreben, medtem

ko je sporočilnost drugih šestih verzov, torej manj kot 43 odstotkov izpovedne vsebine, slovenskemu bralcu, tudi če ne zna hrvaščine, močno blizu. Stopnja jezikovne sorodnosti ima, kot je videti, pri prevajanju lirike v drug jezik izjemno pomembno vlogo.

Pri *Magistralu* in Olofovem prevajanju Prešerna se odkriva praksa, ki jo srečujemo pri prevajanju lirske poezije in bi jo mogli označiti kot »prepesnjevanje«. Ne gre za prevajanje v strogem pomenu, tak postopek preprosto ni mogoč. Prevajalec je zavezan zgolj najbolj bistvenemu v pesmi, njemu smislu ali osrednjemu sporočilu, in ga poskuša vsebinsko verodostojno, vendar v svojem jeziku oblikovati za svoje bralce. Pri *Magistralu* je očitno, da je svobodnost izražanja po sili razmer precejšnja. Vendar pristnost glavnega sporočila soneta v prevodu raste in se proti koncu celo stopnjuje. V sklepnih dveh verzih doseže stopnja verodostojnosti – ne izrazne istovetnosti – najvišjo mero. Verza *Aus deinen Augen sende milde Strahlen, So werden neue Triebe froher blühen* se bereta, kot bi ju napisal Prešeren. Drugače uspešnosti prevoda ne moremo opredeliti, saj se bližina izvornika in prevoda lirske pesmi, kot prevodov nasploh, ne da natančno izmeriti. Gre za iracionalno globino v jeziku, ki se izmika racionalnemu diskurzu.

Prevajalska praksa lirske poezije dovoljuje nekaj sklepov, ki kažejo na težavnost presajanja najbolj subjektivne literarne zvrsti v območje drugega jezika. V prid teh sklepov govori okoliščina, da temeljijo posplošene izkušnje na obojestranskem prevajanju, v našem primeru na prevajanju iz germanškega jezika v slovanski jezik, in nasprotno. In prevajanje lirike iz nemščine v slovenščino in nazaj razkriva širok razpon možnosti v teh prizadevanjih. Po eni strani imamo prevode v pravem pomenu, ko izvirna lirika najde v drugem jeziku visoko stopnjo poistovetenja v vseh bistvenih sestavinah. Manj predvidljiva odstopanja od izvornika so predvsem posledica globljih razlik v strukturi jezikov, ki ostajajo zunaj prevajalčevih moči in so neobvladljive. Po drugi strani so notranja razhajanja ob zunanjih skupnih okvirih v lirski poeziji tolikšna, da se prevajanje razvije v prepesnjevanje, prevod v prepesnitev. Identifikacija ni več pojem, ki bi utemeljeno označeval izvornik z dvojnikom. Poistovetenje zamenjuje težnja po poistovetenju, stremljenje, ki je odvisno tudi od ustvarjalnih sposobnosti prevajalca. Ne glede na različno kakovost prevajalske ali prepesnjevalske prakse pa ima ta dejavnost pomembno, v času globalizacije še posebej nepogrešljivo družbeno vlogo. Kakor ne more nič nadomestiti izvirne lirske umetnine v njeni popolnosti, je nesporno res tudi nasprotno. Samo s prevajanjem oz. prepesnjevanjem preseže lirika meje nacionalnega jezika in postane dobrina svetovne kulture.

OPOMBE

¹ Johann Georg Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774. *Lyriktheorie. Texte von Barock bis zum Gegenwart*. Herausgegeben von Ludwig Völker. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2000, 85.

² Johann Gottfried Herder. Volkslieder. Zweiter Teil. Vorrede, 1778/79. *Lyriktheorie*, 2000, 96–98.

³ Herder. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst. Terpsichore, 1795/96. *Lyriktheorie*, 2000, 124–128.

⁴ Karl Wilhelm Ferdinand Solger. Vorlesungen über Ästhetik, 1819, obj. 1829. *Lyriktheorie*, 2000, 183.

⁵ Wilhelm Müller. Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen, Hermes 1827. *Lyriktheorie*, 2000, 196–197.

⁶ Ignaz Jeitteles. Lyrische Poesie, 1835–1837. *Lyriktheorie*, 2000, 210–211.

⁷ Theodor Storm. Brief an Hartmuth Brinkmann 28. März 1852. *Lyriktheorie*, 2000, 210–211.

⁸ Friedrich Theodor Vischer. Die Lyrische Dichtung 1. Ihr Wesen & 888. Ästhetik, 1846–1857. *Lyriktheorie*, 2000, 237–238.

⁹ Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragedie aus dem Geiste der Musik, 1871. *Lyriktheorie*, 2000, 245.

¹⁰ Prim. opombo 3. Prim. tudi antologijo *Lyriktheorie*, 2000, 17.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Die lyrische Poesie. Vorlesungen über die Ästhetik, 1835–1838, *Lyriktheorie*, 2000, 171–180.

¹² Wilhelm Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung, 1905. *Lyriktheorie*, 2000, 287–290.

¹³ Prim. *Lyriktheorie*, 2000, 19, in ustrezne prispevke omenjenih avtorjev v antologiji.

¹⁴ *Lyriktheorie*, 2000, 351–352. Prim. še Grundbegriffe der Poetik 1946, poglavje Lyrischer Stil: Erinnerung. Staigerjeva opredelitev se glasi »... unmittelbare Wirkung des Lyrischen ohne ausdrückliches Verstehen«.

¹⁵ Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1951. *Lyriktheorie*, 2000, 370–371.

¹⁶ Susan Sontag, Pesnikova proza. *Air Beletrina*, Študentska založba, Ljubljana, maj-junij 2004, str. 3, prev. Dražen Dragojevič. (Izvirnik: *Where the Stress Falls*, Vintage, London 2003).

¹⁷ Prim. *Das Fischer Lexikon. Literatur* II/2, avtor gesla »Übersetzen« Walter Widmer. Herausgeber: Wolf-Hartmut Friedrich in Walther Killy. Fischer Bücherei. Frankfurt am Main 1965, 581–587.

¹⁸ Pri vrednotenju prevodov pesmi v slovenščino upoštevamo vse poslovenitve, ki jih je evidencial, objavil in komentiral Tone Smolej v svojih prispevkih – v razpravi »Druga Goethejeva Popotnikova nočna pesem med prevodom in vplivom« (25. *prevajalski zbornik*. Društvo slovenskih književnih prevajalcev – Association of Slovene Literary Translators, Murska Sobota 2000, 116–133) in v dodatku k omenjeni razpravi »Druga Goethejeva Popotnikova nočna pesem – drugič« (26. *prevajalski zbornik*. Društvo slovenskih književnih prevajalcev – Association of Slovene Literary Translators, Ljubljana 2001, 386–387). Pozneje, že po zaključku pričujoče razprave je Tone Smolej izjavil, da »imamo danes 14 prevodov Goethejeve Popotnikove nočne pesmi« (*Delo* 3. novembra 2004, 11).

¹⁹ Prim. njegov prevod Po vseh višavah. (J. W. Goethe, *Pesmi*. Uredil Fran Albrecht, uvod napisal Josip Vidmar. Ljubljana, Državna založba Slovenije MČML, 40.) O Župančičevem prevodu Goethejeve pesmi Ein Gleiches razpravlja Klaus Detlef Olof v razpravi »K vprašanju pesniške vrednosti prevedene lirike v Župančičevih prevodih iz Goetheja« (*Oton Župančič*. Simpozij 1978. Uredil France Bernik. Slovenska matica, Ljubljana 1979, 473–481).

²⁰ Prim. France Prešeren. *Poesien*. Auswahl. Mit einer Bibliographie der deutschen Übersetzungen. Auswahl und Nachwort von Jože Pogačnik. Redaktion und Gestaltung Rudolf Trofenik (Dr. Rudolf Trofenik Verlag München 1987. Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen XIX. Band, 149 str.). Prim. članek K. D. Olofa »Prešeren in deutscher Übersetzung, eine Herausforderung« (*Prevajanje Prešerna – prevajanje pravljic*. Zbornik slovenskih književnih prevajalcev 26, Ljubljana 2001, 109–118).

²¹ Sonetni venec z Magistralom v Olofovemu prevodu je objavljen v dvojezični publikaciji *France Prešeren. Pesmi*. Izbrala in uredila France Pibernik in Franc Drolc. Spremnna beseda Boris Paternu. Mestna občina Kranj. Mohorjeva založba Celovec-Ljubljana-Dunaj. Zbirka Prešernova pot v svet. Zvezek 1. 2000, 95. Katero izdajo Sonetnega venca je Olof vzel kot predlogo za prevajanje, se ni dalo ugotoviti.

²² Hrvaški prevod Magistrala je objavljen v knjigi *France Prešeren. Sonetni vijenac/Sonetni venec*. Sa slovenskoga preveo i priredio Luko Paljetak. ABC naklada, Zagreb, 2001, 7.

■ THE LYRICS AND THEIR TRANSLATABILITY

Key words: poetry / literary translation / Slovene poetry / Prešeren France / German translations / German poetry /Goethe, Johann Wolfgang / Slovene translations

The practice of translating lyric poetry allows us to draw certain conclusions that indicate the difficulty of transposing the most subjective types of literature into other languages. These conclusions are further confirmed by the general experience of translating into two languages: from a Germanic into a Slavonic language and vice-versa, which reveal a broad spectrum of possibilities. On the one hand, we have translations in the true sense of the word, where the various elements of the original poems find in the other language many essential correspondences. The less foreseeable divergences from the original are primarily the consequence of profound differences in linguistic structures which exceed translators' abilities and, as such, remain insurmountable. On the other hand, internal divergences within the common external framework of lyric poetry are so great that translating becomes a process of poetic re-creation and the translation a poetic creation. Identification is no longer a concept substantially denoting an association between an original and its double. Identification itself is replaced by the aspiration to create something that is identical, an aspiration that also depends on the creative abilities of the translator. Irrespective of the diverse quality of translations or of poetic re-creations, this activity has an irreplaceable social role, particularly in the present time of globalization. Nothing can replace the completeness of original poetry, but the opposite is also true. Only by means of translation, or poetic re-creation, can lyric poetry transcend the limits of a national language and become of value to world culture.

Marec 2005

O ESEJU KOT O ENI IZMED UPRIZORITVENIH* UMETNOSTI

Manfred Pfister

Svobodna univerza, Berlin

Namesto splošne priročniške definicije eseja kot 'kratkega, po naravi reflektivnega ali deskriptivnega, po tonu pa jasnega proznega dela' se avtor opredeljuje za definicijo, ki upošteva Montaigneva razmišljanja o tej literarni zvrsti. Neko besedilo je esej toliko, kolikor si z Montaignevimi eseji deli tiste pomembne značilnosti, ki jih je izrecno poudaril in tematiziral.

***On the Essay Considered as One of the Performing Arts.** Instead of a general handbook definition of the essay as a "a short piece of prose, reflective or descriptive in nature and light in tone«, the author decides on a definition which takes into account Montaigne's reflections about this literary genre. A text is an essay insofar as it shares with Montaigne's essays those important characteristics that he explicitly emphasised and thematised.*

I.

Lahko je napisati še en esej o eseju – ali, bolje, obrnjeno: ni lahko ne napisati še enega eseja o eseju.¹ Kljub temu moram poskusiti, saj mi manjka odločilna lastnost esejista, ki piše esej o eseju, namreč resnična ali namišljena nezmožnost definirati esej. Jaz, nasprotno, vem, kaj je esej, in vem, kaj bom o njem povedal, in se ne bom pretvarjal, da je drugače. Torej moj diskurz o eseju ne bo posnemal ali na novo udejanjal strukturnih, stilističnih in semantičnih značilnosti forme, kar bi naredil esej o eseju; tej poti se bo izognil in bo raje naredil tisto, česar esejist ne bi nikoli: vsebina diskurza bo abstraktna, brezosebna, metodična, sistematična, dihotomna, konkluzivna in definitivna. Naj objasnim enkrat in za vselej, da bom svoj diskurz predložil v obliki dekaloga – navsezadnje njegov avtor, Bog, ni bil rojen esejist.

* Angleško besedilo prenaša na esej terminologijo, ki ji v slovenščini ni mogoče povsod slediti. Zato pojme, ki v angleščini izhajajo iz ene besedne družine (performer, performance, performative, performing, perform), prevajamo s 'performer', 'performance' in 'performativen' ter 'uprizoritven' ali 'izvedben' in 'izvesti' (Op. prev.).

– In to je moja prva zapoved: o eseju moramo pisati in lahko pišemo, to pa še ne pomeni, da ga moramo pri tem tudi napisati.²

II.

In tu je moja druga točka (da ne rečem zapoved): *respice principium* – začni na začetku! Esej je ena izmed tistih literarnih zvrsti, ki jo je najbolje definirati v smislu arhetipa, ki je izoblikoval model za nadaljnji razvoj.³ Tako kot je najboljša, se pravi, najbolj uporabna definicija epske pesnitve tista, ki pravi, da je to vrsta pesmi, za katero je kanonični vzorec priskrbel Homer, ali da je sonet tista pesniška oblika, ki ji je kanonični vzorec Petrarkov sonet, tako je za definicijo eseja najbolje reči, da je to tista vrsta besedila, za katero so Montaigneви *Essais* arhetipski vzorec in so ji dali tudi ime. Neko besedilo je esej toliko, kolikor si z Montaignevimi eseji deli pomembne značilnosti, tiste, ki jih je sam Montaigne v esejih izrecno poudaril in tematiziral.

III.

Moja tretja točka: definicija eseja, ki je dovolj široka, da lahko zajame vsa besedila, ki so se kdaj sklicevala sama nase kot na eseje ali so se nanje sklicevali drugi, je nujno tako ohlapna, da se njena analitična vrednost znižuje po zakonu padajočih donosov; pokazalo bi se, da bi bil najnižji skupni [lowest common] imenovalec, na katerem bi temeljila, resnično zelo nizek [low] in zelo splošen [common]. O tem pričajo inačice standardnega opisa v literarnih priročnikih, po katerih je esej »kratko, po naravi reflektivno ali deskriptivno, po tonu pa jasno prozno delo«. V nasprotju s takimi neopredeljivimi označbami se zdi z metodološke plati ustreznejše, če razvijemo »idealni tip«⁴ eseja, na podlagi katerega potem preverjamo vsakovrstna besedila, ki jih literarna zgodovina uvršča v to zvrst. Tudi če tak pristop prej pripelje do definicije »esejističnega« kakor pa eseja, in če tvegamo, da marginalizira ali celo izloči številna besedila, vključena v antologije esejev, ali narobe, če zajame besedila, ki nikoli prej niso veljala za eseje – nekatere Hamletove samogovore na primer –, prinaša jasnejši, izrazitejši in pomensko polnejši deskriptivni model kakor pa vseobsegajoče in zbirne definicije v literarnih priročnikih.

IV.

Dodati moram četrto preliminarno točko: modeli idealnega tipa so sestavljeni kot opozicije ali dihotomije idealnega tipa. To pot je ubral že Montaigne v svojih številnih poskusih, da bi tisti tip besedila, ki ga je pisal, definiral tako, da bi svoje *essais* primerjal z razpravami stare sholastične

učenosti in novih znanosti.⁵ Ne glede na to, da piše prozo, dela Montaigne v svojih besedilih točno tisto, česar avtor razprave ne dela, in to dela samozavestno in odkrito. Dokazal bom, da v svoje diskurzivno oblikovanje razprave vnaša »performativni obrat«, s čimer spodkopava sam etos razprave. Potemtakem je moja delovna definicija idealnega tipa eseja, da je to razprava, ki se spremeni v performativno umetnost, da je, na kratko, »esej ena izmed uprizoritvenih umetnosti«.⁶

V.

To se že kaže v načinu – peta točka – kako se esejist predstavi kot performer znotraj svojega besedila (Johnson in Goldsmith dejansko govorita o svojih esejih kot o »performancah«.⁷) Medtem ko se avtor idealnega tipa razprave naredi kolikor je le mogoče nevidnega in si prizadeva predstaviti vsebino svojega predmeta kolikor je le mogoče neosebno in nepristransko ter opušča sklicevanja nase z zaimki v prvi osebi ednine ali svoj jaz zajema v kolektivni nedoločni zaimek ali v zaimek v prvi osebi množine (mi), ki vključuje vse razumevanja zmožne ljudi, pa v eseju obvladuje prizorišče razmišljujoči in pišoči subjekt. Pomenljivo poudarjeno in pogosto se sklicuje nase v prvi osebi, goji slog, ki je prepoznavno poseben in oseben, to, o čemer piše, pa izraža kot svoje subjektivne poglede.⁸ Tako kot »samozavedajoči se pripovedovalec«, ki ne le pripoveduje, ampak o povedanem tudi premišljuje in svoje pripovedovanje pripoveduje, tudi esejist kot »samozavedajoči se razpravljalec« razpravlja o svojih načinih razpravljanja in piše o svojem pisanju. O čemer koli že piše, mu to zavedanje in dramatiziranje samega sebe potemtakem zagotavlja, da s pisanjem o tem hkrati piše tudi o sebi, ali celo: piše sebe – svoje ideje kakor tudi svoja čustva in telo. V nazornem prevodu Johna Floria se Montaigneovo priznanje iz uvoda k esejem glasi: »myself am the groundworke of my booke«.⁹ Ali kot piše v eseju »O knjigah« (II, 10): »S temi svojimi domisleki ne skušam govoriti o stvareh, temveč o samem sebi.«¹⁰ To razkrivanje daje slutiti občinstvo, ki je navzoče pri avtorjevi performanci samega sebe v neki posebni situaciji; v najbolj intimnem smislu to vključuje bralca, ki v tem scenariju pisanja gleda esejistu čez ramo. Občutenje samega sebe kot *persone* [dramskega lika] zasnuje zase in za svoje občinstvo – pa naj je lik stilizirana avtobiografska samopodoba odmaknjene, tavajočega in čudečega se opazovalca, ki v oddaljenem ali duhovnem prostoru premišljuje o učenju ali delovanju sveta, ali pa bolj ali manj domišljajska vloga-lik, kakršni so v časopisnih esejih Bickerstaff ali Sir Roger de Coverley, Mr. Spectator ali Elia Charlesa Lamba.

VI.

Razprava idealnega tipa se odreka tako drugoosebnemu kakor tudi edninskemu prvoosebnu nagovorjencu. To je monolog brezosebnega poedinnega glasu, ki pa ne pristaja na to, da nagovorjenci ali odmevi na ubesedeno

ne bi sodelovali z različnimi stališči in glasovi. Nasprotno – in to je moja šesta točka –, esejistova performanca je dialoška. Dialoge prikazuje na različnih ravneh: tu so stalni dialogi med pišočim jazom in jazom, o katerem se piše, in med nasprotujočimi si stališči in večno spreminjajočimi se položaji pišočega subjekta, ki »nosi vse obličje človekove usode«, in je prej »prehajanje« kakor »bit«, spreminjajoče se »iz dneva v dan, iz minute v minuto«¹¹; tu so še priložnostni dialogi z esejistovimi prejšnjimi besedili ali z eseji drugih pisateljev;¹² pogosti so dialogi s pisatelji, ki so v besedilo vključeni s citati, vendar ne v smislu avtoritet kakor v razpravah, ampak zaradi njihovih drugačnih in pogosto nasprotnih stališč, ki jih esejist s prebiranjem in predelovanjem pritegne v obravnavo; končno so tu še dialogi z bralcem, ki, poklican z nagovori, vprašanji in sugestijami, postane del performance. Performativni *gestus* je pogovor in skladno s tem je esejistova stilistična umetnost, kakor je Hazlitt poudaril v eseju »On Familiar Style«, »pisati tako, kakor bi vsak govoril v navadnem pogovoru«.¹³ To ni samo vprašanje ponarejanja oralnosti in obujanja govorečega glasu; zbuja tudi pogovorni etos enakopravnosti sodelujočih v dialogu, med katerimi nihče preveč dogmatično ne vztraja pri svojem prepričanju. Henry Fielding je napisal »An Essay on Conversation«, v katerem je udejnil humor, neprijetnost in lepo vedenje pri vljudnem pogovoru.¹⁴

VII.

Moja sedma točka zadeva položaj, samoumestitev esejista. Tam, kjer avtor razprave prikazuje izvedenstvo določene discipline, uveljavljene institucije in bistva vednosti, je esejist »nediscipliniran« v vseh pomenih besede.¹⁵ Prvi govori v imenu svoje discipline, črpa iz njenega avtoritativnega védenja in se ravna po njenih predpisanih pravilih o tem, kako strokovno organizirati besedilo; drugi govori samo v svojem imenu: »Avtorji se razkrivajo ljudem s kakšno posebno in nenavadno značilnostjo: sam se jim prvi s svojim vsestranskim bitjem kot Michel de Montaigne, ne kot filolog ali pesnik ali pravnik«.¹⁶ Esejist kot 'dekonstrukcionista' *avant la lettre* ne obnavlja priznanih urejenih diskurzov; raje jih razstavi in pojasnjuje, kako in s kakšnim namenom so izoblikovali svoje resnice.¹⁷ Glede na to, da stoji na obrobju šol in akademij ali celo onkraj, mora delovati – in deluje rade volje – brez *decoruma* njihovega abstraktnega in neosebnega sloga, polnega specializirane terminologije, in brez spopolnjenih parafernalij metodičnih uvodov in sklepov ali natančnih delitev in poddelitev.¹⁸ Namesto da bi se ravnal po pravilih uveljavljenih jezikovnih iger, med pisanjem improvizira svoje lastne igre, postavlja se v dejstvu neustrezno vlogo ne brez svojskega ponosa, zgolj kot ljubitelj, besedilo pa predstavlja kot plod pristočnega opravila, »rekreacije« po bolj resnih poslih,¹⁹ kot kompilacijo »sanjarskega razpoloženja ali otročarij«,²⁰ »površnih sprehodov duha; [kot] nepravilno in neurejeno delce«,²¹ »zbirko nepomembnosti«.²² Esejist začenja svojo performanco vsakokrat tako rekoč iz ničle, brez predloge, in bralec sledi njegovim performativnim premikom po krajih, ki jih ni na zemljevidu

pravih disciplin, z vztrajnim, celo rastočim zanimanjem, kakršnega domiselna improvizacija zasluži. Tudi vprašanja, s katerimi se esejist ukvarja, so takšne vrste, da jih ne more zajeti nobena posamezna disciplina, saj so zanjo bodisi preveč ali premalo pomembna. Ne porajajo se iz zanimanja posamezne discipline in se tudi ne obračajo na specifične bralce, ki bi obvladali specializirano vrsto znanja. Esejistova performanca je prej namenjena »navadnemu bralcu«, kakršnega je imel v mislih Johnson pri pisanju esejev o angleških pesnikih in kakršnega je znova obudila Virginia Woolf, ko je zbrala svoje prispevke, napisane za *Times Literary Supplement*, pod točno takim naslovom, *The Common Reader*.²³

VIII.

Razprava izroča svojo resnico kot dokončan izdelek. Predstavljena spoznanja so plod avtorjevih poprejšnjih zapažanj in razmišljanj, pisni diskurz pa to poprej dognano in premišljeno spoznanje podaja na kar se le da sistematičen in razviden način. Nasprotno pa esej – in to je moja osma točka – prikazuje *proces*, v katerem pride do nekega spoznanja, neke resnice, ki pa bralcu ni predstavljena kot dokončan izdelek, ampak kot ta performanca sama. Takšno razliko ima v mislih Bacon, ko v delu *Advancement of Learning* ločuje med »neovrgljivim« in »dokaznim« načinom razlage; drugi je značilen za esej, saj je v njem spoznanje »izročeno in sporočeno [...] z enako metodo, s kakršno je bilo domišljeno.«²⁴ V esaju št. 249, objavljenem v *Spectatorju*, Addison o svojih esejih pravi tole: »Ko izberem témo, ki je drugi še niso obravnavali, brez reda ali metode nizam svoja razmišljanja o njej, tako da se razkrivajo prej v ohlapnosti in iskrenosti eseja kakor v natančnosti pravilnega diskurza.«²⁵ Tisto, kar esej izvaja – »izvaja« v dvojnem pomenu delati učinkovito in delati nazorno, morda celo ponarejati za občinstvo – torej, tisto, kar esej izvaja s svojim prej asociativnim kakor logičnim povezovanjem misli, z dramatičnimi začetki *in medias res* ali z nesklenjenimi konci, s povezovanjem nezdružljivih misli in stališč ali digresij, ki ne peljejo nikamor, z napačnimi začetki, obotavljanjem, brezkončnim prilagajanjem in popravljanjem, je razmišljanje in pisanje v nastajanju, je mišljenje v samem procesu oblikovanja. Ali, če povemo z besedami iz znamenitega eseja Heinricha von Kleista, je to »die allgemeine Verfertigung der Gedanken beim Reden« [»splošno načelo, da se misel proizvede v govornem dejanju«].²⁶ Bralcu besedila tako resnica ni izročena kot dokončan izdelek mišljenja; bralec je priča poskusu – se pravi »essay« – priti do spoznanja in ob tem sodeluje pri preskušanju – se pravi »essaying« – dobljenih misli in človekove zmožnosti priti do resnice. Vnovič je najbolj predirna tale Montaigneva formulacija: »Razsodnost je vsestransko orodje in povsod prav pride. Zato v tehle Poskušnjah, s katerimi se ukvarjam, ne zamudim nobene priložnosti. Če kakšnega predmeta sploh ne razumem, ga še rajši preizkušam.« [à cela mesme je l'essaye].«²⁷

IX.

»Kaj je resnica? je rekel posmehljivi Pilat in ni počakal na odgovor.« Tako se začena Baconov esej »Of Truth« in tisti hip sproži vprašanje, za kakšno resnico pravzaprav gre.²⁸ Gotovo ne za absolutno resnico, kakršno razprava izvaja iz splošnih in nespornih načel in jo izjavlja s prepričanjem in avtoriteto, ki so jima v oporo proceduralna pravila njene discipline! Resnica eseja pa je prej – kakor bom ugotavljal v svoji deveti točki – nekako približna, poskusna, začasna, subjektivna ali lokalna resnica ali, natančneje, prej neke vrste spoznanje kot resnica, izkustveno in preskuševalno spoznanje, ki ga ni mogoče izjaviti, ampak samo izvesti z raznovrstnimi premiki in gibi eseja.²⁹ »Que çay-je?« se glasi Montaignevo znamenito vprašanje v »Apologie de Raimond Sebond« (II, 12)³⁰ in odgovor nanj nima in ne more imeti oblike trditve, ampak je izveden kot skeptično raziskovanje in spraševanje o možnostih in mejah vednosti ter prikazovanja spoznanja, kar so njegovi eseji. To je performanca »razmišljajočega mišljenja«, kot je napisala Virginia Woolf v *Writer's Diary*,³¹ in zapisovanje tega mišljenja ni poznejši domislek, ampak sama oblika tega izkustva, ki omogoča, da je v njem udeležen tudi bralec. Eseg udejanja tisto, o čemer govori, in je potemtakem sam po sebi vedno instanca izkustvenega spoznanja, ki ga izvaja. V tem smislu esejistovo spoznanje zavzema vmesni prostor med tisto vrsto spoznanja, ki ga uteleša umetnost, in resnico, ki si jo lastita tradicionalna znanost in filozofija.

X.

Za konec dekaloga: piscu razprave njegova disciplina predpisuje takó obliko, v kateri piše, kakor tudi njegovo lastno avtorsko vlogo. Nasprotno pa mora esejist sam sebe in žanr, v katerem piše, izumljati vedno na novo. Eseg je »vaja v samooblikovanju«:³² tako jaz kakor tudi žanr prideta na dan samo v performanci. Potemtakem je Montaignev paradoks čisto dobesedno resničen: »Nisem bolj sam ustvaril svoje knjige, kot je knjiga ustvarila mene.«³³ In zato je še posebej prodorna bodica v besedni igri, ko esejist Emerson izjavlja: »Then I dare; I also will essay to be.« [Torej si drznem; tudi jaz bom poskušal biti.]³⁴ Identiteta ni vnaprej dana kot nekaj trdnega in določenega; vzpostavlja se v »essaying«, v procesu poskušanja, preizkušanja in okušanja, ki je za občinstvo izveden v dejanju pisanja. V tem je esejist podoben kateremu izmed modernih uprizoritvenih umetnikov, ki nič več ne udejanjajo vnaprej dane predloge, ampak improvizirajo svojo performanco v izvedbenem dejanju. In o obeh, o umetnosti performance in o eseju bi lahko rekli, da sta zvrsti, ki težita stran od zvrsti,³⁵ ali celo, po Rolandu Barthesu, načina prikazovanja, ki sta, tako rekoč, »predhodna nastanku kakršnega koli pojma zvrsti«.³⁶

Iz angleščine prevedla Vera Troha

OPOMBE

¹ Prim. Michael Hamburger, »Essay über den Essay«, *Akzente*, 12 (1965), 290–292, in Alexander J. Butrym (ur.), *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, Athens: University of Georgia Press, 1989.

² Grahamu Goodu se, nasprotno, zdi, »da mora pristop k eseju kot formi težiti za esejističnim«; prim. G. G., *The Observing Self. Rediscovering the Essay*, London: Routledge, 1988, XIII.

³ Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie*, München: Fink, 1973, 132 in nasl.

⁴ Prim. Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen: Niemeyer, 1951, 190 in nasl.

⁵ Prim. *Essais* II, 10: »O knjigah«. Montaigne je za primerjavo jemal tudi retorični govor, a videli bomo, da gre tu tudi za izrazite podobnosti. – Odličen uvod v Montaigneve eseje kot literarno zvrst najdemo v 2. poglavju knjige Grahama Gooda *The observing Self. Rediscovering the Essay*, London: Routledge, 1988, 26–42: »Montaigne: the growth of experience«.

⁶ O različnih razumevanjih pojmov performance, performativa in performativnosti prim. mojo kratko razlago gesla »Performance/Performativität«, v: Ansgar Nünning (ur.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, 2. izd., Stuttgart: Metzler, 2001, 496–498.

⁷ Johnson govori o »mojih performancah« v zadnjem izmed svojih esejev (št. 208), v katerem napoveduje prekinitve svojega niza, ker njegova performanca ni bila dovolj uspešna, da bi se kosala z Addisonovimi ali Steelovimi; prim. *The Rambler*, Harrison's British Classics, 1. zv., London: Harrison, 1796, 461. Oliver Goldsmith govori o svojem eseju kot o »performanci za bralce«; prim. »Introduction« to *The Bee*, v: O. G., *The Citizen of the World. The Bee*, ur. Austin Dobson, Everyman's Library, London: Dent, b.l., 333.

⁸ Prim. Scott Russel Sanders, »The Singular First Person«, v: Alexander J. Butrym (ur.), *Essays on the Essay*, 31–42.

⁹ *The Essayes of Michael Lord Montaigne. Translated by John Florio*, Everyman's Library, London: Dent, b.l., I, 15. [Montaigneve odlomke, ki jih avtor citira po sočasnem angleškem prevodu (1603–13), je iz francoščine prevedel Branko Madžarevič po izdaji Pierra Villeyja; Pariz: PUF, 1965« v: M. E. de Montaigne: *Essais*, ur. Maurice Rat, 1. knj., Paris: Garnier, 1958, 1. (Sam sem predmet svoje knjige.)]

¹⁰ *The Essayes of Michael Lord of Montaigne*, II, 93 in nasl. [Slovenski prevod: Michel de Montaigne, *Eseji: izbor*, izbral, prevedel in uredil Bogo Stopar, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1960, »O knjigah«, 99.]

¹¹ Iz III, 2 (»Of Repenting«), *The Essayes of Michael Lord of Montaigne*, III, 23 in nasl.

¹² Kot primer za prvega bi navedel dva eseja iz *Spectatorja* (29 in 329) o obiskih Westminsterске opatije, primer za drugega pa Roberta Louisa Stevensona »Walking Tours«, ki odgovarja na esej Williama Hazlitta »On Going a Journey«.

¹³ William Hazlitt, *Complete Works*, ur. P. P. Howe, London: Dent, 1930–34, VIII, 242.

¹⁴ Prim. Henry Knight Miller, »An Essay on Conversation«, v: Horst Weber (ur.), *Der englische Essay*, 135–156.

¹⁵ Prim. Graham Good, *The Observing Self*, 4–9.

¹⁶ *The Essayes of Michael Lord of Montaigne*, III, 24.

¹⁷ Torej ni videti golo naključje, da ima kritično dekonstrukcijsko besedilo pogosto obliko eseja ali niza esejev.

¹⁸ Prim. Montaignev esej II, 17 (»De la praesumption«) o prostodušnem jeziku

in o »dispositions libres et desreglées« (o svobodnih in neurejenih nagnjenjih) njegovih esejev; navedek iz: Montaigne, *Essais*, ur. Maurice Rat, Paris: Garnier, 1962, II, 38; sklicujem se na izvornik, saj Floriev prevod tu ni ustrezen.

¹⁹ Francis Bacon, *Works*, ur. James Spedding, R. L. Ellis in D. D. Heath, London: Longman idr., 1857–74, XIV, 374.

²⁰ *The Essayes of Michael Lord of Montaigne*, III, 203.

²¹ Navedek je iz definicije eseja, ki jo je za *A Dictionary of the English Language* (ponatis Hildesheim: Olms, 1986) napisal dr. Johnson.

²² Navedek je iz predgovora Oliverja Goldsmitha k lastnim *Essays* (1765); prim. *The Works*, ur. P. Cunningham, New York: Harper, 1900, V, 150.

²³ Izraz je iz eseja »Life of Gray«, v: *Lives of the English Poets*, London: Everyman's Library, 1961, II, 391; prim. istoimenski esej Virginie Woolf iz zbirke *The Common Reader*, New York: Harcourt, Brace & World, 1925, 1f.

²⁴ Francis Bacon, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ur. Arthur Johnston, Oxford: Clarendon Press, 1974, 134 in nasl.; prim. Stanley E. Fish, »Georgics of the Mind: The Experience of Bacon's Essays«, v: Weber (ur.), *Der englische Essay*, 58–81, tu 65 in nasl.

²⁵ *The Spectator*, ur. Gregory Smith, Everyman's Library, London: Dent, 1945, II, 237.

²⁶ Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke*, München: Droemer, 1961, 784–788.

²⁷ Essay I, 50, »On Democritus and Heraclitus«, *The Essayes of Michael Lord of Montaigne*, I, 341; za izvorno besedilo prim. *Essais*, ur. Rat, I, 334.

²⁸ Francis Bacon, *Essays*, ur. Oliphant Smeaton, Everyman's Library, London: Dent, 1906, 3.

²⁹ O izkustvenem spoznanju prim. Stanley E. Fish, »Georgics of the Mind: The Experience of Bacon's Essays«, ki prepričljivo prikazuje delovanje tega načela celo v Baconovih esejih, ki so jih pogosto napačno razumeli kot zbirko apodiktičnih trditev.

³⁰ *Essais*, ur. Rat, I, 588.

³¹ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, London: Hogarth, 1953, 142. Eden od avtoričinih esejev iz zbirke *Common Reader* je posvečen Montaigneu (59–69); o Woolfovi kot esejistki in privlačnosti eseja kot zvrsti in ženskega pisanja cf. Renate Hof, »Virginia Woolf als Essayistin«, v: Alexandra Lavizzari, *Virginia Woolf*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, 201–210.

³² O. B. Hardison, »Binding Proteus: An Essay on the Essay«, v: Butrym (ur.), *Essays on the Essay*, 11–28, tu 2.

³³ Essay II, 18, »Of Giving the Lie«, *The Essayes of Michael Lord of Montaigne*, II, 392.

³⁴ Ralph Waldo Emerson, »Literary Ethics«, *The Works of R. W. Emerson*, 2nd ed., London: Macmillan, 1890, 125–152, tu 132.

³⁵ Vpogled v to dolgujem Goodu, *The Observing Self*, 1.

³⁶ Navedeno po: Butrym (ur.), *Essay on the Essay*, 2.

■ ON THE ESSAY CONSIDERED AS ONE OF THE PERFORMING ARTS

Key words: literary genres / essay / Montaigne, Michel de / performing arts

On the basis of Montaigne's reflections on the essay, the author forms an "ideal-type« essay, which he then compares to the ideal-type treatise. In his opinion, an essayist gives a "performative turn« to the discursive formation of the treatise and therefore makes the essay one of the performative arts. In an essay, the thinking and writing subject commands the stage; in his reflections he does not reveal facts, but rather himself. In the performance of himself, the essayist perceives himself as a dramatic persona in dialogic relation to either his own previous texts, to opposing views of other authors drawn into the text, and mainly to his readers, who are equal partners in the dialogue. The essayist always speaks only for himself and the questions he raises do not belong to one single discipline; he does not address readers with any specialised kind of knowledge or interests, but rather the common reader. The purpose of the essay is not to proclaim definite truths – it shows a process that leads to certain knowledge; and as such, is not a finished product, but merely a performance. The essay enacts thinking and writing as they develop – thought in the very process of formation. The truth of the essay is more a kind of knowledge than a truth, an experiential and experimental kind of knowledge that can only be performed in the various movements and gestures of the essay. The essay is an exercise in self-fashioning – both the self and the genre emerge in the performance only; the essayist is like modern Performance artists who no longer enact a pre-given script, but improvise their performance in the act of performing.

November 2004

ZAČETKI AVTOBIOGRAFSKOSTI V ZAHODNI EVROPI IN RUSIJI (na primerih Avguštinovih *Izpovedi* in *Žitja protopopa Avvakuma*)

Neža Zajc

Ljubljana

Pričujoča razprava se loteva problema začetkov avtobiografskega žanra, in sicer na primerih dveh del iz različnih časovnih in kulturnih okolij, to sta Izpovedi Avrelija Avgušтина in Žitje protopopa Avvakuma. Ker sta obe deli odločilni za nadaljnji razvoj avtobiografije, razprava primerja žanrske, jezikovne, besedilne in tematske lastnosti obeh del, pri čemer posebno pozornost namenja razmerju (avtorja) do sebe, naslovnika in sveta nasploh. Na osnovi podobnosti v načinu razmišljanja obeh avtorjev so podani sklepi o porajanju novega tipa samozavedanja in načina izraza, ki pomenita pomemben premik v razvoju literature in človeške (kulturne) zavesti nasploh.

The Beginnings of Autobiographical Writing in Western Europe and Russia. *The study explores the early stages of the autobiographical genre, taking as examples two works from different time and cultural frames, Augustine's Confessions and The Life of the Archpriest Avvakum. Because both works are crucial for the consequent development of autobiography, the study compares the genre, linguistic, textual and thematic characteristics of the two works, and pays special attention to the relationship of the author to himself, the recipient, and the world in general. On the basis of the similarities in the thinking of the two authors, conclusions are inferred regarding the birth of a new type of self-awareness and mode of expression, which signifies an important shift in the development of literature and human (cultural) consciousness in general.*

Okoliščine nastanka

Protopop Avvakum (1621–1682) je napisal svoje *Žitje protopopa Avvakuma* okoli leta 1673 kot reakcijo na takratno cerkveno reformo patriarha Nikona in carja Alekseja Mihajloviča leta 1652. Reforma naj bi zbližala ruske cerkvene obrede z grškim kanonom pravoslavne cerkve¹ v korist zunanje politike. Avvakum je bil eden od glavnih privržencev starih cerkvenih pravil in običajev (staroobrjadcev), ki so z neodstopanjem od tradicije ostro nasproto-

vali Nikonovim reformam. Spremenjene zunanje lastnosti obreda so bile le povod za nasprotovanje staroobrjadcev, glavni razlog pa je bil, da je Nikon uvedel novosti samostojno in ne preko cerkvene oblasti. To pa je ogrožalo avtonomijo ruske cerkve, jo podrejalo monarhični državi, poleg tega pa se ni skladalo z ruskim duhovnim pojmom »sobornosti«.² V ruski cerkvi se je zgodil razkol: gibanje staroobrjadcev, ki je vzniknilo kot ideološki izraz za-ostritve socialnih protislovij v takratni Rusiji, se je ločilo od uradne cerkve, kar pa je imelo daljnosežne posledice tudi za rusko kulturo nasploh.³

Pozni srednji vek je za razliko od zgodnjega v Rusiji potekal v znamenju povelečevanja vsega »starega«. Prav pojmovanje vračanja k »staremu in izvornemu«, s tem tudi k naravnemu,⁴ je bilo takrat nosilec najvišjega aksiološkega kriterija. Podoba »starega« pa je bila antihistorična, saj se je razhajala z realno zgodovinsko tradicijo (gibanje naprej je pravzaprav pomenilo vračanje v preteklost). Za staroobrjadce je bila torej značilna zgodovinska inverzija časa: namesto nasprotja »staro, pogansko« in »novo, krščansko« se je vzpostavila nova opozicija »staro, krščansko« in »novo, pogansko«. Zaradi eshatološkosti svetovnega nazora (usmerjenosti na konec zgodovine⁵) so menili, da vse »novo«, kar se je zgodilo po pokristjanjevanju in je bilo prinešeno v Rusijo od zunaj, zasluži ime poganstvo. V njihovi zavesti se je izenačilo z novostmi Nikonovih reform v enotno podobo krivoverskega katoliškega Zahoda. (Uspenskij 1994: 231–234).

Avguštin je v prvih treh letih škofovske službe napisal svoje najpomembnejše delo *Izpovedi*, ki zajema trinajst knjig. Obsežen spis je naslovljen na samega Boga ter je v večini polemično naperjen proti manihejskemu mišljenju,⁶ katerega privrženec je bil Avguštin pred svojo spreobrnitvijo v krščansko vero. V devetih knjigah pripoveduje o svoji mladosti, o materi, njunem odnosu ter lastnem duhovnem razvoju. Zadnje štiri knjige pa ne opisujejo Avguštinove preteklosti, temveč zavest meniha, ki se sprašuje o filozofskih (neoplatonističnih) temah, kot so čas, spomin, Božje stvarjenje. Če prvih devet knjig, ki podajajo avtobiografsko vsebino, deluje neurejeno, zadnje štiri predstavljajo nekakšen ključ za razumevanje celote: osebna izkušnja iz prvega dela zadobi kozmične razsežnosti v drugem. Njegova religiozna pot je vodila od seznanjenja s poganskim izročilom, antično filozofsko tradicijo, neoplatonističnim nadaljevanjem le-te preko sodelovanja v verskih krogih manihejcev (stiki tudi z verskimi skupinami: donatisti, pelagijevci itd.) do dokončne izpovedi krščanske (katoliške) vere. V 4. in 5. stoletju, ko so potekali boji med ortodoksnimi in heretičnimi ločinami, je Avguštin s teološkimi argumentacijami različnih tem utemeljeval krščanstvo in z njim ortodoksnost. Tako je Avguštin, če sledimo konceptu B. A. Uspenskega »staro – novo« v kulturi, zagovarjal sicer novo vero (krščanstvo), vendar v prvotni (čisti), potemtakem stari obliki.

Na poti do avtobiografije

Georges Gusdorf meni, da so pogoji za nastanek avtobiografije zgodovinski in kulturni ter da je avtobiografski žanr prostorsko in časovno omejen

(Marcus 1994: 155). Zato se zdi zgodovinski trenutek nastanka *Izpovedi* nad vse pomemben za zasnovo avtobiografskega žanra. V času, ko se je obdobje srednjega veka v Evropi šele začinjalo ter je Rimsko cesarstvo ravnokar padlo, ko je bilo še daleč do ločitve vzhodne in zahodne krščanske cerkve, Avguštinovo delo pomeni novost v obravnavi lastne preteklosti. Drugačno je v nagovarjanju samega sebe, ki ni zavito v verzno pesnikovanje ali vzvišeno neosebno retoriko, temveč je podano v obliki proznega govora o sebi s poudarjenimi avtobiografskimi značilnostmi. V teoriji je obveljalo, da so Avguštinove *Izpovedi* prva 'resnična' avtobiografija. Po analogiji naj bi se tako kot Avguštinova tudi druge avtobiografije introspektivno in tematsko osredotočale na problematiko časa in spomina. Prav tako je prevladalo mnenje, da se avtobiografijo lahko obravnava le v kontekstu zahodnoevropske krščanske civilizacije (Marcus 1994: 2). Tudi Georges Gusdorf pravi, da je o avtobiografiji mogoče govoriti le v okvirih zahodne družbe, saj se ta pojavi šele s transplantacijo krščanstva na klasično tradicijo. Avguštinove *Izpovedi* naj bi predstavljale uspešen izraz zgodovinske zavesti in individualizma, ki sta predpogoj tovrstne kulturne revolucije (Marcus 1994: 155). Takšnega mnenja je tudi Roy Pascal, ki trdi, da je avtobiografija od vseh literarnih oblik najbolj značilna za evropsko kulturo ter najmanj podvržena nacionalnim vplivom (Pascal: 180, Marcus 1994: 164).

Ker se je avtobiografija kot samostojen literarni žanr v Evropi ustalila šele konec 18. stoletja, se postavlja vprašanje, zakaj Avguštinove *Izpovedi* niso bile žanrsko označene preprosto kot izpoved, filozofski traktat, biografija, spomini, dnevnik ali hvalnica⁷ oziroma, v čem se kažejo novosti, ki jih je s svojim diskurzom uvedel. Da ne gre zgolj za avtorjevo željo po izpovedi, je jasno, saj njegovo delo vključuje zgodbene elemente, ki so vzeti neposredno iz njegovega življenja. M. M. Bahtin omenjene lastnosti imenuje biografske prvine v umetniškem delu, ki imajo lahko izpovedni, poročilni ali lirski značaj (Bahtin 1999: 171). To pomeni, da Avguštinova pripoved ne poteka sinhrono (kakor romantična izpoved v trenutku zanosu), temveč njegov miselni tok dvoplastno sledi spominu (preteklosti, zgodovini), ki ponuja diahrono perspektivo, ter se hkrati sprašuje o nadhistoričnem (brezčasnem) pomenu oziroma smislu lastne preteklosti. Avtobiografske značilnosti se kažejo v osrednji pripovedni zasnovi, ki temelji na resničnem Avguštinovem življenju: realni podatki in dogodki (otročvo, mladost, potovanja) pa so nenehno dopolnjevani z njegovim razmišljanjem ne samo o preživetih izkušnjah, temveč tudi o vrednosti individualne izkušnje nasploh. Sam v *Izpovedih* pravi: »Kadar pripovedujemo preteklo zvesto po resnici, dvigamo iz spomina /.../ v besedah izražene podobe« (Avguštin 2003: 257).⁸

Vredno je omeniti še preplet avtobiografije in kritike, interpretacije in filozofije, ki so diskurzi osebne zavesti o jeziku (Anderson 2001: 6). Avtor stoji za vsako trditvijo, pripravljen jo je zagovarjati in pojasnjevati. Avtobiografska kritičnost naj bi se razvijala vse do današnjega časa, saj avtobiografije Avguština, Rousseauja in Goetheja predstavljajo vzorce za vsa avtobiografska dela in ponujajo možnosti za razvoj drugih soočenj z lastno preteklostjo na osnovi osebne analize (Marcus 1994: 33). Ker

Avguštinove *Izpovedi* vključujejo poleg avtobiografskih tudi kritične elemente, ki se vežejo na samo interpretacijo njegovega dela, je tako razlaganje besedila neločljivo od Avguštinovih razmišljanj.

Opozoriti je potrebno še, da je avtobiografija kot žanr obstajala brez pretenzije na zaključenost ali določeno idealno podobo,⁹ po navadi zapisano v poetikah (pravila o značajih ali fabuli). To dokazuje, da je bila pojmovana kot žanr na obrobju, ne čisto literaren (to je ne povsem fiktiven in z dvomljivo umetniško vrednostjo) in označen za preveč individualnega (saj vsebuje značilnosti, lastne samo avtorju), da bi zaslužil širšo obravnavo. Zato se je avtobiografija kljub svojim antičnim začetkom tudi tako pozno uveljavila: po M. M. Bahtinu naj bi prva avtobiografija nastala v obliki obrambnega govora, to je bilo Isokratovo javno apologetsko poročilo o lastnem življenju. Sledile so še rimske avtobiografije, ki pa so bile (kakor vse antične avtobiografije) oblike javnega človeškega samozavedanja, le specifične modifikacije retoričnih oblik. Kajti avtobiografsko izražanje naj bi bilo po M. M. Bahtinu šele odraz samotnega samozavedanja (Bahtin 1982: 263–268).¹⁰ Avguštinove *Izpovedi* naj bi pripadale stoičnemu tipu avtobiografije (sem spadajo še Senekova pisma, *Dnevnik* Marka Avrelija), za katerega je značilen nov odnos do sebe ter večja tehtnost, ki jo dobijo dogodki intimnega osebnega življenja (Bahtin 1982: 269–270).

Vsekakor gre za žanr, ki izvira iz čisto osebne pobude, notranjega nagiba, ki opredeljuje tudi poseben avtorjev položaj v razmerju do naslovnika in zunajliterarne resničnosti sploh. Kajti le od avtorjeve namere in sposobnosti uresničiti svoj namen je odvisno, koliko se bo besedilo približalo neliterarni (dokumentarno-biografski)¹¹ ali literarni (umetniško-literarni) skrajnosti. V prvem primeru bi brali dnevniške zapiske, v drugem pa literarizirano avtobiografijo, pri kateri bi avtor sprostil svojo ustvarjalnost, »kjer avtor ni več naiven, /.../ kjer je pretrgana sorodnost med junakom in avtorjem /.../, med njima pa je začrtana načelna meja« (Bahtin 1999: 185).¹²

Ustrezna se zdi znana definicija avtobiografije Philippa Lejeuna: »Retrospektivna narativna proza, ki jo piše realna oseba o svojem obstoju in se osredotoča na osebno življenje, še posebej na razvoj osebnosti.« Pomembno je izpostavljanje istovetnosti avtorja s pripovedovalcem in protagonistom (Lejeune 1982: 193).

Avtobiografija naj bi bila natančneje opredeljena tudi s pojmom iskrene in resne namere, ki vodi avtorja pri pisanju in ki zagotavlja 'resnico' zapisa (Pascal 1960: 60). Avtorjevo gledišče je tako logično avtoritativno, saj je avtor tisti, ki se nahaja izven besedila in ga zato tudi lahko oblikuje. Črta, ki razmejuje težnjo po objektivizaciji življenja ter predstavitvi le-tega na čimbolj primeren (všečen, boljši, posrečen) način, je že omenjena iskrena, resna (dodali bi še resnicoljubna) namera,¹³ ki se ji pridružuje še občutek za umetniško upodobitev ali drugače sama nadarjenost avtorja v jezikovnem izražanju. Takšna oznaka avtorjeve vloge v tekstu ter t. i. iskrena in resna namera namreč ločujeta avtobiografijo od drugih žanrov. Omenjeni lastnosti ležita tudi v zasnovi Avguštinovih *Izpovedi* ter *Žitju protopopa Avvakuma* in bosta v nadaljnjem besedilu razumljeni kot odločilni za žanrsko opredelitev avtobiografije.

Naslovitev: »žitje« in »izpoved«¹⁴

Že različno poimenovanje govori o različni stopnji avtorjevega samozavedanja oziroma o različni stopnji dovoljenosti zavedanja lastne individualnosti v nekem kulturnem okolju.

Naslov kot najočitnejši znak avtorjeve označitve teksta (pot samoopravičevanja, utemeljevanje namena svojega pisanja ter iskanje odločilne pobude) govori ne samo o izboru žanra (kar lahko vključuje sklicevanje na predhodne vzorce) temveč tudi o »poslanstvu« besedila oziroma o predstavi, kako naj bi ga določen (želen, pričakovan) naslovnik sprejel.

Žitje protopopa Avvakuma nosi v naslovu naziv žanra, ki ustreza žanrski tradiciji preteklih zapisov, z drugimi besedami, hagiografski žanr žitja je bil poleg letopisa in kronike v Rusiji do 17. stoletja že uveljavljen, uradno dovoljen, pisci so ga torej gojili in razvijali. Posebnost obravnavanega teksta pa je, da je pisan v obliki prvoosebne pripovedi, torej žitje tokrat ni preprosto biografija svetnika, temveč življenjepis človeka s poudarjeno zavestjo o lastnih mučeniških preizkušnjah v boju za varovanje pretekle cerkvene tradicije, kar opravičuje svetniški naslov.¹⁵ V 17. stoletju so bile v ruski družbi že izoblikovane jasne predstave o dovoljenosti in primernosti ter tudi temu ustrezne sankcije ob kršenju le-teh. Upoštevanje zunajliterarnih določil literature (povsem zavesten izbor žanra žitja) je razločljivo s piščevo privrženostjo starim cerkvenim običajem. Javno sklicevanje na kanonični vzorec (naslovitev in težnja slediti predhodnim piscem žitij) Avvakumu zapoveduje posnemanje preteklih tekstov žitij in prevzemanje njihovih elementov, s tem pa mu tudi omogoča, da so njegovemu besedilu priznane lastnosti, kot sta literarnost in verodostojnost (»dostovernost«),¹⁶ saj se s tem vpenja v rusko knjižno tradicijo. Čeprav je Avvakumovo žitje nastalo v začetku 17. stoletja, vladajo v njem enaka načela kakor v stari ruski literaturi, v kateri so bile razlike med žanri veliko bolj ustaljene kot v novejši literaturi. Žanr kot tak je imel tudi zunajliteraren pomen, saj je bil na primer življenjepis svetnika vključen tudi v vsakodnevno liturgijo in samostansko življenje. Vsak žanr je imel svoje točno določene podžanre ter ni bil povezan z drugimi žanri (Lihačev 1970: 127). Neprestano prepletanje zunajliterarnih in literarnih elementov se je močno odražalo prav v žanru žitja, ki so ga sestavljali tudi dokumentarni zapisi. Ti zapisi so služili kot gradivo svetnikove biografije, vendar se je s časom njihova osnovna vloga pričevanja spreminjala, saj so postajali vedno bolj retorični in literarni. V literarne (kanonične) dele žitja¹⁷ pa je vedno bolj vdiralo življenje oziroma realistični elementi iz vsakdanjega življenja (Lihačev 1970: 129). Tako so se kristalizirale značilnosti posameznega žanra in literarnosti nasploh. *Žitje protopopa Avvakuma* se od biografskih zapisov razlikuje po tem, da povsem zavestno posega po zunajliterarnih elementih¹⁸ in jih vključuje v svoje žitje v obliki posebnega literarnega sloga. Čeprav je delež zavestnega literarnega namena pri pisanju lastnega žitja prikrit, pa je na podlagi množice elementov, ki odstopajo od tradicionalnih žitijskih vzorcev, mogoče sklepati vsaj o precejšnji meri le-tega. Hkrati pa nenamerno rušenje prejšnjih pisnih navad dokazuje, da je Avvakumovo delo samodejno novatorsko dejanje (ne povsem namerno),

zato opozarja na pomembne premike v družbeni zavesti Rusije 17. stoletja.¹⁹ Avtobiografske značilnosti Avvakumovega teksta so v njegovem primeru sicer samoumevne, vendar pa je neposrednost odraza njegove osebnosti tako izrazita, da dokazuje visoko stopnjo samozavedanja. Prav slednja lastnost natančneje opredeljuje kategorijo avtorstva, ki tako v zgodovini ruskih zapisov prvikrat očitneje stopa v ospredje in zaradi katere lahko sploh spregovorimo o besedilu kot o literaturi z umetniško vrednostjo. V tem smislu je *Žitje protopopa Avvakuma* pomembno za razvoj ruske kulture nasploh.

Avguštin je v skladu z vsebino svoj spis poimenoval *Izpovedi*. Avtobiografske značilnosti Avguštinovih *Izpovedi* so namerno vključene v besedilo, s svojo pojavitvijo pa terjajo v literarni vedi novo poimenovanje. Nov odnos do sebe, do lastnega »jaza«, najbolje označuje Avguštinov izraz *Soliloquia*, to je *Samotni pomenki s seboj*.²⁰ Iskrenost priča o stopnji osvobojenosti od zunajliterarnih omejitev, ki posredno govori o kulturno-družbenem položaju zahodne oblike zgodnjega krščanstva, ki v tistem obdobju še dovoljuje drugačen izraz. Po mnenju Georgea Gusdorfa Avguštin preko lastnega razumevanja svoje značilne izkušnje oblikuje vzorec samozavedanja, ki naj bi bil tipičen za zahodnega človeka, in tudi model avtobiografskega žanra, ki je močno vplival na kasnejša literarna dela (Anderson 2001: 18, 19).

Pomemben je Avguštinov odnos do Boga, saj je njegovo nagovarjanje Boga pravzaprav pogovor s samim seboj.²¹ Avguštinovo »potovanje« v svet (izgubljanje sebe je predvsem izgubljanje Boga) postane smiselno šele retrospektivno – kot pot vračanja nazaj k Bogu. Pripovedovanje tako le odmika rešitev, ki je z drugega zornega kota že znana. Ta drug zorni kot bi lahko bil tudi Božji (Anderson 2001: 20–21). Raba zvalnika v nagovoru Boga je samo ena od značilnosti, ki naredijo Boga za glavnega naslovnika teksta.²² Avguštinov transcendenten odnos do lastnega spomina je analogen božjemu odnosu do lastnega stvarjenja: Avguštin išče Boga v lastnih spominih, hkrati pa mu Bog predstavlja brezčasnega »lastnika« vseh človeških usod (Anderson 2001: 21). Tovrsten odnos do Boga je jamstvo za iskrenost avtorja, pa tudi verodostojnost njegove pripovedi, pri čemer se njegov zapis začne približevati osebni izpovedi oziroma resnični spovedi.

M. M. Bahtin meni, da zaradi težnje po verodostojnosti ni »ostre, načelne ločnice med avtobiografijo in biografijo« (Bahtin 1999: 170). Zato je naziv Avvakumovega dela povsem ustrezen, saj gre v resnici za njegovo žitje (biografijo) in ne zavestno avtobiografijo. Tudi Avguštinove *Izpovedi* so prav tako biografija, ki spominja na življenjepis svetnika. Dilema med spovedjo ali biografijo ostaja v avtorju nerazrešljiva. »Biografska vrednota /.../ je lahko oblika zavedanja, videnja in izražanja lastnega življenja« (Bahtin 1999: 171).²³

Medbesedilne in metabesedilne povezave

Strinjati se je mogoče s trditvijo, da so žanri vedno »kulturne tvorbe in zato niso idealni tipi, temveč so kamen spotike in področje konflikta« (Anderson

2001: 10). Prav tako je potrebno upoštevati, da »žanri živijo od družbenih praks, ki uokvirjajo medbesedilne in metabesedilne interakcije«²⁴ (Juvan 2002: 23). Da je mogoče govoriti o začetkih avtobiografskosti, priča dejstvo, da se nobeno od obravnavanih del medbesedilno ne sklicuje na prototip (avtobiografije), medtem ko sta oba postala prototipska besedilna vzorca, ki sta »v literarnem življenju spodbujala imitacijsko-variacijske in preoblikovalne navezave« (Juvan 2002: 22). Strokovna literatura o Avguštinu je skoraj nepregledna,²⁵ in čeprav ni znanih konkretnih študij o neposrednem vplivu Avvakumovega dela, je njegovo posredno vplivanje na razvoj ruske literature moč zasledovati vse do današnjih dni.²⁶ Seveda ni moč zanikati morebitne predhodne tradicije podobnih avtobiografskih tekstov, saj si je težko zamisliti odsotnost človekove potrebe po samovpraševanju in analiziranju lastnega življenja. Teksti, ki so v Rusiji nastali pred *Žitjem protopopa Avvakuma* in kažejo avtobiografske lastnosti, so na primer *Nauki Vladimirja Monomaha* iz 12. stoletja, med katerimi nosi eden od njih celo naslov »*Avtobiografija*«, ter potopisni spisi (»hoždenija«), ki večinoma opisujejo bogoslužna romanja.²⁷ Res pa je, da se v primeru razumevanja Avvakumovega žitja kot žitja ta teza malce zaplete: Avvakum se ne sklicuje na predhodnike (avtobiografije), ker mu je v prvi vrsti pomembno, da bi napisal čimbolj verodostojno žitje. Potemtakem se sklicuje na pisno tradicijo žitijskega žanra.²⁸

Medbesedilne navezave je mogoče opazovati v obeh delih.²⁹ Avguštin pogosto kaže svojo knjižno razgledanost³⁰ in omenja misli antičnih filozofov, svetopisemskih oseb ali drugače interpretira nekatere svetopisemske dogodke.³¹ Deli njegovih samogovorov mestoma spominjajo na slog *Davidovih psalmov*. Ob množtvu drugih citatov so navedbe *Svetega pisma* tako pogoste zato, ker so mu po njegovi posvetitvi postale te knjige domače (Avguštin 2003,a). Avguštin vpenja citate v svojo pripoved: »Oče usmiljen, imaš večje veselje nad enim grešnikom, ki se spokori, kakor nad devetindevetdesetimi pravičnimi, ki ne potrebujejo pokore« (Avguštin 2003:150; Lk 15,7). Navedki iz *Biblije* na nekaterih mestih izgubljuje svoj abstraktni pomen (v smislu pripadnosti drugemu ljudstvu, v drugem času), ki navadnemu smrtniku le pogloblja občutek grešnosti (odtujenosti od pomena svetosti) ter se neposredno konkretizirajo v Avguštinovem osebnem doživetju svetopisemskega pomena besed: opazujemo lahko, kako Avguštin bere besede iz *Svetega pisma* kot višjo resnico, zanj neizmerno pomenljivo in odločilno za njegovo nadaljnjo življenjsko pot. Ko namreč doživi »spregledanje«, mu besede na naključno odprti strani iz *Svetega pisma* pomenijo potrditev njegovega doživetja Boga (Avguštin 1984: 149–151). Avvakum in Avguštin omenjata ali celo vključujeta v besedilo svetopisemske osebe (in njihova dela) kot enakovredne živim, sposobne pričevanja.³²

Avvakum se neprestano sklicuje na besede svetih očetov ali drugače navaja svetopisemske citate.³³ Slednje rabi dobesedno ali jih priredi, odvisno od svoje namere, ki je po navadi argumentacija obstoja Boga, njegove milosti ter lastne vere v Njega. Tej nameri se pridružuje še zagovarjanje točno določene cerkvene pravoslavne tradicije: »Tešit nas toj že Dionisij Areopagit,³⁴ v knige ego pisano /.../sej Dionisij naučen vere Hristove ot

Pavla apostola« (Avvakum 1994: 3). Na osnovi paralelizma z biblijskimi motivi v *Žitju protopopa Avvakuma* biblijski tekst pronica celo v govor oseb, kar pogojuje enačenje evangeljskih oseb in oseb iz žitja.³⁵ Na nekem mestu na primer Avvakumovi nagovori somišljenika Epifanija preidejo v neposredni pogovor: Avvakum postavi Epifaniju pisno vprašanje in njegov odgovor takoj zapiše v svoje žitje (Lihačev 1967: 308).

Poleg odkritega sklicevanja in lahko prepoznavnih aluzij na znane predhodne pisce in literarna dela pa univerzalnost bogoslovne misli (ki se loteva t. i. večnih resnic in problemov človeka) omogoča, da lahko v obravnavanih delih opazujemo tudi idejne odmeve – sorodna prepričanja med misleci krščanske vere. Avguštinovo zgledovanje je svobodno ter usmerjeno predvsem na tematsko utemeljevanje svojih razmišljanj: po C. C. Averincevu Avguštin samo z večjo silo ponavlja, kar je pred njim že pisal Seneka (na primer sodbe o večnem nasprotju dobrote in naslade).³⁶

Jezik

Za Avguština velja naslednja dilema: »Kako naj kot avtobiograf prodre skozi jezik do stanja transcendentne enotnosti s samim seboj, ko piše v jeziku, ki deluje preko materialnih znakov in vpeljuje neizbežne učinke trajanja, čas, ki ga zahteva proces branja, ter negotovost« (Anderson 2001: 24). Avvakumovo delo govori o za tisti čas drugačnem odnosu do jezika kot oblike osebnega izraza. V jeziku se odraža Avvakumovo razmerje do tradicije, ki zavrača takratni ideal knjižnega stila (s težnjo približati staro cerkveno slovanščino grškemu jeziku na način sintaktičnega prevzemanja in leksikalnega kalkiranja – ‘pletienie sloves’). Avvakum tudi ne sprejema idealov retorike, gramatike in filozofije³⁷ in nad vse človeško pridobljeno znanje postavlja Kristusov izvorni nauk: »Ne učen dialektika, i ritoriki, i filosofii, a razum Hristov v sebe imam« (Avvakum 1994: 50). Zavzema se za ‘preprosti ruski jezik’ (‘prostorečje’), ki v resnici označuje tradicionalno rusko redakcijo stare cerkvene slovanščine brez primesi novatorskih posegov (patriarha Nikona³⁸), zato pa s svobodnim prevzemanjem izrazov iz takratnega ruskega ljudskega jezika. Takšen ljudski ruski jezik Avvakumu pomeni znak pripadnosti izvorno ruski tradiciji tako pisnega slovstva kot tudi pravoslavne vere.³⁹ Prav prostorečje, ki je bilo torej razumljeno kot nekknjižni slog, je Avvakum prvikrat uporabil kot literarni jezik in skupaj s t. i. realističnimi elementi, vzetimi iz vsakdanjega življenja ruskega človeka, oblikoval poseben literarni slog. To je nasprotovalo dotedanji literarni praksi.

Metajezik literarnih teoretikov pri opisovanju obravnavanih del⁴⁰ kaže na drugačno obliko samozavedanja obeh piscev. Avguštin se je lahko prepustil premišljevanju o Bogu in sebi, kar bi lahko imenovali filozofski traktat, medtem ko je Avvakum moral slediti svojemu prvotnemu namenu: opisati svoje življenje v poduk kasnejšim rodovom. Avguštinu se ni bilo potrebno ustavljati pri zunajliterarnih zahtevah (družbe, cerkve...) in se ni spraševal o odločitvi za krščansko katoliško vero. Celo več: drznil si je premišljevat o različnih resnicah,⁴¹ medtem ko je Avvakum moral braniti

eno – točno določeno izpoved pravoslavne vere ter varovati staro tradicijo običajev v ruski cerkvi:

Da budet prokljat sice pojuše s Nikonom i s kostelom rimskim!« (Avvakum 1994: 5). »Poterjali novoljubcy suščestvo Božie ispadeniem ot istinnago Gospoda, Svjatago i Životvorjaščago Duha./.../ My že, pravoverny, oboja imena ispovedujem i v Duha Svjatago, Gospoda istinnago i životvorjaščago, sveta našego verujem (Avvakum 1994: 3).

Avvakum je sledil pisni navadi, ki se je izoblikovala v preteklosti in ki je bila v tistem času uradno prepovedana. Svoje nazore je potemtakem izpovedal tudi z izbiro žanrske oblike ter s specifično odločitvijo za jezik,⁴² ki odraža zavestnost njegovega dejanja. Avguštin pa se je svobodno izražal v že ustaljenem jeziku latinščine ter pri tem brez zavor izpovedoval svojo osebno izkušnjo.

Jezikovno izražanje v Avvakumovem žitju vsebuje tudi veliko besednih iger, paralelizmov, prispodob, primer, vprašanj ter premi govor, ki pogosto uvaja osebno razmišljanje.⁴³

Za cerkveno-knjižno simboliko tega dela je značilno, da je zgrajena iz najbolj pogosto rabljenih cerkveno-biblijskih fraz, to je besednih skupin, ki so skoraj zrasle skupaj, povezanih med seboj preko psiholoških asociacij po bližini. S tem Avvakum ne opisuje slik in dejanj, temveč jih le poimenuje na vzvišen način. Njegovi izrazi spodbujajo primerjave z drugimi literarnimi teksti ali svetopisemskimi traktati (na primer: »zavopil visokim glasom« prim. z *Žitjem Epifanija*, z *Apokalipso*; »vsja sija jako umety vmenil« prim. s kanonom Petra in Pavla). Pogoste so tudi t. i. simboli-povedi: dobesedni izreki iz *Svetega pisma*, brez navedbe vira, ki so vključeni v sintaktične sklope ali oblikujejo samostojne enote, ki se ponavljajo na različnih mestih žitja, na primer: »Bog izliljal fial' gneva jarosti svoeja na Rusksuju zemlju«. Vendar je količina takih simbolov omejena in njihova raba zato povsem izvirna (Vinogradov 1980: 12, 13). Na ta način narašča slogovna razslojenost teksta, kar izpostavlja avtorjevo namero pri oblikovanju zapisa ter tekst oddaljuje od pisne tradicije žitij.

Tematske vzporednice

Pri primerjavi vsebinsko-tematske ravni obeh del smo našli sorodne značilnosti. Čeprav oba avtorja izhajata iz duhovniških krogov takšne podobnosti nismo pričakovali. Razumljivo je, da se oba pisca sprašujeta o splošnih vprašanjih sveta in Božje ureditve (vprašanja dobrega in zla, obstoj zlih sil, cerkve itn.), ni pa samoumevno, da se oba sprašujeta o nekaterih podrobnostih (motivih), ki jih povezujeta v celoto (motivni niz ali sklop), s katerimi si odgovarjata na prej zastavljena vprašanja (povezava božje kazni in sončnega mrka, pogosto sklicevanje na besede apostola Pavla in psalme, vprašanja retorike). Zanimivo je tudi opažanje podobnosti v razmišljanjih cerkvenega filozofa Psevdo-Dionisija Areopagita (na katerega se sklicuje Avvakum – gl. op. 31) in Avguština: stalna tema misli prvega je, da je biva-

joče (obstajajoče, bit, tisto, kar je živo) »dobro« v vseh mogočih pomenih te besede. Podobno pravi tudi Avguštin: «Vse, kar je, v tej meri, kolikor to res je (biva, obstaja), sestavlja dobro» (Averincev 1977: 27, 37).⁴⁴ Tako je vzpostavljena prodorna povezava med duhovnim svetom treh krščanskih mislecev, ki so živeli v različnih obdobjih razvoja krščanstva ter v različnih kulturno-druženih in geografskih okoljih.

Res pa je, da obstaja med obravnavanima piscema načelna razlika.⁴⁵ Avguštin se sprašuje o obstoju zla, premišljuje o skušnjavah, lepoti, podobah itd, svoje misli primerja z že znanimi (drugih cerkvenih očetov ali filozofov); Avvakum pa se v resničnosti (v vsakdanjem življenju) bori z nečistimi silami (izganja bese iz ljudi), se konkretno trudi preživeti v pregnanstvu in poleg tega še utrjevati staro vero, se postavljati v bran nikonijancem, zato ne pomišlja o svoji veri ali božji pravičnosti, temveč v pravilnost božje volje preprosto veruje: » Gospodi, ašče hotim, ašče i ne hotim, spasi nas! /.../ my verni sut', i bez znamenija verujem staromu Hristu Isusu, Synu Božiju« (Avvakum 1994: 46, 49). Takšne tematske vzporednice so pomembne, ker prav v omenjenem samovpraševanju, ki je pogosto neločljivo od nagovarjanja Boga,⁴⁶ ležijo šele zametki (!) vzpostavljanja subjekta,⁴⁷ to je tistega načina osebnega zavedanja, ki predhaja novoveškemu razumevanju človeka kot samostojnega individuuma. In način, da takšno zavedanje vznikne, je tudi pot avtobiografije oziroma specifičnega zapisovanja lastne osebnosti in življenja.⁴⁸

Avguštin sledi svoji preteklosti od otroštva pa do trenutka spreobrnitve v krščanstvo. Priča smo intimnemu popuščanju veri, najdenju edinega Boga. Natančen popis dogodkov je neprestano spremljan s splošnimi razmišljanji o ureditvi sveta in o obstoju človeka v njem. Spokorniški toni se mešajo s filozofskimi odlomki⁴⁹ (iskanje definicije vseh čutov, skušnjav, napak, slave, vzdržnosti, stvarjenja, besede, podobe itn.) in hvaljenjem božje milosti. Avguštin opredeli zahodnoevropsko razdvojenost, saj opiše notranjega in zunanjega človeka v enem: »Notranji človek je zvedel to po službi zunanjega; jaz notranji človek sem zvedel, jaz, jaz duša, po čutih svojega telesa« (Avguštin 1984: 200). V svojih razmišljanjih seže celo na področje transcendence: »Kaj torej ljubim, ko ljubim Boga? Kdo je tisti, ki stoji vzvišen nad glavo moje duše /.../ Prestopiti hočem silo, po kateri je moja duša priklenjena na telo in z življenjem napolnjuje njegov sestav« (Avguštin 1984: 201).

Tudi Avvakumovo pripovedovanje na tematski ravni ne vključuje samo suhoparnih biografskih podatkov iz njegovega življenja, temveč tudi mnogo vtisov, opisov čustvenih stanj ter lastna razmišljanja o doživetjih, preizkušnjah in življenju nasploh. Razmišljanje je pogosto uvajano s premim govorom: «A leža na um vzbrelo: » Za čto ty, Syne Božii, popustil takovo bol'no ubit'-tovo menja?» (Avvakum 1994: 20). Posebej značilni so natančni zapisi duševnega življenja tudi drugih oseb, ki zbujejo sočutje. Za intimne, osebne in zato avtobiografske črte štejemo tudi podrobne opise podob iz sanj ter refleksivnih delov (na primer občudovanja naravnih lepot):⁵⁰ »Okolo ego gory vysokija, utesy kamennye i zelo vysoki /.../ tam že rostut i konopli bogoraclenneye: a vo dvorah travy krasnye i cvetny, i blagovonny

zelo. Ptice zelo mnogo, gusej i lebedej« (Avvakum 1994: 32). Rdeča nit njegove pripovedi je samovpraševanje, ki je neločljivo od nagovarjanja Boga, ker ga k temu napeljuje sama zapletenost življenja: »Ne nam, Bogu našemu slava! A ja ničtože esm« (Avvakum 1994: 49). Nепrestana krivica, ki se mu godi, ga ne odvrne od verovanja v stare običaje pravoslavne cerkve.⁵¹ V Avvakumovem žitju je moč najti tudi natančno opredelitev njegovega osebnega pogleda na pravilnost poteka izvrševanja cerkvenih obredov (način križanja, ponavljanja molitev itn.). Potemtakem besedilo ni enosmerno zapisovanje spominov ali enoznačno slavljenje Božjega reda, temveč je v njem predstavljen kompleksen odnos služenja Bogu, ki ni vedno samo preprosta odločitev za vero.

Avtor – junak

Prvi del zloženke 'avtobiografija' se dotika avtorjevega položaja, ki je drugačen od tistega v običajni biografiji. Avtor si ne prizadeva prevzeti vsevedne (avktorialne) pozicije pripovedovalca, temveč namerno ostaja znotraj junakovega glasu. Ker avtor zavestno oblikuje junakovo podobo, avtor in junak nista istovetna, temveč ostaja med njima razlika (drugost, tujost). Na ravni osebnosti bi lahko govorili o jazu, neločljivem od lastne idealne podobe (nadjaza), ali drugače, o sinkretičnem položaju avtorja in junaka, ki združuje njuna aksiološko etična, estetska in širša življenjska gledišča. M. M. Bahtin to opiše z besedami: »Avtor biografije je tisti *možni drugi*, ki nas v življenju najlaže prevzame /.../ To nisem jaz, oblikovan s sredstvi drugega, marveč je to vrednostni drugi, človek v meni⁵² /.../ Moje lastno opazovanje mojega življenja je samo anticipacija spominov o tem življenju drugih, potomcev, sorodnikov, bližnjih« (Bahtin 1999: 171–173).

Lejeuneovo povezavo avtorja s protagonistom in pripovedovalcem v naši obravnavi opredeljuje tudi odnos, ki ga imata Avguštin in Avvakum do naslovnika – ta razpade na domnevnega bralca in višjo instanco, kateri je pisanje namenjeno. Omenjena značilnost obe deli opredeli tudi glede vprašanja o žanrskih lastnosti avtobiografije, saj za kasnejše primere le-te takšna naravnost teksta ni ravno pogosta. Dejstvo, da se na samem začetku avtobiografskega žanra nahajata deli, ki sta tesno povezani z najvišjim pojmom, ki si ga človek sploh zamisli, priča tudi o posebnem posameznikovem položaju, ki sebe vprašuje pred Božjim obličjem, ker ga notranja nuja sili k vzpostavitvi sebe kot individuuma. Zato ni naključje, da si avtorja obravnavanih del za sogovornika ali naslovnika izbereta prav višjo instanco – Boga, katerega antipod je avtor sam.⁵³ V *Izpovedih* Avguština (junak) govori v prvoosebni obliki z Bogom, ki mu zapoveduje vrednostno pozicijo drugega – slednji vpliva na avtorjevo (Avguštinovo) oblikovanje junaka.⁵⁴ Sprašuje se: »Kaj si torej, moj Bog? Kaj drugega, vprašam, kot Gospod Bog? Zakaj kdo je Gospod razen Gospoda? Ali kdo je Bog razen našega Boga?« (Avguštin 2003: 7). Deseto knjigo svojih *Izpovedi* začinja takole: »O, da bi mogel spoznati, kakor ti mene spoznaš, spoznati, kakor sem bil spoznan! Ti, moje duše moč, stopi vanjo /.../ da bo povsem tvo-

ja last« (Avguštin 2003: 195). Avguštin se obrača k lastni preteklosti, da bi z njo prikazal svoj osebnostni razvoj (duhovno rast in spreobrnitev). Njegovo delo se lahko bere tudi v zgodbenih terminih: tako uvaja stališče, s katerega se prihodnost spreminja v preteklost in se zdi kot del namena, ki naj bi zajel celoto. Avguštin tako postaja Bogu podoben, saj uvršča brezoblične dogodke svojega življenja v smiselni potek (Anderson 2001: 21). Avguštin se v celoti svoje osebnosti podreja svojemu naslovniku (Bogu), čeprav se zaveda, da lahko njegova življenjska zgodba pripomore k spreobrnitvi drugih ljudi (bralcev).

Vendar je med obravnavanima avtorjema pomembna načelna razlika tudi v odnosu do Boga. Avvakum razume Boga kot nepogrešljiv del življenja, brez katerega si ne predstavlja lastnega vsakdana. A čeprav je tudi njegova volja povsem podrejena Bogu, ga sama nepravilnost življenja vodi do tega, da se z njim celo prereka (čeprav se zatem kesa), se nanj jezi, se mu upira in ga nemočno vprašuje. Po besedah D. S. Lihačeva umetniška sila resničnosti tekmuje z umetniško težnjo avtorja. Realnost se naposled osamosvoji in pripravi avtorja do tega, da odstopi od lastnih prepričanj. V Avvakumu naj bi umetnik prevladal nad vernikom (Lihačev 1967: 131–133). Božje počelo je sicer resda osnovni pogoj, ki mu omogoča ne abstraktno, temveč povsem realno in konkretno vsakodnevno preživetje, vendar bi morda lahko trdili, da se znotraj literarnega teksta Avvakum (kot avtor) in Bog že izgrajujeta v enakovredna protagonista: »I vide Bog nepravdu z bratom v nas /.../ I ja tak že sotvorju, i Bog soveršenno isceljajet po svoemu čelovekoljubiju. Pomolja Boga, opjat' povail'cja /.../ molja Boga so slezami, obeščal'sja žžeč' prosviru tu, in priide na mja blagodat' duha Svjatago« (Avvakum 1994: 50, 59, 60–61).

Avvakumovo delo razkriva neenotnost v razmerju junak – avtor. Avvakum posebej poudarja svojo istovetnost z osebo, ki jo opisuje, vendar s tem izrazi zgolj konkretnost lastnega obstoja v točno določenem času in družbenem okolju: »Sice az, protopop Avvakum, veruju, sice ispoveduju, s sim živu i umiraju« (Avvakum 1994: 7). Avvakum svoje preteklo življenje (spomine) uporabi kot sredstvo pričevanja, da bi z njim potrdil svoje mučeništvo za pravo vero. Včasih se skriva za obliko majestatis pluralis, s katero sicer posploši svoja dejanja (v dejanja celotnega staroobradčeskega gibanja), vendar s tem še povečuje pomembnost svojih besed; v majestetični množini namreč izpoveduje duhovna načela in vrednote, ki se jih strogo drži: »My že deržim svjatyh otec predanie, Meletija i pročih, neizmenno« (Avvakum 1994: 69). Avvakumov odnos do bralca priča o tem, da pripisuje pomembno vlogo naslovniku in mu verjetno besedilo zapušča v presojo. Besedilo je namreč polno nagovorov bralca, v katerem skuša vzbuditi sočutje. Z medklici in neposrednimi nagovori predvsem usmerja bralčevo pozornost: »Poslušaj-ko, za čto /.../ vnimaj, paki na pervoe vozvratim'sja« (Avvakum 1994: 28, 30).

Priča smo avtorjevemu položaju, ki nasprotuje tradicionalnemu položaju avtorja in junaka v žitju. V preteklih zapisih žitij v Rusiji je nad vsem pripovedovanjem prevladovala ideološka shema anonimnega avtorja, ki je interpretiral že znane dogodke svetnikovega življenja.⁵⁵ Na narativni

ravni pomeni novost, da Avvakumovega žitja ne posreduje anonimni zapisovalec, temveč avtor pripoveduje o sebi in pri tem tudi vnaša svoj osebni ton.⁵⁶

Avtor in čas

V Lejeuneovi definiciji avtobiografije se moramo ustaviti še pri opredelitvi »retrospektivna narativna proza«, ki govori o tem, da poseben položaj avtorja določa tudi njegovo zaznavanje časa. Razlog, zakaj se človek sploh prične spraševati o smislu preživetega življenja, je gotovo povezan s posebnim odnosom do preteklega časa, saj po tistem, ko človek smisel lastne preteklosti najde, tega v zavesti primerja s preteklostjo drugih ali pa mu pripiše združujoče razsežnosti, lastne zgodovini človeštva. Zapisovalec lastnega življenja postane tudi zapisovalec v človeško zgodovino vpetega časa. Ključ do teh dveh vsebin sta avtorjev spomin, ki preprečuje padec v pozabo (zamiranje), in avtorjeva zavest, s katero uresničuje svoje literarno dejanje (zagotavlja gibanje naprej). Ker se je že ustalilo mnenje, da staroruska literatura ni poznala izmišljenega dogodka,⁵⁷ temveč je bil predmet literature pretekli (realni) dogodek,⁵⁸ tudi Avvakumovega nagovora: »Se spomnite ...« (» Pomnite li ...?«), ne moremo razumeti kot literarni, temveč kot zgodovinski nagovor. Tako se Avvakum v prenesenem pomenu spominja na primer florentinskega zbora (čeprav ni bil prisoten), Janeza Krstnika, Janeza Zlatousta itd. Odsotnost distance med živimi in mrtvimi, ki potrjuje tudi Avvakumovo privrženost miselnosti staroobrjadcev,⁵⁹ se v tekstu kaže v rabi sedanjega časa, kadar govori o umrlih učiteljih ter pogostih semantičnih anahronizmih⁶⁰ (Ponyrko 1994: 4–17). Svoje žitje Avvakum končuje z naslednjimi besedami, ki so namenjene vsem bralcem: »Kak umrem, tak one pomjanut nas, a my ih pomjanem. Naši one budut tam, y Hrista, a my ih vo veki vekom. Amin« (Avvakum 1994: 70).⁶¹

V *Žitju protopopa Avvakuma* ni nepretrganosti zgodovinskega časa (kot v letopisih) niti zaprtosti časa v en siže (kot v zgodovinskih pripovedih). Redko je označevanje časa z datumi, v njem prevladuje »notranji čas« (psihološki, subjektivni), ki le beleži dogodke in jih ne fiksira objektivno. Žitje se začneja z Avvakumovim rojstvom, kar ustreza stari pisni tradiciji žitij, vendar ureditev opisanih dogodkov in ureditev pripovedi o njih v nadaljevanju ne sovpadata. Vedno pogostejši so namreč navedki časa, v katerem piše: to je sedanjik, ki osmišlja trenutek zapisovanja, hkrati pa predstavlja zorni kot, iz katerega pisec opazuje zanj nedokončano preteklost. Takšno razumevanje časa je tuje srednjeveškemu, saj je zaznamovano s »časovno perspektivo«⁶² in ga D. S. Lihačev imenuje »egocentrični čas«. Sedanji čas in svobodna postavitev epizod spominjata na čas pridige, zato je v ospredju tematska ureditev dogodkov in ne kronološko zaporedje dogodkov. Ker Avvakumu sedanjost služi le kot povod za razmišljanje o preteklosti, naj bi bilo njegovo zanimanje za preteklost prej »filozofsko« kakor zgodovinsko ali avtobiografsko. Takšna subjektivnost časa, avtorjev sedanji zorni kot na preteklost, posebna časovna perspektiva, ki pogojujejo pojav individualizaci-

rane avtorske osebnosti, približujejo čas *Žitja protopopa Avvakuma* umetniškemu času literarnih del novejšega obdobja (Lihačev 1967: 303–311).

Tudi Avguštinovo razmerje do časa ni enoznačno, saj je štirinajsto poglavje enajste knjige naslovil: »*Kaj je čas?*« To poglavje je s stališča zgodovine filozofije eno najpomembnejših v *Izpovedih*. V pojmovanju časa je Avguštin naredil odločilen premik s tem, da je pojem časa iz fizične sfere (po Aristotelu, Phys. 219b, je čas »število gibanja glede na preje in pozneje«) prenesel v območje duševnosti, da je torej iz fizikalnega naredil psihološki problem (Avguštin 2003: 358). Le Bog je nespremenljiv in brezčasen, pozna prihodnost in preteklost v obliki božjega predznanja in ne v obliki dogodkov (Chadwick 1986: 75, 76). Problem časa je Avguštin razrešil s pojmovanjem spomina: slednjega razume kot silo duha, ki vključuje dejavnost mišljenja in v katerem naj bi bili prisotni vsi trije časi. Saj Avguštin ugotavlja, da je vzpenjanje do Boga pravzaprav soočenje s svojim spominom ter da v pozabi, to je, onkraj spomina tudi Boga ni: »V tebi, moj duh, merim svoje čase« (Avguštin 1984: 202, 204, 206, 266). In pripovedovanje ni nič drugega, kakor »dviganje dogodkov iz spomina« (Avguštin 2003: 257).

Dva tipa (avto)biografije

M. M. Bahtin opredeli dva tipa biografske vrednostne zavesti:⁶³ avanturno-heroični tip in družbeno-vsakdanji tip. Obravnavani deli sta bliže prvemu tipu, čeprav tudi odstopata od tega v veliki meri prav zaradi t. i. bivanja v Božjem svetu. Hotenje biti junak, imeti pomen v svetu drugih, biti slaven naj bi bile značilnosti avanturnega junaka, vendar jih ne moremo pripisati Avguštinu ali Avvakumu, kajti če bi bile izražene neposredno (dobesedno), bi bile v nasprotju z moralnim kodeksom meniha, ki želi le čimbolj iskreno izpovedati svoje življenje ter ostati pri tem zvest Bogu.⁶⁴ V Avguštinovih *Izpovedih* intimnost njegovega zapisa jemlje kakršnokoli možnost zunanje ga blišča ali koristi ter zapira biografijo v ozko osebni namen, to je zaželeno podobe v zavesti drugega (bralca, Boga).⁶⁵

V Avvakumovem delu lahko opazujemo elemente prvega tipa biografske vrednostne zavesti (biografije), če slavo v tem primeru razumemo kot zavedanje »svojega mesta v zgodovini kulturnega človeštva (recimo nacije)« ter sprejemamo trditev, da njegovo pripoved usmerja »zgodovinska prihodnost /.../, ki je prihodnost za druge« (Bahtin 1999: 175). Omenjeno je bilo že Avvakumovo nagovarjanje bralca, ki govori o neprostodušnem odnosu do potomcev, ki bodo brali njegovo žitje. Opisani lastnosti govorita v prid zgoraj postavljeni tezi o družbeno-kulturni pomembnosti Avvakumovega dela.

Hkrati pa lahko najdemo v Avvakumovem žitju nekaj značilnosti drugega tipa biografije:⁶⁶ socialne in družinske vrednote⁶⁷ ter prevladovanje opisov (navadnih predmetov in navadnih ljudi), kot na primer ljubezni do preprostega ruskega človeka (»mužika«), do 'malih' ljudi. »Vse tipične poteze epohe, določene nacionalnosti, določenega socialnega položaja /.../ vse konkretne življenjske oblike /.../, ki poudarjajo *opredeljenost v bitju* osebnosti (tako tipično kot značajska in celo biografsko konkretnost)« naspro-

tujejo tradicionalnosti žitijskega žanra (Bahtin 1999: 204).⁶⁸ Avvakumove upodobitve človeka se ni dotaknila cerkvena retorika. S srednjeveškimi postopki upodobitve človeka se tudi ne sklada Avvakumovo sočutje do njegovih nasprotnikov, ki je mogoče samo na podlagi avtorjeve poglobitve v psihološka stanja upodobljenih oseb (Lihačev 1970: 142, 143). Vnašanje elementov iz vsakdanjega življenja tako služi novi heroizaciji: v srednjem veku je heroiziran značaj prevladal na vsakdanjem življenjem, v Avvakumovem delu pa se avtor bojuje z življenjem samim. Monumentalnost in patos se tičeta predvsem njegovega mučeništva za vero, zato sta konkretna in vsakdanja ter nimata srednjeveških črt impozantnosti in abstraktnosti (Lihačev 1970: 145). Priča smo drugačnemu poveličevanju človeka: Avvakum na nekem mestu pravi, da prezira človeško šibkost (trenutne strasti, pomanjkanje strahospoštovanja, nepobožnost, malodušje, nevoščljivost itd.):⁶⁹

A čelovek, suete kotoroj upodobitcja, dneie ego, jako sen', prehodjat, skačet jako kozel, razduvaetcja kak puzyr' /.../ ržet na čužuju krasotu /.../ Boga ne, molit, pokajanije otлагаet na starost', i potom isčezaet, i ne vem, kamo othodit – ili vo svet ili vo t'mu – den' sudnyj javit koegoždo. Prostitute mja, sogrešil pače vseh čelovek (Avvakum 1994: 33).

Avvakum prikaže (lastno) usodo človeka, ki si prizadeva preseči človeško slabost ter z dobrimi dejanji in mučeništvom (neustrašnostjo pred duhovnimi podvigi) opravičiti pravo vero. Avvakumov človek ni od rojstva ustvarjen svetnik, temveč človek, ki svetnika iz sebe šele ustvari skozi proces celotnega življenja.

Prav zblíževanje umetniške upodobitve z življenjem, ki potegne za seboj lastnosti, kot so zavestna raba ljudskega jezika (prostorečja) v vlogi literarnega sloga, vnašanje elementov ruskega jezika v govor o vzvišenih temah, odpoved od tradicionalnih načinov idealizacije človeka, zato pa drugačna upodobitev (»malega«) človeka ter opisovanje vsakdanje ruske resničnosti,⁷⁰ pomenijo po D. S. Lihačevu vdiranje t. i. realističnih elementov v sistem stare ruske literature in predstavljajo osnovne značilnosti nove smeri t. i. demokratične literature. V nasprotju z Avguštinom pomeni torej njegovo žitje tudi pomembno dejanje v kulturno-družbenem smislu. Avguštinove *Izpovedi* so delo, ki je literarno odločilno za začetke avtobiografskega žanra. Avvakumovo žitje pa odpira nova družbena trenja ter začenja novo obdobje v ruski literaturi: takrat se oblikuje gibanje staroobrjadcev, ki aktivno zagovarja pretekle navade v ruski pravoslavni cerkvi in ki se ohranja do danes. Na literarnem področju pa se z Avvakumovim delom prvikrat lahko sprašujemo o čisto literarnem pomenu njegovega žitja.

Nove črte v ruski literaturi odražajo splošne duhovne premike v samozavedanju ruskega človeka. Opazujemo namreč lahko spreminjanje samega žanrskega sistema, ki naj bi po navadi nakazoval spremembe v določenem obdobju (Pavačić 1983: 91). M. M. Bahtin ravno v vdiranju izpovednega tona v biografsko samozadostnost življenja in v njen izraz prepozna zgodnje poteze renesančnega obdobja (Bahtin 1999: 170).

Sklep

Zunajliterarni lastnosti, lastni obema obravnavanima deloma, sta osnovni nagib, to je t. i. iskrena, resna, resnicoljubna namera, ki vodi pisca pri zapisovanju lastnega življenja, in izhajanje iz duhovniških krogov. V obeh delih so prisotne tudi lastnosti, ki nosijo povsem literaren značaj: na ravni gradiva vključevanje biografskih podatkov; na vsebinski ravni opisane tematske in motivne vzporednice; poseben odnos do naslovnika (samovpraševanje oziroma pogovor z Bogom) in težnja po opravičevanju lastnega obstoja (iskanje osmišljenja lastnega življenja); svojevrsten položaj avtorja in junaka; na svetovnonazorski in jezikovni ravni sprejemanje jezika ne samo kot sredstva izraza, temveč kot načina izraza lastne osebnosti; poseben odnos do časa (Bogu podoben, egocentričen), ki pogojuje filozofsko zanimanje za lastno preteklost in ki se kaže v rabi sedanjika. Opisane ravni obeh besedil odpirajo vprašanja o začetkih avtobiografskosti v literarnih delih ter o kristalizaciji literarnega žanra avtobiografije.

Obe obravnavani deli pomenita v določenem zgodovinsko-kulturnem obdobju začetek razvoja avtobiografske zavesti – oblike zavedanja lastne osebnosti pri zapisovanju svojega življenja. Dejstvo, da v literarnem razvoju ne zagotavljata kontinuitete žanra, priča o težavnosti prodora avtobiografskega žanra, ki je kasneje povezan prav s povečano vlogo subjekta. Avguštinove *Izpovedi* so ne samo vplivale, temveč celo oblikovale zavest zahodnoevropskega človeka. To pomeni, da obravnavano delo ni toliko pomembno za literarno-teoretično določanje žanra, kolikor predstavlja neogibno stopnjo v razvoju človekovega samozavedanja. Takšen notranji vpogled, ki je predstavljen v *Izpovedih*, je namreč predhodnik kasnejšega renesančnega odkrivanja človeka in z njim povezanega antropocentrizma. Takšna nagnjenost k samovpraševanju in neprizanesljivemu razkrivanju svoje notranjosti je tista človeška lastnost, brez katere bo pisec v kasnejših književnih obdobjih le s težavo oblikoval verodostojnost literarnega subjekta ter prepričal naslovnika. Kajti od renesanse naprej je literatura vedno bolj usmerjena v človekovo duševnost in razreševanje njene neponovljive zapletenosti. Za literarni razvoj je odločilno samodejno poseganje na področje umetniškosti: na način izvirnega pristopa do biografskega gradiva in avtobiografskih tem ter z nadarjenostjo pisca v jezikovnem izražanju.⁷¹

Avguštinove *Izpovedi* vsebujejo avtobiografske elemente, zaradi specifične podreditve avtorjevega glasu svojemu glavnemu naslovniku – Bogu pa se bližajo žanrski obliki, ki jo je M. M. Bahtin imenoval 'spoved kot obračun s samim s seboj'. *Žitje protopopa Avvakuma* je sicer pisano na ozadju žitja (odtod tipični biografski elementi), vendar pa v njem vedno bolj prihajajo v ospredje avtobiografske lastnosti, ki izpostavljajo kategorijo avtorstva in pomenijo v Avvakumovem delu nesporno novost v primerjavi s prejšnjimi zapisi v Rusiji. Pred nami je delo, v katerem si je avtor prizadeval, da bi ustregel znani knjižni tradiciji, vendar mu realne okoliščine tega niso več dopuščale. V kulturni situaciji, v kateri se je znašel protopop Avvakum, slepo sledenje tradiciji pod pritiskom resničnih sprememb v mi-

selnosti ni več zdržalo. V družbi so se nakopičila trenja, ki jih molk ni več mogel stoično reševati (odtod porajajoči se glas individuuma). Tudi če je bila avtorjeva namera zgolj pričevati, se nenadoma ni več mogel skriti za zapisano besedo (odtod neanonimnost). Zato ker je odražal sočasnost - živo rusko resničnost, v kateri je sam še živel (odtod nezmožnost, da bi ostal neprizadet). Pri tem je ustvaril literarno delo, ki je zabeležilo čas začetka 17. stoletja – v Rusiji je to pomenilo t. i. prehodno obdobje, ko se je ruska kultura začela odpirati novoveškemu pogledu na svet. V tem smislu se je tudi približala zahodnoevropskemu mišljenju. Ker je obveljalo mnenje, da v Rusiji ni bilo renesanse, pojavitev *Žitja protopopa Avvakuma* to tezo nekoliko zamaje. In da je res tako, pričajo naštete literarne lastnosti, sorodne Avguštinovim *Izповedim* (čeprav z načelno razliko), ki so prav avtobiografske narave. Slednje dokazujejo, da za razvoj človekove zavesti nista pomembna čas ali kraj, temveč samodejnost pojavitve. To pomeni, da tudi ne moremo ugotavljati kakršnihkoli literarnih vplivov (predlog ali zgle-dovanj), saj omenjene podobnosti med obravnavanima deloma niso samo avtobiografske značilnosti besedil, temveč so hkrati tudi lastne vsakemu avtorju posebej. Celo več: avtor avtobiografije naj ne bi odstopal niti od ene svoje besede, saj naj bi njen pomen ne bil le element literarnega dela, temveč tudi vsebina, ki jo avtor misli in čuti. Avtor postane sam svoja avtobiografija: tekst predstavlja njegovo poslednje dejanje (zato etično in manj estetsko), namesto njega prevzema odgovornost za preživeto življenje.⁷² Glede na to, da je dokazovanje literarnih pojavov težavno, pa lahko vsaj trdimo, da brez Avvakumovega odločilnega posega v jezik in samo strukturo pisnega spomenika ne bi bilo takšnega nadaljnjega razvoja ruske literature. Seveda s predpostavko, da nismo ravnodušni do vere v človekovo osebnostno in tudi duhovno rast.

OPOMBE

¹ Novosti, ki so jih uvedli: triprstno križanje (namesto dvoprstnega), zamenjava zemnih poklonov s polovičnimi (do pasu), trikratna ponovitev besede »aleluja« v pesmih namesto dvakratne, popraviljanje knjig v skladu z grškimi vzorci.

² Religiozno-bogoslužni pojem, ki označuje edinost, celostnost cerkvenega organizma. Pojem je razumljen tudi kot ideja skupnosti ljudi, njihove težnje po zlitju na osnovi vzajemne pomoči, ljubezni itd. na poti k religioznemu združenju naroda, človeštva (SRNSR 1999: 475).

³ Kasneje so se staroobrjadci ustalili v tradicionalnih oblikah, medtem ko so bili nikonianci odprti za nove kulturne vplive (v cerkveno kulturo so tako prodrli celo renesančno-baročni pogledi).

⁴ Razširjen je bil koncept nasprotja med lepim, naravnim Božjim svetom (redom) in grdim človeškim svetom (predhodnica kasnejših idej J. J. Rousseauja in L. N. Tolstoja), zaradi katerega se je zavračala vsa človeška zgodovina. Predstava o tem, da je gibanje naprej (v prihodnost) vračanje k izgubljeni resnici (v preteklost), se je tako razširilo, da je dobilo tudi nasprotne oblike. Tako so se na primer privrženci Nikona pri popraviljanju knjig v skladu z grškimi vzorci sklicevali na izvorno pravilni grški red.

⁵ D. S. Lihačev pravi, da je *Žitje protopa Avvakuma* prežeto s pričakovanjem konca, smrti (Lihačev 1967: 309).

⁶ Manihejstvo s krščanstvom sicer deli pogled, da je svet slab, vendar se razhaja v pojmovanju izvora zla: po manihejcih je bog ustvaril svet zla, medtem ko so kristjani trdili, da je razlog zla na svetu človekov padec (Adamov greh).

⁷ Pomen besede 'confession' namreč leži med pokoro, kesom in slavo, hvaljenjem, poveličevanjem (Chadwick 1986: 68).

⁸ Wilhelm Dilthey vidi v avtobiografijah Avguščina, Rousseauja in Goetheja tipične primere 'povezanosti posameznih delov življenja v celoto', o *Izpovedih* pa pravi, »da deli življenja realizirajo absolutno vrednoto, neodvisno najvišje Dobro /.../, ki je kot nekakšna priprava na obrat od vsega, kar je prehodno, začasno in minljivo« (Marcus 1994: 138-139).

⁹ M. M. Bahtin trdi celo, da avtor »ni popoln umetnik, kot tudi junak ni popoln etični subjekt« (Bahtin 1999: 182). »Biografsko ovrednoteno življenje visi na nitki, ker ne more biti do konca notranje utemeljeno« (Bahtin 1999: 184).

¹⁰ M. M. Bahtin opisanih tipov ne razume še kot čisto avtobiografijo, temveč le kot »specifične modifikacije retoričnih oblik«. Teoretik tudi Avguštinove *Izpovedi* opredeli šele kot začetke avtobiografskega zavedanja, pogojenega z novim odnosom do sebe (več o tem na str. 8-9, 22).

¹¹ »Gre za navezovanje tega besedila na besedila iz neliterarnih /.../govornih žanrov, na primer na dnevnike, pisma, publicistiko in podobno«, s katerim Ulrich Suerbaum definira »perspektivno medbesedilnost« (Juvan 2002: 19, 20).

¹² Takšna težnja po osmišljanju lastnega življenja kasneje prevlada pri avtobiografskih romanih.

¹³ »Ko se duh predrami, se biografija lahko upira samo z neiskrenostjo do same sebe« (Bahtin 1999: 184).

¹⁴ Avvakum poskuša napisati lastno žitje, zato v razpravi sledi krajša predstavitev žanra žitja. Avguštin pa ni obremenjen z uskladitvijo svojega pisanja s prejšnjimi vzorci, zato možne vzporednice z žanrom antične biografije in poznejše hagiografije (ki se vzpostavljajo v očeh kasnejših literarnih opazovalcev) niso podrobno obravnavane.

¹⁵ »Žitje svetnika je v Bogu pomembno življenje /.../, ki se mora odevati v tradicionalne oblike« (Bahtin 1999: 203).

¹⁶ P. Florenski pravi, da bi bralec, ki bi ugotovil, da se žitje Matere Božje ne ujema s cerkveno tradicijo (izročilom), pisca lahko obtožil, da laže (Florenski 1985: 239).

¹⁷ Opisi otroštva, mladosti, ljubezni do cerkvenih običajev, duhovniške poti, podrobne zgodbe o čudežih, molitev za svetnikov večni pokoj itd.

¹⁸ T. i. realistični elementi iz vsakdanjega ruskega življenja, ljudski ruski jezik in starejša varianta stare cerkvene slovanščine – vse to je bilo v takratnem času označeno za neknjižno. Več o tem v nadaljevanju.

¹⁹ Res pa je, da z našega zornega *Žitje protopopa Avvakuma* predstavlja šele prve zametke tiste poti, ki bi v naslednjih stoletjih morda lahko osvetlila literaturo kot tisto področje, ki omogoča posamezniku osvobajanje od družbenih spon in podrejanja normam. Čeprav se po nekaterih literarnozgodovinskih teorijah takšno pojmovanje človeka (kot svobodnega individuuma) v ruski kulturi ni uveljavilo vse do 20. stoletja.

²⁰ Vendar tistega pravega samotnega človeka, ki se je pojavil v srednjem veku in potem imel tako veliko vlogo v evropskem romanu, po mnenju M. M. Bahtina še ni bilo (Bahtin 1982: 270).

²¹ »Dovoli mi, Gospod, da še dalje vprašujem! Ne daj, upanje moje, da se zmede moja pazljivost!« (Avguštin 1991: 257). Avguštinovo nagovarjanje Boga se nadaljuje v nagovoru sebe.

²² Po mnenju T. R. Wrighta je »delo intertekstualni pogovor, ki vključuje kompleksno verigo pogovornih narativov« (Anderson 2001: 24).

²³ M. M. Bahtin pravi: »Biografija ni *ustvarjeno delo*, marveč estetizirano, organsko in naivno *dejanje* v načeloma odprtem, vendar organsko samozadostnem bližnjem vrednostno avtoritetnem svetu« (Bahtin 1999: 184).

²⁴ »Na eni strani je delovanje /.../ prototipskih besedil na /.../literarno potomstvo, na drugi strani pa metabesedilni opisi ter medbesedilne izpeljave in sklici (reference), ki /.../ prototip žanra vzpostavljajo za nazaj« (Juvan 2002: 23).

²⁵ Naj omenimo samo, da izhaja pet revij, ki se ukvarjajo pretežno s preučevanjem Avguščina in njegove filozofije in teologije (Avguštin 2003: 384). Kot literarna oseba na primer nastopa v Petrarčinem dialogu *Secretum* (Bahtin 1999: 169).

²⁶ Avvakum je s svojim literarnim izrazom vplival tako na klasike (F. M. Dostojevski, gl. opombo 49) kakor tudi na sodobne literate (njegove besede citira M. Butov v svojem romanu *Svoboda*).

²⁷ Nekatera 'hoždenija' so pisana v obliki prvoosebne pripovedi, zato jih lahko povezujemo z avtobiografskimi potezami (Konjavskaja 2000: 969).

²⁸ Sklicuje se na primer na *Žitje Dionisija Areopagita in njegove družine*.

²⁹ Ker mislimo predvsem na navedke (sklicevanja) iz *Svetega pisma*, naj še opozorimo na dejstvo, da niso nekateri citati iz *Nove zaveze* nič drugega kot drugače povedane misli (aluzije, parafraze) iz *Stare zaveze* (več o tem gl. Kovacs 1994: 166-168).

³⁰ V osmi knjigi *Izpovedi* naj bi se Avguštin zgledoval po Vergilu (Chadwick 1986: 27).

³¹ »Zemlja pa je bila nepogledna in neurejena«: namesto: zemlja pa je bila pusta in prazna. Avguštin verjetno sega po nekem drugem latinskem prevodu Biblije; omenja »Nekaj knjig platonikov«: najbrž so mišljeni spisi vodilnega neoplatonskega filozofa Plotina (Avguštin 2003: 358, 350).

³² Avvakum ne samo omenja na primer Joba in Lazarja, temveč tudi razpravlja o njunih usodah ter pomenu njunih izkušenj. Avguštin omenja na primer Ezava in Jakoba, Antonija Puščavnika, apostola Pavla, pa tudi druge mislece, kot so Hipokrat, Seneka, Cicero in druge znane moške tistega časa (cesarje, vojvode, pesnike), osebe iz grške mitologije itd.

³³ »A pervye naši pastyri /.../ takože pjatju persty i blagoslovljali po predaniju svjatyh otec naših: Meletija Antiohijskogo i Feodorita Blažennago, Petra Damaskina i Maksima Greka« (Avvakum 1994: 49). »Ašče vozmožno emu prel'stiti i izbrannyja« (Avvakum 1994: 18) prim. z Matejevim evangelijem 24, 24.

³⁴ Psevdo-Dionisij Areopagit naj bi bil sodobnik apostolov, vendar protislovni podatki o njegovih delih preprečujejo natančno določitev obdobja, v katerem je živel in kdo je v resnici bil (nekateri ga enačijo z monofističnim cerkvenim voditeljem in mislecem Petrom Iverom). Njegova dela (*O nebesni hierarhiji*, *O cerkveni hierarhiji*, *O božjih imenih*, *Skrivno bogoslužje*) predstavljajo najvišji vzpon krščanskega neoplatonizma. S predstavo o brezpogojni neopredeljenosti boga v samem sebi in o pogojni možnosti spoznanja boga po hierarhični lestvici je povezal to, česar ni noben poganski neoplatonik pred njim: ontologijo neoplatonizma z ontologijo nauka o simbolu s socialno (ekleziastično oblikovano) problematiko (ki jo je porodil neoplatonizem). V svojih spisih je tudi razvil teorijo o »cerkveni hierarhiji«, neposredno odvisni od teorije o »nebesni hierarhiji«. S tem naj bi odgovoril na pomembnejša vprašanja srednjeveške ideologije (Averincev 1977: 311).

³⁵ V besedah svojega mučitelja Paškova Avvakum vidi resnični pomen, vzet iz *Sv. Pisma*, kjer ga je izgovarjal Juda (besede kesanja). *Evangelij* je razumljen kot idealno pravilen tekst, ki stoji za besedami literarnih oseb. Na drugih mestih Avvakum imenuje osebe z imeni evangeljskih oseb.

³⁶ Zato verjetno ni slučajno, da ju M. M. Bahtin uvršča med predstavnike enakega tipa stoične avtobiografije (gl. str. 5)

³⁷ Retoriko, poetiko in gramatiko Avvakum zavrača kot razumske tvorbe zahodnega katolištva (torej krivoverske discipline), ki so odvrčale od prvotnega Kristusovega nauka o čistosti in preprostosti ljudskega jezika (več o tem gl. Uspenskij 1994).

³⁸ Avvakum pravi: »V to vremena Nikon-otstupnik veru kazil i zakony cerkovnyja« (Avvakum 1994: 4).

³⁹ Zavrača tako grško-bizantinsko vzorce, še bolj pa katoliško in zahodnoevropsko mišljenje.

⁴⁰ »Metadiskurz o žanrih /.../ je eden od signalov za zgodovinsko obstajanje žanrov in zvrsti« (Juvan 2002: 14).

⁴¹ Avguštin : »Toda kdo izmed nas bi mogel zadeti pravo med tolikšno obilico možnih resnic« (Avguštin 2003: 291).

⁴² Izbiro jezika narekuje odnos pisca do predmeta, o katerem govori.

⁴³ Besedne igre:«vožda sebja pomyšljaju byti slepym, a sam slep izvnutr« (Avvakum 1994: 21), paralelizmi:«Kto daet sudiju meždu mnoju i tobouj /.../ protopopica, bednaja, breła, breła« (Avvakum 1994: 21), prispodobe: »Kamen' – Hristos, a Sion – cerkov' » (Avvakum 1994: 18).

⁴⁴ Tudi nadaljevalci srednjeveškega zornega kota so verjeli, da je biti – najvišja lastnost boga, ki jo v svoji dobroti daruje vsemu obstajajočemu. Prav stvari darovana prisotnost boga je osnova njenega bitja. Avguštin nagovarja boga: »Jaz bi ne bil, in ne bi mogel biti, če bi ti ne bival v meni!« (Averincev 1977: 42).

⁴⁵ Naj navedemo primer rabe istega motiva, ki pa sta mu pripisana različna pomena: Avguštin omenja 'verigo' v metaforičnem pomenu (z verigo je priklenjen na tuzemsko življenje in strasti), Avvakum pa opisuje verigo (okovje), s katero je priklenjen on sam.

⁴⁶ »Tebi, Gospod, ki je tvojim očem odkrito vse brezno človeške zavesti, kaj bi moglo biti tebi, Gospod, skrito v meni, tudi če bi se ne hotel dati tebi izpovedati? Saj bi le tebe sebi prikrival, ne sebe tebi« (Avguštin 1991: 195).

⁴⁷ Pri rabi besede subjekt' in 'individuum' nikakor ne mislimo na individualizem, to je zavestno poudarjanje samega sebe ali celo samouveljavljanje, saj se zavedamo, da gre v obeh obravnavanih besedilih za vzpostavitev sebe in s tem tudi svoje osebnosti šele po popolnem zanikanju svojega jaza (ega) ter ponižnemu poklonu pred Božjo veličino. Poudarjamo, da gre res šele za zametke omenjenega načina samozavedanja, ki šele kasneje porodi zavest, ki človeku omogoči sprejemanje sebe kot samostojnega individuuma. Prim.:«Tvoji visokosti izpoveduje nizkost mojega jezika« (Avguštin 1991: 271). »I povelieniem Boga živago i Gospoda našego Isusa Hrista /.../Kak by-de Boga ne prognevit'? (Avvakum 1994: 31, 41).

⁴⁸ M. M. Bahtin pravi, da v stoičnem tipu avtobiografije »samozavest samotnega človeka najdeva oporo in najvišjo sodno instanco v samem sebi in neposredno na miselnem področju« (Bahtin 1982: 270).

⁴⁹ Samotni pomenki s seboj, značilni za nov odnos do sebe v stoičnem tipu avtobiografije, so seveda tudi pomenki s filozofijo-tolažnico (konsolacija) (Bahtin 1982: 1970).

⁵⁰ S tem tudi potrjuje načela staroobrjadčevskega gibanja, saj opisuje predstavo o božji, naravno lepi – »stari« ureditvi sveta (gl. str. 2).

⁵¹ Sila njegove vere spominja na svetopisemsko priliko o Jobu (pogosti so tudi citati iz *Jobove knjige*).

⁵² Morda bi ga lahko v drugačni literarno-teoretski terminologiji imenovali 'pripovedovalec'.

⁵³ Zato ker povsem »čisti obračun s samim seboj, to je vrednostna naravnost na samega sebe v absolutni osami, ni mogoč /.../ Zavračanje tostranskega opra-

vičila prehaja v potrebo po religioznem opravičilu.« In še: »kjer se absolutno ne skladam s samim seboj, se odpira mesto za Boga » (Bahtin 1999: 162, 163).

⁵⁴ M. M. Bahtin Avguštinove *Izpovedi* opredeli kot vzorec oblike 'spoved kot obračun s samim seboj' (Bahtin 1999: 164, 165).

⁵⁵ V žitju »avtorjeva pieteta ne dovoljuje individualne iniciative, individualnega izbora izraza: tu se avtor mora odpovedati sebi, svoji individualno odgovorni aktivnosti« (Bahtin 1999: 203).

⁵⁶ V 'čisti' obliki avtobiografije (v kasnejših obdobjih) si avtor prizadeva na kar najboljši način izpisati sebe in se sinkretičnemu položaju avtorja in junaka pridružuje še posebno razmerje do zaključenega dela.

⁵⁷ Več o tem glej D. S. Lihačev 1970: 120-123.

⁵⁸ Na primer nauki realno živečih oseb (Vladimirja Monomaha, Feodosija Pečerskega itn.), žitja resničnih zgodovinskih oseb (Aleksander Nevski, Sergej Rodonežski itn.) ali opisi pomembnih bitk.

⁵⁹ Staroobjadčevska tradicija pomeni v tem primeru neposredno nadaljevanje stare ruske tradicije: pred pojavitvijo staroobjadcev so bile molitve za umrlimi podobno oblikovane: skupaj z osebnimi molitvami so se pele tudi splošne (za vse človeštvo) (Ponyrko 1994. 14 -15).

⁶⁰ Na primer o preroku Zahariji zapiše, da so ga obglavili »v cerkvi«.

⁶¹ Prev.: »Ko bomo umrli, se nas bodo spominjali in mi se bomo spominjali njih. Naši bodo pri Kristusu, mi pa z njimi v večnosti »(op. prev N. Z.); prim še značilnosti stoičnega tipa avtobiografije o M. M. Bahtinu: »V zvezi s tem so zelo naglašena vprašanja o minljivosti vseh blagrov in človekovi smrtnosti; tema osebne smrti v različnih variantah sploh dobi pomembno vlogo v avtobiografski človekovi samozavesti« (Bahtin 1982: 270).

⁶² Posebna časovna perspektiva se pojavi šele v tistem času (prej so prevladovali t. i. aspekti večnosti), vzporedno z literaturo tudi v slikarstvu.

⁶³ M. M. Bahtin terminološko ne ločuje avtobiografije od biografije, saj, kot je bilo že omenjeno, njunih lastnosti ne razlikuje. Ko prikaže razvoj avtobiografskega žanra in določenega tipa samozavedanja, M. M. Bahtin rabi termin »avtobiografija« (Bahtin 1982), ko pa natančneje opredeljuje avtobiografijo v obširni razpravi *Celost junaka kot celost smisla*, govori o dveh tipih »biografske vrednostne zaveste«, ki ju ponekod imenuje tudi tipa »biografije« (Bahtin 1999: 169-185). V tej razpravi tudi trdi: »Ostre, načelne ločnice med avtobiografijo in biografijo ni in to je bistvenega pomena (Bahtin 1999: 170).

⁶⁴ V spoved kot obračun s samim seboj »je vključeno samo tisto, kar jaz sam lahko povem o sebi /.../ estetski pristop in opravičilo drugega lahko prodreta v vrednostni odnos do sebe in skalita njegovo čistost« (Bahtin 1999: 161).

⁶⁵ Tako Avguštinove *Izpovedi* tudi ustrezajo opredelitvi stoičnega tipa avtobiografije M. M. Bahtina, za katerega naj bi bila značilna »večja tehtnost, ki jo dobijo dogodki intimnega osebnega življenja, tisti dogodki, ki imajo v osebnem življenju kakšnega človeka velikanski pomen, za druge pa so ničevni in skorajda brez družbenopolitične pomenljivosti« (Bahtin 1982: 270).

⁶⁶ Čeprav naj bi bil ta značilen za kasnejša obdobja (na primer realizem).

⁶⁷ »Ne zgodovinska slava pri potomcih, marveč »dobro ime« pri sodobnikih« (Bahtin 1999: 180).

⁶⁸ Omembi očeta in matere sledi tudi omemba očetovega pijančevanja, kar seveda ruši tradicionalno shemo žitja.

⁶⁹ Trditev uvaja s citatom iz psalma CXLVIII, 4. Primere, ki sledijo, so vzete iz vsakdanjega življenja vsakega človeka. Navedeni primer lahko služi kot zgled Avvakumove slogovne razslojenosti, ki povečuje mnogoznačnost vsebine žitja (opisovanje visokih tem s sredstvi preprostega ljudskega jezika, besedne igre, obe-

nem pa nezapostavljanje ideala boguvšečnega življenja, ki ga lahko vsak človek šele doseže s svojim lastnim mučeništvom za pravo vero). Trditev zaključí s priznanjem človeške nemoči pred Bogom ter sam sebe obsodi, da »je kriv za vse ljudi oz. da je sam najbolj kriv« (izrek, ki ga v 19. stoletju izgovarja starec Zosima – lik v romanu *Bratje Karamazovi* F. M. Dostojevskega).

⁷⁰ Avvakum se ne brani mešanja visokih in nizkih tem, kar povečuje slogovno in tematsko raznolikost teksta. Na primer, ko Avvakum podaja svoje sanje, opisu oltarja sledi opis ščurkov (podrobnost, vzeta iz vsakodnevne človeške resničnosti) (Avvakum 1994: 34).

⁷¹ Vprašanje o literarnosti avtobiografije v pomenu umetniškosti je verjetno eno najbolj težavnih vprašanj pri proučevanju literature nasploh in presega našo razpravo. Delni odgovor je verjetno tisti, ki govori o vplivu, ki ga je imel avtobiografski žanr na povsem literarne (na primer v romantiki in modernizmu).

⁷² Človek uresniči zamišljeno dejanje: zapiše vsebino svojega življenja, s tem, da ostaja zvest svoji prvotni notranji (iskreni, resni, resnicoljubni) nameri, in postane avtor. Hote ali nehote je s svojim dejanjem zapečatil čas ter pri tem vanj zapisal še sebe. Kar pa ostane, preživi avtorja in njegov čas, je besedilo, ki ni samo tekst-dokument, temveč literarno delo.

VIRI IN LITERATURA

- Linda ANDERSON, 2001: *Autobiography*. London and New York: Routledge.
- AVVAKUM, 1994: *Žitje protopopa Avvakuma, žitje inoka Epifanija, Žitje bojaryni Morozovoj*. Zbirka. Drevnerusskie skazanija o dostopamjatnyh ljudjah, mestah sobytijah. Ur. G. Prohorov. Sankt Peterburg:Glagol'.
- C. C. AVERINCEV, 1997: *Poetika rannevizantijskoj literatury*. Glavnaja redakcija vostočnoj literatury. Moskva. Izd. Nauka.
- Avrelij AVGUSTIN, 1984: *Izpovedi*. Zbirka: Cerkevni očetje, 3. Celje: Mohorjeva družba.
- A. AVGUŠTIN, 1991: *Izpovedi*. Zbirka: Cerkevni očetje, 4. Celje: Mohorjeva družba.
- A. AVGUŠTIN, 2003: *Izpovedi*. Zbirka: Cerkevni očetje, 4. Celje: Mohorjeva družba.
- A. AVGUŠTIN, 2003a: *O svobodni izbiri*. Ljubljana: Temeljna dela. Krtina.
- Henry CHADWICK, 1986: *Avgustine, A Very Short Introduction*. New York. Oxford University Press.
- Mihail M. BAHTIN, 1982: *Teorija romana* (izbrane razprave). Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Mihail M. BAHTIN, 1999: Celost junaka kot celost smisla. *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: Studia humanitatis. Spr. beseda: A. Skaza in M. Javornik.
- Marko JUVAN, 2002: Žanrska identiteta in medbesedilnost. *Primerjalna književnost* 25/1. 9–26.
- E. L. KONJAVSKAJA, 2000: *Avtorskoe samosoznanie drevnerusskogo knižnika (XI-seredina XV v.)*. Moskva: Jazyky russkoj kul'tury.
- A. KOVACS, 1994: *Personal'noe povestvovanie. Puškin. Gogol'*. Dostoevskij. Frankfurt: Peter Lang.
- Philippe LEJEUNE, 1982: The autobiographical Contract. *French Literary Theory Today*. Tzvetan Todorov. Cambridge: University Press.
- Dmitrij S. LIHAČEV, 1967: *Poetika drevnerusskoj literatury*. Leningrad: Izd. Nauka.

- Dmitrij S. LIHAČEV, 1970: *Čelovek v literature drevnej Rusi*. Moskva: Izd. Nauka.
- Linda MARCUS, 1994: *Auto/biographical discourses*. Manchester and New York. Manchester: University Press.
- Roy PASCAL, 1960: *Design and Truth in Autobiography*. Cambridge, MA, Harvard: University Press.
- Pavao PAVAČIĆ, 1983: *Književna genologija*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- N. V. PONYRKO, 1994: Protopop Avvakum i istoričeskaja pamjat' *Žitje protopopa Avvakuma, Žitje inoka Epifanija, Žitje bojaryni Morozovoj*, Zbirka: Drevnerusskie skazanija o dostopamjatnyh ljudjah, mestah sobytijah. Ur. G. M. Prohorov. Sankt Peterburg: Glagol'. 1–16.
- Boris. A. USPENSKIJ, 1994: Otnošenje k grammatike i ritorike v Drevnej Rusi (XVI–XVII vv.). *Izbrannye trudy. Tom II*. Moskva: Gnozis. 7–48.
- Viktor V. VINOGRADOV, 1980: O zadačah stilistiki. Nabljudenie nad stilem Žitija protopopa Avvakuma. *Izbrannye trudy. O jazyke hudožestvennoj prozy*. Moskva: Izd. Nauka. 3–42.

SLOVAR' RELIGII NARODOV SOVREMENNOJ ROSSII, 1999: Rossijskij nezavisimyj institut social'nyh i nacional'nyh problem. Moskva: Izd. Respublika.

■ THE BEGINNINGS OF AUTOBIOGRAPHICAL WRITING IN WESTERN EUROPE AND RUSSIA

Key words: autobiography / autobiographical literature / medieval literature / Augustinus, Aurelius

The study looks at the rise of the autobiographical genre. Augustine's *Confessions* and *The Life of the Archpriest Avvakum* are regarded as the first works of this genre in Western Europe and Russia respectively, and are therefore presented in detail, that is, with an emphasis on their autobiographical characteristics and on the attempt at possible comparisons (allowing for the temporal, historical and cultural disparities of the two texts). It is difficult to define the characteristics typical of the genre in question, although it seems we can follow them throughout the history of literature. The genre of *The Life* is described, as well as the particularities of *Confessions* and their placement in the literary and cultural context, pointing to their crucial position in the development of literature in general. References to the words of the Church Fathers and the use of Biblical quotation (either direct and open, or transformed and hidden) typical of both authors, and their indirect influences on later literary production (to the present day) are emphasised. The relationship of the authors to language is also shown: it is important that with his style Avvakum incorporates elements of the Russian vernacular into his Russian adaptation of Old Church Slavonic. Thus he introduced a special type of literary language, which influenced the subsequent development of the Russian written language. The comparison of form and subject matter in both texts unexpectedly reveals some interesting similarities, because both authors deal with similar issues, such as the question of the links between personal experience, weather phenomena

and God's will. However, there is a fundamental difference between the writers - Augustine discusses abstract themes, whereas Avvakum's circumstances in life are such that he has to fight for his existence. This is followed by an attempt to analyse the complex relationship between the author and the hero. The author's relation to the recipient in both cases breaks up into a relation to the reader and to the highest authority, God. Both writers also ponder transience, memory etc., and therefore their relationship towards time is described. On the basis of M. M. Bakhtin's dual classification of (auto)biography it is established that both works are closer to the adventurous-heroic type, although *The Life of the Archpriest Avvakum* also contains characteristics of everyday social autobiography. The autobiographical elements of both works, which define the beginnings of the formation of the autobiographical genre, are established. On the basis of similarities in the thinking of both authors conclusions are inferred regarding the birth of a new type of self-awareness and mode of expression, which signifies an important shift in the development of literature and human (cultural) consciousness in general.

STOPNJA FIKCIONALIZACIJE V DNEVNIKU ANDREJA ČEBOKLIJA

David Bandelli

Gorica

Prispevek se najprej ukvarja z opredelitvijo pisateljskega dnevnika kot predmeta raziskovanja v literarni vedi. Na podlagi poznanih virov iz literarne znanosti in raziskav, ki so jih opravili teoretiki na nacionalni in evropski ravni, skuša članek postavljati temelje za teorijo dnevnških zapiskov in definirati perspektive raziskovanja. Drugi del raziskave se zaustavlja ob Dnevniku Andreja Čeboklija in teorijo aplicira predvsem na področje avtorjeve fikcionalizacije realnih dogajanj in dejanj.

The level of fictionalisation in Andrej Čebokli's Dnevnik. The paper initially deals with a definition of literary diaries as a subject of research in literary studies. Based on sources from literary sciences and studies conducted by theoreticians in Slovenia and Europe, the article attempts to establish the grounds for theories on diary writings and to determine research perspectives. The second part of the study focuses on Dnevnik (Diary) by Andrej Čebokli, applying the relevant theory especially to the author's fictionalisation of actual events and activities.

Dnevnik kot predmet literarnovedne raziskave

Sistematične opredelitve pojma literarni dnevnik oziroma pisateljski dnevnik se v slovenski literaturi lotevamo prvič. Viri, ki so na voljo v literarni zgodovini in predvsem teoriji, nam niso v veliko pomoč, tako da je definicija pojma v literarnovednih okvirih še vedno dokaj težavna in problematična že na samem začetku.

Dnevnik nekateri raziskovalci uvrščajo v nadrejeni pojem polliterarnih zvrsti zaradi njegovega predvsem dokumentarnega značaja. Janko Kos (*Očrt* 183) opredeljuje polliterarne zvrsti kot tiste, v katerih je »v njihovi sestavi spoznavna ali pa etična funkcija tako močna, da postane temeljna; na mesto literarno-umetniške strukture stopi zgolj teoretično-miselna ali pa praktično-etična naravnost k bralcu.« Morda je na precej sprejeto trditev, da je dnevnik polliterarna ali ne-povsem-literarna zvrst, vplivalo dejstvo, da

dnevnika niso pisali samo pisatelji in literati, ampak tudi navadni ljudje, ki so sicer v družbi imeli pomembnejši ali opazen položaj, od vladarjev do cerkvenih učiteljev in vojakov. Tako lahko opazimo (če se omejimo na Evropo), da so dnevnike pisali razni (tudi nenavadni) avtorji od Marka Avrelija, katerega dnevnik je znano in spoštovano literarno delo, prek Albrechta Dürerja in Ignacija Lojolskega vse do cesarja Friderika III. in papeža Janeza XXIII. ter celo Josepha Goebbelsa, ne da bi pozabili na Ano Frank. G. R. Hocke je v pregledu *Das Europäische Tagebuch* naštel kar 109 evropskih avtorjev – piscev dnevnikov in objavil njihove odlomke.

Če svoje obzorje opazovanja razširimo na Evropo, ugotovimo, da je dnevnik v evropski literarni vedi, v primerjavi s slovensko, precej bolj raziskan, predvsem na Nemškem in Francoskem.

Dnevnik se vedno bolj kaže kot forma za dnevno, redno beleženje dogodkov iz življenja, pa tudi političnega, kulturnega in znanstvenega sodobnega dogajanja; bivanje skuša predstaviti kot fenomen in razložiti avtorjeva notranja protislovja. Zaradi te nekoliko bolj vsebinske definicije, ki očitno opredeljuje dnevnik v odnosu do avtorja, so novejši francoski raziskovalci uveljavili posrečeni izraz *journal intime*. Z njim so nakazane glavne poteze dnevnika kot osebnega dokumenta, ki naj bi bil pomemben za avtorja samega, ker si v njem zapisuje izkušnje, načrte, doživetja, čustvovanja in marsikaj drugega. Dnevnik ni samo sad dela pisateljev oz. literatov, ampak tudi ljudi, ki imajo z literaturo malo ali nič opravka.

Philippe Lejeune je opravil anketo med francoskim prebivalstvom, da bi ugotovil, kako razširjeno je pisanje dnevnikov. Prišel je do zanimivih rezultatov, ki kažejo, da dnevnike piše predvsem populacija v fazi pubertete. Sam je sicer razvil teorijo dnevnika v smeri avtobiografije. Dnevnik je posebna oblika avtobiografskega diskurza in ima zato tipične in partikularne značilnosti. Po Bastiaensenu (39) razlikujemo retrospektivno in »vsakodnevno« avtobiografijo. Za prvo je značilen pretekli narativni čas, za drugo pa komentar. Medtem ko se memoaristi zadržujejo v osebnih preteklih dejanjih, se pisec dnevnika osredotoči na »včeraj, danes, jutri«, na največ tri dni in je ukoreninjen v sedanost. Zato je »dnevnik, prej kot tekst, način življenja« (Lejeune 361). Lejeune omenja dva načina raziskovanja dnevnika. Možno je raziskovati njegovo nastajanje, ki se začne z avtorjevim pisanjem osebnega dnevnika (*journal intime* ali *personnel*), v katerem zbira le dogodke, čustvovanja in misli (*acta, cogitata* in *sentita*), ki se tičejo osebnostnega razvoja, ali pa raziskovati dejstvo, da je dnevnik izšel, kar pomeni, da se je avtorjeva osebnost razkazala javnosti in dnevnik ni več namenjen razvoju avtorja, ampak branju. Spremeni se njegov smoter in cilj. Na tem mestu lahko v obravnavo pritegnemo bralca kot teoretski temelj dnevnikega pisanja.

Avtor piše dnevnik najprej samemu sebi. Retrospektivna biografija zahteva vsaj potencialnega naslovnika – bralca, prvi potencialni bralec dnevnika pa je avtor sam. Ta »ekskluzivnost«, zaradi katere je instanca bralca izključena, se kaže tudi v kriptografskih postopkih, ki jih nekateri pisci uporabljajo v svojih dnevnikih (Bastiaensen 40). Res pa je tudi, da se v določenih primerih to pravilo krši in dnevnik postane namenjen bralcem

(prim. Goethejeve potopisne dnevnik iz Italije, ki jih je eksplicitno naslovil na Gertrude von Stein). Jean Rousset zato predlaga tipološko opozicijo, temelječo na razliki med dnevnik, ki kažejo »skrajno zaprtost« (*fermeteure extrême*) in so solipsistično avtorjevo razmišljanje, ter dnevnik, ki izražajo »največjo odprtost« (*ouverture maximale*) in so namenjeni javnemu branju, se pravi, da je avtor sam želel njihovo objavo. Čeprav je Rousset to binarnost opazil predvsem v dnevnikih iz 18. in 19. stoletja (čas, ko je dnevniška literatura sploh začela vznikat in se razvijati), jo lahko upoštevamo tudi pri naj sodobnejših literarnih delih te zvrsti, s pridržkom, da njihovega prvotnega namena ne bomo mogli nikdar z gotovostjo odkriti, kajti vsak tekst, ki ga napiše kateri koli avtor, je vsaj nezavedno namenjen javnosti.

Zgodovinsko gledano je dnevnik služil avtorjem najprej za uveljavljanje sokratskega načela γνῶθι σεαυτόν (»spoznaj samega sebe«). Vanj so si zapisovali lastne razvojne faze, vadili stil pisanja, uporabljali samoanalizo kot pripomoček za izboljšanje »moralnega obnašanja« (Bastiaensen 52). Kmalu pa se je njegova vloga in predvsem vloga avtorja-pisca spremenila. Tekst je postal posrednik v odnosu med jazom in bralcem, ki samega sebe v tem jazu identificira. Avtor piše dnevnik nekemu fiktivnemu bralcu (npr. Kitty iz *Dnevnika Ane Frank*, čeprav je tu treba upoštevati tudi epistolarno konstrukcijo tega dela), kar pomeni, da ga namenja javnemu branju, kljub temu, da nikjer ne izrazi jasnega namena, saj je dnevnik najprej »osebni« dokument.

Poleg odnosa avtor – bralec lahko v dnevniški literaturi opazujemo podoben odnos med pišočim jazom (*schreibendes Ich*) in beročim jazom (*lesendes Ich*). Manfred Jurgensen (269) analizira ta odnos kot enega bistvenih teoretičnih elementov v dnevniški literaturi. Po njegovem mnenju je pisanje dnevnika branje »samega sebe« (15). Iz tega sklepamo, da je idealni bralec dnevnika avtor sam. Pišoči jaz ločujemo od beročega jaza zato, ker sta različni funkciji v istem osebk. Potemtakem lahko dnevnik opredelimo kot fikcijski samogovor.

Pišoči jaz estetsko objektivizira subjektivno doživetje in literarizira stvarnost. Postavi jo v odnos z beročim jazom, ki naj bi stvarnost jemal kot fikcijo. Tako se dnevnik iz osebnega dokumenta spremeni v javni. Ključno vprašanje je, *kdaj* se avtor odloči, da bo »opravil estetizacijo«. Lahko bi tvegali odgovor, da je dnevnik, tako kot ga pišejo avtorji danes, »literaren« (kar pomeni fikcijski) že v sami koncepciji, saj ga ni avtorja, ki bi pisal samo za »lastno veselje«. Potencialni bralec postane realen v trenutku objave dnevnika.

Ustaviti se je treba še ob instanci beročega jaza. Ta je pišočemu jazu »prijatelj in zaupnik, mestoma celo tovariš« (Bastiaensen 59). Poleg pogleda na duševni in duhovni razvoj nudi namreč pišočemu jazu tudi primer-no besedno zatočišče za vsako čustvo, pozitivno, a predvsem negativno. Nevarnost tega početja je »lepo zakrita laž«, ko se avtor namenoma izogiba iskrenosti, ker bi bila ta za (empiričnega) bralca spotakljiva, neprimerna ali jo pišoči enostavno (vsaj delno) noče izpovedati. V tem primeru je jasno vidna razlika med empiričnim bralcem in beročim jazom.

»Fiktivni« bralec obstaja v vseh literarnih delih, priznava ga tudi Umberto Eco, in sicer z imenom *modelni bralec*. Eco izhaja iz dognanj strukturalistov,

njegova sintagma odprto delo (*opera aperta*) je osnovana na Ingardnovi ideji, da literarno delo ni nespremenljivo, ampak je njegova eksistenca potrjena v aktu branja.

Pri dnevniku je v končni fazi bralec (modelni in empirični) tisti, ki daje podobo dnevniku kot literarnemu delu. Modelni bralec opredeljuje dnevnik kot nastajajoče literarno delo, empirični bralec pa kot že nastalo literarno delo. Prvi ga opredeljuje, ker je v avtorjevem nezavednem fiktivni ali modelni bralec pomemben, da dnevnik sploh (komu) piše; drugi, ker je iz družbenih razlogov prav tako pomembno, da je literarno delo namenjeno (empiričnemu) bralcu oz. bralcem, ki ga ohranjajo pri življenju, potem ko je enkrat izšlo. Tomo Virk (142) je zapisal, da

modelni bralec ni moment recepcije, temveč je ena od tekstnih strategij, ki jih avtor predvidi med pisanjem. Ta strategija pusti na besedilu svojo sled in prav to je tisto, kar mora literarni znanstvenik, interpret odkriti. Modelni bralec torej ni le nekakšna predpostavka, ampak tvorno »sodeluje« pri nastanku besedila.

Modelni bralec naj bi obstajal v vseh kategorijah branja, pa naj gre za *Finneganovo prebujenje* ali za železniški vozni red, saj besedila pričakujejo različen tip sodelovanja. Ecovo teorijo lahko apliciramo tudi na dnevnik, kjer je modelni bralec celo tista nujna instanca, ki (empiričnemu) avtorju pomaga, da ustvari literarno delo. Modelnega bralca lahko torej izenačimo z beročim jazom.

Vsa omenjena raziskovanja se osredotočajo na vsebinski in psihološko-ontološki obstoj dnevnika. Nadaljnje raziskovanje pa nas pripelje tudi k formalnim značilnostim, ki lahko nekoliko jasneje opredelijo dnevnik in olajšajo njegovo zvrstno umestitev.

Če se povrnemo k Lejeunu, naj poudarimo njegovo trditev, da je simultanost dogajanja in pisanja tisto, kar razlikuje dnevnik od drugih avtobiografskih del. V navezavi na Gerarda Genetta Lejeune dodaja sledečo trditev: če je Genette v svojem delu *L'Ouvre de l'art* povedal, da je umetniško delo tisti artefakt, ki ima estetsko funkcijo, in pri tem kot artefakt brez estetske funkcije omenil npr. tinalo, je artefakt brez estetske funkcije dnevnik (Lejeune 375). To pomeni, da Lejeune pri dnevniku poudarja predvsem njegovo funkcionalnost. S tem se približuje definiciji, iz katere smo izhajali, in sicer, da je to polliterarno delo, ki nima estetske funkcije, ampak v njem prevladuje spoznavna.

Nemški raziskovalci, ki jih upoštevamo, so se ustavili bolj ob zgodovinskem prikazu dneviške literature. Najobsežnejše delo v tem smislu je knjiga, ki jo je napisal Gustav René Hocke, to je pregled z naslovom *Das Europäische Tagebuch*. V njem je Hocke prikazal zgodovino dnevnika v evropski literaturi, ki sega vse od antike, in skušal razčleniti motive in predvsem vzroke pisanja dnevnika v evropski literaturi. Dnevniško literaturo je Hocke razlagal s trditvami, ki dandanes zvenijo premalo utemeljeno. Njegova razlaga se ustavlja na površinski analizi tem, ki jih dnevniki po navadi obravnavajo, ne gre pa v poglobljeno analizo načinov ubesedovanja in fikcionalnosti. Spusti se sicer v nekatere razlage psihičnih vplivov pisče-

vega temperamenta na vsebino dnevnika, a tudi te so preozke in prerevne za preglednejšo opredelitev vloge dnevnika v literaturi.

Ralph Reiner Wuthenow je dal svoj teoretski prispevek z razdelitvijo dnevnikov po njihovi vsebini. Tako je skušal v svojem delu *Europäische Tagebücher* zaznati in opredeliti razliko med osebnim dnevnikom (tudi on ga imenuje *journal intime*), potopisnim dnevnikom (*Reisetagebuch*), političnim dnevnikom (*politisches Tagebuch*) in umetniškim dnevnikom (*Künstlertagebuch*).

Hocke ugotavlja (22), da dnevnik pišemo po navadi zato, da bi ne pozabili dogodkov. Vendar le golo beleženje ali zapisovanje dogodkov in dejanj nima še nikakršnega literarnega učinka. V zgodovini evropskega pisanja dnevnikov je normalno, da avtor izpiše vsa svoja *acta, cogitata* in *sentita*, dejanja, misli in čustva. Tako najdemo v teh literarnih delih dvojice glavnih načinov pisanja, ki naj bi bila porok, da dnevnik lahko prištevamo med literaturo. Oba načina sta neločljivo povezana. Hocke (37) ju imenuje *Selbst- und Weltbeobachtung*, kar bi dobesečno pomenilo opazovanje sebe in sveta, pravzaprav pa je to pogled, ki ga ima avtor na doživljanje sebe v svetu. To dejstvo nam pomaga pri oblikovanju definicije dnevnika. Če je namreč dnevnik preveč intimističen oz. tak, da ga lahko razume samo njegov pisec, postane nezanimiv za bralce, komunikacija se pretrga, kod postane naslovljencu neznan. Da lahko postane razumljiv bralcu, mora dnevnik vsebovati noto, ki je univerzalno zanimiva in presega meje osebnega doživljanja, pa naj bo politična, religiozna, vojaška, ideološka ali pa samo čustvena, odvisno pač od razlogov, ki so pisca pripeljali do tega, da je začel s pisanjem dnevnika. Samoopazovanje v dnevniku lahko marsikomu pomaga pri rasti (tako razumemo npr. dnevnike Ignacija Lojolskega, kardinala Johna Henryja Newmana ali Janeza XXIII.), opazovanje sveta pa je pomembno predvsem za to, da si bralci ustvarimo sodbo o spreminjanju družbe v teku let. Tako vrednost imajo dnevniki, ki so jih pisali Mark Avrelij, Friderik III. in iz čisto političnega stališča tudi Goebbels, ki je pisal svoj dnevnik v času druge svetovne vojne. Obstaja pa še vrsta dnevnikov, ki so zanimivi, ker so pokazatelj človekovega razvoja, njegovega delovanja v točno določenem zgodovinskem trenutku ali celo njegovega propada. Kot primer lahko omenimo *Dnevnik Ane Frank* ali – v slovenski literaturi – vojne dnevnike velikega števila vojakov v prvi (Andrej Čebokli, Franc Rueh, Ciril Prestor, Franc Župančič, Albin Mlakar) in drugi svetovni vojni (znamenita in obširna zbirka dnevnikov Edvarda Kocbeka) ter tipične družbene in osebne dnevnike tržaških pisateljev Vinka Beličiča, Alojza Rebule in Borisa Pahorja. Omenjena dela so predvsem dokumentarnega značaja, v njih pa so zaznavne tudi močne literarne poteze.

Če lahko večina literarnih zvrsti prodre v javnost takoj zatem, ko so napisane, je dnevnik tista zvrst, ki se pogosto uveljavlja v teku časa. Ta pokaže, ali je dnevnik dovolj nadoseben in zato zanimiv za širši krog bralcev. Dogodki in z njimi družba se namreč tako sunkovito spreminjajo, da so lahko danes zanimivi, jutri pa ne več. Tudi če se avtor odloči, da bo poleg sveta v dnevniku »opazoval«² še sebe, kar se po navadi rado dogaja, je dnevnik toliko bolj vreden, kolikor je v teku časa ostal zanimiv za bralca. Na

tem mestu se lahko navežemo na teorijo, da je bralec pomemben za obstoj dnevnika bolj kot za katerokoli drugo literarno zvrst. Bralec je neke vrste *voyeur*, ki se zanima za intimnost in zasebnost pisca, ki sta realni, tudi če ju bralec dojema kot fikcijo. Avtorji po navadi pišejo z jasnim namenom, da bodo nekoč brani. V dnevniški književnosti sta avtor in bralec (čeprav nezavedno) soudeležena v igri vlog; nekateri raziskovalci so celo prepričani, da je treba upoštevati avtorjeve psihične značilnosti.

Da podpremo to teorijo, se lahko navežemo na nekaj ugotovitev, do katerih so prišli raznovrstni raziskovalci dnevnika. Za pravilno razumevanje zgradbe, namenov in ustroja dnevnika se moramo pomuditi pri psihologiji piscev, kar pomeni, da se moramo spustiti na področje, ki meji na psihologijo, psihiatrijo in včasih celo medicino. Raziskovanje psihe avtorjev olajša razumevanje nekaterih bistvenih potez dnevnika. Že večkrat citirani Lejeune je v svoji anketi postavil vprašanje, kako bi pišoči definiral lastni dnevnik. Odgovori so bili kar se da pisani in predvsem metaforični: »Otok, ogledalo, laboratorij, kloaka, eksekucija, mamilo, litanija, dihanje, prebava, telo, cigareta, mumija, samozadovoljevanje, radioaktivnost.« (Lejeune 366). V vsakem izmed povedanih samostalnikov se skriva namen pisanja, ki je v marsikaterem primeru le globoko nezaveden in ga izražene metafore za trenutek obujajo iz najskrivnejših kotičkov človekove intime. Znano je tudi, da imajo različni tipi temperamentov (melanholik, sangvinik, kolerik, flegmatik) različne odzive na stvarnost in odnose, zato je tudi od teh temperamentov odvisno, kakšen bo dnevnik. Tako Hocke (34) ugotavlja, da je dnevnik melanholika introvertiran in sentimentalen, dnevnik flegmatika bolj spominskega značaja, dnevnik sangvinika je prikaz seznama dejanj in dejavnosti, dnevnik kolerika pa je kritično-polemični, škandalni spis o odkritjih in nediskretnostih.

Ta nekoliko preabsolutna sodba je le delno resnična; prvič, človekova psiha ni opredeljena samo v enem izmed zgoraj omenjenih temperamentov, ampak eden le prevladuje, drugič, človeka ne oblikuje zgolj temperament, ampak tudi značaj, vzgoja in marsikateri drug faktor, zato ni mogoče podajati tako radikalnih trditev. Psihologija pa je vseeno precej pomembna veda za tipologizacijo dnevnika. Modernejše raziskave so ubrale smer psihohistorije in celo egohistorije, kar je za dnevniško književnost prikladnejše, ker se ukvarjajo z zgodovino posameznika, njegovo biografijo in vplivi družbe na osebnost. To je pripeljalo do že znanih trditev, saj so se nekateri raziskovalci (Lejeune, delno tudi prej Hocke) osredinili na dejstvo, da je v dnevniku »jaz – nekdo drug« (po Rimbaudovem verzu »*je est un autre*«) in da pisec dnevnika sebe obravnava z neko distanco. Avtobiografski *ego* je različen od empiričnega. Aronson (29) imenuje to početje *the image in the mirror* (podoba v ogledalu). Avtor piše o sebi, kakor da bi samega sebe videl v ogledalu kot drugo osebo (isto metaforo je uporabil eden od Lejeunovih anketirancev). V tem pisanju vidi Aronson nekakšno dvojnost, ki jo zapazi že Lejeune, ko sicer raziskuje avtobiografijo, ne samega dnevnika. To je dvojnost avtobiografskega diskurza, kjer avtor (pišoči jaz) govori o sebi (beroči jaz). Včasih se ti dve instanci pokrivata, včasih sta ločeni, odvisno pač od načina pripovedovanja. Dnevnik spada v avtobiografski diskurz in

je po navadi napisan v prvi osebi. Pri tem se pojavlja problem pripovedovalca, ki je v večini primerov res prvoosebni, a ker je po Janku Kosu (*Novi 6*) Stanzlov tipološki model že presežen, bomo raje zavzeli stališče, ki pripovedovalca ločuje na personalnega, avktorialnega in virtualnega, pri čemer je vse tri mogoče najti v vseh oblikah pripovedi, prvo-, drugo- in tretjeosebni (*Kos Novi 8 – 10*). V dnevnikih se avktorialni in personalni pripovedovalec prepletata, čeprav je personalni pripovedovalec v glavnem bolj prisoten, ker najprimerneje opisuje stanje »jaza«. Pišoči izmenjuje tip pripovedovalca glede na kontekst ali počutje. Dnevnik ni namreč nikoli sklenjeno delo, ki nastaja po določeni zamisli in razvija izbrano vsebino (razen če gre za roman v dnevniški obliki, kakor je svetovna uspešnica Helene Fielding *Dnevnik Bridget Jones*, vendar ta zvrst ni predmet naše raziskave), ampak je delo, ki nastaja na podlagi življenja pripovedovalca oz. avtorja. Je fragmentarno in »nedovršeno« delo: *work in progress* in *patchwork* istočasno (Zlatar 230).

Po vsem povedanem je sicer težko določiti, kdaj neki dnevniški diskurz postane literarno delo in kakšno je v njem razmerje med fikcijskim in nefikcijskim. Na to vprašanje je opozoril že Lado Kralj (*Ob prebiranju* 185), ko – naslanjajoč se na teorije fikcionalnosti, ki sta jih formulirala Guillen in Iser – ob raziskovanju pisem Slavka Gruma Joži Debelakovi pravi, da nobena plast obveščanja, kramljanja in pisateljevega govora ni imuna pred fikcionalnostjo, to je pred »spreminjanjem dejstev in njihovim iznajdljivim interpretiranjem«. To teorijo bi lahko sprejeli tudi za dnevnik, pri katerem je meja med dejstvom in interpretacijo zelo tenka, odvisna od iskrenosti avtorja, predvsem pa od njegovih namenov.

Na čisto teoretični ravni pa lahko vseeno poskušamo predlagati – seveda *a posteriori* – nekaj značilnosti, ki naj bi jih literarno delo imelo, da bi bilo opredeljivo kot dnevnik:

– *časovna in prostorska umestitev dogajanja*, ki je pomembna za ugotavljanje avtorjevega trenutnega »stanja v svetu«. Po navadi je časovna referenca jasna zaradi datuma, prostorska pa prepoznavna iz vsebine;

– *simultanost dogajanja in pisanja*. Pisanje dnevnika mora potekati vzporedno z dogajanjem v življenju pisca, kvečjemu z nekajdnevnim zamikom, ki pa ni nameren, ampak ga diktirajo »višje sile«. Pisanje mora biti kontinuirano, vsaj za določen čas, tako da imamo vpogled v neko sklenjeno obdobje iz življenja pisca. Pisanje *po* dogodkih bi ne bilo več dnevnik, ampak retrospektivna avtobiografija;

– *pripovedovanje v prvi osebi*, ki daje pristnost zgoraj omenjenima značilnostma. Ta postopek je značilen, ni pa obvezen, saj priznavamo tudi obstoj dnevnikov, ki so napisani v tretji osebi, z večjo distanco avtorja. Prvoosebni pripovedovalec je zunanji okvir večinoma personalne, pa tudi avktorialne pripovedi;

– *telegrafski jezikovni stil*, ki je večkrat v objavah retuširan in popravljen v nekakšen poknjženi govor, to pa zato, da bi bil bralcem razumljivejši. Telegrafski in skopi stil uporabljajo pisci zaradi časa, ki ga namenjajo pisanju dnevnika. Ta je često omejen na nekaj prostih trenutkov v vsakdanjiku, kar piscem onemogoča naknaden pregled nad tem, kar so napisali.

Zato je jezik originalnega zapisa vedno nekako skop (zamolčani glagoli, okrajšave ipd.);

– *namen*, ki je pri domala vseh avtorjih pomemben faktor, saj nam pomaga razumeti, zakaj je do dnevniškega pisanja prišlo in zakaj je pisec izbral ravno formo dnevnika in ne česa drugega (poezije in pripovedništva).

Iz tega sklepamo, da je precej pomembno poznati original dnevnika, ker nam pomaga razumeti bodisi razmere, v katerih je avtor pisal (če so bile posebne, bo to tudi dnevnik primerno kazal), bodisi pomen, ki ga je dal avtor dnevniku kot empiričnemu in realno obstoječemu objektu. Če gre npr. za beležnico, bomo sklepali, da je avtor svoje dnevniške zapiske pisal mimogrede in bo telegrafski stil pri njem bistvenega značaja. Če pa je dnevnik urejen zvezek, bo jasno, da je čas igral manjšo vlogo, stil bo izbran in izdelan, pomembna bo vsebina, ker si je avtor zanjo očitno vzel več časa.

Dodatno vprašanje je, kako se objavljeni dnevniki razlikujejo od svojega prvotnega stanja, nastalega iz pisateljeve roke, in koliko je v njih »pretvorjenih« dejstev.

Dnevnik namreč ni zgodovinopisni ampak umetniški tekst, zato je primerno, da se kot tak tudi pojavlja v javnosti. Če je njegova prvotna forma bralcem nerazumljiva (morebiti zaradi preveč telegrafskega stila) je prav, da urednik to upošteva in javnosti nudi pregleden komentar, ki bo uspel razvozlati avtorjeve namere. Pravi problem nastane, ko je »resničnost ubesedenega različna od ubesedene resničnosti« (Grdina 432). Ko se razmerje med resnico in fikcijo pretрга, je vprašljiv najprej razlog za njegovo prekinitev ali ponarejanje, ki je lahko avtorjeva osebna želja, volja svojcev ali »od zgoraj diktirani manever«. V tem primeru se fikcija prepotentno polasti resničnosti, vendar ne iz psihološko-ontološkega stališča, s katerega je pišoči jaz v zavedni navezi z beročim jazom ustvaril fikcijski akt, ampak s posegom, ki resničnost moralistično »estetizira«. Gre za popravke, ki so grobo poseganje v besedilo (eklatanten primer je retuša, ki jo je opravil Otto Frank na mestih, kjer je hči Ana v dnevniku odkrito spregovorila o lastnem spolnem dozorevanju) in dejansko ponarejajo literarno delo.

Literarnost dnevnika lahko torej v nadaljevanju raziskujemo predvsem skozi njegovo fikcionalizacijo. Fikcionalizacija realnega dogajanja se zgodi v trenutku, ko je neki osebni dogodek tako predelan, da ga ni mogoče prepoznati v njegovi originalnosti. Avtor ga s fikcijskim postopkom naredi bralcu bližjega, istočasno pa ga sebi prikrije. To se lahko zgodi na čisto formalnem področju z uporabo tropov (metafore, metonimije, komparacije) ali s spremembo načina pripovedovanja ali enostavno z vnašanjem dejstev, ki niso resnična. Pišoči jaz se tako loči od beročega jaza, ker je ta postavljen pred predrugičena dejstva. Pot dnevnika ni več solipsistična, introvertirana, ampak zaobrnjena navzven, tako da ima delo širši recepcijsko-teleološki smisel. Od tod dejstvo, da fikcionalnost dnevnika diktira pisec oz. pišoči jaz. Bralec – beroči jaz je njegova stvaritev, ker je sam fikcionalni subjekt.

Čebokli in fikcionalizacija realnosti

Teoretično razpravljanje pridobi veljavo z aplikacijo. Zato smo se odločili, da bomo z vidika fikcionalizacije analizirali *Dnevnik* Andreja Čeboklija, manj znano literarno delo, ki ga je avtor pisal med prvo svetovno vojno. Morda bi kdo očital, da bi lahko – če se že lotevamo analize vojnega dnevnika – to opravili na *Dnevniki*h Edvarda Kocbeka, ki so v slovenski literaturi najbolj eminenten predstavnik tega žanra. Vendar bo raziskovalcu že bežno branje odkrilo, da so Kocbekovi *Dnevniki* zanimivejši s političnega in vsebinskega stališča kakor z literarno-teoretičnega. Pri Čebokliju pa marsikje že razbiramo zavestno plast fikcionalizacije in prek nje lahko ugotavljamo, kakšno je mesto *Dnevnika* v pisateljevem opusu in v slovenski literarni zgodovini.

Dnevnik Andreja Čeboklija (1893 – 1923), pisatelja iz Kreda pri Kobaridu, sega od 18. junija 1916 do 25. marca 1919 in je ohranjen v rokopisni zbirki NUK v dveh karirastih beležnicah. Knjižno je izšel šele leta 1999, ko je višja bibliotekarka Rozina Švent opravila redakcijo besedila in ga objavila pri Goriški Mohorjevi Družbi skupaj z ostalimi Čeboklijevimi zbranimi deli. Moremo ga šteti za prototip slovenskega vojnega dnevnika, saj je edino tovrstno delo iz obdobja prve svetovne vojne, ki ga je pisal skorajda uveljavljeni slovenski literat (štel je nekaj proznih objav v *Domu in svetu*). Drugi že omenjeni dnevniki so sad truda manjših piscev ali v glavnem izobrazjenih meščanov.

Fikcionalizacija se v Čeboklijevem dnevniku dogaja na več ravneh in je prisotna že spočetka. Na sam začetek *Dnevnika* avtor zapiše naslov »Na soški fronti«. Prav ta naslov pa nam je lahko v spodbudo za razmislek o stopnji fikcionalizacije. Naslov, ki bi lahko bil samo geografska referenca, je dejansko nepotreben, če avtor ne razmišlja o širši recepciji – branju za neko publiko. Čebokli dodaja datumu tudi točno krajevno pozicijo pisanja, to je mestece Weiz na avstrijskem Štajerskem.

Na prvi pogled so te reference nepomembne, a če si ogledamo originalni zapis dnevnika, bomo opazili, da je avtor na vsak začetek novega leta in na začetek obdobja, ko je spremenil fronto, dodal naslov, ki bolj spominja na naslov poglavja kakor na navadno dnevniško faktografsko zapisovanje. Naslovi (»Na soški fronti«, »Četrto vojno leto 1917«, »Na ruski fronti«, »1918 – v vojni«, »1919 v premirju«) so v originalu zapisani z večjo pisavo, ki ji knjižna izdaja dela nekoliko krivice. Lahko sklepamo, da je Čebokli hotel s poudarjanjem teh naslovov ustvariti obliko nekega sklenjenega literarnega dela, ki bi imelo smoter in cilj v prikazu svetovne vojne skozi oči vojaka, ki se je je udeležil v prvih bojnih linijah. Oblikovno je torej razdelil *Dnevnik* na štiri obdobja in to delal sproti, se pravi, da se je želja po potencialni fikcionalizaciji dejstev, ki bi nekoliko relativizirala realnost in pripravila delo za objavo in širšo javno recepcijo, pojavila že na samem začetku, celo v zasnovi dnevnika. Tu se fikcionalizacija torej dogaja na ravni forme.

Vsebina dnevnika je podana na dva načina: poetični zapis se izmenjuje z grozljivo kroniko vojaških spopadov na fronti. Ta postopek je znanilec

načina fikcionalizacije, ki se dogaja na ravni vsebine. V kroniki spopadov uporablja avtor metafore, da bi zakril grozovito vojno dogajanje. Če je to po eni strani psihološki beg pred realnostjo, je po drugi strani iznajdljiva interpretacija in prikaz stvarnosti skozi spretno metaforizacijo v duhu časa in dobe, v kateri je avtor živel:

Pojoča noč: nepretrgoma votlo, zamolklo grmenje, da se zemlja stresa; in tulenje granat in žvižganje šrapnelov; in prasketanje pušk na gori v dolgi-nepretrgljivi živi verigi. Velikanski koncert. Čudovite disharmonije – harmonije – disonance. (Čebokli 41)

Pričujoči odlomek kaže na tipično začaranost, ki so ji bili podvrženi avantgardistični pisci na začetku prejšnjega stoletja, ko so v svoji literaturi opisovali predvsem grozno lepoto vojne. Čebokli se je tu navzel *Zeitgeista* ekspresionističnih piscev in prek metode opisovanja z metaforami razširil svoje doživljanje na ciljno publiko, estetiziral realnost in jo prenesel v literaturo. Drugi odlomek, ki priča o tovrstnem ravnanju, lahko kaže na miselno prekodiranje, kjer so tipični čustveni odzivi sprevrženi. Grozo bombardiranja, ki ji sledi z vojnim kuratom, opiše avtor s temi besedami:

Čudiva se luči raket, ki se spenjajo visoko, trosijo bogate čudnolepe zarke in svetijo daleč v sovražno ozemlje. Kaka lepota je in odseva iz teh vijoličastordeče-krvavih luči! (40)

Tudi vpoklic v službo pošiljanja beguncev v tabore je avtorju primerna snov za metaforo, saj imenuje svoje nehvaležno delo »gospodar življenj« (Čebokli 56). Skozi metaforizacijo, ki sprevrže realen pomen in učinek dejanj, je avtor razvil literaturo iz realnih dogodkov, ki postanejo zanimivi tudi zaradi prizme (ekspresionističnega *Zeitgeista*), skozi katero gleda nanje.

Fikcionalizacija se torej dogaja na ravni vsebine. Naslednji način interpretiranega prikazovanja dejstev najdemo v *Dnevniku* z objektivizacijo. Gre za prikazovanje osebnih dogodkov v objektivnem ključu. Objektivizacijo zaznavamo predvsem v avtorjevih družbeno-političnih razmišljanjih. Njegovo vrednotenje je sicer subjektivno, dogodek pa je prikazan objektivno:

Ženstvo ob fronti moralno propada. Strašno je. Žena ne pozna več moža, ki je na drugem bojišču, in ne mati svojih otrok. Še v dekletovem srcu ni več zvestobe. Matere tu ne spijo več pri svojih otrocih. [...] Tu zažene mlada mati svoje otroke v zanemarjeno sobico, v sobi pa, v svetli dišeči, s preprogami poviti, ona sama, čisto sama spi – ne, drema in čaka, kdaj tuja ljuba roka potrka na okno. In v takem trenutku ona ni več mati treh otrok – marveč dekle in ljubica. (46)

Da bi potenciral fikcionalnost tega odlomka, dodaja pisec še zaključno poved, ki naznanja možnost, da bi ta odlomek bil le načrt za literarno delo, ne pa realni komentar k dogajanju, ki ga v družbi sproža vojna: »Take misli bi rad napisal, a ni miru in počitka«. (ibidem)

Tu lahko razumemo, da je želel ustvariti širši komentar, morda že literarno oblikovan sestavek (črtica, novela ali pesem), mu pa – spričo vojnih okoliščin – ni bilo dano dovolj časa in miru. S tem pa prehajamo na četr-

to plast fikcionalizacije, ki je razvidna iz načrtov in nastavkov za literarna dela. Čebokliju je vojna onemogočila mirnejša obdobja, ko bi se lahko posvetil čisto literarnemu pisanju. Stanje pripravljenosti, v katerem se je znašel sleherni vojak, je rodilo vojaku – literatu samo drobne nastavke in beležke za bodoča literarna dela:

Mislil sem napisati črtice »Množica«, »V varnem domu«, »Brez doma« (bratec in sestrica: brez očeta in matere, hiše in postelje), »Dekle« (vleče v gostem ognju med razvalinami hiš proti kaverni mater – starko z desnico, z levico drži v strahu, grozi in skrbi svoja pisemca, ki ji jih je pisal fant z bojišča). »Mož« (stal je v kotu pri vhodu v kaverno, sam, dolgi lasje so mu štrleli izpod klobuka, oči so ležale globoko, križem je držal roke na prsih in zrl na Sočo vodo, v noč – na hrib Sv. Valentina in na Sv. Goro in poslušal tiho, a v duši nemirno, noč in njeno življenje, sam pa ni bil vojak. Ravno prej, popoldne, mu je ubila in raztrgala granata dva vola, edino blago in posestvo. In zdaj je v noči sam pri vhodu kaverne stal, iskoč (*sic!* – op. D.B.) kritja in varnosti, z rokami križem. Prej je našel in imel kritje in varnost za svojimi voli.) (51)

Čeprav je v pričujočem odlomku skoraj do potankosti vsebinsko razložil nekaj svojih del in bralcu – beročemu jazu razkril svoje literarne namere, kakor da bi bilo s tem zadoščeno njegovi potrebi po izražanju, najdemo v tekstu tudi drugače formulirane načrte z bolj skopimi podatki, ki pričajo o časovni zmožnosti (ali ne-zmožnosti) poglobljenega ustvarjalnega dela:

9. VIII. (1918 – op. D. B.)

Bodoča dela:

»Marta« - dekletov križev pot. Drama. (Trpljenje moje in Katine mladosti!)

»Nadižarji« (drama) Želje in veselje gorjanov v treh slikah. (161)

Razvidno je, kako se je avtor želel preizkusiti celo v dramatiki in to v dramu s postajno tehniko, ki je precej tipična zvrst ekspresionizma.

Pri domala vsakem dnevniku pisca, ki se ustvarjalno ukvarja z literaturo, igra literarni načrt dovolj pomembno vlogo, da ga lahko imamo za podzvrst dnevniške literature. Zaradi njegove neizpolnitve in sintetične oblike postane literarni načrt prava forma književnega izražanja in vnaša v vsebino dnevnika, deloma pa tudi v njegovo formo, fikcijo kot zavestno izbiro avtorja. Načeloma pa lahko tudi sumimo, da je literarno načrtovanje, vnašanje nastavkov literarnih del in s tem dnevniško pisanje samo, kompenzacija za nezmožnost (ali nemoč) ustvarjanja. Avtorji pišejo dnevnik »namesto« drugih literarnih zvrsti, ker zanje nimajo časa ali tudi idej. Vsakdanost pa jim je dovolj dogodkovno mamljiva in sižejsko bogata, da jo lahko estetsko obarvajo in prikazujejo v svoji dnevniški literaturi. V vojnih dnevnikih se to dogaja toliko bolj, kolikor je avtor postavljen na frontno dogajanje, kjer je čas za literarno snovanje skrajšan na minimum.

Fikcionalizacija je zaradi tega le krinka, skozi katero lahko pisec predstavi bralcem realnost, da je razumljivejša in estetsko – ter zato literarno – umljivejša in bogatejša.

Sklepi

V Čeboklijevem *Dnevniku* zaznavamo štiri plasti fikcionalizacije: fikcionalizacijo na ravni forme, metaforizacijo, objektivizacijo in literarno načrtovanje. Skozi te načine fikcionalizacije dosega avtor zanimive učinke literarnega pisanja, kjer je dogajalna realnost preurejena do take mere, da je bralci ne zaznavamo več kot take, ampak najdemo v njej fikcijo. Domnevamo lahko, da je – zaradi omenjene razdelitve tekstnega korpusa *Dnevnika* na tematske naslove – Čebokli že zavestno načrtoval objavo lastnih dnevniških zapisov kot literarno delo, zato je upravičeno misliti, da se je fikcionalizacija dogajala s sprotnim pisanjem teksta in je bil *Dnevnik* napisan za ciljno publiko – bralce. To potrjuje pravilo, da je dnevnik najprej sad avtorjevih osebnih razmišljanj, dejanj in čustvovanj, ker pa je (vsaj nezavedno) namenjen branju, se njegovo recepcijsko obzorje s fikcionalizacijo popolnoma zaobrne navzven, k bralcem. Čebokli je uspel v ekspresionističnem slogu, torej z ustreznimi prvini *Zeitgeista*, ustvariti prototip, ki pa zaradi pozne izdaje ni imel primerne odmeva in učinka. Zagotovo pa je dnevniško literaturo, predvsem formo vojnega dnevnika, zaznamoval s kirurškimi opisi dogajanja, ki so – zaradi njihove objektivnosti – odličen pokazatelj ekspresionističnega načina doživljanja v nesmiselnem vojnem dogajanju.

Zavedamo se, da sta tako teoretično kakor zgodovinsko znanstveno raziskovanje dnevniške literature šele v povojih, zato dopuščamo možnost, da bosta v teku časa še kakšna trditev ali kakšno odkritje odstrla nova obzorja raziskovanja dnevniške literature. S tem prispevkom smo predstavili trenutne možnosti, in sicer, da z ugotavljanjem razvoja, zgradbe, tem in motivov ter poetološke koncepcije literarnih dnevnikov najdemo dragocen pripomoček za širše in globlje razumevanje pisčeve stvarnosti, ki sega od vsakdanjega dogajanja prek načrtov, do politične opredelitve in pogleda v družbeno stvarnost. Pri tem se srečamo z doslej ne dovolj upoštevanjo obliko, ki jo šele začenjamo uvrščati v literaturo kot samostojno enoto in ki morda nastaja iz neliterarnih potreb, a prerase pričakovanja. Odnos med pišočim in beročim jazom ter posledična fikcionalizacija sta najpomembnejši točki preraščanja meja med literaturo in realnostjo ter postajata tako najvidnejši prvini literarnega dnevniškega diskurza, ki pa bo še potreben obravnave, morda najprej z razčlenbo prej omenjene »podforme« literarnega načrta.

BIBLIOGRAFIJA

- ARONSON, Alex: *Studies in twentieth-century diaries: the concealed self*. Lewiston/Queensland/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1991. *Studies in comparative literature* 12.
- BASTIAENSEN, Michel: »Le Journal personnel (1760–1820)«. *Neohelicon* XVIII/2 (1991): 39–71.
- ČEBOKLI, Andrej: *Andrej Čebokli pesnik in pisatelj iz Kreda (1893–1923)*. Zbrala in uredila Rozina Švent. Gorica: Goriška Mohorjeva Družba, 1999.

- ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperazione nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- ECO, Umberto: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.
- GRDINA, Igor: »Vojni dnevniki Edvarda Kocbeka«. *Slavistična revija*. XXXVI/4. (1988): 427–436.
- HOCKE, Gustav René: *Das Europäische Tagebuch*. Wiesbaden: Limes, 1963.
- JURGENSEN, Manfred: *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern: Francke Verlag, 1979.
- KOS, Janko: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1983.
- KOS, Janko: »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost*. Letnik XXI/1 (1998): –20.
- KRALJ, Lado: *Ekspresionizem*. Ljubljana: DZS, 1986. LL 30.
- KRALJ, Lado: »Ob prebiranju pisem, ki niso namenjena nam«. Grum, Slavko: *Pisma Joži*. Maribor: Obzorja, 2001.
- LEJEUNE, Philippe: »Tenir un journal. Histoire d'une enquête«. *Poétique*. XXVIII/111 (1997): 359–381.
- ROUSSET, Jean: »Pour une poétique du journal intime«. *Le lecteur intime*. José Corti, 1986.
- TAVČAR, Zora: »Literarna podoba Andreja Čeboklija«. *Andrej Čebokli pesnik in pisatelj iz Kreda (1893 – 1923)*. Gorica: Goriška Mohorjeva Družba, 1999.
- VIRK, Tomo: »Blišč in beda fikcije«. Eco, Umberto: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško Društvo Literatura, 1999.
- WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 2001.
- WUTHENOW, Ralph – Rainer: *Europäische Tagebücher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- ZLATAR, Andrea: »Od teorije autobiografije do dnevnichkog istraživanja: Philippe Lejeune«. *Umjetnost riječi*. XL/2–3 (1996): 225–237.

■ THE LEVEL OF FICTIONALISATION IN ANDREJ ČEBOKLI'S DNEVNIK

Key words: autobiography / autobiographical literature / diary / fiction / Slovene literature / Čebokli, Andrej

The paper deals with the theory of literary diaries, which it portrays in terms of literary science. Initially, it illustrates the conclusions of relevant studies, at first in Slovenian literary science, where diaries are vaguely mentioned as a semi-literary genre. Subsequently, it extends the horizon to Europe, especially French and German literary studies, which have dealt with diaries quite thoroughly.

Diaries are to be treated as part of a wide range of autobiographical forms of literature, as a special type of autobiographical discourse, which has its own characteristics (personality development, simultaneity of events and writing). The direct approach to the reader is one of the purposes of a diary that must have some fictive addressee; hence the difference between the writing and the reading selves, which creates a relationship in diary literature and usually represents two different roles within the same subject – the writer.

German literary science has particularly treated diaries from a historical point of view: Gustav René Hocke presented a true historical feature of diaries in European literature with relevant psychological studies, which are, however, rather outdated today. His major contribution is the definition of self-observation and observation of the world (Selbst- and Weltbeobachtung), which are two basic components of any diary literature.

Before formulating a theory on diaries, the paper highlights psychological studies on the purposes of writers, and explains why the author has written a diary and how the author would define it (P. Lejeune even conducted a survey on this matter in France). The author treats him- or herself with some distance. According to Alex Aronson, the diary is therefore an image in a mirror.

The theory is based on the relationship between fictionality and non-fictionality. As a consequence, how much the borderline between them is set to be crossed and whether the message will be consciously credible or just an illusion – and thus a literary work merely interpreting reality – entirely depends on the author's purpose. Some features are suggested a posteriori as necessary for a literary work to be defined as a literary diary. Taking autobiographical discourse into account, the main features of a diary are the chronological and spatial setting of events, the simultaneity of events and writing, first-person narration, telegraphic language, and a clear purpose.

The second part of the study is focused on *Dnevnik* (Diary) written by Andrej Čebokli between 1916 and 1919, and analyses the fictionalisation of events on three levels: the metaphorization of reality by means of the expressionist *Zeitgeist*, the objectivisation of events, and the conveyance of literary plans. Due to a clear recourse to fiction, it appears as though Čebokli was writing his war diary to compensate for the impossibility of writing at the battle-front, and therefore, he consciously considered it a piece of work meant for public consumption rather than as a strictly personal journal.

Some perspectives of diary literature studies are presented in the conclusion to the paper, especially through the perception of literary plans as a “sub-form« of the diary.

Oktober 2004

PRVA LJUBEZEN IVANA TURGENJEVA IN GRŠKEGA PISATELJA IOANNISA KONDILAKISA

Babis Dermitzakis

Atene

Črtici z naslovom Prva ljubezen, v katerih sta temo prve ljubezni razvila Ioannis Kondilakis in Ivan Turgenjev, sta zanimivi zaradi avtobiografskega značaja in tudi zato, ker je obe starejši ženski, v kateri sta se kot fanta zaljubila, doletel tragičen konec, zaradi česar sta zgodbi v aristotelovskem pomenu besede »pomembni«.

The First Love by Ivan Turgenjev and by the Greek Writer John Kondilakis. *Two short stories, entitled First love, in which the first love theme was developed by Ioannis Kondilakis and Ivan Turgenjev, are of interest because of their autobiographical character and because the older women they fell in love with as young boys came to tragic ends, which makes the stories "significant", in the Aristotelian sense of the word.*

Grški pregovor pravi, da moški nikoli ne pozabi prve ljubezni, ženska pa ne zadnje; ponazoril ga bom s kratkima zgodbama z enakim naslovom – *Prva ljubezen* – izpod peres Ivana Sergejeviča Turgenjeva in grškega pisatelja Ioannisa Kondilakisa.¹ Skupen jima je osrednji motiv prve ljubezni, zato nam ponujata veliko možnosti za primerjavo.²

Turgenjev je svetovno znan pisatelj, o Ioannisu Kondilakis pa je le treba povedati nekaj besed. Rodil se je leta 1862 na Kreti in tam leta 1920 tudi umrl, vendar je večino življenja prebil v Atenah kot časnikar. Sodi med vidnejše grške pisatelje svojega časa. Njegovo najboljšo delo je *Patouchas*, ki je doživelo odrsko priredbo in tudi ekranizacijo. Odlomek iz tega romana in smešno kratko zgodbo – *Epikidios*³ – so pred nekaj desetletji vključili v šolsko berilo.

V predgovorih k zgodbama, ki sta predmet naše obravnave, beremo, da sta v veliki meri avtobiografski, vendar sta nastali v različnih življenjskih obdobjih avtorjev. Kondilakis jo je napisal malo pred smrtjo, verjetno leta 1919, ko je tudi izšla. Zgodba je napisana v novogrškem knjižnem jeziku »dimotiki«, ki temelji na ljudskem govoru, medtem ko je pri ustvarjanju drugih del uporabil jezik »katharevousa«, to je neke vrste pisni jezik s slov-

ničnimi in sintaktičnimi oblikami stare grščine, iz katere je tudi večina besednjaka in je tako pri znanstvenikih kot tudi pisateljih bolj priljubljen. Iz predgovora zvemo, da je Turgenjev svojo zgodbo začel ustvarjati leta 1860, ko je bil star šele 42 let, in jo dokončal sredi marca isto leto.

Navzlic skupnemu motivu je med zgodbama razlika v zasnovi. Vseeno pa sta si podobni v dveh pomembnih potezah: obe zasnovi sta nenavadni in obe junakinji dočakata tragičen konec, še preden dopolnita trideset let – Kondilakisova junakinja naredi samomor, junakinja Turgenjeva pa umre pri porodu.

Pripovedovalca zgodb izpovedujeta, da je nanju močno vplivala prva ljubezen: »Žalost se je zgostila v moji duši in ostala tam vse moje življenje,« piše Kondilakis (str. 355). In Turgenjev: »... ali že tedaj sem čutil, da mi bo, naj bi še tako dolgo živel, za vselej nemogoče, da bi pozabil ta gib, Zinaidin pogled, smehlaj, da je njena podoba, ta nova, nenadoma pred menoj vstala podoba, za zmeraj vtisnjena v spomin« (str. 417).⁴ Malo pred tem reče junak svoji ljubljeni: » – jaz vas bom ljubil in oboževal do konca svojih dni« (str. 414).⁵ Sprašujem se, ali je bil to razlog, da se pisatelja nista poročila. Nemara sta oba čutila, da je v primerjavi z njuno prvo, idealizirano ljubeznijo, vsem ženskam, ki sta jih srečala v življenju, nekaj manjkalo. V isti kratki zgodbi Turgenjev piše: »O, krotka čustva, rahli glasovi, dobrotljivost in umirjenost ginjenega srca, topeča se radost prve ginjenosti od ljubezni – kje ste, kje ste?« (str. 381).⁶ In nekaj strani naprej: » – a občutek sreče, ki sem jo okušal tedaj, se ni nikoli več ponovil v mojem življenju« (str. 395).⁷ To je bilo tedaj, ko ga je Zinaida, misleč, da je nezavesten, poljubljala po vsem obrazu. »Njene prsi so dihale ob mojih, njene roke so se dotikale moje glave in tedajci – kaj se je tedaj zgodilo z menoj – njene rahle, čvrste ustnice so začele pokrivati ves moj obraz s poljubi ... dotaknile so se mojih ustnic ...« (str. 394).⁸

Tudi za Kondilakisovega junaka je bila izkušnja prvih poljubov silovita: »A ko ... me je Vangelio objela in me poljubila, se mi je zdelo, da me zdaj poljublja drugače. Njenih poljubov je bilo manj, a so trajali dlje, in vsi so bili na usta. Zdelo se mi je, kot da žgejo in da moja lica žarijo« (str. 292).

Kondilakisova prva ljubezen Vangelio je bila daljna sorodnica. »Vitka in temnolasa, očitno starejša kot osemnajst, nemara starejša kot dvajset« (str. 286), pisatelj pa jih je imel komaj pet. Drugi so ga zaradi njegovih čustev dražili. Vangelio je bila zaročena, a jo je zaročenec zapustil in ni ji uspelo navezati drugega razmerja. Ko je junak zrastel in je ni nehal ljubiti, je Vangelio svoja razočarana čustva prenesla nanj. Fantova mati je to opazila in ji nikakor ni bilo všeč.

Naš junak ima zdaj štirinajst let. Živi v mestu, kjer hodi v srednjo šolo. Ko se vrne domov na počitnice, zve, da je Vangelio zbolela za jetiko. Fantova mati se z dekletom ne razume dobro, saj je zaskrbljena zaradi razmerja, ki ga je navezala s sinom. Kljub materinemu zaskrbljenemu ugovarjanju, češ da se lahko okuži, fant dekle vendarle dvakrat obiše. V obupu reče Vangelio svoji materi: »Imam ljubega, ki zame ni primeren. Ta ljubi je moje veliko in edino veselje, a tudi velika in neozdravljiva bolečina mojega življenja. Ljudje bi morali čutiti usmiljenje do mene. Nisem prosila za

njihovo naklonjenost. A četudi me grajajo, me ni niti strah niti sram. Bog, ki razmišlja drugače, me bo sodil in našel moje srce neomadeževano» (str. 351). Na koncu se v obupu povzpne na visoko pečino, se vrže z nje in se ubije. Njen mladi ljubimec nato zapade v obup.

Pripovedovalec Turgenjeva je star šestnajst let, ko sreča Zinaido, obubožano knežno, ki živi s svojo materjo v sosednji hiši na deželi. Prav tako kot Kondilakisova prva ljubezen je tudi ona »visoko, lepo raslo dekle« (str. 36-4).⁹ Junak se vanjo zaljubi. Trpi zaradi ljubosumja, ko vidi, da jo obletava-jo številni občudovalci – tudi Kondilakisov pripovedovalec je ljubosumen na Vangeliinega zaročenca. Ko pozneje spozna, da ima Zinaida z nekom ljubezensko razmerje, se njegova žalost še poglubi. V potrditev svojega opažanja navaja nekaj dokazov o tem, kdo bi lahko bil možki njenega življenja, ki pa so šli v tistem času neopaženi mimo njega. Končno ugotovi, da je ta človek njegov lastni oče, saj je priča njenemu slovesu. Pokaže se, da je naš junak narobe Hipolit, Evripidov junak: ta ljubi ženo svojega očeta in ne obratno, in umre njegov oče, ne on. Zdi se, da je ločitev od ljubice za fantovega očeta nevzdržna, saj umre zadet od mrtvouda. Malo pred smrtjo začne oče pisati pismo sinu. »'Sin moj,' mi je pisal, 'boj se ženske ljubezni – boj se te sreče, tega strupa ...'« (str. 419).¹⁰

Čeprav sta obe kratki zgodbi navidezno osredotočeni na ljubezenski obup, ki ga doživljata mlada junaka, pa bralca pravzaprav bolj gane žalostni položaj obeh junakinj. Daleč bolj ganljiva je Kondilakisova, katere ljubezensko razočaranje je skoz in skoz vzvišeno in jo končno pelje v samomor. Junakinja Turgenjeva pa se poroči, a štiri leta zatem umre pri porodu. V vseh teh letih je junak Turgenjeva ni imel priložnosti srečati.

V skladu z Aristotelom, ki pravi: »Če pa se takšna nesreča odigra med sorodniki ... to so hvaležni motivi, ki naj jih pesnik poišče!«¹¹, bi morala biti ljubezenska zgodba Turgenjeva bolj tragična, saj gre za sinovo ljubosumje na očeta. A v njej ni nobenega konflikta, saj Zinaida – v nasprotju z Vangelio – ljubezni mladega fanta ne jemlje resno, kar bi sicer lahko izzvalo očetovo jezo; pa tudi mladi sin ni jezen na očeta, ko odkrije, kdo je njegov tekmeč. Predvsem pa se smrt junakinje ne zgodi »po zakonih verjetnosti in nujnosti«,¹² ampak povsem po naključju.

Nasprotno pa je položaj v Kondilakisovi ljubezenski zgodbi takšen kot v antični tragediji. Tragična junakinja trpi zaradi »hamartie«, to je »usodne zmote«;¹³ v njenem primeru je to ljubezen do fanta, ki je veliko mlajši od nje; in tudi njen tragični konec ni navadna smrt, ampak samomor. Poleg tega je Vangelio ves čas v ospredju. Oče v zgodbi Turgenjeva, čeprav tudi umre zaradi »usodne zmote«, se zelo redko pokaže na prizorišču. Njegova zmota je prešuštvo in njegova kazen smrt od bridkosti. Tako bralec bolj sočustvuje – to pa je čustvo, ki po Aristotelu prevladuje v grških tragedijah – z Vangelio kot z junaki Turgenjeva.

Dela Turgenjeva in Kondilakisa so si podobna tudi na neki splošni ravni. V elektronski enciklopediji *Britanica cd* beremo o »...prefinjenosti ljubezenske zgodbe in psihološko izostrenem portretiranju« v delih Turgenjeva, in o tem, da »... je ponujen obet sreče, a je konec razmerja neizogibno nesrečen.« Tudi konec v Kondilakisovih besedilih je vedno nesrečen, vendar

ni nobenega obeta sreče. To je še bolj očitno v njegovi zgodbi z naslovom *Ko sem bil učitelj*. Bralec še malo ne dvomi, da ne ljubezen učitelja ne ljubezen pripovedovalca do istega lepega mladega dekleta ne bo obojestranska. A medtem ko pripovedovalec premaga svojo žalost, ko se mlado dekle poroči s čednim mladeničem, pa učitelj, enako kot Vangelio, zapade v depresijo in napravi samomor.

Pri upodabljanju strastne ljubezni in razočaranja v *Prvi ljubezni* je Kondilakis zelo moderen, vendar ne prikazuje običajnega ljubezenskega razmerja, ampak dokaj neobičajno. *Madame Butterfly* Henryja Davida Hwanga je nemara najbolj značilna upodobitev nenavadne, a kljub temu globoke erotične strasti – junak naredi samomor, ko spozna, da je ženska, ki jo je ljubil, pravzaprav moški in povrh tega še vohun. V smrt ga ni poglalo izdajstvo, ampak spoznanje, da je idealna ženska podoba, ki jo je ljubil, neobstoječa.

V nasprotju s Kondilakisom se Turgenjev, podobno kot slikar, ukvarja bolj z zunanjo podobo svojih junakov. Zinaido opisuje ob več priložnostih. S temi opisi, ki poudarjajo njeno lepoto, naredi pripovedovalčevo ljubezen tako opravičljivo kakor tudi neizogibno. Zinaido portretira z junakovega gledišča, z gledišča popolnoma zaljubljenega najstnika, in ne kot objektivni opazovalec: »Pogledal sem Zinaido – in tisti trenutek se mi je zdela toliko nad nami vsemi, od njenega belega čela, od njenih negibnih obrvi je dihal tak svetel razum in taka moč, da sem pomislil: 'Ti sama si ta kraljica.'« (str. 402).¹⁴

Ob prvem srečanju z Zinaido mladega pripovedovalca očarajo njene »velike sive oči« (str. 365).¹⁵ Tudi Kondilakisov pripovedovalec opazuje, da je »v njenih črnih očeh, ki so se zdele večje kot navadno, trpljenje ranjene ptice« (str. 305). Zinaidine velike sive oči izražajo erotiko, saj se ženskam oči, tako trdijo biologi, razširijo, ko so seksualno razvnete, in z njimi označijo svojo erotično voljnost; videti so lepše in na ta način privlačijo moške. Nasprotno pa Vangeliine črne oči, ki so se zdele večje kot navadno, dokazujejo njeno veliko žalost in so kot okno v njeno dušo.

V nasprotju s Turgenjevim Kondilakis zelo na kratko opisuje junakinjino zunanost; opisovanje njenega postopnega hiranja je simbolni ekvivalent globljega duhovnega hiranja, ki so ga povzročili izbruhi pripovedovalčeve matere in to, da so njena erotična čustva doživela neizbežen konec. Turgenjev portretira lepoto svoje junakinje, Kondilakis pa slika burno notranje življenje svoje.

Turgenjev podaja kratke, a natančne portrete snubcev, ki obkrožajo njegovo kraljico: »'Majdanov,' je rekla knežna velikemu mladeniču z mršavim obrazom, majhnimi slepimi očesci in izredno dolgimi črnimi lasmi ...« (str. 377) itn.¹⁶ Motiv zgodbe Turgenjeva je preučevanje vpliva, ki ga ima novinec na preostalo družčino, in njenega odziva na zorenje razmerja z junakinjo, ki je, kot smo že dejali, obsojeno na neuspeh. Turgenjev je v zgodbo vpletel veliko oseb, Kondilakis pa zelo malo, a vse imajo odločilno vlogo v razvoju zasnove.

Vsako pripovedno delo je do neke mere etografsko,¹⁷ bodisi načrtno ali pa iz nuje, saj je treba nekako opisati okolje oseb, sicer bi se zdelo, da se gibljejo v praznini. Kadar je zgodba postavljena v daljno preteklost, bralci

zaradi razlik med običaji in moralo v preteklosti in sedanjosti intenzivneje dojemajo njeno etografsko naravo. Sovjetski državljani in tudi sodobni Rusi gotovo z zanimanjem opazujejo moralo takratne aristokracije in njen način zabave. Igre »zastavice«, ki jo opisuje Turgenjev, morda sodobni Rusi ne poznajo več.

Kondilakis v svoji kratki zgodbi razkriva zdravilsko prakso v preteklosti, njegov namen je tako etografski kot satiričen. Takrat so mislili, da duševnega bolnika obsedajo demoni. Demone je potem izganjal duhovnik; in če obsedena niso zapustili, so takega človeka zelo mučili. »Ubogega blaznega človeka so preteпали in mislili, da tepejo hudiča« (str. 325). V tistih časih so poznali zelo nenavaden postopek za premagovanje vročice. »Moja mati je navadno poklicala pismenega človeka, da je 'pisal na koščke', se pravi, da je napisal urok na kos papirja, ki so mi ga potem zavezali okrog vratu kot talisman. Bila je tudi navada, da so tak papir razpustili v vodi in mi dali popiti raztopino« (str. 344).

In na naslednji strani:

... Večina teh zdravnikov tradicionalne medicine je bila vračev, se pravi čarodejev in zdravnikov obenem. Namesto da bi diagnosticirali bolezen po bolnikovih simptomih, so ti zdravniki diagnosticirali na podlagi vedeževanja iz kart, o katerih so verjeli, da so zmes magije in leka.

Moja mati je poklicala takega zdravnika, da bi me pregledal. Prišel je z na roko popisano debelo knjigo, ki je bila po toliko letih listanja po njej na vogalih zmečkana in obrabljena. Komajda je vrgel pogled name. Tudi utripa mi ni potipal in ne pogledal jezika. Mati mu je povedala, da sem zelo vročičen, da se ponoči potim in bledem. Ampak za njegovo zdravilsko veščino so bili vsi ti podatki nepomembni. Vprašal je samo, katerega meseca in dneva sem se rodil. Potem je odprl knjigo. In ko je obračal list za listom, so bile tam Davidove zvezde, magični krogi in drugi podobni magični liki. Ko je nekaj časa bral naglas, se je ustavil in rekel, naj položim prst na slepo srečo kamor koli. Nato je začel spet brati, tokrat ne naglas, njegove ustnice so se komajda premikale. Po nekaj minutah je postavil diagnozo. Imel sem hudo 'vistaro', se pravi napad zlih duhov, ki pa jih je morda pripeljalo in z njimi sodelovalo človeško bitje. Njegov košček papirja je bil glede tega dokaj nejasen (str. 345).¹⁸

Iz Kondilakisovega jezika je razviden tudi prehod kretskega narečja, ki se je opiralo na starogrške oblike, v oblike nove grščine. Rodilnik še uporablja kot sklon objekta, a dandanes Krečani uporabljajo samo tožilnik. Naletimo tudi na besede, ki niso več v rabi.

Obe zgodbi sta odlični, a po moji sodbi je Kondilakisova boljša. Tega v svoji analizi sicer nisem nameraval dokazovati, kljub temu pa mislim, da je to iz nje razvidno. Turgenjev je splošno znan avtor, Kondilakis, ki je bil zelo nadarjen pisatelj, pa je imel to smolo, da je pisal v jeziku majhne države. Vendar je usoda velikih literarnih del v manjših jezikih, kakršna sta slovenski in grški, preobsežna zadeva, da bi o njej razpravljali na tem mestu.

Iz angleščine prevedla Vera Troha

OPOMBE

¹ Ioannis Kondilakis, *O Patouchas, Otan imoun daskalos, I proti agapi* (Patouchas, Ko sem bil učitelj, Prva ljubezen), Ustanova Costasa in Helene Ouranis, Atene, 1993.

Ivan Sergejevič Turgenjev, *Pervaja ljubov* (Первая любовь), Russki jazyk, Moskva, 1988. Slovenski prevod: *Prva ljubezen*, v: I. S. Turgenjev, *Izbrano delo*, 1. knj., *Novele in povesti* (prevedel Janko Moder), Državna založba Slovenije, Ljubljana, 1951.

² Temo, razumljeno kot snov (Le thème conçu comme sujet), obravnavajo Pierre Brunel, Claude Pichois in André-Michel Rousseau v: *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Armand Colin, Pariz, 1983, str. 130–131.

³ To delo smo primerjali z »A morte e a morte de *Quincas Berro D'água*« Jorgeja Amada v razpravi z naslovom »O *Epikidios* tou Ioanni Kondilaki kai *I dio thanati tou Ioakim-kravgi-nero* tou Zorze Amanto« (*Epikidios* Ioannisa Kondilakisa in *A morte e a morte de Quincas Berro D'água* Jorgeja Amada«, objavljeni v *Gerapetritiki Apopira*, maj 2003, str. 35–39.

⁴ Но я тут же почувствовал, что, сколько бы я ни жил, забыть это движение, взгляд, улыбку Зинаиды было для меня на всегда невозможно, что образ её, этот новый, неожиданно явившийся передо мною образ, навсегда остался в моей памяти, str. 81.

⁵ ... я буду любить вас до конца дней моих, str. 77.

⁶ О нежные чувства, мягкие звуки доброта и утихание взволнованной души, исчезающая радость первых восторгов любви, – где вы, где вы ?, str. 35–36.

⁷ ... но чувство счастья, которое я пережил тогда, уже не повторилось в моей жизни, str. 53.

⁸ Её грудь дышала возле моей, её руки держали мою голову, и вдруг – что стлось со мной тогда! – её свежее губы начали покрывать всё моё лицо поцелуями ... они коснулись моих губ ..., str. 52–53.

⁹ высокая, стройная ..., str. 16.

¹⁰ Сын мой, – писал он мне, – бойся женской любви, бойся этого счастья, этой отравы ..., str. 83.

¹¹ Aristoteles, *Poetika*, (prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar), 2., dopolnjena izdaja, Sankarjeva založba, Ljubljana, 1982, XIV., str. 83.

¹² *Ibid.*, IX., str. 75.

¹³ *Ibid.*, XIII., str. 81.

¹⁴ Я посмотрел на Зинаиду – и в эту минуту она мне показалась настолько выше всех нас, в её белом лбе, в её неподвижных бровях чувствовался такой светлый ум и такая власть, что я подумал: »Ты сама эта королева!«, str. 63.

¹⁵ ... огромные серые глаза ..., str. 16.

¹⁶ Майданов, – сказала княжна высокому молодому человеку с худощавым лицом, маленькими слепыми глазками и очень длинными чёрными волосами, str. 31.

¹⁷ S pojmom etografski so označili pripovedno prozo poznega 19. in zgodnjega 20. stoletja v Grčiji, ki se je pod vplivom nemške romantike osredotočala na opisovanje ljudskega »etosa«, se pravi nranosti, običajev in na splošno življenjskega sloga na grškem podeželju. O etografski naravi Kondilakisovega dela je obširno razpravljal prof. M. G. Meraklis v uvodu.

¹⁸ Mimogrede, slavni kitajski pisatelj Ba Jin je v delu *Chun* smešil podobno kitajsko tradicionalno medicinsko prakso in zavračanje zahodne medicine. Ba Jin, *Chun* (Spring, simplified edition), Sinolingua editions, Beijing, 1987, str. 42, 77–93.

■ **THE FIRST LOVE BY IVAN TURGENEV AND BY THE GREEK WRITER JOHN CONDILAKIS**

Key words: Russian literature / Turgenev, Ivan Sergeevič / modern Greek literature / Condilakis, John / love / comparative studies

This paper discusses the “first loves» of Ioannis Kondilakis and Ivan Turgenev, in two autobiographical short stories having the same title, “first love». The stories have some similarities besides their theme, and some differences. For both writers this experience was engraved deeply in their souls, which might be responsible for the fact that neither of them married. The women they fell in love with were older. The paper discusses their similarities in appearance and the first “erotic contact» the young heroes had with them. The two women come to tragic ends. Turgenev’s heroin dies while giving a birth to a child, while Kondilakis’s heroine commits suicide. Turgenev focuses on the turbulence in the mind of his young hero, who is constantly jealous, while Kondilakis concentrates on the despair of his heroine who, being abandoned by her fiancé, invests her frustrated feelings on a young boy who was in love with her. The paper stresses the strong feelings of compassion felt for all four characters, whose love is foreseen to be frustrated. Aristotle’s notions of tragedy are applied to both short stories. Finally, the paper stresses the depiction of the social milieu by both writers.

Maj 2005

PODOBA DRUŽBENEGA SISTEMA V SLOVENSKI DRAMATIKI 1943–1990

Gašper Troha

Filozofska fakulteta, Ljubljana

V članku skušam preveriti splošno mnenje, da je slovensko dramatiko med letoma 1943 in 1990 bistveno določala oblast. Povojno dramatiko obravnavam v treh delih (realistična drama, poetična drama in drama absurda), znotraj katerih s stališča odnosa do oblasti analiziram najbolj reprezentativna dela posameznih avtorjev. Članek odpira nadaljnja vprašanja o vlogi gledališča v naši družbi in predstavlja prvi korak k njihovemu reševanju.

***The Image of the Social System in Slovenian Dramatic Literature 1943–1990.** This article tests the general opinion that the communist regime had a decisive impact on dramatic literature in Slovenia from 1943 to 1990. The analyses are organized into three separate parts (realistic drama, poetic drama, and the theatre of the absurd), as these are the most consistent types of post-war Slovenian drama. This survey raises new questions about the role of the theatre in society, and is a basis for further investigation.*

Uvod

»Dramatika je brušeno ogledalo družbe in časa« (Poniž, 208), slovensko povojno dogajanje pa nedvomno najbolj določa socialistični družbeni sistem, ki ga je uvedla komunistična partija po prevzemu oblasti. »Slovenska literatura in z njo dramatika sta bili v zadnjega pol stoletja prizorišče pannotikuma ideoloških silnic in njihovih zelo raznovrstnih učinkov« (Poniž, 207). Podoba družbenega sistema bi torej morala biti ena glavnih tem povojne dramatike, preko katere skušam raziskati njen odnos do oblasti. Po zelo kratkem obdobju propagiranja in utrjevanja komunistične družbene utopije – utopične projekcije socialistične družbe, ki jo je razvila partizanska agitka in so jo nadaljevali nekateri avtorji (npr. Matej Bor, Ivan Potrč) v prvih povojnih letih – se pojavijo prvi kritični teksti, ki od 60-ih let dalje prevladujejo. Glede na to, da je oblast vsaj do l. 1948 in spora z informbirojem po sovjetskem vzoru zapovedovala socialistični realizem, ki je pri nas po mnenju Janka Kosa ostal v okvirih socialnega realizma (Kos,

319-324 in 333-337), se najprej ukvarjam s slednjim. Vzroki vsebinskih in formalnih odmikov od te oblike dramatike so v razkoraku med utopično podobo družbe, ki jo je socialni realizem prvih povojnih let propagiral, in dejanskim stanjem. V poglavju z naslovom *Nasilje oblasti* zato skušam prikazati paradokse moderne oblasti, zaradi katerih je bil socialistični projekt obsojen na neuspeh. Problematika družbenega sistema je namreč v obravnavani dramatiki upodobljena z različnimi sredstvi glede na obliko žanra, ki mu pripada, skupna vsem obravnavanim tekstom od srede 50-ih let dalje pa se zdi tema nasilja oblasti, ki problematizira prejšnjo socrealistično podobo enotne, harmonične družbe. Ta utopija legitimira oz. celo ustvarja nasilje nad posameznikom, čeprav je svoboda posameznika njen glavni cilj. Vsebinske spremembe so vodile k eksistencialistični dramatiki (Primož Kozak) ter družbenokritični drami 80-ih let (Dušan Jovanovič, Drago Jančar in Dimitrij Rupel), v povezavi s formalnimi inovacijami pa k poetični drami (Smole, Strniša, Zajc, Taufer) in drami absurda (Jovanovič, Jesih, Lužan, Šeligo).

Realistična drama, poetična drama, drama absurda

Vsak zgodovinski pregled nujno postavlja pred avtorja problem klasifikacije, saj literarni modeli ne morejo v popolnosti zajeti posameznega literarnega dela oz. drame, obenem pa ob pomanjkanju jasne klasifikacije postane slovenska povojna dramatika nepregledna in težko obvladljiva snov. Dosedanja najbolj podrobna zgodovinska pregleda slovenske dramatike po II. sv. vojni (Koruza, Poniž) delita gradivo na številne tipe, oz. jih Poniž sploh ne skuša vzpostaviti, saj »literarni model, pa če je še tako skrbno opisan, je vedno približek, ki velja za skupino del, a zanjo hkrati tudi ne velja, ker vsakemu delu nekaj odvzema ali, kar je še bolj problematično, nekaj dodaja« (Poniž, 207). Kljub temu načelnemu pomisleku, se je ob raziskovanju podobe družbenega sistema pokazala možna delitev na tri osnovne tipe, ki skladno s svojo žanrsko podobo vsak na svoj način upodabljajo družbeni sistem. V realistični drami gre za mimetično upodobitev najprej oblastne utopije (socialni realizem) in kasneje njene deziluzije. Dogajanje je večinoma premeščeno v oddaljeni prostor/čas, ki se vedno znova bliža neposredni realnosti (npr. *Topla greda*, *Kongres*), a v slednjih primerih praviloma naleti na konflikte z oblastjo, zaradi česar pride do ponovne premestitve. Poetična drama uporablja alegorijo (npr. svet ptic v *Samorogu*) in simbol (npr. Antigonina v *Antigoni*), drama absurda pa družbeni sistem sprva upodablja mimetično (npr. v *Norcih*), pri čemer to podobo umesti v absurdno formo in jo s tem relativizira ter onemogoča njeno kritiko, kasneje pa upodablja diskurze in s tem kaotičnost sistema (npr. *Vojaška skrivnost* (prim. Klaić) in *Grenki sadeži pravice*). Poglejmo si sedaj določitev treh osnovnih tipov slovenske povojne dramatike:

1. Realistična drama, ki jo nadalje delim na socialni realizem, eksistencialistično dramo in družbenokritično dramo. Socialni realizem vzpostavlja utopični model družbe, ki ga je skušala realizirati KPI, eksistencialistična

in družbenokritična drama pa sta nastali kot posledica vsebinskih sprememb, pri čemer sta ohranili realistično obliko.

Na tem mestu velja posebej opozoriti na razlikovanje med eksistencializmom kot filozofskim tokom in eksistencialistično dramo kot tokom znotraj zgodovine dramatike. Eksistencializem je namreč prisoten tudi v poetični drami – Malina Schmidt-Snoj jo definira kot tekste »filozofsko-ontoloških dimenzij« (Schmidt-Snoj, 38), ki segajo tako v racionalne kot iracionalne svetove – in drami absurda, ki za razliko od eksistencialistične drame – ta izraža novo vsebino v tradicionalni formi – absurd uporablja tudi kot načelo forme in jezika (Esslin, 24 in Brockett, 473). Eksistencialistična drama je prehodna oblika, ki se je razvila takoj po II. svetovni vojni in je uspela kljub novi vsebini, vezani na filozofijo eksistence, ohraniti vsaj na videz tradicionalno obliko. Dejansko gre za strukturo, katere bistveni element je odsotnost t. i. opozicijskega para (pomočnik/nasprotnik) v aktantskem modelu (Ubersfeld, 57–85), kar bi moralo dramo pripeljati v območje molka in monologa oz. v bližino epike. Da se to ne bi zgodilo, eksistencialistična drama prikrije temeljni manko z ustvarjanjem situacije ogroženosti (Szondi 2000, 85–90). Slednja je bila del splošnega duha časa, iz katerega je drama izhajala. Na področju dramske tehnike ogroženost pri Sartru formira sam subjekt, ki določenim osebam pripisuje funkciji pomočnika in nasprotnika, ko pa spozna, da je to početje neutemeljeno, se drama na hitro izteče; pri Camusu ogroženost izhaja iz spoznanja, da je svoboda posameznika omejena s svobodo drugih. Gre torej za vprašanje soobstoja različnih teženj, objektov želja ipd. v istem prostorsko/časovnem kontekstu, kar se kaže v Camusovih dramah kot soobstoj neodvisnih nepopolnih aktantskih modelov, ki eden drugemu predstavljajo manjkajoči opozicijski par, zato propad enega od modelov nujno povzroči konec drame.

S terminom družbenokritična drama poimenujem drame 80-ih let, ki bodisi nadaljujejo model eksistencialistične drame (Jančar) bodisi uvajajo elemente Brechtovega epskega gledališča (Jovanovič, Rupel), da bi do kraja zaostrele svojo kritiko oblasti, ki je spričo razpadanja sistema po Titovi smrti obljubljala možnost realnih sprememb. Janko Kos jih v svojem pregledu razume kot neorealizem s politično angažirano tematiko (Kos, 404–407).

2. Poetična drama je k nam bržkone prišla z angleškega področja. Nekateri jo razumejo kot samostojni žanr s sklenjenim razvojem od samega začetka gledališča (*The Oxford Companion to the Theatre*. London: Oxford University Press, 1957), drugi ločujejo poetično dramo v širšem (verzna drama) in ožjem smislu (*The Encyclopedia of World Theatre*. New York: Charles Scribner's Sons, 1977), kar najdemo tudi v leksikonu Cankarjeve založbe *Literatura*. Tu Janko Kos pod oznako poetična drama v širšem smislu razume »vsa dramska besedila, ki so napisana v verzih in pesniškem slogu«, v ožjem smislu pa gre »za dramske tekste v 20. stoletju, ki se od proze vračajo k verzu, uvajajo v dramo znova pesniški jezik, mitične, pravljicne in zgodovinske motive s simbolnim pomenom, se bližajo liriki ipd.« Peter Szondi v *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, uporablja izraz lirična drama za simbolistične drame Mallarméja, Regnierja, Hofmannsthala in Maeterlincka. Szondi je mnenja, da obravnavanih dram ni mogoče vključiti v nekakšno zgodovino lirične drame, kot je to poskušal Friedrich Wilhelm Wodtke v

svojem prispevku v *Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte* (Szondi 1975, 18–20). Matjaž Kmecl izenačuje termina poetična in lirična drama, njuno bistvo pa vidi v tem, da je dramatski spopad v njej »razlog za poudarjanje različnih lirskih stanj; zato pogostnejši kakor sicer monolog izpovedne vsebine, verzificiranost, metaforičnost (...) Priljubljena v 18. stol., pri nas posebno po drugi sv. vojni (D. Smole, G. Strniša, D. Zajc idr.)« (Kmecl, 265). Lirično dramo torej Kmecl vidi kot sklenjen žanr vse od 18. stoletja dalje, posebej pa jo omenja tudi ob simbolizmu, saj je »največ simbolizma v liriki, lirični drami« (Kmecl, 75). Jože Koruza v svoji obravnavi slovenske dramatike med letoma 1945 in 1965 opozori na nekatere nove značilnosti poetične drame, čeprav mu v osnovi ne gre za definiranje žanra. Izhaja iz ahistoričnega razumevanja poezije in verza kot prvin, ki sta bili od nekdaj povezani z evropsko dramatiko, a pri sodobnih slovenskih dramatikih odkriva novo tendenco po »vnašanju poezije v dramatiko, pisano v prozni obliki« oz. združevanju ontološke dramske problematike s poetično obliko (Koruza 182). Še bolj zanimive so Koruzove analize Smoletovih, Zajčevih, Strniševih in Tauferjeve drame (Koruza 151–160 in 182–188). V slednjih namreč vedno znova odkriva obstoj dveh svetov, realnega in irealnega (utopija, zgodovinski svet...), ki ju združujejo posamezne dramske osebe (npr. Antigona v istoimenski Smoletovi drami). Morda se ravno preko te strukture nakazuje možnost nove definicije žanra poetične drame, ki pa zahteva širšo obravnavo. Za trenutne potrebe bom termin poetična drama uporabljal kot pri nas najbolj uveljavljeno oznako za obravnavano dramatiko, vsekakor pa ga bom ob analizi posameznih dram skušal še določneje žanrsko opredeliti.

3. Drama absurda je »na Slovenskem nastajala iz tesnega prepleta modernističnih in eksistencialističnih prvin, kar je bilo bistveno tudi za evropsko in ameriško absurdno dramo pri Beckettu in Ionescu, Genetu, Arrabalu ali Albeeju.« Ukvarjala se je z eksistencialističnimi temami niča, odgovornosti in svobode, a te vsebine ni postavljala v tradicionalno, logično razvidno formo, ampak je po načelih modernizma kot nesmiselni, ničevi in brez temelja prikazala tudi notranjo in zunanjo formo dramskega dela (Kos, 368–369). Patrice Pavis ločuje tri različne strategije absurda, ki se pokažejo kot uporabne pri določanju različnih razvojnih stopenj v slovenski drami absurda:

1. nihilistični absurd, ki je morda najbolj radikalen, saj je v njem nemogoče zaslediti še tako neznamenit podatek o viziji sveta in filozofskih implikacijah besedila in igre.

2. absurd kot strukturno načelo, ki odraža univerzalni kaos, razkroj govorice in harmonične podobe človeštva.

3. satirični absurd, ki na dovolj realističen način poroča o uprizarjanem svetu (Pavis, 27).

V svojo analizo sem skušal vključiti vse vidnejše dramatike povojnega obdobja, da bi lahko pokazal, da gre pri podobi družbenega sistema za splošno temo, s katero se ukvarjajo vsi dramski modeli, zaradi omejenega prostora pa sem lahko pri vsakem avtorju analiziral le drame, ki so s stališča družbenega angažmaja najbolj reprezentativne, oz. tiste, ki prinašajo nekaj novega k obravnavani problematiki.

Realistična drama

1. Socialni realizem

Socialni realizem se je uveljavil že v tridesetih letih prejšnjega stoletja, a je za podobo komunističnega družbenega sistema odločilna predvsem partizanska agitka. Ker je šlo za utopične projekcije partizanske oblasti, si najprej oglejmo Kocbekovo edino agitko *Večer pod Hmeljnikom*, ki je nastala jeseni leta 1943 in so jo prvič in zadnjič igrali na Zboru odposlancev slovenskega naroda v Kočevju (1.–3. 10. 1943). *Večer po Hmeljnikom* prikazuje volitve na vasi po osvoboditvi. Med vaščani sicer obstajajo razlike zaradi različnih vlog v vojni (nekateri so bili aktivni borci, drugi aktivisti v vasi, tretji so omahovali med kolaboracijo in partizani, nastopijo celo trije skesani belogardisti), a po osvoboditvi je vas popolnoma enotna. Vsi so sprevideli, da je imela partizanska stran prav. Vodstvo prevzamejo medvojni aktivisti in borci, kolaborantom velikodušno odpustijo, saj se bodo odkupili z bodočim delom za izgradnjo svetle bodočnosti. Igra je skrajno naivna, čeprav je bila Kocbekova vera v takšno svetlo bodočnost bržkone iskrena (prim. Kermauner 1998).

Glavni problem te agitke ni v njeni naivnosti, ampak prvič v tem, da je takšna oblika drame s povsem dramaturškega stališča neučinkovita (ukinja konflikt), drugič pa v tem, da povojni dogodki niso sledili Kocbekovi projekciji. Zaradi prvega razloga celoten korpus partizanskih agitk kaže drugačno podobo. Vsebuje sedem stalnih tipov, ki so razvrščeni med pozitivno (heroj) in negativno skrajnost (izdajalec) po dveh kriterijih – pripadnosti vojskujoči se strani in ideologiji. Kljub temu je konflikt v agitki zmanjšan na minimum, saj večina oseb že je, ali pa v toku dogajanja pride na pozitivno polovico, s čimer se uresničujejo agitacijski in propagandni cilji tega gledališča (Troha 80–83).

V prvih povojnih letih nastajajo drame Mire Mihelič (*Operacija, Svet brez sovraštva*) in Mateja Bora (npr. *Vrnitev Blažonovih*) po enakem vzorcu, le da se v primeru, ko se dogajanje odvija v povojnem času, konflikt realizira zgolj na ideološki osi.

Nasilje oblasti

Odprava nasilja in uvedba skrajne družbene pravičnosti sta bili osnovni postavki Kocbekove utopije, ki se v realnosti nista uspeli realizirati in sta zato postali temelj kritike oblasti v slovenski dramatik. Čeprav že Etienne de La Boetie, francoski mislec iz 16. st., v še dandanes relevantni *Razpravi o prostovoljnem suženjstvu* ugotovi, da podreitev ne temelji na realni moči oblastnika ali njegovem blišču, ki bi nas zaslepil, ampak je v osnovi prostovoljna, ostaja nasilje oblasti eden osrednjih problemov politične filozofije. Michel Foucault na začetku *Nadzorovanja in kaznovanja* prikaže sodni proces in razčvetverjenje obsojenca, ki predstavlja za današnjega bralca skrajno stopnjo krutosti, in v nadaljevanju nenehno dokazuje, kako so

se reforme kaznovalnega sistema od 18. stoletja dalje sprevačale v svoje nasprotje. Namesto da bi prevzgjajale obsojence, kar je bil njihov prvotni namen, so kreirale družbeno polje prestopništva in obenem povečevale nadzor nad vedno večjim delom posameznikovega življenja (Foucault 1984). Moderna, produkcijska družba torej po Foucaultovem mnenju le nadomešča obliko fizičnega nasilja, ki se dogaja kot spektakel, z bolj subtilnimi in skritimi oblikami, ki so na koncu še bolj temeljite in omejujoče. V *Zgodovini seksualnosti I* gre še dlje, saj ugotovi, da oblast skozi seksualnost nadzoruje golo življenje in da posameznik dojema svojo podreitev oblasti kot zmago v lastnem boju za svobodo (Foucault 2000).

Če Foucault nasilje oblasti večinoma razume kot nekaj subtilnega, nekaj, kar v moderni družbi deluje posredno, pa je takšno nasilje v radikalnem totalitarizmu fizično in realno. Gre za posledico dejstva, da v takšnem družbenem sistemu ni distance med simbolnimi zakoni, ki uravnavajo družbeno vez, in fantazmo.

Takšen 'čisti' totalitarizem je nujno avtodestruktiven, ne more se ustaliti, najti neko minimalno homeostazo, ki bi mu omogočila reproduciranje v 'slabo neskončnost', saj takšno homeostazo, ravnotežje lahko podeli le Zakon kot brezdanji v svoji distanci do fantazme. Zato 'čisti' totalitarizem nenehno pretresajo krči, zgublja se v agresivnosti navzven (Nemčija 1938–45) ali navznoter (čistke v SZ) (Žižek, 217).

Giorgio Agamben, italijanski filozof, profesor estetike na univerzi v Veroni in eno ključnih imen politične filozofije konca 20. in začetka 21. stoletja, gre še dlje. Po njegovem oblast izhaja iz mejne pozicije suverena, ki povezuje polje nature in kulture, z drugimi besedami, ločuje nasilje od pravičnosti. Ločitev, ki je hkrati zamejitev družbe, se izvaja na način prepovedi, izključujoče vključitve. V konkretnem primeru nasilja in pravičnosti to pomeni, da je suveren tisti, ki v družbi prepove nasilje, da bi ga ločil od pravičnosti, a ga s tem ne ukine, ampak ga nasprotno šele povsem vpiše v družbo in to dejstvo obenem prikrije. V kulturi je torej vedno skriti presežek nature, ki ga Agamben najde v golem oz. svetem življenju – gre za koncept *homo sacra*, ki se je razvil v antičnem Rimu in je predstavljal človeka, ki ga lahko vsakdo ubije, ne more pa biti žrtvovan (njegova smrt v družbi nima posledic) (Agamben, 81). Problem izključitve je v tem, da je nujen del oblasti, saj je le z njeno pomočjo mogoče oblikovati družbo. Polje izjeme je torej inherentno vsaki oblasti, po drugi strani pa je tudi vzrok za propad konkretnih oblastnih sistemov. Biopolitika (splošna oblika moderne oblasti) vsebuje inherentno razliko med Ljudstvom (vladajoča večina) in ljudevom (prikrajšani, revni, zatirani...). Po francoski revoluciji je postala ukinitelj te razlike prednostni cilj številnih političnih sistemov, med katere spada tudi socializem. Problem je v tem, da so ljudje v polju izjeme *homines sacri*, zaradi česar jih je oblast lahko iztrebljala v upanju, da bo s tem ukinila razpoko med Ljudstvom in ljudevom. Stvar je vnaprej obsojena na neuspeh, saj ta razpoka izhaja iz samega temelja oblasti, tako da so bile posledice tega nasilja le nadaljnje delitve – v nacistični Nemčiji od Judov h komunistom in duševnim bolnikom (Agamben, 182).

Socialistična utopija, ki se je gradila s pomočjo partizanske agitke, je svoje negativne tipe postavljala v polje izjeme – odvzela jim je vse človeške lastnosti – in s tem legitimirala svoj boj. Kritika socializma se je začela prav v polju izjeme, ko je Torkar (*Pisana žoga, Delirij*) pokazal, da so bili tudi izdajalci ljudje, ki so se lahko celo enako zavzeto borili za našo stvar kot heroji.

Spričo dejstva, da je oblast preko socialističnega realizma skušala propagirati lastno, utopično podobo družbenega sistema, lahko pričakujemo, da so se v tej podobi slej ko prej začeli kazati njeni notranji paradoksi oz. vsaj razkorak med njo in realnim življenjem v povojni SFRJ. Poleg tega se zdi, da oblast to razpoko vedno odpravlja z nasiljem, čeprav je ne more nikoli do konca odpraviti, zato lahko upravičeno pričakujemo, da se je tema nasilja v slovenski dramatikii pojavljala kot ključna tema kritike družbenega sistema in oblasti.

2. Eksistencialistična drama

Eksistencializem je v ospredje ponovno postavil posameznika in njegovo svobodo. Prve pomembnejše korake v to smer najdemo v *Pisani žogi* in *Deliriju* Igorja Torkarja oz. pri njegovih junakih, ki so brez krivde krivi. Prizadevanja Gaše (*Pisana žoga*) in Gordane (*Delirij*) so enako legitimna kot boj revolucionarjev (San, Renk iz *Pisane žoge*, Gabro iz *Delirija*), zato se zdita njuni obsodbi nepravilni, a še vedno le posledici naključij oz. individualnih usod.

Končno obliko je eksistencialistična drama dobila v 60-ih letih z dramami Primoža Kozaka. Poleg njega sta takšne drame v tem času pisala še Vitomil Zupan in Marjan Rožanc. Glavna tema je spoznanje, da je revolucija, ki gradi svobodno družbo z nasiljem, obsojena na propad. Cilj vseh dramskih oseb je družba, ki temelji na svobodi in pravičnosti. Za njo se borijo in umirajo, a si prvi predstavljajo enakost kot posledico tolerance, torej upoštevanja svobode posameznikov (Simon v Kozakovi *Aferi*, Fric v Zupanovem *Aleksandru praznih rok*), drugi kot podložnost politični liniji oz. oblasti (Marcel, Aleksander). Kozak in Zupan pokažeta, da druga pot vodi v nasilje in s tem generira upor ter razočaranje ljudstva. Zupan gre še dlje in prikaže vsako kolektivno gibanje (Aleksandrovo oblast in grški upor pod Diogenom Sinopskim) kot sredstvo zasebne promocije voditeljev.

Vse do leta 1964 in Rožančeve *Tople grede* postaja kritika vedno bolj neposredna, kar pomeni, da se pomika v tukaj in zdaj. Kozak potuje od antifasističnega gibanja v Severni Italiji (*Afera*) k stalinističnim procesom s konca 40-ih (*Dialogi*), obravnava v *Kongresu* sočasno študentsko gibanje in se v *Legendi o svetem Che* ponovno vrne na začetek. Rožančeva *Topla greda* je prav gotovo najbolj znamenit tekst, čeprav ne toliko zaradi drame same, kot zaradi dogajanja ob njeni uprizoritvi. Izpostavlja probleme kolektivizacije kmetijstva in centralnega planiranja, ki onemogočajo gospodarsko uspešnost in posledično izboljšanje položaja delavcev. Rožanc je dramo napisal na način Brechtovega učnega komada, saj naj bi se na koncu gledalci vključili

v debato in sami poiskali rešitve za uskladitev ciljev oblasti (Stari) in želja posameznikov (delavci, Franc). Aktivna participacija gledalcev se je spreobrnila v uničujoče nasprotovanje delavcev Agrokombinata KZ Grosuplje, ki so 31. 5. 1964 prekinili premiero, oblast pa je kasneje tudi sodno prepovedala uprizorjanje in tiskanje drame, kar je obenem pomenilo konec Odra 57. Vzrokov za miniranje *Tople grede* je več. Najprej dejstvo, da so le teden dni prej (23. maja) ukinili revijo *Perspektive*, ki je združevala isti kolektiv; spor med *Perspektivami* in oblastjo je med drugim povzročil članek Jožeta Pučnika *O dilemah našega kmetijstva*, po katerem je Rožanc napisal svoj dramski tekst; način sabotaže pa je oblasti ponudil Andrej Inkret na plakatu (gledališkem listu) za premiero (Inkret, 166). Vsem tem nesrečnim okoliščinam se je pridružilo še naključje, da je bil direktor grosupeljskega agrokombinata Jaka Perovšek, ki je organiziral obisk predstave za svoje delavce in jim tudi dal znak za začetek demonstracij, brat republiškega ministra za kmetijstvo Janeza Perovška (Inkret, 182–83).

V 70-ih, ko je imela primat drama absurda, je realistična drama stopila v ozadje, a je doživela svoj ponoven razcvet v 80-ih z deli Draga Jančarja, Dušana Jovanoviča, Dimitrija Rupla in delno Rudija Šelige, v katerih pa ni več iluzije, da bi se dalo socializem popraviti. Zatiiranje posameznika postaja za to dramatiko glavna lastnost oblasti.

3. Družbenokritična drama

Drame Draga Jančarja se gibljejo med prej opisanima Foucaultovim in Agambenovim modelom moderne družbe. *Veliki briljantni valček* (1985) do konca prižene podobo družbe, ki ustvarja svoje sovražnike, da bi skozi nasilje nad njimi ohranjala oblast. Glavni junak Simon Veber je zgodovinar, ki ga družba vtakne v umobolnico oz. zavod Svoboda osvobaja (osvobaja od svobode), da bi ga na videz socializirala, ozdravila, v resnici pa iz njega naredi družbenega sovražnika, preko katerega Volodja prevzame oblast. Oblast, ki jo na začetku predstavlja Doktor, ne deluje nasilno. Vebra hočejo prepričati v to, da je Drohojowski, Zaslodovalec le opazuje ostale paciente in poroča Volodji, vendar se na koncu izkaže, da je nasilje nenehno v ozadju in da šele nasilje na novo definira odnose med dramskimi osebami. Ko Volodja Vebru amputira zdravo nogo, ga dokončno spremeni v Drohojowskega, obenem pa prevzame oblast nad zavodom.

Podobna je podoba družbenega sistema v dramah Dušana Jovanoviča (*Osvoboditev Skopja*, *Karamazovi*), Dimitrija Rupla (*Job*, *Pošljite za naslovníkom*) in Rudija Šelige (*Ana*). Formalno izhajajo te drame bolj ali manj iz tradicije Brechtovega epskega teatra. Vsi trije avtorji tako zajemajo zelo široke časovne in prostorske sklope, saj opisujejo celotna življenjska obdobja protagonistov. Šeligo v *Ani* na začetek postavi Stalinov tekst o socialističnih kadrih, Rupel v *Pošljite za naslovníkom* navaja Kardeljevo misel, da »sreče posamezniku ne more dati niti država niti partija« (Rupel, 67). V isti drami uporabi Rupel epsko figuro Povezovalca, ki jo lahko vidimo tudi v Jovanovičevem Zoranu iz *Osvoboditve Skopja*. Vse te drame kažejo, da so žrtve revolucije nesmiselne, da socialistična družbena utopija ni ures-

ničljiva in da se spreminja v katastrofo. Revolucionarni projekt očetov je povzročil tudi propad naslednjih generacij, zato ga ni več mogoče popravljati – to je bila ideja 60-ih – ampak je rešitev bržkone le v radikalnih spremembah. Najboljša primera tega brezupa sta Jovanovičevi igri *Karamazovi* in *Osvoboditev Skopja*. Šestletni Zoran je od grozot vojne povsem uničen, smisel njegovega življenja, ki se mu prikaže v sanjah, je katastrofa, saj ga razžene. Z današnje perspektive je to seveda tudi resnica tedanjega družbenega sistema, a Zoranov oče Dušan (partizan) po vojni na to vizijo odgovori le: »Sin moj, jaz te ne razumem« (Jovanovič, 321). Podobno se zgodi Svetozarjevim sinovom v *Karamazovih*. Dejan beži v konformizmu in socialni uspeh, Janez v ekstazo popularnosti, Branko pa v samomor.

Šele 80-ta omogočijo radikalno in neposredno kritiko družbenega sistema. Razlog je najprej v tem, da pride do drugega vala liberalizacije in postopnega razkroja sistema, nadalje pa tudi v menjavi generacij. Če si pisci iz 60-ih (Smole, Kozak, Rožanc) nikakor niso mogli predstavljati, da bo socialistični projekt propadel, nova generacija dramatikov (Jovanovič, Jančar, Rupel, Šeligo), ki se je dokončno uveljavila v 70-ih in 80-ih, s tem ni imela več nobenih problemov.

Poetična drama

Poetična drama je bila v kontekstu celotne povojne dramatike najpomembnejša v 60-ih letih, ko so nastala tri temeljna dela tega žanra – *Antigona* Dominika Smoleta, *Samorog* Gregorja Strniše in *Otroka reke* Daneta Zajca. Tem trem je treba dodati še nekatere druge drame teh avtorjev ter drame Vena Tauferja (*Prometej ali tema v zenici sonca, Odisej in sin ali Svet in dom*) in Iva Svetine (*Šeherezada*), ki so nastale kasneje.

Ob treh temeljnih delih Smoleta, Strniše in Zajca iz 60-ih se zdi, da je poetična drama določena tako formalno kot vsebinsko. Pisana je namreč v verzih, ki so lahko bolj ali manj svobodni, ali pa v ritmizirani prozi. Poleg tega vsebuje številne značilnosti simbolističnega statičnega gledališča. Lado Kralj jih ob Maeterlinckovem simbolizmu razdeli na primarne (trpna dramska oseba, tema smrti) in sekundarne (dialog druge stopnje, tretja oseba). V Maeterlinckovem statičnem gledališču nastopa dramska oseba, ki izgubi svojo individualnost in postane nekakšna marioneta, obenem pa ji ta pozicija podeli večjo intuitivno dojemljivost. Taka oseba postane t. i. nosilec intuicije, ki prepoznava sporočila 'tretje osebe', ki je pri Maeterlincku neimenovana (Kralj, 22–23). Paralelni pari tretjih oseb in nosilcev intuicije v povojni slovenski dramatiki so:

Antigona – Polineik in Antigona: Paž

Samorog – svet ptic: Uršula

Otroka reke – prvotna harmonija Dana in Reke: Dan in Reka, pri čemer bi Reka zaradi svoje trpnosti bolj ustrezala Maeterlinckovim nosilcem intuicije.

Ostale dramske osebe so v teh dramah lahko aktivne, se opredeljujejo do sporočil nosilcev intuicije, jih podpirajo oz. napadajo. Tako npr. Paž in

Ismena na začetku podpirata Antigono, delno tudi Kreon, na koncu ji vsi nasprotujejo razen Paža, ki prevzame njeno vlogo. Podobno sliko sestrške ljubezni in izdajstva srečamo v *Samorogu*, a najprej bom podrobneje analiziral Smoletovo *Antigono*, ki je še danes ena najpomembnejših slovenskih dram v sklopu povojne dramatike pa morda celo najpomembnejša, saj je leta 1960 (premiera na Odru 57) prva združila tedanje formalne in vsebinske novosti ter realizirala dve glavni smeri nadaljnega razvoja (dramo absurda in poetično dramo).

Večina dosedanjih interpretacij – npr. Kermauner v *Trojnem plesu smrti*, Sofia Zani in Igor Škamperle v *Dominik Smole* – vidi glavni konflikt drame, podobno kot pri Sofoklu, med Kreonom in Antigono. Na podlagi tega avtorji interpretirajo Antigono z etičnega in eksistencialnega stališča kot posameznico, ki je nosilka višjih etičnih vrednot in zaradi njih pride v spor z oblastjo, kar je v svoji interpretaciji trdil že Hegel. Spomenka Hribar je nakazala drugačno možnost branja, ki v *Antigoni* vidi komentar povojnih dejanj jugoslovanske oz. slovenske oblasti, to pa tako, da v Polineiku, ki je, a ga obenem tudi ne bi smelo biti, vidi žrtve izvensodnih pobojev, ki so izvorni zločin tedanje oblasti (Hribar). Skozi svetost človekovega življenja avtorica v nadaljevanju preide v polje eksistencializma in ontološke misli Martina Heideggra, sam pa bom skušal preveriti, ali bi *Antigono* lahko interpretirali kot dramo o naravi vsakršne oblasti in s tem do skrajnosti zaostreno kritiko povojnega družbenega sistema.

Antigona je drama o Kreonu oz. oblasti, še posebej socialistični, in njeni temeljni nemožnosti, da bi preseгла inherentno razpoko med Ljudstvom in ljudstvom – v svoji interpretaciji se bom navezoval na prej predstavljene teze Giorgia Agambena iz knjige *Homo sacer*. Kreonovo oblikovanje družbe je nujno povezano z nasiljem, ki ne more preseči omenjene razpoke, ampak jo celo samo ustvarja. Logika drame Smoleta vodi v metafizični nihilizem, v spoznanje, da harmoničnost družbe oz. pravičnost ni možna, čemur ustreza drama absurda, a Smole tega ne more sprejeti, zato to možnost le nakaže, na koncu pa proglasi Paža za novo žrtev in nosilca upanja (Antigoninega poslanstva).

Kreon se vrača v Tebe kot zmagovalec, ki prinaša ponovni mir in enotnost, a že ob njegovem prvem nastopu se pokaže razpoka v tej skladnosti. Kreon: »Ne vidim vseh. Kje je Antigona? (...) Ne maram, da ne vidim tistega, kar si želim« (Smole 1972, 8). Kreon sicer na zahtevo Teiresiasa in ljudstva ukaže Polineika »treščiti onstran zidu«, v polje nature (»za žrtve grabežljivih ptic, hijen, podgan...«), kjer je bilo že v agitki mesto izdajalcem, vendar problem ni v Polineiku, ki je mrtev, ampak v tem, da postane zaradi izobčenja simbol vseh zatiranih, ki jih med dramskimi osebami predstavlja Antigona. Antigona sledi splošnim Zakonom, kar izhaja iz osnovnega motiva, in pride v konflikt s pragmatičnimi pravili družbe oz. oblasti. Pri Smoletu Antigona zaradi svoje odsotnosti postane v etičnem smislu idealna, tako da dramo lahko razumemo kot preverjanje vprašanja, ali je mogoča oblika oblasti po meri vseh ljudi, kar je bil eden temeljnih ciljev socializma.

Od tod bržkone Kreonova odločitev, da svojo prvotno prepoved pokopa prekličje. »Naj bo po vajinem: poiščita ga, če ga sploh moč je najti. In če

ga sploh najdeta, tega brezumneža, ga pokopljita. Ampak, dekletci kujavi, naj tega mi nobeden ne izve!« (Smole 1972, 30). V teh prizadevanjih gre celo tako daleč, da ubije Stražnika, ki sledi njegovemu ukazu in hoče sestri kaznovati. Glavni Kreonov cilj torej ni poskrbeti za dosledno izvrševanje ukazov, ampak ohraniti mir oz. enotnost družbe. Antigona in Ismena kljub opozorilom iščeta Polineika vsem na očeh (razpoko med Ljudstvom in Ljudstvom je nemogoče prikriti); Kreonu se v sanjah napove, da bo njegov projekt propadel od znotraj – ubije svojega dvojnika, med obema (nasiljem, ki se bojuje z mečem, in humanizmom, ki ima tulipan) ni mogoč kompromis in oba morata svojo idejo (ognjenega ptiča) krmiti z mesom (mrtvimi ljudmi); Ismena se zlomi, ko ji Kreon grozi z montiranim procesom (v šestdesetih verjetno najbolj travmatično izkušnjo nove oblasti).

Kreon: Dejali bomo: njen upor je sad koristoljubja, slabega značaja, častihlepja, zarote zoper mir in zoper javni blagor, v škodo ljudstva in zoper ljudstvo. Poiskali bomo obilico dokazov za tvojo zvezo s sovražniki iz Argosa, odkrili zaroto (kjer bo padlo še nekaj drugih nepokornih glav), in te proglasili za hujskaško izdajalko, ki si je vnovič zaželela krvi in vojne, požigov in mrličev. Ljudstvo samo te bo sežgalo na grmadi! (Smole 1972, 56).

Antigona je odsotna in je ni mogoče odvrniti od njene poti. Edina možnost se kaže v tem, da Polineika ni, a vse to obenem vodi v popoln nihilizem. Teiresias: »Lovi zvezde, če jih moreš! Zidaj svet na novo, če ga moreš! Zvezdo uloviš: pri priči bo izgubila svoj sijaj, nov svet sestaviš, sesul se bo pod težo najbolj črne zmede« (Smole 1972, 72). To sprejetje nihilizma, ki ga racionalno utemelji Teiresias (ideolog oblasti) nujno pelje do družbenih sprememb oz. v primeru dramatike k drami absurda, ki jo nakazuje razkroj dialoga.

Haimon: In če se izkaže, da si blazna ti!

Teiresias: In če se izkaže, da smo blazni vsi!

(Molk)

Haimon: Res: če je pusto, je molk najbolj zabaven, ampak jaz zgubljam potrpljenje! Mudi se mi živeti! Nočem se sprenevedati brez haska...

Zatorej: Kaj ste sklenili s Polineikom?

Stražnik: Da, prosim.

Teiresias: Z Antigono, si rekel, ali ne?

Haimon: No da... Kaj ste sklenili?

(Molk)

Naj kdo reče. Saj je vseeno kdo.

(Molk)

Naj rečem jaz? Naj rečem?

Kreon: Sam sem kralj. Sam sem samo kralj. Noče in noče se oprijeti ogenj v ognjišču. Je to težko, je lahko? Nimam mere, ker sem kralj poljane spolzke in hladne kot ledena plošča. In ta ognjeni ptič, počasen, a zmeraj znova lačen. Vsenaokoli potuhnjeno in poniglavo. Zrak po pretepenem starem psu, grizočem belo skorjo tega in samo tega dne.

(Vstane) (Smole 1972, 73–74).

Nihilizem, do katerega je pripeljala Smoletova kritika socialistične oblasti, potrdi svet bogov (oblastnih ideologov?!), ki delujejo preko preročišča

v Delfih. Glasnik namreč sporoči, da Polineika ni. Homines sacri in nasilje oblasti ne obstajata, saj nimata vloge žrtev in žrtvovanja, a dejansko stanje je seveda drugačno, saj se oblast utemeljuje v nasilju in prepovedi (izključujoči vključitvi), ki producira nadaljnje družbene delitve. Antigona z novico, da je našla Polineika, stopi v polje izjeme. Na novo se meri moč med potencialnimi kandidati za vladarsko pozicijo (podobno v vojni iz predzgodbe), vendar pasivna Antigona v boju nima možnosti. Kreon poziva: »Če kdo drug hoče, čakam. Nobeden? Kralj sem torej jaz« (Smole 1972, 80). Vsi se mu poklonijo, a navidezna enotnost traja ponovno le trenutek, saj postane Paž novi nosilec upora. To ni posledica njegove akcije, izbire, ampak mu to funkcijo pripiše oblastni ideolog Teiresias. Razpoko torej poraja oblast sama.

Otroka reke Daneta Zajca je uprizoril Oder 57 januarja 1962, izšla pa sta že leto poprej v *Perspektivah*. Zajc v začetek postavlja podobo harmonije, ko sta bila Dan in Reka, glavna junaka, še združena v predčloveškem svetu. Gre za mitični svet, ki je simbol za »Izhodišče iz leta 1941 (navsezadnje pa tudi Izhodišče od sto let prej, od Prešerna in njegovega časa). Kot temeljni element izhodiščne polne Sinteze se v luči petnajstletnih povojnihkušenj, atomiziranja družbe, naraščajoče samote, prepuščenosti zasebnemu sebi in svojemu aktivizmu za lasten račun, kaže ravno začetno Občestvo« (Kermauner 1968, 26). Vendar to začetno občestvo ni uresničljivo. Po številnih poskusih ponovne združitve, ki se končajo z neuspehi, se znajdetapred mejo med zunaj in notri (breztemeljni svet). Ven gresta lahko le prek ponovne smrti in vsak sam. Zdi se, da gre tu za sprejemanje ničnosti sveta, ki bi ju lahko osvobodila za Bit, s čimer se strinja Kermauner, a Dan in Reka tega ne zmoreta, zato se pred vrati posušita. Zgodba o Danu in Reki ima okvirno zgodbo Pesnika in Ženske, ki iščeta smisel v realnem svetu. Njuna usoda je identična, saj tudi onadva ne moreta sprejeti samote in breztemelnosti, tako da jo skušata preseči v ljubezni. Ženska Pesnika nenehno sprašuje »Hočeš ljubezni, pesnik?«, a on ne odgovori vse do konca, ko pravi, »Pojdiva, ženska.«

Zajc je dokončno razdejal Občestvo oz. Izhodišče iz leta 1941, Gregor Strniša pa je s *Samorogom*, *Žabami* in *Ljudožerci* iskal novih možnosti v širjenju pogleda na celoten kozmos in iskanju harmonije v njem. Strniša je bil žrtev montiranega procesa, na katerem so ga komaj 19-letnega obtožili izdaje državnih skrivnosti in ga 5. oktobra 1949 obsodili na dve leti zapora, ki so mu jih kasneje zaradi pritožbe podaljšali na štiri leta. Iz zapora je bil predčasno pogojno izpuščen leta 1951. Ti dogodki so pustili sledi v Strniševi dramatik. Najprej v podobi celote, saj ni mogel pristati na pravičnost in smiselnost socialistične družbe, zato jo je prikazoval kot vzrok za nasilje, ki se iz drame v dramo stopnjuje, nato pa tudi na ravni snovi, v procesu proti Margariti v *Samorogu* in grožnjah Evice Lazarju v *Žabah*. Svet *Samoroga* se deli na dve ravni. Prva je svet ljudi, druga je svet ptic, ki prvega presega. Poskusi ljudi, da bi uveljavili lastno voljo, svobodo, nujno vodijo v nasilje nad drugimi, posledično krivdo in občutek ničnosti življenja. Edino pravo pot kaže Uršula, ki je nora in zato ni od tega sveta. Ona vidi onkraj pojavnosti, vidi svet ptic, dejstvo, da »lep je ta svet in čas je zlat/ kot

Rimska cesta, ki drži/ od večnosti do večnosti – / pa vendar vem: (Obstane čisto na rampi in govori v dvorano, prvi verz z dolgimi predihmi, kot da čuti prav telesno bolečino)/ Ta svet – ta čas – in vse – kar je,/ je privid tega, česar ni./ Ta svet stoji, ta svet leži/ na ribi, ribi faroniki« (Strniša, 154). Z ribo faroniko je poudarjena krhkost našega sveta, saj ta pade, če riba zamahne z repom. Vse, za kar se dramske osebe borijo na smrt, je na koncu le iluzija. Margarita brani svojo čistost, ki jo na koncu proda skupaj z Uršulo; Bertram oblast in pohoto, ki jo plača z izgubo ljubice; Pincus je hudičev (Wolfvov) mož zaradi moči; Dizma izgubi desnico, ker hoče posedovati Margarito. Čista so le čustva in dejanja, ki ne poznajo prilasčanja – Dizmova kreacija okna s podobo samoroga, v kateri je uspel seči onkraj zaradi svoje, takrat še platonске ljubezni do Margarite in Uršulino življenje.

Vprašanje je sedaj, kakšen je ta ptičji svet, ki nas presega in predstavlja novo metafiziko. Zdi se, da je daleč od Zajčeve harmonije, kjer je vladala sreča in svoboda Dana in Reke. »Hiše so stolpi, ceste so kletke, med stolpi so razpete mreže. Kletke zapira tisoč vrat. (...) visoko nad mestom. Tam visijo ulete v soncu bleščeče postave ljudi: nagi tatovi in roparji, slečene matere in device – s stolpov strmijo gladke ptice. (...) V visokem stolpu sedi sam ptičar, ogrnjen v pisan plašč. Vidim ga – in spet ga ni, zmeraj sedi skrit v temi« (Strniša, 130). Svobode ljudi ni več, obstaja popoln nadzor, saj ima zgradba ptičjega mesta z nadzorniki, ki se podvajajo v neskončnost in prosojnostjo ljudi, ki so ujeti v mreže nad mestom, podobo Benthamovega pannotikona, ki ga je na obliko sodobne družbe apliciral Foucault (Foucault 1984). Rešitev iz kroga nasilja torej ni v nekem novem sistemu, ki bi uspel upoštevati pravice vseh in jih razumno urediti – to je razkrila že *Antigona* –, ampak je v pasivnem podrejanju kozmičnim zakonom, splošnemu etičnemu imperativu tudi za ceno lastnega življenja.

Drama absurda

Drama absurda ima v zgodovini povojne dramatike najbolj sklenjen razvoj, saj je nastajala praktično brez prekinitev od srede 50-ih (Jože Javoršek, *Kriminalna zgodba* in *Povečevalno steklo*) do 80-ih, ko se je obdržala pri Emilu Filipčiču (*Ujetniki svobode* in *Kegler 6*). Javoršek je bil v 50-ih verjetno najboljši poznavalec sočasnih gledaliških tokov, ki je popularizacijo drame absurda razumel kot svoje osebno poslanstvo. Poleg posredovanja tujega dogajanja je Javoršek »besedi, ki je dokaj divje, neusmiljeno in obvezujoče rušila zastarelo pojmovanje gledališča na Slovenskem, poskušal dati tudi oprijemljivo obliko« (Javoršek 1988, 23), in sicer v *Kriminalni zgodbi*, uprizorjeni l. 1955 v SLG Celje; *Povečevalnem steklu*, ki je doživelo premiero l. 1956 v Drami v Ljubljani; *Veselju do življenja*, ki ga je Oder 57 uprizoril leta 1958 na odru ljubljanske Drame in *Koncu hrepenenja*, ki ga je Odru 57 predlagal v uprizoritev v začetku 60-ih, a ga je vodstvo zavrnilo. Osnovna tema je pri vseh eksistencialistično iskanje smisla oz. nenehna deziluzija, ki v končni fazi prikaže nesmisel sodobne eksistence in družbe. Ob tem se pojavljata še problema kreacije in gledališke komu-

nikacije, ki ju je mogoče najprej razumeti kot kritiko revolucije – njen namen je bil oblikovati novo družbo in človeka, kar neizbežno vodi v nasilje – nato pa še kot problematizacijo gledališča samega, kar je pogosta lastnost absurdne igre (Pavis, 27). Najčistejši primer tega je drama *Povečevalno steklo*, katere osnovna tema je nadzor oblasti nad drugačnimi (Janezom Pohlinom). V prvem delu (*Oblačenje*) gre za gradnjo harmonične družbe, ki svoje probleme (npr. razmerje Klarica – Brumen) prikriva z iskanjem grešnega kozla in nasiljem nad njim. Drugi del (*Slačenje*) je demistifikacija tega družbenega projekta. Mrtvi Pohlin postane svetnik, saj je tisti, na katerem naj bi slonela harmonija, a on tega ne gleda mirno. Vstane od mrtvih in resnica začne prihajati na dan. Vrstijo se obtožbe, igralci izstopajo iz vlog in komentirajo svoja dejanja, se odločajo o žanrski opredelitvi igre, razmišljajo o javnem zgražanju, ki ga bo povzročila predstava, v kateri so zabodli župana ... Dogajanje postane satira sodobne družbe in teatra, ki jo konča zabodeni Župan z besedami: »Prekrijmo vendar tole svinjarijo ter začnimo živeti, kot da je ni bilo. Boste videli, kako bo življenje lepše« (Javoršek 1967, 273)!

Tudi Peter Božič je začel v enodejankah *Zasilni izhod* in *Križišče* – uprizorjeni sta bili skupaj na Odru 57 15. maja 1961 – z eksistencialističnimi temami iskanja smisla, ki ga v veseli igri *Vojaka Jošta ni* (1962) pripeljejo do radikalnega metafizičnega nihilizma. Vsi dogodki se nenehno ponavljajo in so nesmiselni (mizarja Jošta razglasijo za mrtvega in mu postavijo spomenik, čeprav je on živ in ugovarja; Gospodar vsak dan ubije hlapca, a je ta še vedno živ ...). Kljub temu ima tekst številne namige na oblast. Temo herojstva, ki je prazna forma, saj je Jošt živ, družba pa ga proglasi za mrtvega, da bi rešila lastne probleme; odnos med gospodarjem in hlapcem, ki se vleče skozi ves tekst s številnimi povišanji hlapca v Hlapca, boji med njim in deklo, ki se čuti ogoljufano, hlapčevo svobodno voljo, ko zadavi Obisk in posledično kaznijo (umorom hlapca); prisotnost institucije VDR (varuhi družbenega reda) in Izslednika, ki skrbita za ohranjanje sistema ipd. Družba v *Vojaka Jošta ni* je do kraja totalitarna, saj onemogoča spremembe (vse se večno vrača), in gnila, ker temelji na metafizičnem nihilizmu.

V 50-ih in 60-ih srečamo večinoma satirični absurd (izjema je Jovanovičeva igra *Predstave ne bo*), šele 70-ta pa so razvila tudi ostali dve strategiji. Morda najbolj plodni pisec povojne absurdne drame je Dušan Jovanovič [*Predstave ne bo* (1962/63), *Znamke, nakar še Emilija* (1969), *Norci* (1970), *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka* (1971), *Vojaška skrivnost* (1983)]. *Znamke, nakar še Emilija* prikazujejo spopad dveh vo-hunskih skupin, ki se borita za zbirko znamk, ki predstavljajo šifro. To zunanje dogajanje je nenehno relativizirano, saj je Filatelist morda izjemen agent, ki ga ne morejo zlomiti, ali pa preprosto nezadovoljeni moški, ki je znamke našel in hoče žensko (Emilijo). Podobno se dogaja z odnosom med Možakarjem in Emilijo, ki sta morda mož in žena, morda le dva agenta, Možakarjem in Albertom ... Na koncu se že zdi, da je zmagała Emilija, ki je pobila vse ostale, se ulegla z znamkami med trupla in poklicala centralo, naj pridejo ponjo, a na oder pridejo le tri kure, kar kaže na skrajno satiro bržkone na organizacije tipa UDBA.

Norci so absurdna ponovitev revolucije, ki jo izvedejo pobegli norci iz umobolnice z zavzetjem brivnice in študentske sobe nad njo. Pomembno je, da se študentje po prvem omahovanju pridružijo revolucionarnim silam, kar jih potegne iz sicer brezsmiselnega življenja. S tem dobivajo *Norci* družbenokritične poudarke, saj pokažejo, da družba po prvi revoluciji (socialistični?!) ne onemogoča nadaljnjih prevratov in da poraja nove konflikte in nasilje (Zorči ubije Tineta, Duks se gre na koncu pretepat). Zanimiv je prikaz oblasti, ki ponovno prevzame kontrolo, saj Glas govornika in Glas iz zvočnika razglašata stalinistične metode. Zamisel o državnih zaporih: »Prvič: zapori bodo za vse in za vsakogar. (...) Četrtrič: uresničene bodo stoletne sanje proletariata o popolni enakosti in enakopravnosti« (Jovanovič, 47–48). Edina možnost za uresničitev socialistične utopije je splošno črtanje svobode posameznika. »Generalni direktor zaporov bo obenem šef vlade, predsednik republike in vrhovni poveljnik oboroženih sil. (...) Vsak ljudski poslanec bo lahko in ne samo lahko, bo gotovo rotiran v jetnika proizvajalca. Amnestije ne bo« (Jovanovič, 48). Rešitev iz te represije se kaže v umiku v zasebnost, saj se na koncu, ko gre Duks v javni spopad s sosedom (miličnikom), Vojko ljubi z njegovo punco Manco.

Najbolj radikalna dela nihilističnega absurda srečamo pri Milanu Jesihu (*Grenki sadeži pravice*, *Brucka ali obdobje prilagajanja*), Pavlu Lužanu (*Salto mortale*) in Emilu Filipčiču (*Kegler 6*, *Ujetniki svobode*). Jesih v *Grenkih sadežih pravice* že na samem začetku bralca oz. igralca opozori, da ne gre za tradicionalne dramske osebe. »Spol in sklon igravcev nista določena, želeti pa je, da so njihove duše široka in svetla pobočja, saj je sonce pokrovitelj življenja in njegov budni pastir« (Jesih, 6). Dialog drame vsebuje številne kritične namige in ugotovitve o sočasnih oblasti in družbenem sistemu, ki pa so kamuflirane s kaotičnim (absurdnim) dialogom, ki jih obdaja.

GOBAVEC Kaj misliš o svobodi v tej deželi, zdaj že lahko rečeš?

GRBAVEC Na psu je.

JEMAVEC Ali ga jaše?

GOBAVEC Je volčjak ali buldog?

GRBAVEC Nič ga ne jaše, tudi pes je že crknil.

JEMAVEC Po njem je.

DAJAVEC Blagor mu (Jesih, 12).

Podobno funkcionira ilustracija socialističnega gospodarstva, v kateri najprej predstavijo optimistične rezultate podjetja, da bi v naslednji repliki ugotovili, da je v tovarni posebna komisija, ki raziskuje eksplozijo peči. Vzrok se išče v sabotaži znotraj kolektiva (namig na iskanje vedno novih notranjih sovražnikov?!), stvar pa se povsem nenadno zaključi z ugotovitvijo, da bo posledica razmer izguba v naslednjem letu, a s krediti ne bo nobenih problemov (Jesih, 22–23). Ne manjka niti zgodba o nasilnem zasliševanju (Jesih, 33–34), celota pa se na koncu izteče v katastrofo, ko Jugoslavijo napadejo Paragvajci z eskimskimi raketami, osebe na odru se vzajemno pobijejo, preživeli Grbavec pa se odloči narediti samomor pod Pohorje-expressom. Družbeni sistem se pri Jesihu kaže kot skrajno kontra-

diktoren, absurden, predvsem pa vodi v lastni propad, katastrofo globalnih razsežnosti, ki bo prinesla dokončno uničenje.

Filipčič nadaljuje to tradicijo v *Keglerju 6* in *Ujetnikih svobode*. Slednji pomešajo grške bogove (Kronos in Gea), predsednika obeh velesil (Robert, Moric), agente CIA in KGB (Štorklja, Schusster), kapitalista Hoffmana idr. Temu kolažu sledijo tudi teme, ki se gibljejo od grožnje atomske katastrofe – ta se na koncu tudi zgodi – do problemov neplodnosti, revolucije in izkoriščanja delavcev s strani kapitala ter špijonskih zarot. Po jedrski vojni in uničenju sveta industrijalec Hoffman potuje po vesolju in predstavlja dosežke človeštva na LP plošči iz Houstona ter sprašuje: »Max ka-li veste, kje bi trudni Ojdip, uboga para, pot svojo našel na Kolon?« (Filipčič, 64)

V 70-ih se vedno bolj uveljavlja strategija absurda kot strukturnega načela. Sem spadata Pavel Lužan (*Srebrne nitke*) in Rudi Šeligo (*Čarovnica iz Zgornje Davče, Svatba, Slovenska savna*). Glavna lastnost teh dram je v tem, da svet prikazujejo skrajno kaotično in katastrofično in da te situacije ne morejo razrešiti v neobvezno igro kot igre nihilističnega absurda. V Šeligovi *Svatbi* (1981) arhaični običaji izgubijo nekdanjo vsebino in postanejo sredstvo manipulacije. Božja otroka Jurij in Lenka, ki bi bila pri Strniši še nosilca intuicije, postaneta sredstvo zabave ostalim osebam. Nenehne poroke in izkoriščanje prizadetega para dobijo grozljive poteze, saj gre za izživiljanje frustracij ostalih oseb. Lastne probleme skušajo namreč prikriti z uveljavljanjem premoči nad drugimi, kar se izrodi v stalno nasilje vseh nad vsemi. V *Slovenski savni* (1986) se nasilje zaradi spoznanja, da ima vsak svojega okostnjaka v omari, in posledičnih občutkov krivde obrne na same dramske osebe, kar pomeni, da vseskozi mazohistično zahtevajo pretepanje, se očiščujejo v razbeljeni savni ipd.

Zaključek

Po vojni je oblast po sovjetskem vzoru forsirala obliko socialističnega realizma. Čeprav po mnenju Janka Kosa socialističnega realizma v pravem pomenu pri nas ni, se zdi, da je bila medvojna in povojna agitka v marsičem blizu temu idealu. Nič čudnega torej, da je kasnejši razvoj upor proti temu modelu. Slednjega je določala realistična forma in utopična podoba harmonične družbe, ki bi uspela v popolnosti realizirati svobodo posameznika.

Realistična drama je predstavljala najprej apologijo družbenega sistema, ga začela v 50-ih in 60-ih kritizirati z eksistencialističnih pozicij – pokazala je na problematičnost revolucionarnega nasilja in nemožnost svobode posameznika v novi družbi – se umaknila v ozadje po prepovedi *Tople grede* in zaustavitvi prvega vala liberalizacije koncem 60-ih ter ponovno prišla v ospredje v začetku 80-ih, ko je sistem kazal prve simptome razpadanja in je bilo mogoče pričakovati realne spremembe.

Poetična drama in drama absurda sta se pojavili praktično v istem času (sredi 50-ih) in sta bili najprej iskanje nove dramaturške forme, obenem pa posredno izražanje kritike oblasti. Generacija dramatikov, ki je svoja glav-

na dela napisala v 60-ih, je bila rojena pred vojno in je bila spričo splošne liberalizacije prepričana, da je socializem edini možni sistem, ki je sicer zašel na stransko pot, a se je mogoče vrniti k njegovim izhodiščem in najti nove rešitve. Od tod primat poetične drame, ki že po svoji strukturi predvideva obstoj neke pozitivne metafizike. 70-ta so prinesla dokončno deziluzijo družbene utopije, ki je osnovni pogoj za razmah drame absurda. Če je v 60-ih Božič še tipal v smer eksistencializma, in Jovanovič v smer absurdne satire, pride pri Jesihu, Lužanu in Filipčiču do dokončnega razkroja dramaturgije in jezika ter pri Šeligu do skrajnega nihilizma in katastrofične podobe sveta. Drama absurda je najbolj konsistentna linija povojne slovenske dramatike, saj ji lahko sledimo brez prekinitvev od l. 1956 dalje, obstaja pa tudi v 80-ih, ko ponovno stopa v ospredje realistična drama.

Slobodan Selenić je l. 1961 ob Smoletovi *Antigoni* zapisal, »da je mitološka formula drame postala danes pri nas formula hipokrizije nekega dela naše dramatike, podtalni poskus nepogumnih avtorjev, da sporoče svoje ideje izza mitološkega zaščitnega paravana, ki so ga tu postavili izključno zaradi razloga osebne varnosti avtorja, ki je netrden v lastnih kriterijih in v lastno lojalnost do samega sebe« (Selenić). Ne glede na to, ali se strinjamo s Selenićem v tem, da je šlo za strahopetnost avtorjev, lahko v razvoju obravnavane dramatike zasledujemo nekakšno krožno gibanje, v katerem se dramatika vedno znova približuje neposredni kritiki družbenega sistema (postavljeni v tukaj in zdaj ter realistično obliko), doživi konflikt z oblastjo in se ponovno umakne za zaščitni paravan, ki je lahko prostorsko-časovna premestitev, ali pa uporaba forme, ki kritiko relativizira (poetična drama, drama absurda). Natančnejše analize teh mehanizmov mi na tem mestu ne dovoljuje omejeni obseg, zato naj navedem le primere konfliktov med slovensko dramatiko in oblastjo. Leta 1956 so po šestih predstavah umaknili s sporeda Javorškovo *Povečevalno steklo*, ki spada na sam začetek drame absurda pri nas (Kermauner 1996, 30–32). Ta prepoved sodi še v kontekst odpora do sodobnih zahodnih dramskih oblik, podobno kot problemi ob uprizoritvah Ionescove *Plešaste pevke* v Ljubljani (Javoršek, 26–27) in Beckettovega *Godota* v Beogradu (»Pozorište i vlast«, 84–88). Leta 1964 je oblast minirala premiero *Tople grede* – šlo je za neposredno kritiko sistema v realistični obliki –, ki je doživela celo edino sodno prepoved tiskanja in izvajanja v Jugoslaviji (prim. Inkret). Probleme sta imela tudi Kozakov *Kongres* – gre za podobo sodobnega dogajanja na univerzi, v katerem je odmevala tudi ukinitvev *Perspektiv* iz l. 1964 (Dolgan, 37) – in Jovanovičevi *Karamazovi* v Novem Sadu in Beogradu (ustna informacija Dragana Klaića in Aleksandre Jovičević, za *Karamazove* prim. »Pozorište i vlast« 1990, 125–132).

Za konec le še hipoteza o tem, kakšna so bila razmerja med oblastjo, gledališčem in publiko, ki jo bo treba potrditi ob drugi priložnosti. Gledališče je skušalo artikulirati kritiko družbenega sistema v neposredni obliki, a mu tega oblast ni dopustila, podpirala pa je posredno družbeno kritiko, ki se je igrala na institucionalnih odrih, ustvarjalci so dobivali državna priznanja ipd. Gledališče je na to pristalo, ker se je zdelo, da je to edina možnost delovanja, obenem pa so redki konflikti z oblastjo podeljevali celotni dramatiki

disidentski status, ki je gledališču zagotavljal veliko zanimanje publike. Kozakova *Afera* (1961), ki je bila ena najuspešnejših predstav Odra 57, je imela 9 ponovitev in 788 gledalcev (Bibič *Oder 57*, 71–74), *Kongres*, ki je nastal 4 leta po *Topli gredi* (1964), pa na 44 ponovitvah kar 18.995 gledalcev (Bibič *Izgon*, 470). Oblast je s pritiski na dramatike dosegla, da je bila v njihovih dramah družbena kritika posredna, kar je dislociralo vzroke nezadovoljstva (v SSSR, preteklost ipd.) in utrjevalo povezanost oblasti z ljudstvom. Gledalci, za katere je šlo tako enim kot drugim, so v tej strukturi najprej locirali vzroke svojega nezadovoljstva v neki zunanosti (Beograd, SSSR, vzhodni blok, prejšnja obdobja v razvoju socializma), nato pa jih je obstoj kritične dramatike, ki se je igrala v institucionalnih gledališčih, potrjeval v prepričanju, da se meje njihove svobode širijo.

V povojnem obdobju je torej prišlo do občutljivega ravnovesja med oblastjo, gledališčem in publiko, v katero so akterji vstopali z različnimi, celo nasprotnimi cilji, a je celota kljub temu funkcionirala, saj je zagotavljala vsaj delne koristi vsem vpletenim.

BIBLIOGRAFIJA

- »Pozorište i vlast u Jugoslaviji (1944–1990): druga strana medalje – obračuni i zabrane.« *Scena*. 2/3 (1990).
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.
- BIBIČ, Polde. »Kako sem doživljal *Oder 57* pa še kakšna malenkost povrh.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 61–74.
- BIBIČ, Polde. *Izgon*. Ljubljana: Nova revija: Slovenski gledališki muzej, 2003.
- BROCKETT, Oscar G. in Hildy, Franklin J. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 2003^o.
- DOLGAN, Marjan. »Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst.« *Primerjalna književnost*. 1 (2004): 25–60.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- FILIPČIČ, Emil. *Ujetniki svobode*. Tipkopis SNG Drame Ljubljana.
- FOUCAULT, Michel. *Nadzorovanje in kaznovanje: nastanek zapora*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. 1. Ljubljana: Škuc, 2000.
- HRIBAR, Spomenka. »Pieteta in manipulacija.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 121–160.
- INKRET, Andrej. »Vroča pomlad 1966.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 139–188.
- JAVORŠEK, Jože. »Veselje do življenja.« *Oder 57*. Ur. Žarko Petan in Tone Partljič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988. 22–38.
- JAVORŠEK, Jože. *Gledališke igre*. Koper: Lipa, 1967.
- JESIH, Milan. *Grenki sadeži pravice*. Maribor: Obzorja, 1978.
- JOVANOVIČ, Dušan. *Norci*. Maribor: Založba Obzorja, 1970.
- JOVANOVIČ, Dušan. *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981.

- KERMAUNER, Taras. »Potovanje in milost.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 30–50.
- KERMAUNER, Taras. *Trojni ples smrti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1968.
- KERMAUNER, Taras: *Dramatika narodnoosvobodilnega boja*. 1. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1998.
- KLAIČ, Dragan. »Utopianism and Terror in Contemporary Drama: The Plays od Dušan Jovanovič.« *Terrorism and Modern Drama*. Ur. John Orr in Dragan Klaič. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1990. 123–137.
- KMECL, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1995.
- KORUZA, Jože. *Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica, 1967.
- KOS, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- KRALJ, Lado. »Maeterlinckov model moderne drame.« *Primerjalna književnost*. 2 (1999): 13–33.
- KRALJ, Vladimir. *Pogledi na dramo*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1963.
- LA BOÉTIE, Étienne. *Rasprava o dobrovoljnem ropstvu*. Beograd: Filip Višnjić, 2001.
- LUŽAN, Pavel. »Salto mortale.« *Problemi*. 2/3 (1974): 37–41.
- PAVIS, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997.
- PETAN, Žarko in Partljič, Tone. *Oder 57*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988.
- PONIŽ, Denis. »Dramatika.« *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik. Ljubljana: DZS, 2001. 203–349.
- RUPEL, Dimitrij. *Pošljite za naslovnikom / Job*. Maribor: Obzorja, 1984.
- SCHMIDT-SNOJ, Malina. *Povojna slovenska poetična drama*. Magistrsko delo. Ljubljana: 1976.
- SELENIČ, Slobodan. »Antigona.« *Borba*. 27. Maj (1961): 7.
- SMOLE, Dominik. »Igrice.« *Nova obzorja*. 10 (1957): 13–29, 121–135, 283–293.
- SMOLE, Dominik. *Antigona*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- STRNIŠA, Gregor. *Samorog*. Ljubljana: DZS, 1995.
- SZONDI, Peter. *Das lyrische Drama des Fin de siecle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- SZONDI, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL, 2000.
- ŠKAMPERLE, Igor. »Smoletova Antigona.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 95–106.
- TROHA, Gašper. »Partizanska dramatika.« *Primerjalna književnost*. 1 (2003): 75–94.
- UBERSFELD, Anne. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002.
- ZAJC, Dane. *Drame*. 1. Dane Zajc v petih knjigah. Ljubljana: Emonica, 1990.
- ZANI, Sofia. »Antigona Dominika Smoleta.« *Dominik Smole*. Ur. Ivo Svetina. Ljubljana: Nova revija, 1996. 109–119.
- ZUPANČIČ, Mirko. »Antigona Dominika Smoleta.« *Antigona*. Dominik Smole. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Jezik, ideologija, Slovenci*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1987.

■ THE IMAGE OF A SOCIAL SYSTEM IN SLOVENIAN DRAMATIC LITERATURE 1943–1990

Key words: Slovene drama / Slovene theatre / 20. cent. / social role / realism / poetical drama / theatre of the absurd

Although it is a matter of general consensus that the communist regime found its reflection in Slovenian dramatic literature after the Second World War, no historical surveys have tried to prove this and to show its forms in such different literary types as realistic drama, poetic drama, and the theatre of the absurd. In this article I try to fill this gap.

The analyses demonstrates the existence of images of the social system in all important dramatic texts written from 1943 up to 1990. It further shows two opposite positions on the question of the communist social order. Social realism, which existed from the thirties and strongly influenced partisan plays as well as dramatic texts of the first post-war decade, built and supported a communist social utopia. In the mid-fifties a critical position was formed in Slovenian plays and this strongly dominated from 1960 onwards. It was a consequence of the historical development of Yugoslav society – firstly in the dispute with the ComInform in 1948 that led to the break with the U.S.S.R., and some highly traumatic purges within the communist party, and secondly, the fact that the difference between utopian projections and reality became more and more evident. I find reasons for the latter in paradoxes of modern sovereignty, described by Etienne de La Boetie, Michel Foucault, and Giorgio Agamben.

Since dramatic texts in the 50's and 60's were written by authors born before WW II who were strongly influenced by the experience of war and therefore had an unshakable confidence in the revolution, they mainly tried to return to the roots of the socialist revolution in order to change the course of future development. After the suppression of the first liberalisation at the end of the 60's, a new generation of dramatists came to dominate the scene, which was now suffering profound and bitter disillusionment, and therefore could bring forward the theatre of the absurd. This was substituted by socio-critical drama at the beginning of the 80's, following the death of Tito, which revealed the first signs of decay in Yugoslavia.

It is interesting that the dramatic literature shows a constant tendency towards direct criticism, which means that it was moving toward the present time and space, but such criticism was, however, constantly obstructed and even banned by the authorities – *Topla greda* (Hotbed) was banned in 1964, *Kongres* (The Congress) and *Karamazovi* (The Karamazovs) had problems in Novi Sad (1968) and Belgrade (1980). The artists' response was a retreat into forms of indirect criticism (poetic drama and the theatre of the absurd), in which they expressed even more heretical views. The question of why the authorities allowed this, although this criticism was clearly recognized by the public, is beyond the scope of this article, but it definitely represents a starting point for another survey, which should be undertaken if we are to describe the role of dramatic texts and theatre in Slovenia under the communist regime.

Maj 2004

TEORIJE/TEORIJA DISKURZA IN LITERARNA VEDA: II. del

.....

Alenka Koron

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Ljubljana

Prispevek je drugi del članka o teorijah/teoriji diskurza in literarni vedi. V prvem sem po terminološkem razgledu najprej obravnavala teorije diskurza kot heterogen sklop novejših teoretično-metodoloških usmeritev v presečišču družboslovja in humanistike. Sledil je pregled v literarni vedi najpogostejših koncepcij diskurza, (lingvistične, naratološke, Bahtinove, Kristevine, filozofske in Foucaultove), in njihovih spoznavnoteoretskih predpostavk. V drugem delu članka kritično osvetlujem dve literarnovedni navezavi na sodobne teorije diskurza (Linkovo in Angenotovo) in na kratko prikažem njihovo slovensko recepcijo.

Theories/Theory of Discourse and Literary Studies: Part 2. The text is the second part of my article on theories/theory of discourse in literary studies. The first part began with a terminological examination from a perspective which considers theories of discourse as a heterogeneous complex of recent theoretical and methodological approaches at an intersection between social sciences and the humanities. What followed was an overview of the most frequent conceptions of discourse within literary studies (those pertaining to linguistics, narratology, Bakhtin, Kristeva, the philosophy of Habermas, and Foucault), and their epistemological and theoretical suppositions. In the second part of the article, I shed light on two literary applications (by Link and Angenot) of contemporary theories of discourse, and offer a brief outline of their Slovene reception.

Jürgen Link in teorija interdiskurza

Med pristopi, ki so izšli iz Foucaulta in se večinoma začeli osredotočati na socialnozgodovinske in druge kontekste historičnih diskurzivnih formacij, katerih sestavni deli so tudi literarni teksti, ali pa so se ukvarjali z dekonstrukcijo avtonomije avtorja, predstavlja Linkova teorija interdiskurza svojevrstno posebnost: skuša se namreč osredotočiti predvsem na literarni diskurz. Teorijo je Link razvil v več svojih spisih, med drugim

npr. v študiji *Literaturanalyse als Interdiskursanalyse: Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik* (1988), objavljeni v Fohrmann/Müllerjevem zborniku, in v razpravi z naslovom *Diskurs/ Interdiskurs und Literaturanalyse* (1990), napisani v soavtorstvu z Ursulo Link-Heer. Ključno Linkovo teoretsko izhodišče je, da so literarni diskurzi pojmovani kot mesta kopičenja takih diskurzivnih elementov in postopkov, ki rabijo za reintegracijo vednosti; ta je spričo sodobne delitve dela namreč razparcelirana v specialne diskurze. Hkrati pa sta Link in Link-Heerova naglasila tudi pomen oziroma doživljajsko funkcijo take reintegracije za vsakokratno konstitucijo historično specifične subjektivitete: literarni diskurz namreč omogoča subjektiviranje oziroma subjektivno prisvajanje integralne vednosti in ima za subjekt formativne učinke (prim. Link, Link-Heer 1990: 93-95).

Specifiko literarnega diskurza sta skušala avtorja zamejiti s teorijo interdiskurza. Pojma diskurz in interdiskurzivna konfiguracija sta sistematizirala tako, da označuje specialni diskurz vsako historično specifično diskurzivno formacijo v Foucaultovem smislu, za interdiskurzivna pa sta poimenovala navzkrižna razmerja, interference, integracije in povezave med več specialnimi diskurzi. Tako sta lahko razločila med elementi (specialnega) diskurza in interdiskurzivnimi elementi, razmerji in postopki, ki se lahko pojavljajo v več specialnih diskurzih. Prav interdiskurzivni elementi (analogije, metafore, simboli, miti in kolektivni simboli) do določene mere povezujejo številne specialne diskurze.¹ Literatura ima z interdiskurzivnoteoretičnega vidika paradoksalen položaj: po eni strani je specialni diskurz z lastnimi formacijskimi pravili, po drugi pa obilno posega po diskurz presegajočih elementih. To počne na dva načina, ekstenzivno, z enciklopedičnim zbiranjem vednosti, in intenzivno, pri čemer je poliizotopični oziroma večglasni diskurzivni material uporabljen tako, da so ambivalence in semantične navezovalne možnosti močno ojačane; v skrajnih primerih je v igro vpletena tudi celotna struktura specialnih diskurzov in interdiskurzov neke kulture.

Avtorja soglašata z Bürgerjem, da v obdobjih pred uveljavitvijo 'buržoazne institucije umetnosti' ni mogoče govoriti o literaturi v današnjem, modernem smislu, poudarila pa sta, da so od nekdanj obstajali diskurzi – pogosto v simbiozi z drugimi, zlasti npr. religioznimi diskurzi –, ki so imeli funkcijo zabavati publiko. Primer enciklopedičnega kopičenja vednosti je v 17. in 18. stoletju enciklopedična literatura, kakršno so pisali npr. Voltaire, Diderot in Rousseau. V njej so vseprek interdiskurzivno predelovali specialne diskurze, hkrati pa jih uporabljali tudi v literarnih žanrih v ožjem smislu. Tako je npr. Voltaire v svojih romanih predeloval filozofske, etnografske, medicinske in druge vednosti v obliki napetih, ironično obarvanih pripovedi (prim. Link, Link-Heer 1990: 92-94; Gerhard, Link, Parr 2001: 116). Poleg religije, filozofije, svetovnih nazorov druge polovice 19. stoletja in modernih medijskih diskurzov je torej tudi literaturo mogoče opisati kot na interdiskurzivno integracijo oprt specialni diskurz, ki se napaja iz že spontano oblikovanega interdiskurzivnega materiala, pri tem pa kolektivno že pripravljene diskurzivne položaje lahko modificira na tri načine: jih ojačuje, ambivalentno razkrajja ali pa kulturnorevolucionarno subvertira.

Teorijo sta soavtorja ponazorila tudi ob konkretnem primeru, Balzacovem romanu *Šagrinova koža*. To delo že na površinski ravni omenja cel niz interdiskurzivno obarvanih specialnih diskurzov 18. in 19. stoletja, ki jih je predstavil že Foucault, npr. Lavatrovo fiziognomijo, Buffonovo zgodovino narave, Cuvierovo botaniko in zoologijo, Bichatovo medicino in fiziologijo. Poleg tega se Balzacova literarna produkcija močno naslanja na tedanji interdiskurz moralistične psihologije, ki ga je soustvarjal tudi Balzac sam s svojim delom *Fiziologija zakona*. Temeljna kategorija tega interdiskurza je 'karakter', ki funkcionira delno taksonomično, delno pa že dinamično. Taksonomični spekter diskurza povezuje zgodovino narave s pravnim diskurzom, pedagogiko in moralistično psihologijo, pozneje pa še razvojno psihologijo in psihiatrijo s pravom in medicino, in vse zbrano, kot npr. pri Lavatru, ureja v stopnjevite serije ali antitetične kontrastne podobe, tabele in matrice relativno fiksnih karakternih tipov, ki jim pri Balzacu ustrezajo simbolične živalske oznake njegovih karakterjev. Nasprotno pa po svojem bistvu historistična psihologija, ki posveča pozornost razvoju, preobratom in propadu karakterjev na podlagi dinamike gonov, družbenega okolja ali 'skrivnostnih globin duše' in ki napoveduje Zolaja in psihoanalizo, pravzaprav povzroča ugašanje karakterjev starega tipa in pri Balzacu prehaja v pripovedi o usodah posameznikov, dinamiki njihovih psihičnih zlomov, metamorfoz in patologije. Kot tipičen primer Balzacovega ambivalentnega nihanja med obema interdiskurzivnima modeloma omenjata Link in Link-Heerova junakinjo Fedoro iz *Šagrinove kože*, značilno »žensko brez srca«, katere skrivnost je v besedilu nakazana še kot neka fizična ali psihična anomalija (odklon je v dispozitivu »normalnosti« pač primerna različica misterija), ki ni nikdar razkrita. Fedora torej ni le taksonomično profiliran karakter »brezsrčne ženske«, kajti ta profil zabrisujejo konotiranja psihiatričnega dispozitiva normalnosti (prim. Link, Link-Heer: 94–95).

V *Šagrinovi koži* sta razvidna tudi oba temeljna načina literarne integracije diskurzov. Značilen primer enciklopedičnega kopičenja vednosti je sklepni del romana, kjer da junak svoje čudežno usnje preiskati celi vrsti specialnih diskurzov (zoologiji, fiziki, kemiji, medicini, psihiatriji). Literarna tehnika tovrstne integracije je pustolovska, skrivnosti razkrivajoča naracija, kjer so posamezni specialni diskurzi in področja vednosti transformirani v čutnonazorno fascinirajoča, subjektivirana okolja. Za drugo obliko literarne integracije, intenzivno polisemično koncentracijo, pa so značilni simboli, ki hkrati konotirajo več specialnih diskurzov. Šagrinova koža kot simbol npr. konotira ezoterično teozofijo, ekonomijo, fiziologijo, moralistično psihologijo in ne nazadnje še psihiatrični diskurz dispozitiva (patološke) seksualnosti; ta se je tedaj šele razvijal iz starega spektra diskurzov in zanj je bil Balzacov literarni diskurz pravzaprav v marsičem preroški (prim. nav. d.: 96).

Z vidika teorije interdiskurza se je treba lotiti tudi sistematičnega in historičnega proučevanja elementarnih literarnih form, npr. raziskovanja kolektivnih simbolov, ki so pojmovani kot figurativni elementi govora (simboli, alegorije, emblemi, metafore, sinekdohe, podobe). Literarni diskurzi namreč pogosto kristalizirajo okrog kolektivnih simbolov, ki se generirajo

kot predliterarne sestavine neliterarnih, znanstvenih, poljudnoznanstvenih, pravnih ali političnih diskurzov s pomočjo metafor, analogij ali »primerov« v igri diskurzivnih interferenc in integracij, vendar jih skušajo predelovati, potujiti in preobrniti njihov predliterarni smisel. Tako se npr. Balzacova čudežna koža ambivalentno navezuje na opozicijo stroj proti organizmu, ki je vzniknila z nastankom historicističnega diskurza okrog leta 1800; izkazuje namreč lastnosti organske in (kvazi)kovinske forme, te zadnje pa naj bi konotirale stroje. Šagrinova koža se ob koncu romana izkaže za 'mehanizem', močnejši od vseh strojev, in hkrati kot najšibkejši organizem, v tekstu pa eksplicitno simbolizira dinamiko želje, spolnosti in moči. Fikcijska upodobitev simbola naj bi, skratka, po mnenju soavtorjev upodabljala dialektiko želje, ki bi rada s pomočjo moderne vednosti uveljavila moč strojev (prim. nav. d.: 96–97).

V bolj sistemski perspektivi omogoča Linkova teorija interdiskurza rekonstruiranje celote interdiskurzivnih oblik in elementov dane kulture in epohe kot neke vrste omrežene celokupnosti, ki v materialnem in formalnem pogledu bistveno pogojuje produkcijo literature. Zanj pripravljata nekakšne 'polizdelke', njen sestavni del pa je tudi kolektivna simbolika določene kulture in epohe; skupaj z drugimi interdiskurzivnimi skladišči podobja, argumentacijskih in pripovednih shem tvori bistveno predpostavko kulturnih sintez, filozofskih in religiozних podob sveta in tudi literature. Znotraj interdiskurzivnih celokupnosti se raznosmerne družbene perspektive oblikujejo v različna vrednostna stališča, ki jih teorija interdiskurza označuje in preučuje kot diskurzivne položaje, pri tem pa se navezuje tudi na kulturno in literarno sociologijo oziroma socialno zgodovino literature. Kot sta menila Link in Link-Heerova – ter se v tem pogledu nekoliko približala Iserju in njegovemu pojmovanju fikcije –, se literarni diskurzi do dominantnih diskurzivnih položajev obnašajo ambivalentno, vendar prav s takšnimi kompleksnimi položaji konstruirajo subjektiviteti pobude, ki utopično presesegajo obstoječe diskurzivne in interdiskurzivne okvire (prim. nav. d.: 97).

Linkova teorija interdiskurza se jasno postavlja v presečišču s teorijami intertekstualnosti, saj »intertekstualnost vedno že predpostavlja interdiskurzivnost« (Gerhard, Link, Parr 2001: 117). Izhaja resda predvsem iz Foucaulta, opira pa se še na semiotiko in uporablja njene modele, spoznavne postopke in repertoarje kategorij za analizo literarnih diskurzov na različnih ravneh interdiskurzivnih integracij, od elementarne do najširše, 'celokupnostne' ravni ter upošteva tudi dognanja drugih poststrukturalističnih usmeritev. Težave te teorije izvirajo prav iz njenih semiotičnih temeljev in so vidne že pri poskusih določanja specifične literarne diskurza, v neopredeljenosti posebnega funkcijskega načina literature in nedoločenosti razmerja literature z drugimi diskurzi (prim. Winko 2001: 475). Teorija interdiskurza sicer opozori na zabavno funkcijo literature, a ta predvsem povezuje literaturo z nekaterimi drugimi, sorodnimi diskurzi in zato ni specifična le zanjo; razen namiga o paradoksalnem statusu literarne diskurza pa tudi ni pojasnjeno, kaj naj bi ga razločevalo od drugih specialnih diskurzov, ki prav tako nastajajo z interdiskurzivno integracijo.

Z vidika literarne metodologije bi bilo med prepoznavnimi karakteristikami teorije interdiskurza vsekakor treba naglasiti razširitev spektra vprašanj in socialnozgodovinskih ter drugih (npr. psihoanalitičnih) kontekstov, ki jih v primerjavi s tradicionalnimi socialnozgodovinskimi pristopi zmore pritegniti v svojo obravnavo. Kljub temu da je s preusmeritvijo pozornosti h kontekstom oziroma interdiskurzom, njihovim elementom in celokupnostim v primerjavi s pristopi tako imenovane druge metodološke paradigme zanemarjena avtonomija umetnosti in močnejše naglašena posredovanost literature, pa teorija interdiskurza vendarle upošteva konstitucijo literature in njeno materialnost. V tem se tudi oddaljuje od zgodovine idej, s katero jo sicer družijo interes za mišljenjske tokove in nazore različnih kultur in epoh. Hkrati je s to teorijo vzpostavljen stik s področji vednosti, ki jih je v svoje območje raziskovanja že vključila npr. zgodovina mentalitet in zgodovina vsakdanjega življenja, medtem ko so imeli doslej v bolj duhovnozgodovinsko orientiranih pristopih seveda prednost filozofske teme in konteksti (prim. Winko 2001: 476).

Teoriji bi bilo težko očitati neekspliciranost temeljnih teoretskih izhodišč in predpostavk, metaforiziranje teoretskih pojmov oziroma odpravo meta-jezika, kar so sicer ponavljajoči se očitki postrukturalističnim usmeritvam. Ker pa se ni pretirano ozirala na novejšo marksistične pristope, ni presenetljivo, da jo je doletela kritika s pozicij, ki so bliže zgodnjefoucaultovskim stališčem o literaturi kot protidiskurzu. Jochen Hörisch in Hans-Georg Pott sta namreč očitala Linku scientizem in spregledovanje vloge literature kot negacije zahodne logike gospostva ter opozarjala na relativno avtonomnost literature glede na prisilne racionalnosti medsebojnih družbenih povezav znotraj modernih industrijskih družb (prim. Kammler 1992: 636). Siegfried J. Schmidt pa je z bolj socioloških pozicij empirične literarne znanosti podvomil o tem, da bi zadoščalo koncipirati diskurz zgolj kognitivnoteoretično, le kot posebno področje vednosti in brez upoštevanja diskurzivnih praks ter sistemskoteoretičnih vidikov. Kritičen je bil tudi do Linkovega neupoštevanja literarne produkcije, ki se ne odvija sama od sebe, ampak z vidika empirične literarne znanosti vedno implicira družbeno prepoznavne aktante (prim. Schmidt 1988: 152; 146–148). Kljub kritičnim ugovorom pa Linkova teorija interdiskurza še vedno lahko velja za eno najbolj domišljernih aplikacij teorij diskurza v nemški literarni vedi.

Marc Angenot in družbeni diskurz

Angenotova teorija družbenega diskurza je v primerjavi z Linkovo teorijo zasnovana širše in že v izhodiščih seže onkraj meja literarne vede, usmerjene predvsem k literaturi. Konceptijo družbenega diskurza je Angenot izdelal in jo dopolnjeval v sedem let trajajoči raziskavi, že med njenim potekom pa je objavil več razprav, v katerih je med drugim obravnaval razmerje med literaturo oziroma literarnim poljem in družbenim diskurzom,² in tri monografije: *Ce, que l'on dit des Juifs en 1889* (1984), *Le cru et le faisandé: sexe, discours social et littérature à la Belle Époque* (1986),

Le centenaire de la Révolution 1889 (1989). Svoja dognanja je na koncu strnil v nekaj manj kot tisoč dvesto strani obsegajoče sintetično delo z naslovom *1889: un état du discours social* (1989).³ Njegov pristop je izrazito interdisciplinaren, a tudi eklektičen in se opira na različne usmeritve historičnega materializma, epistemologije, sociologije spoznavanja, sledi diskurzivnoteoretičnim smerem, analizi diskurza, sociolingvистики, tekstni semiotiki, upošteva pa tudi retoriko. Pri razvitju teoretskega ogrodja se je Angenot oprl ne le na Bahtin/Vološinova, njuno pojmovanje diskurza kot govorne interakcije in koncepcijo jezikovnega znaka kot ideologema ter na Foucaultove genealoške raziskave diskurzov kot dispozitivov moči, ampak se je navdihoval tudi pri Antoniju Gramsciju, Walterju Benjaminu in predstavnikih frankfurtske kritične teorije družbe, upošteval izročilo francoske marksistične analize diskurza (Michel Pêcheux, Régine Robin idr.) in sociološko teorijo Pierra Bourdieuja, med predhodniki pri razvijanju koncepcije družbenega diskurza pa sam navedel zlasti Roberta Escarpita, Charlesa Grivela, z omejitvami tudi Roberta Fossaerta in še druge (prim. Angenot 1989: 1084–1085). V metodoloških in hevrističnih preliminarijah, kjer se je izrekel proti imanentni, sektorsko izolirani obravnavi posameznih področij vednosti, je pojasnjeno, da je skušal v raziskavi zajeti totalnost (ali vsaj kar najširši vzorec) vsega, kar je bilo natisnjeno, o čemer se je javno govorilo in pisalo v frankofonih okoljih Zahodne Evrope v sinhronem prerezu, ki obsega celotno trajanje leta 1889. Brez vnaprejšnjih apriornih vrednostnih razločevanj naj bi medsebojno povezano preučeval literarno in znanstveno polje, filozofsko področje, politične diskurze, tisk in publicistiko, skratka, vse, za kar se zdi, da se vpisuje, priobčuje in razširja na določenih mestih in vključuje v javni diskurz, pri tem pa izrecno računal na hermenevtično-politični potencial celote. Že vnaprej je treba povedati, da kljub tej nameri v izpeljavi ni povsem zaobšel posebnosti izročil posameznih področij, čeprav je osrednjo pozornost posvetil teoretskemu preučevanju sprejetih ali ovrženih meja med njimi, menjalnih mest, interdiskurzivnih vektorjev, prodirajočih v izbrano polje, transformacijskih pravil itd., ter analizi tega, kar omogoča delitev 'diskurzivnega dela'.

Javni diskurz za Angenota ni kar neposredno dana, empirična, kakofonična in hkrati redundantna celota vsega, »kar se govori in piše v določenem družbenem stanju«, ampak mu, saj je pač Foucaultov učenec, pomeni »žanrske sisteme, tematske repertoarje in pravila povezovanja izjav« (nav. d.: 13); ustrezno jo je mogoče interpretirati šele s konstrukcijo teoretskega okvira. Njegov pristop zato ne teži k preprosti deskripciji tematik, posameznih žanrov ali doktrin v določenem obdobju, ampak artikulira javni diskurz kot družbeni proizvod in s tem hkrati kot historično dejstvo ter kot kompleksni objekt, ki ga regulirajo pravila, hegemonistične težnje in tihi zakoni, v katerih se na ideološki ravni izražajo sistemi politične dominacije in ekonomskega izkoriščanja v določeni družbi. S svojo teoretsko perspektivo se je Angenot izrecno distanciral od abstraktnosti strukturalnega lingvističnega pristopa in povzel Bahtin/Vološinovo tezo o »vsesplošni diskurzivni interakciji« (*interaction généralisée*) in množstvu v dialoške nize povezanih izjav, ki medsebojno reflektirajo druga drugo, prečijo pa jih še

pogledi na svet, miselne težnje in teorije določenega obdobja. Ta zasnova je omogočila vključitev pojmov intertekstualnost, ki jo je definiral kot »obtok in transformacijo ideologemov, tj. manjših označevalnih enot, opremljenih z razpršeno sprejemljivostjo znotraj dane *doxe*«, in interdiskurzivnost, ki je pojmovana kot »interakcija in vpliv diskurzivnih aksiomatik«. Z njimi je npr. mogoče zaznati, kako določeni ideologemi spričo izjemne zmožnosti spreminjanja, mutiranja in novih vložkov postajajo (javno) sprejemljivi in prehajajo npr. iz aktualnega časopisja v roman, medicinski in znanstveni diskurz, socialnofilozofsko razpravo itd. (prim. nav. d.: 14–17).

Toda Bahtinov »demokratični mit« vsesplošne oziroma posplošene interakcije je Angenot že v izhodišču križal s postmarksistično koncepcijo hegemonije, ki mu ne pomeni le vladajoče, dominantne celote diskurzivnih shem, tem, idej in ideologij v globalnem družbenem diskurzu, ampak nekakšen kanon »repertoarjev in pravil ter topologijo statusov, ki podeljujejo diskurzivnim enotam take vplivne in prestižne položaje in jih oskrbujejo s stilom, formami, mikropripovedmi in argumenti, ki prispevajo k njihovi sprejemljivosti«. Hegemonija je zanj proizvod civilne družbe in predstavlja to, kar so za Kuhna paradigme ali za Foucaulta episteme: »regulativni sistem, ki preddoloča produkcijo konkretnih diskurzivnih oblik«, v družbenem pogledu pa »instrument družbenega nadzora in ogromno sinergijo moči, omejitev in sredstev izključevanja, zblizanih s formalnimi in tematskimi arbitrarnostmi« (nav. d.: 20–23). Angenot povsem priznava, da je tako pojmovana hegemonija sekularni, neesencialistični ekvivalent heglovskega duha časa, ki pa v ozadju ne pozna »prvega gibalca«, ampak deluje kot samoregulativni sistem (prim. nav. d.: 23). Toda po njegovem jo je treba dosledno ločevati od vladajoče ideologije, ki se lahko manifestira na različnih področjih družbenega diskurza in je zanj »doktrina, reprezentacija nacionalnih vrednot in jezik dejanj, vsi pa izhajajo iz aparatov države in njenega vladajočega razreda oziroma skupine, ki nadzoruje državo«. Vladajoča ideologija funkcionira politično integrativno, »vzpostavlja zavezništvo vladajočega razreda z različnimi sektorji podrejenih slojev in pri tem zastopa predvsem interese 'najemnikov' državnih aparatov« (prim. nav. d.: 109–111; 101).

Mrežo konstitutivnih konceptov raziskave dograjuje *doxa*, ki označuje »red implicitno javnega«, zaobjema pa troje: lahko je neke vrste skupni družbeni imenovalec, repertoar običajnih tem, običih mest in vrednostnih vzorcev, ki ustreza *continuumu* v antični retoriki, sklop nerefektiranih verjetij in prepričanj v določenem družbenem stanju, nanjo pa je mogoče gledati tudi družbeno razplasteno, saj imajo različni sloji svoje *doxe*. Njeno nasprotje je gnoseologija, pojmovana kot celota pravil, ki odločajo o kognitivni funkciji diskurzov in jih modelirajo kot kognitivne operacije. Toda več pozornosti je odmerjene temu, kar imenuje Angenot »splošno romaneskno«, tj. dominantni gnoseologiji, njenim variacijam in ezoteričnostim (prim. nav. d.: 29–30). Čeprav bi bahtinovska izhodišča raziskave omogočala razširitev proučevanja družbenega diskurza s področja tiskane besede tudi na neverbalne kulturne prakse oziroma na totalnost kulturnega označevanja, na to, kar se ne govori, ni napisano in jezikovno izraženo,

ampak zajema npr. spomenike, podobe, kipe, spektakle od vojaških parad do volilnih banketov, oblačilno kulturo in kulturo hranjenja oziroma semantizacijo njihovih rab in praks, torej vse, kar tvori drugi način družbenega označevanja, ki je v razmerju s *semiosis* poimenovan kot *hysteresis*, je Angenot izbral le »semiotično modaliteto«; svojo že tako široko zasnovano raziskavo je torej omejil na področje verbalnega diskurzivnega komuniciranja (prim. nav. d.: 35–38).

Širokopoteznost izhodiščne teoretske zastavitve pa je morala biti v izpeljavi nujno moderirana. Sam korpus obravnavanih natisnjenih del, bibliografskih virov, velikost vzorca knjižnih publikacij, število pregledanih dnevnikov in ostale periodike ter drugih tiskov (ob približno dveh odstotkih izgubljenih knjig in okrog 10 do 15 odstotkih nedosegljive periodike) zbuja vse spoštovanje, a dejansko avtor seveda ne pokrije izčrpno vseh področij vednosti. V poskusu globalnega zajetja družbenega diskurza v letu 1889 so povsem izpuščena področja prava, zgodovinopisja, medicine, antropologije, moralnih ved, porajajoče se sociologije in njihovi diskurzi, skoraj povsem tudi diskurz umetnostnih ved in likovne kritike. Pri literaturi je v celoti izpuščena dramatika in nekateri tedaj sicer cvetoči žanri, polje političnih diskurzov je skrčeno le na analizo dveh velikih ideoloških »front«; znanstvenim in paraznanstvenim ter poljudnoznanstvenim sektorjem je sploh odmerjeno sorazmerno malo prostora, področje disidentskih, mejnih in protidiskurzov je obravnavano selektivno, iz njega pa sta povsem izpuščena sklopa socialističnih in feminističnih diskurzov (prim. nav. d.: 41–48). Po uvodnih poglavjih, prikazu bibliometričnih dognanj in razpustavitvi teoretskega okvira, jih je cel niz posvečenih pragmatični aksiomati, ki vzpostavlja subjekt in njegove vrednote, soočene s patriotizmom in nacionalizmom, z diskurzi o rasi ter civilizaciji. Skupina poglavij obravnava učinke hegemonije na svetovni nazor, porojen iz paradigme deteritorializiranosti, ki je inverzna ideologiji razvoja in napredka, dve posebni se ukvarjata z delovanjem *doxe* v družbenem diskurzu. Številna poglavja nato nadaljujejo z globalno analizo po sektorjih. Najprej jih je cela vrsta posvečenih publicistiki ter njeni produkciji mnenj in aktualnosti, poseben sklop je namenjen trgu političnih ideologij in njihovi delni simbiozi s publicistiko, tri so namenjena pregledu in »evoluciji« literarnega polja, nato pa sta obravnavana filozofsko in znanstveno polje predvsem »z vidika njunega bistvenega prispevka h konjunkturi, znanost pa še z vidika fantazmatske legitimacijske funkcije, ki jo podeljuje migraciji določenih ideologemov« (nav. d.: 49). Sledi pretres disidentskih in protidiskurzov, na koncu pa še obravnava nekanonične produkcije, namenjene širšim krogom, ženskam in otrokom. V sklepnih poglavjih raziskave, ki jo dopolnjujeta kronološka preglednica pomembnih dogodkov v letu 1889 in bibliografija, je Angenot v nizu rektifikacij izhodiščnih predpostavk navsezadnje »dialektiziral« naslednje funkcije družbenega diskurza: njegovo popolno nasičenost in ekspanzijo, reprezentiranje sveta, postavljanje pomnikov in izganjanje pozabe, legitimiranje in nadzorovanje, sugeriranje in spodbujanje k delovanju, proizvajanje družbe in njenih identitet, blokiranje neizrekljivega, socio-historično pragmatiko (vključno s šarmom diskurza), katere osrednja značilnost

je npr. neegalitarno razmerje med tvorcem in naslovnikom družbenega diskurza, tržnost družbenega diskurza ter produkcijo individualnosti in identitet (nav. d.: 1087–1108).

V celoti vzeto je literatura v primerjavi s publicistiko, pa tudi v razmerju z ostalimi »sektorji« za Angenota le eno od področij proizvodnje pomena, zanimivo zaradi intertekstualnega pretoka med različnimi polji družbenega diskurza. Toda hkrati je natanko tisto področje, ki prek romana kot osrednjega žanra v tem stoletju oziroma s tem, kar lahko razumemo kot njegovo narativnost in kar tvori v Angenotovi terminologiji aksiomatiko splošno romanesknega, vzpostavlja romaneskno gnoseologijo kot kognitivni temelj družbenega diskurza v 19. stoletju (prim. nav. d.: 177–198). Različne aluzije na literarno življenje in navezave na literaturo so razpršene po vsej knjigi, z njo se ukvarjajo odseki poglavij, ki obravnavajo zvrsti ženske in popularne ter otroške literature, toda poglavja, posvečena predvsem literaturi oziroma literarnemu polju, niso zelo obsežna. V prvem je najprej zarisana ideologija literarnega polja, v literarni in obliterarni produkciji pa so evidentirana divergentna razumevanja literature od aristokratskega larpurlartizma, potrošniškega literarnega populizma in strahu pred njim, zvajanja literature v tržno blago prek poskusov prilagajanja okusu širokih množic in komplementarnih ugovorov, naturalističnega posvajanja žurnalistične aktualnosti (npr. v Zolajevem romanu *Človek zver*), simbolističnih in dekadencijskih estetskih doktrin in praks, preskriptivnih uveljavljanj kanične literature pri kritičnih avtoritetah do pozivov k socialni umetnosti. V naslednjem dopolnjuje tipologijo povprečnih verzifikacij (vendar brez substandarda) nekoliko podrobnejši prerez poetik baudelairovskih modernistov in simbolistov ter vpogled v polarizacijo literarnega polja. Zadnje poglavje iz tega niza se ukvarja z romanom in njegovo radikalno, moderno fin-de-sièclovsko pikaresknostjo, med vidnimi avtorji pa so nekoliko podrobneje osvetljeni Zola, Maupassant, Bourget in pisci tako imenovanih psiholoških romanov, zlasti Maurice Barres in drugi (nav. d.: 781–845). Iz posameznih Angenotovih izvajanj je razvidno, da očitno dopušča možnost, da literatura v globalnem družbenem diskurzu izkazuje določeno specifičnost kot morda edino mesto, kjer so lahko, tako kot npr. z Emminim likom v *Gospo Bovary*, hkrati uprizorjeni učinki *doxe* na produkcijo identitete in njeno čisto nasprotje, romantične sanjarije, ki transcendirajo obstoječe družbeno stanje; vendar po njegovem produkcija identitet zaradi tega še ni izvzeta iz dialektike družbenega diskurza (prim. nav. d.: 1107). A za njegovo raziskovalno perspektivo je specifična literarnega diskurza in njegovih funkcij pravzaprav postranskega pomena, saj je osrednji cilj raziskave analiza družbenega diskurza, oddaljitev od literature pa najbrž neogibna posledica te temeljne namere.

Angenotova raziskava družbenega diskurza na sinhronem prerezu je po eni strani dosežek tako imenovane 'zgodovine simultanosti', ki je razvila lastno tradicijo in ima še novejšo odmeve,⁴ po drugi strani pa tudi sistemskega pristopa, ki se opira ne le na sociološko splošno sistemsko teorijo, izoblikovano v nemškem prostoru, ampak bolj na Bourdieujevo teorijo literarnega polja. S svojo holistično perspektivo ponuja sistemsko grajen

vpogled v intertekstualno in interdiskurzivno izmenjevanje in prežemanje heterogenih sektorjev družbenega in s tem tudi literarnega ter še nizov ob-, pol-, infra- in paraliterarnih diskurzov, njihovih praks in ideologemov, zato lahko ustrežneje obravnava tudi učinke literature na javni diskurz in ne zgolj obratne smeri učinkovanja. To so vidiki, ki so gotovo zanimivi in upoštevanja vredni za literarno vedo, kljub temu da po svoji notranji logiki pač niso tekstocentrični in ne prinašajo »subtilnih« interpretativnih uvidov v posamezne literarne tekste, saj sploh ne težijo k pomenu, ki je inherenten tekstu. Iz Angenotovih metodoloških predpostavk, ki so v duhu sodobnega metološkega pluralizma izoblikovane v interakciji marksizma, postmarksizma in kritike ideologije ter poststrukturalizma, sociološke teorije in semiotike, pa izhajajo še druge konsekvence, skupne številnim diskurzivno-analitičnim pristopom. Problematizirana je ne samo avtonomija literature, ampak tudi avtonomija avtorjev in govorcev znotraj družbenega diskurza; noben govorec ni od ideloških in hegemonističnih pritiskov javnega diskurza ter *doxe* nezaznamovan, svoboden subjekt. Tudi vloga recipienta je historično zrelativizirana oziroma v danem primeru kar implicitno izenačena z analitikom diskurza. Vse to mora voditi k sklepu, da se Angenotova raziskava z obravnavo literarnega polja kajpak ne vrača k tradicionalnim prijemom tako imenovanih 'zunanjih' literarnovednih pristopov, ampak da z dekonstruiranjem tradicionalne opozicije zunanje/notranje oziroma zunanaj/znotraj predstavlja razširitev in revizijo znanih tem in starih dilem na novi ravni ter kompleksno in ustvarjalno nadgraditev sodobnih diskurzivnoteoretičnih smeri.

Za teorijo literarnega diskurza

Zdi se, da je bila recepcija teorij diskurza v slovenskem prostoru doslej živahnejša v drugih strokah, npr. v filozofiji, teoretski psihoanalizi, sociologiji kulture, vedi o medijih, feministični teoriji in jezikoslovju,⁵ v literarni vedi pa razmeroma skromna. Kljub temu so bili v literarnovedni refleksiji in aplikacijah posameznih teoretično-metodoloških segmentov poststrukturalističnih usmeritev predvsem v delih mlajših raziskovalcev doslej vendarle upoštevanj Barthesova semiotika, Derridajeva in de Manova dekonstrukcija, Bahtinovi pogledi in revizija Kristeve ter sploh teorije intertekstualnosti in feministične teorije.⁶ Tomo Virk (1999) je v svoj nazorni učbeniški prikaz modernih metod literarne vede in njihovih filozofskih podlag zajel še Lacana in psihoanalitično teorijo oziroma teoretično psihoanalizo, prek novega historizma pa v obrisih tudi Foucaulta. Razloge za precej zadržan sprejem bi bilo delno mogoče poiskati v dolgoletni prevladi imanentistične literarnoteoretske paradigme; ta je v ideološko skrbno nadzorovanih razmerah in pogojih znanstvenega raziskovanja v družboslovju in humanistiki po drugi svetovni vojni pri nas zagotavljala vsaj minimalno avtonomijo literarnovednega delovanja in delno izolacijo pred ideološko-političnimi intervencijami dogmatičnih marksistov. Teorije diskurza so imele manjši učinek tudi zaradi razširjenosti razmeroma tradicionalnih literarnozgo-

dovinskih modelov stroke in ob primerjalni literarnozgodovinski metodi še uveljavljenosti duhovnozgodovinske metode, ki je bolj usmerjena k filozofskim kot sociološkim kontekstom. Vendar pa je mogoče v razpravi Marka Juvana *Od literarne teorije k teoriji literarnega diskurza: fragmenti za uvod* (2003) najti sorazmerno celosten, po eni strani kritičen, po drugi pa izrazito afirmativen pogled na diskurzivnoteoretične in analitične pristope, vpet v polemično poantirano refleksijo aktualnega stanja v sodobni literarni teoriji, a tudi v idejni očrt za njeno prenovu.

Juvan izhaja iz spoznanja, da so enoviti, zaokroženi in avtoritativni sistemi literarne teorije, ki bi po zgledu tradicionalnih poetik lahko uredili in sistematizirali vso vednost tega področja v ahistorično in zaprto celoto, izgubili svojo utemeljenost. Sodobne literarne teorije, pogosto oblikovane v časovno strukturirane nize relativno samostojnih metod, le odražajo stanje v stroki, v katerem tudi on prepozna posledice vplivov modernizacije, napredujoče delitve dela, vse večje specializacije in funkcijske diferenciacije, ekonomizacije in vstopa znanosti na trg. Razloge zanj pa vidi tudi v sami naravi literature, za katero se je s kritiko metafizičnega logocentrizma in esencializma v zadnji tretjini 20. stoletja vse bolj utrdila zavest o njeni historičnosti in vrednostni, družbeni, kulturni, funkcijski in časovni spremenljivosti ter se povnanjila še v raznoterosti in nepoštenosti literarnoteoretske terminologije. V tem procesu so bile z različnih teoretskih perspektiv problematizirane avtonomija literature in umetnosti, vzporedno z njo pa tudi koncepcije moderne literarne teorije, s katerimi si je ta že od ruskega formalizma dalje, upoštevajoč pri tem tudi izročilo filozofske estetike, prizadevala razviti lastno disciplinarno avtonomijo in dojeti specifičnost literature kot umetnosti (prim. nav. d.: 81–85).

Razvoj literarne teorije je v zadnji tretjini prejšnjega stoletja zanimal povsem v drugo smer; razmahnilo so se pluralizem, multidisciplinarnost in eklektičnost, literarna teorija pa se je preobrazila v med- in transdisciplinarni diskurz, ki ga je Juvan poimenoval Teorija. Njene splošne poteze, povzete po Jonathanu Cullerju in Jean-Michelu Rabatéju, so naslednje: spekulativnost, problematiziranje vsega samoumevnega, radikalna kritičnost, ki zajema tudi dosledno samorefleksijo in polemični dialog med raznimi smermi, pozornost do jezika in znakovnosti, prekoračevanje meja med disciplinami, vzpostavljenimi v zgodovini modernih znanosti. Juvan opozarja tudi na negativne posledice tega razvoja: teorija se je na zahodnih univerzah marsikje osamosvojila v samostojno področje in se s tem oddaljila od literature ali pa se konstituirala v metodološko podlago kulturnih študijev, ki so ponekod že spodrinili literaturi posvečene programe. Uveljavile so se nove teoretske metode, katerih cilj ni bil spoznavanje singularnosti in umetniške specifičnosti literarnih besedil, ampak predvsem obravnava 'globinskih' kodov, konvencij ali postopkov (družbenega) proizvajanja pomenov; temu so prilagodile tudi svoj pojmovnik. V radikalnih različicah (npr. Barthes, Kristeva, Foucault, Lacan, Althusser in nekateri njihovi sopotniki ter nasledniki) so obračunavale z institucijo vladajoče meščanske umetnosti, njenimi predstavami o literaturi in z literarnim kanonom, ter jih razkrinkavale kot emanacije politične moči, oblasti, hegemonije, ideolo-

gije, nacionalne mitologije itd. Tako so po Juvanu nehote pripomogle, da je literatura in sploh umetnost izgubila podporo javnosti, ki jo je po drugi strani že temeljito načela recepcijsko nenaporna množična medijska produkcija, tesno povezana z dejanskimi centri ekonomske in politične moči (prim. nav. d.: 85–88).

Izhod iz krize literarne teorije vidi Juvan v obratu od marginalizacije literature. Izpeljan mora biti tako, da bo literarna teorija upoštevala tudi najširšo neumetnostno kulturno produkcijo, vendar dala prednost »ohranjanju zaveznitva z interesi literature« kot umetnosti, da bo vzdrževala in reflektirala kriterije znanstvenosti ter prenovila argumentacijo in metodologijo. Juvan se, skratka, zavzame za preobrazbo literarne teorije v teorijo literarnega diskurza in za uveljavitev dveh temeljnih ciljev: s kritično navezavo na pojme in uvide transdisciplinarne Teorije ter »uporabo koncepcij besediloslovja, analize diskurza in konverzacije, etnometodologije, psihoanalize, pragmatike itn.« (nav. d.: 93) naj teorija literarnega diskurza osvetli vpetost literarnih tekstov v socialno-zgodovinske in kulturne kontekste in njihovo vključenost v obtok in produkcijo pomenov ter oblikovanje (družbenih) identitet; toda poleg tega naj pojasni ne le specifično literarnega diskurza, ampak tudi nezamenljivost in še današnjo aktualnost njegovih funkcij (prim. nav. d.: 88–90). Juvan torej predvideva medsebojno prežemanje obojega, poststrukturalističnega izročila francoske šole, ki jo ima očitno v mislih, ko govori o transdisciplinarni Teoriji, kot tudi izročila anglofone šole analize diskurza, saj ta pokriva »koncepcije besediloslovja, analize diskurza in konverzacije, etnometodologije, psihoanalize, pragmatike itn.« Nadaljevanje razprave je posvečeno idejnemu očrtu teorije, ki je, po logiki stvari najbrž neogibno, tudi sam precej eklektičen.

Temeljna kategorija teorije literarnega diskurza je spet diskurz, ki ga Juvan pojmuje bahtinovsko široko in ga, drugače kot Angenot, vsaj načelno ne zamejuje le na področje verbalnega komuniciranja. Razume ga namreč kot »rabo jezika in drugih znakovnih sistemov, ki poteka prek izjav in izjavnih dejanj v specifičnem družbenozgodovinskem kontekstu, v konkretnih komunikacijskih situacijah; z njo se v odprti verigi dialoške izmenjave ohranja, kopiči (a na tej podlagi tudi preoblikuje) določeno področje vednosti, vrednot, predstav«. Diskurz je zanj sklop nekakšnih pravil, ki posredujejo med *langue* in *parole*; v povezavi s ponovljivimi tipi okoliščin (materialnimi, medijskimi in institucionalnimi), ki v konkretizaciji jezikovnih struktur puščajo simptomatične sledi, narekuje tematike, jezikovne žanre, registre in obrazce za tvorjenja in razumevanje besedil. Je »raba jezika, prek katere se vzpostavljajo subjektna stališča, gradijo in premikajo medosebna ter družbena razmerja«. Na ozadju tega pojmovanja naj bi teorija literarnega diskurza revidirala imanentistične predstave o literarnem tekstu. Ugledati ga mora v njegovi posredovanosti, »kot dinamičen, odprt izsek« iz navzkrižnih procesov družbene produkcije pomenov, ki nastajajo v zgodovinskih mrežah in sociokulturnih razmerjih vsesplošne družbene interakcije (o njej je razmišljal že Bahtin in za njim npr. Angenot, ki mu Juvanova izvajanja v tem pogledu verjetno nekoliko sledijo) in kjer nedvoumno prihajajo do izraza učinki intertekstualnosti, interdiskurzivno-

sti in heteroglosije, obenem pa upoštevati še hermenevitično oddaljenost recipienta od produciranja besedila in verige vmesnih posredovanj (prim. nav. d.: 90–91).

S tem ko trdi, da je literarnost smiselno iskati šele na ravni diskurza, kajti ob sklopu prepoznavnih prototipnih in še sprejemljivih lastnosti, prek katerih udeleženci komunikacije vedo, da so vpleteni v interakcijo, ki se razlikuje od vsakršnih drugih, pragmatičnih, znanstvenih, religioznih, političnih itd., so prav udeleženci odločilni za presojo o njej, Juvan nedvoumno uvaja intersubjektivnost kot kriterij literarnega diskurza. Tako sicer literarnost očitno relativizira, saj jo postavlja v odvisnost od potreb, želja in pričakovanj, ki jih v literarni diskurz projicirajo njegovi udeleženci. Opozarja pa na obstoj in nezamenljivost antropoloških in družbenih funkcij, ki jih izpolnjuje literarni diskurz in jih izpričuje s trdoživostjo svojega historičnega obstoja ter razvejanostjo kulturnih praks. Svoj pledoajé za edinstvenost, nezamenljivost in dragocenost literarnega diskurza Juvan končno opre na knjigo J. D. Johansena *Literary discourse* (2002) ter na njegovo tipologijo petih diskurzov, ki jih je mogoče najti v besedilih vseh znanih družb, od ‘predzgodovinskih’ do modernih. Ti tipi so teoretski, tehnični, praktični, zgodovinski in mimetični diskurz. Po Johansenu povzema Juvan tudi pet značilnih potez literarnega diskurza: fiktivnost lastnega univerzuma; poetičnost jezika; prevpraševanje norm in vrednot prek eksemplaričnih zgodb, likov ali motivov, s čimer je možna individualizacija obćih problemov in zakonitosti; neobvezujoća ekspresivnost tvorcev in nevezujoća kontemplacija interpretov in kot zadnja še zmožnost, da v svojih besedilih mimetizira druga besedila in diskurze tako iz lastne tradicije kot tudi vseh ostalih glavnih tipov diskurza. Prav v tej mimetičnosti je po Juvanu ključ za družbeno nujnost literarnega diskurza (prim. nav. d.: 91–94).

Tudi Juvanovo teorijo literarnega diskurza, s katero se avtor angažirano vključuje v razpravo o najbolj aktualnih vprašanjih stroke, se da na splošno opredeliti za semiotično različico teorij diskurza. Nekatere nakazane rešitve spominjajo na Linkovo teorijo interdiskurza, vendar je Juvanova v svojih izhodiščih bolj izniansirana in zaradi pritegnitve sistemskih aspektov tudi bolj kompleksna. V primerjavi z Angenotovim teoretskim dispozitivom pa je najbrž tudi bolj ‘tradicionalna’ in v svojem pojmovanju literature kot umetnosti prej splošno humanistično kot politično izrazito levo opredeljena; vsekakor je videti, kot da foucaultovski genealoški zastavki, kritično-ideološka ali postmarksistična levičarska zavzetost v njegovem idejnem očrtu niso prodrli v ospredje. Juvanovo izrecno zavzemanje za proučevanje specifik in historično-antropološko utemeljene nenadomestljivosti literature ter zagovor njene dragocenosti povsem jasno preusmerjata pozornost teorije (literarnega) diskurza s kritične obravnave hegemonističnih in ideoloških procesov družbenega diskurza k temu, kar skuša biti naglašeno že v njenem imenu. Ker svoje pozornosti ne odvrća že vnaprej od ‘logocentričnega tekstocentrizma’, je mogoče sklepati, da je najbrž pripravljen v večji meri črpati iz novejših lingvistično orientiranih smeri analize diskurza, kot to velja za nadaljevalce in nadgrajevalce francoskih diskurzivnoteoretičnih smeri, a tudi domače raziskovalce, ki delujejo v okvirih raznovrstnih pril-

goditev imanentistične literarnoteoretske paradigme. Toda brez podrobnejše razdelave in ponazoritve na konkretnem gradivu ostaja Juvanova teorija literarnega diskurza vendarle fragment; šele temeljita proučitev aplikativne raziskave, izpeljane na podlagi začrtanih teoretskih predpostavk, bi omogočila pravičnejšo sodbo o njeni konsistentnosti in dometu. Teorije diskurza torej ostajajo eno od (še ne dovolj izrabljenih) področij možnega navezovanja slovenske literarne vede na vidni del spektra sodobnih razvojnih teženj v družboslovju in humanistiki – odprto za nadaljnje raziskave in posege.

OPOMBE

¹ Preprost primer analogne vezave med dvema specialnima diskurzoma predstavlja npr. prenos darvinističnih evolucijskih mehanizmov na druga področja, bolj zapletenega pa dispozitivni (npr. dispozitiv normalnosti in seksualnosti v poznejših Foucaultovih delih), v katerih je vsakokrat več specialnih diskurzov »omreženih« z več nediskurzivnimi praksami (prim. Link, Link-Heer 1990: 92).

² Angenot navaja te razprave v opombah k drugemu poglavju svoje obsežne sinteze (prim. 1989: 51). Med njimi velja omeniti zlasti: *Intertextualité/interdiscoursivité/discours social* (1983), napisano v sodelovanju z Régine Robin, *Littérature et discours social* (1984), *L'inscription du discours social dans le texte littéraire* (1985), napisano v sodelovanju z R. Robin, in *Le champ littéraire et le discours social en 1889* (1986).

³ Angenotovo teorijo družbenega diskurza je predvsem z upoštevanjem njegovih programskih razprav in z vidika razvoja koncepcije intertekstualnosti pri nas predstavil že Juvan (2000: 158–160).

⁴ Angenot navaja niz predhodnih del in spisov, ki obravnavajo umetniško produkcijo in aktualne okoliščine v enem letu: P. Rétat, J. Sgard: *L'Année 1734*; C. Grivel: *Production de l'intérêt romanesque: un État du text, 1870–1880* (1975); C. Jensen: *L'Année 1926* (1959); deli G. Gautiera in H. R. Jaussa o letu 1857 (o *Gospe Bovary* in *Cvetju zla*); študijo H. Mitteranda o letu 1875 v delu *Le discours du roman* (1980); L. Brion-Guerry: *L'Année 1913* (1971) in še nekaj drugih (prim. Angenot 1989: 1086). Eden novejših primerov 'horizontalne zgodovine' je še delo Hansa Ulricha Gumbrechta *In 1926: living at the edge of time*. Cambridge (Mass.), London: Harvard university press, 1997.

⁵ V posebnosti slovenske recepcije teorij diskurza nas lahko vsaj nekoliko uvedejo naslednje publikacije in avtorji (izbor): Vojislav Likar: *Arheološka analiza diskurza. Problemi. Razprave*, 1973, št. 128–132, str. 17–36; Mladen Dolar: *Spremna beseda*. V: M. Foucault: *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt, 1991, str. VII–XXXV; Slavoj Žižek: *Osnovne poteze označevalne analize socialnih fantazem*. Ljubljana: RSS, 1980; Isti: *Hegel in označevalec*. Ljubljana: Univerzum 1980; Isti: *Kuga fantazem*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1997; Alenka Zupančič: Štirje diskurzi v luči vprašanja presežnega užitka. *Razpol*, 2003, št. 13, str. 113–155; Mitja Čepič, Ana Vogrinčič: *Tujec in tuje v učbenikih: kritična diskurzivna analiza izbranih primerov iz učbenika zgodovine. Teorija in praksa*, 40, 2003, št. 2, str. 313–334; Braco Rotar: *Govoreče figure*. Ljubljana: Univerzum, 1981; *Teorija novinarskega diskurza*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 1996; Valerija Vendramin: *Shakespeareove sestre*. Ljubljana: Delta, 2003; Irena Kovačič (ur.): *Analiza diskurza*. Ljubljana: Društvo za uporabno jezikoslovje, 1994; Olga Kunst-Gnamuš: *Teorija sporazumevanja*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, Center za diskurzivne študije, 1995.

⁶ Primera literarnovedne navezave na feministične teorije sta npr. članek Ženje Leiler *Ž kot ženska* (*Literatura*, 6, 1994, št. 31, str. 67–74), kjer diskurzivnoteoretični aspekti sicer niso eksplicitno tematizirani, ali aplikativna raziskava Katje Mihurko Poniž *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta, 2003.

BIBLIOGRAFIJA

- Marc ANGENOT, 1989: *1889: un état du discours social*. Longueuil: Préambule.
- Mihail BAH TIN / Valentin N. VOLOŠINOV, 1980: *Marksizam i filozofija jezika*. Prevedel Radovan Matijašević. Beograd: Nolit.
- Jürgen FOHRMANN, Harro MÜLLER (ur.), 1988: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/Main : Suhrkamp.
- Ute GERHARD, Jürgen LINK, Rolf PARR, 2001: Diskurs und Diskurstheorien. V: Ansgar Nünning (ur.): *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart, Weimar: Metzler. 115–117.
- Hans Ulrich GUMBRECHT, 1997: *In 1926: living at the edge of time*. Cambridge (Mass.), London: Harvard university press.
- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon, 45).
- — —, 2003: Od literarne teorije k teoriji literarnega diskurza: fragmenti za uvod. V: Marko Jesenšek (ur.): *Perspektive slovenistike ob vključevanju v Evropsko zvezo*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. (Zbornik Slavističnega društva Slovenije, 14). 81–94.
- Clemens KAMMLER, 1992: Historische Diskursanalyse: Foucault und die Folgen. V: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (ur.): *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbeck bei Hamburg: Rowolt. 630–639.
- Jürgen LINK, 1988: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. V: Fohrmann, Müller (ur.), 1988. 284–307.
- Jürgen LINK, Ursula LINK-HEER, 1990: Diskurs/Interdiskurs und Literaturanalyse. *Li-Li: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 20, št. 77. 88–99.
- Siegfried J. SCHMIDT, 1988: Diskurs und Literatursystem. Konstruktivistische Alternativen zu diskurstheoretischen Alternativen. V: Fohrmann, Müller (ur.), 1988. 134–158.
- Tomo VIRK, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- Simone WINKO, 2001: Diskursanalyse, Diskursgeschichte. V: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (ur.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 463–478.

■ THEORIES/THEORY OF DISCOURSE AND LITERARY STUDIES: PART 2

Key words: literary science / discourse / theory of discourse / inter-discourse / social discourse / literary discourse / Link, Jürgen / Angenot, Marc / Juvan, Marko

In my contribution, which is the second part of my article on theories of discourse in literary studies, I first discuss two theoretical approaches to discourse based on Foucault: a semiotic variant of discourse analysis, which was developed by Jürgen Link and Ursula Link-Heer, and a more socio-historical analysis of social discourse by Marc Angenot, which is critical of ideology and draws inspiration also from Gramsci and Bakhtin, among others. Both approaches limit the autonomy of literature and the author, emphasising the mediated nature of literature; however, Link's theory of inter-discourse highlights the constitution and materiality of literature, and is less critical of ideology. On the other hand, Angenot also analyses discursive practices and the aspects of the system theory of literature, while Link remains within a cognitivist conceptualisation of discourse.

The rest of the article deals with the reception of theories of discourse in Slovenia. This has been very modest, partly because of the long dominance of the paradigm of immanentist literary criticism and relatively traditional models of literary history; the other reason could be the prevalent acceptance of two methods – comparative literary-historical, and even more so the methods of intellectual history – which emphasizes philosophical, rather than social contexts. Central to my discussion is an article by Marko Juvan, »Od literarne teorije k teoriji literarne diskurza: fragmenti za uvod« (”From literary theory to a theory of literary discourse: introductory fragments“) (2003). His outline of a renovation of literary theory, which is at the same time a proposal for a theory of literary discourse, is interdisciplinary and, inevitably, eclectic, but closer to semiotics than genealogy, in the Foucauldian sense, or a critique of ideology. Its theoretical framework is conceived as a complement to the theory of discourse and discourse analysis, with the history of reception (*Wirkungsgeschichte*) and their indispensable supplement, which is generally humanistic in origin: an explanation of specifics and an advocacy of the uniqueness of literature.

April 2005

(Re)Writing literary history. Ur. József Pál in József Szili.
Neohelicon (Acta comparationis litterarum universarum):
Disputationes de Historia Litterarum Scribenda, II. (XXX/2,
december 2003). 7–102.

Konec leta 2003 sta v Sloveniji in v njeni vzhodni sosedi Madžarski nastala dva sorodna projekta o vlogi literarne zgodovine v sodobni literarni vedi in kulturi nasploh. Prvi izmed njiju je zbornik razprav *Kako pisati literarno zgodovino danes?*, izdan pri Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede Znanstveno-raziskovalnega centra SAZU. Komaj kakšen mesec za njim se je pojavil drugi projekt *(Re)Writing Literary History*, in sicer v obliki tematskega bloka dvanajstih prispevkov znotraj mednarodne komparativistične revije *Neohelicon*, ki nastaja na Inštitutu za literarne vede Madžarske akademije za znanost, izdaja pa jo nizozemski Kluwer. Časovna kot tudi geografska bližina obeh projektov sicer kar sama od sebe ponujata njuno neposredno primerjavo, vendar le-ta presega domet tega prispevka in bi bila smotrno opravilo kvečjemu za katerega od poznavalcev metodologije literarne zgodovine. Vsekakor pa je na tem mestu – ob predstavitvi sklopa razprav iz revije *Neohelicon* – vredno opozoriti vsaj na nekaj stičišč in razhajanj obeh omenjenih del o aktualni vlogi literarne zgodovine, ki sta izšli skorajda istočasno.

Zbornik *Kako pisati literarno zgodovino danes?* je sad istoimenskega mednarodnega simpozija,¹ ki se je jeseni 2002 odvijal v Ljubljani in na katerem je šestnajst udeležencev iz Slovenije in iz različnih srednjeevropskih držav predstavilo vsak svoje videnje kompleksnega področja literarne zgodovine in prišlo do zaključka, »da je zgodovinsko obravnavanje literature danes sicer res z mnogih vidikov problematično, a vendar mogoče in s spoznavnega vidika relevantno, če ne celo nujno« (11), kot v uvodni besedi k zborniku povzema Darko Dolinar, ki je skupaj z Markom Juvanom pripravil in uredil tako simpozij in poznejši zbornik, v katerem je devetnajst razprav. *Neoheliconov* tematski blok *(Re)Writing Literary History* (v drugi številki leta 2003) nima za seboj kakšnega podobnega zaledja kot slovenski zbornik, razen seveda če k temu ne prištejem starejših števil te revije, od katerih nosi vsaka svoj posebni naslov v latinščini; s širše zasnovano tematiko literarne zgodovine in brez eksplisitno izpostavljenega vpogleda v njeno aktualno stanje se je *Neohelicon* namreč ukvarjal že v drugi številki leta 1993 (*Problemata historiae litterarie*), pa tudi obe številki za leto 2003 – ki je, mimogrede, jubilejno trideseto leto *Neoheliconovega* izhajanja – sta naslovljeni s podobnim nazivom (*Disputationes de historia litterarum scribenda*).

Pred vpogledom v vsebino prispevkov se je vredno nekoliko pomuditi pri samih naslovih obeh projektov. Naslov *Kako pisati literarno zgodovino danes?* je pomensko bogat in zgovorno pokaže na naravnost in zasnovno prispevkov, ki jih zaobjema. Prislov *danes* v naslovu tako na hitro opravi s dvomečim vprašanjem o možnosti pisanja literarne zgodovine, saj »implicitira pritriljen odgovor in si prizadeva iskati možnosti za njegovo realizacijo« (11). Enako informativna sta

pridevnik *literarna* in samostalnik *zgodovina*, o katerih se je podrobno razpisal uvodni razpravljavec Marko Juvan (O usodi 'velikega žanra', 30–40) in tehtno prikazal, kako si sleherni od njiju zasluži zapis zgolj še v narekovajih; pridevnik *literarna* zato, ker je literatura izgubila nekdanjo avtonomnost in vzvišeno edinstvenost ter se enači z drugimi oblikami kulture, s čimer literarna zgodovina izgublja svoj specifični status in postaja vse bolj le eden od mnogih segmentov splošne zgodovine; pojem *zgodovina* pa sam postaja »zgodovina«, saj je izgubil nekdanjo trdnost že takrat, ko je postmoderna filozofija dokončno razkrinkala utopičnost ideje o eni sami zgodovini, t. i. »veliki sintezi« in je njeno mesto zasedla množica parcialnih zgodb, ki zgodovinsko totalnost opisujejo bolj ali manj fragmentarno, vsaka iz svojega zornega kota in s svojim izborom relevantnih kontekstov. Na podoben način se poanta *Neoheliconovih* prispevkov zrcali v pomenu njihovega skupnega naslova: *(re)writing literary history* prav tako kot slovenski naslov predpostavlja nadaljnje pisanje literarne zgodovine, le-to pa je, v skladu z znamenitim reklom »Writing is rewriting«, lahko le *re-writing*, revizija zapisane zgodovine v predrugačeni, kvalitativno izboljšani obliki. Ali je ta razlaga celostnega koncepta *Neoheliconovega* tematskega sklopa ustrezna, lahko sicer le domnevamo, saj projekt nima uvodnega komentarja niti nikakršne uredniške spremne besede, ki bi po svoje orisala njegovo zasnovo (kot urednika sta napisana József Pál in József Szili, ki nista med razpravljavci). Vsekakor je presenetljivo, kako se naslova obeh publikacij, ki sta nastajali časovno skupaj, vendar med seboj ločeno, v veliki meri ujemata – oba eksplicitno apelirata na menjavo znanstvene refleksije in na obstoj nove literarnozgodovinske paradigme, ki nadomešča prejšnjo, že izrabljeno in nezadostno paradigmo.

Izraz *rewriting* v naslovu *Neoheliconovega* tematskega sklopa o literarni zgodovini je uporabljen v zelo splošnem in odprtem pomenu in ne kot specifični izraz za intertekstualnost. Dokaz za to je dejstvo, da se z intertekstualnostjo izmed vseh dvanajstih prispevkov neposredno ubada le članek **Douweja Fokkema** (Why Intertextuality and Rewriting Can Become Crucial Concepts in Literary Historiography). Fokkema poskuša najprej v strnjem pregledu uporabe pojma literarnost prikazati, kako le-ta po njegovem mnenju ne more biti lastnost samega besedila, niti ne more označevati njegove formalne strukture, njegovih referenc do realnih pojmov in odnosov ali bralčevega horizonta pričakovanj. Nato pokaže, kako se lahko zmanjšana moč teh konceptov in konvencij nadomesti ravno s pojmovanjem literarnosti kot odnosa, ki ga literarno besedilo tvori z že obstoječimi, ne samo literarnimi besedili. Jezik takega dela je »rabljeni jezik« (*used language*), način njegovega nastanka pa je *rewriting* (27). V nadaljevanju članka (28–31) Fokkema ta teoretični koncept preizkuša na Sartrovih *Muhah*, v katerih vidi ponovni zapis zgodbe o Elektri in Oresteju. Da tak način literarne obravnave ni tuj niti najnovejši slovenski literarni vedi, je lepo pokazal Peter Scherber v zborniku *Slovenski roman* (*Obdobja* 21, 2003, 389–398), kjer na podoben način analizira prozo Ivana Cankarja in Rudija Šeliga.

Precejšen del *Neoheliconovih* prispevkov se posveča vplivu globalizacije na vlogo literarne zgodovine oz. na obravnavo posledic razpada monolitnih kulturnih sistemov, ki se je že izvršil. Stališča avtorjev o tej temi so precej raznolika, mestoma celo nasprotujoča si – če nekatere preveva tesnoben občutek, da v globalnem svetu literarna zgodovina izgublja svoj smisel in možnost obstoja, so drugi neprimerno bolj svetlogledi in v izgubi nacionalnega postulata literarne zgodovine ne vidijo njenega konca, temveč možnost za njen ponovni

razcvet. **Mihály Szegedy-Maszák** v svojem prispevku *Keywords in Literary History* obravnava ključnih pojmov oz. skupnega imenovalca biografično in nacionalno usmerjenih literarnih zgodovin začenja z veliko oz. kar preveliko skepsa o nadaljnjem obstoju nacionalne paradigme. Kulturni imperializem, ki naj bi vznikal znotraj globalizacijskih tokov, ali z njim povezan postmoderni multikulturalizem lahko pomenita zlom že sedaj dokaj trhljih okvirjev nacionalne književnosti, meni Szegedy-Maszák (16–17). Nadalje zanimivo prikaže, kako je takšno stanje mogoče že danes pri izseljenskih intelektualcih, ki ocenjujejo literaturo svoje matične države iz bikulturnega vidika in pri tem vidijo popolnoma drugačno sliko kot raziskovalec od znotraj.² Svoje razmišljanje sklene s trditvijo, da je smoter revizije literarne zgodovine t. i. »pisanje na robu«, podiranje meja in odkrivanje obrobnosti.³ Temu na svoj način pritrjuje tudi **Eva Kushner** (*Towards an Experimental View of Literary History*), ko med dejavniki, ki modificirajo monolitni značaj nacionalnih literatur (multikulturalizem, jezik in književnost domorodcev ter priseljencev ...), kot najmočnejšega postavi ravno izseljensko literaturo (33). V nadaljevanju se ukvarja predvsem s pojavom postkolonialnih literatur, da bi dokazala, kot sama napiše, »eksperimentalni značaj« literarne zgodovine. Gre za zanimivi krog, v katerem postkolonializem razbije prejšnji monolitni sistem literature, vendar obenem ustvari novega; če je bila prej literatura v odvisnosti od vladajoče kolonialne sile, je sedaj v službi nacionalne zgodovine, s čimer sama postane dominantna v razmerju do literatur manjšin in priseljencev. Monolitnost njene identitete se tako zgolj spremeni, ne pa odpravi (33). Zato se mora v svetu nenehno redefinirajočih se literarnih in kulturnih sistemov oz. njihovih identitet literarna zgodovina soočiti ravno s svojim eksperimentalnim izrazom, sklene svoje razmišljanje Eva Kushner.⁴ Poudariti je treba, da izraz eksperimentalni v tem kontekstu očitno služi le kot opisna oznaka za literarno zgodovino, ki se je zaradi redefinirajočega in zato izmikajočega objekta svojega proučevanja prisiljena opovedati kakršni koli določnosti ali dokončnosti.

S perečim vprašanjem nacionalne literarne zgodovine v globaliziranem svetu se v *Neoheliconu* ukvarja še nekaj prispevkov, vendar so ti nekoliko manj teoretični in usmerjeni bolj na praktični prikaz stanja v aktualni literarnovedni situaciji. Tako **Marcel Cornis-Pope** (*Transnational and Inter-National Perspectives in Post-1989 Comparative Literary History*) zagovarja mnenje o edinstvenem položaju primerjalne književnosti v literarnih vedah vzhodnega dela srednje Evrope kot t. i. »vmesne regije« (*intermediate region*, 73), kajti zaradi skupne preteklosti in politične sedanjosti je sleherna nacionalna zgodovina tega prostora pravzaprav že sama po sebi transnacionalna. Cornis-Pope poskuša z natančno obravnavo številnih, tudi čisto zgodovinskih virov pokazati, kako so literature vzhodnega dela srednje Evrope idealni objekt za preučevanje regionalne primerjalne zgodovine (*comparative literary history*), osvobojene nacionalističnih okvirjev na eni ter izenačevalnih pojmov globalizacije na drugi strani.⁵ Da globalizacijska odprava meja še ne pomeni denacionalizacije literature, bolj kot prejšnji avtor prikaže **Randolph D. Pope**. V svojem esejističnem prispevku *Resisting the Global: The Importance of the National for a Comparative History of Iberian Literatures* (79–84) opozarja na kulturno kompleksnost Pirenejskega polotoka, na njegovo jezikovno, narodnostno, politično in geografsko raznolikost. Vse to sestavlja svoj regionalni multikulturni sistem, ki se, kot pove že naslov prispevka, upira globalnemu. Razmišljanje o pojmu

globalnega v literarni zgodovini, ki se ga, kot je razvidno iz pričujočega povzemanja, avtorji lotevajo na zelo raznolike načine, na zanimiv in optimistično odprt način sklepa zadnji prispevek *Neoheliconovega* tematskega bloka, Mexico's Oral Narrative and Global Contexts **Daniela Chamberlaina** (97–102). Chamberlain prepričljivo pokaže, kako obstranski pojavi in zapostavljeni elementi nacionalne literature v globalnem kontekstu niso obojeni na dokončno izginotje, temveč – ravno nasprotno – na ponovno oživitvev. Na primeru mehiške ustne pripovedi *corrido*, ki že dolgo služi kot nekakšen ljudski komentar aktualnega svetovnega dogajanja, Chamberlain komentira porast zanimanja za tradicionalno ljudsko slovstvo v Ameriki (*corridos, payadores*), Afriki in Evropi. To po njegovem mnenju pomeni, da imajo žanri ustnega pripovedništva zagotovljeno prihodnost ravno v sodobnem svetu brez narodnostnih preprek, potem ko so bili znotraj nacionalnih literatur praviloma zapostavljeni zaradi svoje predhistoričnosti in nejasnega izvora oz. so bili vredni pozornosti literarnega kanona le v primeru, če so se iz njih razvili kasnejši temelji nacionalnih literatur, kot npr. *Chanson de Roland* ali *Cid*. Med drugim se s tem seveda močno zamaje stereotipna predstava o kvalitativnem razvoju literarne umetnosti od primarne ustne do sekundarne pisne oblike (98–99).

Enako pomembna tematika, preko katere je možno obravnavati del *Neoheliconovih* člankov, je vprašanje primerjalne literarne književnosti in njene vloge v sodobni literarni zgodovini. Tu se zdi njen status izjemno zanimiv, zlasti upoštevajoč mnenje že omenjenega M. Cornisa-Popea, da je že sleherna literarna zgodovina postala do neke mere primerjalna (71). Cornis-Pope (74–78) vidi nove možnosti komparativističnega raziskovanja v taki primerjalni literarni zgodovini, ki ne bi v celoti izničila nacionalnega ogrođa literatur, odvzela pa bi veljavo monologičnim konceptom literarnega razvoja (narodni tradiciji, pomenim literarnim obdobjem in organski zgodovini). Kot zgled takšne zgodovine avtor podrobno predstavlja obsežno študijo *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* v štirih zvezkih, ki sta jo uredila John Neubauer ter Marcel Cornis-Pope in katere prvi del je že izšel 2004.⁶ Sorodne poglede ima prav tako že obravnavani Randolph D. Pope, ki se mu zdi pogled primerjalne literarne zgodovine primeren za kulturno situacijo Pirenejskega polotoka, vendar se mu pri tem velika težava zdi pomen nacionalnega v Španiji.⁷ V tem kontekstu je zanimiv prispevek **Geralda Gillespieja** *Comparative Literary History as an Elitist Metanarrative* (59–64), ki se ga da razumeti kot avtorjev zagovor elitnega statusa primerjalne književnosti kot nekakšne metazgodbe, dvignjene nad nacionalnimi literarnimi sistemi.

Poleg Marcela Cornisa-Popea, ki kot avtentični primer literarne zgodovine predstavi projekt, pri katerem sodeluje kot sourednik, je v tematskem sklopu še nekaj omemb praktičnih zgledov sodobnih primerkov literarne zgodovine. Med njimi po pričakovanju prednjači znamenita *A New History of French Literature* (1989) Denisa Hollierja, knjiga, v kateri je uporabljeno veliko modelov in paradigem, ki sicer bolj kot v praksi eksistirajo v historiografski teoriji. Kot je razvidno iz kritik na Hollierjev projekt, objavljenih v obravnavanem *Neoheliconovem* sklopu, je sodobnih modelov in paradigem v Hollierjevem literarnozgodovinskem poskusu morda celo preveč. Eva Kushner Hollierjevo knjigo postavi za izjemni in po naravi polemični primer t. i. eksperimentalne zgodovine (39), kateri se avtorica sicer posveča. Najbolj eksperimentalno pri Hollierju je že samo gledanje na literarnozgodovinsko snov ter heterogena iz-

bira predmetov obravnave za vsako poglavje posebej, čeprav Eva Kushner pri tem jasno izpostavi, da si eksperimentalna literarna zgodovina ne bi smela za temelj brezpogojno postaviti odsotnosti vsakršnih meril za ceno raznolikosti (38). »Duh eksperimentiranja zahteva izrazite in trdno utemeljene paradigme« (39), sklene avtorica svoje pisanje in znova podčrta nestrinjanje s Hollierjevim modelom literarnozgodovinskega eksperimenta, ki mu sicer posveti tretjino svojega članka (36–39). Do podobnih kritičnih pogledov na Hollierjevo knjigo se dokoplje tudi **John Neubauer** (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* or *Literary History with Multiple Timelines*). Fragmentarnost na časovni osi in odsotnost kakršne koli predstavitve literatov Neubauerja – kot že nekatere pred njim – napeljujeta k vprašanju, koliko je Hollierjevo delo sploh še zgodovina. Dilemo podkrepi z zanimivim dejstvom, naslovom francoske razširjene različice Hollierjeve knjige (*De la littérature française*), iz katerega je »izpadla« beseda *zgodovina*. Tehtna je tudi njegova trditev (67), da odsotnost veznega teksta med poglavji in iztočnica v obliki datuma na začetku vsakega poglavja bralca napeljujeta k pozitivistično enodimenzionalnem branju zgodovine kot nesporne resnice. Poleg tega, trdi Neubauer, v celotni strukturi Hollierjevega projekta ni vidnih sodobnih metodoloških paradigem, čeprav so le-te deloma uporabljene v posameznih spisih.⁸

Fernando Cabo Aseguinolaza je avtor najboljšejnega, dvanajststranskega prispevka *An Aftermath Consideration on the Role of Teleology in Iberian Historiography* (85–96). Članek je bolj filozofske kot literarnovedne narave, saj avtor v njem pregleduje vlogo teleološkega nauka v izbranih evropskih in latinskoameriških literarnih zgodovinah, nato pa se preusmeri k literaturam Pirenejskega polotoka in njihovim geoliterarnim dimenzijam, ki bi za primerjalno literarno zgodovino tega območja morale biti bistvenega pomena (96). Obravnavani polotok, zlasti njegov španski del s svojo večjezičnostjo in multikulturalnostjo, je za pričujoče literarnozgodovinsko razpravljanje očitno dokaj zanimiv, saj sta dva *Neoheliconova* avtorja (pravkar omenjeni Fernando Cabo Aseguinolaza ter Randolph D. Pope) svoji študiji v celoti namenila prav tej tematiki. Podoben magnet je, zlasti zaradi svoje zagonetne zgodovinsko-politične in družbene situacije, območje vzhodnega dela Srednje Evrope, ki sta ga za predmet svojih prispevkov vzela John Neubauer in Marcel Cornis-Pope.

V tematskem sklopu revije *Neohelicon* sodeluje tudi **György C. Kálmán**. Njegov članek *Marginal Characters of (Literary Hi)Story: The Popular, The Avant-Garde, The Subcultural in Totalizing Literary Historical Narratives* se najbolj celovito od vseh v obravnavani številki *Neohelicon*a posveča pojmovanju literarne zgodovine kot zgodbe. Sprašuje se o metaforičnem odnosu med zgodbo in zgodovino ter – najbolj zanimivo – o sami prisotnosti pripovedne strukture znotraj literarnega zgodovinopisja. Če le-to v celoti imitira strukturo zgodbe, gre za monumentalno zgodovino o »velikih dejanjih velikih mož«, ki daje lažni vtis teleološkosti in urejenega sveta (42–43). Kálmánu se zdijo zanimivejše nasprotno koncipirane zgodovine, usmerjene k nepričakovanemu, negotovemu, obrobniemu v literarni zgodovini (že v naslovu članka so kot zgledi nanizani pojmi popularno, avantgardno in subkulturno). S tem načinom je npr. možno namesto zaporedja izbranih dogodkov narediti zgodovino množice dogodkov v naključnih povezavah, česar se je posluževal že novi historizem, idealne pogoje za to pa seveda nudi hipertekstualni medij (43–44). Vendar imajo literarne zgodovine, ki se obračajo k obrobni pojavom, možnost eksistence vselej le v

odnosu do glavnega toka zgodovine, tj. do »velike zgodbe«. Prispevek lepo pokaže avtorjevo glavno poanto (47), da namreč po njegovem mnenju v literarni zgodovini nikoli ne gre brez velikih zgodb in da je še tako eksperimentalno zasnovana zgodba/zgodovina določena z nekaterimi konvencijami, npr. s konvencijo o literarnih žanrih.

Omeniti je treba tudi dva preostala prispevka, med njima uvodnega z naslovom *The Historical Pathetic* **Richarda Aczela**. Za nekoliko provokativnim naslovom o zgodovinski patetiki ter za domiselno parodijo dekonstrukcije in novega historizma se dejansko skriva avtorjeva kritika literarnozgodovinske retorike, natančneje tistih dveh njenih komponent, ki ju Aczel kar po Aristotelu imenuje *ethos* ter *pathos* in ki po avtorjevem mnenju oblikujeta večino sodobne historiografije (10). Članek *Story Cycles as a Challenge to Literary History* **Pétra Hajduja** pa je primer prispevka, s katerim – sicer pretežno teoretično naravnani – *Neoheliconov* projekt pokaže nekaj tendenc po prikazu praktičnega zgleда drugačne literarne zgodovine. Hajdu predstavlja korpusno raziskovanje žanra kratke zgodbe oz. njenih ciklov (*short story cycles*) in v dodatku k članku (55–57) postreže še z izborom naslovov madžarskih ciklov kratke zgodbe.

V sklepnem delu prispevka bi bilo primerno napisati nekaj vrstic o širšem pomenu obravnavanega tematskega sklopa komparativistične revije *Neohelicon*. Ob tem si bom spet pomagal z naslonitvijo na slovenski zbornik *Kako pisati literarno zgodovino danes?* in na njegov domet. Glede na to, da je velik del aktualnih sprememb literarne zgodovine vezanih ravno na način njenega upovedovanja in da potemtakem vprašanje pripovedi ostaja pomemben izziv pisanja literarne zgodovine, ni niti najmanj presenetljivo, da je pri obeh projektih ena glavnih tem prav naratologija; v *Neoheliconu* jo obravnavajo npr. Kálmán, Gillespie in Neubauer, v slovenskem zborniku pa najbolj celovito Alenka Koron. Obema projektoma je skupna obravnava dekonstrukcije, novega historizma, poststrukturalizma ter intertekstualnosti, čeprav obstajajo razlike v globini raziskovanja in pristopih k tematiki.

Izmed konkretnih rešitev za prenovitev literarne zgodovine velja posebej omeniti dve, ki se pojavljata v obeh obravnavanih delih. Najprej gre za hipertekstualni arhiv, ki ga zaradi svoje nehierarhične in nelinearne strukture kot obetavni (in še zdaleč ne v vsej meri izkoriščeni) medij literarne zgodovine vidita Marko Juvan in György C. Kálmán. Druga, bolj metodološko obarvana rešitev, pa je razvijanje literarnozgodovinskega raziskovanja na sicer nadnacionalnih, a družbeno-kulturno še vedno razmeroma homogenih območjih; za tako vrsto raziskav se je uveljavil izraz področne študije (*area studies*). V slovenskem zborniku sodita sem zlasti dva prispevka: kulturološka študija Johanna Strutza, usmerjena na večkulturno situacijo v regiji Alpe-Jadran, ter še članek Iva Pospišila, priznanega strokovnjaka za področne študije. V *Neoheliconu* je najbolj očiten primer tovrstnega pristopa viden pri Marcelu Cornisu-Popeu, podobno osnovanih člankov pa je še kar nekaj (Randolph D. Pope, Fernando Cabo Aseguinolaza, delno tudi John Neubauer in Daniel Chamberlain). Teža teh področnih študij dokazuje vsaj to, da se nacionalnim literarnim zgodovinarjem zares obeta konec, govori pa tudi v prid tezi Cornisa-Popea o komparativističnem značaju sleherne literarne zgodovine v določenih regijah.

Tudi posamezni praktični zgledi za literarno zgodovino brez tradicionalno urejene historične pripovedi so si v obeh projektih podobni. Prevladuje seveda raz-

vpita *A New History of French Literature* (1989) Denisa Hollierja, po Juvanovem mnenju eno redkih del, ki se poskuša »ravnati po sodobni metazgodovini« (Kako pisati literarno zgodovino danes?, 31). V *Neoheliconu* jo, kot je bilo že omenjeno, obravnava Eva Kushner in John Neubauer; čeprav v svojih prispevkih izražata dokaj relevantne kritične pomisleke do tega – za marsikoga spornega – zgodovinskega poskusa, Hollierju kljub temu priznavata svojevrstno veljavo, Eva Kushner v smislu literarnozgodovinskega eksperimenta, John Neubauer pa zaradi časovne večkratnosti in razdrobljenosti. Trije prispevki iz zbornika *Kako pisati literarno zgodovino danes?* (razprave Marka Juvana, Lada Kralja in Alenke Koron; Vladimir Biti Hollierja zgolj bežno omenja) ne izražajo kritičnih stališč razpravljavcev do Hollierjeve knjige; namesto tega se različneje opazi, kaj se avtorjem razprav v Hollierjevi knjigi zdi najbolj prodorno: Juvan izpostavlja njeno »mozaično, enciklopedično strukturo« (31); Kralj njeno prehajanje iz območja znanosti v bližino eseja in podobnih (pol)literarnih žanrov (66); Alenka Koron pa v sklopu pregleda slovenskega historiografskega diskurza zgolj povzema skeptično oceno Evalda Korena do Hollierjevega mozaičnega in fragmentarnega literarnozgodovinskega prikaza (257). Očitno je torej prispevek Evalda Korena (objavljen 1997 v *Primerjalni književnosti* 20/1, 85–94) v slovenski literarni vedi za zdaj edini, ki do Hollierjevega dela pristopa z določeno mero kritičnosti; ta je opazna zlasti v sklepnem delu prispevka, kjer Koren eksplicitno poudari stališče, da »[l]iteraturološki postmodernizem [...] očitno ne more ogroziti tradicionalne literarne zgodovine« (Koren, *PKn* 20/1, 93).

Zgovornejše kot prej podane podobnosti so morda razlike med tematskim sklopom v *Neoheliconu* in slovenskim zbornikom. *Neohelicon* bralcu ponuja veliko zanimivega o postkolonialnem kritištvu in pa študijah manjšinske ter izseljenške literature in tradicionalnega ljudskega slovstva, vse v kontekstu njihovega mesta znotraj sodobne literarne zgodovine; po drugi strani je nekaj pomembnih disciplin zgolj omenjenih (npr. Jaušova recepcijska estetika v Kálmánovem prispevku) ali v celoti izpuščenih. Vendar je to razumljivo, saj tematski sklop revije pač ne more ponuditi celostnega pregleda nad številnimi literarnozgodovinskimi metodami in disciplinami. V *Neoheliconu* izpostavljene discipline v slovenskem zborniku *Kako pisati literarno zgodovino danes?* niso obravnavane (kvečjemu le omenjene), medtem ko veliko pozornosti pripada genetični kritiki (manuskriptologiji), recepcijski zgodovini ter feministični in empirični literarni vedi. Iz obeh projektov so očitno izpadle kulturne ter gejevske in lezbične študije; razlogov za to je verjetno več, med njimi morda prepričanje o njihovi dozdevni nezrelosti za večjo objektivno teoretično refleksijo, čeprav po drugi strani ni mogoče prezreti njihovega obstoja tudi v tem delu Evrope.

In nenazadnje še nekaj besed o najbolj očitnih razhajanjih: slovenski projekt je že na prvi pogled ambicioznejše zastavljen, saj po obsegu presega *Neoheliconovega* skoraj za štirikrat. Razprave slovenskega zbornika so zato preglednejše, opremljene s povzetki in številnimi citati. Prispevki v *(Re)Writing Literary History* so krajši (v povprečju dolgi sedem strani) in posledično bolj razdrobljeni. Primerjava obeh projektov pokaže še na nekolikšno vsebinsko nerazgibanost *Neoheliconovega* tematskega sklopa, ki pa najbrž ni toliko povezana s prej omenjeno fragmentarnostjo in jednatostjo objavljenih prispevkov, temveč se v prvi vrsti tiče uredniške politike. Zbornik *Kako pisati literarno zgodovino danes?* odkrito ne izpostavlja nobene metode ali paradigme literarne zgodovine (kar je v sodobnem znanstvenem diskurzu seveda odlika), izmed obravnavanih

tematik nameni vsem približno enako pozornost. V *Neoheliconu* so stvari drugačne; če je osredotočenje na Srednjo in Vzhodno Evropo v prispevkih Johna Neubauerja in Marcela Cornisa-Popea opravičljivo zaradi njunega uredniškega dela pri za zdaj nedokončanem literarnozgodovinskem projektu *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*, je manj razumljivo, zakaj ima bralec kar v dveh prispevkih možnost brati o kulturni in še marsikakšni kompleksnosti Pirenejskega polotoka. Nekoliko predimenzionirano se zdi tudi vprašanje globalizacije in njenega vpliva na literarno vedo (tj. vprašanje, o katerem se je prelilo že veliko črnila); nekateri prispevki to temo vzamejo zgolj za izhodišče in jo razvijejo v zanimivo obravnavo, medtem ko se mi pri nekaterih zdi ta tematika pretirano središčna. Iz navedenih razlogov lahko torej sklenem, da ima *Neoheliconov* tematski sklop vsebinsko nekoliko ožji domet kot slovenski zbornik.

V sklepnih besedah pričujočega pisanja se velja znova ustaviti pri ne dovolj poudarjeni točki, ki oba projekta o pisanju literarne zgodovine združuje: namreč njun mednarodni značaj, ki je pri *Neoheliconu* celo svetovni in ne le evropski. Že samo dejstvo, da se ob razpravljanju o literarni zgodovini, ki se je tradicionalno skrivala v zavetju nacionalnega, dosledno družijo znanstveniki iz različnih držav ali celo celin, po svoje zgovorno priča o sedanji obvezni široki usmerjenosti sleherne literarne zgodovine.

OPOMBE

¹ O omenjenem simpoziju sem podpisani že na kratko poročal v *Primerjalni književnosti* 25/2 (december 2002), 100–102.

² »The question arises if the history of a writer who spent most of his life in exile and the history of his/her homeland are two sides of the same history.« Mihály Szegedy-Maszák, *Keywords in Literary History*, 18.

³ »Rewriting literary history is not reading between the lines, searching for an intention that is not expressed. It is rather writing in the margins, acknowledging the supplementary status of interpretation, always revealing more margins to be filled.« Mihály Szegedy-Maszák, *Keywords in Literary History*, 22.

⁴ »[I]t could be said that because, throughout the world, literatures are constantly in process of redefining themselves within and among cultures, literary history faces a task of articulation which is necessarily experimental.« Eva Kushner, *Towards an Experimental View of Literary History*, 36.

⁵ »[T]he literatures of East-Central Europe represent an ideal object of study for a regional comparative history, freed from nationalistic agendas but also from a leveling notion of globalism.« Marcel Cornis-Pope, *Transnational and Inter-National Perspectives in Post-1989 Comparative Literary History*, 73.

⁶ Urednika sta teoretično ogrodje obravnavanega dela predstavila v posebnem prispevku. Gl. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer, 2002: *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: theoretical reflections. American Council of Learned Societies Occasional Paper*, no. 52. New York. — O delih Marcela Cornis-Popa in Johna Neubauerja je pri nas največ pisal Lado Kralj; prim. *PKN* 25/1 (96–104) in zbornik *Kako pisati literarno zgodovino danes?* (61–70).

⁷ »I would like us to consider the enormous difficulty that the importance of the national today in Spain presents for the writing of a comparative literary his-

tory that gives an accurate account of the situation, but I should say situations, of Peninsular literature.« Randolph D. Pope, *Resisting the Global: The Importance of the National for a Comparative History of Iberian Literatures*, 79.

⁸ »The absence of an overall narrative, the avoidance of reflections on methodology, and the emphasis on dates guides the reader towards a positivistic and one-dimensional reading based on a belief that “this is how it was«. While individual essays can and indeed do deal with intertextual and reception-historical networks, these have no systematic place in the book’s conception, which severely limits the “multiperspectivism« that Hollier hoped to achieve.« John Neubauer, *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen or Literary History with Multiple Timelines*, 67.

Matjaž Zaplotnik

September 2004

K ZGODOVINI, TEORIJI IN PRAKSI RAZMERIJ MED LJUDSKIM IN UMETNIM

*Marjetka Golež Kaučič: Ljudsko in umetno – dva obraza
ustvarjalnosti. Ljubljana, Založba ZRC, 2003. 329 str.*

Marjetka Golež Kaučič, sodelavka in predstojnica Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU v Ljubljani, je študirala slavistiko in primerjalno književnost, v svojem znanstvenoraziskovalnem delovanju pa večinoma sega na širše področje folkloristike. Preučuje razmerja med ljudsko in umetno poezijo, vidike poustvarjanja ljudske in fenomen ponarodele pesmi, vlogo in pomen ljudske pesmi v sodobni slovenski poeziji in njeno muzikalnost, piše o podobi človeka v ljudski pesmi, o živalih v njej, o vlogi ženske v posameznih zvrsteh ljudskega pesništva, raziskuje ljudske balade – je tudi podpredsednica mednarodne skupine za raziskovanje balad, ki deluje v okviru Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore –, vzporedno pa se posveča še teoretično-metodološkemu vprašanju folklorističnega in literarnovednega raziskovanja ljudskega pesemskega izročila. Članke in razprave je objavila v domačih in tujih strokovnih revijah in drugih publikacijah, od tretje knjige naprej je sourednica korpusa *Slovenske ljudske pesmi*, uredila je zbornik razprav *Ljudske balade med izročilom in sodobnostjo / Ballads between Tradition and Modern Times* (1998), pričujoče delo pa je njena prva samostojna knjiga.

V izrazito interdisciplinarno zasnovano monografijo, v kateri je povezala vednost s področja folkloristike in različnih področij literarne stroke (literarne zgodovine, literarne teorije, interpretacije, teorije bralčevega odziva) ter drugih ved (sama npr. omenja etnologijo, sociologijo, etnomuzikologijo in psihologijo), je avtorica vključila pomemben del svojih dosedanjih raziskav in dognanj iz magistrske naloge ter doktorske disertacije, jih predelala in dopolnila s primeri iz najnovejšega pesniškega ustvarjanja, teoretično-metodološko ogrodje pa podložila s teorijo intertekstualnosti. Pri tem je sledila izhodiščem, ki jih je v domači literarni vedi uveljavil Marko Juvan v številnih razpravah in v knjigi *Intertekstualnost* (2000; Literarni leksikon, 45), upoštevala pa še mednarodno teoretsko zaledje medbesedilnosti in pri delu s konkretnim gradivom poiskala tudi povsem izvirne rešitve. Avtoričino temeljno vodilo pri pisanju, izpostavljeno že v naslovu dela, je vseskozi nedvoumno: Ljudsko in umetno pesništvo oziroma ustvarjanje sta dva »hierarhično« in kvalitativno povsem enakovredna, čeprav zelo različna, drug na drugega nezvedljiva »obraza ustvarjalnosti« (z izrazom metaforično poimenuje oba poetična sistema). Njunjo različnost in to, kar jima je navsezadnje vendarle skupno, podrobneje teoretsko opredeljuje na več mestih. Toda protipostavljanje njunih estetik nikakor ni v ospredju njenega razpravljanja, temveč so to raznovrstnost, množstvo in kontinuiranost njunih medsebojnih razmerij, stikov, presečišč, prepletov in povezav ter prizadevanje, da bi s pomočjo teorije intertekstualnosti na slovenskem gradivu od razsvetljenstva do današnjih časov povsem konkretno in karseda nazorno prikazala njuno interakcijo, v kateri sicer prevladuje prehajanje ljudskega v umetno nad obratno smerjo učinkovanja.

K vsebinski zaokroženosti, tematski enovitosti in nazornosti knjige prispeva tudi skrbna ureditev. Predgovor, pregledni metanarativni in samorefleksivni

uvod in jedro monografije, ki ga sestavlja osem obsežnih poglavij in zaokrožajo kratka sinteza, zajetna priloga z značilnimi primeri besedil in dvema vzorčnima medbesedilnima nizoma, bibliografija in angleški povzetek, dopolnjujejo še vzporedne grafične predstavitve predlog in metatekstov z medbesediljem v krepkem tisku, oprema nekaterih ljudskih pesmi z notnimi zapisi, natančne bibliografske reference pesemskega gradiva, pogosti delni povzetki, izvirne vizualne ponazoritve razpravljanja, preglednice, sheme, tabele in slikovno gradivo iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta ter od drugih; žal pa manjkata imensko in pojmovno kazalo. Včasih nekoliko motijo le preštevilne ponovitve že povedanega.

V prvem poglavju *Ljudsko in umetno* sta vpeljana osnovni teoretični pojmovnik in primerjalno ozadje opazovanja. Pri opredeljevanju specifičnosti poetičnih sistemov se avtorica opira predvsem na folkloristične, a tudi druge teoretske prispevke, vendar je pri določanju specifičnosti umetnega pesništva nekoliko manj prepričljiva; pač pa odločno zavrača nekatere trdovratne predsodke o ljudskem (ustnem) pesništvu, do katerega je vseskozi izrecno afirmativna. Poleg dvomedialnosti ljudske pesmi upošteva še različne druge aspekte (avtorstvo, funkcijo, družbeno umestitev, konkretizacijo) in ravni (tekst, tekstura oziroma zvočnost, kontekst), ustvarjalca oziroma poustvarjalca ter širša sistemska razmerja oziroma kategorije folklorne (tradicijo, konvencijo, inovacijo, nacionalno in spomin), navaja pa tudi že temeljne možne tipe povezav in prepletov ljudskega in umetnega v sodobni umetni poeziji.

Naslednji dve poglavji sta že bolj konkretni; *Sistemi tvornega in trpnega stikanja ljudskega z umetnim* obravnavajo trpni (pretežno imitacijski), tvorni (transformacijski) in tudi mešani način oziroma tip prehajanja ljudskega v umetno in delno obratno, umetnega v ljudsko, in sicer v historični perspektivi in kontekstu ter na številnih primerih iz literarnozgodovinskih obdobjih od razsvetljenstva do danes. Pri proučitvi pesemskih primerov gre avtorici ne le za identifikacijo folklornih elementov ali racionalno podporo argumentacijskemu loku teoretskega razpravljanja, ampak iz tankočutno razbranih semantičnih razsežnosti stikanj in analize njihovih vlog razvija nastavke za interpretacije pesmi. V tretjem poglavju, naslovljenem *Ponarodela pesem – od pesnika do ljudskega pevca*, najprej podrobneje prouči proces ponarodevanja (spet razlikuje trpni in tvorni tok tega procesa) v historičnem loku od konca 18. stoletja do sodobnih časov. Analizira pa tudi historični, kulturno-politični, socialno-zgodovinski, literarnozgodovinski in biografski kontekst ponarodevanja in okoliščine, potrebne po goje in značilnosti, ki ga omogočajo, ter transformacije pesmi v tem procesu. Kot vzorčna primera sta obdelana Jenkova *Lenčica* in Gregorčičeva *Njega ni*.

V poglavju *Ljudsko in umetno v medbesedilnih nizih* avtorica teoretsko omrežje intertekstualnosti iznajdljivo prilagodi gradivu. Največ pozornosti odmeri posebni množici prepletov ljudskega in umetnega, ki jo tvorijo medbesedilni oziroma medbesedilno-muzikalni nizi besedil (metatekstov) s podobno snovjo, ki izhaja iz ene (skupne) ljudske pesemske predloge (prototeksta), metateksti pa so lahko iz različnih časovnih obdobjih. Te serije imajo po njenem hkrati ohranjevalno in prenavljajočo, z aktualnim prevrednotenjem povezano vlogo. Predstavi tudi tip medbesedilnih nizov, ki se vzpostavlja z variantnostjo ljudske pesmi; toda ta ostaja zamejen v okviru ljudskega. Iz obdelanih nizov (s predlogo v ljudski pesmi in umetnimi metateksti), ki so lahko šibki, omejeni na sodobno

pesništvo (*Pegam in Lambergar, Riba Faronika, Godec pred peklom, Galjot*), ali krepki, razpredeni skozi več obdobji in različnih stilov (*Lenora* ali *Mrtvec pride po ljubico, Lepa Vida, Kralj Matjaž, Zeleni Jurij*), obseg njihovega medbesedilja pa zelo variira, izpelje več pomembnih ugotovitev: npr. da vsi izvirajo iz pesmi z zgodbo in univerzalno temo z močnim eksistencialnim, etičnim in etničnim nabojem in da med tokovoma ljudskega in umetnega vzpostavljajo povezovalne, vsebinske, oblikovne, politične in kulturne »izohipse razmerij«. Te so lahko pomensko raznovrstne, polemične, parodične, ironične, poistujoče, zanikovalne, oblikovno kontrastne, vzporejajoče, vendar s pomenskim zasukom, idejno nasprotne, igrive, eksperimentalne idr. Še drobna kritična opazka: avtoričine shematične linearne predstavitve nizov so zelo pregledne, a vzbudijo vtis, da se kronološko sledeči metatekst v nizu intertekstualno navezuje tudi na vse predhodne. Iz natančnih posameznih analiz, ki prehajajo v interpretacije, pa se da sklepati, da to ni pravilo in da so včasih navezave le izbirne; kot celota predloge, njenih predhodnic v mitih in vseh metatekstov morda živijo predvsem v zavesti raziskovalcev in posvečenih bralcev.

Peto poglavje z naslovom *Slovenska ljudska pesem in sodobna slovenska poezija: razmerja, odnosnice, muzikalnost* ponuja širok pregled medsebojnega prežemanja ljudskega in umetnega v poeziji slovenskih pesnikov druge polovice dvajsetega stoletja, zastavljen z dveh vidikov. Eden je literarnozgodovinski, saj vključuje diahroni prikaz dveh valov: prvi nastopi okrog leta 1960 in se spet okrepi sredi sedemdesetih (sem sodijo pesmi in druga dela, ki so jih napisali Dane Zajc, Jože Snaj, Veno Taufer, Gregor Strniša, Svetlana Makarovič, Milan Jesih, Miroslav Košuta, Herman Vogel in Marko Kravos, pogojno tudi Franci Zagoričnik in Iztok Geister); drugi pa se začne okrog leta 1980 in traja do danes (zajema npr. pesmi Milana Vincetiča, Ifigenije Zagoričnik, Vena Dolenca, Srečka Rijavca, Štefana Remica, Damjana Jensterleta, Alenke Jensterle-Doležal, Boštjana Seliškarja, Janija Oswalda idr.). Naslednji vidik je sistematski in z izbranimi primeri predstavi klasifikacijo intertekstualnih ljudskih odnosnic. V grobem jih po Juvanu deli na citate struktur ljudskega kot koda in stilizacije ter na empirične, pretvorjene citate pesmi in aluzije, nazadnje pa še na različne hibridne primere, vendar jo zanimajo tudi njihove vloge v besedilih. Vzroke in okoliščine privzemanja ljudskega v sodobni poeziji skuša pojasniti predvsem znotraj sistema literature, ki pa ni izoliran od družbenih in drugih kontekstov: kot iskanje navdiha v živih virih ljudske ustvarjalnosti in zelo individualno aktualizacijo izročila (jezikovno poetično, eksperimentalno, igrivo, družbeno angažirano ali povsem intimno osebnoizpovedno) v času izpraznjenosti uveljavljenih poetik, okostenelih poetoloških načel, artistskih postopkov in konvencij, krize tradicionalnih vrednot, razkroja družbenih norm in omajanih metafizičnih temeljev. S to tezo, izraženo na različne načine na več mestih v knjigi, avtorica sledi drugim preučevalcem sodobne slovenske poezije, Paternuju, Kosu, Hribarju in Juvanu.

Zadnja tri poglavja so bolj aplikativna, posvečena delom štirih reprezentativnih avtorjev v prvem valu intenzivnega medbesedilnega prepletanja umetnega z ljudskim, pesmim Makarovičeve, Strniše in Tauferja ter romanu Jožeta Snoja *Fuga v križu*. Posebno poglavje je odmerjeno pesnici, saj so v njenih pesmih organsko združene prvine obeh tokov, tako da »so videti kot naravni podaljšek ljudskega pesništva v sodobnem svetu literature« (str. 187). S poslušom za izredno raznolikost uporabljenih medbesedilnih elementov so s pri-

meri ponazorjeni pesničini citati struktur (verza in kitic, ritma in rime), žanrske stilizacije ljudskih balad, poskočnic, izštevank, urokov, igric in celo molitev, aluzije, empirični in preoblikovani citati, navezave na ljudske šega, verovanja in mitološke like (poleg prevzetih ljudskih je ustvarila tudi lastne), vključno s prenosom muzikalnosti: avtorica nas opozori na pesmi (npr. *Kolovrat*), ki jih je mogoče zapeti na melodijo predloge. Večkrat prepričljivo pokaže, kako prav poznavanje koda ljudskega omogoči razumevanje njenih posameznih pesmi. Vzporedno pojasnjuje še pomenske interakcije, ki jih poraja pesnično temeljno poetično načelo inverzne kontrastnosti med uporabljeno formo in novo vsebino pesmi, in interpretira njene izvirne transformacije ljudskega (ironične, zanikovalne, sarkastične, absurdne, fantastične, groteskne, zlovešče, mračne idr.) v sozvočju z njenim individualnim pesniškim obzorjem ter filozofsko in idejno naravnostjo.

Na podoben način sta v sedmem poglavju primerjalno obdelana še Gregor Strniša in Venko Taufer. Čeprav sta pripadnika iste generacije in sta se pesniško uveljavila skorajda sočasno ter sta celo specifično intertekstualno speta, sta si poetološko, miselno in duhovno pa tudi v razmerju do ljudskega diametralno nasprotna; prvi ostaja v obzorju modernizma, drugi pa se od zbirke *Pesmarica rabljenih besed* (1975) naprej kaže kot postmodernist. Avtorica tudi zanj trdi, da v svoje pesnjenje nista zajela le verbalne komunikacije, ampak še teksturo, torej muzikalne prvine, in kontekst ljudskih pesmi. Transformiranje ljudskih odnosnic, ki podpirajo polisemijo pesmi in so spet skrbno izpisane ter komentirane, pa jasno pokažejo, kako pesnika iz občutja odtujenosti, absurdnosti in breztemelnosti sveta snujeta različni poetiki. Strniša v poeziji in poetičnih dramah resnobno in formalno urejeno oživlja arhaično in arhetipsko v ljudskem, opušča antropocentrizem in se od zemeljskega sveta obrača v kozmos in prostore antropomorfne vesoljne zavesti, pri Tauferju pa prevladujejo ironija, poetska distanca, eksperiment in igra.

V zadnjem poglavju knjige se je mogoče prepričati še o uporabnosti avtoričinega pristopa za analize ljudskih odnosnic v proznem pripovedništvu. Tudi pri Snojevem romanu *Fuga v križu* se avtorica ne omeji le na prepoznavanju folklorističnih prvin, ampak z določanjem njihovih vlog (loči poetično, nacionalno, estetsko, obredno in pomensko-namensko) in osmišljanjem transformacij oblikuje relevantne vidike za njegovo interpretacijo.

Monografija Marjetke Golež Kaučič torej s komplementarnim dopolnjevanjem folkloristične eruditske plati izrisuje za literarno vedo pomembna spoznanja, podprta z avtoričinim temeljitim poznavanjem širokega korpusa besedil v obeh tokovih ustvarjanja. Namesto trdovratne literarnozgodovinske marginalizacije ljudskega izročila ponuja argumente o trajni interakciji ljudskega in umetnega v slovenski poeziji in njenih razvojnih fazah od razsvetljenstva do današnjih časov, ti pa prepričljivo govorijo v prid tesnejše zraščeni pesniških sistemov. Predstavi tudi konkreten literarnozgodovinski oris razvojnega procesa njenega medsebojnega prepletanja. S svojim pristopom in navezavo na teorijo intertekstualnosti, ki jo je mogoče označiti za različico semiotične metode, pokaže, da je njena izvorna »tekstocentričnost« teoretično-metodološko združljiva s folkloristično, sociohistorično, literarnozgodovinsko in duhovnozgodovinsko metodo. Z analizo šibkih in krepkih medbesedilnih nizov, s preciznim klasificiranjem ljudskih odnosnic v slovenski poeziji druge polovice dvajsetega stoletja

in še posebej v delih nekaterih reprezentativnih modernistov, razčlemba njihovih vlog ter zasnovo tipološkega spektra transformacij ljudskega v umetnem pa vzpostavi zanesljiv, a vseeno prilagodljiv teoretski okvir za nadaljnje raziskave na tem področju. Ta okvir s številnimi dobro izbranimi primeri iz konkretnih besedil tvori izhodišče za avtoričine pretanjene prispevke k interpretacijam posameznih besedil. Zato je mogoče trditi, da knjiga poleg vsega ostalega uveljavlja tudi svež zorn kot za opazovanje in tolmačenje naše polpretekle literature, hkrati pa je izziv in spodbuda za premislek o življenju in mestu ljudskega pesništva v slovenskem literarnem ustvarjanju enaindvajsetega stoletja.

Alenka Koron

Maj 2005

NOVA, URBANA DRAMATIKA PRAZnine

Aleks Sierz: Gledališče »u fris«. Ljubljana: MGL, 2004.

V času, ko na Slovenskem že dobro desetletje vlada kriza dramskega pisanja, je prevod knjige Aleksa Sierza *Gledališče »u fris«* dobrodošla informacija, ki nam pomaga razumeti renesanso dramatike v Veliki Britaniji devetdesetih in morda ponuja nekatere ideje za obnovo dramskega pisanja na Slovenskem. Sierzeva knjiga v našem prostoru ni popolna novost, saj so bili njeni odlomki prevedeni v gledaliških listih ob uprizoritvah posameznih dram, ki jih obravnava, z avtorjem je bil l. 2001 objavljen obširen intervju v *Maski*, sodeloval pa je tudi na okrogli mizi *Novi trendi v novi evropski dramatiki*, ki je potekala v okviru 33. Tedna slovenske drame v Kranju l. 2003. Ob tej priložnosti se je rodila ideja o prvem tujejezičnem prevodu Sierzeve knjige, ki je sedaj pred nami.

Na prvi pogled se vsiljuje primerjava *Gledališča »u fris«* s knjigo Martina Esslina *The Theatre of the Absurd*. Obe sta izšli v Londonu ob koncu pojavov, ki jih obravnava; drama absurda in drama »u fris« sta bili ob svojem nastanku šokantna novost (drama absurda s svojo dramaturgijo, drama »u fris« s svojo skrajno vsebino); za gledališče sta pomenili enega odločilnih prelomov, saj sta ga revitalizirali in vanj spet privabili publiko, ki se je odvrnila od teatra, nezmožnega tekrovati z novimi mediji (npr. filmom). Do neke mere sta podobni celo zgradbi obeh del, saj ju avtorja začenjata z opisom realne predstave (Esslin z uprizoritvijo Beckettovega *Godota* v zaporu San Quentin, Sierz z uprizoritvijo igre *Snatch* Petra Rosea v gledališču Pleasance), določita glavne predstavnike smeri in potem obravnava njihove opuse z navezavami na biografske podatke, usode prvih uprizoritev in analizo tekstov, ostale predstavnike pa združujeta bodisi geografsko (Esslin) bodisi tematsko (Sierz). Ob hitri primerjavi se pokaže tudi očitna razlika med obema deloma. Esslin namreč dramo absurda že na začetku jasno definira kot radikalni prelom z vso tradicionalno dramatiko, kar kasneje potrdi ob analizi konkretnih besedil, na koncu pa razmišlja še o družbeni vlogi novega pojava. Sierz je bržkone zaradi podobe dram »u fris« v bolj nezavidljivem položaju, saj so, kot poudarja sam, stilno eklektične, tako da najde edino združevalno lastnost v dejstvu, da so skušale biti do konca provokativne in da so vzpostavljale nov odnos med odrom in publiko, ki gledalcem ni dopustil zavzemanja estetske distance, ampak jim je tematiko drame brutalno zmetal »u fris«, iz česar izhaja tudi ime žanra. Primerjava drame absurda in drame »u fris«, ki nas bo morda pripeljala do jasnejše definicije slednje, bo torej naloga mojega pisanja.

Neposrednost in nekonformistična drža v evropski dramatiki nista nobena novost, saj je takšen njen dober del, kar dokazuje Sierzeva *Kratka zgodovina provokacije*, ki vključuje gledališke pojave od antične tragedije, preko renesančne in jakobinske dramatike vse do 20. stoletja, ko se naveže na posebno družbeno situacijo v Veliki Britaniji. Tu so namreč l. 1737 uvedli cenzuro v gledališču, katere smernice so l. 1909 začrtali v parlamentu. Lord Chamberlain, glavni komornik na britanskem dvoru, je postal glavni gledališki cenzor, ki je moral predhodno odobriti vsak javno uprizorjeni dramski tekst. Sporne so bile žalitve verskih čustev ter omenjanje in prikazovanje spolnosti. Cenzura je

imela paradoksalne učinke, saj so imele probleme nekatere realistične in naturalistične drame, ki so bile drugod povsem uveljavljene (npr. Ibsnovi *Strahovi* ali Dumasova *Dama s kamelijami*), obenem pa je spornim besedilom delala dodatno reklamo. Uprizoritev muzikala *Hair* 28. 9. 1968 je pomenila konec cenzure, a ni povzročila radikalne preobrazbe londonske gledališke scene. Gledališča so bolj svobodno prikazovala spolnost, homoseksualnost in feministične teme, a so bili prikazi praviloma zelo oprezni, tako da so najbolj temačne predele človeške psihe in sodobnega življenja začela prikazovati na odru šele *Odurna devetdeseta*.

Dramatiki »u fris« so sprejeli številne vplive drame absurda. Dramatizacija *Trainspottinga* Irwina Welsha, ki jo je napisal Harry Gibson, citira Beckettove *Neimenljive* (Sierz 94), *Razdejani* Sare Kane citirajo situacijo iz Beckettovih *Srečnih dni* – glavna junakinja Winnie je v začetni didaskaliji do pasu zakopana v pesek, na začetku drugega dejanja pa že do vratu – z Ianovim pogrezanjem v tla hotelske sobe (Sierz 144), avtorji med svojimi vzorniki pogosto navajajo Becketta, Bonda ipd.

Da bi lahko primerjali oba pojava, moramo najprej zelo shematično in na hitro definirati dramo absurda. Gre za dramski žanr, ki izhaja iz metafizičnega nihilizma oz. spoznanja o absurdnosti sveta. Njegova prelomna novost v primerjavi s predhodno eksistencialistično dramo je bila v tem, da stanje absurda ni skušal prikazati v tradicionalni, realistično-naturalistični obliki, ampak jo je do konca razsul. V dramu absurda je absurd temeljni princip gradnje na vsebinski in formalni ravni. Gre za to, da se na obeh ravneh vzpostavi situacija, v kateri hkrati delujeta dva pogleda na realnost (verjetni in neverjetni), česar posledica je tragikomičnost drame, možnost družbene kritike, ki ji ni mogoče racionalno oprekati itd.

Za drame »u fris« se zdi, da predstavljajo nadaljevanje in zaostritev drame absurda na vsebinski oz. duhovnozgodovinski ravni. Če je drama absurda skušala samozadostnemu in srečnemu malomeščanu pokazati, da njegov svet nima temelja in je vse le slaba fasada, v kateri ni mogoča komunikacija, dogodek in sploh karkoli esencialnega, potem pa ga s pomočjo komične komponente pripraviti do sprejemanja situacije, gre drama »u fris« dlje. Skrajna absurdnost sveta je sedaj realnost, ki je avtorji ne sprejemajo več s pomočjo komike, ampak raziskujejo, kam je absurd pripeljal sodobnega človeka. Za Sarah Kane so *Razdejani* »drama o krizi življenja. Kako živeti naprej, ko postane življenje tako boleče, tako neznosno? Razdejani so vsekakor optimistična drama, saj si osebe v njej prizadevajo postrgati življenje iz ruševin. Obstaja slavna fotografija obešenke iz Bosne, ki binglja z drevesa. To je brezup. To je šokantno. Moja drama je samo mračen prikaz resničnosti, ki pa je za želodec veliko bolj neprijeten« (Sierz 151). Metafizični nihilizem ukinja vsakršno etiko in moralo, junaki dramatike 90-ih jemljejo znano maksimo, da je po smrti boga vse dovoljeno, povsem zares, a hkrati v tem brezupu nasilja, spolnosti, psihičnih frustracij ipd. iščejo neko osnovno, neznatno in nedoločljivo človečnost, zaradi katere vztrajajo in si prizadevajo postrgati življenje iz ruševin. Absurd je v osnovi nekaj grozljivega in že v začetnih Camusovih razmišljanjih – pri Camusu je treba opozoriti, da je vplival na dramo absurda le s svojimi filozofskimi teksti, ki jih je skušal ilustrirati tudi v dramatiki, ki pa spada v domeno eksistencialistične drame – vodi v popolni brezup in samomor, a obenem se človek nenehno

zaveda, da je življenje vendarle vredno živeti, zato v obravnavah in prikazih absurda praviloma najdemo odločilni preobrat, ki brezup preobrne v upanje in bralcu, gledalcu oz. prejemniku pomaga sprejeti prikazano stanje. Pri Camusu je to vztrajanje v absurdu; drama absurda vgradi v svoj osnovni konstrukcijski princip neverjetno komponento, ki ima komične učinke; za dramo »u fris« je slednji spričo genocidov na Balkanu, urbanega nasilja ipd. preveč naiven, zato poudarja breztemeljnost z izpostavljanjem nasilja kot edine urejevalne sile sveta v dobi metafizičnega nihilizma. Nasilje kot temeljni princip in urbano okolje postavljata gledališče »u fris« v bližino *pripovedništva praznine*, ki je na njegov razvoj vplivalo tudi povsem neposredno. Dramatizacijo Welshevega romana *Trainspotting* (roman *pripovedništva praznine*), ki je doživela premiero na glasgowškem Mayfestu 1. 1994, Sierz razume kot predhodnico obravnavanega gibanja (Sierz 87-97), med vplivi na dramo *Shopping and Fucking*, enega najbolj reprezentativnih tekstov »u fris«, pa dramatik Mark Ravenhill navaja zlasti ameriške romane iz poznih osemdesetih in zgodnjih devetdesetih let, ko je bilo *pripovedništvo praznine* v polnem razmahu (najvidnejši predstavnik je Bret Easton Ellis, ki ga Ravenhill omenja eksplicitno) (Sierz 175). Povsem nasilna in pesimistična slika sveta je realizirana le v redkih primerih (npr. Jez Butterworth: *Mojo*), ob večini ostalih dram »u fris« pa Sierz poudarja njihove poetične pasaje, ki nakazujejo možnost preživetja v mračni sliki resničnosti. S tem uvajanjem nove in nedoločljive perspektive (metafizike?!) gledališče »u fris« posega nazaj k postopkom simbolistične poetične drame, kar spričo njegovega postmodernističnega pristopa do tradicije in stilnega eklekticizma ni nič nenavadnega. Gledališče »u fris« torej skupaj s pripovedništvom praznine tvori najnovejše literarno dogajanje, ki prikazuje nasilje kot glavno gibalo družbe; radikalizira metafizični nihilizem, ki ga je podedovalo od modernizma; in prostorsko-časovno postavlja svoje tekste v sodobno urbano realnost. Zdi se, da Sierz vseskozi vidi pojav dramatike »u fris« kot del postmodernizma, a je ta teza problematična, saj realnost teh tekstov njihovim avtorjem ne predstavlja konstrukta oz. igre, ampak jim gre še kako zares, podobne občutke pa pojav zbujata tudi pri gledalcih. Glavna lastnost drame »u fris« namreč je, da »gledalca zgrabi za goltanec in ga stresa tako dolgo, dokler ne dojamе njenega sporočila. (...) Z drugimi besedami, to gledališče ni spekulativno, temveč izkustveno« (Sierz 22, 23). Gre za to, da drama »u fris« zaradi svoje neposrednosti (majhne dvorane) in ekstremne vsebine ne predstavlja več spopada idej, ki gledalcu omogočajo zavzemanje distance, ampak deluje na čustveni ravni. Gledalcu posreduje tako ekstremne podobe (posilstva, iztikanje oči na odru, umori ipd.), da v njem zbudi grozo in nelagodje, s čimer postane bistvo te dramatike izkustvo in ne njene spekulativne ideje.

Kaj torej prinaša *Gledališče »u fris«* Aleksa Sierza? Nedvomno izčrpen prikaz renesanse dramskega pisanja v Veliki Britaniji 90-ih let, opis novega pojava, ki spada v širše literarno dogajanje skupaj s *pripovedništvom praznine* in t.i. urbano literaturo, ki se v zadnjem času pojavlja tudi na Slovenskem (Andrej Skubic, Mojca Kumerdej, Jani Virk). Slaba stran Sierzeve analize je dejstvo, da gledališča »u fris« ne uspe natančneje definirati in raziskati njegovih razmerij do sorodnih dramskih žanrov. Vztrajanje na spremenjenem odnosu do gledalca, ki to gledališče spreminja iz spekulativnega v izkustveno, se zdi preveč splošno, saj velja za večino tradicionalne evropske dramatike, ki je temeljila na življenju gledalca in njegovem izkustvu, ki ga je s pojmom katarze opredelil

že Aristotel v *Poetiki*. Kljub temu Sierzev pregled ponuja številne nastavke, ki nam omogočajo izpeljavo definicije drame »u fris« kot tematskega nadaljevanja in zaostritve drame absurda, ki ga na formalni ravni zaznamuje stilni eklekticizem. Kaj bo pričujoči prevod prinesel slovenski dramatiki in gledališču, je težko napovedati. Po besedah prevajalke Petre Pogorevc naj bi pod vplivom gledališča »u fris« nastali številni teksti, ki še niso prišli na odrske deske, jih je pa tja treba vsekakor postaviti, če hočemo dati slovenski dramatiki nov zagon.

Gašper Troha

Maj, 2005

Sodelavci v tej številki:

David Bandelli
34170 Gorizia, Italia, via Palladio 19.

France Bernik
1000 Ljubljana, SI, SAZU, Novi trg 3.

Babis Dermitzakis,
11147 Athens, Greece, Klearchou 9 Galatsi.

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

Manfred Pfister
14195 Berlin, D, Freie Universität Berlin, Institut für Englische Philologie,
Gosselerstr. 2-4.

Monica Spiridon
011677 Bucarest, O.P. 63, Roumanie, Université de Bucarest, Rue Bitolia
22.

Tea Štoka,
1000 Ljubljana, SI, FF, Oddelek za romanske jezike in književnosti, Aškerčeva 2.

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

Neža Zajc
1000 Ljubljana, SI, Rečna 8.

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

UDK 82.02"1970/2000"

postmodernizem / postmoderna / poststrukturalizem / dekonstrukcija

Monica Spiridon: Kronika napovedane smrti: postmodernizem

Razprava, ki izhaja iz prepričanja, da bi morali začeti govoriti o postmodernizmu v preteklem času, opredeli nekatere njegove značilnosti in opozori na razpoznavne poteze vzhodnoevropskih postmodernizmov, zlasti romunskega. V sklepu je izražena domneva, da bo novi literarni trend svojo osnovo poiskal v transcendenci.

UDK 821.131.1.09 Calvino I.

italijanska književnost / postmodernizem / fantastika / fantastična književnost / Calvino, Italo

Tea Štoka: Fantastika in Calvinova postmodernistična pripovedna dela

Članek se ukvarja s fantastiko v pripovednih delih Itala Calvina (1923–1985). Fantastični elementi so najbolj prepoznavni v Calvinovi zreli fazi in po mnenju številnih kritikov spadajo v njegovo t. i. postmodernistično obdobje, ki je trajalo od leta 1965 do 1980. Fantastika predstavlja naravno izkušnjo realnosti, v kateri je prisotno tudi nadnaravno. Ta tip postmodernističnega pisanja nujno vključuje dvojno branje resničnosti.

UDK 81'255.4:82.01-1

821.112.2.09-1 Goethe J.W.:81'255.4=163.6

821.163.6.09-1 Prešeren F.:81'255.4=112

lirika / prevajanje / literarni prevod / slovenska poezija / Prešeren, France / prevodi v nemščino / nemška poezija / Goethe, Johann Wolfgang / prevodi v slovenščino

France Bernik: Lirika in njena prevedljivost

Razprava izhaja iz prepričanja, da je lirika od vseh literarnih zvrsti najteže prevedljiva, da pa je njena prevedljivost oz. neprevedljivost tesno povezana z bistvom lirike, zato je prevajanje vprašljivo in ga je treba preučiti. Na dveh konkretnih primerih, pri prevajanju Goetheja v slovenščino in Prešerna v nemščino, poskuša razprava dognati, kako daleč seže istovetnost prevoda z izvornikom, kje neha prevod in se začenja prepesnitev, predvsem pa odkriva tiste plasti v lirski poeziji, ki se izmikajo prevajanju, ker so utemeljene v strukturnih posebnostih posameznih jezikov.

UDK 82.09-4

literarne zvrsti / esej / Montaigne, Michel de / uprizoritvene umetnosti

Manfred Pfister: O esejih kot o eni izmed uprizoritvenih umetnosti

Namesto splošne priročniške definicije eseja kot 'kratkega, po naravi reflektivnega ali deskriptivnega, po tonu pa jasnega proznega dela' se avtor opredeljuje za definicijo, ki upošteva Montaigneva razmišljanja o tej literarni zvrsti. Neko besedilo je esej toliko, kolikor si z Montaignevimi esejmi deli tiste pomembne značilnosti, ki jih je izrecno poudaril in tematiziral.

UDK 82.01-94

821.124'04.09-94 Augustinus A.

821.161.1.09-94

literarne zvrsti / avtobiografija / avtobiografska literatura / življenjepisi / cerkvena književnost / Avguštin, Avrelij

Neža Zajc: Začetki avtobiografskosti v zahodni Evropi in Rusiji

Pričujoča razprava se loteva problema začetkov avtobiografskega žanra, in sicer na primerih dveh del iz različnih časovnih in kulturnih okolij, to sta *Izpovedi* Avrelija Avgušтина in *Žitje protopopa Avvakuma*. Ker sta obe deli odločilni za nadaljnji razvoj avtobiografije, razprava primerja žanrske, jezikovne, besedilne in tematske lastnosti obeh del, pri čemer posebno pozornost namenja razmerju (avtorja) do sebe, naslovnika in sveta nasploh. Na osnovi podobnosti v načinu razmišljanja obeh avtorjev so podani sklepi o porajanju novega tipa samozavedanja in načina izraza, ki pomenita pomembni premiki v razvoju literature in človeške (kulturne) zavesti nasploh.

UDK 82.01-94

821.163.6.09-94 Čebokli A.

avtobiografija / avtobiografska literatura / dnevnik / dnevniška književnost / fikcionalnost / slovenska književnost / Čebokli, Andrej

David Bandelli: Stopnja fikcionalizacije v Dnevniku Andreja Čeboklija

Prispevek se najprej ukvarja z opredelitvijo pisateljskega dnevnika kot predmeta raziskovanja v literarni vedi. Na podlagi poznanih virov iz literarne znanosti in raziskav, ki so jih opravili teoretiki na nacionalni in evropski ravni, skuša članek postavljati temelje za teorijo dnevniških zapiskov in definirati perspektive raziskovanja. Drugi del raziskave se zaustavlja ob *Dnevniku* Andreja Čeboklija in teorijo aplicira predvsem na področje avtorjeve fikcionalizacije realnih dogajanj in dejanj.

UDK 821.161.1.09 Turgeneev I. S.

821.14'06.09 Kondylakis I.

ruska književnost / Turgenjev, Ivan / novogrška književnost / Kondylakis, Ioannis / tematologija – ljubezen / primerjalne študije

Babis Dermizakis: Prva ljubezen Ivana Turgenjeva in grškega pisatelja Ioannisa Kondilakisa

Črtici z naslovom *Prva ljubezen*, v katerih sta temo prve ljubezni razvila grški pisatelj Ioannis Kondilakis in ruski pisatelj Ivan Turgenjev, sta zanimivi zaradi avtobiografskega značaja in tudi zato, ker je obe starejši ženski, v kateri sta se kot fanta zaljubila, doletel tragičen konec, zaradi česar sta zgodbi v aristotelovskem pomenu besede »pomembni«.

UDK 821.163.6.09-2 "1943/1990"

792(497.12) "1943/1990«

slovenska dramatika / slovensko gledališče / 20. stol. / družbena vloga / realistična drama / poetična drama / drama absurda

Gasper Troha: Podoba družbenega sistema v slovenski dramatik 1943–1990

V članku skušam preveriti splošno mnenje, da je slovensko dramatik med letoma 1943 in 1990 bistveno določala oblast. Povojno dramatik obravnavam v treh delih (realistična drama, poetična drama in drama absurda), znotraj katerih s stališča odnosa do oblasti analiziram najbolj reprezentativna dela posameznih avtorjev. Članek odpira nadaljnja vprašanja o vlogi gledališča v naši družbi in predstavlja prvi korak k njihovem reševanju.

Koron A.

UDK 82.0

literarna veda / diskurz / teorija diskurza / Link, Jürgen / Angenot, Marc / Juvan, Marko

Alenka Koron: Teorije/teorija diskurza in literarna veda

Prispevek je drugi del članka o teorijah/teoriji diskurza in literarni vedi. V prvem sem po terminološkem razgledu najprej obravnavala teorije diskurza kot heterogen sklop novejših teoretično-metodoloških usmeritev v presečišču družboslovja in humanistike. Sledil je pregled v literarni vedi najpogostejših koncepcij diskurza, (lingvistične, naratološke, Bahtinove, Kristevine, filozofske in Foucaultove), in njihovih spoznavnoteoretskih predpostavk. V drugem delu članka kritično osvetlujem dve literarnovedni navezavi na sodobne teorije diskurza (Linkovo in Angenotovo) in na kratko prikažem njihovo slovensko recepcijo.

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

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

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

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

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

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

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

V besedilu lahko označimo s poševnim tiskom tudi tehnične termine iz tujih jezikov in latinške 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 navajanih strokovnih 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), (let-nica), (če je potrebno, številka), (stran oz. strani).

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

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

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

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

GUIDELINES FOR AUTHORS

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

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 28, Nr. 1,
Ljubljana, junij 2005*
UDK 82.091(05)

CONTENTS

■ PAPERS

Monica Spiridon:

Chronicle of a Death Foretold: Postmodernism..... 1

Tea Štoka:

The Fantastic and Postmodern Fiction of Calvino..... 15

France Bernik:

Lyrics and Their Translatability 33

Manfred Pfister:

On the Essay Considered as One of the Performing Arts 43

Neža Zajc:

The Beginnings of Autobiographical Writing
in Western Europe and Russia..... 53

David Bandelli:

The Level of Fictionalisation in Andrej Čebokli's Dnevnik 77

Babis Dermitzakis:

The *First Love* by Ivan Turgenev and by the Greek Writer
John Condilakis..... 91

Gašper Troha:

The Image of the Social System in Slovenian
Dramatic Literature 1943–1990..... 99

Alenka Koron:

Theories/Theory of Discourse and Literary Studies: Part 2 119

■ BOOK REVIEWS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST

ISSN 0351-1189

Letnik 28/2005, št. 1

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost

Published by the Slovene Comparative Literature Association

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

Uredniški svet (Advisory council): Vladimir Biti (Zagreb), Milan V. Dimić (Edmonton), Erika Greber (München), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (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.

Cena posamezne številke: 1500 SIT.

Transakcijski račun: 02010-0016827526 z oznako »za revijo«.

Revija je vključena v:

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

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

Bibliographie de l'histoire Littéraire française. – Stuttgart

Ulrich's International periodicals directory. – New Providence : Bowker
IBZ and IBR – Osnabrück: Saur Verlag

Revija izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS ter Ministrstva za kulturo.

Oddano v tisk 9. junija 2005