

Primerjalna književnost

30 let

PKn (Ljubljana) 30.1 (2007)

Monica Spiridon: **Literatura je mrtva, dolgo naj živi literatura: izziv literarnim teorijam**

César Domínguez: **Primerjalna književnost, literarna teorija in zaskrbljenost zaradi izključenosti: španski prispevki k razpravi**

Marcello Potocco: **Literarna veda in nacionalno ideološke težnje: kanadski primer**

Jelka Kernev Štrajn: **O možnosti ekokritičkega pogleda na tematizacijo »ne-človeške subjektivnosti« v literaturi**

Miha Javornik: **Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja**

Francisco Serra Lopes: **Negativna hermenevtika in pojem literarne vede**

Andrej Leben: **O avtobiografiji z vidika sodobne genologije in sistemske teorije**

Andrej Zavrl: **Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda**

Alojzija Zupan Sosič: **Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman**

Morana Čale: **Idem proti ipse: performativ pripovedne identitete v *Na robu pameti* in v *Eden, nobeden ali stotisoči***

Wu Gefei: **Sartrovo srečanje s Kitajsko: odkritje in rekonstrukcija humane paradigme v »novodobni« kitajski književnosti**

Lea Flis: **Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti**

Tatjana Peruško: **Slika in zgodba: igra obračanja**

Tomaž Toporišič: **(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče**

Mateja Pezdirc Bartol: **Repcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance**

Aleš Vaupotič: **Literarno-estetski doživljaj in novi mediji - prihodnost literature?**

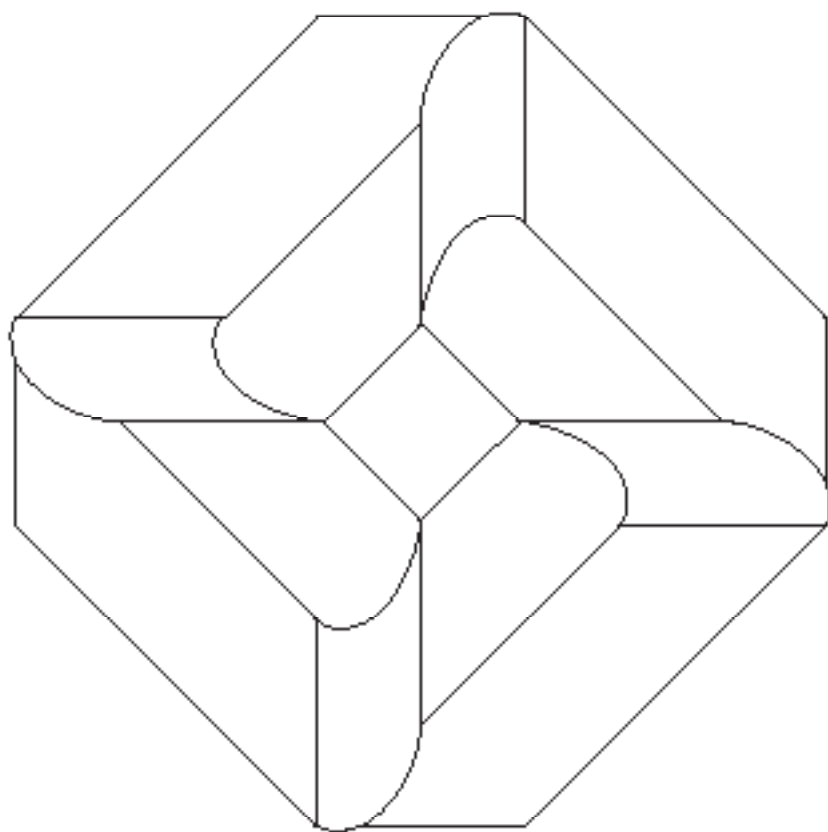
PREDGOVOR

1 Darja Pavlič: **Ob tridesetem letniku revije**

RAZPRAVE

- 1 Monica Spiridon: **Literatura je mrtva, dolgo naj živi literatura: izziv literarnim teorijam**
- 11 César Domínguez: **Primerjalna književnost, literarna teorija in zaskrbljenost zaradi izključenosti: španski prispevki k razpravi**
- 25 Marcello Potocco: **Literarna veda in nacionalno ideološke težnje: kanadski primer**
- 39 Jelka Kernev Štrajn: **O možnosti ekokritiškega pogleda na tematizacijo »ne-človeške subjektivnosti« v literaturi**
- 55 Miha Javornik: **Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja**
- 71 Francisco Serra Lopes: **Negativna hermenevtika in pojem literarne vede**
- 83 Andrej Leben: **O avtobiografiji z vidika sodobne genologije in systemske teorije**
- 97 Andrej Zavrl: **Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda**
- 109 Alojzija Zupan Sosič: **Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman**
- 121 Morana Čale: ***Idem proti ipse*: performativ pripovedne identitete v *Na robu pameti* in v *Eden, nobeden ali stotisoči***
- 137 Wu Gefei: **Sartrovo srečanje s Kitajsko : odkritje in rekonstrukcija humane paradigme v »novodobni« kitajski književnosti**
- 153 Lea Flis: **Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti**
- 167 Tatjana Peruško: **Slika in zgodba: igra obračanja**
- 181 Tomaž Toporišič: **(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče**
- 191 Mateja Pezdirc Bartol: **Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance**
- 203 Aleš Vaupotič: **Literarno-estetski doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?**

**Primerjalna
književnost**



Ob tridesetem letniku revije

Darja Pavlič

Zdi se, kot bi bilo včeraj, utegne reči kdo, pa vendar je od izida prve številke *Primerjalne književnosti* minilo že devetindvajset let. V teh, naj mi bo dovoljeno zapisati, uspešnih letih je revija zamenjala tri urednike (dvajset letnikov je uredil Darko Dolinar, v letih 1998–2002 je bil glavni urednik Tomo Virk, leta 2003 sem uredniško delo prevzela Darja Pavlič); s prvo številko tridesetega letnika se drugič spreminja njena zunanja podoba. Z leti je *PKn* postala obilnejša: namesto štirih je v številki po navadi osem člankov, poleg dveh rednih bo letos že četrtič izšla tudi posebna, dvojezična številka, s čimer revija širi svojo mednarodno prepoznavnost. Razširil se je tudi krog sodelavcev, med njimi je približno tretjina uglednih domačih strokovnjakov, tretjina mladih, uveljavljajočih se raziskovalcev in tretjina tujih znanstvenikov. Toda o kakovosti projekta, ki je bil zastavljen pred skoraj tridesetimi leti, bolj kot ti podatki priča dejstvo, da se vsebinska zasnova revije v vsem tem času ni bistveno spremenila. *PKn* objavlja članke s področja stroke, po kateri se imenuje, dobrodošli so prispevki o literarni teoriji in metodologiji literarne vede ter razprave s področja drugih znanstvenih disciplin, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Trditev, da »revija tudi v prihodnje ne namerava uveljavljati kakega posebnega, natančno opredeljenega in vse druge izključujočega koncepta primerjalne književnosti ali sploh literarne vede,« je urednik, morda presenetljivo, zapisal že v uvodniku v prvi številki *PKn*. Posebne omembe je ta trditev vredna ne samo zato, ker ostaja vodilo za urejanje revije, ampak tudi zato, ker jo lahko – v kontekstu novejših razprav o krizi primerjalne književnosti – razumemo kot opozorilo, kako dolgo tradicijo ima na Slovenskem zavest o tem, da sta primerjalna književnost in z njo literarna veda zavezani nenehnemu razmisleku o svojem predmetu in načinih raziskovanja.

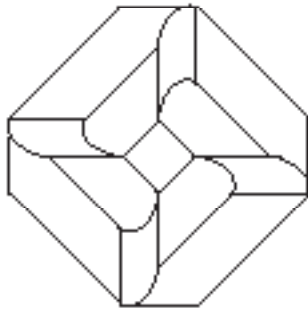
Pogled v bližnjo preteklost pokaže, da sta glavna pristopa v proučevanju književnosti v 20. stoletju, tekstualizem in historizem, po obdobju medsebojnega izključevanja dosegla stopnjo, ko se lahko povezujeta. Toda obrat k družbi je najbližjo preteklost literarne vede zaznamoval bolj kot obrat k jeziku in v ospredje so stopili socialno-politični vidiki teksta (moč, razred, zgodovina, rasa, spol ipd.). Primerjalna književnost je tradicionalno odprta za koncepte različnih ved (filozofije, lingvistike, psihoanalize, sociologije, zgodovine itd.), z njimi širi ne samo metode, ampak tudi predmet svojega proučevanja; nepogrešljiv del njenega razvoja pa je tudi vračanje k preteklim modelom in ponoven premislek o njih. Podobno kot glede same stroke lahko tudi v zvezi z njenim glavnim predmetom, književnostjo, govorimo o povezovanju historizma in tekstualizma, in sicer v

posebnem tipu postmodernističnega romana, v historiografski metafikciji. Postmodernistični dosežek je afirmacija žanrov in popularne kulture, odprto pa ostaja vprašanje, ali je postmodernizem doslej zadnja velika literarna smer ali zgolj epizoda v razvoju literature. V novejšem času, ki ga zaznamujejo gospodarska in kulturna globalizacija ter z njo povezana lokalizacija, v postsocialističnih državah pa zlasti tranzicija v demokratično družbo, se literatura na tematski ravni intenzivno ukvarja z vprašanji identitete, tako skupinske kot posameznikove. Značilno je tudi to, da vstopa v nova razmerja z mediji (hipertekstna in interaktivna literatura, postdramsko gledališče).

Okrogla obletnica izhajanja *PKn* je bila povod za vabilo k premisleku o tem, kaj se je dogajalo z literaturo (kot predmetom proučevanja) in primerjalno književnostjo (kot znanstveno disciplino) v preteklih tridesetih letih. V tej, jubilejni številki *PKn* so objavljeni članki šestnajstih domačih in tujih raziskovalcev. Zgodba, ki jo sestavljajo, je nedvomno fragmentarna, v njej so vrzeli, toda zdi se, da prav zaradi svoje nedokonč(a)nosti ustreza tistemu, kar smo vajeni imenovati duh časa. Začne se s pozivom k ohranjanju razlik med jezikom literature in jezikom teorije (Monika Spiridon), nadaljuje s prikazom položaja primerjalne književnosti v dveh posebnih primerih, španskem (César Domínguez) in kanadskem (Marcello Potocco). Sledijo članki, ki z večjim ali manjšim teoretskim poudarkom razpravljajo o različnih metodoloških vidikih: o ekokritiki (Jelka Kernev Štrajn), ekologiji teksta (Miha Javornik), negativni hermenevtiki (Francisco Serra Lopes), o proučevanju avtobiografije (Andrej Leben) in teoriji spolov (Andrej Zavrl). Tudi razprave, v katerih je poudarek predvsem na analizi izbranih literarnih del, imajo trdno metodološko izhodišče: obravnavani so spolni stereotipi v sodobnem slovenskem romanu (Alojzija Zupan Sosič), sledijo analiza dveh modernističnih romanov s pomočjo Ricoeurjeve teorije o identiteti (Morana Čale), študija o vplivu Sartra na sodobne kitajske pisatelje (Wu Gefei), literarnozgodovinski prikaz dokumentarnega romana (Lea Flis). Številko zaokrožajo razprave, ki ne govorijo samo o literaturi, ampak v razpravo o njej pritegnejo likovno umetnost (Tatjana Peruško), gledališče (Tomaž Toporišič, Mateja Pezdirc Bartol) in nove medije (Aleš Vaupotič).

Praden reviji zaželim vse najboljše, naj se za sodelovanje iskreno zahvalim avtorjem razprav, članom uredniškega odbora, prevajalcem in lektorjem povzetkov, vsem, ki skrbijo za oblikovanje, pripravo na tisk, dokumentacijsko opremo in tiskanje revije. Posebna zahvala gre tudi financerjem ter predvsem bralcem in naročnikom, brez katerih *PKn* ne bi učakala svojega jubileja. Še na mnoge letnike!

Kritika



Literatura je mrtva, dolgo naj živi literatura: izziv literarnim teorijam

Monica Spiridon

University of Bucharest, 22 Bitolia Str., RO-71239 Bucharest 63
mspiridon@ines.ro

Razprava se dotika problema današnjega literarnega diskurza, ki skuša v pretendiranju na znanstvenost svoj besednjak približati »trdim« znanstvenim disciplinam, medtem ko se te - obratno - z »estetskimi obratom« približujejo »mehkim«, domišljijским področjem umetnosti. Z opozarjanjem na slepo ulico, v katero zlahka zaide takšno nerazločevanje, se zavzema za nezvedljivo - potrebno in plodno - specifičnost različnih diskurzov.

Ključne besede: literarna veda / literarna teorija / literarni diskurz / literarnost

Esej z naslovom *Romani kot teorije v liberalni družbi* (*Novels as Theories in a Liberal Society*), vključen v akademsko antologijo, ki je v devetdesetih letih izšla pri University of Toronto Press, povzema stališče, ki je običajno za današnji diskurz o literaturi. Njegov avtor Gary Wihl – profesor na univerzi McGill in avtor knjižnega eseja *Naključnost teorije* (*The Contingency of Theory*) – rad daje izjave, kakršna je naslednja:

Jezik teorije in jezik romana sta enako raznolika in pretanjena. Med njima ni globoko zakoličene izbire. Zato je moč vprašanj o romanu v tem, kako so romani uporabljeni, kaj osvetljujejo in kaj natanko je tako lucidnega na njih. Vendar pa *prej pričakujemo, da bo moralna vrednost romana izražena v trdem besednjaku družbenih ved, kot pa obratno.* (Poudarek M. S.; Wihl 110–111)

Avtor očitno vzpostavlja scenarij tako za literaturo kot za družbene vede. Odločno se zavzema za združitev dveh vrst diskurza, ki sta dolgo časa veljali za različna, če že ne docela nasprotna: romana in sociološke teorije.

Poleg tega je opcija kanadskega strokovnjaka podana kot dvojna alternativa. Najprej v razmerju do Kunderovega pogleda na sedanje stanje in predvideni razvoj romana. Drugič kot odziv na hipotezo, ki jo zagovarja ameriški filozof Richard Rorty: ta se zavzema za radikalen premik teoretičnega v smeri estetskega.

Referenčni sistem, v katerega Kundera umešča roman, je za našo razpravo o stanju umetnosti kar se da poučen. Kundera trdi, da obstajata dve

ločeni tradiciji zahodnega pisanja. To sta apodiktična in dogmatična tradicija, ki izhaja iz Descartesa, ter umetniška in domišljajska protitradicija, ki izhaja iz Cervantesa in izraža modrost negotovosti.

Češki romanopisec ne zanika dejstva, da sta si liberalizem ali moralni diskurz, ki ga upodablja roman, in intelektualni diskurz o istem vprašanju, kakršen se je razvil na sledi Descartesa, v nekaterih točkah dejansko blizu. Toda kar se tiče našega kanadskega kolega, to še zdaleč ne zadošča: »Kundera,« pravi Wihl, »izjavlja marsikaj, kar ne more zadovoljiti bralcev, ki jih zanima področje, kjer se oba diskurza prekrivata. *Pripombe o eksistencialni samozadostnosti je le težko uskladiti z opredelitvami leposlovja kot umetnosti imaginarnega ali z romaneskno strukturo kot glasbeno melodijo.*« (Wihl 111)

Rortyjevo stališče je diametralno nasprotno Kunderovemu v tem, da bi rad spravil skupaj iste elemente, ki se jih češki romanopisec trudi držati kar najbolj vsaksebi. S tem ko zabrisuje vse obstoječe meje, si velikopotezni estetski projekt, ki ga je sprožil ameriški filozof, prizadeva za združevanje literature in teorije, romanov in sociološkega diskurza v en sam žanr. Imenujmo ta krovni žanr *velika teorija* v estetski preobleki.

To je videti povsem v skladu s tako imenovanim »estetskim obratom« v filozofiji, ki ga Rorty že nekaj časa zagovarja. Po njem naj bi družbene teorije, s tem ko se bolj in bolj približujejo romanu, ustrezale liberalni viziji družbe estetske iznajdljivosti, ki jo manj zanimata resnica in objektivnost kot pa osebna avtonomija in odkrivanje. (Rorty 75)

Toda naš kanadski kolega se ne strinja s tem. Avtor eseja, o katerem je tu govor, ne kaže do Rortyja kaj prida usmiljenja. Kot sam pravi, je v romanu še vedno prostor za izboljšave in idealna tarča *velike teorije* bi bila dosežena le, če bi se pisatelji še naprej pomikali proti »trdemu« teoretičnemu področju – raje kot v »obratno smer«.

*

Esej, ki smo ga pravkar citirali, je pretirana poenostavitev procesa, katerega posledice so danes jasno vidne in so v ospredju današnje razprave. V nadaljevanju bom skušala določiti nekatere od različnih ravni, na katerih se to pomembno izraža. Opraviti imamo namreč z dinamiko, ki deluje na zaporednih stopnjah in na različnih ravneh, vendar jo lahko v splošnem zaznavamo kot identično.

Prva raven se tiče odnosa med literaturo in metadiskurzi, ki se nanašajo nanjo. Poskus, da bi razbrali homologijo med literarnimi žanri in znanstvenim besednjakom, ima – če se sklicujemo na Rortyja – močno podporo v samorefleksivnosti, ki jo kaže literatura sama.

Samorefleksija je brezčasna razsežnost literature, ki se izraža in je prisotna v skoraj vseh literarnih obdobjih. Začenši z antiko (na primer

Eneido) je samorefleksivnost, ki živi naprej v srednjeveški viteški epiki in se vije kot rdeča nit skozi baročno književnost (zlasti gledališče) ter pušča sledove v romantiki ter realistični in naturalistični prozi, pravi tekstni plačanec. Raznolikost njenih funkcij je v 20. stoletju spektakularno narasla. Sama tema in izrekanje besedila, njegov avtor, pripoved in proces pisanja – vse to se lahko *en abyme* zrcali v moderni literaturi (Dallenbach; Hutcheon).

Kadar je samoreferenčnost osredotočena na literarne postopke in literarne kode, ima za posledico begajočo bližino literarni kritiki in fikcionalizirani literarni teoriji. V tem posebnem primeru literarna dela emfatično zatrjujejo, da so plod teoretičnega napora. Teorija tako domnevno postaja utemeljitveni diskurz literature.

Posledica tega je, da postajata tako status literature kakor njenega proizvajalca dvoumna. To ponazarjajo *avtorji-teoretiki* ali nemara *teoretiki-avtorji*, kakršni so Philippe Sollers, Hélène Cixous, Jean Ricardou, William Gaas, Raymond Federmann ali John Barth. Kaj je v teh primerih zrcalo in kaj tisto, kar se zrcali v njem?

Ali sta bila Barthov ali Ricardoujev recept za pisanje proze golo praktično ponazorilo njunih literarnih teorij? Ali pa, obratno, so njune teorije črpale svoje hipoteze iz romanov, kot so *Les lieux dits: Petit guide d'un voyage dans le livre* ali *The Floating Opera*?

Pravzaprav sta tako znanstveni kot spekulativni strukturalizem spodbudila projekte, ki skušajo pritegniti literaturo in metaliteraturo v krovno teorijo vseh človeških znanosti skupaj. Na sledi strukturalizma in poststrukturalizma je diskurz literarnega kritištva naredil radikalen premik z modelov in metafor, izposojenih pri empiričnih znanostih, k abstraktni spekulaciji, ideologiji in družbenemu diskurzu. Metafore iz sveta agrikulture (Bruss) in organske perspektive so danes pri študiju literature zavržene. Od osemdesetih let prejšnjega stoletja naprej je začela literatura veljati za kognitivni diskurz o realnem svetu, o družbi, politiki, svobodi, rasi, starosti, spolnosti, družbenih vrednotah in izbirah. Zanj so zahtevali enakopraven status s katerim koli drugim intelektualnim diskurzom v družboslovju in humanistiki.

Ta kontekst je pripeljal do naslednjih trditev:

»V romanih je skratka veliko prenicljivih opažanj, ki izhajajo iz pluralnosti opisov in prej krepijo kot pa odpravljajo dvoumnost. Roman kliče po novi vrsti pojmovnih orodij, ki pripenjajo rigorozno analizo na snov, ki ostaja odporna na razpoke.« (Wihl 113)

Če si torej med humanističnimi vedami roman in literarna teorija prizadevata doseči ambiciozni cilj ponovne vzpostavitve *velike teorije*, bi se na nasprotnem polu trojica, ki je utemeljila moderno znanost – fizika, biologija, zgodovina – raje napotila po poti panesteticizma.

Novi historizem je na primer pretrgal s konvencijami stroke in vnesel v zgodovinska besedila elemente literarne teorije. Njegov glavni argument je, da imata zgodovina in leposlovje marsikaj skupnega, saj z uporabo pripovednih sredstev in retoričnih sistemov vzpostavljata verbalno podobo realnosti. Če jih gledamo preprosto kot verbalne artefakte, med zgodovinami in romani dozvedno sploh ne moremo razlikovati.

V teh okoliščinah je začel potekati *nevaren in begajoč dvosmerni promet konceptov in metod*. Začeni z domnevo o neskončnem številu nesoizmerljivih paradigem znotraj znanosti je slednja zdaj očitno uvrščena v isto kategorijo kot umetniški diskurzi. Po drugi strani pa sociologi, zgodovinarji in filozofi zatrjujejo, da niso naravni zakoni nič drugega kot spekulativne projekcije, ki niso tako docela različne od svojih družbenih ustreznic.

Zato nas ne bi smelo presenetiti, če vidimo, kako se moderni literarni teoretiki lotevajo tveganih skokov v samo avantgardo znanosti – denimo v kvantno fiziko ali teorijo kaosa –, da bi tako zabelili svoje teorije o neobičajni in vseh spon prosti naravi umetniškega izkustva.

Ta pojav je osvetlila potegavščina ameriškega fizika Alana Sokala (profesorja na CUNY), resno zaskrbljenega nad perspektivo znanosti, ki jo podpirajo sodobni oddelki za literaturo: »Nikoli si nisem predstavljal, da dekonstrukcijska literarna kritika ni uporabljena za preučevanje Jane Austen, ampak za vrednotenje kvantne mehanike.« (Sokal, »Transg.« 62)

Dejstva so že tako razvpita, da jih bom le na kratko orisala.

Maja 1996 je bil v povzetku ameriške znanstvene revije *Social Text* (ki jo izdaja Stanley Fish z Duke University) predstavljen članek z – milo povedano – ekscentričnim naslovom: »Preseganje meja: k transformativni hermenevtiki kvantne težnosti«. Takoj zatem je njegov avtor, Alan Sokal, v prispevku »Fizikov eksperiment s kulturnimi študijami« (*Lingua Franca: The Review of Academic Life*, maj-jun. 1996) javno priznal, da je izvedel prevaro. Natančneje rečeno, znanstvenik je zatrjeval, da prenaša dekonstrukcijski diskurz literarnih teoretikov s področja humanistike in ga cepi na področje eksaktnih znanosti. Njegov članek, okrašen z obiljem raznovrstnih znanstvenih nesmislov v dekonstrukcijski preobleki, so sprejeli za objavo brez oklevanja, ker je – po Sokalovih lastnih besedah – »zvenel dobro in bil uglašen z intelektualnimi predsodki uredniškega odbora. (Sokal, »A. Physicist« 63)

Fizik je preigral vrsto tem, ki so v središču zanimanja sodobne fizike in matematike, in objestno trdil, da je neposredno iz njih izpeljal cel kup kulturnih, filozofskih in političnih sklepov. Kot je sam rekel, je to pač moralo biti povščeči trendovskim literarnim teoretikom, ki so neutrudno delovali zoper vsak izpovedani razkorak med znanostmi in družboslovjem ter humanistiko.

Po eni strani je Sokalova šala razkrila gnev in nezadovoljstvo ter vdahnila novo življenje v zgodovinski ozemeljski spor med domnevno »subjektivni-mi« humanističnimi vedami in »objektivnimi« naravnimi znanostmi. Po drugi strani pa se je spor še bolj razplamtel zaradi tako imenovanega estetskega obrata »trdih znanosti« – spremembe epistemoloških paradig, v skladu s hipotezo Paula Feyerabenda ali Thomasa Kuhna –, ki so se mu navdušeno priklonili neortodoksni strokovnjaki v iskanju novih zaveznikov.

Poskusen pregled dinamike, o kateri smo govorili v zgornjih vrsticah, vodi k sklepu, da je očiten postopek premik poudarka:

1. Prvi korak pomeni progresivno sprevrčanje ravnotežja moči med literarnim diskurzom in metadiskurzi, ki se nanašajo nanj. Literarnoteoretski diskurz se vedno bolj obnavlja in pušča za sabo organicizem, medtem ko slavita zmago znanstveni in spekulativni strukturalizem. To je le preludij v »dobo teorije«, ki izkorišča samorefleksivni potencial literature in ni več omejena na sekundarni diskurz. Raje si prizadeva za status izvirnega diskurza in hoče biti izhodišče literature same.

2. Z druge strani se temu procesu pridružuje vse večja zabrisanost mej, ki ločujejo različne tipe intelektualnih diskurzov; približevanje eksaktnih znanosti in humanističnih ved poraja *soi disant* šibke epistemologije. Ta vrsta povratnega odziva, ki prihaja s strani znanosti, neizogibno krepi ambicijo, ki jo goji literatura, da bi namreč postala *velika teorija*, čemur sledijo zahteve, da bi se razvila v sam model postmodernih znanstvenih *velikih zgodb*.

3. Končno pa se, na institucionalni ravni, vse konča pri učnih načrtih in posebnih akademskih strukturah. Tukaj vseobsegajoči proces pogoltno literaturo in jo reducira na status gole literature ali zgolj ene diskurzivne prakse med drugimi (in tako drži korak z logiko, ki jo v primerjalnih študijah ponazarja razvpito Bernheimerjevo poročilo). (Bernheimer 39–50)

Le še korak nas loči od tega, da bi bili priča skrajni podložnosti literature. V trenutku, ko je literaturo posrkal vase vrtinec istosti, vodi pot njene totalizacije neposredno k vzgojno-političnemu projektu. Kot pravi Marjorie Perloff, je svet kot tekst pometel s tekstom kot svetom.

*

Skrajni čas je za vprašanje, če ni ta razvoj povsem običajen in legitemen, tako da ne pušča prostora za nostalgijo in brezplodne pritožbe. Ne znanstvenim konstruktom in teoretskim diskurzom na eni strani, ne ustvarjalnim fantazijam in umetniškimi diskurzom na drugi strani ne moremo odrekati vsaj skupne razsežnosti. Lahko jo imenujemo pluralnost, bujnost, svoboda domišljije itn. *Pod enim pogojem*: da vidimo to harmonijo kot goli *genus proximum*. Nikakor ne moremo dopustiti, da bi zanemarili obstoj

ostrih razlik. Če se ne bi menili zanje, bodisi namerno bodisi po naključju, bi nas to pripeljalo k rudimentarni koncepciji interdisciplinarnosti, ki bi bila – paradokсно – redukcioniistična. V imenu pluralnosti bi to povzročilo pretirano poenostavljanje tako literature kot teorije, tako umetnosti kot znanosti, saj bi jih na silo tlačili v monoliten in izključujoč vzorec, kulturno neproduktiven in osnovan na racionalizirani ploskosti.

Dejansko pa znanstvena pluralnost ne bi mogla biti bolj različna od umetniških simbolnih projekcij. Nedvomno lahko obstajata o istem vprašanju povsem nasprotujoči si znanstveni teoriji. A v teh primerih je zaradi logike *ali–ali* nemogoče, da bi bili obe hkrati veljavni. Za posameznika ali za skupino posameznikov lahko geocentrična in kopernikanska teorija, statična in razvojna teorija vrst, Evklidovi aksiomi in neevklidska matematika le alternativno veljajo za teorije, ustrezno podkovanе z avtoriteto znanosti, kulturnimi ustanovami ali praktično rabo. Medtem ko bo ena od njih sprejeta, bodo druge omejene na zgodovino posamične znanosti ali pa bodo obveljale za plod ustvarjalne domišljije (npr. geocentrična teorija).

Toda po neizključujoči logiki tipa *prav tako kot ...* so lahko alternativni možni svetovi umetnosti sočasno sprejemljivi za vsakogar. Še več: celo za istega posameznika se številčno virtualno neskončne hermenevtične projekcije, ki temeljijo na nekem besedilu, med seboj ne izključujejo. Od tod nezmožnost, da bi literatura z dekodiranjem izgubila svojo svežino.

Prav semiotična perspektiva nam omogoča, da umestimo literaturo znotraj simbolne ekonomije skupnosti ali družbene skupine na določeni točki v času. Po Thomasu Pavlu kulturni modeli, ki pripadajo simbolni ekonomiji, nihajo med »ploskimi« – znanstvenimi, ki so ponavadi priznane kot osrednje – in »izbočenimi« strukturami (Pavel 146), ki pripadajo umetnostim in veljajo prej za marginalne. Literarni svetovi, njihova kompleksnost in nedokončanost temeljijo na izbočenih strukturah: vrsti enako veljavnih različic sveta.

Literarni pomeni delujejo sočasno in na različnih ravneh. Po drugi strani pa lahko znanost dopušča le ploske ontološke pokrajine: referenčni objekti, ki jih vključujejo, vsi po vrsti pripadajo isti ravni. V literarnem besedilu hočeta heteronomija in nered na vsakem koraku zamegliti sliko. Ni jamstva, da je mogoče vse stavke v besedilu zasledovati nazaj do enega in istega univerzuma smisla.

Kundera ima zato popolnoma prav, ko se sklicuje na neomejeno odrešitev romana. Enako velja za Rortyja in njegove izjave o dvoumnosti romana, pa tudi za kanadskega učenjaka, ki se ves čas pritožuje nad tem, da se literarna besedila ne pustijo brez preostanka dekodirati.

Na tem mestu bi rada poudarila nekaj, kar je bistvenega pomena, a kar vse preveč zlahka puščamo ob strani.

Da bi literatura ohranila svoje sedanje dostojanstvo in vzpostavila proti-tež svoji nedoločnosti, svoji nedokončanosti, svoji večnivojski pomen-ski strukturi in odpornosti na enoznačno dešifriranje, *ji ni treba strmoglaviti obstoječih kulturnih razmerij niti zagospodovati nad drugimi področji intelektualnega diskurza, denimo znanostmi in teorijo. Še manj se ji je treba poistovetiti z njimi vse do točke, ko prevzema njihove funkcije.*

V slovesu, ki ga uživa literatura – nasprotnemu tistemu, ki ga uživajo trdi kulturni modeli – bi morali videti prej privilegij kot pa oviro. V kulturni ekonomiji se lahko literatura posveti edinstvenim prizadevanjem. V ključni knjigi *A Theory of the Secondary* jih je nanizal Virgil Nemoianu. »Literatura sama je nekaj sekundarnega glede na glavna zanimanja človeških bitij in glavne gonilne sile zgodovine,« zatrjuje avtor knjige. (Nemoianu XII)

»Sekundarni« status literature ne potrebuje opravičila in ni razlog za ponižnost. Njeno nenehno odzivanje na prevladujoče intelektualne težnje je funkcionalno nujno za vsako simbolno ekonomijo. Tudi obratno je enako res: šibke epistemologije in estetska razsežnost eksaktnih znanosti ali njihov začasni prehod k šibkim epistemologijam niso veljaven argument v prid sprevrčanju aktualnih razmerij med intelektualnimi diskurzi. Literarna imaginacija igra pomembno vlogo pri povezovanju »glavnega lika« z realnostjo. Iz istega razloga je proces vzpostavljanja stikov, ki so ga omogočili literarni izsledki, bistvenega pomena za osvetljevanje in legitimiranje posebnih razlik literature. Vsako besedilo, ki trdi, da je literatura, mora vzdržati interpretacijo kot literarno besedilo. (Nemoianu 194–95)

V teh okoliščinah je videti bolj primerno, če identificiramo in legiti-miramo razlike med literaturo in drugimi področji intelektualnega diskurza. Katera so tista posebna razpoznavna znamenja, ki bi nas lahko vodila pri tem podvigu?

1. Na kratko in dokaj naključno velja omeniti žanrske konvencije in norme, ki so značilne za literaturo – in ki jih vse preveč pogosto zanemar-jajo na račun iskanja skupnega temelja. Poznavanje teh konvencij in norm je pomemben del vsake individualne kulturne kompetentnosti.

Literatura je tako semantičen kakor pragmatičen pojem. Obstajajo in-stitucionalna pravila za tvorjenje epa, tragedije, romance, fantastične knji-ževnosti, znanstvene fantastike, poezije, drame, proze in tako naprej. V teku določenega časovnega obdobja se vse te razlike opirajo na trajne do-govorne vzorce. Semiotika se ostro zaveda odvisnosti literature od norm. Michael Rifaterre na primer trdi, da je edinstvenost literarnega pomena – ki ga imenuje *significance* – v tesni bližini med vsako najmanjšo enoto in širšo besedilno obliko, ki jo zaobsega. »Pomen ustvarjajo in upravljajo lastnosti besedila.« (Rifaterre 118)

2. Drug primeren kaŕipot za razpoznavanje literature je obzorje posebne literarne zgodovine. Vsako besedilo, ki pretendira na status literature, mora vzdržati interpretacijo kot literarno besedilo. Potreben je določen zgodovinski razvoj, ki ŕele omogoči interpretacijo in zahtevo po njej, potrebne so določene strukture in konteksti v zgodovini umetnosti. Literarna besedila so literarna besedila, če so interpretirana kot taka – če so konstitutivno interpretirana kot literarna besedila. V skladu z zapletenimi zgodovinskimi običaji ali izročilom bi morali literaturo opredeliti z vidika nepretrgane zgodovinske pripovedi, ki razlaga in pomaga ohranjati njeno enotnost in integriteto.

Sklepna misel:

Paradokсно bi morali padec literature na stanje *gole literature* in *enega diskurza med drugimi* videti kot neposredno posledico njene neomejene arogantnosti. Pretirano povzdignjen status, na katerega je merila literatura, je nosil v sebi seme današnjega padca.

S tem ko so skušali povzdigniti literaturo k velikemu dostojanstvu intelektualne paradigme, so tisti, ki se z njo poklicno ukvarjajo, sproŕili njen propad.

Stari Grki so imenovali to vrsto zaslepljenosti *hybris* in njihovi bogovi so jo strogo kaznovali.

Prevedla Seta Knop

BIBLIOGRAFIJA

- Bernheimer, Charles, ur. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore in London: The Johns Hopkins UP, 1995.
- Bruss, Elisabeth. *Beautiful theories. The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Baltimore in London: The Johns Hopkins UP, 1882.
- Currie, Mark, ur. *Metafiction*. London in New York: Longman, 1995.
- Dallenbach, Lucien. *Le recit speculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- Hjort, Mette, ur. *Rules and Conventions. Literature, Philosophy, Social Theory*. Baltimore in London: The Johns Hopkins UP, 1992.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York in London: Methuen, 1984.
- Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. Trans. Linda Asher. New York: Harper and Row, 1988. [*Umetnost romana*. Prev. Jaroslav Skrušny. Ljubljana: Slovenska matica, Partizanska knjiga, 1988].
- Nemoianu, Virgil. *A Theory of the Secondary. Literature, Progress and Reaction*. Baltimore in London: The Johns Hopkins UP, 1989.
- Pavel, Thomas. G. *Fictional Worlds*. Cambridge Mass. in London UK: Harvard UP, 1986.
- Perloff, Marjorie. "Literature in the Expanded Field". *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ur. Charles Bernheimer. 1995. 175–187.

- Rifaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Rorty, Richard. "Heidegger, Kundera and Dickens." *Essays on Heidegger and Others*. Philosophical Papers. 2. Cambridge Mass.: Cambridge UP, 1991. 64–76.
- Sokal, Alan. D. "A Physicist Experiments with Cultural Studies." *Lingua Franca*. May/June (1996): 62–64.
- . Jean Bricmont. *Impostures intellectuelles*. Paris: Editions Odile Jacob, 1997.
- . "Transgressing the Boundaries. Towards A Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity". *Social text*. Spring/Summer (1996): 217–252
- Wihl, Gary. "Novels as Theories in a Liberal Society." *Constructive Criticism. The Human Sciences in the Age of Theory*. Ur. Martin Kreiswith, Thomas Carmichael. Toronto, Buffalo, London: Toronto UP. 100–113.

Literature is Dead, Long Live Literature: A Challenge to Literary Theories

Key words: literary science / literary criticism / literary discourse / literarity

This discussion deals with the relationship between two discourse types that have long been considered different, if not even in opposition: literature and theory. Today this relationship is increasingly turned the other way round: increasingly frequent usage of the vocabulary of the hard sciences is typical of modern discourse about literature, whereas the social sciences prefer to resort to imagination and the imaginary potential of literary discourse. This blurring of boundaries – which strives to unite literature and theory, novels, and sociological discourse into one umbrella-genre, and for some kind of *great theory* in an esthetic disguise – results in a confusing closeness between literary processes on the one hand, and literary criticism and fictionalized literary theory on the other. This is also demonstrated by author-theoreticians (or better: theoretician-authors) such as Philippe Sollers, Hélène Cixous, and John Barth. In these circumstances, a dangerous and confusing two-way flow of concepts and methods has begun to take place. This was highlighted by the American physicist Alan Sokal's hoax. In an article with the eccentric title *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, he allegedly grafted the deconstructive discourse of literary theoreticians onto the field of exact science and, so to speak, "planted" it on trendy literary theoreticians, who effortlessly acted against any discrepancy between the hard sciences and the social studies, on the one hand, and the humanities on the other. Despite the common dimension of these discourses, based upon the self-reflective move of literature itself, the discussion argues for the preservation of differences between them and warns against the danger of the

interdisciplinary approach. Paradoxically, this approach would be reductionist because it would cause an oversimplification of both literature and theory. In contrast to theory, literature is not subject to the excluding logics of *or-or*; instead, in its commitment to the principle of *just as ...*, it always remains open to the multiplicity of alternative worlds inapplicable to only a single universe of meaning.

Članek je bil v angleščini objavljen v / The article was published in English in:
Figueira, Dorothy, ur. *Cybernetic Ghosts: Literature in the Age of Theory*. Albany, Provo: Brigham Young University & ICLA, 2004. 78–88.

Comparative Literature, Literary Theory and the Anxiety of Omission: Spanish Contributions to the Debate*

César Domínguez

Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, Burgo das Nacións s/nº, E-15782 Santiago de Compostela (A Coruña)

ltcesar@usc.es

This article analyzes comparative literature's institutionalization together with literary theory in Spain. Special attention is paid to the benefits and constraints of this alliance, which is tantamount to a discussion of the new paradigm championed in the 1980s. The paucity of comparative literature's presence in theoretical research is identified as a sign of literary theory's Euro-American orientation.

Key words: comparative literature / literary science / Spain / university curricula

In memory of Claudio Guillén

Comparative literature has been sentenced to death several times in recent years (Bassnett, Spivak). Yet, this perspective should be questioned because it seems strictly limited to American academia. In other countries, where either the discipline does not cherish a long-established tradition or such a tradition has been so far nonexistent, comparative literature has exciting future prospects. This paper reflects on comparative literature's university institutionalization in Spain. Although it may appear a rather restricted case, the fact is that the Spanish example has the advantage of having introduced the discipline into the university curriculum in association with literary theory. This association is precisely the solution proposed ever since the 1980s by new-paradigm advocates in response to the crisis of comparative literature. Studying the Spanish case may very well highlight the benefits and constraints of an alliance between the two disciplines.

I divide my presentation into two main parts. The first presents a brief overview of the epistemological evolution of comparative literature,

* This paper is part of the research project "Comparative History of Literatures: Applications to the Iberian Domain", being undertaken at the Universidade de Santiago de Compostela (Ministerio de Ciencia y Tecnología: HUM2004-00314, Xunta de Galicia: PGIDIT05PXIC20405, and FEDER Funds of the European Union).

which, as is well known, has led to an acute crisis felt almost exclusively in negative terms. However, it is argued that this crisis is merely an inherent characteristic of the discipline's (utopian) horizon; that is, the study of world literature. The second part examines more closely the institutionalization that comparative literature enjoys at Spanish universities, focusing on the tension generated by the aforementioned association with literary theory. Finally, attention is turned to one of the dangers of this association; namely, comparative literature's meager presence in theoretical research. This phenomenon has an international scope and the way it is experienced by comparatists has been described as an "anxiety of omission."

1. Comparative literature: Epistemological evolution, crisis, and location

One hundred and seventy-five years after its institutional foundation, comparative literature is a vigorous discipline that arouses interest in today's students. New scholarly journals are being published, new professorships are being awarded, and the demand for literature on the subject is steadily on the rise. In Spain alone, nine textbooks (Guillén, *Múltiples moradas* and *Entre lo uno y lo diverso (Ayer y hoy)*, Romero López, Vega & Carbonell, Morales Ladrón, Pulido Tirado, Gnisci, Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, and Abuín González & Domínguez) have been published and the academic journal *Extravíos* (Wanderings) has been launched during the past ten years. Therefore, such a statement as the one made by Susan Bassnett – "Today, comparative literature in one sense is dead" (47) – seems misleading as well as inaccurate.

Bassnett's statement may only be applied to one of the main centers of comparative literature, the US, where the discipline is experiencing serious difficulties due to the loss of its institutional and intellectual position. Some of the causes of this situation include the role of literary theory in English departments or the impact of cultural studies, which have become the champion of interdisciplinarity. A culturalist bias has been detected that makes comparative literature – as Michael Rifaterre has posited – go "so far as to distance itself from the literature that gives its name to the discipline" (66). The esthetic dimension of literary texts has been consigned to oblivion and analysis is driven by explorations of identitarian politics. Meanwhile, other countries such as mainland China, Taiwan, Japan, India, Argentina, Brazil, Mexico, Greece, Italy, the former East Germany, Slovenia, Portugal, and Spain are emerging as promising sites for comparative literature. Thus, one may speculate that location is a determining factor in how the discipline operates.

The birth of comparative literature in the 19th century was bound up with European nationalist processes searching for the cultural roots of their nation-states' identities while assessing their own contributions to the international arena. Literary comparison was used to determine the degree of national autonomy. This national autonomy has been measured on the balance of imports versus exports. Thus, we are dealing with the binary model of *rappports de fait*, with its underlying conception of (European) literature as a civilizing force; and the one that René Wellek so bitterly criticized in 1958 in his paper entitled "The Crisis of Comparative Literature" for its epistemological inconsistencies:

An artificial demarcation of subject matter and methodology, a mechanistic concept of sources and influences, a motivation by cultural nationalism, however generous – these seem to me the symptoms of the long-drawn-out crisis of comparative literature. (290)

Twenty-five years later, the emergence of a new paradigm took place, briefly described by Douwe W. Fokkema as comprising four dimensions: (1) a new conception of the object in literary research, (2) new methodology, (3) new awareness of the scholarly relevance of literary research, and (4) new social justifications for studying literature. Although it is well known that the new methods Fokkema refers to originated in literary theory, there has been no review of the possible link between comparative literature's most recent crisis and the massive increase of new paradigms in literary theory during the last thirty years. However, the quotation of John Donne's famous verse used by Gerald Gillespie ("La Literatura Comparada" – Comparative Literature) to introduce his panorama of American comparativism is perhaps the most fitting: "Tis all in pieces, all coherence gone."

One thus understands why so many 21st-century proposals vying for the future directions of comparative literature have turned typologous, a sort of archi-comparison of postures of comparative perspectives. Some good examples of this quest for typology are Gillespie's essay entitled "Rhinoceros, Unicorn, or Chimera? – A Polysystemic View of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century" and Eva Kushner's "Towards a Typology of Comparative Literature Studies?" Gillespie argues how Itamar Even-Zohar's polysystemic theory and Earl Miner's *Comparative Poetics* may help comparative literature free itself from simplistic models full of generalizations, common to certain ways of practicing literary theory. Furthermore, Kushner believes that three types of study will fulfill the mandate of comparative literature in an intercultural setting: (1) comparative history of literatures applied to both European and non-European groups of literatures, (2) analysis of the nature of the interliter-

ary process as carried out by Dionýz Ďurišin's interliterary theory, and (3) identification of those traits that characterize all poetics universally, a task most seriously undertaken by Miner. When one notices that Kushner's typology matches the classification of the three types of supranationality (supranational genetic phenomena, supranational non-genetic phenomena that occur due to similar socio-historical settings, and typological phenomena) proposed by Claudio Guillén in *Entre lo uno y lo diverso* (Between the One and the Other), the soundness of his judgment and the merit of his vision are once again evident.

This brief overview of comparative literature's epistemological evolution allows consensus to be reached regarding the discipline's problematic nature, and whether or not it indeed has a distinctive and enduring trait. A permanent crisis – Charles Bernheimer has stated that “Comparative literature is anxiogenic” (1) – has been endemic to comparative literature and hence interpreted as indicating its low epistemological status. This status derives from the alleged lack of both a specific object of study along with any specific methodology because comparison in itself could not qualify as a method.

However, the permanent crisis of comparative literature, its feeling of ontological insecurity, is simply the result of the adaptation of its epistemic faculties to a changing object. Comparative literature is the only discipline in literary studies that focuses on literature without restriction; that is, world literature (or *Weltliteratur*). This marks a radical difference between comparative literature and (1) literary criticism, focused on specific works of national literatures, (2) literary history, with its organic conception of national literatures, and (3) literary theory that, in spite of its thirst for universals, bases its generalizations on theories and literary texts from the Western world. *Weltliteratur* as a variable component of literature and literary life is a historical phenomenon that changes according to spatial, temporal, and even individual contexts. Its loose definition may lead to literary agnosticism and therefore explains why so many epistemic failures are attributed to comparative literature. But the discipline's recognition of the vastness of its object is precisely the major premise of what María del Carmen Bobes Naves has called the *critique of literary reason*, because “neither quantitatively nor qualitatively may one adopt a strict criterion that allows literary theory to delimit the object of study – literature – or what its empirical boundaries are among close phenomena”. This is the reason why the author finds an alternative in “pointing out features of frequency or intensity” (18).

These features of frequency have been correlated to three levels of increasing difficulty in comparative research: (1) an additive level, (2) a selective level, and (3) a synthetic level. From an additive point of view, world

literature is judged on the basis of the mechanical addition of literatures in the world without any workable system. Comparison is not facilitated and the history of world literature is constructed as a sequence of national literatures. From a selective point of view, the principle of addition is overcome by way of elementary uses of comparison. The aim is to identify the advanced level of literary development, which results in the creation of an interliterary (international) canon, similar to the intraliterary canon of national literatures. Here, longstanding assumptions about the civilizing power of literature are at their most visible. However, from a synthetic point of view, world literature is constructed around phenomena determined by genetic and typological links that model the interliterary process. Borges's story "La Biblioteca de Babel" (The Library of Babel) is an appropriate metaphor for these levels of understanding world literature. Like the library in the story, *Weltliteratur* has been imagined as either a potentially infinite library (additive and synthetic points of view) or as a prototype of every possible literary text (selective point of view). Although the selective point of view is akin to both positivistic and certain culturalist trends, the synthetic perspective lies closer to New Comparativism (Abuín) in recognizing the changing nature of its object of study, the result of new data from interliterary correlations. An exact definition of *Weltliteratur* is therefore impossible. Otherwise, it would be a stagnant system, and hence dead. This is why for Guillén comparative research is a *project*, a concept anybody interested in comparative literature should always bear in mind:

[N]owadays the comparatist has found that the object of research may or should emerge, like a newborn baby, from his own experience, initiative, and imagination. One must delimit the field of study among the vast number of potentialities of literature. ... When starting, when leaving, when going ahead, the comparatist cannot rely on casual and visible observations. His object of research, as its definition or demarcation, is but a project. There are other incentives for publishing new textbooks of comparative literature, but I think this is potentially the most fruitful, the radical function of a project. ("Sobre la continuidad de la Literatura Comparada" 103)

Weltliteratur's conflictive nature – both in ontological (what is world literature?) and epistemological terms (is knowledge of world literature possible?) – places comparative literature in a critical position. It is a site of endless enquiry, of perpetual questioning, as to whether the relevance of interrogation is scholarly or social (Fokkema 379). A correlation exists between this conflictive nature and methodology and is seen from two opposing perspectives. On the one hand, comparison is trusted regardless of its gnoseological value. On the other hand, comparison is rejected

either categorically – because comparison cannot delimit a field of study (à la Croce) – or partially, whenever comparison is reduced to the model of *rappports de fait* (à la Étienne). In general terms, one may state that critical reflection on comparison has been replaced in comparative literature by an acritical adoption of literary theory trends. This is, of course, not the best way of (positively) thinking of the discipline's crisis.

2. Comparative literature and literary theory in Spanish academia: exclusion or disciplinary negotiation?

I now examine three contexts with varying degrees of influence on the dialectical relationship between comparative literature and literary theory: (1) academic institutional context, (2) epistemological-methodological context, and (3) disciplinary context. Some of the reasons for dealing with these three contexts have been outlined in Section 1. The challenge here is to uncover the clues leading to comparative literature's emergence and evolution as a discipline-in-tension between historicist and theoretical poles and how this tension has been mastered. Keeping this aim in mind, I focus on the institutionalization that pairs comparative literature with literary theory in Spain.

The inclusion of both academic institutional data (first context) and scholarly data (second context) may appear striking if one thinks that the former has only a low incidence on comparative literature methods. However, academic institutional factors do affect the epistemological-methodological context. Moreover, a clear-cut distinction between both contexts is naïve, especially when considering that a text-centered approach to literature has been surpassed in favor of a social context approach. For literature as a social institution, producers, consumers, and mediators are equally important.

In this regard, one cannot but notice that comparative literature is the most recently incorporated discipline within literary studies. This is one of the reasons why we constantly hear the warning cry and why the discipline's academic institutional situation in Spain has been, and remains, unstable. A professional society of comparative literature was not established until 1977. It was only thirteen years later that a university degree combining literary theory and comparative literature was approved (Royal Decree 1450/1990). The degree curriculum is based around a number of core modules. Two of them have a strong comparative orientation: *Comparative Literatures* (12 credits), under the responsibility of either the former Area of Literary Theory or the existing national philologies, and

Basics and Methods of Comparative Literature (8 credits), under the responsibility of the Area of Literary Theory.¹ According to the Royal Decree, the aim of the degree is “to provide students with a coherent program of theoretical and practical aspects of literature, considered both in itself and from *comparative perspective*” (emphasis mine).

Ten years later, the Area of Literary Theory changed its name to the Area of Literary Theory and Comparative Literature (Agreement of 3 April 2000 of the Academic Committee of the University Council) in response to Royal Decree 1888/1984, so that areas of knowledge might be changed in accordance with “either significant progress of scholarly, technical, and artistic knowledge in general, or social needs in Spain.” This means that prior to 2000 the government organization responsible for university education in Spain regarded comparative literature neither as “progress of scholarly knowledge” nor as a “social need.”

The fact that 48 of the 54 core credits of the university degree in literary theory and comparative literature are under the responsibility of what is now called the Area of Literary Theory and Comparative Literature is an indication of the area’s commitment to cross-disciplinary learning and practical, science-based education. The Area of Literary Theory and Comparative Literature opts for plurilingual and multicultural training, so that students are provided with the tools to comparatively analyze original-version literary texts, which differs markedly from traditional single-language research. This is an important and critical role with the opportunity to contribute significantly to multiculturalism because secondary education tends towards a strong nationalist bias, often offering only a single (and optional) international subject within the curriculum (Contemporary World Literature).

The association of comparative literature with literary theory in Spanish university education has extended from the academic institutional context to the epistemological-methodological one, as can be seen in the following statement by Guillén:

In Spain, in spite of some authoritative individuals, conferences, and scholarly literature, comparative literature has not been recognized as an autonomous discipline because the Education Department has not approved the corresponding area of knowledge. The discipline’s position is inferior and subservient. Comparative literature has come under literary theory’s jurisdiction and is entrusted to professors of literary theory. This is a local aberration. (“Sobre la continuidad de la Literatura Comparada” 105)

Regardless of whether or not comparative literature is an autonomous university area of knowledge in Spain, the fact remains that Guillén’s opin-

ion appears based upon a specific way of working on literary theory that has nothing to do with a dialectical relationship between this discipline and comparativism: “Theoretical and comparative moods are different insofar as theoreticians in Spain limit their examples to Spanish literary texts” (“Dependencias y divergencias: literatura y teoría” 59). This variant of literary theory lacks empirical evidence, a danger Guillén has already seen in *Entre lo uno y lo diverso*:

When I speak of tragedy or rhyme, I am referring to concrete and various expressions that emerged at specific times, places, and languages. This is not the case with some theoreticians, who claim the universal validity of their schemes, *ex principiis*, as if we were dealing with mathematics or literature from the moon. (30–31)

As can be seen, Guillén is not against literary theory, a discipline he has excelled in. What Guillén questions is the Spanish academic institutional context for its lack of comprehensive and systematic training in several foreign languages and their literatures. Therefore, this context may lead to an inconvenient co-opting of comparative literature by literary theory: “For theoreticians that teach core seminars, including comparative contents in their syllabi is not humanly possible, especially with regard to foreign languages and literatures” (*Entre lo uno y lo diverso [Ayer y hoy]* 16).² Thus, the balance between theoretical and comparative contents for the university degree in literary theory and comparative literature may be unduly shifted if professors teaching *Comparative Literatures* either opt for a traditional nationalist perspective or are unable to demonstrate competence in several literatures.

In spite of Guillén’s rejection of the way comparative literature has been institutionalized in Spain, he pins his hopes on a collaboration with literary theory: “We should be confident that they [literary theoreticians] will promote collaboration between comparatists and theoreticians of high intellectual value” (*Entre lo uno y lo diverso [Ayer y hoy]* 16). This collaboration has proven effective in many departments. As Darío Villanueva has pointed out, many tenure-track associate and chair professorships in comparative literature have been awarded in recent years (Abuín González, Domínguez, & Tarrío Varela 293). However, the essential question here that begs resolution is how we should implement the dialectical relationship between literary theory and comparative literature. This epistemological tie between both disciplines has been defended by some other authors in Spain. Although the first university textbook on literary studies to include a chapter devoted to comparative literature was the one edited by José María Díez Borque in 1985, the chapter in question was written by René

Étiemble, making Villanueva the first to advance this epistemological tie in 1994 in his *Curso de teoría de la literatura* (Course in Literary Theory). This university textbook was conceived as an introduction to literary theory for undergraduate courses, specifically designed in accordance with the new university programs (Villanueva, “Introducción” 11). Both the epistemological and pedagogical goals of literary theory and comparative literature are established in the introduction:

The authors of the *Curso de teoría de la literatura* share – from their specific points of view – the firm belief that the main aim of this textbook is to promote a tie among literary disciplines – through teaching and research – from literary theory, criticism, and comparison of several literatures to the way we teach literature. This should be carried out in the strictest manner possible. Thus, new achievements by literary theory of the highest quality will enrich the pedagogy of teaching literature. (13)

Villanueva develops this principle in his chapter entitled “Literatura Comparada y Teoría de la Literatura” (Comparative Literature and Literary Theory), in which he concentrates on the basics of the dialectical relationship between both disciplines:

This is the key to a different concept of comparative literature that should not exclude the first one – the positivistic – and makes it possible for the discipline not to exclusively serve literary history, but also provide literary theory with indispensable services. Whenever literary theory lacks empirical evidence, it turns into literary metaphysics, wherein universals dominate and veil everything else. However, particulars are the real important issues – and as many as possible, so that the building of a renewed poetics may be solidly erected. (115)

Therefore there is no contradiction between Villanueva’s and Guillén’s positions. Both authors are against a literary theory lacking empirical evidence, and both argue that comparative literature is the necessary ingredient in the establishment of this empirical foundation. Villanueva had already advanced the need for a dialectical relationship between both disciplines in his programmatic paper “Teoría literaria y enseñanza de la literatura” (Literary Theory and Teaching Literature) and in his book *El polen de ideas* (The Pollen of Ideas). The following sentence might well serve as a motto for the book: “there is an absolute dependence . . . among the four disciplines [literary theory, criticism, history and comparativism], insofar as any of them cannot reach a full development without the others” (16). The most recent benefits of this method are revealed in *Valle-Inclán, novelista del modernismo* (Valle-Inclán, A Modernist Novelist) and *La poética de la lectura en Quevedo* (Quevedo’s Poetics of Reading).

If one compares the information found here with the ways comparative literature has been defined, one sees that institutional and epistemological discussions on the convenience of the association of the discipline with literary theory are part and parcel of the history of comparativism as a method in tension between historicist and theoretical poles. This brings me to the third context. When Paul Van Tieghem drew the distinction between *littérature comparée* (comparative literature) and *littérature générale* (general literature) in the first programmatic textbook of the discipline, the blurring of the lines between these fields of study was the major source of difficulty in the relationship between comparative literature and literary theory. The former would deal with binary contacts, and the latter would study similar phenomena in several literatures (175). This restriction to binary contacts explains why comparative literature has been subservient to a historicist method. *Rapports de fait* were the only object of study, historically proved genetic similarities between literary texts from two literatures.

In this regard, it is most telling that János Hankiss read a paper entitled “Théorie de la littérature et littérature comparée” (Literary Theory and Comparative Literature) at the very same conference where René Wellek underscored the crisis of comparative literature. For Hankiss, comparative research should not be exclusively restricted to genetic similarities, but also applied to typological analogies, because these analogies are the sound basis of literary constants, providing the empirical evidence for literary theory. As has been seen, this view has many adherents in Spain and abroad. In 1979 Jonathan Culler stated that comparative literature should question the principle of national literatures as legitimate units for the study of literature. In this way the discipline would gain the recognition and support of both universities and professional societies. Yet literary theory is largely committed to a corpus of analysis restricted by national boundaries.

3. Conclusion

Nobody can deny the development and renewal of comparative tools and methods through cooperation with literary theory. In fact, for comparative literature, literary theory is an object of study in itself (Scholz). I am referring to East-West Studies, which have progressively gained broad acceptance both at the AILC/ICLA conferences and in programmatic textbooks (Pageaux, Tötösy de Zepetnek, Machado & Pageaux, or Gnisci, to mention but a few). However, the same cannot be said of literary theory, where the presence of comparative literature is extremely limited. Thus, what is actually a theory of *one* literature becomes purposely confused with

what is presented as theory of *literature*. The same happens in Spain, where textbooks on literary theory disregard findings from comparative literature, save for a few notable exceptions, some of them reviewed here (one may add to Villanueva's textbook three new ones by Casas, Llovet, and Cabo Aseguinolaza & Rábade Villar). Francesco Loriggio has argued that this situation is faced by comparatists as "the conceptual equivalent of their lack of field" and hence experienced as an "anxiety of omission" (258). However, contrary to Loriggio's opinion, I believe that the discipline's meager presence in literary theory is not the strong suit of comparative literature, but more precisely a sign of Guillén's fear when he wondered whether "both disciplines are now working together in our departments of literary theory" (*Entre lo uno y lo diverso (Ayer y hoy)* 15). In any case, perhaps the time has come for literary theory – and not for comparative literature – to be concerned about this omission.

NOTES

¹ The Spanish university system is organized around schools, departments, and areas of knowledge. These areas always work within the limits of a single department. Areas of knowledge may organize their seminars for several schools and departments. However, the composition of these areas is not interdisciplinary.

² It is most telling that Guillén did not make any reference to the situation of departments of comparative literature in the US when dismissing the institutionalization of the discipline in Spain. As is well known, American comparative literature departments were true hotbeds of literary theory. In the prologue of the second version of *Entre lo uno y lo diverso*, Guillén stresses the value of Edward W. Said's findings: "The second approach I should stress is the most valuable one, that of postcolonial studies, which owes everything to another important figure, Edward W. Said" (*Entre lo uno y lo diverso [Ayer y hoy]* 22). It is interesting to contrast Guillén's opinion on postcolonial studies with what Francesco Loriggio says about the situation of some comparatists that have excelled in literary theory:

Even scholars who have achieved a high profile while teaching comparative literature – an Edward Said, a Paul de Man, a Geoffrey Hartman, for example – have written and published, and write and publish, on behalf of literary studies or of one particular theoretical stance, not simply as comparatists. To go back a few more decades, René Wellek's *Theory of Literature* is not entitled *Theory of Comparative Literature*. (259)

It is crucial to understand the way in which Guillén conceives of literary criticism:

The target of what I prefer to call literary criticism has been essential and fully comprehensive. The confluence of three approaches to reading and research has been considered fundamental: the close reading of texts, their exact position in literary history, and the proper use of theoretical concepts. Therefore, criticism, history, and theory as not sufficient, but necessary requirements, of the work to be done. (*De leyendas y lecciones* 8)

WORKS CITED

- Abuín, Anxo. "Dimensiones teórico-críticas do novo comparatismo." *Elementos de crítica literaria*. Ed. Arturo Casas. Vigo: Xerais, 2004. 103–27.
- Abuín, Anxo & César Domínguez, eds. *A Literatura Comparada boxe*. 2 vols. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.
- Abuín, Anxo, César Domínguez, & Anxo Tarrío Varela. "Encontros en Santiago de Compostela con Darío Villanueva." *A Literatura Comparada boxe*. 2 vols. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006. I. 281–98.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Bernheimer, Charles. "Introduction: The Anxieties of Comparison." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. 1–17.
- Bobes Naves, María del Carmen. "La literatura. La ciencia de la literatura. La crítica de la razón literaria." *Curso de teoría de la literatura*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1994. 19–45.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando & María do Cebreiro Rábade Villar. *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid: Castalia, 2006.
- Casas, Arturo (ed.). *Elementos de crítica literaria*. Vigo: Xerais, 2004.
- Culler, Jonathan. "Comparative Literature and Literary Theory." *Michigan Germanic Studies* 5 (1979): 170–84.
- Étiemble, René. "Literatura Comparada." *Métodos de estudio de la obra literaria*. Ed. José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 1985. 279–310.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Theory*. *Poetics Today* 11.1 (1990): 7–94.
- Fokkema, Douwe W. "Comparative Literature and the New Paradigm." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 9 (1982): 1–18.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana. *Introducción a la literatura comparada*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006.
- Gillespie, Gerald. "La Literatura Comparada de los años 90 en los Estados Unidos." *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 9 (1996): 39–49.
- . "Rhinceros, Unicorn, or Chimera? – A Polysystemic View of Possible Kinds of Comparative Literature in the New Century." *Journal of Intercultural Studies* 19 (1992): 14–21.
- Gnisci, Armando, ed. *Introducción a la literatura comparada*. Trans. Luigi Giuliani. Barcelona: Crítica, 2002.
- Guillén, Claudio. *De leyendas y lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*. Barcelona: Crítica, 2007.
- . "Dependencias y divergencias: literatura y teoría." *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid: Universidad de Valladolid - Cátedra Jorge Guillén, 2001. 39–67.
- . *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- . *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Revised version. Barcelona: Tusquets, 2005.
- . "Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad." *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 9 (1995): 51–66.
- . *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- . "Sobre la continuidad de la Literatura Comparada." *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid: Universidad de Valladolid - Cátedra Jorge Guillén, 2001. 101–23.
- Hankiss, János. "Theorie de la littérature et littérature comparée." *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association / Actes du II^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Ed. Werner P. Freidrich. 2 vols. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1959. II. 98–112.

- Kushner, Eva. "Towards a Typology of Comparative Literature Studies?" *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association / Actes du XIII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*. Eds. Earl Miner et al. 6 vols. Tokyo: University of Tokyo Press, 1995. III, 502–10.
- Loriggio, Francesco. "Comparative Literature and the Genres of Interdisciplinarity." *World Literature Today* 69.2 (1995): 256–62.
- Llovet, Jordi, ed. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005.
- Machado, Álvaro Manuel y Daniel-Henri Pageaux. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2nd ed., expanded & revised. Lisbon: Presença, 2001.
- Miner, Earl. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Morales Ladrón, Marisol. *Breve introducción a la literatura comparada*. [Alcalá de Henares]: Universidad de Alcalá, 1999.
- Pageaux, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994.
- Pulido Tirado, Genara, ed. *La Literatura Comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Jaén: Universidad de Jaén, 2001.
- Riffaterre, Michael. "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1995. 66–73.
- Romero López, Dolores. *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Scholz, Bernhard F. "Comparing the Theories of Literature? Some Remarks on the New Task Description of the ICLA." *Yearbook of Comparative and General Literature* 28 (1979): 26–30.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press, 2003.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Van Tieghem, Paul. *La Littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1946. 1st ed. 1931.
- Vega, María José & Neus Carbonell. *La Literatura Comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.
- Villanueva, Darío. *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada*. Barcelona: PPU, 1991.
- . "Introducción." *Curso de teoría de la literatura*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1994. 11–16.
- . *La poética de la lectura en Quevedo*. Madrid: Siruela, 2007.
- . "Literatura Comparada y Teoría de la Literatura." *Curso de teoría de la literatura*. Ed. Darío Villanueva. Madrid: Taurus, 1994. 99–127.
- . "Teoría literaria y enseñanza de la literatura." *Ínsula* 552 (1992): 1–2.
- . *Valle-Inclán, novelista del modernismo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- Wellek, René. "The Crisis of Comparative Literature." *Concepts of Criticism*. New Haven, CT: Yale University Press, 1965. 282–95.

Primerjalna književnost, literarna teorija in zaskrbljenost zaradi izključenosti: španski prispevki k razpravi

Ključne besede: primerjalna literarna veda / primerjalna književnost / literarna teorija / Španija / univerzitetni programi

V zadnjih letih so primerjalno književnost pogosto označevali kot mrtvo vedo. Splošna veljavnost te diagnoze pa je vprašljiva, saj se zdi, da je ta položaj omejen na ameriško akademsko okolje, ki je primerjalno književnost razdelilo med dve šoli, francosko in ameriško. Po drugi strani pa primerjalna književnost mnogo obeta na drugih območjih, kjer veda še ni močno razvita oziroma prej še ni obstajala.

Cilj tega prispevka je preučiti, kako se je primerjalna književnost institucionalizirala v Španiji. Čeprav se zdi, da gre za omejen primer, je imela Španija to prednost, da je vedo umestila v univerzitetni študijski program preko povezave z literarno teorijo. Tako je bilo zadnja desetletja veliko razprav o koristih in omejitvah te povezave. Omenjene razprave so enakovredne razpravam o koristih nove paradigme, ki sta jo v osemdesetih letih prejšnjega stoletja predstavila Pierre Swiggers in Douwe Fokkema. Članek posebno pozornost namenja dejstvu, da je prisotnost literarne teorije v primerjalni književnosti izredno močna (kar je posledica njene interdisciplinarnosti), prisotnost primerjalne književnosti v literarni teoriji pa izredno omejena. Komparativisti ta pojav doživljajo kot zaskrbljenost zaradi izključenosti (angl. *anxiety of omission*).

Marec / March 2007

Literarna veda in nacionalno ideološke težnje: kanadski primer

Marcello Potocco

Fakulteta za humanistične študije, Oddelek za slovenistiko, Glagoljaška ulica 8, SI-6000 Koper
Marcello.Potocco@guest.arnes.si

Avtor podaja možen kontekst teženj po obravnavi literature kot ene izmed diskurzivnih praks v kanadski komparativistiki. V Kanadi razlogov za spremembe ni mogoče iskati le v prevladi poststrukturalizma, marveč v potrjevanju kanadske kulturne identitete. Tudi prevlada multikulturnih študij izhaja iz težnje po sooblikovanju nacionalnega mita – le da je kot mit vzpostavljena raznoterost kultur.

Ključne besede: primerjalna književnost / Kanada / kulturne študije / multikulturnost / kulturna identiteta

Desetletje po objavi Bernheimerjevega poročila (1993) in po izidu knjige S. Tötösyja de Zepetneka *Primerjalna književnost: Teorija, metoda in praksa* (1998) se zdi, da poizkus vnovične opredelitve primerjalne književnosti, katerega odsev sta bili tudi ti dve besedili, ni tako radikalno zarezal v raznolikost stroke, kot se je zdelo ob prvih odzivih nanju. Kriza primerjalne književnosti, o kateri se je govorilo, je zrcalila stanje v literarni vedi, kjer sta bila z nastopom poststrukturalizma zamajana ontološki status in pojem avtonomije tako literarne produkcije kot njenega raziskovanja (Juvan 81–85), posledica kritike esencializma pa je bil afirmativnejši pogled na obravnavanje literature kot enega izmed družbenih diskurzov. Zato niso presenečali predlogi t. i. »kontekstualistov« (Virk 12), naj se primerjalna književnost odreče raziskovanju specifične literarnosti (Bernheimer 42), pa tudi ne porast raziskovanja literarnih besedil, v katerem so bolj ali manj izraženi sociološki vidiki – npr. v sistemskih in empiričnih pristopih k literaturi – ali pa metodologija kulturnih študij. Zlasti knjiga Tötösyja de Zepetneka in njegovo delo na sploh sta s tovrstnimi pobudami zapadla v paradoks. S svojimi predlogi je Tötösy namreč skušal zaježiti tudi krizni materialni status discipline (*Comparative* 14–15, 18–19). Toda prav Tötösyjevo delo se je, kot opozarja Virk, spremenilo na način, ki je primerjalno književnost postavil še v manj zavidljivi položaj, saj jo je odkrito spremenilo v kulturne študije (Virk 20–23).

Tötösyjevo približevanje kulturnim študijam ima tudi pragmatične razloge, a edinih vzrokov zanj ne moremo iskati niti v pragmatiki niti v

prevladi postrukturalistične paradigme. Tötösyjev pogled se je formiral v kontekstu kanadske komparativistike – pretežno v okviru njenega angleškega dela –, ki sicer ni edina oblikovala njegovega raziskovalskega horizonta, a nam lahko deloma pojasni paradoks Tötösyjevega delovanja, zlasti pa širše dileme kanadske literarne vede. Četudi je bil namreč z vidika pragmatike v Kanadi opazen institucionalni primat študij nacionalne literature, kar zopet velja še posebej za njen angleški del, pa komparativistika ni bila izrazito podhranjena (Rajan 135, 153 idr.),¹ zato lahko enega glavnih razlogov za krizo kanadske komparativistike iščemo drugje: v čustvenem in intelektualnem prvenstvu narodnih jezikov in književnosti, na kar opozarja sam Tötösy (*Comparative* 16).

O kanadski literaturi sicer ne moremo govoriti kot o enovitem nacionalnem književnem korpusu, kajti v Kanadi sta bili od začetka upravno-političnega združevanja tako v političnem jeziku kot v kulturnem imaginariju prisotni vsaj dve jezikovni skupini in literaturi. Ob delitvi na angleški in francoski del književnosti so se v zadnjih desetletjih okrepile tudi težnje k enakovrednejši obravnavi staroselskih ter priseljeniških literatur, vendar ugotovitve nekaterih komparativistov kažejo, da se večina etničnih literatur oziroma t. i. »literatur manjše razširjenosti« staplja z enim izmed obeh glavnih literarnih sistemov, kar pomeni, da imamo v Kanadi še vedno opravka predvsem z bilingvalnostjo ter z dvema vodilnima književnostma. Obenem ne gre spregledati dejstva, da sta bila v razmerju med obema književnostma vselej dominantna angleška lingvistična skupina ter angleški del literarnega kritištva oziroma literarne vede.² Nacionalno ideološke težnje v obravnavi literature so bile izrazitejše ravno v anglofonem delu države, tako da je bil kanadski literarni nacionalizem – kot so mu pogosto očitali – pretežno anglo-kanadski nacionalizem. Tudi zato bom v pričujočem članku o nacionalnosposodnih težnjah govoril predvsem kot o težnjah anglo-kanadskega kritištva in literature.

Status literarne vede, zlasti v angleški Kanadi, je še pred nekaj desetletji določala prav njena nacionalna usmeritev, medij nacionalno-kulturne ideologije pa so bile tako literarne tvorbe kot njihova kritiška in znanstvena refleksija. Ta vzorec je bil zaznaven vse od nastanka prve kanadske politične tvorbe, leta 1867,³ toda kljub nekaterim predhodnim sistematičnim poizkusom, posebej v francoskem delu Kanade (gl. npr. Moisan, *Works* 687–91), je doslednejšo kritiško in zgodovinsko obravnavo nacionalne literature v ospredje postavil šele Northrop Frye v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja, in seveda v okviru anglo-kanadske literarne vede. Frye je tudi v splošneje zastavljeni *Anatomiji kritištva* kritištvo in posredno literarno vedo opredelil kot enega izmed poenotujočih načel družbe (Mandel 65), toda to načelo, ki ga je v *Anatomiji* postavil v širši kontekst, je

v lastnem kritištvu kanadske literature razumel predvsem kot nacionalno poenotenje, s tem pa je sprožil svojevrstno redukcijo, saj je ne le literaturo, ampak tudi literarno vedo in kritištvu obravnaval kot možno sredstvo nacionalne kohezivnosti (prim. npr. Sanfilippo 25). Fryev najpomembnejši poseg, v katerem je skušal določiti bistvene idejne in motivne značilnosti kanadske literature, je bil »Sklep« k projektu *Literarne zgodovine Kanade*, ki je izšla l. 1965. Pri tem je Fryev »Sklep« še posebej zanimiv, saj značilno kaže na dvojnost celotnega projekta in knjige, ki je po mnenju marsikaterega raziskovalca konstituirala angleško kanadsko literarno vedo (Lecker, *Critical* 685). Prva izdaja *Literarne zgodovine Kanade* s Sklepom vred tako ne skriva svojega izvora v širši obravnavi angleških literatur, kar ni presenetljivo, saj je bilo raziskovanje literature formalno umeščeno med preučevanje anglosaksonskih književnosti; vendar obenem izkazuje poudarjeno težnjo po nacionalni koheziji, ki je omejena na homogenizacijo angleško govoreče skupnosti in ki le redko vzpostavi povezave bodisi s francosko bodisi s staroselskima skupnostma in literaturama. Kljub izvorni sprejemljivosti za primerjanje in beleženje izmenjav med angleškimi književnostmi, opazni v *Literarni zgodovini Kanade* in tudi v Fryjevem delu, je v kanadski literarni vedi torej že od začetka prevladovalo – in nato prevladalo – ideološko iskanje istovetnosti ter enovitosti nacije oz. skupne kulturne identitete, omejene zlasti na angleško-kanadski prostor in diskurz.

Za tovrstno redukcijo, opravičeno z nacionalnimi cilji, pa vendarle ni bil najbolj odgovoren Frye. Njegovi posegi so sovpadli s praznovanjem stoletnice prve kanadske politične tvorbe in hkrati z obdobjem ekonomskega ekspanzionizma s strani Združenih držav Amerike. Oboje je v Kanadi spodbudilo intenzivno nacionalistično razpoloženje tudi med intelektualci, ki so v Fryevih idejah videli primerno osnovo za lastni nacionalizem; Margaret Atwood je v študiji *Survival* (1972) radikalizirala Fryeve ideje in, opirajoč se nanje, v literarno kritištvu uvedla novo, za skoraj celo desetletje dominantno šolo t. i. tematologov.⁴ Tematologi so sicer prevzeli Fryevo osnovno tezo o družbenem mitu, ki naj bi bil poenotujoče načelo vsake kulture in literature, a z nekaterimi pomembnimi razlikami. Iskanje poenotujočega načela so reducirali na raziskavo tipičnih tem in motivov v kanadski literaturi; prav tako pa so posredno zavračali Fryevo opozorilo, da je elemente družbenega poenotenja mogoče iskati le v estetsko nedovršeni literaturi, medtem ko naj bi se v »zreli« literaturi sledi družbenega mita pokazale le še v načinu metaforičnega oblikovanja, ne pa več v temah ali motivih. Tako so tematologi Fryevo splošno zanimanje za genezo neke literature omejili na raziskavo parcialnih elementov družbenega mita v literaturi konkretne dežele; posredno, a tudi neposredno pa so s tem zavračali razmislek o tuji literarni (iz)oblikovanosti in o »drugem« v literaturi, s tem pa so prav tako zožili Fryev izvorni splošni horizont.

Redukcija, ki so jo sprožili tematologi, se je paradoksalno najizraziteje pokazala prav ob recepciji Fryjevih dosežkov, saj znotraj kanadske kritike in literarne vede v času njenega nastanka skoraj nobenega vpliva nista imeli študiji *Anatomija kritištva* (*Anatomy of Criticism*, 1957) ter *Veliki kód* (*The Great Code, The Bible and Literature*, 1982), zato pa so neznansko popularizacijo doživele njegove študije, ki so se neposredno ukvarjale s kanadsko literaturo, kulturo in z utemeljitvenim mitom (Cameron 114). Zlasti »Sklep« je prav gotovo največkrat navajano, po prepričanju mnogih tudi najvplivnejše delo v kanadskem kritištvu (npr. Rajan 134, Lecker, *A Quest* 283). Tematološko raziskovanje je bilo hkrati vrhunec in zametek preobrata k prebolevanju poudarjene nacionalne obravnave literature, čeprav se je takšno raziskovanje v prilagojenih različicah ohranilo vse do danes. Kanado so »v obdobju med letoma 1972–84 obvladovale modificirane poetike, poetike, ki niso bile vzpostavljene zgolj na osnovi teorije, ampak na osnovi ideje o narodni enotnosti« (Cameron 111), vendar drži, da podpora tematologom nikoli ni bila enoznačna in enotna. Po letu 1976 so tematološko raziskovanje napadli prav avtorji, ki jih R. M. Brown ali Barry Cameron označujeta kot fenomenologe (Brown, *Critic* 152–58, Cameron 110–20), a jim tako Cameron kot Myles Chilton pripisujeta, da se kljub fenomenološkim pristopom ali celo osredotočenosti na raziskovanje kulturnih praks niso oddaljili od narod potrjujoče obravnave besedila (Cameron 123–28, Chilton, odsek II).

Značilnost vseh smeri, ki so obvladovale kanadski prostor v sedemdesetih in večino osemdesetih let 20. stoletja, najbolj pa tematologov, je bila potemtakem implicitna predpostavka, da je v nezadostno artikulirani kanadski literaturi in kulturi najprej treba poiskati njeno »bistvo«. Zato že večina teh študij literarnega besedila ni obravnavala kot člena v izključno literarnem sistemu (denimo žanru), marveč kot del ustvarjalnosti celotne kulture, za katero so predpostavljale, da v njej obstaja nacionalna oziroma kulturna enotnost. Težnja k opisovanju enovitosti nacionalne literature in kulture nikakor ni bila kanadska kulturna specifika. Že če se na najbolj površni ravni spomnimo obravnave Prešernovega *Krsta* kot nacionalnega mita ali Pirjevčeve »prešernovske strukture«, lahko opazimo, da so bili podobni mehanizmi na delu v slovenski literarni zgodovini in kritiki. Morda najzanimivejšo sorodnost je mogoče bežno ilustrirati z opozorilom na podobnost med dvema najznamenitejšima besediloma N. Fryeja in J. Vidmarja. Tudi Vidmar v svojem *Kulturnem problemu Slovenstva* namreč podobno kot Frye v »Sklepu« prehaja iz literarnega kritištva oziroma literarne zgodovine v območje kulturnega kritištva, v nekakšno proto kulturno študijo. V obeh primerih lahko razlog za njun obrat v (proto) kulturno študijo iščemo v pomanjkanju drugih, običajnejših mehanizmov nacionalne interpelacije,

zlasti še v neskladju med narodno samopodobo ter nacionalno potujevalno vlogo izobraževalnega sistema, med upravno-politično podobo obeh dežel ter kulturno identifikacijo njunih prebivalcev itn.⁵ Kanadski literarni sistem so torej dolgo obvladovale literarne študije, ki so književnost obravnavale kot podsistem splošnejšega sistema – kulture. Kakor lucidno ugotavlja Barry Cameron, se takšna literarna zgodovina dejansko spremeni v kanadske oziroma v kulturne študije, saj analizira simbole kulture, njene podobe, mite itd. (Cameron 111–12), ali pa njeno kulturno in institucionalno produkcijo. Četudi bi bilo takšne študije pretirano razumeti kot neposredno podlago za uvajanje empiričnih in sistemskih pristopov k literaturi, pa so ustvarile miselni okvir zanje, saj so se usmerjale v analizo kanadske kulture namesto v raziskave specifičnosti literature, prav tako pa so ustvarile podlago za usmeritev literarne vede pretežno v študij nacionalne literature.

Obe miselni predpostavki sta z vzponom poststrukturalističnih praks na metodološki ravni doživljali nenehne napade;⁶ po letu 1977, ko je bil sprožen institucionalni napad na tematologe v reviji *Studies in Canadian Literature*, je bil tematološkim študijam bolj ali manj dosledno preprečen vstop v kanadistične znanstvene in kritiške revije – ne pa tudi v knjižni tisk –, v revijah pa je povsem prevladal poststrukturalizem (Brown, Practice, odsek II). Vendar poststrukturalisti (npr. L. Hutcheon, B. Cameron, Barbara Godard idr.) tematologom niso pretežno očitali osredotočenosti na kulturo ali celo na nacionalno literaturo, marveč vztrajanje pri fiksni nacionalni identiteti in fiksnem statičnem kanonu. Sami so uvajali metodološke prijeme, s katerimi so opredelili zunajliterarne družbene diskurzivne prostore, v okviru katerih naj bi »kritiška teorija postala relevantna za kanadsko situacijo«; namesto enotne vizije Kanade kot nečesa že ustvarjenega pa naj bi teorija ponudila branje tistega, kar naj bi bila Kanada v nenehnem procesu nastajanja (Chilton, odsek III). Zato so poststrukturalistične prakse sicer spremenile načine obravnave, branja in raziskovanja, niso se pa odpovedale primarni obravnavi korpusa kanadske književnosti in kanadske družbene situacije.

Poststrukturalistične prakse so izrazito poudarjale večetničnost kot specifiko kanadske družbene situacije. Večetničnost in še prej bilingvalna strukturiranost kanadske države bi pravzaprav morali biti izvrstna podlaga za vznik primerjalnih študij, še posebej za primerjavo obeh dominantnih literatur in kultur, anglofone in frankofone. Mednarodno usmerjene komparativne, žanrske in literarnoperiodične raziskave so sicer obstajale (prim. Dimić, *Comparative* 69–72), ob dominaciji tematologov in zaradi konzervativnega akademskega prostora, ki je bila posebej v angleškem delu Kanade osredotočena na tekstno kritiko, formacijo nacionalnega kanona ipd., pa

sta bila njihov vpliv in status vsaj do osemdesetih let 20. stoletja dvoumna, v veliki meri podcenjena (prim. Rajan 133–35, 153–55).⁷ Bolj presenetljivo je, da je nastajalo malo komparativnih raziskav obeh dominantnih literatur. E. D. Blodgett opozarja, da je bil razlog deloma v tem, da primerjalne študije običajno primerjajo literature različnih narodov, ne pa literatur znotraj naroda (četudi bilingvalnega), hkrati pa je, kot je opozarjal Philip Stratford, zaradi političnih napetosti med obema dominantnima kulturama takšna primerjava v Kanadi vselej morala paziti, da »niti ne združuje niti ne razdvaja« (Blodgett, *Comparative*, prim. Stratford 8–9). Drugi problem razkri-vajo prav tiste maloštevilne primerjalne študije obeh lingvističnih skupin, ki so nastajale po letu 1970. Najznačilnejši študiji – *Second Image* (1971) Ronalda Sutherlanda in *A Poetry of Frontiers* (1983, fr. različica *Poésie des frontières*, 1979) Clémenta Moisanova – metodološko temeljita v primerjavi enakih tem v obeh dominantnih literaturah, tej metodološki osnovi pa je sledila tudi večina drugih komparativnih kanadskih študij. Tako sta zlasti Sutherlandova in Moisanova študija zelo zgodaj naleteli na očitke, da sta pretežno tematološki, kar pomeni, da so ju kritiki uvrstili v red tistih študij, ki v ospredje postavljajo nacionalno kohezivnost in vztrajajo pri fiksni obravnavi narodne enotnosti. Za fiksno obravnavo kulture pa naj bi se že v obravnavi dveh dominantnih literatur skrivala predvsem nerefektirana dominacija anglofone lingvistične skupine, poleg tega naj bi tovrstne študije povsem spregledovale obstoj drugih etničnih kultur in njihovih literatur.

Te in podobne kritike niso bile skladne le z vznikom poststrukturalizma, pač pa zlasti z vse bolj uveljavljajočo se multikulturalnostjo, ki je ob ohlapnejši imigracijski politiki postala eden glavnih kanadskih notranjepolitičnih projektov. Chilton prav ob poststrukturalističnih praksah pripominja, da je bila njihova afiniteta do neesencialističnih različic konstrukcije identitete in literatur vsaj deloma pogojena tudi z zunanjimi dejavniki; omenja ustavno krizo in kvebeški referendum (Chilton, odsek III), dodati pa je vsekakor potrebno vse večjo etnično raznolikost in državno spodbujeno multikulturalnost.

Spodbujanje multikulturalnosti se je, vsaj na videz, skladalo z razgradnjo fiksne nacionalne identitete, kakršno so še želeli konstruirati ali uveljaviti tematologi; v tem smislu je multikulturalnost postavila pod vprašaj tako tradicionalne koncepte narodnosti kot družbene strukture na sploh (Loriggio 195). Že pred dokončno prevlado poststrukturalističnih praks se je ob koncu sedemdesetih let 20. stoletja težišče obravnav premaknilo z nacionalne k regionalnim identitetam (zaradi močnega regionalizma), a tudi že k posamičnim etničnim identitetam in literaturam. Premaknjeno zanimanje je bilo posledica etnične renesanse v šestdesetih in sedemdesetih

letih (prav tam 195–97), ta pa posledica ohlapnejše imigracijske politike. Obenem kanadska etnična renesansa ni bila v neskladju z dogajanjem v drugih državah, zlasti v Združenih državah Amerike in deloma v Veliki Britaniji, kjer je problematika marginaliziranosti etničnih skupin sprožila uveljavljanje postkolonialnih študij, ki jih lahko povežemo s kulturnimi študijami, posebej s t. i. birminghamsko šolo in še zlasti s prispevki Stuarta Halla.⁸ V Kanadi je bil pojem »etničnih literatur« že od samega začetka termin z nejasnim pomenom; toda koncept »etničnosti« ni bil povsem tuj niti tematologom. Atwoodova v svoji slavni študiji ne zaobide treh temeljnih pojmov oziroma identifikacij in s tem problemov, ki so zaznamovali kasnejšo multikulturno debato: svoje poglavje namenja frankofoni literaturi, zazna prisotnost neanglofonih etničnih skupnosti, zlasti pa jo zanima vprašanje staroselcev. Očitek, ki je bil pri tem namenjen tako študiji *Survival* kot njenim zlasti tematološkim naslednicam, je bil, da ta vprašanja združuje v enoten nacionalni koncept; da je torej njihov cilj definicija nacionalne enotnosti in ustreznega literarnega koda.

Vendar takšne poenotujoče motivacije ni mogoče izključiti niti pri sodobnejših raziskavah, ki v ospredje postavljajo multikulturnost. V zadnjem desetletju prejšnjega stoletja so bili čedalje pogostejši očitki zoper slepo zagovarjanje multikulturnosti in zoper pomanjkanje premisleka o njenem problematičnem udejanjanju v praksi (Verhoeven 97, prim. Irvine 144–45). Tudi marsikatero obravnavo multikulture literature je bilo mogoče brati zgolj kot razširitev pojma »kanadsko« k drugim obstoječim etničnim ali celo spolskim literaturam (Irvine 142–43), ali pa k novemu okviru, v katerem bi Kanadčani kljub svoji raznolikosti ohranili občutek »skupne zgodovine« (Ravvin 119). Večkulturnost bi bilo torej še vedno mogoče brati kot združujoči znak Kanadčanov, kot enoten »nacionalni« kod, v katerem je kriterij enotnosti postala raznolikost, pogled na kanadsko identiteto pa pluralen (Irvine 152).

Nemajhnemu delu multikulturnih študij je mogoče očitati vsaj to, da so se ob osredotočanju na postkolonialistične pojme – kot so vmesna kultura, hibridna identiteta idr. – ali ob njihovi aplikaciji na tekste, preveč ukvarjali s teoretičnimi koncepti. Pri tem je v ozadju ostalo vprašanje, koliko ni politični projekt multikulturnosti, kakršnega je l. 1971 sprožil P. Trudeau, samo maskiranje bodisi nadvlade obeh dominantnih jezikovnih skupin bodisi reševanja zgodovinskih napetosti med njima (Bissoondath 62, Irvine 152). Četudi so bili postkolonialistični koncepti dejansko uporabljani kot alternativa ameriškemu talilnemu loncu, po mojem mnenju niso mogli dati prepričljivih odgovorov na vprašanje, če obstaja in kakšno razmerje (naj) obstaja med skupno tvorbo – enotnostjo – in raznolikostjo posamičnih etničnih skupin v Kanadi, in posledično tudi ne na vprašanje,

kakšni so ali naj bodo hierarhični odnosi v morebitni skupni tvorbi.

Obširnejšo razpravo o teh problemih so sprožile šele reakcije iz vsakdanje prakse, zlasti pa kritika, ki jo je na podlagi vsakdanjih izkušenj v knjigi *Selling Illusions* (1994) formuliral pisatelj Neil Bissoondath, zatrjujoč, da so hierarhična razmerja med dominantnima in etničnimi literaturami tudi v večkulturnosti ostala pretežno nespremenjena, etničnost pa reducirana na »igračkanje in kič« (Bissoondath 82–84). Tudi Bissoondathova knjiga podaja kulturno podobo, na kakršno opozarja Blodgett v zvezi s prvotno bilingvalnostjo: podobo družbe, kjer jeziki vzpostavljajo območje teritorialnosti, ne pa kanalov komunikacije (Blodgett, *Comparative*). Na ta vidik opozarja tudi Evelyn Hinz, ki kanadske multikulturnosti ne povezuje s hibridnostjo kultur, ampak z »veččasnostjo«; opozarja na možnost, da v Kanadi ne gre za aktivni soodnos kultur, marveč za sobivanje. Prav prostorsko teritorialni aspekt – velikost dežele – naj bi po njenem mnenju spodbujal dvoumen odnos do pretežno pomanjkljive komunikacije med etničnimi skupinami (Hinz ix–xii). Težko je v njenem izvajanju spregledati sled pogosto kritiziranega koncepta »garnizijske mentalitete«, ki jo je kot utemeljitveni mit skušal vzpostaviti Frye: namreč podobe širnega (in pri Fryeju strah zbujajočega) fizičnega prostora, »severne meje«, ki naj bi v kanadskem prebivalcu – priseljencu – zbujala grozo in izolacijo v majhne skupnosti brez komunikacije (Frye, *Conclusion* 829–31). Ta sorodnost nas opozarja vsaj na dejstvo, da v obeh konceptih še obstajajo skupne točke in da zato tudi v multikulturnosti še lahko iščemo težnjo k enotnosti, bodisi državni bodisi v pravem pomenu nacionalni enotnosti. Težnja k enotnosti pa v vsakem primeru v sebi skriva hierarhična razmerja, četudi v polju različnih in raznolikih diskurzov – in jih, kot opozarja V. M. Verhoeven, skriva tudi v kanadskem primeru, kjer imamo po njegovem mnenju oprava prav s konceptom nacionalne kulture kot bahtinovskega polja različnih diskurzov (Verhoeven 98, 113).

Prav na tej točki se v dileme multikulturnosti in kanadske literarne vede na značilen način vklaplajo komparativisti, ki se metodološko opirajo na empirično literarno znanost, predvsem pa na polisistemsko teorijo. Polisistemska teorija je pokazala svojo uporabnost ravno pri raziskovanju različnih »manjših« literatur in njihovih stikov z dominantnima literaturama v Kanadi, saj omogoča obravnavo literarnih sistemov, kulturnega oziroma družbenega okolja, ne da bi se bilo pri tem potrebno opredeljevati do hierarhičnih razmerij med lingvističnimi skupinami.

Skladno s polisistemsko teorijo raziskovalci ohranjajo kot možni okvir obe hipotezi glede posamičnih etničnih literatur: da gre za šibke, a samostojne sisteme, ali pa za periferne pojave večjega sistema oz. polisistemov, zlasti upoštevaje tudi »matične« sisteme priseljencev (Dimić, *Literatures*

567–68). Pri tem dovolj realistično ugotavljajo, da se posamične »manjšinske« literature neobhodno stapljajo z dominantno literaturo in dobivajo svoje (drugačno) mesto v enem izmed obeh dominantnih polisistemov (prav tam 571, 573). Ob teh metodoloških predpostavkah torej še ohranjajo osredotočenost na enoten okvir (sistem), in tudi na tisto, kar naj bi ta okvir povezovalo. Tako ne čudi, da E. D. Blodgett delo »Dimičevega« Inštituta za primerjalno književnost in kulture, glavnega žarišča sistemskih in empiričnih pristopov k literaturi, izpostavi tudi kot enega izmed poizkusov, da bi dosegli »desideratum«, h kateremu težijo primerjalne študije kanadskih literatur, to pa je »zgodovina kanadskih literatur, tako utemeljitvenih kot tistih z manjšo razširjenostjo« (*Comparative*). Blodgett je delo Dimičevega Inštituta prištel k istemu »desideratumu«, h kateremu je želel prispevati sam in ki izhaja iz njegove lastne predpostavke o razmerju med enovitostjo in različnostjo, po kateri »Kanado še vedno zaznavamo kot nacijo, čeprav v množini« (prav tam). Zato naj bi primerjalne študije kanadskih literatur po njegovem mnenju prispevale k splošnemu dialogu med skupinami/diskurzi v Kanadi; to pa je stališče, ki je, preneseno na mednarodni domet, kajpak enako Tötösyjevemu stališču o bistvu primerjalne književnosti kot o ukvarjanju z Drugim (Virk 24, Tötösy 11, 17 idr.).⁹

V primerjavi z začetnimi tematološkimi študijami se je v sodobni kanadski literarni vedi očitno razširil spekter literarnega raziskovanja, vendar se v zmehčani obliki ohranjata dve značilnosti, ki ju je bilo mogoče opaziti že ob njenih začetkih pri tematologih. Prva je usmeritev k širšemu kulturnemu kontekstu literarnih raziskav, druga pa večje osredotočenje na korpus »nacionalnih« tekstov in kultur, ne glede na metodologijo. Usmeritev h kulturnemu kontekstu je bila zlasti v zvezi s tematologijo dostikrat kritizirana, a se je nadaljevala tudi v nekaterih postrukturalističnih praksah in v primerjalnih književnih študijah, kjer je postala celo eno osnovnih žarišč raziskovanja. Raziskovanje kanadskega korpusa pa seveda ni več (neposredno) nacionalno ideološko, prav tako ne poteka več v znamenju anglofone hegemonije, vendar še do neke mere sledi tendenci po osredotočenju na nacionalno/e literaturo/e in se vklaplja v potrebo po definiciji razmerja med enovitostjo in raznolikostjo kanadskih kultur in skupin; slednje velja zlasti za primerjalne kanadske študije, ki primerjanje literatur in kultur opredeljujejo kot dialog med diskurzi in kot spoznavanje Drugega. Mogoče pa je sklepati, da je bila usmeritev k sociološkimi pristopom in k metodologiji kulturnih študij v veliki meri pogojena ne le z vprašanjem »nacionalnosti« kanadskih literatur in njihovega kulturnega konteksta, ampak zlasti z vprašanjem razmerja med enovitostjo in raznolikostjo, ki se v zadnjih desetletjih vztrajno zastavlja v teoriji in praksi kanadske multikulturalnosti.

OPOMBE

¹ Kljub nekaterim težavam in nevšečnostim lahko govorimo o razmeroma normalnem razvoju komparativistike v Kanadi, kar poleg Rajanovega pregleda akademskega tiska potrjuje tudi pregled Milana Dimića v nekoliko starejšem članku o stanju kanadske primerjalne književnosti (prim. Dimić, *Comparative* 65–74).

² S trditvijo, da je bila angleško-kanadska literarna veda dominantna, merim na v Kanadi pogosto izraženo percepcijo odnosov med anglo-kanadsko in francosko-kanadsko literarno vedo znotraj države.

³ Najočitneje o pomenu vprašanja nacionalne identitete, kakor se je uveljavilo v razmišljanjih o literaturi, priča zbornik *Towards a Canadian Literature* (gl. Daymond in Monkman), ki prinaša strnjen pregled člankov, esejev in manifestativnih zapisov od l. 1752 dalje, v njih pa se najdosledneje in daleč najpogosteje pojavlja ravno vprašanje specifične kanadskosti v Kanadi zapisane literature; o tem vprašanju so kritiki in literati razpravljali vse do sedemdesetih let 20. stoletja.

⁴ Med tipične tematološke študije ob delih Atwoodove prištevamo še knjige Laurencja Ricouja *Vertical Man / Horizontal World*, (Vancouver: University of British Columbia Press, 1973), Johna Mossa *Patterns of Isolation in English Canadian Fiction* (Toronto: McClelland and Stewart, 1974) ter D. G. Jonesa *Butterfly on Rock* (Toronto: University of Toronto Press, 1970).

⁵ Podobnosti med nacionalno spodbudno funkcijo kanadske in slovenske književnosti, zlasti pa literarnega kritištva in literarne vede je prvi zaznal Mirko Jurak v svojem članku o Margaret Atwood in Northropu Fryeju (gl. Jurak, *Northrop*), podrobneje pa sem mehazime kulturnega okolja, ki so narekovali izpostavljenost nacionalno spodbudno funkcijo v obeh literaturah skušal obdelati sam v svoji doktorski disertaciji (gl. Potocco, *Kulturna*).

⁶ Večino kritiških zadržkov do tematološke prakse, zlasti s strani poststrukturalističnih, pa tudi s strani drugače usmerjenih avtorjev sistematično popiše Barry Cameron v citiranem prispevku (Cameron 112–113, 116–118 idr.), vendar je smiselno opozoriti na dejstvo, da se je v zadnjem času vse bolj pričela uveljavljati zavest o vsaj delni pristranskosti tovrstnih napadov. Zlasti R. M. Brown, ki je bil sam eden izmed prvih kritikov tematologov, ob ponovni evalvaciji kanadske kritiške situacije opozarja, da ti napadi niso bili vselej upravičeni, še toliko manj pa je bila na podlagi kanadske prakse upravičena splošna odklonila sodba do raziskovanja teme (gl. Brown, *Practice*).

⁷ Med komparativisti, ki so si morebiti večji ugled kot doma prisluzili v mednarodnem prostoru, je treba omeniti vsaj Evo Kushner, predsednico Mednarodne zveze za primerjalno književnost (ICLA) v letih 1979–82. Medtem ko je bil pretok komparativno usmerjenih literarnih raziskav v nacionalno literarno vedo dolgo časa razmeroma šibak – kar smo videli npr. ob primeru Northropa Fryeja –, pa prav pri Kushnerjevi lahko opazimo zaznavnejši pretok v obratni smeri. Tu nimam v mislih le nekaterih detajlnih formulacij novejšega datuma, npr. ko se Kushnerjeva obregne ob »naivne tematološke študije« (Kushner, *Is Comparative*, odst. 3), z izrazom, ki je bil v Kanadi eksplicitno v rabi kot sodba o tematoloških obravnavah Atwoodove, Jonesa in Mossa, in katerega omejeno, pogosto neutemeljeno rabo je problematiziral šele R. M. Brown (Brown, *Practice*). Pomembneje je, da se Kushnerjeva izraziteje – in pozitivneje od, npr., Linde Hutcheon – nasloni na tradicijo N. Fryeja, in sicer prav na tisti segment Fryjevega dela, ki se je gibal na meji med nacionalno literarno vedo in širše usmerjenimi raziskavami. V svoji knjigi *Itineraries in Comparative Literature* v enem izmed poglavij raziskuje Fryevo dediščino, ki jo je mogoče povezati z avtoričinim razumevanjem mita in imaginacije v literaturi (v isti knjigi). Oboje je bilo tudi v središču Fryevih raziskav, v tej perspektivi pa je najbrž potrebno razumeti tudi enega izmed predlogov Kushnerjeve za prihodnost primerjalne književnosti v debati, ki je sledila Bernheimerjevemu poročilu – da naj primerjalna književ-

nost prične znova odkrivati simbolno funkcijo, ki jo ima literatura znotraj kulture in v odnosu do drugih kultur (Kushner, *Is Comparative*, odst. 17). To pomeni, da je potrebno raziskovati, kakšna je njena imaginativna funkcija, funkcija identifikacije, ki literaturo povezuje s tistim, kar je že Frye pogosto imenoval družbeni mit, lahko pa bi fryevski mit imenovali tudi družbeno imaginarno. Takšne raziskave so bile, kot torej opozarja B. Rajan, vsaj do l. 1991 v Kanadi podcenjene, a konzervativizem, na katerega opozarja Rajan, je bil v kanadski akademski sferi prisoten tudi še kasneje, na kar dovolj pogosto opozarja Tötösy de Zepetnek.

⁸ Danes že »šolski« primer razprave, ki zliva obe področji v postkolonialne kulturne študije, je Hallov spis »Cultural Identity and Diaspora«, objavljen v zborniku *Community, Culture, Difference* (gl. Rutherford). Na podobno zlivanje pa naletimo tudi v drugih Hallovih delih, npr. v zborniku, ki ga je uredil Hall skupaj s P. Du Gayem *Questions of Cultural Identity*. Kot klasični primer zlivanja obeh področij je, nenazadnje, potrebno omeniti vsaj še delovanje najbolj najbolj znanega izmed teoretikov postkolonialnih študij, Homija Bhabhe, npr. v že omenjenem Du Gayevem in Hallovem zborniku.

⁹ Čeprav že Dimić opozarja, da bi morala biti prav t. i. »primerjalna kanadska književnost« najbolj cvetoče področje kanadskih komparativnih raziskav (Dimić, *Comparative* 71–72), pa trenutno stanje povsem ne potrjuje njegove napovedi. O tem priča, denimo, položaj E. D. Blodgetta, ki se je s študijo *Configuration* (Ontario: ECW Press, 1982), zlasti pa s svojim poizkusom kanadske literarne zgodovine *Five-Part Invention: A History of Literary History in Canada*, uveljavil kot eden izmed najvidnejših predstavnikov primerjalnih raziskav kanadskih literatur. Blodgett s primerjalnim raziskavanjem na eni strani širi meje diskurza, značilnega za kanadsko nacionalno literarno vedo, na drugi strani pa vendarle ostaja zamejen pretežno v primerjavo književnosti, ki jih tako ali drugače opredeljuje kot kanadske literature, zaradi česar se njegove raziskave zelo približajo nacionalni literarni vedi. Kako se od primerjalnih raziskav kanadskih literatur lahko razlikuje mednarodno komparativno raziskovanje, je najbolj vidno, če Blodgettovo Literarno zgodovino primerjamo z najnovejšimi dosežki drugega Kanadčana, komparativista Maria J. Valdésa. V mislih imam Valdésovo delo v okviru projekta *Rethinking Literary History – Comparatively*, katerega osnovna izhodišča so podana v istoimenski knjigi (L. Hutcheon in M. Valdés, ur. *Rethinking Literary History*. Oxford: Oxford UP, 2002) in katerega rezultat je med drugim ambiciozna študija *Literary Cultures of Latin America: A Comparative History* (Djelal Kadir in M. Valdés, ur. NY: Oxford UP, 2004). Valdésova izhodiščna točka je podobna kot pri Blodgettu. Po Blodgettovem mnenju je Kanada paradigmatični primer izkušnje, ki ruši literarno zgodovino kot enovito in enotno narativo, saj je v Kanadi moč govoriti vsaj o petih različnih ideološko-diskurzivnih pozicijah (anglo-kanadski, francosko-kanadski, indijanski, inuitski in imigrantski). Tudi Valdés literarno zgodovino razume kot narativo, pravzaprav kot niz narativ, katerih enotnost je lahko – v primeru Latinske Amerike – samo umetni konstrukt, v resnici pa je po vsem kontinentu bolje govoriti o »področjih družbene in kulturne dinamike, ki so postala kulturna območja interakcije« (Valdés, odst. 8). Valdés v primerjavi z Blodgettom ne širi le teritorialnega območja primerjave (z ene države na cel kontinent), marveč se pri njem primerjava še očitneje seli v območje primerjave kultur in družbenih skupin. Pojem literarne kulture kot izhodiščno točko sicer postavlja literaturo, a zato, da bi se dokopali do »historične narative pisateljeve/ičine prisvojitve lastne kulture in kultur, s katerimi se je bil/a srečal/a« (prav tam). Valdés v svojem metodološkem kredu izhaja s stališča, ki ni povsem nepodobno stališču Kushnerjeve ali celo Fryeja. Književnika pojmuje kot del skupnosti (denimo jezikovne skupnosti), ki deluje kot skupek medsebojnih odnosov, skupnih zadev, in ki zlasti temelji na občutku pripadnosti (Valdés, odst. 1), skratka, skupnosti, ki je utemeljena v skupnih identifikacijah, kar je podobno Fryevi določitvi pisatelja kot tiste instance, ki bodisi reproducira konvencije družbenega mita bodisi postaja prostor, kjer od družbenega mita osvobojena »verbalna struktura privzema lastno obliko« (Frye, *Conclusion* 835–36). Vsekakor Valdés podobno kot Frye – čeravno iz

drugačne teoretske baze – govori o družbenih kodih (Valdés, odst. 5), literaturo pa pojmuje kot simbolni izraz prav takšnih kodov (prav tam, odst. 6). Projekt »literarnih kultur Latinske Amerike«, ki skuša orisano metodološko osnovo udejanjiti v praksi, slednjič – za razliko od Blodgetta – vztraja pri tem, da se literarna zgodovina nikoli dokončno ne fiksira, da torej ne doživi zaprtja različnosti narativ, zaprtja, kakršnega do neke mere implicira Blodgett s svojim pogledom na »primerjalno kanadsko književnost«, ko govori o razmerju med različnostjo in enotnostjo kanadskih diskurzov (Blodgett, *Comparative*).

BIBLIOGRAFIJA:

- Atwood, Margaret. *Survival, A Thematic Guide to Canadian Literature*. 1972. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.
- Bernheimer, Charles. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore & London: John Hopkins University Press, 1995.
- Bissoondath, Neil. *Selling Illusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*. Toronto: Penguin, 1994.
- Blodgett, E. D. »Comparative Literature, Canadian.« *The Canadian Encyclopedia*. Historical Foundation. 2007. 18. 1. 2007 <<http://www.thecanadianencyclopedia.com>>.
- . *Five-Part Invention: A History of Literary History in Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.
- Brown, Russell Morton. »Critic, Culture, Text: Beyond Thematics.« *Essays on Canadian Writing* 11 (1978): 151–83.
- . »The Practice and Theory of Canadian Thematic Criticism: A Reconsideration.« *University of Toronto Quarterly* 70.2 (2001). 10. 10. 2005 <<http://www.utpjournals.com/product/utqarticles/702brown.html>>.
- Cameron, Barry. »Theory and Criticism, Trends in Canadian Literature.« New 108–32.
- Chilton, Myles. »From Thematic to Theoretical: The Historical Urge in Canadian Criticism.« *49th Parallel* 12 (2003). 20. 1. 2007 <http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue12/chilton.htm#_edn23>.
- Daymond, Douglas M. in Leslie G. Monkman, ur. *Towards a Canadian Literature: Essays, Editorials and Manifestos, Vol. 1 & 2*. Ottawa: Tecumseh Press, 1984/85.
- Dimić, Milan V. »Comparative Literature in Canada.« *Neobelicon* 12.1 (1985): 59–74.
- , ur. *Literatures of Lesser Diffusion*. Posebna številka revije *Canadian Review of Comparative Literature* 16.3–4 (1989).
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 1957. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- . »Conclusion.« *Klinck* 821–849.
- . *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi Press, 1971.
- . *The Stubborn Structure*. London: Methuen & Co., 1974.
- Du Gay, Paul in Stuart Hall, ur. *Questions of Cultural Identity*. London: Sage, 1996.
- Jurak, Mirko. »Northrop Frye and Margaret Atwood: on National Identity in Canadian Literature.« *Missions of Interdependence*. Ur. Gerhard Stilz. Amsterdam-New York Rodopi, 2002. [23]–34.
- Juvan, Marko. »Od literarne teorije k teoriji literarnega diskurza: fragmenti za uvod.« *Perspektive slovenistike ob vključevanju v Evropsko zvezo*. Ur. Marko Jesenšek. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 81–94.
- Hinz, Evelyn J., ur. *Idols of Otherness: The Rhetoric and Reality of Multiculturalism*. Posebna številka revije *Mosaic* 29.3 (1996).
- Irvine, Lorna Marie. »Pluralism, Diversity, Heterogeneity: Continuing the Debate.« *Hinz* 141–53.

- Klinck, Carl F., gl. ur. *Literary History of Canada, Canadian Literature in English*. Toronto: University of Toronto Press, 1965.
- Kushner, Eva. »Is Comparative Literature Ready for the Twenty-First Century?« *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 2.4 (2000). 20. 4. 2007 <<http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb00-4/kushner00.html>>.
- — —. *Itineraries in Comparative Literature: The Living Prism*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.
- Lecker, Robert. »'A Quest fo the Peaceable Kingdom': The Narrative in Northrop Frye's Conclusion to the Literary History of Canada.« *PMLA* 108.2 (1993), 283–93. JSTOR, Biblioteche del' Università di Siena. 28. 6. 2006 <<http://www.jstor.org>>.
- — —. »Response to Frank Davey.« *Critical Inquiry* 16.3 (1990), 682–689. JSTOR, Biblioteche del' Università di Siena. 28. 6. 2006 <<http://www.jstor.org>>.
- Loriggio, Francesco. »Multiculturalism and Literary Criticism: Comparisions and Possibilities.« *Hinz* 187–203.
- New, William H., gl. ur. *Literary History of Canada, Canadian Literature in English, 2nd Edition, Vol. 4*. Toronto [etc.]: University of Toronto Press, 1990.
- Mandel, Eli W. »Towards a Theory of Cultural Evolution.« *Canadian Literature* 1 (1959): 51–67.
- Moisan, Clément. *A Poetry of Frontiers: Comparative Studies in Quebec/Canadian Literature*. Victoria: Press Porcépic, 1983.
- — —. »Works of Literary History as an Instance of Historicity.« *Poetics Today* 12.4 (1991): 685–96.
- Potocco, Marcello. »Kulturna identiteta in estetskost v slovenski in angleški kanadski poeziji.« Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2006.
- Rajan, Bachalandra. »Scholarship and Criticism.« *New* 133–58.
- Ravvin, Norman. »Foundational Myths of Multiculturalisma and Strategies of Canon Formation.« *Hinz* 117–28.
- Rutherford, Jonathan, ur. *Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- Sanfilippo, Matteo. »Margaret Atwood, il Canada e gli Stati Uniti.« *Rivista di Studi Canadesi/Canadian Studies Review* 7 (1994): 19–34.
- Sutherland, Ronald. *Second Image: Comparative Studies in Quebec/Canadian Literature*. Toronto: New Press, 1971.
- Stratford, Philip. *All the Polarities: Comparative Studies in Contemporary Canadian Novels in English and French*. Toronto: ECW Press, 1986.
- Valdés, Mario J. »A Historical Account of Difference: A Comparative History of the Literary Cultures of Latin America.« *CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal* 4.2 (2002). 20. 4. 2007 <<http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb02-2/valdes02.html>>
- Verhoeven, W.M. »How Hyphenated Can You Get?: A Critique of Pure Ethnicity.« *Hinz* 97–116.
- Vidmar, Josip. *Kulturni problem slovenstva*. 1932. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1995.
- Virk, Tomo. »Primerjalna književnost danes – in jutri?« *Primerjalna književnost* 24.2 (2001): 9–32.
- Tötösy de Zepetnek, Steven. *Comparative Literature: Theory, Method, Application*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1998.

Literary Studies and National Ideological Trends: A Canadian Example

Key words: comparative literature / Canada / cultural studies / multiculturalism / cultural identity

The crisis of comparative literature – which was often hinted at following the publication of the Bernheimer Report and Tötösy de Zepetnek's *Comparative Literature: Theory, Method, Application* – has undoubtedly been affected by the rise of poststructuralism and anti-essentialist tendencies. Especially Tötösy's book and his work have been contradictory because one of Tötösy's primary intentions was to improve the material status of comparative literature. Instead, his *Comparative Literature* has become the *Comparative Cultural Studies*. Although this development also has to be attributed to pragmatic reasons, comparative literature in Canada, where Tötösy had worked, was not specifically undernourished. Nevertheless, the "emotional and intellectual primacy" of the nationally oriented research of literature was clearly present even in the 1990s. Despite its earlier beginnings, the urge to define a single Canadian identity became dominant only in the 1960s and 1970s, with the criticism of Northrop Frye, and with the rise of nationalism, and especially with "thematic criticism." Thematic critics were widely attacked in the 1980s and later, but many of their commentators have themselves used the research of literature to reflect national identity. Poststructuralist authors noted that, in the works of thematic critics, literary criticism had actually become cultural criticism, but they did not attack treatment of literature as a "discursive practice." Instead, they attacked the notion of fixed cultural identity. However, although it did not specifically focus on reflecting the national identity, even the practice of poststructuralist criticism was still mainly oriented to the corpus of Canadian literature. Both tendencies – research on mainly Canadian literature and the tendency towards cultural criticism – are also evident in studies of multiculturalism, although here cultural differences are often put forth as a Canadian unifying principle. Systemic and empirical approaches to literature took this as a productive basis to study the intersections of Canadian literatures, largely within the context of the common Canadian framework. According to some comparatists (e.g., Blodgett), this literature is available to comparative research on its differing discourses and literary traditions.

April 2007

O možnosti ekokritiškega pogleda na tematizacijo »ne-človeške subjektivnosti«¹ v literaturi

Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina c. XV. 8, SI-1000 Ljubljana

Jelka.Kernev-Strajn@guest.arnes.si

Prispevek zagovarja stališče, da je vprašanje tematizacije živali v literaturi in analiza reprezentacije živali kot ne-človeške subjektivnosti plodno izhodišče za kritiko antropocentrične naravnosti v literaturi in literarni interpretaciji. S tem se članek vpisuje v področje ekokritike kot ene izmed najnovejših smeri v literarni vedi. Svoje razmišljanje opre na kantovski koncept sublimnega zavoljo njegove tesne povezanosti s pojmom nereprezentabilnosti, dopolni pa ga z drugima epistemološkima orodjema, s pojmom »postajati-žival« in »anomalija« iz Mille plateaux (Deleuze in Guattari).

Ključne besede: svetovna književnost / tematologija - živali / literarna estetika / literarna interpretacija / antropocentrizem / ekokritika / sublimno / Yeats, William Butler / Woolf, Virginia / Zajc, Dane

Samuel Taylor Coleridge je 10. septembra 1802 v pismu Williamu Sothebyju, komentirajoč pesmi Williama Bowelsa,² med drugim zapisal, da ima vsaka stvar svoje, samo njej lastno življenje (»every thing has a life of its own«) (»Letter« 1956–57, 2/864). Če njegovo misel povzamemo z eksistencialističnim besednjakom 20. st., lahko rečemo, da vsaka stvar najprej in predvsem je in šele potem je, kolikor služi raznim namenom. Toda zdi se, da moderni človek – ta vsaj od renesanse naprej ni le merilo vseh stvari, ampak vse tudi meri in odmerja izključno zase – vztrajno pozablja na to preprosto modrost, medtem ko si prizadeva, kot pravita Adorno in Horkheimer, brezmejno gospodovati naravi in »preobraziti kozmos v neskončen lovski revir« (*Filozofski fragmenti* 275). Ekološka gibanja se že od romantike naprej porajajo ravno kot odgovor na takšen pollaščevalski odnos do vsega obstoječega. A žal je njihovo marsikdaj sicer uspešno prizadevanje za ohranjanje posameznih živalskih vrst mogoče razumeti tudi kot zgolj še en način obvladovanja narave in kot še eno obliko antropocentrične naravnosti. Recept, kako se izviti iz tega začaranega kroga, v katerega je ujeta razmerje človeka do vsega, kar ni človek, je še zmeraj velika neznanka. Pravzaprav zmeraj večja, saj tako izkušnje kot znanstvene

teorije, vsaj od Darwina dalje, govorijo bodisi o poroznosti bodisi o fluidnosti meje med naravo in kulturo (Prim. Deleuze in Guattari, *Mille*). To je razlog, da omenjena pojmovna dihotomija, na kateri je gradila strukturalistična obravnava sveta, ne more biti več produktivna.

Izraz ekokritika (ang. *ecocriticism*) je leta 1978 skoval William Rueckert v razpravi »Literature and ecology: Experiment in ecocritics«,³ označuje pa razmeroma novo interdisciplinarno metodološko usmeritev znotraj literarne vede. Pričujoči prispevek jo obravnava kot odvod postdekonstrukcijske tradicije, saj podobno kot denimo postkolonialna kritika – ta preučuje, kako so v zahodnih literarnih tekstih upodobljeni drugi, na primer pripadniki bivših kolonij, kako je tematizirano razmerje med kolonizatorjem in koloniziranim in podobno – opazuje, s kakšnih vidikov je v literarnih delih reprezentirano človekovo naravno okolje, kako sta nastanek pisave in pozneje pojav literature vplivala na človekovo razmerje do naravnega okolja, kako se moderna ekološka kriza odraža v sodobnih literarnih delih, kakšen vpliv utegne imeti ekologija kot znanost na literaturo ter kakšna medbesedilna razmerja se spletajo med literarnim, literarnokritičnim, filozofskim in ekološkim diskurzom. (Prim.: *The Ecocriticism Reader* xviii–xix). Pri tem si prizadeva z različnih vidikov pokazati na neustreznost tradicionalne antropocentrične naravnosti. Naravno okolje tako postaja – poleg spola (npr. feministična kritika), razreda (postmarksistična kritika) in rase (postkolonialna kritika) – nova literarnovedna kategorija.⁴ V prid postdekonstrukcijskim temeljem ekokritike govori tudi dejstvo, da je v ekokritičskih raziskavah odločilna predvsem etična razsežnost literarnega dela. S tem je mišljen kontekst in evokacija zunajtekstne realnosti oz. »poseganje realnega daleč v globino tekstualnega« (Ellison 79) ter prepustnost meje med tekstom in kontekstom. Glede tega ima ekokritika čisto poseben položaj, saj narava, drugače kot, denimo, nekdanji koloniziranci, ne more ubesediti svoje resnice, lahko pa toliko siloviteje »udari nazaj«. Ta odsotnost logosa oziroma bistvena drugačnost govornice narave, ki s človeške perspektive marsikdaj učinkuje kot nemost, kot nepremostljiv razkorak med človekom in vsem, kar ni človeško, omogoča vsaj dve hipotezi: da je za reflektiran ekokritičski pristop nujno upoštevati koncept sublimnega, in to navzlic kritikam tega koncepta, ki se že vrsto let porajajo v moderni teoriji (feminizem, novi historizem, postkolonialna kritika);⁵ in da je preučevanje načinov reprezentacije ne-človeške subjektivnosti v umetnosti – glede na to, da so živali od nekdanj del človekovega naravnega okolja – nedvomno legitimno področje ekokritike. Slednje je treba poudariti, ker se zdi, da je »poetika vrst« ali analiza literarnih prikazov ne-človeške subjektivnosti v literarni vedi slabo zastopana.⁶ To je nenavadno, glede na to, kakšen razcvet doživlja etiologija in kako zelo so se v zadnjem času namnožila dela, posvečena pravicam

živali. Zdi se, da nekateri ekokritiki niso povsem prepričani, da je »živalsko vprašanje« in problem reprezentacije ne-človeške subjektivnosti lahko plodno izhodišče za kritiko antropocentrizma.

Narava v vseh svojih oblikah je prastari predmet umetnosti. A nenavadno je, da so bile živali – ki niso bile človeku od nekdaj na voljo samo kot hrana, delovna sila in kot družabnice, ampak tudi z estetskega vidika, torej kot objekt reprezentacije in percepcije –, navzlic svojemu pogostemu pojavljanju v literarnih besedilih, redkokdaj predmet osrednje pozornosti literarne vede.⁷ Izjema so tisti živalski liki, ki se pojavljajo izključno kot označevalci človeških lastnosti, na primer v basnih. Status živalskih literarnih likov je v primerjavi z reprezentacijo vseh drugih naravnih oblik in pojavov poseben. Živali so namreč, vsaj mnoge njihove vrste, po svojem telesnem in psihičnem ustroju zelo podobne ljudem (Lestel 1995). Njihova drugačnost in hkrati podobnost utegne biti razlog, da so postale prvi predmet upodabljanja. So torej nekakšen »znani neznanec«, zavoljo česar se zdi ravno prek literarnih in literarnokritičkih diskurzov še toliko bolj vredno razmisliti, kako daleč lahko seže naša vednost o njih.⁸ Doslej so bili živalski liki v literaturi v glavnem motreni skozi teorijo tropov in s striktno antropocentričnega vidika. Glede tropološke obravnave ne-človeške subjektivnosti obstajajo različna mnenja. Nekateri, na primer John Berger, so prepričani, da je razmerje med človekom in živaljo metaforično, saj je bila žival prva metafora.⁹ Prav to naj bi jo »obvarovalo pred popolnim izbrisom iz prevladujočih struktur moči v moderni dobi« (5). Danes je njuno razmerje večplastno, spremenljivo, predvsem pa kontradiktorno. Zrcali se v tradiciji sobivanja, kjer so živali čaščene, žrtvovane in izkoriščane, a tudi opazovane in preučevane. Toda žival je še zmeraj povezana s skrivnostjo človekovega izvora (Berger 6). Od tod tudi človekova očaranost z živaljo ali, kot bi dejala Deleuze in Guattari, človekov čut za anomalijo.¹⁰ Odsotnost skupne govorice je razlog za posebno distanco med človekom in živaljo. A ravno zavoljo te distance, ki jo določa odsotnost logosa pri živali, razmerje med človeško in ne-človeško subjektivnostjo obravnavamo v luči izkušanja sublimnega.

O sublimnem

Na tem mestu se utegne kdo upravičeno vprašati, kaj ima sublimno, ta kantovski koncept, opraviti z živalmi, še zlasti, če se spomnimo, da Kant – filozof, ki se ni nikoli posebej posvečal živalim, razen morda tistim na »zvezdnatem nebu« – posebej opozarja, da »sublimnega ne smemo kazati pri proizvodih umetnosti (na primer stavbah, stebrih itn.), kjer človeški smoter določa tako formo kot velikost, prav tako ne v naravnih stvareh, katerih

pojem že vsebuje določen smoter (npr. v živalih, katerih naravno določitev poznamo).« (tretja *Kritika* [89] 93). Vendar ta trditev nikakor ni v navzkrižju z našo tezo, po kateri koncept sublimnega ni mišljen v povezavi s to ali ono konkretno živalsko obliko, pač pa izključno z literarno tematizacijo ne-človeške subjektivnosti, ki je ni moč misliti brez pojma nereprezentabilnosti.

Pri Kantu izkušanje sublimnega zadeva razmerje med upodabljaajočo močjo (nem. *Einbildungskraft*) in umom. Objekt, to je narava, ki je le povod za to izkušanje, pa sama na sebi ni sublimna. Sublimno je to, »kar dokazuje že s samim dejstvom, da lahko to mislimo, zmožnost čudi, ki presega sleherni merilo čutov«, označuje pa »uglašeno, ki jo v duhu proizvede neka predstava, s katero se ukvarja reflektirajoča razsodna moč« (tretja *Kritika* [85] 91). Vendar to ne pomeni, »da je objekt netematičen, da ne šteje nič. Objekt kot povod, objekt, zreduciran na subjektivne pogoje svojega dojetja, je objekt, ki je v svojem izginevanju dan« (Riha 849). Sklepamo torej lahko, da je Kantov koncept sublimnega mogoče motriti tudi v luči njegove spoznavne teorije (*Kritika čistega uma*), po kateri stvar na sebi kljub vsemu obstaja. To pomeni, da so legitimne tiste literarnoteoretske interpretacije koncepta sublimnega (npr. Weiskel 1976), po katerih izkušanje sublimnega nastopi tedaj, ko se subjekt v soočenju z naravnim objektom zave, kako neogljen je v primerjavi z neskončno velikostjo in silovitostjo naravnega pojava, torej v primerjavi z nečim, kar presega njegove čutne in kognitivne zmožnosti. To je trenutek, ko se upodobitvena moč – ker hoče prikazati nekaj protislovnega, »povzeto neskončnost« – prenapne. S tem se loti naloge, ki ji ne more biti kos, zato se zlomi. Ta zlom kaže razumeti kot neposredno izkušanje naravnega objekta kot nečesa, česar simbolni red ne more zaobjeti. Mogoče je torej reči, kot ugotavlja Hitt v že omenjenem članku, da sublimno v tej fazi nakazuje ontološko avtonomnost vsega, kar ni človeško, in sicer s tem, da človeka kot subjekta sili, da pripozna svojo omejenost (608). Toda ta zlom upodobitvene moči se nemudoma pokaže kot nekaj smotrnega, saj omogoči prikaz neke druge, to je nadčutne zmožnosti. To pa je trenutek, ko nastopi um. S tem aktom se dopolni proces izkušanja sublimnega, ko upodobitvena moč, ki je izkusila svoje s čutnostjo zakoličene meje in se zato »zgrudila vase«, ob nastopu uma začuti veselje nad svojo neomejlivostjo, četudi se ne more oprijeti ničesar zunaj območja čutnega:

Upodobitvena moč sicer resda ne more najti ničesar, kar bi presegal čutnost in česar bi se lahko oprijela, vendar pa se čuti zaradi te odstranitve pregrad čutnosti tudi neomejeno. Tista abstrakcija je torej prikaz neskončnega, ki sicer prav zato ne more biti nikoli kaj drugega kot zgolj negativni prikaz, ki pa vendarle razširja dušo. Nemara ni bolj sublimnega mesta v zakoniku Židov, kakor je ta zapoved: Ne smeš si ustvariti ne podobe, ne prispodobe ne tega, kar je na Nebu, ne tega, kar je na zemlji, ne tega, kar je pod zemljo itn. (tretja *Kritika* [124] 115).

Ubesedenje sublimnega je potemtakem imperativna negacija. To je ključni moment Kantovega razumevanja tega koncepta, moment nerepresentabilnega, kjer vse omejitve popustijo, prispodobe zatajijo, izkušanje pa se z območja estetike premakne v etiko (Ellison 15).

V postdekonstrukcijskih literarnokritiških usmeritvah je koncept sublimnega – sicer utemeljen v Kantu, a je nemalokrat uveljavljen mimo njegove »Analitike sublimnega« – obveljal za koncept, ki omogoča umetniški izraz asimetričnih razmerij moči (med jazom in drugim, med kolonizatorjem in koloniziranim, med moškim in žensko, med človekom in naravo itn.). Zato je razumljivo, da nekateri vidni pripadniki ekokritike, na primer William Cronon in Karl Kroeber, menijo, da koncept sublimnega nikakor ni primeren za ekokritiško obravnavo literature, češ da je preveč odvisen od pojmovanja narave kot »popolne drugosti« (Prim. Hitt 603). Nasprotno pa se nekaterim teoretikom, kot sta na primer sam Hitt in Rozelle, zdi koncept sublimnega v ekokritiki nepogrešljiv, vendar ga, kot že rečeno, skušata korigirati v smislu ekosublimnega.¹¹ Hitt se sprašuje, ali je mogoče o drugosti narave teoretizirati oz. jo konceptualizirati in se uspešno ogniti hierarhični binarni opoziciji med subjektom in svetom oz. naravo. Pri tem se sklicuje na Everndenovo delo *The Social Creation of Nature* (1992), ki upošteva decentriranost modernega subjekta in predlaga ukinitvev koncepcije razmerja med subjektom in objektom, glede narave pa meni, da bi jo morali razumeti kot kaos, s čimer bi postala neodvisna od vseh kategorij in konceptov in nekaj zares »totalno drugega« (Hitt 612). To je sicer privlačna teza, vendar pri analizi tematizacije ne-človeške subjektivnosti nikakor ne more priti v poštev, če vztrajamo pri opredelitvi, da je žival »znani neznaneck«.

Nekateri romantični avtorji, na primer Wordsworth in Emerson, obravnavajo naravo kot razpoložljivo danost, ki je vselej in vsa na voljo človeku, kar je z ekokritiške perspektive nesprejemljivo (Hitt 610). Zato Hitt, sklicujoč se na esej Ktaadn (iz zbirke *The Maine Woods*) ameriškega pisatelja Henryja Davida Thoreauja (1817–1862), predlaga, naj bi koncept ekosublimnega razumeli v smislu novega načina predstavljanja transcendece, torej ne kot preseganje oprijemljivega sveta, marveč kot preseganje logosa. Thoreaujev pripovedni način, meni Hitt, kaže v smeri redefinicije tretje faze sublimnega.¹² Po Kantu namreč nastop uma razveljavi naravni objekt, po Thoreauju pa odkritje naravnega objekta razveljavi um. Izkušanje sublimnega ob soočenju z naravo naj bi torej v temelju omajalo človekovo logocentrično in antropocentrično stališče in pokazalo na skrajno mejo logosa. Na izkušnjo soočenja z naravo se Thoreau, kot opozarja Hitt, odzove tako, da mnoge prizore iz narave opiše prek negacij: »Tu ni bil nikogaršnji vrt, pač pa neobdelana zemlja. Ni bilo ne travnika, ne pašnika,

ne livade, ne gozda ...» (»Here was no man's garden, but the unhandselled globe. It was no lawn, nor pasture, nor mead ...«) (Navedeno po Hitt, »Toward« 616). Na tem mestu je treba Hitta – ta ob branju Thoreauja skozi Kanta očitno pozabi eksplicirati pozicijo svojega lastnega izjavljanja, ki je pozicija na pragu 21. stoletja – dopolniti in se vprašati, kako naravni objekt razveljavi um. Thoreaujev opis namreč očitno aludira na izkušanje sublimnega kot brezna, ki ga ni moč ujeti v čutno obliko in ga ni moč reprezentirati, kar je povsem v skladu s Kantom, kjer negacija funkcionira kot paradigma preseganja logosa. Zato se Hittova teza o Thoreaujevem eseju zdi v luči današnje, moderne percepcije narave (kompleksnejše in hkrati bolj razpršene), določene s sodobno tehnologijo (npr. filmska kamera in satelitska fotografija), vprašljiva. Kajti moderna percepcija se več ne opira na binarno opozicijsko razmerje med subjektom in objektom, med umom in naravo kot ne-umom, marveč jo skuša presegati v smeri, kot bi dejala Deleuze in Guattari, nenehnega, to je neskončnega »postajanja«, »transmigiranja« in »transformiranja«. To preseganje velja razumeti kot izkušanje sublimnega, ki je nereprezentabilno in potemtakem ključno pri obravnavi tematizacije ne-človeške subjektivnosti.

Primerne tematizacije ne-človeške subjektivnosti v literaturi najdemo v vseh obdobjih, toda zdi se, da je 19. stoletje za opazovanje pojava najprimernejše izhodišče, in sicer prav zaradi vloge subjektivnosti in sublimnega v literaturi tega časa. Če se osredinimo samo na koncept sublimnega, je med najpovednejšimi razlika med Keatsom in Wordsworthom, ki jo je artikuliral Keats v pismu Richardu Woodhouseju 27. oktobra 1818 in neverjetno spominja na Hittovo branje Thoreauja: »Kar zadeva sam pesniški značaj (mislim na tistega, ki mu pripadam – če sploh pripadam čemurkoli – in ki je drugačen od wordsworthovskega ali samoljubnega sublimnega; značaj, ki je stvar *per se* in stoji sam) ta ni sam svoj – nima jaza – je vse in nič – nima nobenega značaja – uživa svetlobo in senco ...«¹³ (Letter to Richard Woodhouse, 27. oktober 1818). To »samoljubno sublimno«, na katerega se sklicuje Keats, je najnazorneje tematizirano v Wordsworthovi avtobiografski pesnitvi *The Prelude*, ki jo sklepa hvalnica lepoti človekove duše, neprimerljive z naravo:

Instruct them how the mind of men becomes
 A thousand times more beautiful than the earth
 On which he dwells, above this frame of things
 (Which, 'mid all revolution in the hopes
 And fears of men, doth still remain unchanged)
 In beauty exalted, as it is itself
 Of quality and fabric more divine.

(*The Prelude* 450, 14. knjiga)

Keats namreč v nasprotju z Wordsworthom izkuša sublimno kot razpustitev zavesti o lastni identiteti, kot zanikanje govorcevega jaza ob soočenju z naravo, ne pa kot njegovo povečanje. Nekoliko drugače, a po svoje še nazorneje spregovori o tem v pismu Banjaminu Baileyju, ko zapiše: »Če vrabec pride pred moje okno, postanem del njegovega obstajanja in ključvam okoli po pesku.« (»If a Sparrow come before my window, I take part in its existence and pick about the gravel.«) (Letters 1/186). Danes, skoraj dvesto let pozneje je izjavo moč brati v luči Deleuzove in Guattarijeve teorije in jo razumeti kot željo »postajati-nezaznaven« (*devenir-imperceptible*) in »postajati-žival« (*devenir-l'animal*), vendar z bistveno razliko: Keatsev romantični lirski subjekt v razmerju do sveta sam sebe vendarle dojema kot celoto, pri Deleuzu in Guattariju pa je subjekt že povsem razsrediščen in mnogoter. Keats je očitno v odnosu do narave nasploh in do živali posebej, bolj kot njegovi romantični sodobniki, naredil korak od simpatije k empatiji, z izjavo o vrabcu pa celo premik od empatije k anomaliji. In zdi se, da ne bi bilo neutemeljeno, če bi premislili, ali je ta premik pri Keatsu zaznaven samo na deklarativni ravni ali pa je, vsaj v zametkih, tematiziran tudi v njegovi poeziji.¹⁴

Kakorkoli že, premiki od simpatije k empatiji v odnosu do živali odražajo tudi splošno stanje duha v 19. stoletju, ko kartezijanski pogled na žival ni bil več aktualen in so ljudje dojeli, kako podobne so jim živali. Izoblikovalo se je celo prepričanje, da lahko prijaznost do živali naredi človeka bolj humanega (Kenyon-Jones 2). Naklonjenost do živali se v načinu prikazovanja njihove subjektivnosti kaže bodisi kot dobrohotno pokroviteljstvo bodisi kot sorodnost. V prvem primeru lirski jaz ali pripovedovalec nehote stremi k manifestaciji zavesti o svoji popolni premoči nad živaljo; tako kot, denimo, govorec v Yeatsovi pesmi *To a Squirrel at Kyle-na-no* (*The Wild Swans at Coole*, 1919), ki je šolsko nazoren primer dobrohotnega pokroviteljskega odnosa do živali:

Come play with me;
 why should you run
 Through the shaking tree
 As though I'd a gun
 To strike you dead?
 When all I would do
 Is to scratch your head
 And let you go.

(*Animal Poems* 89).

Govorec, ki na prehodu skozi park naleti na veverico, navzlic svoji deklarirani dobrohotnosti ne more skriti zadovoljstva ob misli, da mu je žival kot »drugi« prepuščena na milost in nemilost. To je tista naklonjenost

živalim, ki poudarja in s tem povečuje hierarhično razliko med umnim človekom in ne-umno živaljo. Reči je torej mogoče, da sporočilo pesmi govori o popolni razpoložljivosti živali v razmerju do človeka in implicitne soglašaja s takšno naravnostjo (Prim. Malamud 27–33).

Za ponazoritev povsem drugačnega odnosa do živali kot objekta reprezentacije jemljemo kot primer teksta 20. stoletja, in sicer *Flush: a biography* (1933), kratek roman Virginije Woolf in *Rumeni maček* (1977), spominsko črtico Daneta Zajca. Za pričujoče razmišljanje sta zanimiva zato, ker imata kljub razlikam precej skupnih potez. Z vidika uradne literarne vede sta oba stranski produkt dveh izjemnih modernistov. Dane Zajc slovi predvsem po pesmih in dramah, Virginija Woolf pa po modernističnih romanih. *Flush* je biografski roman (povezan z angleško kulturno zgodovino), ki mu literarna veda doslej še ni posvetila zadostne pozornosti; *Rumeni maček* pa je črtica, nastala na podlagi avtorjevega spomina na otroštvo, a je tudi povezana s konkretnim zgodovinskim dogajanjem, to je z II. svetovno vojno na Slovenskem; in vse kaže, da doslej še ni bila predmet literarnega preučevanja.

»Thus closely united, thus immensely divided ...«

Citat je vzet iz omenjenega biografskega romana¹⁵ Virginije Woolf, naša pa se na prvo soočenje mladega psa Flusha in njegove nove gospodarice, gosposke Barrett: »Med njima se je razprostiralo najširše brezno, ki lahko loči bitje od drugega bitja. Ona je govorila. On je bil nem. Ona je bila ženska; on je bil pes. Tako blizu skupaj, in vendar tako neskončno narazen, sta strmela drug v drugega.«¹⁶ (*Flush* 10) Žival torej motri človeka čez »brezno nerazumevanja«, človek ji vrača pogled čez podobno, vendar ne identično brezno, njegovo motrenje določata nevednost in strah. Ko pa enkrat spozna, da ga žival motri, tako kot tudi on motri vse okoli sebe, lahko pogled živali zazna kot nekaj domačega. Žival torej ni le različna, ampak tudi podobna, kot zatrjuje Berger (3). Opisano soočenje se konča tako, da Flush skoči na zofo in se namesti pri nogah gosposke Barrett. Napetosti ob soočenju torej ne razreši niti beseda človeka niti molk živali, pač pa njun vzajemni dotik, ki se v tem primeru zgodi na pobudo živali, ne človeka. Vendar to nikakor ni edina ključna podrobnost, ki jo je tedanja in poznejša literarna kritika spregledala, očitajoč *Flushu*, da ne prinaša modernih prijemov, značilnih za druge romane Virginije Woolf. Nekateri (npr. Susan M. Squier) pa so roman razumeli kot nekakšno »feministično alegorijo o podrejeni vlogi žensk v viktorijanski Angliji« (Smith 1).

Pomembna novost tega besedila je najprej posebnost žanra, to je biografskega romana, ki pripada podžanru živalske biografije. Ta omogoča

različna branja, hermenevtična (alegorična, ironična itn.) in antihermenevtična (ne-antropocentrična). Slednje je tisto branje, ki, po Deleuzu in Guattariju, odpira nove perspektive in omogoča proizvodnjo novih pomenov v smeri »postajanja-žival«. Druga pomembna novost v *Flushu* pa je posebna pripovedna perspektiva, ki ne le dopušča, ampak zahteva ne-antropocentrično branje, in ki kljub tretjeosebni pripovedi ni panoramična, ampak premaknjena in nekoliko nalomljena, usmerjena od spodaj navzgor. Ta ne-antropocentrična perspektiva je v romanu tematizirana na več mestih, morda najrazločneje v prizoru, ko Flusha rešijo iz konjederčevih rok in ga pripeljejo domov. Tedaj pes nedvoumno pokaže, da ni gospodična Barrett tista, ki se je najbolj razveseli, pač pa čista voda, ki jo ima po petih dneh spet na voljo: »Pognal se je naravnost k svoji škrlatni skledi ...« (»he rushed straight for his purple jarr ...«) (38) To je eno od mnogih mest v romanu, kjer je pisateljica intuitivno zaznala nekaj, kar so dosti pozneje eksperimentalno ugotovili etologi, da namreč človek (tudi gospodar psa ne) nikoli ni pravo in izključno središče pasje pozornosti (Smith 4). Kajti ta je vezana predvsem na čutne vtise, med katerimi ima privilegirano mesto vonj, takoj za njim pa dotik in šele nato pridejo na vrsto vste druge zaznave, kot so zvok, svetloba itn.: »Človeški nos tako rekoč ne obstoji. Največji pesniki pod soncem niso vonjali nič drugega kakor vrtnice na eni strani in gnoj na drugi. Neštete vmesne stopnje so ostale nepopisane. Flush pa je živel predvsem v svetu vonjav. Ljubezen je bila v glavnem vonj, oblika in barva sta bili vonj, stavbarstvo ...« (165) Naravnost paradigmatski je odlomek, v katerem skupaj s Flushem ne preizkušamo le vonjav Florence 19. stoletja, ampak tudi tipljemo: »Častitljive gube pregrinjal, zglajeni kamniti prsti in stopala so zaznali dotik njegovega vlažnega jezika, drget njegovega tresočega se smrčka. V neskončno občutljive blazinice njegovih tac so se razločno vtisnili ponosni latinski napisi. Skratka, Firenze je poznal tako dobro, kot jih nikdar ni poznal noben človek; tako dobro, kot jih nista nikoli spoznala Ruskin ali George Eliot.« (166). Odlomek pa se konča s ključno ugotovitvijo, da »Niti enega izmed miriade njegovih vtisov niso nikoli popačile besede.« (166) Kajti beseda je vselej vezana bodisi na oko bodisi na uho in na teritorij človeške subjektivnosti. Kakor hitro pa prestopimo na teritorij ne-človeške subjektivnosti, so drugi čutni vtisi (predvsem vonj in tip), tisti, ki prevladajo, beseda pa postane problematična. To je mesto, na katerem se ne »zgrudi vase« samo upodobitvena moč, ampak odpove tudi um, ki ni več določilo absolutnega subjekta – če se vrnemo h Kantu, lahko rečemo, da se spet pojavi stvar na sebi – pač pa določilo razsrediščenega, mnogoplastnega modernega subjekta, ki ga k ne-človeški subjektivnosti vleče predvsem anomalija. Ta premik v diskurzivni naravnosti od simpatije v empatijo in nato (vsaj v nekem smislu) še v anomalijo je v romanu

lucidno zaznal že Quentin Bell (čeprav si še ni mogel pomagati s terminom iz *Mille plateaux*), pisateljčin biograf, ki je zapisal, da *Flush* ni toliko knjiga ljubitelja psov, pač pa bolj knjiga nekoga, ki bi želel biti pes (Bell 410). Želja torej, ki po eni strani evocira zgoraj omenjeno Keatsovo izjavo o vrabcu, po drugi strani pa jo je mogoče razumeti v smislu že omenjenega koncepta postajati-žival.

Ta koncept seveda ne implicira, da človek dejansko postane žival, da se odreče človeškosti ali da začne posnemati žival. Prav tako tudi ne pomeni identifikacije z živaljo. Postajati (fr. *devenir*), po Deleuzu, namreč ne proizvede ničesar drugega kot samega sebe, je proces brez cilja in brez subjekta. Kajti njegov cilj je drugo postajanje, ki soobstaja s prvim. Postajati pomeni tudi zaveznitvo, zato ne pripada redu filiacije (*Mille* 291). Če nekoliko poenostavimo, lahko rečemo, da postajati-žival pomeni skušati dojemati svet z ne-antropocentrične perspektive, dobiti občutek tako za živalsko kot tudi za lastno interakcijo z okoljem in za dopuščanje različnih novih možnosti. Deleuze in Guattari koncept pojasnjujeta na primeru *Moby Dicka*, ki je po njunem mnenju ena največjih mojstrovin v smislu pojstajati-žival. Beli kit je zaznan kot nekaj konkretnega in enkratnega, nikakor ne kot simbol, metafora ali alegorija (298 in sl.).¹⁷

Glede na povedano, kaže postajati-žival razumeti tudi kot prototip koncepta za preseganje binarizmov, saj koncept ni utemeljen v posameznih entitetah, ampak na »prehajanju oz. postajanju«, in je že zato neogibno potreben za sleherno razmišljanje o reprezentaciji živali. Omogoča, da razmerje med človekom in živaljo ravno na podlagi njunega zaveznitva prepoznamo kot obrnljivo, ne pa kot hierarhično. Avtorja ga, sklicujoč se med drugim tudi na Lévi-Straussa, utemeljujeta v mitih, ki opisujejo medvrstne transformacije, transmigracije in metamorfoze. Zato ta koncept predpostavlja prepustnost med mejami, ki sicer ločujejo vrste, dopušča vsakršne povezave med človeškimi in živalskimi živalmi in vse možne interakcije z okoljem. Najpomembnejše pri tem je, da te interakcije ne potekajo načrtovano, da življenju ne nadevajo vnaprej danih oblik. Kajti pri postajanju vselej obstaja več kot ena razvojna linija dogodkov, na primer človeška in živalska, ki omogoča možnosti križanja in posledično možnosti novega postajanja. Žival naj ne bi bila reprezentirana in interpretirana kot označevalec neke človeške lastnosti, pač pa kot utelešenje možnosti drugačnega, novega načina dojemanja ali postajanja, ne samo tistega, zakoličenega s človeško navzočnostjo. S tem ko zaznavamo žival v njeni živalskosti, tudi svet zaznavamo drugače, ne več samo antropocentrično. Upodobljeno žival lahko razumemo tudi kot način ustvarjanja novih načinov percepcije, tistih, ki literaturo odpirajo zunajtekstni realnosti. Očaranost nad živaljo je začudenje nad svetom, ki ga doživljamo na novo in ga ne dojemamo

samo skozi vid ali sluh, to je v obliki besede in glasu, marveč ga tipamo in vonjamo.¹⁸

Čutni vtisi, predvsem dotik in tip, a tudi vonj, imajo, navzlic zgodovinskemu okviru, v katerega je položeno dogajanje v Zajčevem *Rumenem mačku*, pomembno vlogo, čeprav še zdaleč niso tako eksplicitirani kot v *Flushu*. Vzrok za to razliko ni samo v različni dolžini obeh besedil, se pravi v razliki med kratkim romanom in črtico, ampak tiči v načinu, kako besedili tematizirata prestop osnovne diskurzivne naravnosti iz empatije v anomalijo in kako bralstvu omogočita izkušanje sublimnega. Pripovedna perspektiva prvoosebnega pripovedovalca v *Rumenem mačku*, drugače kot v *Flushu*, dopušča antropocentrično naravnost. To je razumljivo, glede na to, da gre, navzlic mačjemu liku v naslovu, za besedilo, posebej opredeljeno kot spomin na pripovedovalčevu, z vojno zaznamovano otroštvo. Upovedena so njegova osebna doživetja, tudi požig domače hiše, o katerem se ve, da je bil osrednji travmatični dogodek Zajčeve mladosti. Poleg tega je rumeni maček samo muc, brez lastnega imena; njegova biografija je močno fragmentarizirana. Ravno tedaj, ko je odraščal, se je namreč začela vojna, zato je spomin nanj začasno potonil v pripovedovalčevi zavesti, kar spet kaže na antropocentričnost. In vendar črtica kot celota ni zgolj tematizacija simpatije in empatije v odnosu do živali, ampak tematizira tudi anomalijo in s tem nenamerno, tako rekoč skozi zadnja vrata zamaje lastno antropocentrično naravnost.

Zato bi zgoraj navedeno misel Virginije Woolf, »tako blizu skupaj in tako neskončno narazen,« lahko mirne duše postavili za moto Zajčevega *Rumenega mačka*, ki ga s *Flushem* družijo in hkrati razdvaja predvsem svojevrsten prikaz soočenja človeka in živali, s to razliko, da v *Rumenem mačku* ne gre za žensko in psa, ampak za mladeniča in mačka. Vendar to ni bistveno, bistveno je, da je v obeh primerih soočenje poetično učinkovito tematizirano, razlika je le v intenziteti učinka, ki je pri Zajcu večja. V romanu je prizor prvega soočenja med Flushem in gospodično Barrett opisan z distance in skorajda nemetaforično, »med njima se je razprostiralo najširše brezno, ki lahko loči bitje od drugega bitja.« To »najširše brezno« je pravzaprav tudi edina metafora v odlomku, razumeti pa jo je mogoče kot eno od sredstev za evokacijo sublimnega. Podobni pripovedni prijemi so uporabljeni tudi v *Rumenem mačku*, le da gre pri Zajcu za prvoosebno pripoved, soočenje med človekom in živaljo, ki je za črtico kot celoto ključno, pa je ubesedeno tako, da evocira nereprezentabilnost in potemtakem tudi sublimnost.¹⁹ Poleg tega so razlike in podobnosti med človekom in živaljo, na katere se pripovedovalka v *Flushu* sklicuje na več mestih, »Flush, ubogi Flush, ni mogel čutiti nič od tega, kar je čutila ona ...« (»Flush, poor Flush, could feel nothing of what she felt...«) (21), v *Rumenem mačku* samo impli-

cirane. Zgodbo o rumenem mačku in o srečanjih med njim in pripovedovalcem namreč prekinjajo, četudi v kronološkem zaporedju, druga sporočila, ki pripadajo človeški plati zgodbe (gre torej za vzporedni usodi). Tako ima bralstvo, kar zadeva žival, na voljo samo niz fragmentov, mačji lik pa je uveden prek niza negacij – »Ni bil preveč priljuden. Ni postal nikogaršnja last, ker se ni pustil posebej posvojiti, tudi ni dobil imena ...« (142) – ob katerih se spet vsili primerjava z zgoraj navedenim citatom iz Thoreauja. Proti koncu besedila se opisi srečanj nekoliko zgostijo, a so še zmeraj fragmentarizirani: »Tokrat se je nekaj podrgnilo ob moje noge in ...« (145). In na drugem mestu: »Poklical sem ga, pa je obstal v varni razdalji /.../ naenkrat je rumeni maček odprl velike zelene oči, me pogledal, se pretegnil /.../ sem ga videl. Ampak samo od daleč. Ni se pustil priklicati ...« (146). Ob telesnem stiku pa so spet močno poudarjeni čutni vtisi: »Vzel sem ga v naročje in poslušal njegovo drdrajoče predenje /.../ S kožuhom, ki je dišal po gozdu, po materini dušici, po gladežu, listju in soncu.« (146) Bolj kot vse drugo pa je v črtici poudarjena anomalnost rumenega mačka. Ta se po eni strani kaže v njegovih izrazito mačjih lastnostih (njegov teritorij in zvestoba domačiji), po drugi strani pa v njegovi nenavadnosti (ravnodušnost do hišnih miši, življenje v gozdu), to je v odstopanju od *idées reçues*, ki jih imamo o tej vrsti.

Soočenje med človekom in živaljo, ki bi pomensko ustrezalo tistemu v *Flushu*, v *Rumenem mačku* zaman iščemo, ker je ubesedeno tako, da s svojo razpršenostjo reprezentira skrajno mejo reprezentabilnega in potemtakem prek evokacije nerepresentabilnega omogoči tudi izkušanje sublimnega. Saj črtica govori prav o tem, o nepremostljivi razdalji in hkrati o nepredstavljeni bližini; tako nepredstavljeni, da pripovedovalcu *skoraj* zmanjka besed (od tod kratkost), bralstvo pa potisne v takšno recepcijsko držo, v kateri *dejansko* ostane brez besed. Zajčev pripovedovalec tako bralstvo popelje skozi izkustvo sublimnega in mu hkrati omogoči zaznati diskurzivno naravnost, ki se giblje med empatijo in anomalijo v odnosu do ne-človeške subjektivnosti. Šele to oboje skupaj namreč evocira drugačnost tistega drugega, ki nikoli ni »totalno drugi«, saj njegova drugost ne vključuje le razlike, ampak tudi podobnost, sorodnost in zavezništvo.

OPOMBE

¹ Glede izraza »ne-človeška subjektivnost« (ang. nonhuman subjectivity) zaenkrat ni mogoče trditi, da je uveljavljen pojem ekokritike, pogosteje ga zasledimo v besedilih s področja analize kulture in »živalskih študij« (ang. animal studies). Zavedamo se tudi, da je z vidika humanistične kartezijanske tradicije protisloven, saj subjektivnost velja za pojem, vezan izključno na človeka. Vendar vztrajamo pri njegovi rabi, ker zagovarjamo stališče,

da je zavest inherentna sestavina ne-človeške živali. To je namreč dokazala ne le vrsta empiričnih, to je etoloških raziskav, ampak tudi marsikatera filozofska razprava. Naj omenimo samo nekaj najvidnejših: Thomas Nagel, »What it is like to be a bat?« v *Philosophical Review*, št. 83, 1974; Barbara Noske, »Great apes as anthropological subjects – deconstructing anthropocentrism« v *Great Apes Project. Equality Beyond Humanity*. Ur. Paola Cavalieri in Peter Singer, New York, 1994; in John R. Searle: »Animal minds« v *Etica & Animali*, št. 9, 1998. Posebne pozornosti je vreden tudi članek (»Are apes persons? The case of primate intersubjectivity« (*Etica & Animali*, št. 9, 1998) španskega psihologa Jauna Carlosa Gómeza, ki med drugim zatrjuje, da »lahko neverbalna bitja s pogledom najprej v želeni predmet nato pa v oči sogovornika ustvarijo verižno pozornost, ki ima toliko ravni, kolikor je metapredstav /.../. Gómez je ta mehanizem, ki je sestavljen iz namenjanja pozornosti pozornosti nekoga drugega, ki v zameno namenja pozornost naši pozornosti, poimenoval 'stik pozornosti'.« (Cavalieri, *Živalsko* 34). V tem smislu je poučno tudi Lestelovo delo *Les origines animales de la culture*, zlasti peto poglavje (L'animal comme sujet).

² Tu Coleridge komentira ravno enega vidnejših predstavnikov angleške deskriptivne poezije narave, značilne za drugo polovico 18. stoletja. Deskripcija kot način prikazovanja je namreč med pomembnimi koncepti ekokritike. Prim. Fletcher 2004.

³ Pojavljajo se tudi drugi izrazi, na primer ekopoetika, okoljska literarna kritika in zelena analiza kulture, a zdi se, da ekokritika prevladuje.

⁴ Ob tem je treba opozoriti na vsaj dve sorodni, a že razviti literarnovedni disciplini, ki se vsaka po svoje tudi sklicujeta na okolje, vendar z nekoliko drugačnih izhodišč. To sta imagologija in geokritika. Povezava ekokritike z njunimi postulati bi bila gotovo produktivna, toda za pričujoče razmišljanje bi pomenila preveliko digresijo.

⁵ Koncept sublimnega je bil v ekokritiki že artikuliran, in sicer kot ekosublimno pri Lee Rozelle (*Ecosublime*) in v članku Christopherja Hitta, »Toward an ecological sublime«, ki je osrednja referenca pričujočega razmišljanja.

⁶ V ekokritičkih berilih na primer (*The Ecocriticism Reader*, 1996 in *The Green Studies Reader*, 2000) se teksti s to tematiko pojavljajo bolj redko. V tematski številki *NLH* 30. 3 (Poletje 1999) *Ecocriticism*, posvečeni ekokritiki, se problema reprezentacije živali dotikata samo dve razpravi od desetih.

⁷ Trditev velja samo za evropsko-ameriško literarno vedo.

⁸ Vprašanje definicije človeka oz. človeške živali glede na ne-človeško žival se vsaj od Darwina dalje nenehno reformulira. (Več o tem npr. Paola Cavalieri, *Živalsko vprašanje* 2006).

⁹ Tej tezi v prid govori tudi pojav astronomskih in astroloških kart.

¹⁰ Anomalija, pojem iz *Mille plateaux*, označuje človekovo očaranost nad tistimi živalskimi atributi, ki določajo drugost živali: anomalno je posebnost neke pozicije glede na multipliciteto (na primer trop), »izraz *an-omalija* označuje neenakost, hrapavost oz. raskavost, konico deterritorializacije.« (298 in sl.)

¹¹ Ekosublimno je zaenkrat še spremenljiv in prilagodljiv pojem. Od avtorjev, ki ga uporabljajo, ga vsak razume nekoliko po svoje. Nekateri ga opredeljujejo kot na glavo obrnjen ključni moment Kantovega sublimnega, drugi ga vidijo v vlogi psihoanalitskega koncepta (*das Unheimliche*), nekateri pa menijo, da je danes vloga, ki jo je um igral v izkušanju sublimnega, prevzela tehnologija (Hitt 610–620).

¹² Hitt Kantovo sublimno bere skozi Weiskelovo trisopenjsko interpretacijo.

¹³ »As to the poetical Character itself (I mean that sort of which, if I am anything, I am a member; that sort distinguished from the wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) it is not itself – it has no self – it is every thing and nothing – It has no character – it enjoys light and shade ...« (Letter to Richard Woodhouse, 27. oktober 1818).

¹⁴ Takšen razmislek bi seveda terjal posebno študijo, zato mora to vprašanje za zdaj ostati odprto.

¹⁵ Kratki biografski roman *Flush* (1933) je bil v svojem času najbolje prodajano delo Virginije Woolf. Kokeršpanijel Flush (darilo prijateljice) je bil dolgoletni življenjski tovariš angleške pesnice Elisabeth Barrett Browning (1806–1861). Z njo je preživel najpomembnejši del njenega življenja. Bil je ob pesnici, ko je ta kot kronično bolna poležavala v londonski družinski hiši, pisala in objavljala, se spoznala z Robertom Browningom, potem »čudežno ozdravela«, se skrivaj, zaradi prepovedi svojega tiranskega očeta, poročila in odpotovala v Italijo, kjer se je skupaj z možem nastanila v palači Guidi v Florenci. Flush, ves čas ob njej, je dočakal visoko starost, pokopan je v kleti hiše, v kateri je živel z Browningi. Kot model za Flusha je služila kokeršpanijelka Virginije Woolf, Pimka, ki jo je pisateljici podarila Vita Sackville-West. Literarna kritika je roman ocenila zadržano, nekateri so pogrešali tedaj že uveljavljene modernistične prijeme Virginije Woolf. Tudi sama je imela do romana rahlo dvoumen odnos, prizadelo jo je predvsem to, da so ji očitali sentimentalnost, ki pa je v romanu skorajda ni. Morda je ta odnos razlog, da roman dolgo časa ni bil predmet resnejših literarnih analiz.

¹⁶ »Between them lay the widest gulf that can separate one being from another. She spoke. He was dumb. She was a woman; he was a dog. Thus closely united, thus immensely divided, they gazed to each other.« (*Flush* 10)

¹⁷ Povedno je, da tudi pripovedovalec, Ishmael, izrecno opozarja bralce, da ne bi *Moby Dick*a razumeli kot »grozotno in neznosno alegorijo« (226). Ob tem je zanimivo dejstvo, da Deleuze in Guattari opredeljujeta pojem postajati-živati v glavnem prek negacij (Prim. *Mille* 291) in da za ponazoritev svojih pojmov uporabljata ravno Melvilla in Kafka, avtorja, ki ju tradicionalna literarna veda obravnava kot izrazita alegorika.

¹⁸ Deleuze in Guattari temu pravita logika čutnega vtisa. Glej Deleuze, *Francis*.

¹⁹ Tudi Lyotard govori o sublimnem v smislu nereprezentabilnosti. Glej Lyotard 57–60.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max. »Človek in žival«. *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*. Prev. S. Knop, M. Kranjc, R. Riha. Ljubljana: Studia humanitatis, 2002. 273–282.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. 2. zv. New York: Harcourt, 1972.
- Berger, John. »Why Look at Animals?« *About Looking*. London: Writers and Readers, 1980. 1–26.
- Cavalieri, Paola. *Živalsko vprašanje: Za razširjeno teorijo človekovih pravic*. Prev. Vasja Bratina. Ljubljana: Krtina, 2006.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Collected letters of Samuel Taylor Coleridge*. Ur. Leslie Griggs, 6 zv. Oxford: Oxford University Press, 1956–57.
- Coupe, Laurence, ur. *The Green Studies Reader*. London: Routledge, 2000.
- Cronon, William, ur. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W. W. Norton & Company, 1996.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon, Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la différence, 1981.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Ellison, David. *Ethics and Aesthetics in European Modernist Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Fletcher, Angus. *A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment and the Future of Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004.

- Fromm, Harold in Cheryl Glotfelty, ur. *The Ecocriticism Reader*. Georgia: University of Georgia Press, 1996.
- Hitt, Christopher. »Toward an ecological sublime«. *New Literary History* 30.3 (Poletje 1999): 603–623.
- Hollander, John, ur. *Animal Poems*. New York – Toronto: Alfred A. Knopf, 1994.
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Prev. Rado Riha. Ljubljana: ZRC SAZU, 1999.
- Keats, John. *The Letters of John Keats 1814–1821*. Ur. Hyder Edward Rollins, 2 zv. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958.
- Kenyon-Jones, Christine. *Kindred Brutes: Animals in Romantic-Period Writing*. Aldershot: Ashgate, 2001.
- Kroeber, Karl. *Ecological Literary Criticism*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Lestel, Dominique. *Les origines animales de la culture*. Paris: Flammarion, 2001.
- Lyotard, Jean-François. *Lessons on the Analytic of the Sublime*. Prev. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Malamud, Randy. *Poetic Animals and Animal Souls*. New York: Palgrave (Macmillan), 2003.
- Melville, Herman. *Beli kit*. Prev. Mira Mihelič. Ljubljana: CZ, 1966.
- Riha, Rado. »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova Kritika«. *Kritika razsodne moči*. Immanuel Kant. Ljubljana: ZRC SAZU, 1999. 461–495.
- Smith, Craig. »Across the widest gulf: nonhuman subjectivity in Virginia Woolf's *Flush*«. *Twentieth Century Literature* 48.3 (Jesen 2002): 348–361.
- Yeats, William Butler. »To a squirell at Kyle-na-no«. *Animal Poems*. Ur. John Hollander. New York – Toronto: Alfred A. Knopf, 1994. 89.
- Weiskel, Thomas. *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Woolf, Virginia. *Flush: a biography*. eBooksd@Adelaide. South Australia 5005: The University of Adelaide Library, 2004.
- – –. »Italija«. Prev. Jana Unuk. *Nova revija* 20.236 (December 2001): 156–167.
- Wordsworth, William. *The Prelude*. 1799–1805, 14. knjiga (<http://www.bartleby.com/145/ww300.html>)
- Zajc, Dane. »Rumeni maček«. *Eseji, spomini, polemike* (Dane Zajc v petih knjigah). Ljubljana: Emonica, 1990. 142–147.

On a Possibility of Ecocritical View on the / Thematization of “Nonhuman Subjectivity” in Literature

Key words: world literature / thematology - animals / literary aesthetics / literary interpretation / anthropocentrism / ecocriticism / sublime / Yeats, William Butler / Woolf, Virginia / Zajc, Dane

The theoretical starting point of this article is the observation that, although deconstruction as a method with its unsolvable aporias still persists in the grip of binaries as hierarchical oppositions (subject vs. object), on the other hand it strives to articulate other, different methods. These methods have more opportunities to extend beyond binary oppositional logic due to their interdisciplinary origin. Ecocriticism, as a contemporary trend in post-deconstructional literary criticism that calls into question the various ways nature is represented in literature, could develop into one of these methods. By transforming the outer world into the symbol of the relationship of the self towards itself, Western philosophy established the supremacy of the mind towards the nature as Other. This article explores how this Other, in this case the animal, is represented in literary texts. The Kantian concept of the sublime, which implies the notion of unrepresentability and consequently also the notion of exceeding logos, is inseparable from the literary representation of nature, particularly the representation of the human relationship with nature. The article shows that the Kantian concept of the sublime, in order to become productive in considering the possibilities of representing nonhuman subjectivity, must necessarily be combined with other epistemological tools. Therefore it introduces two notions: “anomaly” (Fr. *anomalie*) and “becoming-animal” (Fr. *devenir l’animal*), which can aid in surpassing the traditional binary hierarchical oppositional logic between subject and object, and highlights the possibilities of the non-anthropocentric attitude in literature. In this respect, the article deals with three texts: the poem “To a Squirrel at Kyle-na-no” by William Butler Yeats, the short biographical novel *Flush* by Virginia Woolf, and the novelette *Rumeni maček* (Yellow Cat) by Dane Zajc.

March / Marec 2007

Ekologija teksta in ruska kultura 20. stoletja

Miha Javornik

Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
miha.javornik1@guest.arnes.si

Teoretsko zamišljeno razpravo o ruski kulturi 20. stoletja je treba razumeti kot idejno in metodološko izhodišče, ki omogoča razkriti dinamiko njenega razvoja. V središče je postavljena avantgardistična metafora o ničli/krogu kot idealu, ki pomeni vse in nič. Ruska kultura na različne načine čisti izraz, da bi ji uspelo izraziti ta ideal. Po drugi strani pa jo nevrotično stremljenje k čistemu, naravnemu in primarnemu vedno znova pripelje k občutju nič.

Ključne besede: ruska kultura / ruska književnost / 20. stol. / avantgarda

V razmisleku o sodobnih kulturnih formah, ki nastajajo v času globalizacijskih procesov in tranzicije, velja sprva nameniti pozornost ekologiji teksta.

»Sodobna literarna teorija išče izhod iz 'babilonske' ujetosti v jezik«, pravi M. Epštejn, eden najbolj prodornih ruskih filozofov in kulturologov, ki deluje v ZDA, ter nadaljuje:

Vse pogosteje je slišati besede o izčrpanosti poststrukturalističnih in dekonstrukcijskih interpretacij, ki se kopičijo v neskončnost, zanemarjajo pa pomen zunajjezikovnega predmeta. Namesto vsiljive, skorajda že nevrotične osredotočenosti na jezik, značilne za poststrukturalizem, se v zadnjem desetletju krepi t. i. ekološka smer v literarni vedi, ki namenja pozornost naravni, nejezikovni realnosti (Epštejn, *Знак* 171)¹

Epštejnovo razmišljanje vzbudi zanimanje za ekofilologijo kot vedo, ki se s t. i. ekološke perspektive ukvarja z razmerjem med jeziki kulture in nejezikovnim okoljem. Čeprav se na prvi pogled zdi, da je dala ekofilologija vzpodbudo predvsem razpravam, ki se posvečajo analizi animalističnih in florističnih motivov, pa to ni njen osrednji namen. Epštejn je pri opredelitvi njenih nalog dovolj natančen: ekofilologija se mora posvetiti raziskavi tistega, kar tekst kot jezikovno strukturo obkroža (окружающая среда текста). Zunajjezikovno okolje s svojimi fizičnimi karakteristikami namreč pogojuje določen zapis in skupaj z njim šele tvori celoto – najsi bodo to kamniti kosi ali tablice, v katere so svoj čas dolbli zapovedi, papir, na kate-

rem je natisnjeno besedilo, ali črno-modri zaslon računalnika v sodobnosti. (Epštejn, *Знак* 172) Danes se vse premalo zavedamo, kako pomembno vlogo igra v našem sprejemanju zunajjezikovno okolje, saj smo se kar navadili, da sprejemamo bel papir ali računalniški zaslon kot nekaj samo po sebi umevnega.² Ta navajenost je pripeljala do tega, da se raziskovalec osredotoča le na proučevanje jezikovnega znaka, tisto, kar ga obkroža, pa ne vzbuja pravega zanimanja.

Ekofilologija mora torej razkriti vlogo, ki jo igra zunajjezikovno okolje v tekstu. Epštejn zoži predmet obravnave in se posveti zanimivemu vprašanju o simbolni vrednosti čistega okolja. Navezujoč se na dognanja M. Shapira o pomenu gladke in čiste površine v likovni umetnosti, razvije misel, da se je predstava o čistem (neomadeževanem, pogosto tudi belem) utrdila v človekovi kulturi kot posebna oblika ideala. Pri tem poudari, da gladkost slikarskega platna ali belina papirja (posledično pa predstava o čistem nasploh) ni danost sama na sebi, temveč nastaja kot izraz visoko razvite civilizacije. Težava je v tem, da smo se danes navadili, da tudi tisto, kar je 'čisto', sprejemamo kot nekaj samo po sebi umevnega. Epštejn nas napeljuje na razmislek o pomenu tega, kar se kaže kot avtomatizirano dejstvo, ter opozori, kako pomembno je, da se zavedamo vrednosti čistega (zunajjezikovnega) okolja, ko govorimo o tekstih kulture.

Samo opozorimo naj, da so se v zgodovini ustalili različni izrazi, s katerimi označujemo predstavo o (čistem) okolju, ki obkroža tekst: belina (papierja), premor, vrzel, praznina, nič, semantični ekvivalent ipd. Po Epštejnovem mnenju nobeno ne ustreza povsem tistemu, kar predstavlja. Da bi doumeli pravi pomen , je treba to spremeniti v znak sam na sebi. Zapiše ga kot: » «.³ Pravi, da gre za redek slučaj indeksalnega znaka, ki sam na sebi kaže na to, česar sestavni del je.⁴ Zunajjezikovno okolje postaja pomemben element znotraj teksta, saj ta indeksalni znak 'revolucionarno' vpliva na obstoj samega teksta: nejezikovno okolje (ki ga prevajamo v indeksalni znak) šele spremeni jezikovne prvine v smiselne enote. (Epštejn, *Знак* 174).

Predhodno moramo biti pozorni še na eno pomembno dejstvo. Danes si pod izrazom ekologija predstavljamo predvsem gibanje, ki želi obvarovati in **očistiti** okolje (naravo) pred nevarnimi posegi kulture vanjo. Mediji so polni opozoril, da se je potrebno še pravočasno ekološko osvestiti, preden bo industrijsko onesnaževanje še usodnejše zaznamovalo naše življenje. Človek mora spoznati, kako pomembno vlogo ima čista narava za njegov oz. naš obstoj.

Med ekofilologijo in okoljevarstvenimi opozorili obstaja zanimiva vzporednica: namesto danes že preživetih postmodernističnih jezikovnih preigravanj, skuša tudi ekologija teksta najprej očistiti tekst intertekstualnih pla-

sti, ki zamegljujejo pomen » «. (Epštejn, *Знак*: 183) Po Epštejnovem mnenju se je treba posvetiti razmisleku o vlogi 'čistega' znotraj tekstov samih:

Konceptualizacija in tekstualizacija pojma čistost je brez dvoma prva naloga sodobne filologije. Ko se bo taka disciplina, kot je ekologija teksta oz. ekofilologija, razvila, bo njena prva naloga, morebiti pa tudi izhodišče njenega raziskovanja, prav vprašanje o » « – torej o čistem zunajtekstovnem okolju, kolikor to seveda lahko obstaja *znotraj* teksta. (Epštejn, *Знак* 184)⁵

Epštejnova opozorila razumemo predvsem kot napotek filologu, da si zastavi vprašanja o pomenu zunajjezikovnega okolja v kulturi: jezik je potrebno očistiti ter revitalizirati pomen jezikovnega znaka. Vprašanja o zunajjezikovnem okolju v resnici dinamizirajo razmislek o pomenu » « kot znotrajtekstovnem elementu, ki čisti jezik pred intertekstualnimi preigravanji.

Izkaže se, da Epštejnova ekologija teksta ne nastaja le kot predvidljiva reakcija na postmodernistično občutje sveta, ideja o očiščenju jezika in posledično kulture se pojavlja kot pričakovana in predvidljiva etapa v razvoju kulture. Procesu očiščenja (desemiotizaciji jezika) sledi vedno nova semiotizacija realnosti.

Gornja misel predstavlja pomembno oporo razmišljanju: kultura se nenehno razvija, v njeni evoluciji odkrivamo zakonitosti, ki se kažejo kot pulzacija kulture:⁶ 1) predstava o vlogi umetnosti se spreminja: kanonizacija kulturno-umetniškega izraza vodi k avtomatizaciji, s tem pa k procesu, ki bo kulturo **očistil** njegovega vpliva ter avtomatiziran izraz postavil na kulturno obrobje; 2) očiščen izraz igra v naslednjem obdobju ponovno pomembno vlogo. V procesu se primesi nekdanjih kulturnih kodov ne izgubijo, temveč se spremenijo. Kulturni spomin nikoli ne izgine, njegova vsakokratna preobrazba priča o dinamizaciji in evlucijskih zakonitostih v razvoju kulture. Postmodernizem pri tem ni nobena izjema: je predvidljiva faza kulturno-zgodovinskega razvoja, v kateri nastaja potreba po očiščenju, ki bo pripeljalo k novi semiotizaciji.

Argumente uvodno postavljeni tezi bomo iskali v razvoju ruske kulture 20. stoletja, največ pozornosti bomo namenili literaturi. (Prim. tudi Javornik, »O predvid.«).

*

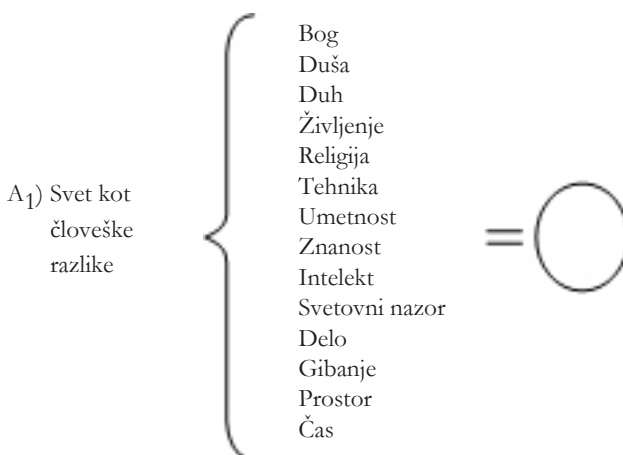
V kontekstu uvodoma predstavljenih izhodišč vzbudi pozornost kubofuturistični manifest *Zaušnica družbenemu okusu* (1912). D. Burljuk, V. Hlebnikov, A. Kručoni in V. Majakovski v njem namreč povsem nedvoumno pozovejo k očiščenju kulture: »Potrebno je vreči Puškina,

Dostojevskega, Tolstoja /.../ z Ladje sodobnosti. /.../ Vsem tem Maksimom Gorkim, Kuprinim, Blokom, Sologubom, Remizovim, Averčenkem, Črnim, Kuzminom, Buninom in drugim – je treba dati le dačo ob reki. Tako nagrado usoda odmerja škodljivcem.« (Barański, *Rosyskie*). Po njihovem mnenju je treba namesto simbolističnih »parfimiranih blodenj« spoštovati pravice pravih poetov. Ti stremijo ustvariti »poljubne in proizvodne besede« (СЛОВО – НОВШЕСТВО), ki »sovražno razpoložene do vsega obstoječega jezika« napovedujejo namesto nekdanjega »zdravega smisla« in »dobrega okusa« prihajajočo Lepoto Samozadostne Besede (САМОВИТНОЕ СЛОВО).

»Lepote samozadostne besede« ne smemo razumeti le kot metaforo, temveč kot jasno strategijo, s katero se historična avantgarda v celoti odmika od mimetičnega upodabljanja. 'Stvari' naj živijo življenje samo po sebi.⁷ Da bi bilo to mogoče, je treba očistiti kulturo »pozlate preteklosti« in vzpostaviti začetno, primitivno (predkulturno) stanje zavesti.

Prav poziv k očiščenju kulture je skupni imenovalec, ki povezuje najpomembnejše avantgardistične smeri v ruski kulturi prvih desetletij 20. stoletja: primitivizem A. Kručoniha, infantilizem bratov Burljuk, lučizem M. Larionova, konstruktivizem El Lisickega, kubofuturizem V. Hlebnikova in suprematizem K. Maleviča. V prepletu slikarstva in besede dobiva sčasoma vse večji pomen predstava o neki idealni, ničelni točki kulture, kjer je izraz osvobojen vsakršne racionalne dogovornosti. To predstavo uteleša znak za ničlo oz. njen likovni ekvivalent – krog.⁸ O pomenu ničle/kroga v kulturi govori na nedvoumen način leta 1923 napisan Malevičev manifest *Suprematistično zrcalo* (Sarabjanov, *Казумир*):⁹

Bistvo prirode je nespremenljivo v vseh spreminjajočih se pojavih



Manifest sintetizira idejna in izrazna iskanja ruske avantgarde. V predstavi o ničli/krogu leži ideja o ničelni točki kulture, v kateri obstajajo druga ob drugi različne oblike človekove spoznave. Ničla/krog je prapočelo kulture in kot tako pomeni izraz primitivne zavesti oz. infantilnega odnosa do sveta, ki ni obremenjen z nobenim sistemom jezikovne dogovornosti. Je čisto občutje samo na sebi, ki predstavlja temelj Malevičevi suprematistični konceptiji. V njej ne vidimo le stika s primitivističnim naziranjem, v njem je prepoznati tudi kubofuturistično predstavo o samozadostni besedi, ki sama po sebi s svojo zvočno organizacijo uteleša prvinsko občutje.

Med kubofuturističnimi pesniki tako velja posebna pozornost fonemu, ki nastaja kot spontan, racionalno neartikuliran in potemtakem čist odziv človeka na dražljaj iz zunanjega sveta. V eksperimentih D. Kručoniha se prične porajati poetika transmentalnega oz. zaumnega jezika, ki prerašča v tekstih V. Hlebnikova v sistematično raziskovanje besednih korenov. Ti naj bi bili nosilci prvotnega pomena in predstavljali onstran vsake racionalne dogovornosti skupno osnovo slovanskih jezikov. Z odkrivanjem primarnih glasovno-pomenskih zvez se Hlebnikov vrača k izvoru kulture, k njeni ničelni točki, v kateri je ohranjen maksimalen stik glasu (označevalca) s predmetom (označencem) kot takim.⁹

Sledč utemeljitelju ruske teoretske poetike A. Potebnji je treba poudariti, da je zabrisana meja med označevalcem in označencem značilnost t. i. mitološkega mišljenja – v njem prihaja do aktualizacije prvotnega sprejemanja sveta, ki je bilo značilno za mit kot primarno obliko človekove zavesti na zgodnji stopnji zgodovinskega razvoja. (Potebnja, *Эстетика*; gl. tudi Meletinski, *Poetika*). Kubofuturistični poziv k očiščenju kulture se potemtakem v optiki Hlebnikova veže z mitološkim mišljenjem. Predstava o ničelni točki kulture, v kateri bo prišlo do očiščenja besede, da bo nastal pogoj za primarno občutenje tistega, kar beseda nosi sama na sebi, oživlja logiko mita. Zaumni jezik bo v svoji univerzalnosti po mnenju Hlebnikova oživil mitološko mišljenje ter povezal ljudi v skupno bratstvo na temelju primitivnega, infantilno čistega občutja. Nastal bo nov, idealen svet, človek se bo vrnil v raj.¹⁰

Ničelna točka kulture, ki jo v *Suprematističnem zrcalu* predstavlja ničla/krog, govori o oživljanju mitološkega mišljenja in vrednosti mita. Ker za mit ni značilna diferenciacija, ki pogojuje različne načine semiotizacije, obstaja kot edina in popolna kulturna forma, ki dejansko pomeni vse. Potemtakem je tudi razumljivo, zakaj ničla/krog dejansko to tudi uteleša.

Če je za suprematizem ničla/krog sama po sebi ideal, je s kubofuturističnega vidika razumljena predvsem kot metafora za primaren, univerzalen jezik, kjer bo stopnja metaforičnosti jezikovnega znaka najmanjša, kjer bo označevalec sam po sebi tudi označenec. To gledišče je za razumevanje ru-

ske kulturne specifične v 20. stoletju posebej pomembno. Avantgardistične zahteve po očiščenju kulture namreč sovpadajo s kasnejšimi političnimi zahtevami po pravičnem svetu, v katerem bo človek živel svobodno in v skladu s svojo 'pravo naravo'. Vse glasnejši pozivi k rušenju obstoječih družbenih norm, ki navkljub vse hitrejši industrializaciji v prvem desetletju 20. stoletja pričajo o zaostalosti bolj kot ne fevdalno urejene ruske države, pripeljejo h korenitemu preobratu z oktobrsko revolucijo leta 1917. Tudi ruski revolucionarji z Leninom na čelu vseskozi poudarjajo, da je potrebno deželo **očistiti** tradicionalnih, na izkoriščanju delavca in kmeta temelječih odnosov.

V revolucionarnem zanosu po izgradnji novega sveta, ki se spreminja v zanikanje vseh tradicionalnih vrednot, je opaziti povezavo s predstavo o ničelni točki kulture, ki so jo kot ideal estetsko-kulturnega prevrednotenja zagovarjali ruski avantgardisti. Tako ne preseneča, da njeni vodilni predstavniki sprejmejo revolucijo z navdušenjem (npr. Majakovski in Hlebnikov) ter se aktivno vključijo v preobrazbo družbene realnosti. Zdi se, da so se njihovi pozivi k očiščenju kulture (in v njej osrednjo vlogo igra očiščenje besede!) udejanili s proletarsko revolucijo, z njo pa so nastali pogoji za resnično bratstvo vseh ljudi. (prim. *Ladomir V. Hlebnikova*).

Med programskimi načeli ruske avantgarde, ki s predstavo o ničli oz. krogu poudari pomen čistega in primarnega občutja, in družbenimi dogodki ob koncu prvega desetletja 20. stoletja obstaja globlja povezava, kot se zdi na prvi pogled. Kaže se v aktualizaciji mitološkega mišljenja. Izkaže se, da pomeni ideja o novem svetu dejansko vračanje k mitu – k ničelni točki kulture. V primarnem, kolektivnem občutju je namreč potrebno iskati vir za gradnjo 'svetle prihodnosti'. Ob rušenju tradicionalnih vrednot sprejema sovjetska ideologija mitološko mišljenje kot edino sprejemljiv način kolektivne refleksije. V tem procesu ima jezik ponovno izjemno vlogo: očiščen nekdanje 'pozlate' postaja z uveljavljanjem mitične logike resnica sama na sebi. V sovjetski kulturi najdemo številne primere, ki govorijo o brisanju meje med označevalcem in označencem. Nazorno predstavlja nastajajočo mitologizacijo ikonolatrija sovjetskih simbolov. A v rojevanju sovjetskega mita ne igrajo pomembne vloge le ikonski znaki,¹¹ temveč socrealističen jezik sam na sebi. Ta ima že vnaprej določeno vrednost in s tem *apriori* uteleša resnico kot tako.

Avantgardistični poskusi, ki z vračanjem k ničelni točki kulture (mitu) skušajo odkriti primaren pomen jezikovnih znakov, se zdaj utelešajo v sovjetski kulturi kot splošno razširjen postopek, s katerim nova oblast gradi idealno podobo – sovjetski raj, v katerem vlada mitična logika.¹² Predstava o ničli oz. krogu, ki naj bi simbolizirala idejo o vračanju človeka k primarnemu in primitivnemu občutju, značilnem za mitsko sprejemanje sveta, se

v kulturno-političnem kontekstu porajajoče se Sovjetske zveze preoblikuje v mit sam.

Za to, da bi ustvarili pogoje za mitsko (kolektivno) sprejemanje sveta, da bi porajajoči se sovjetski znak postal realnost sama po sebi, je bilo potrebno poseči po sredstvih fizične represije. Deportacije v 'prevzgojna taborišča', množični poboji tistih, ki so bili po mnenju oblasti zagovorniki tradicionalnega kulturnega spomina, je treba razumeti kot način, s katerim je oblast skušala za vsako ceno očistiti kulturo in udejaniti predstavo o ničelni točki kulture. Ideja o ničli/krogu se je materializirala, avantgardistična metafora se je realizirala: kolektivna norma in socrealistični jezik pomenita edino sprejemljiv način v sprejemanju sveta in potentakem utelešata predstavo o 'vsem'.

*

Usmerimo v nadaljevanju pozornost stran od procesov mitologizacije, ki vodijo v kanonizacijo sovjetskega mita, in sledimo uvodoma zapisani hipotezi o pulzaciji kulture. Ta govori, da moramo v procesu kanonizacije enega načina semiotizacije osrednjo pozornost nameniti drugim, na videz nepomembnim, obrobni procesom.¹³ V času, ko se vse bolj nasilno uveljavlja socrealistična dogma, nastane na obrobju družbeno-kulturnega življenja ob koncu 20-ih let pozno avantgardistična skupina OBERIU, ki vzbuja zanimanje.¹⁴ Njen vodilni predstavnik D. Harms se v razmišljanjih o pomenu kulture namreč ponovno ustavi ob vlogi ničle/kroga, a za razliko od zgodnje avantgardistične predstave aktualizira njen drugi predznak: zdaj ne pomeni le predstave o vsem, temveč se spreminja v znak za nič. (Prim. Jaccard, *Возвешенное*).

Nekdanje kubofuturistične pozive po očiščenju kulture zamenja pri oberiutih spoznanje, da pomeni ničelna točka kulture nevarnost za izgubo nekdanjih kulturnih vrednot. V njihovi ustvarjalnosti je opaziti krčevite poskuse, da bi ohranili zgodovinski spomin in vrednost tradicije, tistih temeljnih del človekove kulture, ki ohranjajo in napovedujejo kontinuiteto v njenem razvoju.¹⁵ Mitološko mišljenje in porajajoči se totalitarizem pričneta vzbujati strah pred izgubo lastne identitete ter porodita občutje kaosa in absurda. (Gl. Javornik, »Mihail«)

Ustvarjalnost oberiutov pomembno vpliva na rusko kulturo v drugi polovici 20. stoletja, poseben pomen ima tudi v kontekstu razmišljanja o pulzaciji v kulturi. Oberiuti niso bili le prvi, ki so že na začetku tridesetih let posredno opozorili na nevarnost sovjetske mitologizacije in represivnega totalitarizma, pokazali so tudi smer novemu očiščenju – tokrat kot pot, ki bo razgalila mitično, kolektivno logiko socrealistične jezikovne norme v prihodnosti.

Ob koncu petdesetih let oživijo ideje historične avantgarde v ustvarjalnosti neoavantgardistov.¹⁶ Simptomatično je, da je upor proti sovjetski mitologizaciji opaziti najprej v poeziji, ki je po izvoru najbližje mitološkemu mišljenju.¹⁷ Po eni strani vidimo v pesniškem jeziku neoavantgarde poskus, da bi v duhu Hlebnikovovega in Kručonihovega iskanja samozadostne besede oživili idejo o pra-jeziku kot temelju kulture. Hkrati se pogloblja oberiutovsko spoznanje, da je vračanje k ničelni točki kulture porodilo izraz, ki s sredstvi represije ruši mejo med jezikom in stvarnostjo – vse pogostejše so podobe absurda, ki govorijo o tem, da je sovjetski mit, ki je hotel postati realnost, daleč od življenja kot takega.

Z razvojem se v ruski kulturi pogloblja dvojnost, ki še stopnjuje občutje absurda in kaosa: med sovjetskim (statičnim) modelom sveta in 'živim' življenjem prihaja do vse usodnejšega in tragičnega razkola.¹⁸ Neoavantgarda opozarja, da se socrealistična jezikovna norma ne odmika le od dejanskosti, temveč postaja v težnji, biti za vsako ceno ideal sam po sebi, vse bolj nasilna. Porajajoče se misli o 'fašističnosti' jezika,¹⁹ ki skuša za vsako ceno postati realnost, poraja med neoavantgardisti načelen dvom o jeziku, s katerim bi bilo mogoče izraziti pravo dejanskost. Jezik in posledično literarni izraz ne more sporočati ničesar več – govori le o niču.

Seveda je to občutje na nekoliko paradoksalen način spet primerljivo s predstavo o ničelni točki kulture. Tokrat z drugačnim predznakom: udejnjanje nič v jeziku neoavantgarde pomeni govoriti o praznini, o razkroju vrednot, razpadu osebnosti, o fizičnem nasilju, ki ga doživljajo posamezniki s sovjetskega družbenega dna. Nazoren primer so otroški verzi O. Grigorjeva, ki v duhu Harmsovih pesmi za otroke (z gledišča naivnega in nedolžnega lirskega subjekta) postajajo učinkovita avtorska maska, pod katero se razkrije v hiperboliziranih formah krutosti retorika nasilja – kot način, s katerim se odstira lažnost sovjetskega mita. (Grigorjev, *Двуступный*) Rušijo se meje med nedolžnim in krivdo, med človekom in stvarjo, živim in mrtvim – vse pogostejše so nadrealistične podobe kaosa, ki pripeljejo k ukinjanju ločnice med Jaz-om in Drugim – v poeziji V. Ufljanda so pogoste predstave o Jaz-u, ki je hkrati krvnik in žrtev. Lirski subjekt si večkrat nadene masko sovjetskega 'idiota', ki je sposoben v krutih prizorih iz življenja na družbenem dnu le do onemoglosti ponavljati klišejske socrealistične fraze. (Kuzminski, *Антология*) V pesmih I. Holina prihaja do sopostavitve socrealističnega jezikovnega kanona z naturalističnimi prizori, polnimi nasilja in prostaške leksike, kar še utrjuje predstavo o lažnosti sovjetskega ideala. (Holin, *Избранное*)

Pesniški neoavantgardi je skupno spoznanje, da je socrealističen jezik mrtev jezik, ki pod masko ideala govori o niču. Vse bolj očitno postaja, da se je zgodnjeavantgardistični projekt na paradoksalen način v sovjetski

stvarnosti res uresničil. V mislih imamo seveda predstavo o ničli, ki pomeni vse, a je hkrati nič: nekdanji revolucionarni zanos, ki vodi do družbeno-kulturnega eksperimenta, kako iz ničā narediti vse, zamenja spoznanje, da se nova, nasilno vzpostavljena sovjetska totaliteta, kaže kot nič – kot umetno vzpostavljen mit, ki nima nič skupnega s pravim življenjem (naravo).

Hkrati s tem, ko se predstave o socrealistični normi kot mrtvem jeziku v delih neoavantgardistov povezujejo z občutjem ničā, moramo vedeti, da ta 'nič' pomeni tudi zgodovinsko dejstvo. Je realnost, od katere je bilo usodno odvisno človekovo življenje. Na zavest sovjetskega človeka je več kot sedemdeset let vplivala predstava o sovjetskem sistemu kot uresničenju ideala – o obljubljenem svetu resnice in pravice, v katerem je socrealistična (jezikovna) norma obstajala kot resnica sama na sebi in postajala sestavni del kolektivnega nezavednega.

Da bi razkrili utopičnost sovjetskega mitološkega mišljenja, ni bilo dovolj izraziti le občutje, da je sovjetski jezik v resnici mrtev jezik. Treba je bilo na sistematičen način razkriti mehanizem v delovanju jezikovne norme, razvozlati zakonitost ničle/kroga, ki se je kot nekakšna ambivalentna razvojna konstanta spreminjala iz ničā v vse in spet nazaj v nič.

V drugi polovici 20. stoletja opažamo v sovjetski kulturi različne poskuse, kako to storiti. Vsem tem poskusom pa je ponovno skupno stremljenje, da bi očistili kulturo. Strategije so v grobem štiri: revizija socialističnih idej v duhu leninizma (V. Dudincev, K. Simonov, V. Grossman); naturalistično demaskiranje sovjetske (taboriščne) stvarnosti (A. Solženicin); groteskna dvosvetnost kot opozicija socrealističnemu modelu (V. Aksjonov, V. Visocki, V. Vojnovič); konceptualistična 'šok terapija'.²¹

V kontekstu te razprave vzbuja pozornost t. i. šok terapija, ki oživlja strategijo historične avantgarde. Gre za poskuse, kako bi z nepričakovanimi sopostavitvami uspeli na en mah razvrednotiti socrealistično normo in tako očistiti kulturo. Čeprav ima pri novem 'revolucionarnem' uporju proti sovjetskemu totalitarizmu pomembno vlogo prav tako poezija, pripada odločilna vloga pri ponovnem čiščenju kulture (tako kot nekdanj v historični avantgardi) likovnemu izrazu. Na temeljih ameriškega pop-arta nastaja na začetku 70-ih let v Sovjetski zvezi soc-art kot prva faza likovnega konceptualizma, ki s katahrezo na radikalen in brezkompromisen način zdaj sistematično degradira sovjetsko ikonografijo.²² Katahreza postaja spet dominanten postopek, s katerim je mogoče diskreditirati socrealistični znak, očistiti zgodovino ter se ponovno vrniti k izhodišču – k ničelni točki.

Če sledimo ideji o pulzaciji kulture, ugotovimo, da izbor postopka ni naključen: v razvoju kulture prihaja do določene ponovljivosti. A kultura je dinamičen proces in v njej prihaja tudi do spreminjanja: isti postopek dobiva drugačen predznak. Ponazorimo misel na primeru omenjene katahreze.

Nekoliko poenostavljeno lahko rečemo, da ima katahreza v historični avantgardi tudi funkcijo potujitve.²³ Sprememba gledišča in dinamizacija postopkov sta bila tedaj razumljena kot način, ki bo po očiščenju kulture pripeljal k pravemu bratstvu vseh ljudi. V soc-artu ima katahreza drugačno vlogo. Da bi jo razumeli, si izposodimo termin iz Freudove psihoanalize, ki je sicer primerljiv s formalistično predstavo potujitve, a vendar nosi v sebi dodatno informacijo. Gre za besedo 'unheimlich', ki pri Freudu označuje ambivalentno občutje: nekaj, kar je 'domače' ('heimlich'), dobiva lastnosti tujega in vzbuja nelagodje.²⁴ Freudova oznaka dobro ponazori ambivalentno funkcijo katahreze v konceptualističnih delih. Avtor najprej v tekstu vzpostavi 'domače' predstave, s katerimi sorealistična ideologija gradi občutje kolektivne pripadnosti in domačnosti (ideja o bratstvu), nato pa jim z nepričakovano sopostavitvijo odvzame prvotni pomen, kar vzbudi pri sprejemniku občutje nelagodja.

Če je sovjetskemu sistemu uspelo, da je z vrnitvijo k ničelni točki kulture obudil vrednost mitološkega mišljenja in dosegel, da je povprečen sovjetski državljani ponotranjil deklarativne predstave o partijski Ideji kot absolutni resnici, je konceptualizem vnesel dvom vanjo, porodil šok in s tem vzbudil odpor pri sprejemniku. Tako ne preseneča, da so konceptualistični eksperimenti naleteli na zgražanje celo med izobraženci – eden najbolj radikalnih konceptualistov v rušenju sorealistične norme in mitološkega sprejemanja jezika kot realnosti V. Sorokin je imel še v devetdesetih letih težave z oblastjo: številnim pozivom na sodno obravnavo, kjer so mu očitali opolzko, pornografijo ipd. so se pridružile tudi odkrite grožnje s smrtjo. (Več o tem Javornik, »Pornografska«)

V soc-artističnih provokacijah, ki so se sčasoma spreminjale v vse bolj domišljene konceptualistične akcije, s katerimi je nova generacija vse bolj suvereno čistila kulturo vsiljene normativnosti in razgaljala utopičnost sistema, se je ob nenehno spremenljivi kontekstualizaciji pričelo postopoma izgubljati občutje nelagodja. Konceptualistično preigravanje je v posledici pripeljalo do drugačnega 'podomačevanja' – sorealistična ikonografija postaja predmet potrošniške menjave in se spreminja v element potrošniške kulture.²⁵

V prizadevanjih, da bi demitologizirala sovjetski sistem, se je ruska kultura v zadnjih dveh desetletjih prejšnjega stoletja ponovno znašla v na videz paradoksalnem položaju ničle/kroga, ki pomeni hkrati nič in vse. Rušenje sorealistične paradigme, ki se je v 80-ih letih stopnjevalo v zanižanje vsakršnih vrednot, je pripeljalo k občutju popolne svobode in poljubnosti. Kot da se je s tem na svojevrsten način ponovno udejanila predstava o ničelni točki kulture, v kateri prihaja v ospredje čisto in prvinsko občutje, v katerem zgodovinski spomin ne igra pomembne vloge. A evfo-

rično občutje totalne svobode ni trajalo dolgo. Predstava o možnosti vsega se je sprevrglo v svoje nasprotje: relativizacija tradicije je spet pripeljala k dvomu o vrednosti besede. Razvrednotenje besede je ponovno porodilo občutje praznine. V kulturi dobivajo vse večjo vlogo motivi tišine in molka in sredi možnosti vsega se vse pogosteje pojavlja misel o niču in smrti.

Če je bilo občutje niča v času oberiutov in neoavantgarde značilnost marginalnih kulturnih pojavov, je v osemdesetih letih postalo prevladujoče. O tem govori ustvarjalnost velike večine danes svetovno poznanih ruskih avtorjev – Ven. Jerofejeva, J. Brodskega ali V. Pelevina in V. Sorokina.

Z motivi praznine in smrti, ki ne prežemajo le pesniške ustvarjalnosti Brodskega ali romana-poeme *Moskva-Petuški* Jerofejeva, temveč tudi zgodnjo prozo Sorokina (*Norma, Roman*) in Pelevina (*Čapajev in Pustota*), pa nastaja na 'obrobju' prevladujočega občutja niča ponovno zametek preobrazbe, ki je nov dokaz za idejo o pulziranju kulture. Na tem mestu jo lahko le omenimo.

Pozornost Pelevina v novejših proznih delih (*Generation П, Sveta knjiga volkodlaka*) ni več usmerjena k očiščenju kulture in razkrivanju mehanizmov, na osnovi katerih se svet spreminja v umetno izgrajeno konstrukcijo. V ospredje prihaja ideja o svetu kot nizu različnih verjetnostnih konstrukcij – simulakrov. Pelevin postavlja zdaj v ospredje drugo vprašanje: kdaj in zakaj se simulaker spreminja v realnost? Odgovor je navidez preprost – dokler bo kdo verjel v določeno konstrukcijo, bo ta obstajala kot realnost. (Več o tem Kuricyn, *Рыцкуи*)

Tako kot Pelevin začrta v občutju ničelne točke kulture pot novemu procesu semiotizacije,²⁶ stori to tudi Sorokin v zadnjih romanih. A na drugačen način. V duhu neoprimitivističnih idej prične obujati vrednost prvobitne, mitološke zavesti. V *Trilogiji*, ki je izšla leta 2006, beremo o poskusu, da bi pod silo udarca s kladivom naravnost v prsi prebudili čisti 'jezik srca'. Nekdanjo Sorokinovo dekonstrukcijo zamenjuje spoznanje, da smisel obstaja kot skrivnost, dosegljiv le redkim izbrancem, posvečenim v mistiko jezika in kot tak razkriva gnostično, mistično in mitološko ozadje sorokinovske metafore o čistem jeziku srca. Razumemo jo lahko kot ponoven poziv k očiščenju kulture. Tokrat kot poskus, da bi postmodernistično kulturo očistili redundantnih in arbitrarnih pomenov, ki skušajo kot spretno zgrajeni simulakri ustvariti čimbolj verodostojno predstavo o tem, kaj naj bi resnica bila.

*

V razpravi smo poudarili, kako pomembni sta za razvoj ruske kulture v prvi tretjini 20. stoletja primitivistična in suprematistična težnja po pre-

roditvi kulture, ki ju udejanja predstava o ničli oz. krogu kot ničelni točki kulture. Razmislek o evolucijskih zakonitostih v sovjetskem in postsovjetskem obdobju pripelje do spoznanja, da ta ideja ni le značilnost historične avantgarde, temveč se pojavlja kot ponovljiva in pulzirajoča stalnica v razvoju kulture. Potreba po (samo)očiščenju kulture²⁷ nastane vedno tedaj, ko se določene kulturne forme in postopki izčrpajo ter potemtakem ne ponujajo več prepričljive predstave o tem, kaj naj bi realnost bila. Pomensko izpraznjen kulturni model prehaja na obrobje, kar porodi občutje izgubljenosti, praznine in misli o koncu kulture. Vpogled v zgodovino kulture nas prepričuje, da je to vedno znak duhovne krize. V teh obdobjih igra osrednjo vlogo ideja očiščenja, ki jo danes opravlja ekologija teksta: iztrošene kulturne forme je treba očistiti. V procesu očiščenja se hočeš-nočeš vračamo k ničelni točki kulture – k mitu, ki ponuja vedno znova drugačno možnost za preobrazbo.

Naj ob koncu navedemo le ilustracijo današnjega stanja: zbirka Miti, ki je nedolgo tega zavezala k sodelovanju številne književne založbe in pomeni po mnenju ugledne revije *The Times* največji mednarodni podvig v zgodovini založništva, je zgovoren primer, ki govori o izčrpanosti postmodernistične dekonstrukcije. Tej je namreč – navidez paradoksalno – uspelo z neskončnimi preigravanji možnosti poudariti pomen zdaj že vsesplošnega občutja izgubljenosti, zmedenosti, brezsmiselnosti, ki ga lahko ponazorimo z ničlo/krogom kot metaforo o praznini. Čas je, da se predznak ničle/kroga, ki lahko pomeni nič in vse, ponovno zamenja in ustvari še en dokaz za verodostojnost ideje o pulzaciji kulture.

OPOMBE

¹ Če ni drugače navedeno, so vsi prevodi delo M. J.

² »Če okolje dobro izpolnjuje svojo funkcijo, tj. ustrezno vzpostavi razliko med tekstem in ozadjem, izginja kot nekaj pomembnega v naši predstavi.« (Epštejn, *Знак* 172).

³ To, kar označuje »«, se pojavlja natančno tako, kakor obstajajo razmiki, presledki in vrzeli v nešteti pisemskih virih, ki pričajo o specifični človekove kulture: »V bistvu se v terminu »« pojavljajo le narekovaji kot tradicionalni nosilci jezikovne konvencije /.../, medtem ko to, kar je znotraj narekovajev, obstaja kot nekaj nejezikovnega, tj. predstavlja nič drugega kot samo sebe.« (Epštejn, *Знак* 175).

⁴ Indeksalne znake pogosto srečamo v naravi: črni oblaki na nebu napovedujejo nevihto, izpuščaj na koži lahko govori o obolenju, dim iz strešnega dimnika opozarja, da je hiša naseljena ipd. Misel dobi v nadaljevanju razprave dodatno težo – izkaže se, da značilnosti indeksalnega znaka vzpodbudijo razmislek o vrednosti mitološkega mišljenja, kjer ni videti razlike med označevalcem in označencem (označevalec je dejansko tudi označenec).

⁵ M. Epštejn poudarja, da imata ekologija kot veda o odnosu do naravnega, bivanjskega okolja (oikos) in ekofilologija kot veda o bivanjskem okolju besede soroden predmet proučevanja, kar v posledici vodi k prepletu biologije in filologije, prirodoslovnih in humani-

stičnih ved. Ta skupni predmet je interes za 'čisto'. Vprašanje o mreži kulturnih procesov in filtrov, ki so nekoč človeka-barbara povzdignili iz okolja narave, se spleta z razmišljanjem, kako danes ohraniti naravo pred tehnološkim barbarstvom.

⁶ Na idejo o pulzaciji vplivajo ruska formalistična šola, Bahtinova teorija karnevalizacije in Moskovsko-tartujska semiotska šola.

⁷ O pomenu 'stvari' v historični avantgardi govori več strokovnjakov: C. Gray (*The Russian experiment in Art 1863–1922*. London: Thames and Hudson, 1990), V. Markov (*История русского футуризма*. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000), A. Flaker (*Ruska avantgarda*. Zagreb: Liber/Globus, 1984), A. Skaza (*Ruski formalisti : izbor teoretičnih besedil*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984).

⁸ Po našem razumevanju bi med ničlo/krogom in Epštejnovim znakom » « postavili enačaj.

⁹ Sicer razmeroma kratek Malevičev tekst navajamo le delno, saj že navedek sam po sebi nazorno ilustrira idejo ničle/kroga. Drugi del pomeni le potrditev oz. ilustracijo prvega.

¹⁰ Nazoren primer spontanega jezikovnega izraza, ki nastaja neodvisno od racionalno sprejetega jezikovnega koda, so medmeti kot izrazi čustvenih stanj – npr. au, aaaa, ueee ipd. Med pomembnejšimi deli Hlebnikova, ki se posvečajo poetiki transmentalnega jezika, omenimo *Abecedo uma* (*Азбука ума*). Hlebnikov v raziskavah sledi utemeljitelju ruske teoretske poetike A. Potebnji, ki zagovarja misel, da je za poetično besedo značilna slikovitost. Ta nastaja tedaj, ko je v njej jasno izražena 'notranja forma'. Z izrazom Potebnja označuje zvezo besede z njenim primarnim (etimološkim) pomenom, ki priključuje v spomin izvorno podobo in občutje.

¹¹ Prim. razmišljanja V. Markova v Hlebnikov, *Собрание*.

¹² Ob simbolih, kot sta srp in kladivo, imajo osrednjo vlogo podobe sovjetskih voditeljev (izstopata Lenin in Stalin).

¹³ Za to obdobje sovjetske kulture se je uveljavil izraz lakiranje stvarnosti, v kateri sovjetska jezikovna norma uteleša resničnost: besede komunist, komsomolec, rdečearmejec ipd., ki – ne glede na individualne značajske lastnosti – vedno pomenijo visoko moralnega in sovjetskemu etičnemu imperativu (resničnosti) zavezanega človeka, so tako že same po sebi resničnost.

¹⁴ Pri tem se navezujemo na Bahtinovo predstavo o karnevalesknem odnosu sveta kot enotnosti nasprotij in Lotmanovo predstavo o pomenu marginalnih, obrobnih pojavov v kulturi. V mislih imamo predvsem Bahtinovo knjigo *Ustvarjalnost Francoisa Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse* ter Lotmanovo razpravo »O dinamiki kulture«.

¹⁵ Kratica pomeni Zvezo realne umetnosti (Объединение реального искусства).

¹⁶ To, naravnost programsko stremljenje pride najmočnejše do izraza pri oberiutu K. Vaginovu.

¹⁷ Neoavantgardo predstavljajo pesniki-lianozovci, t. i. filološka šola in krožek Čertkova.

¹⁸ Po A. Potebnji naj bi pesniški jezik po eni strani v svoji slikovitosti ohranjal stik z mitološko zavestjo kot zibelko kulture, po drugi pa pričal že o individualnosti pesnikove zaznave in spoznave.

¹⁹ Na ta razkol so v tekstih opozorili prav oberiuti. Nelogične sopostavitve, zamenjave označevalcev, časovni preskoki, zamenjava vzroka in posledice v njihovih tekstih je treba razumeti kot način, s katerim se vzpostavljata kaos in absurd.

²⁰ Ni odveč na tem mestu potegniti vzporednico z nekoliko kasnejšo idejo o fašističnosti jezika pri R. Barthesu.

²¹ Podrobneje o osrednjih tokovih v ruski literaturi 20. stoletja gl. Lejderman/Lipovecki, *Современная*.

²² Katahreza (sopostavljivost nesopostavljivega) je eden osrednjih postopkov v historični avantgardi. Ko je govor o soc-artistični katahrezi, je treba poudariti, da nastaja v druž-

nju socrealističnih podob z elementi ameriške, pop-artistične kulture: Lenin se pojavlja na reklamah za Coca-Colo, v grbu Sovjetske zveze se pojavi podoba Miki Miške W. Disneya ipd. Zametek soc-arta je treba iskati pri neoavantgardi, konkretnije pri Vs. Nekrasovu, pesniku-lianozovcu, ki postane v osemdesetih letih eden vodilnih predstavnikov konceptualizma. Več o tem Javornik, »Soc-art«.

²³ Tu namensko uporabljamo formalističen termin potujitev (отстранение). Formalistična šola se namreč razvija v tesnem prepletu s tedanjimi avantgardističnimi gibanji. Še posebej nanjo vpliva kubofuturizem.

²⁴ M. Dolar v spremnem besedilu k slovenskemu prevodu Freudove razprave zapiše, da izraz lahko slovenimo kot nekaj, kar vzbuja strah, tesnobo in grozo. Najpogosteje se izraz prevaja kot 'grozljivo', držijo pa se ga še pridevniki kot so skrivnosten, pošasten, nedomač, tuj, nevaren, neugoden, neprijeten, srhljiv, strašljiv in grozljiv (Freud, *Das Unheimliche* 72). Freud zapiše, da je 'Das Unheimliche' »tista vrsta strašljivega, ki izvira iz nekdaj znanega, že zdavnaj domačega.« (8)

²⁵ V času perestrojke in glasnosti so se pojavili izdelki s podobami Lenina na spodnjem perilu, vetrovke z grbom KGB, nogavice s srpom in kladivom ipd., ki so še v devetdesetih letih priljubljen spominek, ki ga turisti z zahoda vozijo domov. Prim. Grojs, *Celostna*.

²⁶ Gre za t. i. postrealizem. S to besedo opredeljujeta ruska znanstvenika srednje generacije N. Lejderman in M. Lipovecki stik postmodernizma z realizmom. K postrealistom štejeta S. Dovlatova. L. Petruševsko, V. Makanina ipd. Prim. Lejderman/Lipovecki, *Современная*.

²⁷ Ni odveč omeniti, da je ideja povsem primerljiva s prizadevanji po čistem telesu in čisti naravi.

LITERATURA

- Barański, Zbigniew / Litwinow, Jerzy (ed.). *Rosyjskie kierunki literackie. Przełom 19 i 20 wieku*. Warszawa: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1982.
- Эпштейн, Михаил. *Знак пробела (о будущем гуманитарных наук)*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994.
- Glotfelty, Cheryl / Fromm, Harold (ed.). *The ecocriticism reader. Landmarks in literary ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- Григорьев, Олег. *Двуступица, четверостишия и многоступица*. Санкт-Петербург, 1993.
- Grojs, Boris. *Celostna umetnina Stalin: razčepljena kultura v Sovjetski zvezi*. Ljubljana: *cf, 1999.
- Хлебников, Велимир. *Собрание сочинений*. München: Fink, 1968–71.
- Холин, Игорь. *Избранное*. Москва: НЛО, 1999.
- Jaccard, Jean-Ph. Возвышенное в творчестве Хармса. *Wiener Slavistischer Almanach* 34 (1994).
- Javornik, Miha. »Mihail Bahtin in OBERIU/OBЭРИУ (Psihotipologija nekega obdobja).« *Slavistična revija* 2 (1999): 195–210.
- — —. »O predvidljivosti in nepredvidljivosti v razvoju kulture.« *Slavistična revija* 2 (2002): 171–182.
- — —. »Pornografska literatura' V. Sorokina v primežu ruskega kulturnega spomina (O tem, kako ni mogoče ubežati lastni zgodovini).« *Primerjalna književnost* 2 (2005): 77–92.
- — —. »Soc-art – znanilec praznine.« *Ježik in slovstvo* 6 (1994/95): 205–212.
- Kroeber, Karl. *Ecological literary criticism. Romantic imagining and The biology of mind*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Курицын, Вячеслав. *Русский литературный постмодернизм*. Москва: ОГИ, 2001.

- Кузминский, Константин / Ковалев, Григорий. *Антология новейшей русской поэзии 'У голубой лагуны'*. Newtonville: Oriental Research Partners, 1980.
- Лейдерман, Наум / Липовецкий, Марк. *Современная русская литература* 3. Москва: УРСС, 2001.
- Meletinski, Jeleazar. *Poetika mita*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Потебня, Александр. *Эстетика и поэтика*. Москва: Искусство, 1976.
- Сарабьянов, Д. / Шатских, А. (ed.). *Казимир Малевич. Живопись. Теория*. Москва: Искусство, 1993.

Ecology of Text and 20th-Century Russian Culture

Key words: Russian culture / Russian literature / 20th cent. / avant-garde

This article seeks to consolidate the methodological foundations for discussing 20th-century Russian culture. The method is verified through the following conceptual and thematic sections: (1) The discussion starts with the ecology of text, which was a rather fashionable current in literary and cultural studies in the 1990s. It is interesting why one of the leading Russian culturologists, Mikhail Epstein, dedicates so much attention to this. It appears that this is not a coincidence because the idea about “purifying culture” is a repeatable constant of 20th-century Russian culture. (2) Mikhail Bakhtin’s theory of carnivalization is used to support the discussion. This is complemented by the findings of the Moscow and Tartu schools of semiotics; that is, culture is a dynamic phenomenon, the development of which faces constant change in value orientations. The analysis demonstrates that there were two important processes in the 20th century that actualized “mythological thought” each in its own way. The first is referred to by the syntagm “culture purification,” and the other as “semiotization,” which led to the creation of the social utopia. (3) The discussion pays special attention to the historical avant-garde; that is, primitivistic and Cubo-Futurist appeals for cultural purification, which were summarized in Kazimir Malevich’s 1923 manifesto *The Suprematist Mirror*: the goal of cultural development is point zero or the circle as the symbol of all of the potential possibilities. (4) An appeal for culture purification must be understood as an attempt to establish the original state of consciousness and the primal sensation in Russian culture. This results in the revival of mythological consciousness and mythologization. (5) The avant-garde experiment is transferred from the “noosphere” to the “biosphere,” when it starts to be realized by the socio-realistic doctrine – that is, Soviet ideology de facto purifies tradition and constructs an image of an ideal world.

A Soviet myth is being created, which strives to become the only possible reality. The idea of the zero or circle is materialized and becomes the only valid “everything” in the cultural purification process. (6) The discussion continues with the observation that in the second half of the 20th century the idea of cultural purification started to be revived. It draws attention to the neo-avant-garde attempts in the 1950s that grew into planned degradation of Soviet symbols. Soc-art is created, leading to a new, systematic purification of Soviet culture. (7) Within the purified post-Soviet culture, lines of force can be observed that testify to renewed mythologization. The basic currents are outlined schematically and the main authors are presented.

March / Marec 2007

Negative Hermeneutics and the Notion of Literary Science

Francisco Serra Lopes

Apartat 31337, E-08080 Barcelona
francis.co@mail.com

The meaning of negativity within the context of interpretative practices is likely to unravel, thus manifesting different or even divergent heuristic strategies. However, these have been equivocally referred to as negative hermeneutics, an expression that occurs in the discourse of authors such as Ricœur and Jameson. This “negative,” either challenging or complementing “positive” hermeneutics, has consequences for the thought of “literary science,” if there is such a thing and such a possibility.

Key words: literary criticism / literary interpretation / hermeneutics

Translated into English in 1970 as *Freud and Philosophy*, Paul Ricœur’s *De l’interprétation: Essai sur Freud* was originally published in 1965, making him the first author to formulate the hermeneutical split in two diverse attitudes towards meaning. Ricœur writes:

According to one pole, hermeneutics is understood as the manifestation and restoration of a meaning addressed to me in the manner of a message, a proclamation or as is sometimes said, a kerygma; according to the other pole, it is understood as a demystification, as a reduction of illusion . . . Hermeneutics seems to me to be animated by this double motivation: willingness to suspect, willingness to listen; vow of rigor, vow of obedience. (26–27)

A hermeneutics characterized by the “willingness to suspect” is recognized in Nietzschean philosophy, which alone is capable of conferring authority on his *negative hermeneutics*, remains buried under the ruins that Nietzsche has accumulated around him. It is doubtful whether anyone can live on the level of Zarathustra. Nietzsche himself, the man with the hammer, is not the superman that he proclaims. His aggression against Christianity remains caught up in the attitude of resentment; the rebel is not, and cannot be, at the same level as the prophet. (*The Conflict of Interpretations* 447, my emphasis)

Negative hermeneutics is a formulation whose fortune has not yet been analyzed. This paper seeks to provide a critical account of the most relevant occurrences of that phrase in the critical discourse, and also aims to consider its consequences for the notion of literary science. Early in the 1970s, Fredric Jameson made a Marxist use of this distinction:

We must ... distinguish between what Paul Ricœur has called negative and positive hermeneutics, between the hermeneutics of suspicion and the hermeneutics of a restoration of some original, forgotten meaning, between hermeneutic as demystification, as the destruction of illusions, and a hermeneutic which offers renewed access to some essential source of life. For Ricœur, of course, the latter cannot be imagined as anything other than the *sacred*, so that the only form of positive hermeneutic of which he is able to conceive remains an essentially religious one. Negative hermeneutic, on the other hand, is at one with modern philosophy itself, with those critiques of ideology and illusory consciousness which we find in Nietzsche and in Marx, in Freud (*Marxism and Form* 119–20)

The willingness to suspect is therefore recovered as a necessary weapon against ideology (according to Jameson, Ricœur's would be a religious ideology). A reviewer of *Marxism and Form* correctly points to the relation between these hermeneutical modes and the thought of positivity – and negativity:

Following Ricœur he makes an illuminating distinction between two different strategies, a negative or reductive “hermeneutic of suspicion” which unmasks conservative ideology, and a positive or expansive “hermeneutic of restoration” which discovers some original, progressive meaning in the reified tradition (p.119 [*Marxism and Form*]). This could teach some radical critics the real difference between the power of positive and negative thinking. (Osterle 662)

However, Jameson later criticizes positive hermeneutics such as Northrop Frye's¹ so as to argue for the necessity of positive and negative hermeneutics coexisting within a Marxist framework of ideological analysis:

Frye's is in this sense a “positive” hermeneutic which tends to filter out historical difference and the radical discontinuity of modes of production and of their cultural expressions. A negative hermeneutic, then, would on the contrary wish to use the narrative raw material shared by myth and “historical” literatures to sharpen our sense of historical difference, and to stimulate an increasingly vivid apprehension of what happens when plot falls into history, so to speak, and enters the force fields of the modern societies. (*The Political Unconscious* 130)

[A] Marxist negative hermeneutic, a Marxist practice of ideological analysis proper, must in the practical work of reading and interpretation be exercised *simultaneously* with a Marxist positive hermeneutic, or a decipherment of the Utopian impulses of these same still ideological cultural texts. (*The Political Unconscious* 296)

Cornel West, to whom “Jameson rightly considers poststructuralism an ally against bourgeois humanism yet ultimately an intellectual foe and political enemy” because “deconstructions conceal the political impotency of their projects” (179), recognizes a father figure behind his thought, “a negative hermeneutical thinker, a dialectical deconstructionist *par excel-*

lence ...”: Theodor Adorno, who disbelieves and dismisses the possibility of expressing reality through language:

The means employed in negative dialectics for the penetration of its hardened objects is possibility – the possibility of which their reality has cheated the objects and which is nonetheless visible in each one. But no matter how hard we try for linguistic expression of such a history congealed in things, the words we use will remain concepts. Their precision substitutes for the thing itself, without quite bringing its selfhood to mind; there is a gap between words and the thing they conjure. Hence, the residue of arbitrariness and relativity in the choice of words as well as in the presentation as a whole. (*Negative Dialectics* 52–53)

This principle later informs the notions of indeterminacy and undecidability through a translation of semiotic arbitrariness (“in the choice of words”) into hermeneutic negativity, meaning that an interpretation is an intrinsically imperfect process – given that meaning, as Derrida would say, is always deferred. Although Adorno considers language within the context of a thought of negativity, the scope of his analysis is not mainly literary, as is the case for Derrida and Iser and, to a lesser extent, for American deconstructionists such as Paul de Man (according to W.J.T. Mitchell²) or Geoffrey Hartman,³ but instead political:

Experience forbids the resolution in the unity of conscience of whatever appears contradictory. For instance, a contradiction like the one between the definition which an individual knows as his own and his “role,” the definition forced upon him by society when he would make his living – such a contradiction cannot be brought under any unity without manipulation, without the insertion of some wretched cover concepts that will make the crucial differences vanish. (152)

Adorno’s thought of negativity sends one back to Hegel’s *Phenomenology of the Spirit*, in which affiliation to a notion of the particular (subject) as negativity is to be found.⁴ However, reading it carefully, a question may come to disturb that possible affiliation: is Hegel’s concept of the negative determined by a will to understand the subject as negativity through what Bloom would call an “intentional misreading” of negative theology? This cannot be known for sure, but it should be noted that for Hegel, concepts and the things they refer to are fundamentally different, and the only possibility of identification is mutual negation, so that their identities are in fact negativities.⁵ Negation therefore inevitably undermines the positivity of reason.

This manner of thinking is noticeably reminiscent of Neo-Platonism and its Gnostic developments – with which negative theology is often mistakenly confused – by way of the hermetic drift of meanings referred to

by Umberto Eco. Moreover, the influence of German speculative thinkers akin to Gnostic mysticisms could be admitted.⁶ Hegel challenges theological canons of thought in many of his assumptions, such as the superiority of art over nature in his *Aesthetics*. This revolutionary mode of resistance (i.e., negation) is also present in the theory of negativity that Hegel unfolds in *Phenomenology of the Spirit*, which is reworked by neo-Marxist and deconstructionist authors. This theory could be described as a discourse about a negatively defining feature of subjectivity, whose *affirmation* would lie on the negation of or resistance to a “universal” or positive totality (hegemonic, as Antonio Gramsci says⁷).

Nevertheless, the relation of the concept of negativity to the hermeneutical practice and thus the very notion of negative hermeneutics in contemporary critical thought is arguably influenced by the tradition known as negative theology, whose apophatic precept was formulated at least as early as the 5th century by the anonymous Syrian author of *Mystical Theology* known as the Pseudo Dionysius: knowing through unknowing, being illuminated by a “ray of darkness.”⁸ The tripartite scheme of this *pedagogy* – the way children are led – to God may help understand how deconstruction came to an aporetic understanding of negative hermeneutics: there is cataphasis, positive saying, which some may parallel to positive hermeneutics; apophasis, negative saying or saying through denying; and apharesis or the overcoming of denial itself (and therefore of positivity and negativity). After having read *Mystical Theology*, one cannot avoid reading Derrida’s “How to Avoid Speaking: Denegations” as a parody of apophatic theology.⁹

Before considering Derrida’s concept of negativity (if there is *one*), another contribution to this brief survey of the meanings of negative hermeneutics is worth noting. It is John D. Caputo’s interpretation of Michel Foucault’s heuristic of identity: “following James Bernauer, I argue that there is a kind of negative or apophatic hermeneutics at work in Foucault, a hermeneutics of non-knowing ...” Obviously, this is a reminder of the exegetic principles that still endure in modern hermeneutics as well as of the mystical texts that stand in the background of contemporary apophatic discourses; for example, *The Cloud of Unknowing* or Gregory of Nyssa’s *Life of Moses*.¹⁰ Intertwining the most successful translations of negativity, both as resistance or denial and as kenosis (dispossession, emptying of oneself) or apophasis (language gone through kenotic sacrifice):

[Foucault has] dropped the idea that there is some particular identity that is being repressed, he has not given up the idea that *something* is being repressed, something much looser, more unspicifiable and indefinite, something negative and uniden-

tifiable. It is no longer an *identity* we need to recover (a secret tragic identity) but a *difference*. ... In short, the movement has not been beyond hermeneutics and repression but beyond a hermeneutics of identity (a positive tragic hermeneutics) to a hermeneutics of difference (a negative hermeneutics of refusal)." (Caputo 34)

This "hermeneutics of refusal, of what we are not, ... I like to call "radical hermeneutics." (35)

This negative principle of identification through difference or "non-identification" (Adorno) is subject to deconstructive scrutiny in a dialectics of presence versus absence in Derrida's "How to Avoid Speaking." Between commas and among rhetorical security measures, he reckons: "Under the very loose heading of 'negative theology,' as you know, one often designates a certain form of language, with its *mise en scène*" (73) and then he adds, cautiously:

Suppose, by a provisional hypothesis, that negative theology consists of considering that every predicative language is inadequate to the essence ... of God; consequently, only a negative ('apophatic') attribution can claim to approach God By a more or less tenable analogy, one would thus recognize some traits, the family resemblance of negative theology, in every discourse that seems to return in a regular and insistent manner to this rhetoric of negative determination, endlessly multiplying the defenses and the apophatic warnings ... (74)

If negative hermeneutics does partake of an apophatic attitude with negative theology, which is true as long as hermeneutics itself refers initially to an augural practice and, as a modern discipline, is a secular translation of exegesis, then it is not about reading what is not there – as is "hermetic drift" (Eco), roving through infinite deferral (Derrida) or relevance theory that, through the study of "implicit inferences" (Sperber and Wilson), reduces negativity to latent information. At least for the sake of critical rigor, negative hermeneutics shall be considered a translation of negative *theology* (i.e., negative *exegesis of God*) to non-theological discourses. A hermeneutics of suspicion suspects that there are more intentions in the text; it firmly believes that a cornucopia of hidden intentions does exist despite the irreparable absence of the authorial figure. Although this may easily lead to an exclusively negative and subjectivizing practice of interpretation, for a hermeneutical attitude that radicalizes negativity as described by Wolfgang Iser:

[I]here is no frame of reference to offer criteria of right or wrong. This does not imply that the meaning must, consequently, be purely subjective; although it requires the subject to produce and experience it, the very existence of alterna-

tives makes it necessary for a meaning to be defensible and so intersubjectively accessible. (230)

Overvaluing the dimension of absence may hide the indicial value of the experience before it, because only what is experienced as missing (i.e., as once present) is truly absent. Heidegger gave this assumption a semiotic turn in his 1942–43's seminar on *Parmenides*, suggesting that signs both manifest and occult. This allowed him to explain the conflictive (co-inflective) nature of truth as *aletheia*: revelation that resists full understanding, night that cannot avoid morning light – an image familiar to many mystic authors that Heidegger unfortunately translates into the German political context. Translation, as we see, also sheds light over the text it substitutes; it hides the text it makes nonetheless visible. This kind of paradox is typical of negative theology. For Nicholas Davey, “it is not just translation that perpetuates” “an ineliminable space between the understanding of how a subject matter operates” in two different linguistic registers. “Understanding too is dependent upon the existence of a space it can never close. This reinforces the claim that the emergence of meaningful is dependent upon the absence of meaning” (202). For this reason, he adds, “within the realm of language . . ., nothing ever dies and nothing becomes fully present” (205). As Derrida also knows, cataphatic and apophatic modes of language are entangled (Derrida 29).

Negative hermeneutics resists the hegemony of an ideological discourse of absence through the recognition of an indexical mode of presence of the now absent producer of indices. This producer is often said to be a subject, in spite of *its* discursive implication and the objectuality of the communicative *intention* and practice; identified with the model of authorial figures, it has been annihilated as if there were a need to give Nietzsche's *deicide* an a posteriori justification. However, the author is itself an instance of negativity in a Hegelian sense, and that it is not to be identified with God is something that negative hermeneutics makes quite clear.

De Man's questioning of the frontier between literary theory and literature alerts one negatively to the fact that the critic has a specific critical authority and that the author also resists criticism and theorization. The history of art (namely literary art, as Ingarden would say) and its modes of representation may be read as an invitation to reconsider the hermeneutic practice, which is not immutable: “It would appear that modern art and literature are themselves beginning to react against the traditional form of interpretation: to uncover a hidden meaning” (Iser 11). Deconstruction has certainly contributed to develop creativity within interpretive practice

until it became more evident that the place where *resistance* and *imagination* are expected is literature rather than hermeneutics, even if the former is a laudable attitude and the latter is a vital capacity, and even though de Man's putting into question of a critical frontier risks reducing it to a rhetorical construct.

Following Iser's reasoning, both the recognition of the literary system's possibility of interfering with a world (positive) structure that may be challenged or to which other systems may adapt (71) and the recognition of a specificity of the reader's viewpoint when "grasping" the literary object (109) are implicit ways of considering literature as a form of negativity. Moreover, literary meanings can never constitute an absolute positivity: "the selections we make in reading produce an overflow of possibilities that remain virtual as opposed to actual" (126). Two moments are particularly emphatic about the importance of negativity for Iser's hermeneutic model:

Blanks and negations increase the density of fictional texts, for the omissions and cancellation indicate that practically all the formulations of the text refer to an unformulated background, and so the formulated text has a kind of unformulated double. This "double" we shall call negativity Unlike negation, negativity is not formulated by the text, but forms the unwritten base; it does not negate the formulation of the text, but – via blanks and negations – conditions them. (225–26)

Negativity . . . is the condition that enables the reader to construct the meaning of a text on a question-and-answer basis. . . . Meaning thus emerges as the reverse side of what the text has depicted. . . . Hence meaning coincides with the emergence of the reverse side of the represented world. (229)

Here, "the reverse" means the *negative* (in a photographic sense, so to say). In Davey's reading of Gadamer's "negative" hermeneutics (27), he develops Iser's idea that the need to communicate implies the existence of the unfamiliar (Davey 181–82; Iser 227, 229). Both authors deny that negative hermeneutics amounts to interpretive relativism (Davey 197–207; Iser 227–31)¹¹ not only because of the meaningfulness of an artwork but also, I would say, because for readers it is usually more important to find a meaning they can translate to their own experience than to search for a univocal, adequate meaning-in-itself. This is not a weakness of the literary system; rather, it points to the fact that knowledge about representations – among which literary ones are decisive – is fundamental to self-knowledge.

It is not necessary to read literature empirically through the reader's life experience, but the personal dimension of becoming will be probably easier to perceive if life is understood through the knowledge that comes

from literature. Equally relevant is the awareness of formal structures, rhetorical devices, and different modes of expression or communicative strategies within literary genres because, although it is not necessary to read literature critically to enjoy it, “literary literacy”¹² will improve a reader’s self-awareness through the literary work.¹³

The logical conclusion of this paper – that is, the *impossibility* of deeming literary studies a science in the sense of a positivity – is justifiable on the basis of theological, Hegelian, and neo-Marxist understandings of negativity. In turn, positive sciences should perhaps learn from the powerful vulnerability of negative hermeneutics. I believe that comparative studies could be their privileged meeting point.

NOTES

¹ See also Hayden White’s *The Content of the Form* 166.

² Responding to Knapp and Michaels’ homonymous article, Mitchell writes in *Against Theory*:

One also wonders why in the ontological part of their argument they collapse the radical and currently ubiquitous distinction between positive and negative hermeneutics, between those who believe in the possibility of grounding interpretation and those who don’t. For the latter move, at least, they give a reason [...] . . . “positive” theorists such as E. D. Hirsch and P. D. Juhl *add* intention (in the form of “authorial intention” or “speech acts”) to language in order to ground meaning whereas “negative” theorists such as Paul de Man *subtract* intention in order to preserve “the purity of language from the distortion of speech acts”. But despite their difference, both acts separate the supposedly inseparable; both make the “mistake” of the “theoretical impulse.” (74)

³ In his influential article “Literary Criticism and Its Discontents”, Hartman observes: Modern hermeneutics, therefore, which seems so high-flying, is actually a negative hermeneutics. On its older function of saving the text, of tying it once again to the life of the mind, is superimposed the new one of doubting, by a parodistic or playful movement, master theories that claim to have overcome the past, the dead, the false. There is no Divine or Dialectical Science which can help us purify history absolutely, to pass in our lifetime a last judgment on it. (211–12)

Hartman’s own understanding of negative hermeneutics is better understood in *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* and *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*.

⁴ See also Pauline Johnson’s “An Aesthetics of Negativity/An Aesthetics of Reception.”

⁵ Wolfgang Iser states that “positions clearly denoted in the text may begin to negate one another (as frequently happens in novels, when protagonist meets antagonist)” (227).

⁶ For instance, Jakob Böhme and Valentin Weigel, to name but two (see Gorceix). Other possible influences are studied by Jacques d’Hondt. Jean-Luc Nancy analyses negativity in Hegel’s thought.

⁷ On this issue, see also Raya Dunayevskaya’s *The Power of Negativity: Selected Writings on the Dialectic in Hegel and Marx*. Further considerations or developments of the notion of negativity in language and politics may be found in authors such as Agamben, Blanchot, Nancy, Patočka, Vattimo, Weil, and Wolosky.

⁸ There is an extraordinary wealth of bibliographic resources on the subject of negative theology and apophaticism, a term that usually refers to a discursive mode based on an ensemble of rhetoric procedures (e.g., oxymoron, hyperbole, definition through negation) used to express the ineffable (unsayable) or ineffability itself. Among the most relevant are: Budick, Carlson, de Certeau, Hart, Kenney, Lossky, Marion, McGinn, Nicholas, Papanikolaou, Turner, and von Balthasar.

⁹ A critical reference to the deconstructionist notion of negative hermeneutics is to be found in Ian McKenzie's *Paradigms of Reading*: the literary work is considered as a resource rather than a source. *Paradigms* is also a response to Dan Sperber and Deirdre Wilson's Relevance Theory: "Just as much as Paul de Man, linguistic pragmaticians such as Dan Sperber and Deirdre Wilson take as their starting point the fact that linguistic signs never coincide with intended or interpreted meanings" (196).

¹⁰ Another reference to negative hermeneutics reveals a persisting identification with deconstruction: "Like the 'negative hermeneuticians' on the literary text and the philosophers of science on the scientific universe, [John] Macquarrie too argues the necessity of laboring without epistemological or ontological guarantees . . ." (Moore 244).

¹¹ Davey's *Unquiet Understanding* is also a response to Hamacher and Fenves.

¹² This notion is developed in my paper "Literatura e Literacias". The notion of self-knowledge as a knowledge of the veil that covers (veils) the text is present in the last chapter of *Publicidade e Intimidade*.

¹³ Iser's distinction between meaning and significance is symptomatic of his ideal reader: "Meaning is the referential totality which is implied by the aspects contained in the text and which must be assembled in the course of reading. Significance is the reader's absorption of the meaning into his own existence. Only the two together can guarantee the effectiveness of an experience which entails the reader constituting himself by constituting a reality hitherto unfamiliar to himself" (151).

WORKS CITED

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Negative Dialectics*. New York: Continuum, 1983.
- Agamben, Giorgio. *Language and Death: The Place of Negativity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
- Bernauer, James, & Jeremy Carrette. *Michel Foucault and Theology: The Politics of Religious Experience*. Hampshire, UK: Ashgate, 2004.
- Blanchot, Maurice. *The Book to Come*. Palo Alto, CA: Stanford UP, 2002.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.
- — —. *Kabbalah and Criticism*. New York: Continuum, 1981.
- Budick, Sanford, & Wolfgang Iser, eds. *Languages of the Unsayable: The Play of Negativity in Literature and Literary Theory*. Palo Alto, CA: Stanford UP, 1996.
- Caputo, John D. *More Radical Hermeneutics*. Bloomington, IN: Indiana UP, 2000.
- — —. *Radical Hermeneutics: Repetition, Deconstruction, and the Hermeneutic Project*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1987.
- Carlson, Thomas. *Indiscretion*. Chicago: Chicago UP, 1999.
- De Certeau, Michel. *The Mystic Fable: The Sixteenth and the Seventeenth Centuries*. Chicago: Chicago UP, 1995.
- Davey, Nicholas. *Unquiet Understanding*. Albany, NY: SUNY Press, 2006.
- Davies, Oliver, & Denys Turner, eds. *Silence and the Word*. New York: Cambridge UP, 2005.
- De Man, Paul. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

- Derrida, Jacques. "How to Avoid Speaking: Denegations." 1986. *Derrida and Negative Theology*. Eds. Harold Coward and and Toby Foshay. Albany, NY: SUNY Press, 1992. 73–142.
- . *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.
- Dunayevskaya, Raya. *The Power of Negativity: Selected Writings on the Dialectic in Hegel and Marx*. Ed. Peter Hudis and Kevin B. Anderson. Lanham, MD: Lexington Books, 2002.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1994.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. New York: Continuum, 1989.
- Gorceix, Bernard. *Flambée et Agonie. Mystiques du XVIIe siècle allemand*. Sisteron: Présence, 1977.
- Gramsci, Antonio. *Letters from Prison*. New York: Columbia UP, 1993.
- Hamacher, Werner, & Peter Fennes. *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan*. Palo Alto, CA: Stanford UP, 1999.
- Hart, Kevin. *Trespass of the Sign: Deconstruction, Theology and Philosophy*. Bronx, NY: Fordham UP, 2000.
- Hartman, Geoffrey. *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven, CT: Yale University Press, 1980.
- . "Literary Criticism and its Discontents." *Critical Inquiry* 3.2 (Winter 1976): 203–20.
- . *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP, 1981.
- Hegel, G.W.F. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. New York: Oxford UP, 1998.
- . *Phenomenology of the Spirit*. New York: Oxford UP, 1979.
- Heidegger, Martin. *Parmenides*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1998.
- Hondt, Jacques d'. *Hegel Secret: Recherches sur les sources cachées de la pensée de Hegel*. Paris: PUF, 1986.
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language*. Evanston, IL: Northwestern UP, 1979.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP, 1980.
- Jarman, Fredric. *Marxism and Form*. Princeton: Princeton UP, 1971.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell UP: 1982.
- Johnson, Pauline. "An Aesthetics of Negativity/An Aesthetics of Reception: Jaus's Dispute with Adorno." *New German Critique* 42 (Fall 1987): 51–70.
- Kenney, John Peter. "The Critical Value of Negative Theology." *The Harvard Theological Review* 86.4 (Oct. 1993): 439–53.
- Lossky, Vladimir. *The Mystical Theology of the Western Church*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press, 1997.
- Marion, Jean-Luc. *God without Being: Hors-Texte*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- McGinn, Bernard. *The Presence of God*. New York: Crossroad, 1991.
- McKenzie, Ian. *Paradigms of Reading: Relevance Theory and Deconstruction*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- Mitchell, W.J.T. *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism*. Chicago: University of Chicago Press Journals, 1985.
- Moore, Stephen D. "Negative Hermeneutics, Insubstantial Texts: Stanley Fish and the Biblical Interpreter." *Journal of the American Academy of Religion*. 54.4 (1986): 401–13.
- Nancy, Jean-Luc. *Hegel: The Restlessness of the Negative*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Nicolas, Jean-Hervé. *Dieu Connu Comme Inconnu: Essai d'une Critique de la Connaissance Théologique*. Paris: Desclée de Brouwer, 1966.
- Nietzsche, Friedrich. *Thus Spoke Zarathustra*. New York: Cambridge UP, 2006.
- Nyssa, Gregory of. *Life of Moses*. New York: Harper San Francisco, 2006.

- Osterle, Heinz. Rev. of *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, by Fredric Jameson. *The German Quarterly*: 660–67.
- Papanikolaou, Aristotle. *Being with God*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 2006.
- Patočka, Jan. *Body, Community, Language, World*. Chicago: Open Court, 1996.
- Pseudo Dionysius. *The Complete Works*. Mahwah, NJ: Paulist Press, 1987.
- Ricœur, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven, CT: Yale UP, 1970.
- . *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Evanston IL: Northwestern University Press: 1974.
- Serra-Lopes, Francisco. “Literatura e literacias.” *Vértice* 129 (Jul–Aug. 2006): 102–111.
- . “Publicidade e Intimidade: uma hermenêutica da deriva para o texto publicitário.” Dissertation, University of Lisbon, Portugal, 2004.
- Sperber, Daniel and Deirdre Wilson. *Relevance: Communication and Cognition*. Malden, MA: Blackwell, 1995.
- The Cloud of Unknowing*. New York: Harper San Francisco, 2004.
- Turner, Denys. *The Darkness of God: Negativity in Christian Mysticism*. New York: Cambridge UP, 1998.
- Vattimo, Gianni. *Beyond Interpretation: The Meaning of Hermeneutics for Philosophy*. Palo Alto, CA: Stanford UP, 1997.
- Vega, Amador. “La noche del sentido: fundamentos para una hermenéutica de la negatividad en el siglo XX.” *Arte y Santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona, Basque Country: Cátedra Jorge Oteiza, Nafarroako Unibersitate Publikoa, 2005.
- Von Balthasar, Hans Urs. *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics. Volume V: The Realm of Metaphysics in the Modern World*. Ft. Collins, CO: Ignatius Press, 1990.
- Weil, Simone. *Gravity and Grace*. New York: Routledge, 2002.
- West, Cornel. “Fredric Jameson’s Marxist Hermeneutics”. *boundary 2*. 11.1/2, Engagements: Postmodernism, Marxism, Politics (Autumn, 1982): 177–200.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, MA: The Johns Hopkins UP, 1990.
- Williams, J.P. *Denying Divinity: Apophasis in the Patristic Christian and Soto Zen Buddhist Traditions*. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Wolosky, Shira. *Language Mysticism: The Negative Way of Language in Eliot, Beckett, and Celan*. Palo Alto, CA: Stanford, 1995.

Negativna hermenevtika in pojem literarne vede

Ključne besede: literarna veda / literarna interpretacija / hermenevtika

Spreminjajoči se pomeni negativnosti v kontekstu interpretativnih praks izražajo različne ali celo divergentne hevristične strategije, ki se dvoumno imenujejo »negativna hermenevtika«. Izraz je leta 1965 uporabil Paul Ricœur, ko je Nietzschejevega Zaratustro obtožil upora proti krščanstvu, zaradi katerega je manj pomemben od pravega preroka. V zgodnjih sedemdesetih letih je Fredric Jameson na marksističen način uporabil razliko med pozitivno in negativno hermenevtiko, pri čemer je zadnjo sekulariziral in oplemenitil sum kot strategijo za razkritje ideologije, čeprav je zagovarjal njuno istočasno uporabo. Na Jamesona sta vplivala Hegel (subjekt *sive* negativnost) in Adorno (tvegana izbira besed in negativne dialektike). Ne moremo zagotovo vedeti, ali Heglov koncept negativnega določa želja po razumevanju subjekta kot negativnosti prek tega, kar bi Bloom imenoval namerna napačna razlaga negativne teologije. Treba pa je opozoriti, da se pri Heglu koncepti in stvari, na katere se ti koncepti nanašajo, bistveno razlikujejo in edina možnost njihove identifikacije je medsebojna negacija, kar pomeni, da so njihove identitete pravzaprav negativnosti. Negacija zato neizbežno spodkopava pozitivnost razuma. Neoplatonski prizvoki Heglovega razumevanja negativnosti lahko tako zakrijejo sporočilo apofatičnega misticizma v njegovih besedilih. Semiotični asketizem negativne teologije se je občasno slavil kot manihejsko sprejetje zla ali »nepravilnosti« v jeziku, ki ga najdemo v Bloomovi »napačni razlagi«, Foucaultovi »hermenevtiki nevedenja« (po mnenju Johna Caputa), Derridajevi »différance« itd. Po Heideggerjevi študiji »resnice« kot konfliktnega pojma je Wolfgang Iser (receptijska teorija) trdil, da negativnost ni nekaj, kar moramo premagati, ampak je, kot je nedavno izjavil tudi Nicholas Davey, prej značilnost pomena, bistven za – in ki zahteva – samospoznanje: negativna hermenevtika neomarksističnih teoretikov se idejno na novo interpretira prek krščanske eksegeze.

Februar / February 2007

O avtobiografiji z vidika sodobne genologije in sistemske teorije

Andrej Leben

Universität Wien, Institut für Slawistik, Spitalgasse 2, Hof 3, A-1090 Wien
andreas.leben@univie.ac.at

Članek obravnava problem žanrskosti avtobiografije na ozadju tradicionalnih pogledov na literarne zvrsti ter poststrukturalističnih in kulturoloških modelov. Z vidika empiričnega in sistemskega obravnavanja literature poskuša pokazati, da bi ji lahko pripadala celo vidna vloga pri aktualnih prizadevanjih za preureditev literarne vede v dialogu z drugimi strokami.

Ključne besede: literarne zvrsti / literarni žanri / avtobiografija / avtobiografska literatura

Slovenska literarna veda doslej ni pokazala pretiranega zanimanja za besedila, ki bi jih lahko uvrstili pod skupno oznako avtobiografija. Seveda je treba takoj pristaviti, da je sam pojem problematičen, saj mu v že več kot stoletnem znanstvenem diskurzu ni bilo moč določiti značilnosti, ki bi bile splošno sprejete, da o kakšni občeveljavni definiciji ne govorimo. Slednje bi lahko rekli tudi za evropski roman, ki pa sodi med najbolj obravnavane predmete literarne vede, ker pač vsaj od 18. stoletja naprej velja za literaturo in ustreza kriteriju fikcionalnosti, medtem ko je za avtobiografijo obveljalo, da ostaja zavezana referenčnemu, zunajliterarnemu, nefikcionalnemu svetu in 'resnici', in je bila praviloma izločena iz območja »čiste« literature in tudi iz žarišča literarnovednega zanimanja.

Takšna je bila in pretežno še zmeraj je, še zlasti v strokovnih priročnikih, tudi praksa v slovenski literarni vedi, čeprav so poststrukturalizem, teorija diskurza, dekonstrukcija in drugi filozofsko-metodološki pristopi močno relativirali utemeljenost strogega razlikovanja med fikcijo in nefikcijo, literarnim in neliterarnim, med posameznimi literarnimi zvrstmi in žanri, pa tudi med avtobiografskim in neavtobiografskim. S tega vidika ni samo upravičena, temveč še danes aktualna Dolganova pripomba, da slovenska literarna veda ni vedela, kaj naj bi pravzaprav počela z avtobiografskimi teksti (Dolgan, *Literarnozgodovinske raziskave* 40–41).

Kaj torej početi z avtobiografijo? Preden bom poskusil odgovoriti na to vprašanje, naj vsaj okvirno opredelim pojem avtobiografija, kot ga tu izhodiščno uporabljam, namreč kot zbirno oznako za besedila, ki jih je moč združiti pod tem skupnim pojmom glede na splošno jezikovno rabo in

tekstovne reference v različnih znanstvenih disciplinah in metadiskurzivnih obravnavah. Gre torej za široko zasnovan pojem, ki ne govori o neki enotni »zvrsti« in ne temelji na določenem genološkem ali hermenevtičnem modelu, temveč upošteva dejstvo, da se struktura in funkcija avtobiografije s prakso pisanja spreminja, kot se spreminjajo tudi teoretski pristopi k avtobiografiji. Skupni imenovalec so torej besedila s takšno osnovno strukturo, kjer govori osrednji lik o sebi in svojem življenju (prim. Wagner-Egelhaaf 104). S takšno pojmovno odprtostjo se načelno lahko izognemo tudi pogosti pridevniški rabi besede avtobiografija, npr. v sintagmah kot avtobiografska literatura, avtobiografski roman, avtobiografski diskurz, pa tudi v besednih zvezah avtobiografski dogovor, avtobiografski akt, ipd., ki implicirajo obstoj neke temeljne (zvrstne) oblike avtobiografije in prikrievajo dejstvo, da veljavne (zvrstne) opredelitve samega pojma v resnici ni. V preteklosti je to na eni strani privedlo do različnih alternativnih poimenovanj, od široko zasnovanega termina 'life narrative' (Smith/Watson 3) do ožjih pojmov kot 'ego-dokumenti' (Schulze 9) ali 'avtofkcija' (po Sergeu Doubrovskemu), na drugi strani pa do opisnih oznak kot 'avtobiografska pisava' ali 'avtobiografsko pisanje' (Niggl 598).

Odrpto, nekonkretizirano pojmovanje avtobiografije pušča seveda odprto vprašanje, kakšno je razmerje med avtobiografijo in pismom, dnevnikom, potopisom, esejem ali spomini, ki prav tako največkrat ne veljajo za literaturo v ožjem smislu, ter romanom in drugimi (literarnimi) zvrstmi, kadar se jim pripisuje avtobiografska osnova. V obeh primerih bi si lahko pomagali s pojmom avtobiografika,¹ ki ga Michaela Holdenried uporablja v hevristični funkciji kot zbirno oznako za množico avtobiografskih oblik (Holdenried, *Geschriebenes Leben* 9),² kar pa vsebuje nevarnost, da se zvrstni problematiki avtobiografije, njenemu zgodovinsko-genološkemu razumevanju in poskusom njene zvrstne opredelitve v bistvu izognemo. Vsekakor je pomenljivo, da je Georg Misch v svoji zgodovini avtobiografije iz leta 1907 avtobiografijo označil kot 'literarno zvrst', ki da je drugačna od lirike, epa in drame, ker se lahko pojavi v najrazličnejših oblikah od molitve do romana, in se zato tudi »trdovratno« izmika vsakršni definiciji (Misch 3–7).³ Tudi Wayne Shumaker, Georges Gusdorf in Roy Pascal so avtobiografijo obravnavali kot literarno zvrst, medtem ko so se poznejši raziskovalci kot Ingrid Aichinger, Philippe Lejeune, Klaus-Detelf Müller in Günter Niggl lotili ločevanja avtobiografije od drugih zvrsti in vrst, njene zvrstne zgodovine in tipološke razčlenitve (prim. Niggl 1–17). Iz zvrstnega oziroma žanrskega pojmovanja (avto)biografije je izhajal tudi Bahtin (219). Ko sta poststrukturalizem in dekonstrukcija zavrgla aksiom mimetičnosti literature, se je spremenil tudi pogled na poprej nefikcionalni oziroma referencialni status avtobiografije, na katerem so temeljile njene zvrstne opredelitve,

saj se je meja med fikcijo in nefikcijo začela mehčati. Paul de Man, ki je sicer avtobiografiji v primerjavi z uveljavljenimi literarnimi zvrstmi pripisal nižjo estetsko vrednost, je o njej trdil, da tako empirično kot teoretično ni primeren objekt za zvrstno definicijo in jo opredelil kot bralno figuro ali figuro razumevanja, ki se v določeni meri pojavi v vseh knjigah, in nadalje sklepal, da noben tekst ni avtobiografičen (De Man, 131–132, 134). Michael Sprinker pa je avtobiografska besedila umestil v meje samoreferencialnega pisanja in govoril o koncu avtobiografije (Sprinker 342).

Že ta bežni pregled pokaže, da je avtobiografija oziroma njena zvrstnost izrazito heterogen pojav, vendar se mu lahko približamo, če vzpostavimo dialog med njegovimi raznolikimi opredelitvami. Tak dialog se zdi posebej utemeljen, če sledimo Bourdieuevi misli, da samo primerjalna analiza variacij relativnih lastnosti, ki se na različnih poljih pripisujejo zvrstem, lahko privede tudi do invariant, kakršna je hierarhija zvrsti, ki je očitno vselej ena osnovnejših determinant za prakse produkcije in recepcije del (Bourdieu 75–76). Zvrstne problematike pri obravnavanju avtobiografije torej ne kaže zanemariti, načelno vprašanje pa je, kako sistematizirati to relativno, težko določljivo in včasih povsem zanikano »zvrstnost« avtobiografije.

Če jo umestimo v model nadzvrsti ali nadvrst (lirika, epika, dramatika), zvrsti ali vrst (roman, povest, tragedija, elegija itn.) in žanrov kot interpretacijo oziroma konkretizacijo literarne zvrsti ali vrste v določeni tematiki/snovi, obliki, obdobju ali literarni smeri, stilu (npr. kmečka povest, detektivski roman, petrarkistični sonet, simbolistična črtica) (prim. Juvan, *Žanrska identiteta* 24),⁴ naletimo na vrsto težav. Na ravni nadvrst, ki jih Juvan uvršča v polje esencializma in literarne teorije, bi po besedotvorni analogiji morda lahko govorili tudi o »avtobiografiki«. Ta zamisel bi celo imela oporišče v pobudi Friedricha Sengleja (12, 15), ki se je z ozirom na klasično triado lirika, epika in dramatika izrekel za uvedbo uporabno-namenske besedilne vrste »literarische Zweckform« kot četrte, 'nepoetske' literarne nadvrste, ki naj bi zaobjemala zvrsti nefikcionalne umetniške proze, tako tudi avtobiografijo. Vendar to vnaša zmedo v tradicionalno žanrsko poetiko, ki bi se morala posledično odpreti tudi neliterarnim, pragmatičnim, zgolj funkcionalnim besedilnim oblikam. Toda na dlani je, da tako razumljena avtobiografija oziroma avtobiografika zgodovinsko in genološko ne bi bila enakovredna liriki, epiki in dramatici. Prej bi našli argumente za to, da je avtobiografika v smislu nadčasovne konstante (prim. Hempfer 26) lahko prisotna v vseh treh nadvrstah, na kar je namignil že Misch (6). Podobno velja tudi za anglosaksonki kontekst, kjer je ravno tako malo verjetno, da bi bila avtobiografija sprejeta ob trojici poezija, proza in drama kot četrta nadvrsta.

Manj sporna bi se zdela umestitev avtobiografije med literarne zvrsti, ampak tudi tu se zapleta, ker bi jo morali postaviti ob bok romanu, dramati,

pesmi in ji načelno pripisati literaren status. Kot pokažejo številne razprave, je komaj rešljivo tudi vprašanje, kako ločiti avtobiografijo od romana in drugih proznih oblik, kam uvrstiti njene rimane oblike, kako jo ločiti od zvrsti, ki so ji blizu in praviloma prav tako ne veljajo za »čisto« literaturo.

Potemtakem bi avtobiografijo morda še najlažje uvrstili med žanre, predvsem če z Juvanom zagovarjamo tezo, »da so prava realnost diskurza žanri, da so ravno ti modusi, ki dejansko regulirajo literarno komunikacijo«, kar v manjši meri velja še za zvrsti, najmanj pa za nadvrste (Juvan, *Žanrska identiteta* 24). Toda če ostajamo pri zgoraj orisanem zvrstnem modelu, je vprašanje, katera in kakšna naj bi bila ta literarna zvrst, ki je interpretirana ali konkretizirana na ravni žanrov? Ponujata se dve rešitvi: ali konstituiramo tudi avtobiografijo kot literarno zvrst, ki združuje literarne avtobiografske žanre, ali pa utemeljimo avtobiografijo kot žanr s svojimi podžanri. Obe rešitvi nista preveč zadovoljivi, saj prva ne bi upoštevala vseh oblik avtobiografije, druga pa bi destabilizirala zvrstni sistem, saj bi bil na primer avtobiografski roman kot podžanr žanra avtobiografija zaradi oznake roman povezan tudi s hierarhijo zvrsti.

Vse kaže, da avtobiografije ni moč celovito vključiti v tak model nadzvrsti, zvrsti in žanrov, oziroma da ta model celo ruši, ker v sebi združuje estetsko in pragmatično, literarno in neliterarno, fikcijo in nefikcijo in se manifestira v najrazličnejših oblikah in kontekstih. Možno alternativo ponuja Juvanova koncepcija žanrske identitete z vidika medbesedilnosti, ki ne nasprotuje več »metafiziki prezence«, temveč lahko pojasni nastanek, obstoj, delovanje in spreminjanje literarnih vrst in tudi razmerje besedilo – žanr na način, ki ne zanemarija semantičnih, sintaktičnih in pragmatičnih lastnosti besedil, ki so tisto izhodišče, ki v sami literarni produkciji in njeni sprotni ali naknadni refleksiji izoblikuje žanre (23). Na osnovi medbesedilnosti Juvan zanika tudi monistično gledanje na zvrstne hierarhije, po katerem vsako besedilo pripada nekemu žanru, ta zvrsti in nadzvrsti ter končno literaturi kot metavrsti, temveč izhaja iz tega, da udeleženci literarne komunikacije množice besedil vseskozi kognitivno organizirajo v razrede, ker med njimi odkrivajo sorodnosti v strukturi, pomenih ali kulturnih funkcijah, meje teh razredov pa se z vsakim novim besedilom in njegovo obdelavo v žanrskem metadiskurzu bolj ali manj na novo določajo prek upoštevanja medbesedilnih referenc na prototipska besedila, ki so spet rezultat medbesedilne in metabesedilne interakcije (22). Vlogo teoretskih pojmov pa Juvan vidi v tem, da refleksivno poglobljajo in utrjujejo žanrsko zavest in vplivajo na oblikovanje žanrskega niza in njegovo kontinuiteto, zlasti pri kanoniziranih žanrih. Odtod sklepa, da je medbesedilno navezovanje na žanrsko prototipska besedila in formalno-tematske konvencije, razpršene v variantne nize podobnih besedil, tisti dejavnik, ki

literarne zvrsti in žanre najbolj odločilno oblikuje, jih vzdržuje v zavesti piscev, bralcev, kritikov in drugih udeležencev literarne komunikacije in jih tudi zgodovinsko spreminja, s tem da prekroji njihovo strukturo, jezik, tematiko in funkcije, jih vpenja v razmerja z drugačnimi literarnimi ali *neumetniškimi* žanri (poudaril A. L.) in jih tako premika v žanrskem sistemu družbenega diskurza (22).

Če Juvanovo koncepcijo, ki se je oddaljila od esencialističnih, organskih in nenazadnje normativnih predstav o žanrih in prav tako tudi od njihove de(kon)strukcije, apliciramo na avtobiografijo, imamo pred seboj žanr, ki ga slovenska literarna veda ni kanonizirala, pa tudi teoretsko ga je osvetlila le delno.⁵ To pomeni, da ni izpolnila svoje vloge reflektivnega poglobljana in utrjevanja 'žanrske zavesti',⁶ zato bi lahko pričakovali, da je navezovanje na žanrsko prototipska besedila okrnjeno, kot bi morala biti okrnjena literarna komunikacija, prizadeto pa tudi oblikovanje, vzdrževanje in spreminjanje literarnih zvrsti in žanrov. Vendar se ta problem v prvi vrsti tiče literarne vede same, ki pač ni sledila konjunkturi v avtobiografskem pisanju in je že tako redke tematske obravnave komaj jemala na znanje.⁷ Lahko namreč ugotovimo, da je avtobiografija v pisateljski in založniški praksi vseeno vpeta »v razmerja z drugačnimi literarnimi ali neumetniškimi žanri« in da se tudi »premika v žanrskem sistemu družbenega diskurza«. Vsekakor obstajajo 'hiperteksti' (Koron, *Avtobiografija, fikcija in roman* 75) ali prototipska besedila, le da jih literarna veda v svojem metadiskurzu ni obravnavala, tako da se niz prototipskih besedil na tej ravni ni konstituiral oziroma ni viden, vendar bi bil potreben, če naj avtobiografija živi »od družbenih praks, ki okvirjajo medbesedilne in metabesedilne navezave ter sklicevanja na prototipska besedila« in če naj besedilo ali niz besedil postane »prototip žanra« (Juvan, *Žanrska identiteta* 23). Tako kot za druge uveljavljene zvrsti, bi potem tudi za avtobiografijo veljalo, da se vzpostavlja s prepletanjem družbenih in teoretičnih ter literarnih diskurzov.

Juvanova koncepcija žanrske identitete, po kateri so zvrsti in žanri prek medbesedilnosti vpeti tudi v razmerja z neumetniškimi žanri, ponazori, da z diskurzivnim pojmovanjem žanrov lahko premostimo razmejivne med literarnimi in neliterarnimi besedili. Takšno možnost je nakazal že J. N. Tinjanov, ki je postavil tezo, da se konfiguracija žanrskega sistema evoliucijsko lahko spreminja, s tem da zanemarjeni ali zunajliterarni žanri prodrejo z obrobja v središče literature (glej Biti, *Literatur- und Kulturtheorie* 262–263), in za njim tudi T. Todorov, ki je opozoril, da raziskovanje pluralnosti diskurzivnih pravil, navzočih v žanrih »tostran in onstran estetskega«, lahko presega meje literature (prim. Juvan, *Žanrska identiteta* 11). Preseganje te meje je ključnega pomena za slovenski kontekst, kjer je bila avtobiografija dolgo pojmovana kot del biografike ali spominov (Pregelj 90; Trdina 275–276; Kmecl

298–300; Grdina, *Avtobiografija* 203), kot »neliteraren«, kvečjemu »polliteraren« (Kos 165), »paraliteraren« (Dolgan, *Vprašanje spominske literature* 674) ali »polumetnostni žanr« (Bajt 123–125), v čemer gre videti tudi razlog za to, da je bila do konca osemdesetih let 20. stoletja bolj ali manj izključena iz diskurzov slovenske literarne vede.⁸

Diskurzivno, antiesencialistično in neteleološko razumevanje žanrov nam torej načelno omogoča drugačno pojmovanje avtobiografije, in sicer takšno, ki po njeni literarnosti, estetskosti ali normativnosti sprašuje znotraj družbenega diskurza. Zvrstni modeli, ki jih je utemeljila literarna veda in ki vplivajo na udeležence literarne komunikacije, so v tem pogledu le del tega diskurza. Za razliko od drugih nacionalnih kontekstov slovenska literarna veda in tudi starejša literarna kritika avtobiografije pač ni posebej obravnavala,⁹ kar potrjuje tudi domnevo, da so literarne konvencije tesno povezane z nacionalno kulturo in da v vsaki takšni kulturi pomenljivo izstopajo drugačne poteze in funkcije literature (prim. Juvan, *Žanrska identiteta* 16). Poenostavljeno bi lahko rekli, da vsak narod razvije tiste žanre, ki jih potrebuje ali jih želi razviti (Belšak 153). V slovenskem primeru smo soočeni s paradoksom, da literarna veda avtobiografije očitno ni potrebovala, saj je ni kanonizirala in jo je obravnavala eklektično ali v parentezi s 'čisto' literaturo, medtem ko pisateljska praksa od Godine-Vrdelskega in Trdine prek Alešovca, Cankarja, Majcna, Jarca, J. Kozaka, Kocbeka, Bartola, Kralja, Miheličeve, Pahorja, Torkarja, Javorška, Zidarja, Kermaunerja, Rožanca, Zupana, Kovačiča, Petana in Frančiča do Gaborovičeve, Koširjeve, N. Pirjevec, Vogričeve, Snoja in Zlobca pokaže, da je »narod« vsekakor razvil 'žanr' avtobiografije, ki je še znatno obsežnejši, če prištejemo sem še besedila priložnostnih in obrobnih avtorjev ter spomine in pričevanja bodisi uveljavljenih bodisi neuveljavljenih piscev.

Glede na to, da so zvrsti in žanri odvisni od nacionalne kulture, konvencij in komunikacijskih interakcij in je splošno sprejeto spoznanje, da ima genologija opraviti s spremenljivimi konstrukti, ki jih sproti in retrospektivno modificira vsako novo besedilo, novo branje, vsak novi metadiskurz, je jasno, zakaj je samo v relativnem, funkcionalistično-diskurzivnem pomenu smiselno govoriti o avtobiografiji kot zvrsti ali žanru. Tematiziranje vprašanja avtobiografije v luči žanrskega diskurza se zdi v slovenskem kontekstu sicer potrebno, ker še ni bilo načeto, je pa po svoje tudi že anahronistično, saj se je znanstveno zanimanje v mednarodnem merilu že davno preusmerilo na raziskovanje jezikovnosti avtobiografije, na njene individualne, družbene in kulturne implikacije in funkcije, na problematiko spomina in spominjanja, mentalitete, imagologije ipd. To pomeni, da se literarna veda dialoško spaja z drugimi strokami, s kulturno in socialno antropologijo, etnologijo, interdisciplinarnimi vedami, spoznavni interes

pa se je premaknil na področja, kjer literarno-estetska vprašanja niso več v ospredju in so žanrski sistemi odprti. Ob tem je znotraj literarne vede opaziti, da se odmika od kategorij besedilo, avtor in delo in se močneje nagiba k opazovanju literature kot sistema.

Pred tem ozadjem se samo po sebi ponuja obravnavanje avtobiografije v sklopu sistemske in empirične literarne znanosti, ki jo je v slovenskem kontekstu celoviteje predstavil Marijan Dović (*Sistemske in empirične obravnave literature*). Dejansko kaže, da model radikalnega konstruktivizma, ki je teoretska podlaga empirične literarne zanosti po S. J. Schmidtu in se prav tako naslanja na ugotovitve sociološke teorije sistemov, zlasti na N. Luhmanna (Dović 22–23), nudi primerna sredstva za natančnejšo razčlenitev problematike avtobiografije, saj lahko integrira celo njene biološke pogojenosti in omejitve (meje, nezanesljivost, spremenljivost, jezikovnost in narativnost avtobiografskega spomina), opozarja pa tudi na relativni, intersubjektivni značaj kategorij resnice in resničnosti, ki sta avtobiografijo dolgo vezali na nefikcionalne žanre. Načelno razločevanje med udeležbo v literarnem sistemu (proizvajanje, posredovanje, sprejemanje in obdelovanje – po Schmidtu sodita sem tudi interpretacija in kritika literarnih del) in opazovanjem literarnega sistema od zunaj, je lahko izhodišče za določitev in analizo znanstvenega avtobiografskega diskurza kot samostojnega področja in osnova za meddisciplinarno obravnavanje avtobiografije in njene vpetosti v kulturni in družbeni kontekst ter sistem medijev (41–42). Empirična literarna znanost seveda vodi k temu, da v avtobiografiji ne iščemo več resničnega, izvirnega, od avtorja intendiranega »smisla«, ki je bil pri številnih raziskovalcih avtobiografije izhodišče za razmišljanja o razvoju človekove individualnosti, teorije subjekta, konstitucije jaza in sebstva, temveč da opazujemo njeno funkcijo v komunikacijskih procesih, ki temeljijo na konvencijah. Na njihovi podlagi lahko določimo, ali oziroma od kdaj naprej je kako besedilo realizirano znotraj 'estetske in polivalenčne konvencije' in kdaj prevladuje 'dejstvena konvencija' neestetske komunikacije (46–48). Raziskovanje relacij med avtorjem oziroma avtobiografom, pripovedovalcem in glavnim likom je v sistemske obravnavanju zadeva literarnega obdelovanja. Avtor kot literarni producent, ki ga določajo ekonomski, splošno družbeni, politični in kulturni pogoji, pa izstopa kot osrednji delovalnik v procesu literarnega proizvodnje. Lahko opredelimo njegov odnos do tradicije in vzorcev delovanja, torej tudi do zvrsti, do retoričnih in stilnih oblik, za katere se odloča (50–51). Empirični pristop po Schmidtu omogoča tudi vključitev posredniške vloge založb, ki avtobiografije lahko promovirajo, lektorsko obdelajo ali odklonijo, in osvetljuje pomen sprejemnikov, njihovo subjektivnost in opredeljenost s sistemom predpostavk znanja, izobrazbe, socializacije, motivov in ekonomskih pogojev (54).

Empirični in sistemski vidik nedvomno omogoča celovitejši pogled na avtobiografijo in tudi na vprašanje žanrskosti na sinhroni in diahroni ravni, na njeno odvisnost od komunikacijskih procesov in procesov proizvodnje, posredovanja, sprejemanja in obdelovanja besedil. Prav tako omogoča jasnejšo opredelitev funkcije in vloge udeležencev, dejavnikov in predpostavk v sistemu literarnega komunikacijskega delovanja, torej v sistemu literatura. Dejstvo, da so avtobiografije lahko del sistema literatura, lahko pa tudi del drugih sistemov, kjer je merodajna neestetska komunikacija, pa opozarja tudi na nujnost širšega obravnavanja avtobiografije kot dela družbenega sistema, povezanega s komunikacijskim sistemom kulture in znanosti. S takega gledišča lahko hkrati opazujemo avtobiografske komunikatne baze (tekstovne in ustne komunikate, njihovo jezikovnost, funkcije in značilnosti), njihovega proizvajalca (avtorja), njihovo posredovanje (založbe, mediji), zgodovinsko, kulturno in literarno sprejemanje na osnovi konvencij in pričakovanj ter njihovo metatekstualno obdelovanje s strani literarne kritike, zgodovine in teorije. Vzpostavljanje in spreminjanje žanrskosti avtobiografije, ki posledično tudi ni enoten pojav, bi lahko opazovali kot proces interakcij oziroma komunikacije na vseh teh ravneh, ki so spet pod vplivom drugih delov družbenega sistema. Nikakor ni nujno, da so vse te ravni, ki so se izoblikovale šele z diferenciacijo družbenega sistema, formirajo pa se lahko tudi nove, zmeraj udeležene v tem sistemu 'avtobiografije', kot nam to ponazori slovenski kontekst.¹⁰

Pričujoči poskus sistematizacije žanrskosti avtobiografije pokaže, da se odpirajo številne raziskovalne možnosti, če je literarna veda v dialogu z drugimi disciplinami. Kakor je samo v funkcionalistično-diskurzivnem pomenu smiselno govoriti o zvrsti ali žanru avtobiografije, tako velja to predpostaviti tudi za žanrski diskurz, ki s sistemskega vidika poteka na različnih komunikacijskih ravneh. Zato lahko zasnujemo pojem avtobiografija zelo široko in tudi v tesni navezavi na 'sorodne' in oddaljene žanre, oziroma ga lahko vsakič prilagodimo potrebam konkretnega raziskovalnega zanimanja. Vanj lahko sprejmemo vse vrste ali tipe avtobiografij, ne glede na njihov literarni status, prav tako spomine in pričevanja, potopise in celo pisma in dnevnike. Kakšen je raziskovalni potencial avtobiografije, je razvidno iz mednarodne raziskovalne dejavnosti, kjer se avtobiografija obravnava znotraj diskurzov spomina, spominjanja in kulturnih diferenc, v zvezi z etničnimi, spolnimi in socialnimi skupinami, marginaliziranci in priseljenci, v ženskih in feminističnih študijah, v raziskavah o prvi in drugi svetovni vojni, holokavstu, če se tu omejim na kulturne vede in sociologijo. V tem oziru se ravno avtobiografija ponuja celo kot paradigmatičen primer, ki lahko prispeva k pojmovno-metodološki in institucionalni preureditvi znanstvenega in pedagoškega polja literarne vede v dialogu

z družboslovjem, zgodovinopisjem, kulturologijo, semiotiko in raziskavami medijev, kot jo predlaga Juvan (*Literarna veda* 18) in ima oporo tudi v zasnovi 'interdiskurzivnega dialoga' Petra V. Zime (366) in sociološkem pojmovanju literarne vede.¹¹

OPOMBE

¹ Pojem avtobiografika je Igor Grdina uporabil že v svojem magistrskem delu (*Avtobiografija pri Slovencih*) in pozneje tudi v svoji disertaciji (*Avtobiografska književnost pri Slovencih*), vendar ga ni nikjer jasno preciziral (prim. Koron, *Prispevki za žunrsko skico* 64). Omogočil mu je skupno obravnavanje spominov in avtobiografij, kot na istem mestu ugotovlja Alenka Koron, in ga zato najdemo lahko tako v zvezi z antičnimi, srednjeveškimi ali sodobnimi teksti bodisi literarnih ali neliterarnih piscev, kakor tudi kot sinonim za avtobiografsko pisanje, avtobiografska besedila ali avtobiografske spise.

² Glede rabe pojma avtobiografika prim. tudi monografiji *Im Spiegel ein anderer in Autobiographie* Michaela Holdenried. Lahko pa pomaga tudi pri podrobnejši razčlenitvi pisnega avtobiografskega gradiva, če izhajamo iz triade avtobiografija, avtobiografika in avtobiografsko pisanje. Avtobiografsko pisanje nam lahko služi kot osnovni pojem, ki v krožnem modelu koncentrično zaobjema avtobiografiko in je na svojih mejah prav tako propusten kot avtobiografika, ki združuje takšne besedilne oblike, v katerih se avtobiografsko pojavlja v različnih sintezah s tradicionalnimi zvrstmi ali vrstami, denimo v biografiji, memoarih, dnevnikih, pismih, potopisih, romanih ali celo pesmih. Jedro tega modela pa bi tvorila avtobiografija, ki ji velja naša pozornost.

³ Podobno stališče sta pozneje izrazila tudi Olney (*Metaphors of Self* 3–5) in de Man (132).

⁴ Pri razčlenitvi zvrstnih oz. vrstnih kategorij sledim Juvanovem modelu, ki je prevzel Kosov predlog, naj se besedi zvrst in vrsta pojmujeta kot sinonima, in izrazje dopolnil s pojmom žanr, kot ga uporabljata tudi Hladnik in Pavličič (Juvan, *Žanrska identiteta* 23–24).

⁵ Glede teoretskih zasnov in žanrskosti avtobiografije dotični avtorji največkrat uporabljajo le ožji izbor tuje strokovne literature. Tako se Miran Hladnik (*Majnov avtobiografski fragment*) v prvi vrsti sklicuje na Ingrid Aichinger (*Künstlerische Selbstdarstellung*, 1977). Igor Grdina se v svojem magistrskem delu (1991) opira zlasti na leksikografske vire in Bahtina (*Teorija romana*, 1982) in šele v disertaciji (1994) navaja tudi nekaj standardne literature (G. Misch: *Geschichte der Autobiographie*, 1950; G. Niggel (ur.): *Die Autobiographie*, 1989; M. Salzmann: *Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie*, 1988; J. Starobinsky: *Kritički odnos*, 1990). Silvija Borovnik (*Ne le vijaček*) navaja kot vire G. Mischa, K.-D. Müllerja (v: *Textsorten und literarische Gattungen*, 1983), B. Neumanna (*Identität und Rollenzwang*, 1970), R. Pascala (*Die Autobiographie*, 1965), H. Whitea (*Auch Klio dichtet*, 1990). Po številu, širini in aktualnosti pa so najbolj upoštevani teoretski pristopi k avtobiografiji kot žanru v člankih Alenke Koron (glej op. 7).

⁶ Seveda tudi žanrska zavest ni homogena, kar pogojuje že sama kompleksnost literarne komunikacije, temveč jo je treba razumeti kot zgodovinski, ideološki in političen konstrukt (Biti, *Literatur- und Kulturtheorie* 266).

⁷ Že leta 1982 prvič objavljena študija Alenke Puhar (*Prvotno besedilo življenja*), pionirsko interdisciplinarno delo s področja otroške avtobiografike na Slovenskem, je ostala bolj ali manj neopazena. Iz magistrskega dela (*Avtobiografija pri Slovencih*) in disertacije (*Avtobiografska književnost pri Slovencih*) Igorja Grdine so bila objavljena samo nekatera poglavja. Le malo

pozornosti so bile doslej deležne tudi razprave Alenke Koron, ki je izhajala iz rastočega števila nefikcijske umetniške proze in avtobiografske beletristike v sodobni slovenski literaturi in tematizirala težave pri žanrskem določanju, poimenovanju in obravnavanju teh besedil, zlasti ob prozi Lojzeta Kovačiča (Koron, *Prispevki za žanrsko skico* 62–70), pozneje pa na osnovi teoretskih prispevkov Bourdieuja, Eca, Iserja, Silla in Schaefferja ter pred ozadjem spreminjajočega se družbeno-kulturnega konteksta in preurejanja literarnega kanona v procesih postmoderne predlagala vpeljavo »mehke« žanrske oznake 'roman kot avtobiografija' za določen niz povojnih slovenskih besedil, v katerih se prežemata, ne pa tudi stapljata žanrsko izročilo romana in avtobiografije (Koron, *Avtobiografija, fikcija in roman* 69–76).

⁸ Če sodimo po številu novejših člankov in razprav, se v tem oziru ni kaj dosti spremenilo, toda več desetnih diplomskih nalog in nekaj disertacij vendarle kaže, da si avtobiografija utira pot v literarnoznanstveni diskurz.

⁹ Listkovni katalog literarnih pojmov na Znanstveno raziskovalnem centru SAZU, ki temelji na izpisih iz slovenske periodike od začetkov do leta 1970, ne vsebuje niti petdeset gesel s področja avtobiografije.

¹⁰ Avtobiografsko pripovedovanje ali proizvajanje ustnih avtobiografskih komunikatnih baz ima v slovenskem kontekstu za seboj dolgo zgodovino, medtem ko so v slovenskem jeziku napisane avtobiografije v glavnem šele dosežek druge polovice 19. stoletja, nakar so postale vsebolj opažen del besedilne in literarne produkcije, ne pa tudi predmet literarne kritike, zgodovine in teorije, ki so jih do konca osemdesetih let komaj vzele na znanje. Vseeno najdemo medbesedilne in metabesedilne navezave pri avtorjih samih, bodisi v njihovih avtobiografijah bodisi v paratekstih. Tako se Trdina navezuje zlasti na Rousseauja (Trdina, *Spomini* 40), Cankar na Rousseauja in Trdino (Cankar, *Moje življenje* 50), Mrak na Cankarja (Mrak, *Ivan O.* 117, 120), Bartol na Godino, Cankarja in Goetheja (Bartol, *Mladost pri Svetem Ivanu I* 279–282) in na avtobiografsko izročilo sploh (Bartol, *Mladost pri Svetem Ivanu II* 177), Kovačič na več mestih na Trdino, Cankarja, sv. Avguščina, Tolstoja, Kafko, Prousta (npr. Kovačič, *Literatura ali življenje* 154–155), Nedeljka Pirjevec na Kovačiča (Leiler – Pirjevec 47) itn.

¹¹ Peter V. Zima govori o 'interdiskurzivnem dialogu', ki ga je predlagal za teoretično komunikacijo med različnimi socialnimi vedami, med katere šteje tudi literarno vedo, češ da si ni več mogoče predstavljati časa primerne literarne vede, ki ne bi aplicirala lingvistične, semiotične, sociološke ali psihološke metode. Integracijo literarne vede v socialne vede zagovarja Zima tudi zato, ker ocenjuje, da objektno področje literarne vede daleč presega literarno besedilo in zaobjema cel literarni komunikacijski sistem: literarni trg, založništvo, skupine bralcev in njihove ideologije, knjižničarstvo, literarna gibanja, literarno kritiko ter literaturo in medije (Zima 366).

VIRI

- Bartol, Vladimir. *Mladost pri Svetem Ivanu. 1. knj.* Ljubljana: Sanje, 2003.
 — — —. *Mladost pri Svetem Ivanu. 2. knj.* Ljubljana: Sanje, 2006.
 Cankar, Ivan. *Moje življenje*. Zbrano delo 22. Ur. Janko Kos. Ljubljana: DZS, 1975.
 Kovačič, Lojze. *Literatura ali življenje*. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
 Mrak, Ivan. *Ivan O.* Ljubljana: Prešernova družba, 1991.
 Trdina, Janez. *Spomini*. Zbrano delo 2. Ur. Janez Logar. Ljubljana: DZS, 1949.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail M. *Teorija romana. Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
 Bajt, Drago. *Pišem, torej sem. Priročnik za pisanje*. Maribor: Obzorja, 1993.

- Belšak, Aleksandra. »Žanri v slovenski daljši prozi.« *Slovenski roman*. Mednarodni simpozij Obdobja. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. 151–160.
- Biti, Vladimir. *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Hamburg: Rowohlt, 2001.
- Borovnik, Silvija. »Ne le vijaček v kolesju zgodovine. O funkciji avtobiografskega v literarnem delu Vinka Ošlaka.« *Dialogi* 34.1–2 (1998): 21–31.
- Bourdieu, Pierre. »Das literarische Feld. Drei Vorgehensweisen.« *Streifzüge durch das literarische Feld*. Ur. Louis Pinto in Franz Schultheis. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1997. 33–147.
- de Man, Paul. *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993.
- Dolgan, Marjan. Literarnozgodovinske raziskave slovenske književnosti. *Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ob petdesetletnici*. Ur. Darko Dolinar. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, 1998. 29–41.
- — —. »Vprašanje spominke literature.« *Naši razgledi* 35.23 (1986): 674–675.
- Dović, Marijan. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004.
- Grdina, Igor. *Avtobiografija pri Slovencih od začetkov do nastopa moderne*. Magistrsko delo, Ljubljana 1991.
- — —. »Avtobiografija pri Slovencih v drugi polovici 19. stoletja.« *Slavistična revija* 40.4 (1992): 341–363.
- — —. *Avtobiografska književnost pri Slovencih v dvajsetem stoletju*. Doktorska disertacija. Ljubljana 1994.
- Hempfer, Klaus. W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973.
- Hladnik, Miran. »Majcnov avtobiografski fragment med spomini in podoživljanjem (Poskus transformacijske literarne analize).« *Slavistična revija* 37.4 (1989): 463–469.
- Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- — —, ur. *Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen*. Berlin: Erich Schmidt, 1995. 390–401.
- — —. *Im Spiegel ein anderer. Erfahrungskrise und Subjektdiskurs im modernen autobiographischen Roman*. Heidelberg: Winter, 1991.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: Literarnoumetniško društvo Literatura, 2006.
- — —. »Žanrska identiteta in medbesedilnost.« *Primerjalna književnost* 25.1 (2002): 9–25.
- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešovič, 1996.
- Koron, Alenka. »Avtobiografija, fikcija, roman: o možnostih žanra 'roman kot avtobiografija'.« *Primerjalna književnost* 26.2 (2003): 65–86.
- — —. »Prispevki za žanrsko skico Kovačičevega pisateljskega opusa.« Prispevek s kolokvija o slovenskem romanu v Jeruzalemu, 22. 6. 1991. *Literatura* 3.13 (1991): 62–74.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1996.
- Misch, Georg. *Geschichte der Autobiographie*. Zv. I–I. Bern: Francke, 1949.
- Leiler, Ženja – Nedeljka Pirjevec. »Ljubezen in smrt sta zmeraj v paru.« *Literatura* 5 (1993): 44–53.
- Niggel, Günter, ur. *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1998.
- Olney, James, ur. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- — —. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- Pregelj, Ivan. *Osnovne črte iz književne teorije*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1936.
- Puhar, Alenka. *Prvotno besedilo življenja. Oris zgodovine otroštva na Slovenskem v 19. stoletju*. Zagreb: Globus, 1982.

- Schulze, Winfried, ur. *Ego-Dokumente. Annäherung an den Menschen in der Geschichte*. Berlin: Akademischer Verlag, 1996.
- Sengle, Friedrich. *Vorschläge zur Reform der literarischen Formenlehre*. Stuttgart: Metzler, ²1969.
- Smith, Sidonie – Julia Watson. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Sprinker, Michael. "Fictions of Self. The End of Autobiography." *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Ur. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 321–342.
- Trdina, Silva. *Besedna umetnost II*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1958.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar: Metzler. ²2005.
- Zima, V. Peter. *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*. Tübingen: Franke, ²1995.

On Autobiography from the Viewpoint of Modern Genre Theory and Systems Theory

Key words: literary genres / autobiography / autobiographical literature

This article thematizes the character of the genre of autobiography against a background of traditional views on literary studies, and deconstructivist, post-structuralist, and culturological models characterized by the doubt about genre definitions. Attempts to place autobiography in the model of supra-genres, types, and genres are problematic because it is impossible to place autobiography in this model in its entirety, and this even breaks autobiography apart because it unites the esthetic and pragmatic, the literary and non-literary, and fiction and non-fiction, and it manifests itself in the most diverse forms and contexts. More appropriate seems to be the discursive, anti-essentialist, and non-theological understanding of genres, which also enables a different understanding of autobiography and poses questions about its literary character, esthetics, or normativeness within social discourse. Because genres depend on national culture, conventions, and communicational interactions, and involve variable constructs, it is worth speaking of the autobiography as a genre even in the relative sense, as well as the functionalist and discursive sense. With regard to the fact that genre systems opened up and international academic interest directed its attention to interdisciplinary research on the autobiography, to its linguistic features, its individual, social, and cultural implications and functions, issues of memory and remembering, mentality, imagology, and so on, and that cognitive interest shifted to areas where literary and esthetic questions are no longer at the forefront, the discussion of the autobiography logically offers itself from the viewpoint of the systems-the-

ory analysis of literature and empirical literary discipline, which provides the means for a more accurate analysis of the autobiography. Because of its potential for interdisciplinary research, the autobiography could even play an important role in current efforts to reform literary studies in dialogue with social studies, history, cultural studies, semiotics, and other disciplines.

March / Marec 2007

Abeceda poželenja: GLBTIQ in literarna veda

Andrej Zavrl

Ljudska univerza Kranj, C. Staneta Žagarja 1, SI-4000 Kranj
A.Zavrl@hotmail.com

Prispevek primerjalno in kritično predstavi pomen gejevske/lezbične literarne vede ter queer teorije. Medtem ko se gejevske/lezbične literarne študije sprašujejo, kaj je gejevska/lezbična literatura oz. identiteta, in sestavljajo svoje kanone, queer teorija preuči tradicionalne klasifikacije spolnih identitet in dekonstruira heteronormativnost literarnih besedil ter literarne vede.

Ključne besede: literarna teorija / študije spolov / seksualnost / gejevska književnost / lezbična književnost

*Let's talk about sex.
(Salt 'n' Pepa)*

*Prav možno je, da o spolnosti govorimo več kot o katerikoli drugi stvari;
prav strastno se lotimo te naloge; iz neke čudne bojazni se prepričujemo,
da o njej nikoli ne povemo dovolj ...
(Michel Foucault)*

*Dobrodošla, Jane, v mavrični svet literarne vede.
Zdaj vemo, da si bila lezbijka in, še bolje, celo incestuozna.
Ko smo mislili, da si snovala zgodbo za Mansfield Park,
sta s sestro Clarisso počeli nedostojne reči.
(Barry Hugill)*

Ali je bil Shakespeare gej?

Literarna veda je tako kot mnoge druge humanistične in družboslovne vede opazen del svoje pozornosti zadnjih desetletij posvetila (literarni konstrukciji) seksualnosti. Kritično zanimanje je naraščalo z izjemno vne-
mo, seksualnost pa je prenehala biti neprimerna tema akademskih razprav ali celo tabu, saj »številni vplivni teoretiki menijo, da so izključevanja in marginalizacije, ki so povezane s seksualnostjo, [...] enako pomembne za organiziranost zahodne družbe kot druga strukturna izključevanja«. In še več: mnogi seksualnost vidijo kot »centralni princip družbene organizirano-

sti« (Bertens 218). Joseph Bristow tako ugotavlja, da je seksualnost postala »ključen kritiški termin [, ki je] neizmerno pomemben« (1). Pričujoči prispevek zato govori o seksualnosti poldrugo stoletje po njeni »iznajdbi« in treh desetletjih njenih akademskih pretresov, to pa z vidika dveh (treh?) najbolj uveljavljenih usmeritev znotraj literarne vede: gejevske/lezbične literarne vede in queer teorije.¹

Lezbični/gejevske študiji so neposredno povezani z začetki gibanja za pravice homoseksualcev v drugi polovici dvajsetega stoletja. Še posebej lezbijke so sprva delovale večinoma znotraj feminizma, čeprav nikakor brez trenj, saj niso bila redka opažanja, da je bil tudi v feminizmu velikokrat prisoten heteroseksizem, ki privilegira heteroseksualno seksualno in čustveno izražanje. Bonnie Zimmerman je tak odnos očitala celo vodilnim feministkam, kot so Elaine Showalter, Sandra M. Gilbert in Susan Gubar, ki naj bi ignorirale lezbištvo znotraj ženske izkušnje.² Vsaj v svojih začetkih so bili tudi gejevski študiji povezani s feminizmom in njegovo kritiko patriarhalnosti, kasneje pa tudi z moškimi študijami, medtem ko v zadnjem času delujejo relativno samostojno.

Opazen del gejevske/lezbične literarne vede se posveča odkrivanju (in razkrivanju) istospolnosti v književnih besedilih, kar je botrovalo zdaj že povsem nepregledni množici antologij in razprav o gejevski/lezbični književnosti.³ Zаметke emancipatornih zgodovinskih pregledov, ki so svoj razcvet doživeli konec devetnajstega in v dvajsetem stoletju, najdemo že v renesansi, ko se je začelo sestavljanje seznamov istospolnih ljubimcev. Osebe, ki se na njih tipično pojavljajo, so iz mitologije in Biblije, iz zgodovine in umetnosti, kasneje tudi znanosti, politike itn. Takšni seznammi tako na osebni kot skupinski/subkulturni ravni služijo kot pomoč pri samoidentifikaciji in ustvarjanju zgodovinske kontinuitete družbeni skupini, ki si s sklicevanjem na preteklost oblikuje svojo tradicijo. Enega zgodnejših seznamov najdemo pri Christopherju Marlowu, ki nasploh velja za eno temeljnih imen gejevskega literarnega kanona. Mortimer starejši v *Edvardu Drugem* poskuša pomiriti nasprotovanje svojega nečaka kralju s sklicevanjem na tradicijo istospolnih parov:

navsezadnje
so imeli ljubljence tudi največji kralji;
ni Aleksander ljubil Hefajstiona?
ni Herkul osvajalec jokal za Hilasom?
ni mrki Ahil koprnel za Patroklom?
In ne le kralji, tudi največji modreci:
Rimljan Tulij je ljubil Oktavija
in strogi Sokrat muhastega Alkibiada.

(Marlowe 66)

Kraljeva žena, kraljica Izabela, seznamu doda še en par: »Saj nikdar / ni Jupiter tako blaznel za Ganimedom, / kot on blazni za tem prekletim Gavestonom« (62). Tudi Edvard sam se ob ponovnem srečanju s svojim ljubimcem sklicuje na Hilasa in Herkula: »Še Herkul ni bolj žaloval za Hilasom, / kot sem jaz za teboj, odkar si bil izgnan!« (57).⁴

Kadar govorimo o teorijah seksualnosti v literarni vedi, mnogokrat nalletimo na kritike, da je »teorija sicer čisto v redu, razen tega, da se je znebila literature«, saj jo »bolj zanima spol kot pentameter« (Hugill) ali pa da so teoretiki seksualnosti (preveč) politični oz. ideološki. Če rečemo konkretno: gejevska/lezbična in queer perspektiva v literarni vedi so nedvomen primer med- in večdisciplinarnega preučevanja književnosti. Poleg tega je jasno, da tu ne moremo govoriti o posebni metodi raziskovanja literature, ampak gre – podobno kot pravi Tomo Virk za feministično literarno vedo – za obravnavo literature »s posebnega, značilnega in prepoznavnega stališča, ki dopušča govoriti vsaj o *metodološkem vidiku*« (239). Čeprav glbtqi študiji v svoje razprave pogosto vključujejo literarna besedila, ta niso vedno predmet preučevanja sama zase, ampak skoraj zmeraj znotraj širših kontekstov zgodovine / konstrukcije / reprezentacije / teorije seksualnosti, včasih pa so takšne analize čisto neposredno vpete v emancipatorne diskurze. Irski pisatelj in kritik Colm Tóibín zelo jasno pokaže na vpetost gejevske/lezbične literarne vede v širša družbena prizadevanja, ko pri branju literarnih besedil zagovarja odkrivanje skrivnih svetov znakov, strahov in predsodkov, ki jih lahko interpretiramo kot dokaze za prisotnost homoseksualnosti: »Ko gejevski bralci in pisatelji postajajo bolj vidni in samozavestni ter gejevska politika bolj določna in resna, gejevska zgodovina postaja bistven element gejevske identitete, ravno tako kot irska zgodovina za Irce ali židovska zgodovina za Žide« (6–7).

Geji in lezbijke se na osnovi svojega vztrajanja pri jasno izoblikovanih identitetah, ki temeljijo na fiksnih spolnih usmerjenostih, definirajo kot družbeni manjšini, enakopravni, a različni, in zahtevajo enake pravice in zakonsko zaščito. Svet postnewallske asimilacijske politike in pozitivne samozavesti pa se je kmalu izkazal za pretesnega.⁵ Tudi nekritična promocija izključno všečne podobe gejev in lezbijk se je sfižila v zavračanje vsakršnega literarnega dela, ki geje/lezbijke prikazuje v manj kot osrečujoči, popolni in vzorni podobi, saj je bilo takšno besedilo razumljeno kot sovražno in škodljivo. V devetdesetih letih se je gejevski in lezbični identiteti, ki temeljita na izbiri seksualnega objekta, zato po robu postavil nov koncept – queer, ki nasprotuje vsakršnim poskusom reguliranja in prisilne identifikacije ter kakršnim koli shemam biološkega redukcionalizma; pri tem seveda nasprotuje tudi gejevski/lezbični konzervativni želji po normalnosti in esencialističnemu pojmovanju seksualnih identitet, ki

jih gejevsko/lezbično gibanje uporablja v politične namene. Biseksualnost in transspolne pozicije zdaj niso bile več predmet kritik, ampak pravega kritiškega navdušenja, saj prestopajo mejo med nasprotujočimi si dvojicami, npr. homo/hetero, ali/ali, in prepoznavajo možnost in/in, ali pa – v primeru transspolnih identifikacij – zarežejo globoko v ustaljene koncepte moškosti/možatosti in ženskosti/ženstvenosti. Eden bistvenih dosežkov queer teorije je tako prav poudarjanje »kompleksnosti in raznolikosti človeških seksualnih praks; in, tako je, mobilnosti človeškega poželenja, nepredvidljivosti človeških fantazij in, najpomembneje, naših zmožnosti, da v svojem seksualnem imaginariju dosežemo izrazito perverzne identifikacije« (Dollimore 23).

Zdi se, da je ključen za moderno razumevanje seksualnosti Michel Foucault, ki je poskušal določiti »delovanje in razloge obstoja sistema oblast-znanje-ugodje, na katerem pri nas temelji razprava o človeški seksualnosti« (15). Po Bristowu je Foucault »prvi moderni intelektualec, ki je postavil kritiško paradigmo, s katero je temeljno prelomil s seksološkimi in kasnejšimi psihoanalitskimi modeli, ki so prevladovali tako v akademski kot v popularni kulturi« (169). V neposredni povezavi z našim zanimanjem je pomen diskurza in povratnega diskurza, saj ko govorimo o seksualnosti in njenem raziskovanju, pogosto govorimo o »seksualnosti« (med narekovajema), torej o »zgodovinsko spremenljivih načinih govorjenja, pripovedovanja in pisanja, ki delujejo sistematično – četudi včasih kontradiktorno – ter tako artikulirajo, kaj je v določeni kulturi zaželeno in nezaželeno, legitimno in nelegitimno« (Bristow 170). Po Foucaultu je devetnajsto stoletje ključno tako za rojstvo seksualne identitete in njenega družbenega nadzora kot tudi za diskurzivno emancipacijo subjektov nenormativnih seksualnosti: »Homoseksualnost je sama začela govoriti o sebi, zahtevala status zakonitosti ali »naravnosti«, in to pogosto z besedami in s kategorijami, s katerimi je bila medicinsko diskreditirana« (Foucault 106).⁶

Poleg Foucaultovega opusa je za moderne teorije seksualnosti in še posebej za queer teorijo morda najvplivnejša knjiga *Težave s spolom: Feminizem in subverzija identitete* (1990) komparativistke Judith Butler, ki jo je sama označila – s tem pa kar dobro povzela provenienco queer paradigme – kot »politično približevanje feminizma, gejevskih in lezbičnih pogledov na družbeni spol ter poststrukturalistične teorije« (11). Butler kritizira klasično feministično razumevanje biološkega spola kot anatomske osnove za kulturno nadgradnjo (družbeni spol), ter trdi, da je »konstrukt, imenovan 'biološki spol', ravno tako konstruiran kot družbeni spol« (18). Avtorica opozarja, da je za konvencionalno inteligibilnost družbenih spolov potrebno vzdrževati »koherentna razmerja in kontinuiteto med biološkim spolom, družbenim spolom, seksualno prakso in željo«. Takšna koherenca

moškega in ženskega družbenega spola pa je možna le, če obstaja »stabilna in opozicionalna heteroseksualnost« (29, 34).

Druga temeljna ugotovitev *Težav s spolom* je performativni učinek identitet, ki razkrije, da »sta bistvo ali identiteta [...] ponaredba, ki sta izdelana in ohranjena s telesnimi znaki in drugimi diskurzivnimi sredstvi.« Tako tudi »družbena spola ne moreta biti ne prava ne zmotna, temveč sta proizvedena le kot učinka resnice« (144–45). Družbeni spol se vzpostavlja s ponavljajočim se performansom, s »stiliziranim ponavljanjem dejanj«, ki ga konstituira kot »družbeno časovnost« (149). Ker so atributi in dejanja družbenih spolov performativni, »potem ni ne pravih ali zmotnih, ne realnih ali izkrivljenih družbenospolnih dejanj, in domneva o pravi družbenospolni identiteti se razkrije kot regulatorna fikcija«. Butler vidi možnosti za uporabo proti moški prevladi in prisilni heteroseksualnosti v raznovrstnih nenormativnih spolnih in seksualnih identifikacijah in praksah; predvsem transpolno preoblačenje razume kot družbenospolno parodijo, ki »razkrija posnemovalno strukturo samega družbenega spola« (146).⁷ Vse je torej le kopija brez izvirnika, kar pa pod vprašaj postavi uveljavljena hierarhična spolna/seksualna razmerja.

Kritiki queerovstvu najpogosteje očitajo, da brez identitete ni možno politično delovanje.⁸ Poleg tega queer s sklicevanjem na anti(hetero)normativnost pravzaprav sam utrjuje binarni red, za katerega trdi, da ga ruši. Zelo vprašljivo je tudi podajanje »univerzalizirane, esencializirane in reduktivne« podobe heteroseksualnosti, ki da je tako negotova, da je ves čas na robu samouničenja (Dollimore 40). Problematičnost radikalnega antiesencializma se kaj hitro pokaže tudi v literarni vedi: kako naj definiramo queer/gejevski/lezbični tekst/osebo, če prej zavrremo seksualne identitete?⁹ Včasih je pri queer pogledu opaziti skoraj nekakšno obsesijo z deviacijami, subverzijo in razmerjem med robom in centrom. Gregory Woods pa opozarja, da se na primer »pesniki, ki ljubijo fante ali moške, ne materializirajo vedno kot radikalni prevratniki konzervativnih tradicij ali kot osamljeni ekscentriki. Gejevska poezija ne gre vedno proti toku, v resnici je bila večkrat tok ona sama« (2). Čeprav je gejevski kanon, kot vsak drug, razen nekaj prestižnih imen, precej spremenljiv, Woods zagovarja izjemen pomen gejevske literature in njeno osrednjo vlogo: »To ni marginalna tradicija, čeravno je včasih marginalizirana« (16).

Za britanski kulturni materializem, ki sta ga v (glbtq) literarni vedi pomembno utrdila Jonathan Dollimore in Alan Sinfield, ni nobenega dvoma: »Kultura je politična« (Sinfield, *Cultural Politics* viii), kar pomeni, da je seksualno disidentstvo razumljeno kot »vedno vsaj potencialno politično dejanje« (Bertens 225), ki se navezuje na širša vprašanja »seksualnosti, moškosti in nacionalne identitete, ki se tako izkažejo za veliko bolj temeljna za

glavni kulturni tok, kot je ta pripravljen priznati« (Moran 110). Literatura je samo eno od področij, kjer poteka produkcija kulture, ki pa je zaradi svojega političnega ustroja »v principu dostopna političnim intervencijam« (Sinfield, *Cultural Politics* 58). V tem smislu Sinfield zavrne kakršno koli možnost nezainteresiranega, univerzalnega branja, ki bi enkrat za vselej odkrilo pravi pomen posameznega besedila. Spodbijati je torej potrebno idejo diskretности kot nečesa, kar je literarni kulturi v prid, saj v resnici le podpira dominantni pogled in utrjuje zacementiranost meja. »Gejevski bralec ne potrebuje takta, ampak strateški primanjkljaj takta – voljan se mora predati obtožbam, da vidi stvari tam, kamor ne spadajo« (Woods 15). Seveda, »bralce je treba vznemiriti« (Higgins 8).

Eve Kosofsky Sedgwick opozarja na problem zanikanja oz. ignoriranja istospolnosti »najosrednejših figur kanona«, o katerih se sicer redno poučuje v šolah in na univerzah, sama pa zapiše: »Ne le da so obstajali gejevski Sokrat, Shakespeare in Proust, ampak so njihova imena bila Sokrat, Shakespeare, Proust« (Sedgwick, *Epistemology* 52). Pri takšnih »razkritjih« avtorjev pa se je treba zavedati, da v preteklost prenašamo moderne koncepte – Shakespeare tako seveda *ni* mogel biti »gej«, kakor ga imenuje Sedgwick, ker tovrstnega koncepta, kaj šele tega poimenovanja, za časa njegovega življenja pač ni bilo; seveda pa zaradi istega razloga tudi ni mogel biti »strejt«, česar pa heteroseksistična kritika včasih noče slišati. Drugačen primer za nemoč tradicionalnega gejevskega/lezbičnega pristopa – in možnost za aplikacijo queer teorije – je lahko T. S. Eliot, ki ga nekateri kritiki sicer neprepričljivo označujejo za prikritega homoseksualca ali biseksualca, v čigar poeziji pa je po drugi strani nemogoče spregledati prisotnost nenormativnih (homo)erotičnih elementov, ki rušijo brezprizivno moštost in podpihujejo spopad med sprejemljivim in nesprijemljivim poželenjem.

Seksualnost, identiteta, literarna veda

David M. Halperin opozarja na zgodovinski obstoj različnih povezav med seksualnimi dejanji in subjektom, ki jih izvaja, čeprav se strinja, da je o moderni seksualni identiteti oz. seksualni orientaciji (torej tudi o homo/heteroseksualnosti) v resnici mogoče govoriti šele po devetnajstem stoletju. Njegovo tezo o »mnoštvu možnih zgodovinskih povezav med spolnostjo in identiteto« (43) lahko ponazori Boccaccieva priredba (*Dekameron*, 10. zgodba 5. dne) Apulejeve zgodbe o »Nezvesti mlinarjevi ženi« (*Zlati asel*, 9. knjiga). Pri površnem povzetku vsebine obeh zgodb (prevarani mož se ženi in njenemu ljubimcu »maščuje« tako, da še sam spi z mladeničem,

ki mu je nasadil roge) in čeprav gre za fizično podobno dejanje (moški analno penetrira mladeniča), je med Boccaccievim Pietrom di Vinciolom in Apulejevim mlinarjem mogoče opaziti nekaj ključnih razlik. Pomembna razlika je v opisu osebnih karakteristik moških: mlinar je »dobričina in skromen človek«, medtem ko pripovedovalec za njegovo ženo – »smrt-na sovražnica vsake čednosti« – komaj najde ustrezno negativne opise (Apulej 156). Ženin ljubimec Filesiteros je »punčkasti gizdalin«, »še čisto mlad fant, gladkih svetlih lic, pravi lepotec, ki bi bil še sam dober za ljubico kakemu ljubimcu posebne vrste« (164, 161). Opisa obeh moških sta poglavitna za ugotovitev, da ni nič nenavadnega, če si moški v Apulejevem svetu spolno poželi mladeniča; še več, pisec seksualno motivacijo utemelji »s sklicevanjem na erotične kvalitete, ki so lastne seksualnemu objektu, ne s sklicevanjem na kakršne koli razločevalne značilnosti seksualnega subjekta« (Halperin 39). Mlinarjev užitek z mladeničem tako v ničemer ne izraža njegovega posebnega seksualnega okusa, kaj šele ustaljene preference. Morda bi bilo mogoče reči, da spolne norme, vsaj v mlinarjevih očeh, krši Filesiteros, saj »krati rozni cvet svojih let zaljubljenecem, ki bi ga radi utrgali! [...] In za osvajalca bi rad veljal, preden mu kaj takega sploh pristoji!« (Apulej 164).

Medtem ko pri Apuleju ni »nobenih inkriminirajočih povezav med mlinarjevim seksualnim uživanjem prešuštniškega mladca in mlinarjevim karakterjem, možatostjo ali seksualno nagnjenostjo« (Halperin 41), je pri Boccacciu situacija povsem obratna: Pietro, ki tudi sicer ni prikazan kot posebej simpatičen možakar, svojo ženo zanemarja, saj so mu »ženske zoprne«. Poročil se je le, da bi »ublažil splošno mnenje, ki so ga vsi njegovi someščani imeli o njem«, ne pa zaradi svojih nagnjenj, saj je »mislil mnogo bolj na kaj drugega kakor nanjo« (Boccaccio 199). To, na kar je mislil, pa je iskanje zabave z mladimi fanti (problem je torej njegova izbira seksualnega objekta), zato je še kako vesel, ko odkrije, da je ženin ljubimec fant, »za katerim je že dolgo lazil s svojimi pregrešnimi nameni« (205). Tako se na koncu vsi trije skupaj odpravijo v posteljo. Iz opisa, da zjutraj mladenič ni »prav dobro vedel, ali je bil ponoči bolj žena ali bolj mož« (207), sklepamo, kaj se je godilo ponoči. Najprej lahko opazimo razliko med Apulejevim in Boccaccievim mladeničem: pri prvem so osebne karakteristike sovpadale z njegovo spolno vlogo, pri Boccacciu pa mladenič razmišlja o dejanjih, ki so se (mu) godila ponoči, ne pa o kakršnem koli osebнем bistvu. Druga, še precej bolj bistvena razlika med obema obdelavama zgodbe pa je v Boccaccievem povezovanju »izvajanja sodomitskih dejanj z deviantnim seksualnim okusom in deviantno seksualno subjektivnostjo« (Halperin 41). Pietrovo seksualno obnašanje je namreč pomemben del njega kot seksualnega, družbenega ter etičnega subjekta. Seveda pa

ni mogoče govoriti o Pietrovi seksualni orientaciji ali celo homoseksualni identiteti, saj za njeno moderno razumevanje izbira seksualnega objekta, četudi ustaljena in ponavljajoča se, ni dovolj: »Homoseksualna izbira sama po sebi mora delovati kot znak razlike, socialne ali seksualne deviantnosti, ne glede na spolno identifikacijo ali seksualno vlogo,« poleg tega mora biti izbira istospolnega objekta »povezana s psihologijo, posameznikovo notranjo orientacijo« (Halperin 169).¹⁰

Kolikor je Boccacciev Pietro, kljub »deviantni seksualni subjektivnosti«, možat moški in nič v njegovem izgledu ali njegovem obnašanju ne razkriva njegove seksualne posebnosti, je Chaucerjev Odpustkar v *Canterburyjskih zgodbah* tako rekoč njegov negativ, saj je že v Prologu »okarakteriziran in stigmatiziran z osebnim bistvom, ne glede na to, ali to identiteto sploh kdaj potrjuje s telesi drugih moških ali ne« (Woods 51). Odpustkar je že navidez nemožat: ima dolge, viseče, rumene lase, svetleče oči, glas cvileč kot koza, je golobrad in gladke kože, vse pa je povzeto v verzu (ki v slovenskem prevodu manjka): »I trowe he were a geldyng or a mare [Mislim, da je bil skopljen konj ali kobila]« (Chaucer 176). Srednjeveške kategorije feminiziranosti, hermafroditizma in evnuštva, kot trdi Monica E. McAlpine, lahko razložijo le posamezne aspekte Odpustkarjevih značilnosti, zato avtorica anahronistično zatrdi, da ga le termin homoseksualen lahko opiše v celoti (13). Čeprav je sodomija znak Odpustkarjeve moralne izprijenosti (saj prodaja vprašljive odpustke in ponarejene relikvije), je toliko bolj zanimivo, da se njegova sodomitska narava vendarle razločno kaže navzven in to še celo skozi požensčenost, ki nasploh velja za atribut moške homoseksualne identitete šele od konca 19. stoletja.¹¹

V praksi je seveda nemogoče zelo jasno razmejevati med gejevsko/lezbično ter queer literarno vedo, čeprav danes queer večinoma služi kot teoretsko/ideološko ozadje, v praksi pa smo zvečine priče njegovemu dokaj neproblematičnemu zlitju z bolj tradicionalnimi gejevskimi/lezbičnimi pristopi. Poskusimo torej z zgolj shematskim povzetkom. Gejevska/lezbična literarna veda, izhajajoč iz bolj ali manj trdnih seksualnih identitet, vzpostavlja kanon gejevskih/lezbičnih pisateljev/ic kot jasno razpoznavno literarno tradicijo; prepoznava gejevske/lezbične epizode/osebe v (še posebej kanonskih) literarnih delih in jih kot gejevske/lezbične tudi obravnava; gejevsko/lezbično samoidentifikacijo razume kot akt zavednega upora vzpostavljenim normam, kot prekoračitev začrtanih meja in kategorij; razkriva homofobičnost literature in literarne vede; v ospredje postavlja gejevske/lezbične aspekte literarnih besedil, ki so bili doslej nedorečeni (npr. izrazita homoerotičnost poezije prve svetovne vojne) ter prezrte zvrsti (npr. dnevnik, pisma), ki so bistveno vplivale na ideale moškosti in ženskosti (Barry 148–49).

Medtem ko tradicionalna gejevska/lezbična literarna veda poskuša ugotoviti »resnico« o spolni usmerjenosti posameznega avtorja/literarnega junaka/besedila, queer teorija raje analizira, zakaj se zdijo določeni pogledi samoumevni in kateri mehanizmi delujejo v ozadju heteronormativnosti. Queer teorije v čisti obliki ne zanima, kaj je gejevska/lezbična književnost niti ustanavljanje »Hominterne«, ampak daje poudarek nestandardnim oblikam seksualnosti in prevpraševanju tradicionalne klasifikacije seksualne identitete (vključno z gejevsko/lezbično). »Če se gejevska[/lezbična] literarna veda osredotoča na razmerje med resnično zgodovinsko izkušnjo in besedilom, queer teorijo zanimajo preseki med različnimi vrstami diskurzov,« še posebej pa njihove »konstitutivne možnosti, vrzeli, prekrivanja, disonance, resonance itn.« Z drugimi besedami rečeno, queer kritiki »iščejo in analizirajo aporije, ki so zgodnejšim gejevskim[/lezbičnim] branjem pogosto ostale nevidne« (Martin in Piggford 9, 7). Pri queer branju – ki eklektično črpa iz feminizma, gejevskih/lezbičnih študij, historizma, kulturnega materializma, poststrukturalizma, dekonstrukcije, psihoanalize idr. – so v ospredju koncepcije spola in seksualnosti, njim pa se pridružujejo še drugi vidiki, ki lahko bistveno vplivajo na razkrivanje medbesedilnih povezav, vpisov seksualnih želja, poželenj in identifikacij. Za lirski subjekt ali pripovedovalca se tako večkrat izkaže, da svoje iz-/pripovedi nima popolnoma v oblasti. Vmesni prostori in zdrs, ki se neizbežno pojavljajo, pa so za queer branje nadvse privlačni.

OPOMBE

¹ Kratek terminološki zaznamek: kljub temu da največkrat lahko zasledimo sintagmo »gejevski in lezbični«, je priredni veznik manj samoumeven, kot se sprva zdi (prim. Bristow 3). Sam zato namesto veznika načelno uporabljam poševnico, ki naj nakaže povezave, a tudi razlike med obema identitetama. Za queer vidik pa večinoma uporabljam ustaljeni izraz »queer teorija«, čeprav pristop ni vedno (izključno) teoretičen, kot bi morda lahko sodili po poimenovanju. Kratica GLBTIQ je bila v začetku precej krajša, potem pa so se začetnima identitetama, gejevski in lezbični, pridružile še druge pozicije, biseksualna, transspolne, interspolne in queer.

² Adrienne Rich je za to uvedla znamenito sintagmo »prisilna heteroseksualnost«, Monique Wittig govori o »heteroseksualni pogodbi«, Judith Butler pa o »heteroseksualni matriki« (Butler 159).

³ Tudi na videz enostavni koncepti, kot je »gejevska/lezbična književnost«, pa ostajajo nedorečeni: ali sem spadajo dela, ki govorijo o homoseksualnosti, napisali pa so jih heteroseksualni pisci? Besedila, ki so jih napisali prikriti homoseksualci in se homoseksualnosti ne dotikajo eksplicitno, vendar jih z biografsko interpretacijo lahko razvozlamo tudi na ta način? Dela istospolno usmerjenih piscev, ki se ne zavedajo svoje seksualnosti, jo pa v besedilih na nek način vendarle artikulirajo? Ter seveda besedila razkritih piscev, ki neposredno naslavljajo homoseksualno željo in kulturo (Lilly xv)?

⁴ Pri interpretaciji odnosa med kraljem in Gavestonom se pojavljajo teze, da je bolj kot seksualna problematična kraljeva razredna transgresija, ki ruši družbeno hierarhijo. V resnici Mortimer starejši poleg primerjave Edvardovega sodomitskega odnosa z vedenjem »največjih kraljev« in »največjih modrecev« miri strasti kraljevih nasprotnikov, ko trdi, da bo Edvarda vdanost Gavestonu minila: »Naj torej kralj ... / uživa s tem nečimrnim lahkoživcem; / ko bo zrelejši, bo odvrnil te igrače« (66). Tudi njegov nečak, Mortimer mlajši, jasno pove, da je problem v tem, da ima na kralja vpliv nekdo, ki ga po svojem (tujem) poreklu in (prenizkem) statusu ne bi smel imeti: »Stric, ne jezi me ta nestalnost; pekli pa me, / da je nekdo, ki je po rodu komaj plemič, / tako predrzen, ker je v milosti pri kralju« (66). Na koncu je treba vendarle dodati, da se kraljeva sodomitskost vseeno izkaže za problematično, kar je moč razbrati tudi iz načina Edvardove usmrtnitve.

⁵ Junija 1969 so se homoseksualni obiskovalci bara Stonewall Inn v New Yorku uprli homofobnim policijskim racijam; demonstracije, ki so se iz tega razvile, pa veljajo za začetek afirmativnega gejevskega/lezbičnega gibanja, ki je zavračalo vloge žrtev in si prizadevalo za integracijo gejev in lezbijk v širšo družbo.

⁶ Bristow opozarja na Foucaultovo napačno zgodovinsko aplikacijo modela povratnega govora: prvi so istospolno željo teoretizirali sami seksualni radikalc, ne pa zdravniki, psihiatri in drugi zasledovalci seksološkega diskurza. Tako da se da reči, da »so bili seksologi, ne emancipatorji, tisti, ki so uporabljali 'povratni' govor« (179).

⁷ Tu se Butler razhaja z nekaterimi feministkami in delom lezbične teorije, ki v preoblačenju vidijo degradacijo žensk in – npr. pri lezbičnih identitetah *butch/femme* – »nekritično prisvajanje stereotipnih seksualnih vlog iz heteroseksualne prakse« (146).

⁸ Odgovor vodilne queer teoretičarke: »Dekonstrukcija identitete ni dekonstrukcija politike, ampak vzpostavlja kot politične same okoliščine, v katerih je identiteta artikularna. ... Če identitete ne bi bile več fiksirane kot premise političnega silogizma in politika ne bi bila več pojmovana kot sklop praks, ki izvirajo iz domnevnih interesov, pripadajočih sklopu gotovih subjektov, bi na ruševinah stare zagotovo nastala nova konfiguracija politike« (Butler 157).

⁹ Kaj/kakšen/kdo pa sploh je *queer*? Sedgwick piše, da »kar se zdi še najmanj določeno, je kakršna koli vnaprejšnja ideja o tem, kaj queer branje naredi queer« (»Paranoid Reading« 2). Tu pa smo na podobno spolzkih tleh, kot pri ženski/ženstveni pisavi, za katero je Virginia Woolf že leta 1918 pripomnila, da »je ženska pisava zmeraj ženstvena, ne more biti nič drugega kot ženstvena; kadar je najboljša, je najbolj ženstvena: edini problem je v tem, kako definirati, kaj mislimo z ženstvenostjo« (26).

¹⁰ Prim. Foucault: »Homoseksualnost se je pokazala kot eden od obrazov seksualnosti, potem ko je bila iz izvajanja sodomije spuščena na nekakšno notranjo dvospolnost, na hermafroditizem duše. Sodomit je bil ponovno odpadnik, homoseksualec pa je postal vrsta« (47).

¹¹ Alan Sinfield (*Wilde Century*) dokazuje, da se je feminiziranost kot znak moške homoseksualnosti jasno in javno vzpostavila šele z Wildovimi procesi leta 1895.

LITERATURA

- Apulej. *Zlati osel (Metamorfoze)*. Prevedel in spremno besedo napisal Primož Simoniti. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. (Veliki večni romani).
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester in New York: Manchester University Press, 1995.
- Bertens, Hans. *Literary Theory: The Basics*. London in New York: Routledge, 2001.

- Boccaccio, Giovanni. *Dekameron*. Prevedel Andrej Budal. Izbral in spremno besedo napisal Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003. (Klasiki Kondorja 42).
- Bristow, Joseph. *Sexuality*. London and New York: Routledge, 1997.
- Butler, Judith. *Težave s spolom: Feminizem in subverzija spolne identitete*. Prevedla Suzana Tratnik. Ljubljana: Škuc, 2001. (Lambda 19).
- Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales, The Riverside Chaucer*. 3. izd. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Dollimore, Jonathan. *Sex, Literature and Censorship*. Cambridge: Polity, 2001.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti. 1, Volja do znanja*. Prevedel Brane Mozetič. Ljubljana: Škuc, 2000. (Lambda 15).
- Halperin, David M. *How to Do the History of Homosexuality*. Chicago in London: The University of Chicago Press, 2004.
- Higgins, Patrick. *A Queer Reader*. London: Fourth Estate, 1993.
- Hugill, Barry. »Sex and Sexuality.« *The Observer*, August 6, 1995. <<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,,102097,00.html>> (10.02.2007).
- Lilly, Mark. *Gay Men's Literature in the Twentieth Century*. New York: New York University Press, 1993.
- Marlowe, Christopher. *Edvard Drugi*. Prevedel Srečko Fišer. *Gledališki list SNG Ljubljana* 84.12 (2005): 53–100.
- Martin, Robert K. in George Piggford. "Introduction: Queer, Forster?" *Queer Forster*. Ur. Robert K. Martin in George Piggford. Chicago in London: The University of Chicago Press, 1997. 1–28.
- McAlpine, Monica E. "The Pardoners Homosexuality and How It Matters." *PMLA* 95 (1980): 8–22.
- Moran, Joe. *Interdisciplinarity*. London in New York: Routledge, 2002.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 1990.
- – –. »Paranoid Reading and Reparative Reading; or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction Is about You.« *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Ur. Eve Kosofsky Sedgwick. Durham in London: Duke University Press, 1997. 1–37.
- Sinfeld, Alan. *Cultural Politics – Queer Reading*. London: Routledge, 1994.
- – –. *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Tóibín, Colm. *Love in a Dark Time: Gay Lives from Wilde to Almodóvar*. London: Picador, 2003.
- Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: Metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2003.
- Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven in London: Yale University Press, 1998.
- Wolf, Virginia. »Women Novelists.« *Contemporary Writers*. London: The Hogarth Press, 1965. 24–27.
- Zimmerman, Bonnie. »What has Never Been: An Overview of Lesbian Feminist Literary Criticism' Feminist Studies.« *Feminist Literary Theory: A Reader*. 2. izd. Ur. Mary Eagleton. Oxford: Blackwell, 1996. 18–24.

The Alphabet of Desire: GLBTIQ and Literature

Key words: literary criticism / sexuality / gender studies / queer studies / gay literature / lesbian literature

Sexuality has become a subject of passionate academic interest in recent decades, and this article is about “sexuality” a century and a half after its “invention” in the contexts of gay and lesbian literary studies and queer theory. The division between the two approaches to the study of sexuality is the division between the essentialist and constructivist notions of sexuality. The former argues for sexual types that are in one way or another inherent in human nature, whereas the latter sees them as socially constructed. Gay and lesbian studies started gaining prominence during the outset of the gay and lesbian liberation movement, and achieved broad recognition in the 1980s and 1990s. The central category of analysis and research in gay and lesbian studies is a clearly expressed sexual orientation, and this can be either homo- or heterosexual. This has led to the constitution of various campaigns and alliances, as well as concerted efforts at community-building and the promotion of positive images of gays and lesbians. At the end of the 20th century, the clear-cut borders and mutually exclusionary choices no longer seemed adequate to describe the modes of human (sexual) desire. To challenge object-choice-based gay and lesbian identities, which were perceived as restrictive and thus inadequate, a new category arose in the 1990s: that of queer. Queer theory employs gay and lesbian studies, feminism, historicism, cultural materialism, poststructuralism, and psychoanalysis, but it relies particularly on the Foucaultian and Butlerian concepts of sexuality and deconstructive textual analyses to question various oppositions, particularly the one between (sexual) subversion and (hetero)normativity. It is essential for queer theory to see the relevance of the textual negotiations of (varied and often unstable) sexualities rather than accepting stable sexual identities that respect, rather than cross, the borders between what is decent or indecent, acceptable or unacceptable, or gay or straight. Coming out, or outing someone, might fit well into the emancipationist gay and lesbian social narrative, but the accounts of literary texts that treat literature as a tool in the liberationists’ wider framework of social change will often prove unconvincing. However, while avoiding the traps of the essentialist position of gay and lesbian emancipation, we should be careful to take mundane social and historical realities into account as well.

February / Februar 2007

Spolni stereotipi in sodobni slovenski roman

Alojzija Zupan Sosič

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
alozija.zupan-sosic@guest.arnes.si

Spolna stereotipizacija je v sodobnem slovenskem romanu (1990–2007) izpeljana v smislu post-postmodernistične estetike, ki do stereotipov vzpostavlja humorno, ironično in groteskno razdaljo. Med obravnavanimi spolnimi stereotipi – temni kontinent, hišni angel, femme fatale, femme fragile, varuh hiše in don Juan – je najpogostejši stereotip temni kontinent, ki predstavlja tradicionalno doživljanje ženske kot skrivnosti.

Ključne besede: slovenska književnost / slovenski roman / spolne vloge / spolni stereotipi

Spolni stereotipi

Stereotipi so kot del naše mentalne matrice nepogrešljivi za razumevanje družbe in posameznika. Od vseh stereotipov so v literaturi stalno prisotni prav spolni stereotipi, posplošitve o spolih ali spolnih vlogah; njihova raziskava ne omogoča le vpogleda v identitetna vprašanja literarnih oseb, ampak tudi v duhovno, politično in kulturno ozadje določenega obdobja. Še posebej utemeljena in smiselna se zdi raziskava spolnih stereotipov v sodobnem slovenskem romanu (1990–2007), saj mu bistvene poteze določa prav tematizacija spolne identitete. Kompleksnost spolnih stereotipov bo najbolj smiselno predstavljena skozi dvodelno razpravo: prvi del bo namenjen spoznavanju teoretskih osnov stereotipizacije, drugi pa se bo ukvarjal z analizo¹ spolnih stereotipov sodobnega slovenskega romana.

Kljub temu da nas najnovejše raziskave o stereotipih poučujejo, kako stereotipov ne smemo razumeti kot zgolj negativne kognitivne sheme, pač pa kot posplošitve o skupinah in kategorijah, med spolnimi stereotipi še vedno prevladujejo negativni stereotipi ali njihovo negativno vrednotenje; prevlada negativnosti je namreč povsem običajna za stereotipe, ki se nanašajo na posamezne skupine ljudi, hierarhično urejene glede na družbeni položaj in politično moč. Poleg splošnega argumenta za prevlado negativnih stereotipov pa zaznamuje spolne stereotipe z negativnostjo tudi »globalni«² spolni stereotip moški je glava, ženska je srce. Poimenovala

sem ga »globalni«, ker s svojo preprosto in ohlapno binarnostjo zaobseže celotno problematiko spolne stereotipizacije, hkrati pa je temelj ostalim spolnim stereotipom: moška objektivnost – ženska subjektivnost, moška logika – ženska intuicija, moška aktivnost – ženska pasivnost, moška trdost – ženska mehkost, moška hladnost – ženska toplina ...

Vsebinska analiza spolnih stereotipov pokaže, da poznajo stereotipi še vedno (predvsem) dva spola, med katera se uvrščajo tudi homoseksualci, medtem ko je njihova dihotomija odsev biologizma, v katerem so ženske lastnosti diametralno nasprotne moškim in obratno. Te binarne opozicije² so tesno vpete v patriarhalni vrednostni sistem, v katerem »ženstvena« plat velja pretežno za negativno, nemočno stopnjo, medtem ko je moškost že tradicionalno vezana na pozitivnost in moč. Oba spola, moški in ženski, se v (predvsem negativnih) stereotipih ne obravnavata kot drseča označevalca, pač pa kot trdni kategoriji, in tako ne upoštevata ugotovitev o spolu kot družbeno-kulturnem konstrukt, še manj pa se gradita ob diskurzu o spolni identiteti.³ Nadaljnje teoretično razmišljanje bo poskušalo odgovoriti, zakaj spolni stereotipi v naši kulturi kljub družbeno-ekonomskim in političnim spremembam še vedno vztrajajo ter kako se stereotipi maskuliniteti (racionalnost, uspešnost, pogum, agresivnost, borbenost, discipliniranost) in femininosti (emocionalnost, nežnost, empatija, dobrotu in altruizem) negujejo in vgrajujejo v družbeno tradicijo.

Nedvomno je za ohranitev stereotipnosti spolne razlike, vezane na status naše kulture, zaslužna spolna socializacija – tj. učenje novih članov, kako naj postanejo predstavniki spolne skupine. Po eni strani se od njih zahteva, da ponotranjijo norme in vrednote, značilne za določeno skupino, in prevzamejo njihovo spolno identiteto, po drugi strani pa, da se usposobijo za uspešen spolni performans vlog, izpeljanih iz konstruirane spolne identitete (Jarić 14). Spolna socializacija poteka skozi učenje spolnih shem, na podlagi katerih otrok razvršča in poenostavljeno ovrednoti nove informacije kot ustrezne ali neustrezne njegovemu biološkemu spolu. Ker spolno socializacijo usmerja heteroseksualna matrica, je največ negativnih stereotipov uperjenih proti »drugorazrednim« spolom: ženskam, homoseksualcem, transvestitom, transseksualcem ...

Ena izmed možnosti posodobitve spolne socializacije v smeri uravnavanja (ne pa poglobljanja) spolnih razlik je »androgenost« kot nov model osebnosti, ki se razvija neodvisno od spolne identitete. O njej je razpravljal že Platon v Simpoziju, strokovno pa jo je raziskal Freud v okviru psihološke biseksualnosti. O psihološki biseksualnosti je pisal tudi Karl Gustav Jung. Poimenoval jo je teorija binarnega androgenizma in jo razložil z arhetipoma animo in animusom, ženskim in moškim delom osebnosti. Po njegovem smo ljudje biseksualni, saj »čisti« moški in »čista« ženska

ne obstajata niti v biološkem niti v psihološkem smislu – psihično zdrava osebnost teži k vključevanju, ne pa odstranjevanju spolno drugačnega. Rahljanje uzakonjene spolne binarnosti z androginijo postane v sodobni znanosti uspešnejše, če je oplemeniteneno s psihoanalitičnim konceptom fantazme. Lacan je prepričan, da izoblikovanje moške ali ženske identitete temelji na fantazmi, ki jo pojasni z vlogo maske – ženske in moški so nekaj le v igri, v maškaradi seksualnosti (Zupan Sosič, *Robovi* 282–284). Nadgradnjo Lacanove teze o maškaradi spolne identitete predstavlja lucidna misel Judith Butler o družbenem spolu kot performansu, v katerem vsi oponašamo ženski ali moški spol v prepričanju, da se zgledujemo po pravem in izvirnem idealu, čeprav je sam izvirnik pravzaprav parodija na idejo o naravnem in izvirnem.

Stereotipi so trdno zasidrani v delovanje medijev,⁴ pogosti pa so tudi v umetnosti, zato bi moralo ozaveščanje androginije, fantazme in spolnega performansa potekati vzporedno z razvijanjem zmožnosti prepoznavanja spolnih stereotipov in večje kritičnosti do njih. Čeprav je gostota stereotipov v književnosti odločilna za razlikovanje med trivialnimi in literarno kvalitetnimi (umetniškimi) besedili, sama prisotnost stereotipa še ne sme biti odločilna za literarno vrednotenje. Ko književnost črpa iz obstoječih avtomatiziranih »kod« (jezikovnih, besedilnih, simbolnih, umetniških, znakovnih, kulturnih, ideoloških idr. – Šlibar 31), poseže tudi po stereotipih; te potuji in razstavi, da postanejo vidni, nato jih pomensko preobrbe in osmisli, njihovo izpraznjenost pa napolni z novimi, drugimi smisli. Kar je podleglo trivialnemu, shematiziranemu, avtomatiziranemu, se z umetniškim preobratom prenovi in preoblikuje, nakar postane postopoma spet običajno in nevidno. Kvalitetni roman torej lahko vsebuje stereotipe, vendar samo kot izhodišče. Tudi Szajbély (v Oraić 184) meni, da je odločilen njihov način pojavljanja ter da ni dovolj stereotip v literarnem delu samo razložiti, pač pa ga je potrebno tudi analizirati in ovrednotiti njegovo vlogo v sami strukturi.

Sodobni slovenski roman in spolni stereotipi

Spolni stereotipi so bili v slovenskem romanu prisotni že od začetka; njihova prisotnost je v sodobnem slovenskem romanu drugačna, saj je prepraševana s humorno, ironično, groteskno ali parodično razdaljo, ki napolni stereotipe s subverzivno močjo. Medtem ko je postmodernistična emocionalnost v svoji avtoreferencialni preobloženosti kazala na svoje izvire in navdihе pisanja, vznika post-postmodernistična emocionalnost, t. i. nova emocionalnost, med novo »za/resnostjo« in humorno-ironično-gro-

teskno ozaveščenostjo. Navezovanje na literarno tradicijo je v novi emocionalnosti prisotno v obliki razstavljanja, preurejanja in prevrednotenja literarnih shematizmov in avtomatizmov, med katerimi so najpogostejši spolni stereotipi. Nanje je v sodobnem slovenskem romanu (*Filio ni doma*, *Muriša*, *Camera obscura*, *Nespečnost*, *Angeli in volkovi* in *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*) odločilno vplival globalni spolni stereotip (moški je glava, ženska srce) s svojo prisilno razlikovalno binarnostjo, ki sem jo zaradi preglednosti razčlenila v naslednje spolne stereotipe: temni kontinent, hišni angel, femme fatale, femme fragile, don Juan in varuh družine. Ti so v romanih prisotni na več ravneh: ravni karakterizacije, dogajalnega toka oz. zgodbene strukture in pripovedne perspektive. Najpogosteje so stereotipi uveljavljeni na ravni karakterizacije; glavni liki so lahko stereotipizirani v celoti ali pa le zaznamovani s stereotipnimi potezami. Ker je usodna zaznamovanost glavnih literarnih likov s stereotipi odločilna tudi za dogajalni tok, osrednjo zgodbo in pripovedno perspektivo, ustvarja odsotnost spolnih stereotipov v karakterizaciji pogoje za inovativno motivacijo, plastičnost dogajalnega toka in zgodbeno svežino. Bolj kot odsotnost spolnih stereotipov, ki je dokaj redek pojav tudi v svetovni književnosti, so kazalci inovativnosti ali presežnosti romanov razstavljenost, predelanost oz. neshematičnost spolnih stereotipov. Če do njih ni vzpostavljena pripovedna razdalja, drsi besedilo proti konvencionalnosti in trivialnosti, ki se z območja karakterizacije seli tudi na druge pripovedne ravni.

Med spolnimi stereotipi ima najširše pomensko polje temni kontinent, Freudov izraz za doživljanje ženske kot neraziskane skrivnosti. Moški je namreč žensko doživljal kot čustveno-nagonsko in s tem le zagonetno drugorazredno bitje, hkrati pa jo s potiskanjem v skrivnost neraziskanega diviniziral in oboževal toliko časa, dokler je ostajala neznanka. Drugorazrednost ženske je bolj prefinjeno prikrita v stereotipu hišni angel. Avtorica tega izraza je Virginia Woolf, ki je s paradoksalnostjo besedne zveze problematizirala prisilno domestifikacijo ženske: ta se orokavičeno opraviči z njeno sakralizacijo, obe povezavi pa pervertirata žensko »naravno« držo in jo izmikata »učlovečenju« oz. enakopravnosti z moškim spolom.

V sodobnem slovenskem romanu je prav stereotip temni kontinent najpogostejši, velikokrat tesno povezan s stereotipom hišni angel. Njuna najbolj angažirana sinteza se je zapisala Berti Bojetu (1946–1997) v romanu *Filio ni doma* (1990). Pisateljica je že z izbiro antiutopičnega žanrskega obrazca pristala na negativno kritiko sodobne družbe in determiniranost romanesknih junakov, ki ju zasleduje tudi skozi spolne stereotipe. Osnovni pogoj za nastanek stereotipa temni kontinent – nasilna ločenost moškega in ženskega principa – je v romanu vzpostavljen z antiutopično represivno hierarhijo ljudi. Moški in ženske živijo namreč ločeno, moški v Spodnjem

mestu, ženske v Gornjem mestu. Ker se liki srečujejo samo ob predpisanih nočnih obiskih, kratkih in površnih, se spola ne poznata in zato gojita predsodke drug do drugega. Temni kontinent niso samo ženske, ampak tudi moški, čeprav so samo ženske dodatno obremenjene z usojenostjo stereotipa hišni angel. Nevarni povezanosti temnega kontinenta in hišnega angela se upirajo vsi glavni junaki (Helena, Filio in Uri), ki reflektirajo in rahljajo stereotipnost. Oba stereotipa antiutopično svarita pred ujetostjo žensk v spalnico in kuhinjo, s parabolično, groteskno in simbolično govorico pa vizionarsko obsojata nasilje in vladajoči princip.

Prav tako pogosto kot kombinacija temni kontinent – hišni angel se pojavlja v sodobnem slovenskem romanu tudi zveza temni kontinent – femme fatale oz. femme fragile. Oba stereotipa izmikata žensko »učlovečenju« in jo s tem namerno potiskata v popolnoma različni skrajnosti: v zgolj nagonsko ali zgolj duhovno sfero. Femme fatale je v sodobnem slovenskem romanu pogosti stereotip, dedič spolne sheme grozljivega romana 18. stoletja, hkrati pa tudi literarne zapuščine romantične ljubezni. Usodnostna ženska deluje kot muhasta zapeljivka, ki z neverjetno močjo omreži in uniči »čistega« moškega. Nasprotno konotacijo prinaša besedilo femme fragile, ki poudarja neizkušenos, nevednost in otroškost nedorasle ženske. Femme fragile je namreč femme enfant, ženska-otrok, ki s svojim strahom pred seksualnostjo uvaja spet le en pol svoje osebnosti – duhovnost, stesnjeno v idealizirano deviškost. Za femme fatale je značilno, da je tudi v kvalitetnih besedilih (npr. *Tango v svilenih coklah*, 2002, T. Kramolca; *Igra angelov in netopirjev*, 1997, A. Čara; *Ki jo je megla prinesla*, 1993, F. Lainščka) večkrat nepredelan in nepotujen, saj si prav iz konvencionalnega zapleta med usodnostno žensko in neodločnim moškim avtorji obetajo dramatičnih učinkov.

Če se stereotipu femme fatale pridružijo še ostali, ki so prav tako zaradi izpraznjenosti shematični in avtomatizirani, se besedilo začne spogledovati s trivialnostjo, kar se je zgodilo v romanu *Muriša* (2006) Ferija Lainščka (1959). Prvi del avtorjeve trilogije *Ločil bom peno od valov*, 2003, se je še uspešno iztrgal stereotipnosti temnega kontinenta, femme fatale, femme fragile in hišnega angela; *Muriša*, drugi del trilogije, pa se je zapletel prav v mreže prvih treh stereotipov. Prepletenost stereotipov prinaša glavni osebi Zinaidi oz. Muriši skrivnostnost, eteričnost in avanturističnost, ki z usodno demoničnostjo femme fatale in incestualno obremenjenostjo pripravljata ljubimčev zlom. Stičnost spolnega stereotipa femme fatale s femme fragile rešuje uganko ženske (temnega kontinenta) tako, da jo poenostavi v binarni princip transfiguracije erotičnih (moških) želja: femme fragile simbolizira seksualni strah in zavrnitev, femme fatale pa, nasprotno, seksualno ekstazo in precenjevanje. Na karakterizacijo je vplival tudi globalni spolni stereotip: intelektualistično hladni in zavrti inženir Julian se prebudi

ob emocionalno topli (ne pa intelektualistični) in divji Zinaidi. Ta je kot ženska in varovanka ciganov dvakrat povezana z naravo (narava je stereotipno ženski princip) in tudi njena čustvenost ter naravna spontanost se ocenujeta skozi stereotipno moško perspektivo. Julianu se namreč zdi, da je v njeni hoji nekaj moškega in živalskega⁵ (torej neprimernega za »pravo« žensko). Moški zmore začutiti duhovno povezanost z žensko le skozi sestrsko dimenzijo, ki pa mora biti na koncu romana kaznovana.

Če je Feri Lainšček roman *Muriša* zapredel v nepredelane spolne stereotype, zgodbarsko dediščino grozljivega, zgodovinskega in trivialnega romana, pa je Nejc Gazvoda (1985), predstavnik najmlajših slovenskih pisateljev, stereotipnost v romanu *Camera obscura* (2006) motiviral s postmodernim spleenom. Osnovno vprašanje, kaj preostane najmlajši generaciji,⁶ je razprl z zupanovsko vizijo pornografizacije družbe, v kateri je algolagnija, soodvisnost sadizma in mazohizma, stopnjevana v soodvisnost ekshibicionizma in voajerizma. Pripovedovalčevi sovrstniki so namreč odvisniki pogleda; zanje obstaja samo ena bivanjska možnost: iz gledalca se za nekaj časa lahko prelevijo v gledanega. Romaneska podoba najmlajše generacije nakazuje, da so literarne osebe kljub nekaterim sodobnim potezam še vedno zapredene v mreže spolnih stereotipov, ki jih ne zmorejo reflektirati, ampak se naslanjajo ob njihovi patetiki usodnostne pogubnosti. Vodilo glavnega junaka je namreč: »Rad imam ženske, dokler jih ne spoznam,« (Gazvoda 24), ki vzporedno odraža stereotipno doživljanje ženske kot spoja »nižjih« nagonskih silnic in eteričnosti ideala. Ženska intelektualnost in drznost sprožita v pripovedovalcu negotovost, stopnjevano v jezo, kar potrди tezo, da je temni kontinent soodvisen od globalnega stereotipa moški je glava, ženska je srce. Ta najpogostejši spolni stereotip izoblikuje pripovedovalca v ogroženega moškega, ki omenjeni stereotip sprevrača v nietzschejansko podobo ženske – nevarne igrache (»Seksi si kot voditeljica, sem rekel. Taka ... nevarna in polna moči. Skoraj moška.« – Gazvoda 182).

Rahljanje in preoblikovanje spolnih stereotipov je bilo uspešnejše v romanu *Nespečnost* (2006) Vinka Möderndorferja (1958), ki je do njih – temni kontinent, hišni angel, žrtvujoča se mati, varuh družine, don Juan – vzpostavil humorno-ironično razdaljo⁷ ter jih tako potujil in razstavil. Že odsotnost globalnega stereotipa o moški racionalnosti in ženski emotivnosti obeta inovativnejšo erotično poetiko (drugačno od konvencionalne v romanih *Muriša* in *Camera obscura*), ki jo nasnuje prevladujoče nespečnostno vzdušje romana in njemu podrejena jezikovna struktura. Glavni junak *Nespečnosti*, neimenovani umetnik srednjih let, poglobljeno analizira vzroke svojih življenjskih vzponov in padcev, predvsem pa ošvrkne lastno moškost, ki ji očita mačizem, konformizem in celo impotenco. Humorno-ironična samoanaliza razgrajuje stereotip o don Juanu in s čustveno empa-

tijo neizprosno razgalja moški in ženski svet v smeri izbrisa (možate) non-šalance in poskusa premostitve bolečega prepada med njima, h katerima mu največ pripomore rekonstrukcija spolnih stereotipov. Pripovedovalec potrjuje svojo moč v erotičnih spopadih, v katerih hoče zadržati vodilno in aktivno spolno vlogo, simbol moči. To mu dovoljuje še drugi stereotip, moški – varuh družine, saj pripovedovalec vztraja v usmrajeni družini zaradi lastne lagodnosti (žena skrbi za gospodinjstvo) in lažnega videza družinske urejenosti. Oba stereotipa se pričneta krušiti šele ob trku z novo žensko, ki ne priznava stereotipov, kot sta npr. hišni angel in žrtvujoča se mati. Seksualno osvobodjena in individualistična Nina ne naseda heteronormativom: voditi hoče ljubezensko igro,⁸ hkrati pa sama odločati o zanositvi. Kako bo moški sprejel svoj novi položaj, razrahljano pozicijo moškosti, je odvisno tudi od njegove zazrtosti v stereotip ženska – temni kontinent, ki glavnemu liku v tem romanu ne služi več kot zvijača prisilne domestifikacije, kar je njegova tipična vloga, ampak kot proces poglobljanja in spoznavanja lastnega in nasprotnega spola. Eno izmed rešitev nakazuje tudi odprti zaključek romana, ki z ironijo očetovstva dodaja simbolni vrednosti rojstva nove dimenzije.

Na poseben način potuji spolne stereotipe roman *Angeli in volkovi* (2004) Jasne Blažič (1956). Z otroško perspektivo jih približa bralcem tako, da ti ugledajo »nevidno« in podvomijo v njihovo logičnost oz. samoumevnost. Nevedno-naivna perspektiva odpira možnosti prevrednotenja miselnih in vedenjskih obrazcev, otroški pogled pa osrednje stereotipe – hišni angel, žrtvujoča se mati in varuh družine – obarva z milino empatije. Ker mati ne igra več vloge hišnega angela in žrtvujoče se matere, se rahlja tudi stereotip moškega kot varuha družine, ki ne deluje zaščitniško in pokroviteljsko, pač pa s prevzemom »skupnostnih« potez, tradicionalno določenih kot ženske lastnosti (empatije, simpatije, prijateljstva, ljubezni) potrdi svoj ženski oz. androgini del starševske osebnosti. Androginitet postaja sredstvo uravnoveženja svetlih in temnih otrokovih razpoloženj, hkrati pa tudi izvor deklativnih razmišljanj o lastni identiteti. Tako kot se uravnoveži simbolika angelov in volkov, se uharmonizirata tudi ženski in moški princip, ki sta v prid lastni dinamiki prevrednotila spolne stereotipe. Karakterizacija očeta je med vsemi liki obravnavanih romanov najmanj seksistična: k temu nista pripomogli le večja gibljivost in prepustnost stereotipov, pač pa tudi odprtost in inovativnost otroške perspektive.

Posebna perspektiva odpira možnosti prevrednotenja miselnih in vedenjskih vzorcev tudi v romanu *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* (2006) Magde Reja (1960). Pisateljica se je v svojem prvencu popolnoma izmaknila nihilizmu urbanosti, ki je v sodobnem slovenskem romanu prevladujoč in se posvetila posebnemu življenjskemu ritmu nomadov v Sahari. Ker je njen

potopisni roman zmes literarnega in neliterarnega potopisa (o razliki med njima v Zupan Sosič, *Robovi* 117–145), v njem niso razrahljani samo stereotipi, pač pa tudi žanrski robovi. Najbrž je prav prepletenost literarnih in neliterarnih značilnosti vzrok za odsotnost sentimentalnosti in meditativnih odlomkov, roman pa je za raziskavo spolnih stereotipov zanimiv kot etnološko besedilo, saj jih poskuša čimbolj objektivno osvetliti v neslovenskem okolju. Ko popisuje življenje v patriarhalnih vaseh in razmerja med potujočimi v karavani soli, nakazuje, da domačini v odnosu do tujcev niso tako stereotipni kot do sovaščanov. Spolnim stereotipom se uspešno izogne prijazna družina, ki potopiski Magdi kljub nasprotovanju karavane priskrbi Mohameda – vodiča za pot soli; Magdina vztrajnost, vzdržljivost in odprtost za drugačnost pa ji ustvarijo možnosti za enakopraven položaj v »moški« karavani in preseganje spolnih stereotipov. Čeprav je edina ženska v majhni karavani in na začetku prav zaradi tega izpostavljena, ji ravno moški največkrat potrdijo smiselnost njene poti: »Navkljub razburjenju, ki ga vnašam v kamelje življenje, pa Ismael zvečer, ko se umiri ob tlečem ognju in tik preden svoj živahen dan obrne v sen, pomodruje, da je lepo potovati z žensko.« (Reja 60)

Potujitev spolnih stereotipov v romanu *Ime tvoje zvezde je Bilbadi* je vzpostavil kronotopski zamik, saj je afriško dogajanje prostorsko oddaljeno in časovno zamaknjeno v arhaičnost saharškega življenja, medtem ko je v romanu *Angeli in volkovi* to opravila otroška perspektiva. Ta je podobno delovala tudi v (neobravnanih) romanih *Bošijanov let* Florjana Lipuša, *Saga o kovčku* Nedeljke Pirjevec in *Otroške stvari* Lojzeta Kovačiča; subverzija spolnih stereotipov pa je v romanih *Filio ni doma* in *Nespečnost* izpeljana s humorjem, ironijo in grotesko. V vseh naštetih romanih stereotipizacija ni bila globalna, zato se s karakterizacije ni prenesla še na druge pripovedne ravni, kar pa se je zgodilo v romanih *Muriša* in *Camera obscura*. Navezovanje na literarno tradicijo in njene spolne stereotipe je v večini romanov izpeljano v smislu post-postmodernistične estetike, ko se do uveljavljenih vzorcev vzpostavlja pripovedna razdalja; emocionalnost, ki vznikla med novo za/resnostjo in humorno-ironično-groteskno ozaveščenostjo, pa se polni z novimi konotacijami in tako prestopa v območje nove emocionalnosti.

OPOMBE

¹ Analiza spolnih stereotipov je zajela šest sodobnih slovenskih romanov: *Filio ni doma* Berte Bojete, *Muriša* Ferija Lainščka, *Camera obscura* Nejca Gazvoda, *Nespečnost* Vinka Möderdorferja, *Angeli in volkovi* Jasne Blažič in *Ime tvoje zvezde je Bilbadi* Magde Reja. Tem se bom posvetila natančno, medtem ko bom ostale romane upoštevala kot širši primerjalni kontekst, navezujoč se na svoje predhodne razprave o spolni identiteti in homoerotiki (glej *Robovi* 268–334).

² Jacques Derrida (Moi 112–116) se je pritoževal, da sta zahodna filozofija in literarna misel od nekdanj ujeti v neskončno zaporedje hierarhičnih binarnih opozicij, ki se na koncu vedno vrnejo k »temeljnemu paru« moško – žensko. Ti primeri kažejo, da je vseeno, kateri par izpostavimo: vedno znova bomo ugotovili, da je izhodiščna paradigma skrita opozicija moško – žensko s svojim neogibnim pozitivnim in negativnim vrednotenjem. Tudi Toril Moi (112–114) meni, da sta tradicionalna zahodna filozofija in literarna znanost ujeti v binarne opozicije, ki izhajajo iz temeljnega para moško – žensko, npr. zgodovina – narava, umetnost – narava, akcija – strast, Logos – Patos, pri čemer je opaziti pozitivno in negativno vrednotenje, saj v vseh kulturah »narava« pomeni »nižjo raven obstoja«.

³ Eno izmed osrednjih vprašanj spolne identitete je razmerje med spoli, na katero vpliva politična moč posameznih spolnih manjših (homoseksualcev, transseksualcev, transvestitov ...). Danes se je vprašanje o enem, dveh ali treh spolih razširilo v razmišljanje o petih (»nesporni« moški, »nesporna« ženska, hermafrodit, ženska, operativno spremenjena v moškega, in moški, operativno spremenjen v žensko) ali desetih spolih (»prava« ženska, »pravi« moški, lezbična ženska, gejovski moški, biseksualna ženska, biseksualni moški, transvestitska ženska, transvestitski moški, transseksualna ženska, transseksualni moški), ki krepko načinja heteroseksualno matrico in heteronormative (več o spolni identiteti v Zupan Sosič, *Robovi* 268–334). Strinjam se z mislijo Luce Irigaray (13–15), da se spolna identiteta ukvarja tudi s prevpraševanjem spolne ekonomije, ki se je oblikovala skozi stoletja, a je v večini odrezana od kakršnekoli estetske, refleksivne in etične osnovanosti, tako da v naši civilizaciji spolna kultura sploh ni razvita.

⁴ Mediji, t. i. pasivno socializacijsko sredstvo, predstavljajo stereotipne podobe, ki učinkujejo močneje na okrepitev kot pa na izpodbijanje kulturnih resnic (Schneider 344–359). Na utrjevanje stereotipov vpliva televizija, predvsem njene reklame, v katerih stereotipna podoba moškega vključuje uspeh, saj so moški liki vedno element popolnega sveta. Ravno nenehno ponavljanje povzroča vsidranje določenih idej – sporočila v reklamnih oglasih so kričče in pretirane verzije spolnih stereotipov.

⁵ »Hodila je z vse daljšimi koraki, nekako po moško. Krilo se ji je ob tem napenjalo ob kolenih, ji izrisovalo život, v katerem je bilo zdaj nekaj živalskega. Julian je na daleč poznal take ženske, nekaj je res bilo v njih, kar ni nikoli povsem razumel in ni znal podoživeti. Bile so prepolne želja in hotenja, cilja pa verjetno niso poznale. Zdelo se je, da kar nekaj bi – nekaj, kar je morda tisto pravo. A to ponavadi potem spet ni bilo, zato so se samo še bolj gnale in bile na razpolago vsem bedakom, ki so kaj ponujali.« (Lainšček 27)

⁶ Roman je patološka skica najmlajše generacije, imenovane imitacija svojih predhodnic. Generacijski vodili sta: »Ubijanje časa ni samo način življenja, ampak tudi poslanstvo,« in »Popolna pasivnost je idealna za rušenje družbenih norm.« (Gazvoda 33) Ker aktivni upor ni več aktualen in se je mladostnik trmasto zavegetiral v svojo intimo, brlečo televizijsko in računalniško virtualnost, je njegov duhovni svet prepreden s številnimi nerefektiranimi stereotipi. Najmlajša generacija tako prevzema in posnema obrazce prejšnjih generacij in je zato kljub mladosti v določenih pogledih še precej konvencionalna in konzervativna.

⁷ Humorno-ironična razdalja do spolnih stereotipov je uspešno sredstvo razstavljanja in potujitve še v romanih *Grenki med* (1999) Andreja Skubica, *Tek za rdečo bučičenko* (1996) Vinka Möderndorferja ter romanih trilogije Zorana Hočevčarja (*Porkasvet*, 1995; *Za znoret*, 1999; *Rožencvet*, 2004). Vsi omenjeni romani na podoben način, torej s humorno-ironičnim nabojem, preoblikujejo tudi stereotipe varuh hiše, žrtvujoča se mati in don Juan, ošvrknejo pa še stereotip homoseksualca.

⁸ Pripovedovalec priznava, da je moški bojevnik tudi v erotiki: »Še tako žgoč in divji prepir med mano in Katarino, še prej pa s Simono, se je ponavadi končal v postelji, kjer je popustila, se predala, kjer se je ženski princip, kljub divji vojni, v kateri je celo zmagovala, podredil moškemu. Čeprav je imela prav, čeprav so bili njeni očitki pravilni, njeno zmerja-

nje na mestu in sem lahko sklonil glavo in si mislil, *zajebal sem, prav imaš*, je v postelji vedno klonila, me sprejela kot zmagovalca in sebe darovala kot plen, ki uživa v tem, da ga divje in maščevalno razkosavajo. Pri Nini pa sem čutil drugo in drugačno moč. Drugo hotenje. [...] potem me je zajahala, kot bi bila moški. Prepustil sem se ji in začel uživati v zamenjani vlogi.« (Möderndorfer 40–41)

LITERATURA

- Bautista Valejo, José M. in Tatjana Bijol, *Seksistični stereotipi v vzgoji*. Sevilla: Libros Editores, 2001.
- Blagojević, Marina. »Mizoginija: kontekstualna i/ili univerzalna?« *Polni stereotipi*. Nova srpska politička misao (posebno izdanje). Beograd: Časopis za političku teoriju i društvena izraživanja, 2002. 21–39.
- Blažič, Jasna. *Angeli in volkovi. (Metamorfoze neke ulice v devetih slikah iz otroštva)*. Ljubljana: CZ, 2004.
- Bojetu, Berta. *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1990.
- Cankar, Franc, Branko Slivar in Vlado Milekšič. »Vloga in pomen spolnih stereotipov v samopodobi učencev in učenk.« *Anthropos* 35.1/4 (2004): 315–326.
- Castillo, Durante, Daniel. *Du stéréotype à la littérature*. Québec: XYZ éditeur, 1994.
- Gazvoda, Nejc. *Camera obscura*. Novo mesto: Založba Goga, 2006.
- Gilmore D., David. *Manhood in the making cultural concepts of masculinity*. Londond: Yale University Press, 1990.
- Hark, Helmut. *Leksikon osnovnih jungovskih pojmov*. Beograd: Dereta, 1998. (Biblioteka Savremena psihologija).
- Irigary, Luce. *Jaz, ti, me, mi. Za kulturo različnosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1995. (Mala edicija ZPS, 9).
- Jarić, Isidora. »Rodni stereotipi.« *Polni stereotipi*. Nova srpska politička misao (posebno izdanje). Beograd: Časopis za političku teoriju i društvena izraživanja, 2002. 5–21.
- Jogan, Maca. *Družbena konstrukcija hierarhije med spoloma*. Ljubljana: FSPN, 1990.
- Kandido - Jakšić, Maja. »Polni stereotipi i homoseksualnost.« *Polni stereotipi*. Nova srpska politička misao (posebno izdanje). Beograd: Časopis za političku teoriju i društvena izraživanja, 2002. 63–90.
- — —. »Socialno-psihološki i politički kontekst spolnih stereotipa.« *Polni stereotipi*. Nova srpska politička misao (posebno izdanje). Beograd: Časopis za političku teoriju i društvena izraživanja, 2002. 39–63.
- Kobal, Darja. *Temeljni vidiki samopodobe*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2000.
- Koren - Valenčič, Katja. *Stereotipi in seksizem v izvirni slovenski slikanici (in ilustraciji)(1990–1997)*. Diplomaska naloga (mentor I. Saksida). Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti na Filozofski fakulteti, 1999.
- Lainšček, Feri. *Muriša*. Ljubljana: Študentska založba, 2006. (Knjižna zbirka Beletrina).
- Mihurko Poniž, Katja. *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti*. Ljubljana: Delta, 2003.
- Moi, Toril. *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999. (Zbirka Labirinti).
- Mosse L., George. *The image of man. The creation of modern masculinity*. Oxford: Oxford university press, 1998².
- Möderndorfer, Vinko. *Nespečnost. Priopovedovanje v 31 spominjanjih*. Ljubljana: CZ, 2006.
- Musek, Janek. *Psibološki portret Slovencev*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.

- — —. »Spol, spolne vloge in vrednote. *Anthropos* 30.3/4 (1989): 124–137.
- Novak A., Boris. Senca preteklosti (o romanu Vinka Möderndorferja Nespečnost). *Nespečnost. Pripovedovanje v 31 spominjanjih*. Vinko Möderndorfer. Ljubljana: CZ, 2006.
- Plesničar, Andreja. »Ženske in »ženski« romani.« *Knjižnica* 4 (1995): 85–113.
- Reja, Magda. *Ime tvoje zvezde je Bilhadi*. Ljubljana: Založba Sanje, 2006.
- Schneider J., David. *The psychology of stereotyping*. New York: The Guilford Press, 2004.
- Szajbély, Mihály. »Stereotipi kao strukturni elementi u riječkome romanu Igrač koji dobiva (1882) Maurusa Jókajaja.« *Kulturni stereotipi. Koncepti identiteta u srednjoevropskim književnostima*. Ur. Dubravka Oraić Tolić in Erni Kulcsar Szabó. Zagreb: FF press, 2006.
- Šlibar, Neva. »Zakaj in kako preko književnosti vzgajati za strpnost, sprejemanje drugačnosti in tujosti?« *Barve strpnosti, besede drugačnosti, podobe tujosti: vzgoja za strpnost in sprejemanje drugačnosti preko mladinske književnosti*. Ur. Neva Šlibar. Ljubljana: FF, 2006. 13–47.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Gender Identities in the Contemporary Slovene Novel.« <http://clwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb06-3/contents06-3..html>
- — —. *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litra, 2006.
- — —. »Sodobna slovenska proza.« *Svetovni dnevi slovenske literature*. Ur. Alojzija Zupan Sosič in Mojca Nidorfer Šiškovič. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2006. 13–17.

Sexual Stereotypes and the Modern Slovenian Novel

Key words: Slovene literature / Slovene novel / sexual roles / sexual stereotypes

In the modern Slovenian novel (1990–2007), the creative and functional dynamics of sexual stereotypes are characterized by a new emotionality and a feeling for shifts in sexual identity. In the new emotionality, links to traditional literature are present in the form of disassembling, rearrangement, and re-evaluation of literary schematisms and automatisms, among which sexual stereotypes predominate. In the modern Slovene novel (*Filio ni doma* [Filio is Not Home], *Muriša*, *Camera obscura*, *Nespečnost* [Insomnia], *Angeli in volkovi* [Angels and Wolves], and *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* [The Name of Your Star is Bilhadi]), these stereotypes were decisively influenced by the global sexual stereotype of “the man is the head, and the woman is the heart” with its forced discriminating binariness, which is broken down into the following sexual stereotypes: the woman as dark continent, the woman as house angel, femme fatale, femme fragile, Don Juan, and the man as family protector. Among these, the dark continent has the broadest semantic field, which introduces the issues of understanding femininity, but at the same time, and in combination with the house angel and femme fatale, this stereotype is the most frequent in the modern Slovene novel. In the modern Slovenian novel, sexual stereotyping,

the process of generalizing genders or gender roles establishes itself at various levels, most frequently at the level of characterization. The most traditional stereotype image of the male and female genders among the novels selected has been outlined in the novels *Muriša* by Feri Lainšček and *Camera obscura* by Nejc Gazvoda. When both writers failed to establish a narrative distance to sexual stereotypes, stereotyping at the level of characterization was also transferred to other narrative levels – that is, it weakened the sequence of events, the plot structure, and the narrative perspective. Sexual stereotypes were more successfully broken by the authors in the novels *Filijo ni doma* and *Nespečnost* because they reshaped them with humor, irony, and the grotesque in the sense of post-postmodernist esthetics. A special alienation of sexual stereotypes in the novels *Angeli in volkovi* and *Ime tvoje zvezde je Bilhadi* was enabled by the chronotopic shift and the children's perspective, which retained partial stereotyping at the level of characterization known for its non-sexism and reaching beyond the traditional mental horizon.

April / April 2007

Idem proti ipse: performativ pripovedne identitete v *Na robu pameti* in v *Eden, nobeden ali stotisoči*

Morana Čale

Filozofski fakultet, Odsjek za talijanski jezik i književnost, Ivana Lučića 3, CRO-10000 Zagreb
mcale@ffzg.hr

Romana Eden, nobeden in sto tisoči Luigija Pirandella in Na robu pameti Miroslava Krleže izrecno tematizirata razcep med kvantitativno-kvalitativno istovetnostjo (identiteta idem) in reflektivnim sebstvom (identiteta ipse). Tako na strukturno soroden način izražata soodvisnost med oblikovanjem osebne identitete in pripovedovanja.

Ključne besede: naratologija / pripovedovalec / pripovedna tehnika / pripovedna identiteta / Pirandello, Luigi / Krleža, Miroslav

V katerikoli prvoosebni izjavi ednine implicitni indikator reflektivnosti napotuje na izjavljalni »jaz«, ki ga ni mogoče določiti referencialno, saj gre za »izpraznjen termin« (Ricoeur 61, 66). To je obenem problem, s katerim se soočajo tudi sodelujoči – izjavljalni »jaz« in njegov naslovnik – kadar pišejo oziroma berejo pripovedno besedilo v tako imenovani *Ich-formi*, v kakršno sodita tudi romana, predmeta naše analize. To sta Pirandellov *Eden, nobeden in sto tisoči* (hrv. *Jedan, nijedan i sto tisuća* (=J); ital. *Uno, nessuno e centomila* (=U)) in Krležev *Na robu pameti* (hrv. *Na rubu pameti*=NRP), ki ga je kritika proglasila za edini roman hrvaškega avtorja, kjer je »Krležev pripovedovalec [zbral pogum] za [...] subjektivizacijo lastnega položaja« in s tem končno dosegel, da je bilo »pripovedno dejanje eksistencialno izsiljeno« (Biti 76), zahvaljujoč avtodiegetski dvojnosti subjekta izjavljanja in subjekta izjave. Biti meni, da roman z avtorefleksivno gesto ustvarja novo, metanarativno razsežnost: »Pripovedovanje se je prelevilo iz sredstva v cilj romaneskne komunikacije.« (Biti 77) Ko torej Biti ocenjuje funkcijo pripovednega izjavljanja v *Na robu pameti*, opozarja, da je metatekstualna razsežnost romana izrazito nadrejena referencialnim, političnosatiričnim, etičnim in moralnim vsebinam romanesknih izjav. To me je napotilo

k pojasnjevanju razlogov, zavoljo katerih sem se odločila *Na robu pameti* brati na ozadju podobnega Pirandellovega modernističnega pripovednega eksperimenta in pri tem uporabiti prav kategorije Ricœurjevih vzajemno povezanih teorij, teorije identitete in teorije pripovedi.

Oba romana se namreč eksplicitno in na strukturno homologen način posvečata vzajemnosti med problematiko oblikovanja osebne identitete in problematiko pripovedovanja. Literaturo kot vzor in zalogo imaginarnih poskusov te vzajemnosti je namreč mogoče razumeti – glede na postavko, ki jo Ricœur v svoji knjigi *Soi-même comme un autre* (*Sebstvo kot drugi*) večkrat poudari – tudi kot »veliki laboratorij za miselne poskuse, kjer pripoved preizkuša vse možnosti variiranja pripovedne identitete« (176). Ricœur osebno identiteto pojmuje kot gibljivo in zapleteno sestavo, ki ji nujno časovno razsežnost omogoča prav njena pripovedna komponenta (prim. 148), tj. posredovanje pripovedne identitete, oblikovane v medprostoru dialektičnega razmerja med dvema poloma polisemskega pojma »identitete«. Prvi pol je označen kot identiteta *idem* (torej prek etimološkega določila), ustreza pa numeričnemu kriteriju kvantitativne enotnosti v neprekinjeni kontinuiteti in kvalitativnemu kriteriju trajnosti strukturnih lastnosti v času, to je možnosti za vnovično identifikacijo posameznika v prostorsko-časovnih okvirih. Identiteta *idem* odgovarja na vprašanje, »kaj sem?« (prim. Ricœur 45). Drugi pol, identiteta *ipse* ali ipseiteta (pri Heideggru *Selbstständigkeit*) zadeva sebstvo kot reflektivno strukturo, kot odnos posameznika do samega sebe (»Kdo sem?«). To sebstvo zato implicira tudi alteriteto, to je odnos sebstva do zunanjega drugega. Glede na to, da se v sestavi značaja mešata in deloma tudi prekrivata *idem*^I in *ipse*^{II}, Ricœur v izpolnitvi obljube, to je v dosledni obvezanosti sebstva do sebe in drugega ter do sebe kot drugega, vidi aspekt identitete, ki ga zavzema čista ipseiteta. Ta obvezanost namreč kljubuje menjavi časa (prim. Ricœur 149), *ipse* pa si jo prizadeva vzpostaviti v teku celotnega življenja (prim. Ricœur 139). Če hočemo razumeti in predočiti dialektično razmerje med identiteto *idem* in identiteto *ipse* znotraj značaja, je treba značaj vnovič spraviti v gibanje, ki mu ga pripisuje pripovedovanje, se pravi, da je treba osebno identiteto oblikovati kot pripovedno identiteto, kot gibljivo rezultanto razmerja med pripovednim likom in njegovo vpletenostjo v zaplet. Zato lahko identiteto lika – in identiteto osebe kot lika – pojmujeemo kot nekaj, kar nastaja s pripovedovanjem, in kot nekaj, kar je istovetno z identiteto zgodbe (prim. Ricœur 175).

Sleherno literarno pripovedovanje potemtakem ustvarja pripovedno identiteto lika kot lika v zgodbi v napetosti med polom *idem* in polom *ipse*. V čem se Pirandellov roman *Eden, niti eden in sto tisoči* in Krležev *Na robu pameti* odlikujeta kot proizvoda metanarativnih identitet? V sklopu vse-

splošnega modernističnega upodabljanja iskanja avtentičnosti, ki se dogaja prek razkrivanja skrepenih nanosov prividov in zablod, omenjena, na prvi pogled slogovno neprimerljiva romana strukturirata svojo pripoved okoli toposa spreobrnjenja avtodiegetskega subjekta. Po tem dejanju pri obeh postane izključni predmet njunega zanimanja skrb (*souci, Sorge*) (prim. Ricoeur 359), pravzaprav njuna obsesivna potreba, da do tedaj zgubljeno, neosveščeno ali celo neobstoječo ipseiteto obudita ali vzpostavita s postopki, razdiralnimi za njuno lastno identiteto *idem*. Ali drugače povedano, ker je pripovedna identiteta rezultat delovanja likov in zapleta ter ne obstaja zunaj zgodbe, je za oba avtodiegetska izjavljalca temeljni dogodek – trenutek njunega rojstva v pripovedovanju – začetek sistematičnega cepljenja bipolarne strukture, ki na polu *idem* sestoji iz kvantitativne oziroma kvalitativne identitete (Kaj sem?), na polu *ipse* pa iz avtorefleksivnega sebstva (Kdo sem?).

Prelomni trenutek »spreobrnitve«, najizrazitejši skupni sem »semske konfiguracije« (Barthes, *S/Z* 74) Pirandellovega in Krleževega avtodiegetskega lika, se v obeh primerih dogaja na sledi »odkritja«, ki je za pripovedni obstoj obeh izjavljalcev – ta je namreč v obratnem sorazmerju z obstojem njune diegetske eksistence – »absolutno pomembno« (J 143)^{III}: vsa profesionalna, razredna, družinska, nacionalna, rodna in kar je še drugih določitev, prek katerih ju kot človeška posameznika prepoznavajo bližnji, vse, *kar* sta,¹ »dejtva« (J 72)^{IV} (NRP 140), s katerimi sta doslej, tj. v fiktivnem času, pred svojim pripovednim rojstvom) zavestno ali nehote istovetila svoje obstajanje, so atributi lutke, marionete, pupe (prim. J 51, 137, 141, 150)^V (NRP 18, 19 itn.), maske (prim. NRP 8, 22, 23, 42, 44 itn.), kostumiranega telesa ali »mesa« (prim. J 23–25, 61, 62, 64, 74, 91, 141, 142, itn.)^{VI} (NRP 8, 18, 136, 138 itn.); igralca ali statista (prim. J 102)^{VII} (NRP 32, 42, 44, 226, 227 itn.),² kakega tujca (prim. J 15, 19, 21, 51 itn.)^{VIII}, ki je njuno človeškost nepooblaščno zastopal na tem svetu. Naenkrat postane absolutno pomembno vprašanje: »Kdo je to? [...] Kdo je to? Ali sem to jaz?« (J 22,23)^{IX} »Je mar to človek [...]?« (NRP 10) »Kako je sploh potekalo moje življenje? Kaj pomeni vse to v meni in okoli mene? [...] Kakšna je videti moja lastna življenjska resnica?« (NRP 276–277 slov. izd.)^X

Minulo življenje, tj. identiteto *idem*, je vsak od spreobrnjenec preživel »osredinjen na tuja vprašanja« (NRP 17), odtujen od samega sebe in »kot slepec« (J 71; prim. 117),^{XI}; »najverjetneje gluhošem« (NRP 12), »nepokreten, len [...] in precej neumen« (NRP 22), »do opolzlosti popustljiv« (NRP 214), »zlomljeno, po liniji najmanjšega odpora« (NRP 169). Toda semski sklopi, ki so dozdevno sestavljali predpripovedno »resničnost« obeh prvoosebni pripovedovalcev, ne bi nikoli dali nikakršnega povoda za pripovedovanje, saj sestojijo iz prvin, po katerih so dozdevne identifikacijske

oznake obeh medsebojno povsem zamenljive z nesamosvojimi »lastnostmi« kateregakoli posameznika, ne samo iz njunega diegetskega okolja (»bil sem urejena ničla med množico urejenih sivih ničel«, *NRP* 17 slv. izd.),^{xii} ampak tudi iz celotne človeške skupnosti, vključno z bralci.³ Pripovedno življenje prvoosebnega pripovedovalca se poraja šele od »obrata« dalje (*NRP* 22) – od »odkritja«, ki je »absolutno pomembno« (*J* 143) –, zavoljo katerega se je prebudil [...], vstal [...] in se zapletel v »zmešnjavo« (*NRP* 230) ter se »v vsesplošnem čiščenju predsodkov pokazal kot povsem drug človek, kakor se [je] vse življenje zdel sam sebi in svojim bližnjim« (*NRP* 20 slov. izd.),^{xiii} s tem ko se je obrnil »proti samemu sebi« (*NRP* 69) in se je odločil, da samemu sebi zada »grd udarec [...], to je, da ga pripravi k dejanju, ki bo v popolnem nasprotju z njim [...], dejanje, ki ga, ko z eno potezo razdre logiko njegove resničnosti, izniči [...] v očeh [...] mnogih drugih« (*J* 91).^{xiv}

Rušilni patos v jurišanju na vse »konstrukcije«⁵ je v obeh primerih tako »drugim« kot samemu pripovedovalcu kot »drugemu« videti kot destruktivna norost; toda to je lucidna norost, bolezen, ki je pogoj zdravja, bolezen, ki ukinja referencialne blodnje, kar je pogoj *pripovedovanja*, smrt biološke eksistence v prid pripovedni eksistenci, zavračanje družbeno in razumsko zaželenih zastav v korist negotove berljivosti besedila:

S tem se je začela moja bolezen. Bolezen, ki me je hitro privedla v tako bedno in brezupno duševno in telesno stanje, da bi od tega celo umrl ali znorel, če v njej sami ne bi našel (kot bom povedal) zdravila, ki me je potem ozdravilo. (*J* 9)^{xv}

Ležim v sobi, zavešeni s črnimi zavesami, in se ne najdem pred najosnovnejšim vprašanjem: ali je to v meni začetek ozdravljenja ali pa bom morda oslepel in tako ostal v črni sobi, v svojih lastnih samotah, osamljen in popolnoma sam, ali se nahajam šele pred bitkami, vse to do danes pa je bila tiha in idilična uvertura pred spopadi, v katerih bom morda izgubil glavo, zastave pa ne bom predal in ne zatajil? Ali sploh imam zastavo? (*NRP* 277 slov. izd.)^{xvi}

Sistematično uničenje identitete *idem* – skrajni način vzpostavljanja stika z lastnim »čisto notranjim« sebstvom, s katerim se ta skuša osvoboditi iz zaslužjenosti svojemu »zunanjemu« dvojniku *idem* – se v paradigmatskem primeru Pirandellovega Moscarda, ob zasebni opazki Moscardove življenjske tovarišice, sproži (naključno) spoznanje, da »istost [identiteta *idem*] lastnega telesa zakriva njegovo ipseiteto« (Ricoeur 46). Ne samo, da se Moscarda, kakršnega vidi njegova žena, ne ujema z Moscardom, kakor si on sam predstavlja samega sebe; tudi sam ne more *videti sebe* v ogledalu, marveč vidi tujca, ki je prav tako kot on nezmožen videti se, obenem pa je obema skupen tudi položaj *videnosti*,⁶ to je konstitutivne izpostavljenosti »pogledu, ki si ga predstavlja v polju Drugega (Lacan, *Le Séminaire*.

Livre XI 98). Pogledi drugih in celo njegov lastni pogled na svojo podobo v ogledalu opredmetijo njegovo osebo v množici podob, opremljenih z ustreznimi pripovednimi programi, v katere ga ti pogledi umeščajo in tako njegovo celotno osebno identiteto istovetijo s fragmentarnimi pripovednimi identitetami, kljub temu da teh slik-zgodb, skrepenelih pod pogledom-pripovedjo, ni mogoče usmerjati, pa njegovo lastno ime in njegova oseba – Vitangelo Moscarda – v očeh drugih delujeta kot eden in edinstven posameznik, numerično in kvalitativno določljiv kot istoveten. Moscarda uvidi, da on sam edini opaža, da je njegova identiteta *idem* pluralni ponaredek, ki ga konstituirajo drugi, in da mu nenadno odkrita razlomljenost hkrati razkriva, koliko je netransparentna in nedoumljiva tudi njegova lastna identiteta *ipse*: če sam sebe ne more ne videti ne občutiti, kako živi, in sam zase ni nič, se pravi, da ne more doseči svojega pravega, avtoreferencialnega sebstva, potem tudi ne more vzpostaviti etičnega odnosa do drugih. Toda prav vrženost iz spokojne samoidentifikacije (kakršna v slehernem socializiranem človeškem bitju temelji na potlačitvi in zanikanju »prvobitnega Nesoglasja« (Lacan, *Écrits* 96), nereduktivne dvojnosti med lastno zrcalno sliko in 'notrino' sebstva) (Lacan, *Écrits* 98–99) ali bolje, nevsakdanja ukleščenost med dvema idealnima trenutkoma zrcalnega stadija (veselega poistovetenja z zrcalno sliko in nesrečnim spoznanjem njene 'heteromorfne' (Lacan, *Écrits* 96) narave), ki mu onemogoča, da bi »normalno živel« v romaneskni fabuli, ga pooblašča, da pripoveduje o radikalnem razkolu med *idem* in *ipse*, ki ga sam diegetske uteleša kot nadlik. Pri tem ima eno samo motivacijo, da iz svoje pripovedne identitete, ki jo eksperimentalno urejajo protislovja in ovržbe, odstrani zunanjšega dvojnika, svojo lastno identiteto *idem*.

Seveda pa zavoljo radikalne eliminacije dvojnika, ki se je s pripovedovanjem loteva Moscarda, ni njegovo intimno sebstvo nič substancialnejše niti čistejše. Moscarda namreč iz svoje pripovedne identitete eksperimentalno odstranjuje tisto, česar se odstraniti ne da, to je alteriteto, ki je neločljivi del sleherne, se pravi tudi fikcijske identitete. Kar zadeva identiteto *idem*, so »drugo v sestavu istega« genetski kod, družbeni položaj, podedovane spona, pridobljene identifikacije z normami, ideali, vrednostmi, modeli itn. (Ricoeur 145), temeljno določilo samoosredinjenosti identitete *ipse* pa je prav način, kako se sebstvo postavlja v odnos do drugega kot bližnjega. Nič manj kot za pripovedno programiranje empiričnih osebnih identitet, tudi za Moscarda književnost funkcionira kot Ricoeurov »veliki laboratorij« in zaloga vzorov, torej drugosti: njegov na prvi pogled edinstven in izključno na sebe usmerjen pripovedni impulz jasno nakazuje, da je oblikovan po vzoru raztresenega razdiralca fabulativne kohezivnosti Tristrama Shandyja; tako kot Krležev pripovedovalec menda zaman išče

»neko posebno knjigo« v Erazmu, Budi, Avguštinu (prim. *NRP* 69) in v Petrarcu (prim. *NRP* 234) ali v Michelangelovi likovni sikstinski pesnitvi (npr. *NRP* 236, 238–239). Posledica odstranitve alteritete je odkritje notranje praznine, svojevoljno odrekanje lastnemu imenu in razsulo. To ne prizanese niti Krleževemu vnaprej brezimnemu konvertitu, ki se pripovedno konstruira prek avtodestrukcije.

Četudi se zdi, da Krleževega brezimnega »doktorja« spodbuja k uporu predvsem čut za socialno nepravilnost in gnus do meščansko-kapitalistične ideološke in razredne retorike (ki se v primeru Pirandellovega Moscarda dojemajo kot šele naknadna posledica povsem zasebne krize osebne identitete) ter nevrotična nestrpnost do metafizične moči človeške neumnosti, je njegov pravi cilj, ki ni niti malo bolj razumen niti bolj nor od Moscardovega (»v tem svojem položaju se nisem znašel zavoljo živcev, ampak zavoljo logike« *NRP* 71), intersubjektivnost pogleda in jezika – »bit, ujeta v zanko oblik«, »ječa [oblik]« (*J* 72,73)^{xvii} – kot temeljna metonimija vsesplošnega »nasilja«:

Ljudje se medsebojno preganjajo in čutijo, da jih preganjajo [...], pogled, beseda. (*NRP* 22 slov. izd.).

Kot v kitajskih ljudskih gledališčih mi v gledališču spimo, mi tu jemo, mi živimo tu in mi tu umiramo. Ko se udeležujemo začarane predstave, ko igramo igralce in gledalce v eni osebi, ne da bi ločili, kdo je igralec in kdo občinstvo, ne moremo razpoznati, kdo koga opazuje: ali igralec gledalce ali narobe? Kajti dokler nekoga na sceni preganjajo, dokler traja preganjanje [...], bi bilo težavno presoditi, ali niso preganjalci samo preganjane zveri [...]. [...] mi gledamo in smo prav tako gledani [...]. (*NRP* 271 slov. izd.)^{xviii}

Gnus nad nasiljem, ki tu in tam dozdevno na abstraktnejši ravni muči Pirandellovega spreobrnjenca, je prav tako tesno povezan s pogledom:

[...] kakor hitro sem začutil, da me ljudje gledajo, se mi je zazdelo, da prenašam grozno nasilje, ker sem mislil, kako mi vse te oči pripisujejo podobo, ki nikakor ni moja podoba, kot sem jo poznal, marveč neka druga, ki je nisem mogel ne prepoznati ne preprečiti [...] (*J* 97)^{xix}

Tako je! Vse je tu [...] v tem nasilju. Vsakdo hoče drugim vsiliti svet, ki ga ima v sebi, kot da bi bil zunaj, in doseči, da bi ga vsi videli na njegov način in da v njem drugi ne morejo obstajati drugače, kot jih vidi on. [...] Kakšna je lahko resničnost, ki jo večina ljudi uspe vzpostaviti v sebi? Bedna, neobstoja, negotova. In nasilneži, evo, to izkoriščajo! Ali bolje, slepijo se, da to lahko izkoristijo, ko druge in vse stvari silijo, da sprejmejo in prenašajo smisel in vrednost, ki jo oni pripisujejo sami sebi, drugim, stvarjem, kot da bi vse videli in čutili, mislili in celo govorili na njihov način. [...] Slepijo se, zato ker jim dejansko [...] ne uspe vsiliti karkoli dru-

gege razen besed. [...] Ah, in vendar na ta način ustvarja tako imenovano splošno mišljenje. (J 102)^{xx}

Nasilje, »klanje«, ki »traja že od stvarjenja sveta« (NRP 154), po mnenju Krleževega lika-pripovedovalca izhaja iz trenja optično-diskurzivnih sklopov, tako imenovanih »pogledov na svet«, ki so nasilno orožje in hkra-ti enako agresivna »samoobrambna metoda« (ker »Abstraktno ni možno bivati«, J 72)^{xxi}:

Da bi človek lahko v sebi pomiril svoja lastna protislovja, [...] bi moral najprej pospraviti nered v sebi in okoli sebe, da nadahne smisel vsesplošnemu nesmislu okoli sebe in v samem sebi, in to po neki posebni samoobrambni metodi, ki se vulgarno, v vsakodnevem življenju imenuje »pogled na svet«. [...] vsi oni imajo svoje poglede na svet, jaz pa ga na žalost nimam, [...] jaz ga nikoli nisem imel. Če bi človek lahko rešil odprto vprašanje svoje skrivnostne usode s kakršnikoli »pogledom na svet« kot z revolverjem ali s sredstvom za spanje, [...] če bi bila kje kaka trgovina s »pogledi na svet«, kakšna optična delavnica [...] bi človek [...] kupil nekaj ducatov »pogledov na svet«, nekaj za pokušino in nekaj za rezervo. [...] Precej dolgo že svetlikajo skozi temo človeške zavesti vsi ti nešteti, vse razrešujoči »pogledi na svet«, mogoče že dvajset ali trideset tisoč let. [...] tema človeške zavesti, vidite, pa ostaja zmeraj ista: enako gosta, enako skrivnostna in enako mračna! (NRP 170–173 slov. izd.).^{xxii}

Nasilje očitno ni navaden izpad skrajno bahavega posameznika, kot je Domačinski, spremenjen v sinekdoho politike in ekonomije trenutno ustoličenega »pogleda na svet«, ki nasilje proizvaja in ščiti, a bi pozneje utegnil postati alegorija nekega drugega, vselej aktualnega sistema, kateremu bi ga bilo mogoče nadomestiti z nekim boljšim sistemom (prim. NRP 154). Nasilje je sama ekonomija pogleda, ki zadrži sliko »gledanih bitij v predstavi sveta« (Lacan, *Le Séminaire. Livre XI* 87), oblikuje identiteto *idem*, jo poimenuje in razmešča v priročne, normativne razrede konstrukcij. Nasilna je sama vnanjost »pogleda na svet«, kajti ipseiteta osvobaja tudi tistega, ki bi se hotel odreči kakršnemukoli svojemu »pogledu na svet«, tistega, ki bi želel živeti »za sebe« (J 85)^{xxiii} (NRP 30), neviden, neimenovan, neklasificiran, nevmešan v nasilje, pa vseeno neizprosno ostaja ne le podvržen načelni ekonomiji nasilja pogleda, ki ga deli na vidni *idem* in nevidni in nedosegljivi *ipse*, ampak je tudi dobesedno podrejen »temnemu, živalskemu nagonu« (NRP 246; prim. 48, 220, 224; prim. J 137, 141), da tudi sam telesno obračuna z naključnimi odposlanci »pogleda« (prim. NRP 245). Ali lahko igralsko masko, pod katero nastopa v predstavi nasilja, umakne z obraza svoje *ipse*, tako da enostavno preneha igrati, kadar nasilje ne pripada Domačinskemu in njegovi ekonomiji, ampak se je udomačilo, udomilo v samem hišnem lastniku, ki pripoveduje, kako je poskušal uničiti

lastno hišno lastništvo, rešiti se hiše, ki ga drži v lasti njegovega lastništva, razrušiti hišo-ekonomijo svoje neproblematične identitete in tako postati »problematična oseba« (NRP 242)?

In tu je [...] ključ za razumevanje moje situacije [...]: do tistega trenutka sem z določene višine [...] opazoval ta ples v maskah [...], nisem se pa resnično zavedal, kako tudi jaz osebno nisem nič drugega kot navadna maska [...]. Ko pa sem se znašel v brezglavi gneči, so se odnosi spremenili: od molčečnega, ki pasivno opazuje, sem postal človek, ki je vlogo preprosto zato, ker je občutil, da igra napak, prenehal igrati [...]. (NRP 54 slov. izd.)^{xxiv}

Pasivno opazovanje – soudeležba v ekonomiji pogleda pod opazovano masko identitete *idem* – se je nehalo izključno zato, da bi izjavljalec postal protagonist, vreden pripovedi, subjekt edine prave »akcije«, s katero bi – v prvinskem gonu za »čisto destrukcijo, po kateri bi se nemara utegnili začeti pravi govor, pravi svet« (Lasić 181) – pasivna maska lahko pridobila dostojanstvo človeka, ki sam sebe ogleduje v svoji *ipse* z »nešteto življenjskimi možnostmi, odprtimi v razne smeri« (NRP 169), dostojanstvo človeka brez zastave in brez »pogleda na svet«. Takšen človek bi lahko pridobil status literarnega lika. Toda dozdevno prenehanje igranja (tj. na novo vzpostavljeni stik z lastno ipseiteto) – igro namreč pripovedovalčev lik vseeno prisilno nadaljuje tudi v družini (prim. NRP 66) in v sodni dvorani (prim. NRP 96), izpostavljen pogledom škodoželjne množice, enako kot Vitangelo Moscarda, utesnjen z dejstvom, da lahko tuji pogled identiteto *idem* uglednega meščana, oderuha ali hišnega lastnika zlahka nadomesti z enakovredno identiteto *idem* norca (prim. J 102, 110–111; NRP 246, 251), podkupljivca (prim. NRP 223), ovaduha (NRP 220) ali ponarejevalca (prim. NRP 245, 255) – je eno od protislovij, v katerega se izrecno zaplete izjavljalec pripovedni program v spopadu s pripovednimi programi drugih. Pri tem sta obe vrsti stkani okoli dveh homonimnih, vendar radikalno zoperstavljenih »logik«: ena je namreč tavitološka »njihova logika« (NRP 45), »nekakšna konvencionalna družabna igra, ki jo igrajo po pravilu. Pravilo pa je tole: svet je takšen, kakršen je, in ni ga treba popravljati« (prav tam), povsem nasprotna pa bi ji morala biti logika »zdrave ljudske pameti«: »treba je ostati logičen, saj, kakorkoli že, logika ni nikoli nezanesljiv vodič« (NRP 63 slov. izd.)^{xxv} Glede na to, da je »logika« na strani predstavnika (kapitalistične) ekonomije pogleda (prim. J 115) in potemtakem tudi na strani Moscardovega dvojnika *idem*, ki je »nekdo drug v meni« (J 102),^{xxvi} je Moscardov cilj »uničiti logiko njegove [tj. njihove] resničnosti« z dejanjem, »ki je v popolnem nasprotju z njim in je nedosledno« (J 91),^{xxvii} se pravi, da z nasiljem protislovja svojim postopkom spodmakne vsako logično podlago: »Brez kakršnekoli logike! Brez kakršnekoli logike! Tako!« (J 107)^{xxviii} Logika *ipse* je v protislovju z

logiko *idem* (»Dva svetova, dve logiki, dve mentaliteti!« NRP 75), a ravno zato, ker je protislovje njeno orožje, je v protislovju tudi sama s seboj. To najavlja tudi samo rojstvo pripovedovalca:

Ponoči, v intimnem, polglasnem pogovoru s samim seboj, nikakor ne morem pravzaprav logično upravičiti, zakaj se zadnji čas tako vznemirjam zaradi človeške neumnosti [...] To so, vidite, vprašanja, na katera ni odgovora, ker so to povsem nejasni problemi, celo – lahko bi rekli – nerazložljivi, človeška pamet pa je otožno nemočna, a če se kdo vznemirja zaradi človeške neumnosti, ni niti sam pretirano obdarjen s pametjo ... in tako naprej, tako nekako – še sam ne vem, kaj sem hotel pravzaprav povedati? (NRP 9–10 slv. izd.)^{xxix}

Kaj sem pravzaprav hotel reči? »Moja lastna življenjska resnica, kako je videti?« (NRP 230)

Kako je videti protislovna »resnica« pripovednega subjekta? Ali lahko slednji skozi pripovedovanje na novo poveže svoje celotno življenje z »obratom«, tj. da se obrne na logiko identitete *ipse*, tako da ga naknadnost kot lastnost pripovedi napeljuje na pogajanje med »prej« in »potem«, identiteti *ipse* pa omogoči, da se oblikuje okoli radikalnega, prдавnega odklanjanja »pogleda na svet«, ki je bil baje »že takrat, pred dvajsetimi leti, 'negativen', pa se vse svoje življenje ni razvil do nečesa pozitivnega«? (NRP 169) Ali si je sploh mogoče predstavljati, »da bi ta človek [zdaj 'on sam kot drugi'], preživel povsem normalno, neposredno življenje [...], ne bi padel v celo vrsto protislovij, ne bi živel navideznega življenja [...]«? (NRP 170). »Neposrednega življenja«, življenja »logično« vzpostavljene dialektike med *idem* in *ipse*, koherentnega in doslednega življenja si ni moč predstavljati niti v pripovedi, razen kot pripovedno hipotezo. To je razlog, da to življenje kot tako ne more biti neposredno, neposredovano in neprotislovno; pripovedovanje zmeraj goji laž, masko in protislovje pripovedi. Med mikroprimeri protislovja posebej izstopa trenutek, ko jaz-hišni lastnik Pankraciju Harambaševiću, prav tako hišnemu lastniku, izzivalno pravi: »Jaz nisem hišni lastnik!« (NRP 48). Vitangelo Moscarda – ta ima s Krleževim pripovedovalcem mnoge skupne, tu neomenjene motivne podrobnosti – je prav tako hišni lastnik, ki se loti razdiranja svoje hišnolastniške identitete *idem* s sopostavitvijo diametralnega nasprotja; v občudovanja vredni nameri, vendar z dejanjem, obsojenim na neuspeh, namreč podarja svojo hišo revežu, saj namesto identitete dobrotnika, ki bi zamenjala identiteto oduhu, pridobi identiteto norca. To je posledica trajnega hišnega lastništva, lastništva hiše jezika nad njegovo identiteto *idem*, okamenjujočega pogleda, ki ga nenehno preganja v ječi oblik in »regularnosti izkustev« (J 86).^{xxx} Krležev hišni lastnik (ki namerava prodati svojo hišo-jaz-*idem*) lahko zanika svoje hišno lastništvo, toda njegovo iskanje sebstva je vseeno še zmeraj

metaforično prikazljivo kot svobodna izbira, da se po lastni volji vrže z balkona hiše, ki jo (ali katera ga) ima v lasti (prim. *NRP* 155).

S tem ko zapusti predstavo identitete *idem*, da bi izpolnil sebi dano obljubo pravičnosti do sebe in do drugega, pa v diegetskem »življenju« še naprej nastopa v predstavi, v kateri se prav ta obljuba *ipse* ne more izpolniti. Tako kot zavoljo svoje podpore preganjanemu odstranjevalcu mask nastada sodni sluga Pero Krneta, tudi neponarejeni genij prvobitne ljudske modrosti, Valent Žganec, poln občudovanja in »nekoliko zaljubljen« v lik prvoosebnega pripovedovalca, prostovoljno preganjanega vzornika, ostaja enako abstraktni drugi, ki bi se mu pripovedovalec baje hotel oddolžiti, vendar ta drugi v skupnem zaporu še naprej ostaja pripovedovalčev sluga.

Če je zunanja identiteta *idem* nasilna konstrukcija pogleda in jezika v ekonomiji »konstruiran[ega] sveta« (*J* 44),^{xxxI} kjer »človek tudi samega sebe jemlje kot snov in se oblikuje [...] kot da je hiša« (*J* 49)^{xxxII} – navkljub ontološki obstojnosti svojega sebstva (»pozabljač bit svoje človeške tvarine« *NRP* 19) – potem tudi »pravo« sebstvo, »notranj[a] čast« (*NRP* 123), »živo mesto« (*J* 129, itn.),^{xxxIII} ipseiteta ni nič manj konstrukcija pripovedovanja, ki z diegetskim povnanjenjem svoje notranjosti odreveneva v novo zunanost. Paradokсно je, da je to sebstvo nezanemarljiva »rana« (*J* 137, 142), a tudi praznina samote (prim. *J* 144; *NRP* 21, 141). Zato je povsem razumljivo, da »velika večina ne išče nikakršnega imaginarnega izhoda, ki ga ni in ga, seveda, tudi biti ne more« (*NRP* 141). Prav tako kot Pirandellov Moscarda v sirotišnici, ki jo je sam financiral, sam sebe vidi, kot da je »nihče«, se razblinja v nenehnem postajanju narave brez identitete in imena ter postaja tavitološka »knjiga, ki jo berem, veter, ki ga pijem« (*J* 189),^{xxxIV} tudi Krležev brodolomec in uničevalec lastne identitete postaja neidentificiran »človek«, ki »hodi in hodi in hodi, potuje, beži, se razbremenjuje, lebdi, lebdi na nihaju, se razblinja na mračnem odzvenu, leti breztelesno in se izgublja [...]« (*NRP* 257) in prav tako se spreminja v knjigo, ki jo bere, v knjigo, ki jo beremo, v telo, ki se razblinja v pripovedovanju, segajoč za Shakespearovo »knjigo«, za trenutkom, ko Hamlet sanja, da se bo odpovedal delovanju: »Da nam je spati. Zaspati. Mirno in dokončno izginiti.« (*NRP* 260). Glede na to, da »spodobna ničla med množico spodobnih sivih ničel« (*NRP* 13), brez kakršnegakoli »obrata«, ki ga romanopisci imenujejo 'usodni'« (*NRP* 22), ne more spremeniti matematične vrednosti, ampak ostaja enako nična »zaspana senca« (*NRP* 257), razpršena v radijskih valovih, se postavlja vprašanje, čemu se sploh lotevati operacije razločevanja med identiteto *idem* in »pravo«, samobitno ipseiteto.

Podvig, ki nima smotra v »dejanskem« svetu in je zato nesmotrn tudi v svetu diegeze, kjer vladajo isti ekonomski in kazenski zakoni »pogleda na svet« (pa tudi isti ekonomski in kazenski zakoni pogleda na subjekt kot

funkcionalno sestavino sistema), je prav rez z »ostrim nožem« (NRP 242). S tem rezom se človek kot *ipse*, kot »bit svoje človeške snovi« (NRP 19) v umetnosti loči od ekonomije uporabnosti, izrabljivosti, smotrnosti, od »pogleda« in diskurzivnih identitet *idem*, kakršne neizprosno oblikujejo in uklepajo njegovega dejanskega dvojnika. Književnost, umetnost nasploh, »laboratorij za miselne poskuse« kot ne-mesto (atopija) »resničnega« človeka, je edino pravo mesto, edino »živo mesto«, edina *hiša*, v kateri funkcionalno-antropološki konstrukt odlaga obrambno površino svoje normiranosti, slači »s sebe svojo krvavo kožo« (NRP 242) in – oproščen dolžnosti, da gleda in da je gledan, da sodi in da je sojen, da nadzoruje svoje interese in se klanja svojim oportunističnim reprezentacijam – *vidi* brezno problema, ki je »vsa njegova skrivnost«, nato vidi samega sebe, kako se vidi, kako se vidi kot drugi, kako se vidi, kot da bi vselej gledal nekoga drugega. Kajti vidi se, kot da je dvojna konstrukcija – »problematična oseba«, ki govori o sebi kot o »problematični osebi« – pripovednega diskurza, kot sam pripovedni diskurz:

[...] če kdo govori ali slika z ostrim nožem, [...] če hoče odkriti sebe, je on tu, mrčen in daljen, in z njim [...] ne vedo, kaj bi počeli, [...] je problematična oseba, [...] nima svojega določenega »pogleda na svet«, ker tak človek ne čuti potrebe [...], da bi gledal svet po predpisu, ko tak človek svet vidi ... Sploh ni treba gledati, marveč videti, v tem je vsa človekova skrivnost ... (NRP 291 slov. izd.)^{xxxv}

Glas s samorazdiranjem samoustvarjene »problematične osebe« – to je avtodiegetskega pripovedovalca, porojenega v trenutku, ko se je njegov lik razcepil na fiktivno antinomijo med (pred pripovedovanjem neobstoječimi) *prej* in *potem* ter med *idem* in *ipse* ter tako postal problem, vreden pripovedovanja in zato tudi razcepljen na lik in pripovedovalca – sam svojega diegetskega dvojnika opredeljuje kot »lingvistično tečnobo« (NRP 169): »To, kar se pripoveduje, je 'pripovedovanje'. Konec koncev pripovedni tekst nima objekta: pripovedni tekst se posveča edino samemu sebi: pripovedni tekst se pripoveduje.« (Barthes, *S/Z* 219) Dialog dveh sogovornikov, ki ju ni lahko identificirati, napeljuje na misel, da sta pripovedovalec in lik kljub večkratni podvojenosti istovetna s pripovednim diskurzom (prim. Barthes, *S/Z* 184). Ker protagonist »samemu sebi« (tako kot dela pripovedovalec od prvega stavka romana, prim. NRP 7) pravi, da bi bilo treba [...] o vsem tem napisati knjigo« (NRP 239) – s tem jemlje resnost tekstu, ki ga beremo kot še neuresničeno ali celo neuresničljivo možnost – se oglašča »sikstinska senca« (NRP 240), metanarativna instanca (o kateri lahko domnevamo, da deloma ustreza pripovedovalčevemu »samem sebi«, drugemu glasu znotraj pripovedovalca, torej neki vrsti njegove *ipse*, ali pa avtoreferencialni razsežnosti samega pripovednega diskurza). Sogovornikov glas (»sikstinska

senca«) namreč pripovedovalcu preprečuje, da bi – s tem ko književnosti, slikarstvu in umetnosti nasploh »z blagim prizvokom ironije« (*prav tam*) odreka sposobnost sklicevanja oziroma delovanja na resničnost – zanikal tudi lastno ontološko obstojnost, poglobljajoč v bralca paradoksní vtis, da knjiga, ki jo bere, ne samo da ni napisana, ampak sploh ne bi imela smisla: »In [...] vi imate še toliko naivnega poguma, da verjamete, da se s knjigo ali sliko lahko sploh kaj pove? Ali celo dokaže? Kakšne slike? Kakšne knjige?« (*prav tam*). Avtoreferencialno »lingvistično tečnarjenje« izpraznjene prve osebe – morda prav glas njegove *ipse*, ki je naenkrat vzniknil iz platnic natisnjene knjige, objavljene pod zvenečim avtorskim imenom – učinkuje, kakor da *ne gre* nikamor izven samega sebe. Zatrjuje namreč, da to, kar se zdi, da je (identiteta *idem* teksta), ni (ipseiteta teksta, tj. odnos teksta do samega sebe in do zunanjega drugega, ki mu je dal obljubo, torej do bralca); da jezik lahko zanika lastne stvaritve kot fiktivne in da redno zanika tudi podnajemnika v svoji hiši, človeka, namišljenega hišnega lastnika, zavedajoč se, da bi človek brez njega tako ali tako ostal brezdomec. Ali da je bralec – sicer prepričan, da se sam, glede na tekst, nahaja v zunajtekstni realnosti – performativno vpisan v diskurzivno tkivo romana, v katerem (misli da) lahko »vidi [...] vso skrivnost človeka« (*NRP* 242), »bit svoje človeške snovi« (*NRP* 19), »odprto vprašanje svoje skrivnostne usode« (*NRP* 143) in potemtakem morda pripovedno naravo svojega osebnega dogovora med *idem* in *ipse*, morda pa samo svoje hrepenenje po smislu kot po ipseiteti teksta. In to navzlic temu, da mu diskurz v *Na robu pameti* odločno pravi, da nima svojega »pogleda na svet«, da ga tudi nikoli ni imel in da ga tudi nikomur ne more dati (prim. *NRP* 143), kakor tudi da s knjigo ni moč ničesar (referencialno) »reči« ali »dokazati« (*NRP* 240), saj v pripovednem tekstu »pravzaprav ne 'vidimo' ničesar« (Barthes, *Introduction* 52).

Prevedla Jelka Kernev Štrajn

OPOMBE

¹ Bankir, oderuh, zabiti soprog in hišni lastnik pri Pirandellu; doktor prava, glavni advokat Domačinskega, apotekarski zet in hišni lastnik pri Krleži.

² O izotopiji lutke, maske, igranja in podobnega kot o metafori heteronomije pri Krleži in v literarni tradiciji, prim. Žmegač 193–272.

³ Pirandellov pripovedovalec se z bogatimi stearnovskimi metalepsami obrača »na vas«, ki vam »nikoli ni šinilo v glavo, da se hočete videti, kako živite« (*J* 29; prim. 35–50, 68, 74, 76, 79, 80, 133, 136, 145 / »a voi non è mai passato per il capo di volervi veder vivere«, *U* 706, prim. *passim*); v diskurz Krleževega pripovedovalca »v polglasnem razgovoru s samim seboj« (*NRP* 7); kjer izvede tirado o univerzalnosti človeške neumnosti (pri tem vnaprej

spodkopava svojo lastno izjavljajno avtoriteto, pripominjajoč, da je »nikakor ne mor[c] zares logično opravičiti« (NRP 7), ter s tem tudi samega sebe vključuje v referenčno polje (prim. NRP 8)). Že po prvem odstavku se namreč vsili ravno vprašanje, glede katerega ni jasno, ali ga postavlja pripovedovalec samemu sebi ali naslovljenec.

⁴ Pripovedovanje je v obeh primerih retrospektivno, tj. analeptično, tako Biti v zvezi s Krleževim romanom na primer opaža, kako je »celotno dogajanje [...] umeščeno v analepso, vse, kar se dogaja, se dogaja samo v spominjanju,« a »položaj spominjanja [...] je pravzaprav položaj pripovedovanja« (78), toda kaže se spomniti Ricœurjeve pripombe, da je literarna pripoved načeloma vselej retrospektivna, »vendar samo v enem smislu: samo v pripovedovalčevih očeh so pripovedni dogodki videti, kot da so se odigrali v preteklosti. Preteklost pripovedovanja je zgolj kvazi-preteklost pripovednega glasu« (192). Pripovedovanje z analepso ustvarja iluzijo predhodnega življenja; toda razcep na »prej« in »potem« –, ki v primeru konverzijske avtodiegeze ustreza eksperimentalnemu razkolu med čisto »idem« in čisto »ipse«, tj. dotedanji iluzorni samoistovetnosti in inauguraciji naprežanja za njeno modifikacijo ali ovrženje prek na novo vzpostavljene avtorefleksije – pripada izključno pripovedi in kot takšen ustvarja pripovedno identiteto.

⁵ Prim. J 40–42, 44, 47, 49–50, 51–52, 167, 190 / U 772–774, 776, 778–779, 789–781, 880, 902; NRP 137.

⁶ »Njega je bilo mogoče videti, on pa ni mogel videti mene. Zame je bil to, kar sem bil za druge jaz, ki me je bilo mogoče videti, sam sebe pa nisem mogel videti. [...] V ogledalu se nisem videl, bil pa sem viden; tako se drugi ni videl, pač pa je videl moj obraz in videl sebe, kako ga gledam.« (J 21 / »Egli poteva esser veduto e non vedermi. Era per me quel che io ero per gli altri, che potevo esser veduto e non vedermi. [...] Io nello specchio non mi vedevo ed ero veduto; così l'altro, non si vedevo, ma vedevo il mio viso e si vedevo guardato da me.« (U 754).

OPOMBE PREVAJALKE

^I Istost, ang. same, fr. *mêmeté*.

^{II} Avtorefleksivno sebstvo, ang. self, fr. *ipséité*. Ob tem kaže opozoriti, da je problematiko omenjenih dveh vidikov identitete (*idem in ipse*) v našem prostoru odprla Jola Škulj v članku »Literature as Repository of Historical Consciousness: Reinterpreted Tales of Mnemosyne«, v *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 2000, str. 411–419.

^{III} »un' importanza [...] assoluta« (U 86).

^{IV} »fatti« (U 798, 76).

^V »fantoccio« (U 779), »marionetta« (858, 867); »bambola«, (859).

^{VI} U 756–758, 787, 788, 791, 798, 813, 859, 861.

^{VII} U 824.

^{VIII} »un estraneo« (U 748–754, 780).

^{IX} »Chi era? [...] Chi era? Ero io?« (U 756).

^X »Kako je uopće protekao moj život? Što znači sve to u meni i oko mene? [...] Moja vlastita životna istina kako izgleda?« (NRP 230)

^{XI} »come un cieco« (U 796, 858).

^{XII} »bio sam uredna ništica među masom urednih sivih ništica.« (NRP 13)

^{XIII} »kod sveopćeg čišćenja pedrasuda pokazao posve drugim čovjekom nego što [je] samome sebi i svojim bližnjima izgledao jednoga čitavog života.« (NRP 16)

^{XIV} »giocargli un brutto tiro [...], cioè, a fargli compiere un atto del tutto contrario a lui e incoerente: un atto che, distruggendo di colpo la logica della sua realtà, lo annientasse [...] agli occhi [...] di tanti altri,« (U 813–814)

^{xv} »Cominciò da questo il mio male. Quel male che doveva ridurmi in breve in condizioni di spirito e di corpo così misere e disperate che certo ne sarei morto o impazzito, ove in esso medesimo non avessi trovato (come dirò) il rimedio che doveva guarirmene.« (U 742)

^{xvi} »Ležim u sobi, zavješenoj crnim zavjesama, i ne snalazim se pred najosnovnijim pitanjem: da li je to u meni početak ozdravljenja ili ću eventualno oslijepjeti i tako ostati u crnoj sobi, u svojim vlastitim samoćama, osamljen i potpuno sam, ili se tek nalazim pred bitkama, a sve to do danas bilo je tiha i idilična uvertira prije kreševa u kojima ću možda izgubiti glavu, ali zastave ne ću predati ni zatajiti? Imam li ja uopće zastavu?« (NRP 230–231)

^{xvii} »Bisogna che s'intrappoli l'essere in una forma«, »prigione [delle forme]« (U 798).

^{xviii} »Ljudi se progone uzajamno i osjećaju se progonjenima [...] od pogleda, od riječi.« (NRP 18).

»Kao u pučkim kitajskim kazalištima, mi spavamo u gledalištu, mi se tu hranimo, mi živimo tu i mi tu umiremo. Prisustvujući začaranoj predstavi, glumeći glumce i gledaoce u jednom licu, ne razbirući tko je glumac a tko publika, mi ne razaznajemo tko koga promatra: da li glumci gledaoce ili obratno? Jer dok nekoga gone na sceni, dok hajka traje, [...] teško bi bilo prosuditi nisu li i goniči sami progonjene zvijeri [...]« (NRP 225)

»[...] mi gledamo, ali smo isto tako i gledani [...]« (NRP 226)

^{xix} »[...] a vedermi addosso gli occhi della gente mi pareva di sottostare a un'orribile sopraffazione pensando che tutti quegli occhi mi davano un'immagine che non era certo quella che io mi conoscevo ma un'altra ch'io non potevo né conoscere né impedire [...]« (U 819)

^{xx} »Ma sì! è qui tutto [...] in questa sopraffazione. Ciascuno vuole imporre agli altri quel mondo che ha dentro, come se fosse fuori, e che tutti debbano vederlo a suo modo, e che gli altri non possano esservi se non come li vede lui. [...] Che realtà può essere quella che la maggioranza degli uomini riesce a costituire in sé? Misera, labile, incerta. E i sopraffattori, ecco, ne approfittano! O piuttosto, s'illudono di poterne profittare, facendo subire o accettare quel senso e quel valore ch'essi danno a se stessi, agli altri, alle cose, per modo che tutti vedano e sentano, pensino e parlino a modo loro. [...] S'illudono perché in verità poi, [...] non riescono a imporre altro che parole. [...] Eh, ma si formano pure così le così dette opinioni correnti!« (U 824–825)

^{xxi} »In astratto non si è.« (U 798)

^{xxii} »Da bi čovjek mogao pomiriti u sebi svoja vlastita protuslovlja, [...] čovjek mora da sredi nered u sebi i oko sebe, da nadahne smisao sveopćem besmislu oko sebe i u sebi samome, po jednoj naročitoj samoobrambenoj metodi koja se vulgarno, u svakodnevnome životu, zove "pogled na svijet". [...] svi oni imaju svoje "pogleda na svijet", a ja ga, nažalost, nemam, [...] ja ga nikada nisam ni imao. Kad bi čovjek mogao da riješi otvoreno pitanje svoje zagonetne sudbine bilo kakvim "pogledom na svijet", kao revolverom ili kao sredstvom za spavanje, [...] kad bi negdje radio nekakav dućan, nekakva trgovina "pogleda na svijet", čovjek bi [...] kupio nekoliko kutija najpotrebnijih, najudobnijih, najsuvremenijih "pogleda na svijet". [...] Svi ti bezbrojni sverazrješujući i sveodgonetavajući "pogledi na svijet" svjetlucaju kroz tminu ljudske svijesti već prilično dugo, možda već dvadeset ili trideset hiljada godina [...] a tmina ljudske svijesti, vidite, ostaje uvijek jedna te ista: jednako gusta, jednako zagonetna i jednako mračna!« (NRP 141–144)

^{xxiii} »Non ho più mondo per me.« (U 807)

^{xxiv} »I evo [...] ključ za razumijevanje moje situacije [...]: do onog momenta ja sam s izvjesne visine [...] promatrao taj bal pod maskama, [...] a nisam imao stvarno svijesti o tome kako ni ja lično nisam ništa drugo do obična maska [...]. Ali kad sam se našao u obezglavljenju gužvi, odnosi su se izmijenili: od šutljivca koji pasivno promatra postao sam čovjek koji je prestao da glumi prosto zato, jer je osjetio kako glumi krivo [...]« (NRP 44)

^{xxv} »treba ostati logičan jer, bilo kako bilo, logika nikad nije nepouzdan vodič« (NRP 52)

^{xxvi} »un altro in me« (U 824).

^{xxvii} »distrugge[re] [...] la logica della sua realtà – »un atto del tutto contrario a lui e incoerente« (U 814).

^{xxviii} »Senza nessuna logical Senza nessuna logical Così!« (U 839).

^{xxix} »Noću, u intimnom, poluglasnom razgovoru sa samim sobom, nikako ne mogu zapravo logički opravdati zašto se u posljednje vrijeme toliko uzrujavam zbog ljudske gluposti. [...] To su, vidite, pitanja na koja nema odgovora jer su to problemi sasvim nejasni, čak, moglo bi se reći, i neobjašnjivi, a ljudska je pamet tugaljivo bespomoćna, pak ako se netko uzrujava zbog ljudske gluposti, ne će biti ni sam baš pretjerano obdaren umom... i tako dalje, otprilike – ni sam ne znam što sam zapravo htio da kažem?« (NRP 7–8)

^{xxx} »la regolarità delle esperienze« (U 808).

^{xxxi} »un mondo costruito« (U 774).

^{xxxii} »L'uomo piglia a materia anche se stesso, e si costruisce [...] come una casa« (U 778).

^{xxxiii} »Il punto vivo« (U 848 itn.).

^{xxxiv} »il libro che leggo, il vento che bevo« (U 910).

^{xxxv} [...] ako netko govori ili slika oštrim nožem, [...] ako hoće da otkrije sebe, on je tu, mračan i dalek, i s njime [...] ne znaju što bi počeli, [...] on je problematično lice, [...] on nema svoga nekog određenog "pogleda na svijet", jer takav čovjek nema potrebe [...] da svijet gleda po propisu, kada takav čovjek svijet vidi. Ne treba uopće gledati, nego vidjeti, u tome leži čitava tajna čovjeka.« (NRP 242)

LITERATURA

Barthes, Roland. »Introduction à l'analyse structurale des récits.« *Poétique du récit*. R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon. Paris: Seuil, 1977 [1966]. 7–57.

— — —. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

Biti, Vladimir (1984). »Krlježa i evropski roman.« *Književna smotra* 26. 54–55 (1984): 63–82.

Krlježa, Miroslav. *Na rubu pameti* [= NRP]. Zagreb: Naklada Ljevak – Matica hrvatska – HAZU, 2000 [1938].*

Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.

— — —. *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. 1964*. Paris: Seuil, 1973.

— — —. *Jedan, nijedan i sto tisuća* [= J]. Prevedla M. Čale. Zagreb: Konzor, 1999 [1925].

Pirandello, Luigi. *Uno, nessuno e centomila* [= U]. Tutti i romanzi. 2. zv. Uredio Giovanni Macchia. Milano: Mondadori, 1990: 737–902.

Ricœur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

Žmegač, Viktor. *Krlježini evropski obzori. Djelo u komparativnom kontekstu*. Zagreb: Znanje, 2001².

* Vsi daljši poslovenjeni citati v tekstu so vzeti iz knjige: Krlježa, Miroslav. *Na rubu pameti*. Prev. Cvetko Zagorski. Ljubljana: MK, 1975. (Op. prev.)

Idem vs Ipse: The Performance of Narrative Identity in Pirandello's Uno, nessuno e centomila and Krleža's Na rubu pameti

Key words: naratology / narrator / narrative technique / narrative identity / Pirandello, Luigi / Krleža, Miroslav

Articulating the interdependence between narration and the constitution of personal identity in structurally homologous ways, Pirandello's *Uno, nessuno e centomila* (One, No One, and One Hundred Thousand, 1925) and Krleža's *Na rubu pameti* (On the Edge of Reason, 1938) could be taken to substantiate Ricœur's claim that fiction is a laboratory that tests the potentials of narrative identity. In both cases, the plot revolves around a break that seems to have occurred within the previous, presumably coherent, identity of the respective main characters, but which is also the foundational event of their birth to narration, both as narrative characters and as autodiegetic narrators. The "semic configurations" (Barthes) of the self-narrating subjects are predicated on the acknowledgment of the gap between their appearance as "heteronomically" determined (Žmegač) persons and their ungraspable inner selves, the latter being suddenly perceived as obliterated by the former. The two aspects of personal identity, which constitute an ethical-ontological and autobiographical split, correspond to what Ricœur defines as the numerical identity of uniqueness, continuity, and permanence of structural properties allowing for successive re-identifications, or *idem*-identity (*mémeté*), and the reflexive relation to one's own self, implying responsibility towards the other, or *ipse*-identity (*ipséité*). The autodiegetic narrators provide an account of their characters' efforts to recover their ipseities, shattered as these are not only by the inevitable exposure of the subject to the violence of the other's gaze, but also by their own mechanical conformity to normalcy. Violence breeds violence: by deciding to destroy its double, and the self forfeits the possibility of its own self-reflexive action. The self claiming its rights is revealed to be a construction of narrative discourse – which, for its part, displays the improbable realization of the literary text's ipseity; that is, of its meaning beyond the surface of its illusionary referentiality.

February / Februar 2007

Sartre's Encounter with China: Discovery and Reconstruction of the Human Paradigm in New-era Chinese Literature

Wu Gefei

China University of Mining and Technology, School of Foreign Studies, Xuzhou, Jiangsu, P R China, 221116
xzjeffrey@yahoo.com.cn

As one of the most influential contemporary Western cultural currents in China, Sartrean Existentialism has enlightened and deepened the literary presentation of the self and life since the beginning of the 1980s. From the late 1980s and into the 1990s, "New Realism," "New Generation," and "Late Generation" appeared on the literary stage, their writings indicating a kind of Sinolization of Sartrean discourses.

Key words: Chinese literature / existentialism / philosophical influences / Sartre, Jean Paul

From the 1980s onwards, with the advent of China's reform and opening-up to the outside world, Chinese ideology, theory, and literature began to enjoy a revival and a gradual prosperity. In literature, the central government significantly amended its policies regarding literary production, freeing literature from the yoke of political restrictions.¹ European and American "capitalist" cultural trends and currents, which had been criticized and expelled since the establishment of the People's Republic of China in 1949, began to be translated and introduced into China. The years from 1980 to 1989 witnessed the entry of almost all types of Western "modernist" thoughts in politics, literature, and philosophy onto the Chinese ideological stage, creating an upsurge of interest in Western modernism. As part of this, Jean-Paul Sartre-centered "existentialism" was the most noticeable.² Generally speaking, Sartrean existentialism, among other Western currents of thought, has had a remarkable impact on the methodology and ideology of Chinese literary production since the beginning of the 1980s. It has promoted the discovery, deepening, and reconstruction of the human paradigm,³ and has generated a new form of humanism in New Era Chinese literature.⁴

In Europe, existentialism is both a philosophical and esthetic trend of complex constituents. Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Kafka,

Martin Heidegger, Albert Camus, Sartre, and Simon De Beauvoir, Sartre's life's companion, are all regarded by Westerners as representatives of existentialism. Almost all the works from the philosophers mentioned above were introduced to and translated in China since the beginning of the New Era. During this process, the literary and philosophical works of Sartre had an overwhelming influence on Chinese literature in the post-1978 era. Although some scholars state that the influences of existentialism can be divided into the "Sartrean" and "Heideggerian,"⁵ I prefer to think that the greatest influence came from Sartre. The influence of existentialism is overwhelmingly that of Sartre in New Era Chinese literature⁶ because Sartrean existentialism in China has long been considered a mix of all the schools of existentialism that have ever been produced in the past several decades, while at the same time he developed an existentialist notion of his own.⁷ Sartre is a great philosopher and literary master, as well a famous social activist: he not only produced a number of novels, dramas, and critical literary works advocating his existentialist thought and theory, but also actively participated in various social and political struggles for national freedom and independence. He is a committed writer in real sense. All of the attributes mentioned above made Sartre's theoretical and social reputation exceed any other existentialists introduced to China.

Since the 1980s, especially during the "Sartre Craze,"⁸ a great deal of work was done translating and researching Sartrean existentialism in both philosophical and literary circles in China. However, it is difficult to find in-depth theoretical exploration concerning Sartre's influences on New Era Chinese literature, which is unfortunate because the achievements of Chinese literature that have been made in the past twenty years have much to do with its encounter with Western cultural thoughts brought into China immediately after the end of the Cultural Revolution. "No writer can be exempted from being influenced by others or influencing others" (Brunel 34). If we cannot reveal the process by which the literature of a certain period experiences the influence of foreign cultures, then we lose a precious opportunity to understand the development, evolution, and birth of new literature. The process of influence is a complicated mechanism, during which the vitality of foreign cultures is assimilated into the literary body and consciousness of China, promoting changes in its structure, style, texture, constituents, and spirituality, engendering a completely new literary form. Thus, research on foreign cultural influence is the revelation and exploration of how a foreign culture is received, accepted, utilized, referred to, and absorbed by Chinese culture, as well as the mechanism that makes the culture evolve in its modes and paradigms.

As a new kind of humanism, Sartre's existential philosophy as well as his literary works greatly contributed to the discovery and deepening of the human paradigm in New Era Chinese literature. Chen Rong is one of the female writers that resorted to Sartre in her writings in the early 1980s, and she is the only writer that directly discussed Sartrean thoughts and principles in her novels. For example, in 1984, she published a novelette entitled *Yang Yueyue he sate zhi yanjiu* (Yang Yueyue and the Study of Sartre), giving an account of an ordinary but unusual woman's marital experience full of frustrations and upset. The eye-catching aspect of the novel is that many paragraphs deal with the author's attitudes towards Sartrean philosophy and its social influences through the mouth of the narrator. In the novelette Chen Rong, via the narrator, states that (a) Sartre was a unique writer in the world with an extraordinary talent. He was also a political activist and fighter enjoying worldwide popularity, and he had a friendly attitude towards China and Chinese revolutions. (b) Sartre proposed such notions as "the precedence of existence over essence," "freedom of choice," and "bearing responsibilities," which are correct at least in two aspects. First, it is against theism. That is, it is not God that created man according to His own will; rather, it is man that has made himself by making free choices. Second, it is against fatalism. A human being is not a slave of destiny; he is entitled to project and create his own future according to his own purpose. Take, for instance, the concept of "what it is like to be a writer." The title of writer itself is a given one, but "the definition of 'what it is like to be a writer' is not the result of God's will and destiny's arrangement. In effect, it is derived from your personal dedication to and involvement in the world and life according to your own will." (c) Although Sartre is not a proletarian revolutionary philosopher, we cannot simply and rudely denounce Sartre's philosophy as a "capitalist instrument." Thus, all in all, Chen Rong has given a generally affirmative evaluation of Sartre, which is a fairly just attitude. Such an affirmative evaluation required great courage in the historic context of the mid-1980s, when the political left was still affecting literary policies. Moreover, Chen Rong grasped the key points of Sartrean ideology and gave them a simplified and easily understandable explanation. It shows that she had an in-depth and meticulous reading and thinking about Sartrean works. In the novel, she proclaims repeatedly, via the narrator's voice, that "I have read Sartre's *Being and Nothingness* and he later published articles defending his own philosophy," and "I am still studying Sartre" (Chen Rong 87), and so on. The Sartrean influence and enlightenment on the theme of *Yang Yueyue and the Study of Sartre* is seen in two aspects. First, it advocates the breaking of bondage and the oppression of feudal consciousness, the liberation of personality, the improvement of

individual dignity, and the promotion of personal independence. Second, it encourages fighting against life's difficulties, performing actions from one's self-consciousness, and endeavoring to be the master of one's own destiny. In this novel, the author also puts some of Sartre's rational and progressive humanist notions into the characterizations and plot, making a relentless attack on the remains of Chinese feudal culture, rectifying the obsolete and rotten moral principles and values embedded in traditional culture that oppress and negate the subjectivity of human beings. It is therefore reasonable to say, taking Sartrean philosophy as a weapon, that in the early 1980s Chen Rong successfully paved the way for the discovery of the human paradigm in New Era Chinese literature.

Starting in the early 1980s, a group of young writers came to be known in literary circles. Liu Suola, Zhang Xinxin, Xu Xing, Ma Yuan, Can Xue, and Chen Ran stood out; they became the mainstream recipients of Sartrean existentialism due to the particular era they lived in. These young writers, born in the 1950s and 1960s, spent their childhood in fervent political movements such as "Against Rightists," "Go to Rural and Mountain Regions," and "The Great Cultural Revolution," which were considered quite a rupture from traditional Chinese culture. Literature-oriented young people growing up in such a cultural desert soon became trapped in a sense of loss after the revolutionary movements came to an end, their previous beliefs and pride having disappeared, their ideals no longer making them passionate and excited. Furthermore, after experiencing the difficulties and hardships of life, they had developed a deep sense of absurdity, isolation, and anguish towards the world. It was just at that particular time, with the implementation of reform and the opening-up policy by the central government, when many modern irrational Western cultural trends burst into China. Many university students, young writers, and scholars, after their initial amazement, immediately recognized and accepted them because their minds at that time were simply barren and in sore need of stimulating input. Having discovered foreign thoughts corresponding to what they had experienced, contemplated, and intended to express, they instinctively accepted them naturally. Sartrean existentialism was one of the modern Western philosophical and esthetic thoughts that seized the minds of Chinese intellectual youth at that time.

During the mid-1980s, there was an upsurge in reading, learning, and studying Sartre in Chinese academic fields, especially literature, mainly by intellectual young people. Being active in their ideas, young intellectuals not only accepted the new ideas quickly, but also expressed them enthusiastically, rapidly disseminating these new ideas with a striking effect. As the writer Han Shaogong commented at that time, "no matter whether Sartre,

Hemingway, or Antmatov are introduced, it will definitely create a shock” (35). The reasons for the “Sartre Craze” are not complex. First, the essential concept of Sartrean existentialism is “freedom” based on the idea of pure antitheism. It advocates the individual’s escape from the dungeon of traditional values and realization of the self’s essence by making free choices. Such an idea easily produces a resonance among young people, especially young intellectuals. Second, Sartre’s description of isolation, absurdity, and self-consciousness is in accordance with those young writers’ own experiences of reality and life. Because there is no God in the world and the world is so absurd, the self is the only thing that can be trusted and relied upon. Therefore, to explore, understand, express, and realize the self became the behavioral connection that linked them to the real world. As Liu Suola said in 1985: “at that time I have nothing to rely on, and no hope at all; I have nothing but my ‘self.’ Therefore, by relying on the self, I hope to manifest it thoroughly in my survival’s struggle” (Zhao Mei 89). Actually, to recast an absent self via freedom of options was one of the prevailing themes in literary works written by young people at that time. Taking their particular lives and conditions into consideration, it is no accident that these writers turned to and were enlightened by Sartrean existentialism.

Sartre’s existentialist philosophy and writings have continued to enlighten and deepen descriptions of life and the self in Chinese literature since the beginning of the 1980s. At the end of the 1970s, when the “Great Cultural Revolution” was just over, “Scarred Novel” by Lu Xinhua, “Reflective Novel” by Liu Xinwu, and other works began to appear as a reflection of the Cultural Revolution. A trend of depicting “humanism” became popular in Chinese literary circles. “Humanism,” “The Capitalized MAN,” “Literature is Humanism,” and “The Subjectivity of Literature” were focuses of literary production and criticism at that time. Literary humanism in that period was a reaction to the great tragedies that had just transpired. It soon evolved into reflection and criticism of the feudalist values that had existed for five thousand years and have been considered the source of cultural and political disasters in China. Therefore, the life and self-consciousness manifested in literary works were heavily loaded with social, historical, and ethical content.⁹ The prevalence of “scar” and “reflection” in literature were closely and directly related to the debate and discussion of humanism among intellectuals in the early 1980s, which were obviously triggered by Sartre’s views of committed literature and existentialist humanism.¹⁰

From the mid-1980s to the end of the decade, the literary expression of the self underwent a transformation, mainly in terms of individual’s suspicion, confusion, and negation of the existence of the self, the description of a human being’s “alienation of survival,” and the personal experience

of the absurdity of the world. The self lost its essence, no longer having historical, rational, and ethic connotations. In the novels by Zhang Xinxin, Liu Suola, Xu Xing, Zong Pu, Zhang Chengzhi, Chen Cun, Deng Gang, Han Shaogong, Wang Anyi, Zheng Yi, and Mo Yan, the sense of lost self, emptiness, absurdity, and redundancy became extremely prominent. This transformation of the self was a one-hundred-eighty degree reversal. Seen from the historical viewpoint of world literary development, no literary transformation occurs without the intervention of and collision with foreign cultures. The literary transformation of the self gave voice to an intensified influence of a Sartrean “human paradigm” in New Era literature, which means Chinese writers in the mid- and late 1980s, triggered by Sartrean philosophy and literature, engaged in more profound research and exploration of the self.

The first group of writers to achieve a breakthrough in depicting the new mode of self were the Avant-garde, as they were referred to by Chinese critics in general. The Avant-garde included such well-known authors as Liu Suola and Zhang Xinxin. Liu Suola’s novels *You Have No Option*, *The Blue Sky and the Green Sea*, *Searching for the King of Songs*, and *The Racecourse* (ni bie wu xuan ze, lan tian lv hai, xun zhao ge wang, pao dao) were considered works “representative of the starting point of Chinese modernism” and “the embodiment of the existentialist influence on Chinese literary spheres.” She was also regarded as one of the most important representatives of the Avant-garde writing in the mid-1980s. One of the important features of existentialist consciousness was a profound sense of nothingness expressed in her works. This nothingness was characterized by the sheer absence of value, the classic, and the essence, and identity of self. Nothingness is not only the feature of characterization, but also the feature of esthetic expression, which signified the esthetic implementation of Sartre’s philosophical notion of “the precedence of essence over existence” in her novels. As a female writer greatly influenced by Sartre, Zhang Xinxin’s literary productions bear a direct relationship to Sartre’s philosophical and esthetic influence.¹¹ Zhang Xinxin’s novels focused on the pursuit and loss of women’s identity of self, which represented her complex and ambivalent psychology in a particular social environment. The beginning of China’s reform and opening-up in the early 1980s was at a time when people admired free social competition blindly, and women, motivated by their budding consciousness of self, also participated in the struggle for independent social statuses and discourses. However the struggle was bound to be extremely tough. In Zhang Xinxin’s works, the traditional gender stereotype of women was being broken, but the male world’s discourse power was still strong, dominant, and central. In addi-

tion, women's materialistic and spiritual dependence on men underwent no essential alterations; therefore, Chinese women in the 1980s cut off their connection with history, but they couldn't discover their ideal future. "She" was actually suspended in the vacuum of the history. Whether the regretful love in *Where Do I Miss You*, (wo zai na er cuo guo le ni) or the bitter, anxious, and nauseous experiences in *On the Same Horizon* (zai tong yi di ping xian shang) and *The Dream of Our Age*, (wo men zhe ge nian ji de meng) they all revealed women's inexpressible sense of void and perplexity in life and self. Thus, Zhang Xinxin saw both the urgent need for women to realize their self and the pitiful helplessness in their failures. However, they were just as haunted by the fear of failures and inability to do anything about it, to say nothing of bravely building up confidence in their long-term future. That was the very imprint left in her works by the particular time in which she lived.

Liu Suola, Zhang Xinxin, and other writers of that time separated the human being's self from the entire context of civilization, going beyond all the classical texts, historic doctrines and authoritative truth. The self, which transcended reality and truth, eventually turned into another form of reality and truth: an authentic and immediate experience of the subjective value of the self's existence. As Sartre said:

[B]efore there can be any truth whatever, then, there must be an absolute truth, and there is such a truth which is simple, easily attained and within the reach of everybody; it consists in one's immediate sense of one's self The theory alone is compatible with the dignity of man, it is the only one which does not turn man into an object. (21)

Being existent means one can directly sense and feel one's true self, such sense and feeling attained through the self's endless choices, suspicions, negations, and transcendences. To pursue all while simultaneously suspecting all, to negate all while simultaneously desiring all, only in this way can one always be in the central position, making progress and development in the process of creating one's self. Some critics disagreed about such extreme indulgence in the self, saying that one serious mistake made by these young writers is that they broke up the unification of self and social reality, and that they should allow the self to take responsibility for national destiny. This may be one of the typical misunderstandings towards those young writers. As a matter of fact, one's freedom conforms well with taking responsibility for the destiny of a nation; the first is an adequate and necessary condition for the latter. If one has lost his subjective consciousness, he is nothing but a walking object thrown here and there by wind and tide, never thinking of shouldering any responsibilities. Imagine if Chinese women today were

still living within the dogmatized and obsolete morals and ethics created thousands of years ago – how could they have the opportunities to bring their potential and wisdom into full play in society? Sartre repeatedly emphasized that, although making a free choice one should consider others' freedom as well, "when you make a choice, you also make a choice for all the others. ... Therefore, you are responsible for both yourself and others" (9). From this perspective, national loyalty and human destiny should be taken into account when a free man makes personal decisions.

Young Chinese writers in the 1980s learned much from Sartre and many other Western philosophers and writers. However, they never adopted the simple and childish mimics of literary techniques of those Western modernist writers, the significance of which was affirmed in literary criticism. As one critic said, these young writers

[S]ucceeded in borrowing ideological content from modernism, rather than peeling off its techniques alone and applying these to their writings. It indicates that a group of young Chinese writers have risen and become mature in the circle of elite literature. They learned from Sartre, Nietzsche, Bergson, Freud, and Camus to nurture their spirits, and they were concerned about one set of questions: "Who am I?" "Where do I come from, and where shall I go?" "What should I do and what can I do in this world?" It was the issue that Western modernism was bitterly obsessed with. (Wu Xiuming 83)

From the late 1980s to the 1990s, the "New Realism," "New Generation," and "Late Generation" writers appeared on the literary stage. During this period, although Western philosophies and literary works were still being brought into China, their impact was declining, while at the same time the sound and furies of Western cultural trends that prevailed in the 1980s had calmed down. The "Sartre Craze" has passed, the influence of Sartre having transformed into a kind of cultural spirit in New Era Chinese literature. Namely, Sartrean existentialism had been assimilated and infiltrated into Chinese systematic thought. The most obvious imprints are, for instance, "existence" and "nothingness," "self" and "choice," and so on, which became the most commonly known and applied concepts for Chinese literary production and criticism in the mid- and late 1980s. Though various literary schools and various writers within a school differ in their understanding and interpretation of these paradigms, they all expounded those concepts from Chinese cultural perspectives. Generally speaking, many differences can be discerned between the Avant-garde and the "New Realism" or "New Generation" in terms of their receptions of existentialism. First of all, with regard to the degree of influence, writers of the Avant-garde in the mid-1980s were thrown onto the historical stage

by the Western cultural waves, especially that of existentialism. Owing to the need for rapid expansion and the expression of their long-oppressed personalities, they radically betrayed and deconstructed the old cultural modes through existentialism. If the Avant-garde relentlessly imitated existentialist ideas and transplanted them in their own writings, the writers of "New Realism," "New Generation," and "Late Generation" in the late 1980s and the 1990s, although they were also deeply influenced by Western existentialism, attached greater importance to the discussion and narration of individual "existence" in Chinese native discourses, which enabled them to truly grasp the living conditions of the Chinese people, and move closer to the fundamental requirements of individual life. Second, regarding the contents expressed, the Avant-garde writers "lived at the turning of an old age into a new one. With the horrific memory of the Cultural Revolution lingering in their minds, they were plunged into a great vacuum of belief and conviction after their original revolutionary cult collapsed" (Zhang Kangkang 112). Therefore they took a tragic look at the individual existence from the perspective of self and world relationship. They attempted to discover the self by negating the world that has oppressed the self. In contrast, the "New Realism," "New Generation," and "Late Generation" writers, born in the latter years of the Cultural Revolution "without being interrupted by the disastrous historical conditions" (Xu Zhiying 102) and unrestricted by open social conditions, became even more preoccupied with expansion of the self by deliberately severing themselves from the last connections with history, logic, and culture. The purpose behind the extreme "anti-society, anti-role, anti-regulation, anti-morality, anti- ..." is nothing more than "extremist self-expression" (632). In a sense, extremist self-expression vividly mirrored the writers' profound meditation and anxiety on the self-existence of people in post-modern and post-industrial times. In the age of post-modern civilization, literature, which alone took the human being as its main object of expression and gave voice to humanity and freedom, has been greatly marginalized. The problem of self became even more salient, so much so that it seemed as if it were totally shadowed, controlled, and alienated by electronics and networks. The result is that people have gradually become the instruments of the instrument. Thus, in today's developing world, how to express the subjective status and instinct of the human self at a much higher level remains a very important and urgent issue. Seen from the history and development of world civilization, Western industrialization occurred much earlier than that of China, and Western countries became industrialized prior to China. What is more, Western society has been in a state of self-reflection on its industrialization during the entire period of historical development. Understanding and

developing the self from the perspective of the human being's relationship with industrial civilization has been the eternal theme of Western thinkers. The results of their thinking – philosophies concerning human beings' existence – have become guidelines for modern Chinese society facing the same industrial problems.

The great disparity between the Avant-garde of the 1980s and "New Realism," "New Generation," and "Late Generation" from the late 1980s and into the 1990s means the human paradigm of New Era Chinese literature under the influence of Sartrean existentialism went through a reconstruction, mainly in the respect that the ever-increasing submergence of self-identity made writers in the mid- and late 1990s pay greater attention to the excavation of existential significance from historical, moral, and cultural emptiness. Although the Avant-garde writers in the 1980s were full of imagination of nothingness, they failed to become aware of the significance of the nothingness, whereas during the mid- and late 1990s writers discussed nothingness in order to pursue existence. Therefore, nothingness in the Avant-garde was only a kind of discourse, behind which lurked extremely abundant significances to be revealed. In the eyes of the writers of the mid- and late 1990s, "the attempt to express nothingness was actually an effort to pursue a thorough freedom of individual sentimentality and spirituality in personal life or, more directly speaking, they advocated a more intuitive and instinctive expansion of desire" (Xu Zhiying 705). Some critics considered "nothingness as a proposition of the 'Late Generation' writing: the nothingness of desire came from the nothingness of existence" (Xu Zhiying 694). Desire is the real manifestation of human self. It is the best way to realize his life-long project to be God, as Sartre said, "to be man means to reach toward being God. Or if you prefer, man fundamentally is the desire to be God" (Xu Zhiying 566). When a man is preoccupied by desire, he becomes desire itself. According to Freudian theory, desire is the essential motivation for personal choice and action. In this sense, Sartre's notion that a person was an entity made entirely of his or her series of actions can be safely replaced by saying that human beings are nothing more than their desires. The desire writing in the 1990s tended to treat desire as a human essence rather than a human property. As the young writer Han Dong said, "as a writer, I have only one real way to choose; that is, to point to nothingness" (Lin Zhou 127). In Pan Jun's novels, desire was colored by beautiful dreams. He said "Existence is nothingness, human life is a dream. However, the dreaming process is beautiful, and life itself is beautiful." The heroes and heroines in his novels are living in dreaming desires, in which they have felt the existing value of the self. Without desire, they are out of place and life becomes as pale as

death. In Qiu Huadong's novels, such as *Fashion Men*, *Public Relation Men*, *Door-to-Door Salesmen*, *Chemical Men*, *Flat Men*, *Advertising Men*, *TV Men*, and *Environmental Drama Men*, (shi zhuang ren, gong guan ren, zhi xiao ren, hua xue ren, ping mian ren, guang gao ren, dian shi ren, huan jing xi ju ren) nothingness is represented by constant mobility, job-hopping, and lack of definite life targets for the heroes and heroines, who are motivated by ambition and indulge in an unrestrained lifestyle. What Qiu Huadong is actually attempting to depict are the projections of modern urban life's grotesqueness, bizarreness, and mutability onto the souls and behaviors of his literary characters, and "the ideals dominating the depiction of the characters are clearly those of Kafka, Sartre, and Heidegger" (Huang Weilin 79). Ge Fei persisted in reflecting existence, and the constantly pursued and questioned theme in his novels is "being or nothingness." The reality in his novels is a dreamlike existence, very unclear, accidental, suspicious, and uncertain, which, according to Ge Fei, is intended to stimulate people's utmost concern about the existence of human beings:

[W]e must distinguish the existence from the reality, they are two definitely different concepts ... the only advantage for novels to win back readers is to focus upon the existence having been ignored by mainstream social reality via particular contemplation of the individual existence itself. (Zhang Qinghua 215)

Xu Kun also expressed her artistic vision of contemporary arts from the perspective of "being and nothingness;" in her novel she once described a portrait entitled "Existence" as "a metal framework propped up by a pile of bricks," which is literally a giant and hollow square framework, beside it being inscribed the words: "Every existence is nothingness and every nothingness is existence," which reflected the author's painful feelings for the contemporary cultural ruins. Dong Xi's novel *Life without Language* (mei you yu yan de sheng huo) gave a fresh new image of what life is: life without language is a life of silence and isolation, which, as a typical theme of existentialism, "can be easily found out in the works of Kafka, Sartre, and Camus" (Xu Xiaonan 156). All in all, if the Avant-garde writers in the 1980s tried to recover an absent self by choosing in revolt and perplexity to restore the subjectivity of the self, for the writers expressing existence in the 1990s, who already established a firm consciousness of the subjective self, their problem was how to perceive, release, and expand their self to the maximum degree, how to establish the self's utmost dignity and value, and how to make the self really become the universal reason and starting point of individual action.

In today's China, Sartre is no longer a cult figure. Actually, as a process of recognizing Sartre, the "Sartre Craze" has passed into history, but

Sartre's thought will not and will never be out of date because it has deeply infiltrated New Era Chinese literature. Liu Mingjiu said:

[T]he greatest success for Sartre is that he has chosen as objects the "existence" and "self," which everybody has to inevitably confront, consciously and unconsciously think about, and he has literally "worked out a philosophy" from them. Sartre's spiritual writing is a prodigy in that the main rhythms of "existence" and "self" found a rich and splendid expression in his versatile literary creations, playing an amplified harmonic, constituting a unified and grand symphony. (188)

In 2000, a young literary critic and writer named Ge Hongbing in Shanghai wrote a lament for 20th-century Chinese literature in *Fu Rong* magazine. He took a suspicious view of all the literary masters of the 20th century, including Lu Xun, Qian Zhongshu, Shen Congwen, and Ding Ling. It was he who proclaimed in his publications that Sartre and Nietzsche are his lifelong pursuits. *My N Kinds of Lives* (wo de N zhong sheng huo) of his is a book "studying myself;" he regarded the self as the goal of pursuing truth. He said:

[F]or the truth in heaven, how can I see it and get access to it with my own thinking ... sometimes I cannot even reach the territory of "self." But, despite that, I eventually realized that the truth exists; it is there, not without it – that is freedom and self-consciousness. They support my life.¹²

For Ge Hongbing, to pursue Sartre means to live freely and self-consciously. Although his negative attitude towards 20th-century Chinese literature in its entirety is subject to debate, we can easily discern the restless passion in the minds of young Chinese writers at the end of the 20th century. It is the passion characterized by an unconstrained desire to expand and express the true self of those young writers. The implication of the true self for those young writers is freedom, sincere emotions, and conscience, which go beyond vulgar social conventions and customs. A corresponding response can also be found in the works of Zhan Wei and Pan Jun in the 1990s. Apart from self-thinking and self-conscious behaviors, other factors such as conscience and emotion are also contained in their writings. Zhang Wei's representative work *Bai Hui* attaches importance to a heartfelt emotional and conscientious expression, believing that the only things that may combine an individual's subjective options with one's personal moral responsibility towards world and others are his inner authentic feelings and conscience. Pan Jun's series of novels *Monologues and Gestures* (du bai yu shou shi), from the angle of recovering self and preserving personal dignity, promote human desires to the high level of

psychological experience and emotional communication that is so purely individualistic and intensely spiritual as to transcend worldly ethics and morals. Sartre pointed out that choices should be made in accordance with sincere emotions when there are no criteria to refer to. Chinese existentialist literature of 1990s and Sartre's esthetic philosophy went together spiritually in the deep ideological structures.

The Sartrean influence on New Era Chinese literature is mainly an ideological one. It is a miracle that Sartrean ideology coexisted with Chinese Marxism. The reason is that Chinese writers and critics succeeded in reconciling the two different ideologies and unified them in literature. Sartrean existentialism is generally considered not to have been in contradiction with the Marxism that dominated Chinese literary writing for more than half a century because Marxism considers the human being as a summation of all his social relationships, whereas Sartre holds that human existence consists of a series of actions that cannot do without the others. That is to say, Sartre also believes human existence is one that exists in a set of social relationships. As a matter of fact, existentialist philosophy is literally that of interpersonal relationships to a large extent. Moreover, one cannot equate the influence of Sartrean existentialist philosophy on literature with that of Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Kafka, and Camus. Their philosophies in China are generally considered pessimistic because they advocated isolation, desperation, and death. In contrast, Sartre was considered quite the opposite because he believed his existentialist philosophy "is not in the least that of plunging men into despair . . . it is not a kind of description of human pessimism, because it has entrusted human being's destiny into one's own hands, therefore no theory was more optimistic than it" (20). He repeatedly emphasized in his speeches: "I believe hope is part of human life; a human being's actions are always transcending . . . and hope does exist in the process of actions" (21). So in this sense alone, New Era literature's choice of Sartre signifies an enthusiastic, rational, and progressive attitude.

To conclude, Sartrean existentialist philosophy and literature encouraged the discovery, deepening, and reconstruction of human paradigms. These gave birth to a new kind of humanism in New Era Chinese literature, mainly represented by modern intellectuals' suspicion and negation of existing moral principles, the pursuit and transcendence of existential essence, situations, and values. The cult of nothingness was at its core in order to establish, in a world of nothingness that breaks everything, a real and meaningful self, an independent and individual value orientation of high spirituality, which constantly transcends the self, as well as a moral goal helping to realize one's particular expectations.

NOTES

¹ On 26 July 1980, an editorial in the People's Daily formally stated that "Art serves the people and socialism," thereby discarding the old Maoist dictum "Art serves politics."

² According to my study (Wu 76), from 1978 to 2002 Sartre's works were translated into Chinese in more than forty types or versions by 23 presses, and more than 200 academic articles about Sartre were published in Chinese journals, far exceeding translations and publications about other existentialists.

³ The discovery of the "human paradigm" was unique at that time because Chinese literature had been lacking in any presentation of the independence and individuality of human beings. The individual and independent existence of people either melts away or is ignored in collectivism. Socialist realist literature from 1949 to the late 1970s especially focused upon the revolutionary efforts of the masses.

⁴ The years from 1978 to 2000 are referred to as the New Era (*xin shiqi*) in Chinese literature and politics because 1978 marked the end of the Chinese Cultural Revolution.

⁵ Mao divided the influences of existentialism in China into the "Sartrean" and "Heideggerian" (286).

⁶ According to Yang, "Among the Western philosophical trends recently prevalent in China, existentialism is the most eye-catching one, and its influence is so extensive that Sartre has become a routine word for Chinese people" (17). Thus we can infer that readers at that time considered existentialism and Sartre to be one thing.

⁷ According to the American scholar Thelma Z. Lavine, Sartrean philosophy was created on the subjectivism of the Cogito from Descartes, the analysis of consciousness from Husserl, the death of God from Nietzsche, individual consciousness from Kierkegaard, and conscious existence as being-in-the-world from Heidegger.

⁸ According to Wei, the "'Sartre Craze' started at the end of the 1970s and reached its climax in the mid-1980s ... lasting as long as a decade" (220).

⁹ More typical and influential works include *Oh, Humanity!*, *Scar*, *Headmaster*, *Woman Captive*, *Engraved Pipe*, *As One Wishes*, (*ren a ren, shang hen, ban zhu ren, nv fu, diao hua yan dou, ru yi*) and so on.

¹⁰ The fourth issue of *Reading* of 1980 carried out a national survey about Sartre regarding his literary identity and status from the Chinese perspective. The people questioned considered him in turn as an intellectual, a novelist, a philosopher, an essayist, and a dramatist. Thus Chinese readers already had a general knowledge of Sartre's "Commitment literature." In addition, according to Wei "it has to be said that the unprecedented prosperity of 1980s' Chinese literature was closely related to the prevalence and influences of Sartre's 'Commitment literature' vision, such as 'Scarred literature' that exposed 'scars' left by the Great Cultural Revolution" (217). The early 1980s debate on humanism was so heated that the Chinese authorities even intervened. In 1984, Hu Qiaomu, then deputy minister of propaganda, published a well-known white book denouncing some of Sartre's existentialist concepts as extreme individualism and violating Marxism and historical materialism.

¹¹ Zhang Xinxin stated clearly in early 2003 (p.c.) that being a real existentialist was her unswerving pursuit: "So far I have been thinking, at least for myself, that to be a conscious and integral existentialist is my persistent pursuit in life."

¹² Zhang Shumei, "Territory of Self: An Interview with Ge Hongbing," (*zi wo de jiang yu—qin nian zuo jia ge hong bing fang tan lu*) <http://www.njpinglun.com>.

WORKS CITED

- Brunel, Pierre. Trans. Ge Lei & Zhang Liankui. *What is Comparative Literature*. Beijing: Beijing University Press, 1989.
- Chen, Rong. *Yang Yueyue he sate zhi yanjiu* (Yang Yueyue and the Study of Sartre). Beijing: Writers' Press, 1984.
- Han, Shaogong. "Wenxue de 'gen'" (The "Roots" of Literature). *Writers* 9 (1980): 33–38.
- Huang, Weilin. "Lun wanshengdai zuojia" (On Late Generation Writers). *Literature and Art Contentions* 5 (1999): 75–81.
- Hu, Qiaomu. *Guanyu rendaozhuyi he yibua wenti* (Some Issues about Humanism and Alienation). Shanghai: Renmin Press, 1984.
- Kangkang, Zhang. "Wo zenyang xie beijiguang" (How I wrote *North Pole Light*). *Wen Hui* 4 (1982): 110–12.
- Lavine, Thelma Z. *From Socrates to Sartre: The Philosophical Quest*. New York: Bantam, 1985.
- Liu, Mingjiu. "Sate de yongheng jiazhi hezai?" (Where does Sartre's Everlasting Value Lie?). *Book House* 2 (1998): 188–89.
- Lin, Zhou. "Qingxing de wenxue meng" (The Conscious Dream of Literature). *Hua Cheng* 6 (1995): 126–31.
- Mao, Chongjie. "Xin shiqi wenxue cunzaizhuyi xunji" (The Existentialist Signs in New-Era Literature). *Existential Literature and Existence in Literature*. Beijing: Social Science and Literature Press, 1997. 285–308.
- Pan, Jun. *Dubai yu shoushi-bai* (Monologues and Gestures-White). Beijing: Culture and Art Press, 2001.
- Sartre, Jean-Paul. *Existentialism is Humanism*. Shanghai: Shanghai Yiwen Publishing House, 1998.
- Wei, Jinsheng (ed.). *Xifang xiandai renxue sichao de zhendang* (The Waves of Modern Western Humanism Study). Beijing: Renmin University of China Press, 1996.
- Wu, Gefei. *Sate yu zhongguo xin shiqi wenxue zhong ren de cunzai tanxun* (Sartre and Human Existence Inquiry in New Era Chinese Literature). Xuzhou: China University of Mining and Technology Press, 2004.
- Wu, Xiuming. "Wenxue zhuanxing zhong de sange 'zhuyi' jiqi jiben liubian" (Three "-isms" and Their Fundamental Development and Changes in the Literary Transformation). *Journal of Hainan Teachers' College* 2 (1999): 82–87.
- Xu, Xiaonan. "Wan sheng de xianshizhuyi—dongxi meiyou yuyan de shenghuo de yuyan sikao" (The Late Born Realism: Thinking of Dong Xi's *Life Without Language* from the Perspective of Language). *Chinese Modern and Contemporary Literature Study* 3 (1998): 152–58.
- Xu, Zhiying & Ding Fan. "Zhongguo xin shiqi xiaoshuo zhuchao" (Mainstreams of Neo-Era Chinese Novels). Beijing: People's Literature Press. 2002.
- Yang, Guolong. "Cunzai zhaxue de qitu" (The Divergence of Existentialist Philosophy). *Shulin* 1 (1990): 15–21.
- Zhao, Mei. "Bie mishi le ni ziji" (Do Not Lose Your Self). *Free Symposium of Literature* 1 (1985): 87–91.
- Zhang, Qinghua. *Zhongguo dangdai xianfeng wenxue sichao* (The Contemporary Avant-garde Currents in China). Nanjing: Jiangsu Literature and Art Press, 1997.

Sartrovo srečanje s Kitajsko: odkritje in rekonstrukcija humane paradigme v »novodobni« kitajski književnosti

Ključne besede: kitajska književnost / eksistencializem / filozofski vplivi / Sartre, Jean Paul

Kot nova vrsta humanizma na Kitajskem je Sartrova eksistencialna filozofija skupaj z njegovimi literarnimi deli veliko prispevala k odkritju humane paradigme v t. i. novodobni (*xin shiqi*) kitajski književnosti (po letu 1978). Chen Rong je ena izmed pisateljic, ki se je v zgodnjih osemdesetih letih pri svojem pisanju zatekla k Sartru in tako uspešno tlakovala pot odkritju humane paradigme v sodobni kitajski književnosti.

Od srede osemdesetih let je Sartrov eksistencializem razsvetljeval in poglobljal kitajsko literarno predstavitev jaza in življenja, kar je bilo značilno predvsem za kitajsko avantgardno literarno gibanje. V romanih pisateljev in pisateljic Zhang Xinxin, Liu Suola, Xu Xing, Zong Pu, Zhang Chengzhi, Chen Cun, Deng Gang, Han Shaogong, Wang Anyi, Zheng Yi in Mo Yan je občutek izgubljenega jaza, praznine, absurda in odvečnosti postal izredno pomemben. Literarna preobrazba jaza je izrazila okrepljen vpliv Sartrove »humane paradigme« v sodobni književnosti, kar pomeni, da so se sredi in konec osemdesetih let kitajski avtorji pod vplivom Sartrove filozofije in književnosti ukvarjali z bolj poglobljenimi raziskavami jaza.

Od konca osemdesetih do srede devetdesetih let so na literarni oder stopili pisatelji t. i. novega realizma ter nove in pozne generacije. V tem obdobju se je »sartromanija« v književnosti preoblikovala v neke vrste kulturni duh. Sartrov eksistencializem se je namreč asimiliriral in infiltriral v kitajsko sistematično miselnost. Zaradi časovnih razlik in razlik v družbenem okolju se pisatelji osemdesetih in devetdesetih let v svojih literarnih delih izredno razlikujejo pri interpretaciji in razlaganju Satrovih diskurzov. To pomeni, da se je humana paradigma v sodobni kitajski književnosti rekonstruirala pod Sartrovim vplivom.

Februar / February 2007

Vznik ameriškega dokumentarnega romana in njegove postmoderne razsežnosti

Lea Flis

Rožna dolina c. XVII - 24 b, SI-1000 Ljubljana
leonorafllis@gmail.com

Pojav nefikcijskega romana se v 60. letih v ZDA povezuje z vznikom novega žurnalizma. Obe naraciji povezuje prepletanje referenc na empirično realnost in tehnik fikcije. Takšno oblikovanje pripovedne snovi odraža postmodernistično poetiko, ki favorizira hibridne žanre ter zavrača »veliko zgodbo«.

Ključne besede: ameriška književnost / postmodernizem / hibridni žanri / dokumentarni roman / novi žurnalizem / fikcionalnost

Prispevek bo najprej skušal pojasniti oblikovanje žurnalistično-literarnega fenomena v ZDA, poznanega pod imenom novi žurnalizem. Nadalje bomo raziskali izvor t. i. nefikcijskega ali dokumentarnega romana (zagovarjamo stališče, da se termina lahko uporablja kot sinonima), ki je vstopil na ameriško literarno prizorišče v posodobljeni različici v času prelomne dekade 60. let. Poleg časovne sinhronosti, ki povezuje omenjena narativna pojava, sta jima skupna tudi uporaba dokumentarnih prvin, torej preverljivih referenc na empirično realnost, ter način, kako uporabljata tehnike fikcije – avtorjevo imaginacijo, njegovo subjektivno interpretacijo dogodkov, specifične pripovedne perspektive likov in dialoge v obliki direktnega govora.

Po mnenju Mas'uda Zavarzadeha, ki je leta 1976 izdal prvo resnično odmevno knjigo o nefikcijskem romanu z naslovom *The Mythopoetic Reality: Postwar American Nonfiction Novel (Mitopoetska realnost: Ameriški povojni nefikcijski roman)* so dokumentarne pripovedi v takšni povezavi s fizičnim svetom, kakršno običajno odkrivamo v nefikcijskih pripovedih, istočasno pa uporabljajo domišljijo tako, kot to počne fikcijski roman. (prim. Zavarzadeh 74)

Osredotočili se bomo na novejša primera nefikcijske pripovedi, potrebno pa je poudariti, da so zgodbe, v katerih se prepletajo dejstva in imaginacija, na anglosaksonskem literarnem prizorišču že dolgo navzoče. V omenjeno kategorijo bi lahko umestili dela sledečih avtorjev: Defoeja, Dickensa, Twaina, nekoliko kasneje pa še Dreiserja, Dos Passosa,

Doctorowa ter Styrona. Celo roman Dona DeLilla, *Libra (Tehtnica)* (1988), ki je delno izmišljena biografija Leeja Harveya Oswalda, bi lahko uvrstili med dokumentarne pripovedi. Tudi nekoliko manj dovršena dela, kot so romani Irvinga Stona (npr. biografski roman o Charlesu Darwinu, *The Origin (Izvor)*, ki je izšel l. 1980) ter pripoved Alexa Haleya *The Roots* (1976) (*Korenine*) jasno kažejo na delikatnost meje med nefikcijsko (biografsko) pripovedjo in romanom.

Termin »nefikcijski roman« ni bil širše prepoznan in uporabljen oziroma ga v kanonu literarnih izrazov sploh ni bilo, dokler Truman Capote s tem izrazom ni poimenoval svojega dela *In Cold Blood (Hladnokrvno)*, ki je izšlo v knjižni obliki l. 1965 (pred tem pa je izhajalo kot feljton v štirih nadaljevanjih v reviji *The New Yorker*, in sicer pod naslovom *Annals of Crime: In Cold Blood (Analizirano zločinu: Hladnokrvno)*). Termin je protisloven, saj združuje dve pomensko izključujoči se besedi; predpostavlja možnost spoja estetskega ter resničnega/faktičnega. Če želimo izraz »nefikcijski roman« sprejeti in razumeti kot polnopomensko besedno zvezo, moramo zavzeti posebno pozicijo, ki bi jo lahko imenovali anti-racionalistična ali anti-aristotelovska filozofsko-estetska pozicija.

Verjetno ni naključje, da so dokumentarne pripovedi vzniknile prav v 60. letih, v desetletju, ki se pogosto označuje kot začetek postmodernizma kot specifične literarne (umetnostne) smeri. Ta čas hkrati sovпада s tem, kar nekateri sociologi, zgodovinarji, kulturologi in tudi literarni teoretiki poimenujejo začetna faza poznega multinacionalnega kapitalizma; le-ta se večkrat omenja kot korelat postmoderne, torej posebnega družbenega, političnega in kulturnega stanja. Dejstvo je, da je koncept historične periodizacije postmoderne problematičen, se pa »postmoderno stanje« (Lyotard) običajno postavlja v zvezo s pojavom postindustrijske družbe. Fredric Jameson tako v razpravi »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma« govori o »radikalnem prelomu ali rezu, katerega začetke se na splošno išče v poznih 50. letih ali zgodnjih 60. letih« in »ne zadeva le kulture« (prim. Jameson 5, 7). Podobno Lyotard (ki l. 1979 v znamenitem delu *La Condition postmoderne* opravi z »veliko zgodbo«) opaža, da se z vstopom družbe v postindustrijsko dobo v kulturi rojeva postmoderna doba, ta prehod pa naj bi se začel že »ob koncu 50. let, ki zaznamujejo konec rekonstrukcije Evrope« (prim. Lyotard, *Postmoderno stanje* 10).

Nietzsche je s svojim dvomom v metafiziko ter z radikalno skepso do konvencionalnih pojmovanj resnice odločilno vplival na mnogo nazorov postmoderne in postmodernizma. V nasprotju s Habermasom (*Der Philosophische Diskurs der Moderne*, 1985), ki vidi postmoderno kot dobo kaotičnosti ter katastrof, kot retrogradno fazo moderne, Lyotard v postmoderni prepozna možnost za uveljavitev načel demokracije, svobode ter

humanizma. Če torej na postmoderno zremo kot na posebno družbeno/kulturno/politično ozračje, ki dovoljuje večjo svobodo, odprtost konceptov ter pluralizem perspektiv, se znajdemo v vrtincu dekade 60., ko so se začeli uresničevati novi, revolucionarni nazori. V svetu postmoderne pojem totalitete ne obstaja več. Prav tako izgubita pomen ideji koherentnosti ter ultimativne resnice. Koncepta razdrobljenosti sveta in razsrediščenosti v narativnem univerzumu lahko privedeta do nastanka hibridnih žanrov. Misel slovenskega literarnega teoretika Marka Juvana je v skladu s pojmovanji Ihaba Hassana, ki velja za enega poglavitnih teoretikov postmoderne. V članku »Dialogi med 'mišljenjem' in 'pesništvom' in teoretsko-literarni hibridi« Juvan zapiše: »Hibridnost sodi med značilno postmoderne pojme, s katerimi je, v nasprotju z binarno logiko in metafizičnim esencializmom, mogoče misliti sobivanje različnih entitet v eni sami, *relacijsko* gibljivi, spremljivi pojmovni enoti« (13).

V 60. letih se je ameriška družbena, politična in kulturna realnost sunkovito spreminjala. Resničnost je dobivala poteze fikcije, postajala je nekakšna hiperrealnost, o čemer izčrpno pripoveduje Baudrillard v *Ameriki* (1986). Frederick Karl v svojem delu *American Fictions 1949 – 1980* (1986) izraža prepričanje, da je pojav nefikcijskega romana močno vezan prav na razcvet subkultur v 60. ter 70. letih (prim. Karl 280–284).¹ Te monumentalne družbene premike so beležili tako novinarji kot romanopisci. Da bi ustrezno pojasnili fenomen dokumentarnega romana, se moramo najprej ozreti po žurnalističnih tendencah tistega časa; rojstvo dokumentarnega romana moramo vpeti v pojav še ene novitete 60. let, novega žurnalizma. Tom Wolfe, ki je takrat pisal za časnik *New York Herald Tribune*, takole opiše nastanek novega žurnalizma v istoimenski antologiji, ki jo je l. 1973 uredil in izdal skupaj z E. W. Johnsonom:

V zgodnjih 60. letih se je pojavil nenavaden nazor, ki je podžigal ego in pričel se je vrinjati v vse pore časnikarske statusfere.² Šlo je za pravo odkritje. To odkritje je bilo sprva skromno, spoštljivo in prinašalo je prepričanje, da je mogoče pisati prispevke, ki se ... berejo kot romani. *Kot* romani, razumete. To je bila najbolj iskrena oblika poklona Romanu in tistim velikim piscem, romanopiscem, jasno. (9)

Wolfe kot cilj novih žurnalistov označi njihov poskus narediti prav to, kar romanopiscem tistega časa ni uspelo – v svoje pisanje ujeti ključne poteze takratnega življenja ter prevladujoče družbene navade. Hkrati pa njegova deskripcija novega žurnalizma nima nobene očitne veze s tradicionalnim novinarstvom. Pravzaprav si je Wolfe skupaj s svojimi privrženci prizadeval osvoboditi pisanje tako strogih žurnalističnih vzorcev kot tudi preživelih akademskih konceptov. Roman je bil zanj edini avtentični predhodnik novega žurnalizma. Wolfe je bil prepričan, da glavni predstavniki

novega žurnalizma obnavljajo oziroma oživljajo tradicijo evropskega realizma:

Če vestno sledimo razvoju novega žurnalizma v 60. letih, opazimo nekaj zelo zanimivega. Novinarji natančno preučujejo tehnike realizma – predvsem takšnega, kakršnega najdemo v delih Fieldinga, Smolletta, Balzaca, Dickensa ter Gogolja ... [N]ovinarji so začeli odkrivati tehnike, ki so realističnemu romanu dale njegovo edinstveno moč, ki jo poznamo pod izrazi kot so 'neposrednost,' 'oprijemljiva realnost,' 'emocionalna nabitost,' 'pretresljiva sila' ali pa 'lastnost, ki bralca zasušnji!« (Wolfe 31)

Predvsem Dickens je s svojim pisanjem, bivajočem v »zatemnjenem prostoru med spekulativno fikcijo in novinarskim poročanjem, ki mu je omogočil izjemno natančno razglabljanje o intimnem življenju svojih likov,« kot poroča Weingarten, močno vplival na ustvarjanje Toma Wolfa (11–12).

Sledeč Wolfovi observaciji, se zdi novi žurnalizem smiselno razlagati kot prakso, ki se opira na tradicijo realizma, hkrati pa že anticipira nov, »hibridni« tip romana, ki ga lahko poimenujemo nefikcijski ali dokumentarni. Ko govori o tendencah novega žurnalizma, Wolfe misli predvsem na revolucijo tehnike pisanja in ne toliko na njegove epistemološke ali pa politične razsežnosti. »[E]dina noviteta novega žurnalizma so nove *tehnike* pisanja, ki so jih pisci odkrili,« razlaga Wolfe ter dodaja, kako je subjektivnost, ki jo tako ceni v primerih dobrega novega žurnalizma, »vedno v službi pripovednih *tehnik*« (prim. Lehman 82). Wolfe navaja štiri glavna področja, na katera se nanaša beseda »novi« v besedni zvezi »novi žurnalizem«: (1) sestavljanje posameznih prizorov enega za drugim; prevladuje opisovanje, ne naštevanje; (2) obširni dialogi; (3) opis dogajanja skozi optiko določene osebe in ne le podajanje novinarjevih opazanj; (4) zvesta odslíkava vedenja, gest in navad ljudi ter drugih specifik, ki definirajo določen prizor. (prim. Wolfe 30)

Časopisi, ki so bili naklonjeni temu tipu pisanja, so bili: *Atlantic*, *Harper's*, *The New Yorker*, *Esquire*, *The Village Voice* in drugi bolj obrobni časniki, kot na primer *Berkeley Barb*. Imena piscev, ki se po navadi omenjajo v zvezi z novim žurnalizmom, pa so poleg Wolfa še: Gay Talese, Jimmy Breslin, Dick Schaap, Terry Southern, Hunter S. Thompson, Gail Sheehy, George Plimpton, Norman Mailer, Truman Capote, Joan Didion ter John Gregory Dunne.

Iz zapisanega nabora avtorjev lahko izločimo tudi pogloblitve predstavnike dokumentarnega romana – Trumana Capoteja, Normana Mailerja, kasneje se jima priključi tudi John Berendt. Vsi trije pisci so si enotni v prepričanju, kaj je tisto, kar najizraziteje definira nefikcijski roman – dovršena

uporaba tehnik fikcije v kombinaciji z referencami na empirično realnost. Capote v »dokumentarni trojici« izstopa, saj je v javnosti ves čas vztrajno trdil, da je *Hladnokrvno* popolnoma natančna odslikava realnega dogajanja, hkrati pa je moč v njegovem pisanju odkriti kar nekaj odstopov od »goli« dejstev. Capote predstavlja nekakšen anahronizem svojega časa, saj v obdobju, ko svet ni več razumljen kot totaliteta in ko načeli fragmentiranosti ter decentralizacije preplavita tako praktični kot teoretični pol narativnega diskurza, Capote še vedno razmišlja o možnosti odkritja absolutne resnice in natančnega prikaza totalitete sveta.

Prepričanje, da je moč dojeti stvarnost popolnoma nekodirano, torej brez vplivov posameznikovih horizontov pričakovanja, spoznanja in vedenja, ni več del postmoderne (literarne) teorije in estetike. To je namreč čas Derridajeve dekonstrukcije, torej kritike metafizike prisotnosti ter logocentrizma, ki zajame tudi literarno vedo. Na dejstvo, da so povezave med jezikom in realnostjo postale arbitrarne, s tem pa vsa besedila dobijo značaj fikcije, Derrida opozarja v spisu »Signatura, dogodek, kontekst,« objavljenem v delu *Limited Inc.* leta 1988. Z izgubo transcendentalnega označenca koncept resničnosti postane sporen. In če ne obstaja več nikakršna empirična norma, če ni več neke objektivne točke, iz katere bi lahko presojali o dejstvih, potem, kot pravi Daniel W. Lehman, »ni mogoče presojati o resničnosti pripovedi zgolj na podlagi njene zvestobe do posamičnih preverjenih dejstev«³ (19).

Capotejevo delo *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (*Hladnokrvno: zvesto po resnici povzeto poročilo o četvernem umoru in njegovih posledicah*), ki naj bi bilo poglobitni primer nefikcijskega romana, je pravzaprav svojevrsten paradoks. Avtor se je z izjemno natančnostjo lotil zbiranja podatkov o umoru v Kansasu l. 1959 in trdil, da je delo zvesta odslikava brutalne tragedije, hkrati pa se je zgodbo odločil pripovedovati s stališča vsevednega pripovedovalca ter tudi potvoril kar nekaj dejstev. V nefikcijskih pripovedih je vprašanje prikazovanja empirične realnosti tesno povezano z vprašanjem pripovedne perspektive. Zastavlja se nam vprašanje, kako je mogoče v nefikcijskem romanu, ki naj bi natančno beležil dogodke natanko tako, kot so se resnično zgodili, zavzeti avktorialno pripovedno držo. Zavarzadeh ponudi možen odgovor. Trdi, da imamo v nefikcijskem romanu opravka z »empirično vsevednostjo« (125). Gre za vedenje, ki je pridobljeno s pomočjo raziskav in se tako razlikuje od vrste in obsega informacij, ki jih poseduje pisec fikcijskih pripovedi. Empirična avktorialnost je omejena, saj (vsaj teoretično) ne dovoljuje, da bi se imaginacija vrinila v narativno tkivo.

Perspektiva nefikcijskega pripovedovalca se »epistemološko razlikuje od 'globalnega' *Weltanschauung* netotalizacijskega romana,« opaža

Zavarzadeh (123). V primeru Capoteja smo lahko videli, kako se empirična vsevednost mestoma pretaplja v fikcijsko in podobno je moč zaslediti tudi pri drugih »dokumentaristih,« le da ti večinoma ne vztrajajo pri trditvi, da so ustvarili popolnoma zvesto odslikavo resničnosti. Poleg pripovedne drže je za nefikcijski roman ključen tudi konec; v takšnem tipu pripovedi bo namreč vsak zaključek neizbežno do neke mere »napačen,« saj gre za vsiljevanje oziroma prevlado zakonov narativnega diskurza nad neprekinjenim nizom resničnih dogodkov, ki jih dokumentarni roman beleži. V primeru, da je bralec soočen z nefikcijskim besedilom, je tako zaželeno tudi njegovo zavedanje t. i. mimetičnih lapsusov, torej mest, kjer avtor razkrije več, kot bi bilo to mogoče v primeru »čiste« odslikave in tako razodeva tudi ideologijo, ki se skriva pod površjem pripovedi.

Barbara Foley, ameriška literarna kritičarka in naratologinja marksistične usmeritve, v svojem delu *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction* (1986) označi dokumentarni roman kot žanr, ki je umeščen »blizu ločnice med faktičnim in fikcijskim diskurzom, a si ne prizadeva za izničenje te meje« (25). Razvoj tega žanra (skozi pretekla tri stoletja) Foley povezuje z evolucijo kapitalizma in s spremembami v uporabi »preverljivih dejstev v literaturi« (1). V nasprotju z Zavarzadehom – ki zagovarja dvo-referenčno (*bi-referential*) interpretacijo nefikcijskega romana (lahko ga beremo bodisi kot fikcijo bodisi kot nefikcijsko pripoved) – Foley, z uporabo znamenite Wittgensteinove slike zajca/race, ki jo Wittgenstein povzame iz Gestalt psihologije, pokaže na kognitivno disonanco, ki nastane, kadar skušamo nefikcijski roman interpretirati kot dvo-referenčni diskurz. Foley, s svoje marksistične pozicije, zagovarja stališče, da je fikcija in nefikcijske tekste moč brati le znotraj »totalizacijskih okvirov.«⁴

Zavarzadeh s svojo definicijo dvo-referenčnega diskurza ponudi dovolj kredibilno in uporabno teoretsko rešitev za nefikcijski roman. Zagovarja stališče, da se dejstva in fikcija v vsakdanjem življenju neizbežno prepletajo, nefikcijski roman pa posledično zgolj beleži takšno družbeno stanje. Zavarzadeh si idealen nefikcijski roman predstavlja kot uravnotežen splet dejstev in fikcije in pri tem razloži, kako lahko »pomanjkanje kompozicijskega ravnovesja nefikcijski roman hitro spremeni v neuspešen zgodovinski roman, v nedomiselnost fikcijo, navadno reportažo ali pa v kakšno drugo vrsto eno-referenčne pripovedi« (112).⁵

Če Zavarzadehovo trditev razvijemo dalje, lahko rečemo, da nefikcijski romani vedno in neizbežno nihajo na tehtnici/lestvici fikcijskosti oziroma faktičnosti. Pozicija je odvisna od razmerja med faktično in fiktivno plastjo. Dokumentarni romani pravzaprav zavzemajo mesto oziroma se pomikajo med realističnim/zgodovinskim romanom na eni strani ter novinarsko reportažo na drugi. Doseg popolnega ravnotežja med obema poloma je

iluzoren in tega se Zavarzadeh dobro zaveda, prav tako kot je utopičen tudi obstoj absolutno določljive in predstavljljive realnosti. Nujno je tako potrebno poudariti, da je inherentna lastnost nefikcijskih romanov nihanje oziroma multistabilnost, če uporabimo termin iz Gestalt psihologije, s tem pa se tudi izmikajo jasno začrtanim definicijam in klasifikacijam.

Tako Mailerjevo pisanje kot stališča, ki jih zagovarja v javnosti, so v skladu s predlagano definicijo nefikcijskega romana. To opažanje lahko podpremo z njegovo jedrnato izjavo, da ni ustvaril popolnoma resnične pripovedi o življenju in smrti Garyja Gilmorja, ki ju je sicer zelo precizno (delo ima preko 1000 strani) opisal v *Krvnikovi pesmi* (1979) (*The Executioner's Song*). Mailer je v spremni besedi jasno razložil, kako njegov poskus, da bi natančno ujel vsa dejstva, ni prinesel nič večje gotovosti ali resničnosti, kot bi jo lahko zagotovile izjave prič. John Berendt zatrjuje podobno, ko govori o svojem delu *Polnoč na vrtu dobrega in zlega: Zgodba iz Savanne* (1994) (*Midnight in the Garden of Good and Evil: A Savannah Story*). V Berendtovem delu gre za pripoved o resničnem umoru prevaranta Dannyja Hansforda, ki ga je maja 1981 v svoji razkošni vili v Savanni ustrelil Jim Williams, bogati trgovec z umetninami. Dogodku so sledili kar štirje sodni procesi, ki jih Berendt zvesto beleži. Dejstvo pa je, da je v Berendtovem tekstu mnogo subjektivnih elementov, kar avtor odkrito priznava. Berendt je prišel v Savanno leto dni po umoru in se v zaporu srečal z Jimom Williamsom po njegovi prvi sodni obravnavi. V knjigi avtor pristopi k zgodbi tako, kot da je bil sam že od vsega začetka navzoč pri prav vsem, kar je povezano z zločinom, njegovim ozadjem in razpletom. »Pisanja sem se lotil, kot da bi pisal revijski članek. Gre za nefikcijsko zgodbo, pri kateri pa sem uporabljal fikcijske pristope, kakršne ponavadi uporabljajo romanopisci in pisci kratkih zgodb,« pripominja avtor (prim. Weich). Za Berendtov roman nič več ne veljajo ustaljene razlike med dejstvi in fikcijo, realnostjo ter igro, resnico in lažjo. Njegova Savanna postane hiperrealnost, gotska scena in groteskni liki spominjajo na dela Williama Faulknerja, Flanneryja O'Connora, Williama Styrona ter Alice Walker, obenem pa Berendt odlično prikaže tudi dihotomijo med ameriškim Severom in Jugom.

Mailer je še pred *Krvnikovo pesmijo* izdal delo, ki bi ga prav tako lahko umestili med nefikcijske pripovedi in sicer je to knjiga *Vojske noči* (1968) (*The Armies of the Night*), ki nosi pomenljiv podnaslov *Zgodovina kot roman/roman kot zgodovina* (*History as a Novel/The Novel as History*). Gre za pripoved o znamenitih protestih proti vojni v Vietnamu, ki so se odvijali v Washingtonu oktobra leta 1967. Mailer je bil tudi sam udeležen v protestih in *Vojske noči* je napisal na podlagi tonskih zapisov ter video posnetkov demonstracij.⁶ Skušal je pisati v prvi osebi, a je naletel na težave, tako da se je odločil, da raje poseže po tretjeosebni pripovedi (samega sebe

naslavlja z »Mailer«), s pomočjo katere je lahko prosto prehajal med javnimi dogodki ter intimo in »pisal tako široko in poglobljeno kot je želek« (Weingarten 192). Mailer je upal, da bo z načrtnim ustvarjanjem (sledječ Capoteju) »učinka romana« lahko v pripovedi »ujel natančne občutke, ki jih je rojevala dvoumnost dogodka, obenem pa zaobsegel tudi vse njegove monumentalne razsežnosti« (Mailer, *Vojske noč* 53).

Primer Trumana Capoteja (ki pa vsekakor ni osamljen) evidentno kaže na izjemen pomen oglaševanja, torej tega, kako se določeno delo predstavi bralcem in kako se ta publika, posledično, loti branja. Predvsem podnaslovi so pogosto varljivi, saj na primer fikcijska dela razglašajo za čisto »dokumentarnost« ali pa obratno, s tem pa pride v ospredje seveda tudi vprašanje etike, ki je v potrošniški družbi turbokapitalizma pogosto postavljeno na stranski tir. Etiketiranje pripovedi z oznako »nefikcijska« je odločitev, za katero se zdi, da je bolj družbeno pogojena in je plod dogovora med avtorjem, bralcem in seveda urednikom ter založnikom kot pa odločitev, ki jo prinese neka empirična norma o tem, kaj je resnično.

Nefikcijski roman se tako po svoji formi kot po vsebinski plati približa⁷ historiografski metafikciji, kot jo definira Linda Hutcheon.⁸ Historiografska metafikcija je avtorefleksivna, obenem pa vključuje tudi zgodovinske dogodke ter like, bodisi iz pretekle ali polpretekle zgodovine. Srž historiografske metafikcije je v napetosti, ki se ustvarja med metafikcijo ter faktičnostjo. Vsi dokumentarni narativni diskurzi, ki jih obravnavamo, uporabljajo analogne tehnike fikcije – nizanje dogodkov v linearnem časovnem zaporedju zamenjajo dramatični opisi posameznih prizorov, citiranje nadomestijo dialogi, četudi izmišljeni, ustvarjen je kontekst, skozi katerega spoznavamo like, skupaj z njihovim ozadjem, družbenim statusom ter vedenjskimi vzorci. Nadalje lahko nefikcijski roman, novi žurnalizem ter historiografsko metafikcijo opišemo tudi kot tipe pripovedi, ki izpisujejo dvom v resničnost in zveličavnost »uradne« resnice, včasih manipulirajo z dejstvi in se izogibajo nostalgični lamentaciji, razen v primeru, ko ta dobi ironično preobleko. Avtorji se lahko poigravajo z dejstvi, zgodovina postane le snovno gradivo, provizoričen konstrukt, zapisi zgodovinskih »dejev« pa postanejo diskurzivni skupki znakov, oziroma selektivno poročilo o tem, kaj se je resnično zgodilo. (prim. Copley 30–31)

Izpostaviti pa moramo ključno razliko med novim žurnalizmom in nefikcijskim romanom – za prvi tip pripovedi je značilna ena sama pripovedna perspektiva, ponujen je enoplasten pogled na realnost, medtem ko nefikcijski roman ponuja različne perspektive, raznorodne pripovedne glasove, torej je zanj značilna netotalizacijska ideologija. Monološko predstavljanje faktov zamenja dialoška estetika.⁹ V primeru nefikcijskega romana pripovedovalec nič več ne deklarira prepričanja, da lahko poda po-

polnoma kredibilno poročilo o preteklih dogodkih, o katerih pripoveduje. Zaveda se, da je preteklost moč spoznati le preko njenih tekstualiziranih ostankov ali sledov, ki so vpleteni v narativno tkivo. Takšno prepričanje je posledica »izgubljene vere v našo spodobnost, da lahko (neproblematizirano) *poznamo* to realnost in jo posledično lahko takó tudi predstavimo z jezikom« (Hutcheon, *Poetics* 119). In takšno stališče zavzameta tako Mailer v *Krvnikovi pesmi* kot tudi Berendt v *Vrtu dobrega in zlega*. Berendt je sam večkrat opozoril na postmoderen značaj svojega dela, torej na njegov dvoumen oziroma dvomljiv odnos do resničnosti, poudarja pa tudi hibridno naravo romana, saj se v njem med seboj prepletajo tako prvine potopisa, detektivske zgodbe, sodne drame, gotske pripovedi in celo turističnega vodnika.¹⁰

Mailer in Berendt se zavedata, da je besedni oziroma besedilni prikaz preteklosti vedno stvar ekspresivne rabe jezika, retorike in prav zato je takšna odslíkava dokumentarnih elementov tudi interpretativna. Nekaj preteklosti je vedno in za vedno izgubljeno, zato lahko v vseh literariziranih naracijah govorimo o »pretečenosti preteklosti,« če se opremo na pojmovanje Paula Ricoeurja iz njegovega monumentalnega dela *Čas in pripoved* (190). V nefikcijskem romanu je tako vedno navzoča interpretacijska komponenta. Gre za način sintetiziranja ter interpretacije (preteklih ali polpreteklih dogodkov), pri katerem je izpostavljeno subjektivno selekcioniranje, tolmačenje ter določanje pomenov historičnih dejstev, ali z besedami Nancy Pedri: »Združevanje nefikcijskega s fikcijskim ne poudari le razlik med obema poloma, ampak omogoči tudi medsebojno dopolnjevanje in to vodi do dognanja resnice – resnice, ki je nujno hkrati faktučna in poetična« (48–49).

Nefikcijski roman postavlja v ospredje epistemološko vprašanje, kaj oziroma kje je resnica. Pripovedovalec interpretira dokumentarno gradivo in včasih je problem resničnosti zgodovinskih dejstev tudi eksplicitno izpostavljen. Takšne reference opozarjajo, da so tako delci empirične realnosti kot tudi negotovost glede njihovega izvora, verodostojnosti ali pa interpretacije del narativnega tkiva (prim. Pedri 46–50). Mailer je na konferenci ameriške organizacije MLA (Modern Language Association) v svojem govoru, ki je izšel marca 1966 v reviji *Commentary*, jasno izrazil željo, da bi ustvaril roman, ki bi bil resnična slika fenomena države in ne zgolj metafora (slednje je po njegovem mnenju značilnost tradicionalnega realističnega romana). To je želel doseči s soočanjem faktučnih in fikcijskih elementov na različnih tematskih ter strukturnih ravneh (prim. Zavarzadeh 159).

Tudi Berendt je hotel podati sliko Savanne, ki bi bila čimbolj v skladu s podobo, ki jo je pisatelj sam beležil v času svojega bivanja med lokalnim

prebivalstvom. Eden izmed očitnejših vodilnih motivov tega romana je zagotovo tudi prikaz savannške provincialnosti in unikatnih, bizarnih likov, ki resnično bivajo v prostoru med realnostjo in fikcijo (prim. Sims).

Mestoma se zdi, da bi lahko bili tako za poetiko kot za narativno strukturo nefikcijskega romana značilni avtorefleksivnost ter subjektiviteta, ki spominjata morda celo na poskuse Virginie Woolf ter Jamesa Joycea, »kako ustvariti na trenutnega pripovedovalca omejeno notranjo perspektivo« (Hutcheon, *Poetics* 117). Bolj verjetno pa je, da je nefikcijski roman produkt ali bolje eno izmed utelešenj nove distribucije narativne energije na ameriških literarnih tleh po drugi svetovni vojni. To je bil čas, ko se je tradicionalni roman umaknil v ozadje in razvila se je nova oblika pripovedne poetike, ki je odražala prelom s tradicionalno modernistično poetiko zgodnjega dvajsetega stoletja. Zavarzadeh govori o »supramoderni senzitivnosti,« ki je netotalizacijska senzitivnost in je posledica tega, kar Zavarzadeh imenuje »tehnetrovska družba.«¹¹

Uporabnost in morda noviteta nefikcijskega romana sta predvsem v njegovem poskusu, kako zavzeti pozicijo kritičnega in skeptičnega pogleda na opisane resnične dogodke, ki so inherentno dvoumni, bizarni in dozdevno fiktivni. Medtem ko je novi žurnalizem izrazito individualna slika (sodobne) realnosti, nefikcijski roman ponuja več raznorodnih dojemaj in interpretacij zgodovinskega dogajanja. Še več, pisci nefikcijskih romanov si prizadevajo za bralčevo soočenje s (psevdo)faktično naravo empirične realnosti in njegovo izoblikovanje dvomov o tem, kar se sicer predstavlja kot kredibilna ter neizpodbitna resnica; bralec naj bi kritično ocenil zgodovinska dejstva.

Temeljni maksimi postmodernizma, kot sta zavrnitev »velike zgodbe« ter »smrt velikega avtorja,« sta imeli za posledico izpostavitve načela individualizacije posameznika ter njegove kreativne imaginacije. Odgovor na fragmentirano realnost so postale »osebne resnice,« ki se združujejo v »pluralističnih« dokumentarnih pripovedih, ki pa jih, posledično, lahko razlagamo kot možne realizacije vsebinsko širokega in relativno nedovršenega pojma postmodernizma. Surrealna realnost (družbe simulakra) je postala edina obstoječa realnost. Pisec nefikcijskih romanov poskuša sintetizirati in ustrezno opisati elemente empirične realnosti, ki pa se včasih zdijo bolj fiktivni in nenavadni od fikcije same. Na tak način sodobni dokumentaristi ustvarjajo bolj ali manj harmonične in uravnotežene hibridne pripovedne tvorbe – t. i. falcije.

OPOMBE

¹ Prim. tudi Hollowell, Jameson in Baudrillard.

² Statusfera je domnevno Wolfov termin, ki ga uporablja za opis statusnih simbolov v družbi, pa tudi za konvencije in pravila, ki jih kreirajo določene subkulture (prim. Merljak 73).

³ Mihail Bahtin je skoraj štiri desetletja pred rojstvom francoskega ter ameriškega poststrukturalizma zagovarjal ideje, ki so nakazovale postmoderno, lahko bi rekli post-metafizično držo. Njegov koncept »dialogizma,« ki ga je prvič sistematično predstavil l. 1929 v *Problemih poetike Dostojevskega*, jasno kaže na zavrnitev tradicionalnih pojmov logocentrizma ter gotovosti; Bahtin raje zagovarja koncept »nefinaliziranosti« ter nezmožnost obstoja ultimativnih, neizpodbitnih pomenov; fluidnost ter nekonkluzivnost sta pojma, ki tvorita jedno Bahtinove teorije. Prim. tudi Lefevre 73–74 in Barthesov spis »Od dela do teksta.«

⁴ Prim. Foley 36–37. Gestalt psihologija zagovarja holistično, analogo delovanje možganov, ki ima za posledico dojemanje celovitih podob in ne le posameznih linij in obrisov (Gestalt = celostna podoba). »Netotalizacijski roman« ni več osnovan na dualistični epistemologiji dejanskega in imaginarnega.

⁵ O dvo-referenčnosti pri Zavarzadehu glej 56–58, 77–79; o Zavarzadehovi oceni romana *Hladnokrvno* 115–127 ter Mailerjeve proze 153–176.

⁶ Za nadaljnjo analizo omenjenih Mailerjevih del glej Lennon 11, 16, 79–81, 170–175 ter Merrill 110–115, 153–158, 170–175.

⁷ K razvoju žanrske tipologije, ki se naslanja na bralčeve kognitivne sposobnosti in ne le na namen avtorja, so veliko prispevale raziskave naratologinje Barbare Foley. Prim. Lehman 117, 143.

⁸ Prim. Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 114–115, tudi *Politics of Postmodernism*.

⁹ O razlikah ter vzporednicah med novim žurnalizmom in nefikcijskim romanom glej Karl 560–562. Sonja Merljak v svoji disertaciji »Novi žurnalizem Toma Wolfa v ZDA in Sloveniji« umešča nefikcijski roman v sfero literarnega žurnalizma, ki ga nadalje deli na »pripovedno novinarstvo« ter na »neleposlovni roman.« Zdi se, da je enačenje literarnega žurnalizma ter nefikcijskega romana neustrezno, saj je prva oblika naracije običajno zasnovana na aktivni udeležbi avtorja v opisanem dogajanju in uporabljena je prvoosebna pripovedna drža. V primeru nefikcijskega romana pa je perspektiva skoraj brez izjeme avktorialna (četudi je bil avtor aktivni participant, kot na primer Mailer v *Vojskah noč*).

¹⁰ Takole pripoveduje v pogovoru z Michaelom Simsom, avgusta leta 1997: »Gre za nefikcijski roman, vsebuje elemente potopisa, kriminalke in pravega romana.« Prim. tudi Weich.

¹¹ Za nadaljnjo razlago »tehnetske« družbe in »supramodernizma« glej Zavarzadeh 3–49. Prim. tudi Lyotard; Habermas, »Moderna – nedokončan projekt«; Toynbee, *A Study of History* in Kos, *Na poti v postmoderno*.

VIRI

Berendt, John. *Midnight in the Garden of Good and Evil: a Savannah Story*. New York: Random House, 1994.

Capote, Truman. *In Cold Blood: a True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. 1965. New York: Random House, 1992.

DeLillo, Don. *Libra*. London: Penguin, 1989.

Mailer, Norman. *The Armies of the Night: History as a Novel/The Novel as History*. New York: New American Library, 1968.

— — —. *The Executioner's Song*. 1979. New York: Vintage International Edition, 1998.

LITERATURA

- Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Prev. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1974.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Prev. Vadim Liapunov in Kenneth Brostrom. Austin: U of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. »From Work to Text.« *Image Music Text*. Prev. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija*. Prev. Anja Kosjek in Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
- Bloom, Harold, ur. *Norman Mailer*. Modern Critical Views. New York: Chelsea House Publishes, 1986.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. London: Penguin Books, 1991.
- Cobley, Paul. *Narrative*. The New Critical Idiom. London & New York: Routledge Press, 2001.
- Debeljak, Aleš. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec & Salzburg: Wieser, 1989.
- De Bellis, Jack. »Visions and Revisions: Truman Capote's In Cold Blood.« *Journal of Modern Literature* 7.3 (1979): 519–537.
- Derrida, Jacques. »Signature Event Context.« *Limited Inc*. Prev. Jeffrey Mehlman in Samuel Weber. Evanston: Northwestern UP, 1988.
- Dews, Peter, ur. *Habermas – A Critical Reader*. Oxford, Malden (Mass.): Blackwell, 1999.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1986.
- Gebauer, Gunter in Christoph Wulf. *Mimesis: Culture – Art – Society*. Prev. Don Reneau. Berkeley: U of California Press, 1995.
- Gemes, Ken. »Post-modernism's Use and Abuse of Nietzsche.« *Philosophy and Phenomenological Research*, 52 (2001): 337–360.
- Geyh, Paula, Fred G. Leebron, Andrew Levy, ur. *Postmodern American Fiction: a Norton Anthology*. New York: Norton & Company, 1998.
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State UP, 1987.
- Hellmann, John. *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Illinois: U of Illinois Press, 1981.
- Hollowell, John. *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 1977.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1995.
- — —. *A Politics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York, London: Routledge, 1991.
- Jameson, Frederic. *Postmodernizem*. Prev. Boris Čibej, Peter Klepec, Kostja Žižek in Andrej Blatnik. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2001.
- Juvan, Marko. »Dialogi med 'mišljenjem' in 'pesništvom' in teoretsko- literarni hibridi« *Primerjalna književnost* 29. Posebna številka (2006): 9–26.
- Karl, Frederick R. *American Fictions 1949–1980: a Comprehensive History and Critical Evaluation*. New York: Harper& Row, 1985.
- Kos, Janko. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995.
- Lash, Scott. *The Sociology of Postmodernism*. New York: Routledge, 1990.
- Lefevre, Peter Alan. »Truman Capote's In Cold Blood as Nonfiction Novel: A Reevaluation.« Magistrska naloga. California State U. Long Beach, 1999.

- Lehman, Daniel W. *Matters of Fact: Reading Nonfiction Over the Edge*. Columbus: Ohio State UP, 1997.
- Lennon, J. Michael. *Critical Essays on Norman Mailer*. Boston: G.K. Hall & Co., 1986.
- Lyotard, Jean-François. *Postmoderno stanje: poročilo o vednosti*. Prev. Simona P. Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2002.
- — —. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Prev. Geoff Bennigton in Brian Massumi. Minnesota: U of Minnesota Press, 1988.
- Merljak, Sonja. »Novi žurnalizem Toma Wolfa v ZDA in Sloveniji.« Disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004.
- Merrill, Robert. *Norman Mailer Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- Pedri, Nancy. »Factual Matters: Visual Evidence in Documentary Fiction.« Disertacija. U of Toronto, 2001.
- Ricoeur, Paul. *Time and Narrative*. 3 zv. Prev. Kathleen McLaughlin in David Pellauer. Chicago and London: U of Chicago Press, 1983–1985.
- Russel, John. »Locating the Nonfiction Novel.« *University of Toronto Quarterly*. Spring 1990: 413–432.
- Sims, Michael. »We Check In With John Berendt«. *BookPage.com*: avgust 1997. 29. 1. 2007 <<http://www.bookpage.com/9708bp/firstperson1.html>>.
- Škulj, Jola. »Poststrukturalizem in Bahtinov pojem dialogizma.« *Primerjalna Književnost* 16.1 (1993): 16–27.
- Toynbee, Arnold Joseph. *A Study of History*. New York, London: Oxford UP, 1947.
- Valdés, Mario J. *Phenomenological Hermeneutics and the Study of Literature*. Toronto: U of Toronto Press, 1987.
- Weich, Dave. »Midday in the Annex with John Berendt, author interview.« *Powells.com*: julij 1999. 17. 1. 2007 <<http://www.powells.com/authors/berendt.html>>.
- Weingarten, Marc. *The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution*. New York: Crown Publishers, 2006.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. Prev. G.E.M. Anscombe. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.
- Wolfe, Tom in E.W. Johnson, ur. *The New Journalism*. New York: Harper & Row, 1973.
- Zavazadeh, Mas'ud. *The Mythopoetic Reality: Postwar American Nonfiction Novel*. Chicago: U of Illinois Press, 1976.

Emergence of the American Documentary Novel and Its Postmodern Extension

Key words: American literature / postmodernism / hybrid genres / nonfiction novel / documentary novel / New Journalism

The emergence of the nonfiction novel in the U.S. in the 1960s is closely linked with the birth of New Journalism, as formed by the writers who gathered around Tom Wolfe. Both narrative phenomena share a principle of combining references to empirical reality with the approaches and techniques of writing fiction. This article seeks parallels between the poetics of the postmodern and postmodernism, and the nonfiction novel. The postmodern state is predominantly seen as the state of pluralism of truths and interpretations; the “grand narrative” has been renounced, and one single, irrefutable truth no longer exists. This is a time of epistemological crisis and metaphysical void, and this state is reflected in the writings of both New Journalists as well as nonfiction novelists. Among the latter, Truman Capote and his work *In Cold Blood* (1965) stand out because he claimed that he had created a totally truthful account of the Kansas murder, yet his writing is substantially subjective. Norman Mailer, with his novels *The Executioner's Song* (1979) and *The Armies of the Night* (1968), comes closer to what has been termed the “nonfiction novel” after trying to find a proper – yet, as discovered, inevitably unfixed – definition, as is the notion of postmodernism itself. John Berendt, a more contemporary “documentarist,” presents his work *Midnight in the Garden of Good and Evil* (1994) as an example of postmodern narrative in the form of *bricolage*, combining journalism with features of travel narratives, crime novels, and gothic tales. The nonfiction novel displays a break with the traditional assortment of genres and stylistic and linguistic conventions, embodies the contemporary crisis of values in a specific way, and denotes a new and original distribution of narrative energies in the U.S. after the 1960s. Consequently, new terminology and critical approaches need to be created for this type of documentary narration.

May / Maj 2007

Slika in zgodba: igra obračanja

Tatjana Peruško

Filozofski fakultet, Odsjek za talijanski jezik i književnost, Ivana Lučića 3, CRO-10000 Zagreb
tperusko@ffzg.hr

Razprava se ob analizi pripovedi italijanskega pisatelja Antonia Tabucchija, »uokvirjeni« z Velázquezovo sliko Las Meninas, osredotoča na vlogo ikoničnih elementov v narativnem besedilu. Intertekstualne in intersemiotične razširitve v Tabucchijevi pripovedni anamorfozi se zgrinjajo okoli metafore obračanja, ki se nanaša na problem pogledov in tolmačenj tako v razmerju do eksistencialnega labirinta kakor tudi besedila oziroma slike.

Ključne besede: literatura in slikarstvo / intersemiotičnost / intertekstualnost / italijanska književnost / Tabucchi, Antonio / Velázquez, Diego

Uprizoritev slike v narativnem besedilu

Če pripovedno besedilo, ki vsebuje intertekstualne razširitve,¹ spravlja razlagalca v posebno hermenevitično situacijo in ga sooča z že raztolmačenimi pomeni tistih besedil, ki jih pripovedno besedilo gosti, pa tudi z interakcijo, ki se razvija med njimi in besedilom-gostiteljem, potem ga situacija intersemiotične komunikacije med ikoničnim in narativnim kodom v pripovednem besedilu postavlja pred dodatne probleme. Kaj se dogaja, kadar je širjenje prostora zgodbe zaupano vizualnim oziroma likovnim citatom? Na kakšen način postajajo ikonični elementi del pomenskega potenciala besedila? Kako se strukturalne posebnosti vizualnih elementov vklaplajo v sestavo narativnega besedila?

Igra obračanja, pripoved sodobnega italijanskega avtorja Antonia Tabucchija, je vznemirljiva uprizoritev takšnega intersemiotičnega dinamizma; »uvajanje« slike v besedilo je namreč pogost postopek v delih tega italijanskega pisatelja. Tako se, poleg Velázquezovih *Spletičen*, v drugih Tabucchijevih delih bralcu »prikažejo« tudi Boscheve *Skušnjave sv. Antona*, pa *Bitka pri San Romanu* firentinskega slikarja Paola Uccella ter druge slike, ki odpirajo posebne hermenevitične perspektive. Zlasti izbor Velázquezovih *Las Meninas*, kakor tudi interdisciplinarni razpon njihove recepcije, spodbuja razlagalca k metakritični perspektivi in ga opogumlja, da se pri branju te posebne narativne uprizoritve ozre za prej raztolmačenimi pomeni slike, prevzetimi iz drugih recepcijskih praks.



Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656, olje na platnu

Slika kot okvir

Velázquezova slika je okvir Tabucchijeve pripovedi, in to v dobesednem pomenu besede. *Las Meninas* se namreč v *Igri obračanja* omenjajo le dvakrat, a na ključnih mestih: na pragovih zgodbe.

Ko je Maria do Carmo Meneses de Sequeira umrla, sem v Pradu gledal Velázquezove *Punčke*.^{*} Bilo je julijsko opoldne in nisem vedel, da umira. Sliko sem gledal do četrta na dvanajsto, potem sem šel počasi ven in si poskušal vtisniti v spomin izraz figure v ozadju, spominjam se, da sem pomislil na besede Marie do Carmo: ključ slike je v figuri v ozadju, slika je igra obračanja. Šel sem čez vrt, stopil na avtobus in se odpeljal do Puerte del Sol, kosil sem v hotelu, dobro ohlajen gazpacho in sadje, potem pa sem legel, da bi v polmraku sobe preliščil opoldansko vročino. (Incipit, str. 114)

Morda je Maria do Carmo končno prišla do svoje obrnjenosti. Zaželel sem ji, da bi bila taka, kot si je je želela, in pomislil, da se španska in francoska beseda morda v neki točki ujemata. Zdelo se mi je, da je ta točka bežišče neke perspektive, kot če zarišeš bežiščnice kake slike, in v tistem trenutku je še enkrat zatrobilo, ladja je pristala, počasi sem šel po brvi in začel slediti pomolom, pristanišče je bilo popolnoma prazno, pomoli so bili bežiščnice, ki so se stekale v bežišče neke slike, slika so bile Velázquezove *Punčke*, figura v ozadju, v katero so se stekale črte pomolov, je imela prekanjen in otožen izraz, ki sem si ga vtisnil v spomin: in kako smešno, tista figura v ozadju je bila Maria do Carmo v svoji rumeni obleki, rekel sem ji: zdaj razumem, zakaj imaš ta izraz, zato, ker vidiš sliko obrnjeno, kaj se vidi s tvoje strani? povej mi, počakaj, tudi jaz pridem, takoj pridem pogledat. In napotil sem se proti tisti točki. In v tistem trenutku sem se znašel v drugih sanjah. (Excipit, str. 122)

Zaradi protagonistkine smrti, s katero se pripoved začne, glavni moški lik ne bo razrešil nejasne in dvoumne narave njunega odnosa, kot tudi ne bo preniknil v strategijo, s katero ga je Maria do Carmo spravila v negotov položaj. V sklepnih fazi igre obračanja se bo zavedel le nedosegljivosti »prave resnice« o Marii do Carmo. Njena smrt, za katero je po telefonu izvedel od vdovca, Nuna Menesesa de Sequeira, je povod za skokovito časovno organizacijo zgodbe, v kateri vzporedno potekajo spomini na minule dni in na ženski lik ter opis protagonistovega potovanja v Lizbono, kjer bo iz pogovora z vdovcem dobil obrnjeno sliko o delčku lastne preteklosti. Začetek odnosa med protagonistom in Mario do Carmo je uokvirjen s političnim kontekstom: analeptično izvemo, da je protagonist pripotoval v Lizbono kot kurir, veza med italijanskimi demokratičnimi strankami, ki so pošiljale denarno pomoč družinam politično preganjanih in v izgnan-

^{*} Nav. po slov. prevodu Mojce Šaupera v *Novi reviji* 14.163–164 (nov.-dec. 1995): 114–122. Tu je slika *Las Meninas* prevedena kot *Punčke*; v članku uporabljam v slovenski umetnostni zgodovini uveljavljen prevod *Spletični*. – Op. prev.

stvu živečih portugalskih pisateljev v času Salazarjeve diktature. Geslo pri prvem telefonskem pogovoru se je glasilo: »Izšel je nov prevod Fernanda Pessoa,« Maria do Carmo pa se je protagonistu predstavila kot nekoč siromašna hči italijanskih emigrantov v Buenos Airesu. Po njeni smrti bo vdovčeva zgodba predstavila obrnjeno različico, po kateri je Maria do Carmo, sicer nagnjena k igri obračanja, pravzaprav vse življenje ponarejala svojo identiteto. Ni bila emigrantska hči, pač pa – kot je trdil vdovec – ena od najbolj zaželenih lizbonskih ženitnih partij iz diplomatskih krogov, nagnjena k izvenzakonskim ljubezenskim dogodivščinam, v katerih je domoljubje spajala z neukrotljivim erotičnim poželenjem.

Z analeptičnim vzpostavljanjem povezave med protagonistkino smrtjo in spominom na njeno interpretacijo Velázquezove slike je zgodba o Marii do Carmo umeščena v prostor med tem hermenevtičnim napotkom in pripovedovalčevim poskusom, da ga – s priklicevanjem v svojevrstni onirični anamorfozi – uporabi pri tolmačenju lastnega življenja in vloge, ki jo je odigrala v njem.

Igra obračanja se dogaja v ikoničnem okviru, ki ga priklicuje besedilo: besedilo zgodbe je uokvirjeno s sliko² in v tem okvirnem in prehodnem prostoru poteka izmenjava možnih pomenov. Če sprejmemo predpostavko, da ima okvir v slikarstvu ambivalentno, parergonalno funkcijo meje, ki omogoča vzpostavljanje estetske komunikacije, saj ločuje sliko od tega, kar slika ni, in sočasno funkcionira kot poziv, kot odprtost za komunikacijo, se nam bo ikonična uokvirjenost Tabucchijevega besedila zazdela dvojno ambivalentna. Zavezuje nas k branju zgodbe skozi sliko (pa tudi skozi obstoječa branja slike), hkrati pa prebija okvir zgodbe in širi njen pomenski potencial s postavljanjem slikovnega okvira.³

Spletični: metaslika

John Searle je v svoji analizi *Spletičen* med drugim dejal, da je slika narisana z »realistično tehniko«,⁴ pri čemer je imel bržkone v mislih dokumentaristično referenčnost upodobljenih likov; v glavnem gre Antoniu Palomini de Castro y Velascu (1796) zasluga, da gledalci poznajo ne le imena oseb, ampak tudi naslove slik, ki jih je Velázquez »postavil« na ozadje svoje slike. Toda glede na paradoksní odnos med predpostavljeno umetnikovo točko gledanja, položajem modela, vsebino slike in položajem opazovalca jo je Searle prvenstveno opredelil kot metasliko, in to izrecno avtoreferenčno, celo samokonstitutivno. Takšen sklep izhaja iz predpostavke, da prikazuje nevidno platno prav sliko, ki jo opazovalec gleda, drugače rečeno, same *Las Meninas*. Paradoksnost Velázquezove slike bi bila torej v tem, da pri-

kazuje slikarja, kako slika prizor, ki ga ne more videti z mesta, na katerem stoji. V nekem odlomku, kjer se izčrpno ukvarja s sliko in njeno zgodnejšo analizo pri Foucaultu, Lacan prav tako predpostavlja, da Velázquez slika *Spletični*, natančneje rečeno: lastni avtoportret, ki vključuje *Spletični* (*Séminaire XIII*, 146).

Kljub nestrinjanju s to predpostavko se večina razlagalcev prav tako nagiba k temu, da Velázquezovo sliko definira kot metasliko, saj je to slika o slikanju, slika, ki prikazuje slikarja med delom, pa tudi druge slike; poleg tega je to slika, v kateri so zaobseženi vsi semiotični odnosi. *Las Meninas* ponujajo celotno sliko prikazovanja, ki opazovalca nikakor ne ignorira, ampak ga celo predpostavlja, vključuje njegov položaj, prikazuje celoten krog reprezentacije, v katerega središču je reprezentacija sama.

Prostor slike se širi in razmnožuje zlasti s pomočjo ogledala: v njem se zrcalijo liki, ki jih Velázquezov prikaz dvornega prizora ne zajema. V zgodovini poskusov, da bi preučili odnos med geometrično organizacijo slike in njenim simbolnim razširjenjem – nalogo, ki nujno nosi v sebi tudi odgovor na vprašanje, »kdo se zrcali v ogledalu na ozadju *Spletičen?*« – je največ sledov pustil Foucaultov predgovor h knjigi *Besede in reči*. V središču Foucaultovega emblematičnega branja Velázquezove slike, s katerim je uokviril analizo klasicistične *episteme* in klasičnega sistema upodabljanja,⁵ katerega metaforični primer ponuja Velázquezova slika s svojo kompozicijo ter odnosom med vidnim in nevidnim, je spoznanje o odsotnosti, nevidnosti subjekta slike. Ta je, pravi Foucault, po zaslugi kompozicije projiciran v slepo točko zunaj slike same. Ta nevidnost subjekta je pri Foucaultu na emblematski ravni zoperstavljena môči diskurza in transparentnosti jezika upodabljanja. V nevidni točki na Velázquezovi sliki je odsotnost subjekta potrjena: odsoten je kot model oziroma kot subjekt slike, od katere vidimo le hrbtno stran, odsoten je kot avtor *Las Meninas*, ki je moral zapustiti svoj položaj na sliki, da bi jo naslikal, ter kot gledalec, ki je v tej igri odsevov prisiljen nenehno spreminjati svojo identiteto.⁶

Foucaultovo, pa tudi še bolj eksplicitno Searlovo predpostavko, po kateri se v ogledalu zrcali kraljevski par, ki stoji pred obrnjenim platnom in dvornim prizorom, vendar ni prisoten v prostoru slike, med drugimi zavračata Snyder in Cohen (1980), ki menita, da tisto, kar se zrcali v ogledalu, ni »resničnost« (oziroma kraljevski par, ki pozira), ampak »slika« (ki jo slikar ravnokar ustvarja), in to prav tista, ki jo gledalec vidi le od zadaj. Natančneje rečeno: ogledalo bi v tem primeru prikazovalo izsek iz portreta, ki prikazuje celotne like in ne napotuje na nekaj, kar je onstran oziroma zunaj slike, temveč na nekaj, kar pripada prostoru slike. Lacan pa, ko se dotakne Foucaultove ekfrazе, meni, da je odsev kraljevskega para v ogledalu lažen, da je njegova funkcija ta, da nadomesti sliko na plat-

nu, saj se ta ne more prikazati: na njej bi namreč moral biti Velázquezov avtoportret.⁷

Kljub v temelju različni interpretaciji perspektive in zatorej tudi odnosov med figurativnimi elementi končni sklepi različnih razlagalcev vendarle niso tako neskladni, kot je na prvi pogled videti. Za večino od njih govori Velázquezova slika o problemu odnosa med resničnostjo in reprezentacijo, drugače rečeno: o odnosu med resničnostjo, pogledom in sliko oziroma znakom. Toda če sprejmemo interpretacijo, po kateri ogledalo zrcali portret kralja in kraljice, postane struktura lastne tematizacije na Velázquezovi sliki še bolj zapletena. Osrednji odnos, ki se pri tem vzpostavlja, je odnos med platnom, ogledalom in resničnostjo. Novejše analize poudarjajo, da je nematerialnost odseva postavljena v nasprotje prav z materialno prisotnostjo obrnjenega platna, ki prikriva dovršen del prostora.⁸ Oziroma: platno lahko pokaže svoj nematerialni vidik samo v ogledalu; mrtva materija obrnjenega platna oživlja po zaslugi ogledala. Mrtva materija se spremeni v živ prizor le, če ogledalo pomaga našemu pogledu, da pride do prizora, ter če pri tem, v tem zrcaljenju, pomakne naš pogled s točke gledanja, ki jo perspektiva od nas zahteva, k platnu, ki – po zaslugi subjektivnosti našega pogleda – oživlja z življenjem slike.

»Slikar nam daje dejansko, zrcaljeno in naslikano različico kot tri avtonomna stanja, tri modalnosti vidnega, ki izmenično prehajajo eno iz drugega in se izmenjujejo v večnem krogu. Resničnost, iluzija in replikacija se zaratniško ponavljajo v neskončnost.« (Steinberg 85–86)

Funkcija ogledala je dvojna: v skladu s poznomanieristično »poetiko zrcala«, po kateri je zrcaljena slika najbolj vzvišen slikovni izraz,⁹ prikazuje Velázquez svojo umetnost samo v odsevu. Z drugega hermenevtičnega zornega kota je zrcaljena slika portret eksemplarnih vladarjev, katerih model tako ali tako niso ljudje iz krvi in mesa, saj je lik popolnega vladarja plod človeške imaginacije in ideologije.¹⁰

Slika, ogledalo, odsev, besedilo in sen: pomnožitev perspektiv

Tabucchijeva pripoved je – tako kot Pasolinijevo dramsko (meta)besedilo *Calderón* iz leta 1973, s katerim jo v nizu implicitnih analogij povezujejo večplastne intersemiotične igre,¹¹ uokvirjena¹² s sliko, ki ima poleg epistemološkega tudi narativni potencial¹³ in nas vabi, da upodobimo njeno vsebino kot dejanje, ki traja v času, kot zaplet. Poleg tega Velázquezova slika na več načinov množi in širi svoj prostor. To počenja predvsem s pomočjo ogledala, ki prikazuje to, kar je na sliki nevidno, odseva kralja in kraljico oziroma izsek s portreta kraljevskega para, ki ga gledalec vidi le s

hrbtne strani. Njen prostor se širi tudi s citati (slike na zidovih, verjetno kopije Rubensa in Jordaensa) ter nevidnimi prostori, v katere nas vodijo pogledi likov in položaji na sliki. Najpomembnejša takšna razširitev vstopa prav v prostor, ki ga imamo mi, gledalci, za svojega. »Le tableau en son entier regarde une scène pour qui il est à son tour une scène« (Foucault 29).*

Tabbuchiju je prav takšna ambivalentna, avtorefleksivna in policentrična slika prišla prav kot okvir za zgodbo o igri obračanja, ki implicira neskončno množenje zornih kotov, le navidez ublaženo z onirično anamorfozo, ki pravzaprav ne razrešuje osrednje dvoumnosti.¹⁴ Znotraj tega ikoničnega okvira se v Tabucchijevi pripovedi dogaja še nadaljnje širjenje prostora in množenje pomenov s pomočjo literarnih citatov. Po zaslugi omembe portugalske pesnice Violante de Céu ter Gongore, kot tudi implicitne prisotnosti Calderónove simbolike sna,¹⁵ baročni intertekst bralcu nevsiljivo ponuja svoj metaforični potencial in nakazuje eno od osrednjih tem sedemnajstega stoletja: dvom o možnosti razlikovanja med resničnostjo in njenimi prikazi, med »resničnim« življenjem in snom. Obenem tudi citati iz Pessoa in sploh osrednja vloga njegove poezije napotujejo na avtorjevo zavestno nadaljevanje modernistične prakse spodkopavanja monocentrične podobe subjekta, kot tudi modernističnega projekta fikcionalizacije. Pessoa kot »mojster obračanja« in heteronimne pluralnosti je v večini Tabucchijevih del prisoten v funkciji hipoteksta. Z drugimi besedami: epistemološke metafore obračanja in sna gradi Tabucchi v svoji pripovedi intertekstualno in intersemiotično, pri čemer napotuje predvsem na raztolmačene pomene slike in drugih besedil. Začeni s samim naslovom zgodbe pa prek nevidne hrbtne strani Velázquezovega platna igra obračanja skozi literarne citate in epistemološke metafore še naprej nakazuje možne pomene zgodbe.

Maria do Carmo kot lik v *Spletičnah*: Tabucchijeva anamorfoza

Tabucchi se v svoji prozi ne omejuje na običajne postopke uvajanja ikoničnih oziroma slikovnih citatov (med katerimi sta najpogostejši rešitvi *ekphrasis* in *mise en abyme*)¹⁶ v pomensko strukturo besedila. Poleg obvestilne ali metaforične funkcionalnosti ikoničnih citatov (zlasti fotografij in slik) namreč izkorišča tudi njihov kompozicijski potencial. Z metaforično funkcionalizacijo slike je potrjena semantična bližina, s prevzemanjem njenih tehničnih vidikov pa ublažena strukturalna različnost vizualnega in verbalnega ter poudarjena konstitutivna performativnost obeh simboličnih praks.¹⁷

* Slika kot celota gleda prizor, za katerega je tudi sama prizor. – Op. prev.

Trije ključni postopki, ki jih Tabucchi prevzema iz vizualnih medijev in uporablja v epistemološki nadgradnji pripovednih situacij, so:

1. povečava¹⁸ oziroma osredotočenost na detajl ali veliki plan (kar nujno vključuje zoženje zornega kota) ter po drugi strani širjenje kadra, pogled z razdalje (najpogosteje časovne), s katerim pa se namesto celovitega pomena ali prizora doseže policentrična, rizomska struktura;

2. obračanje perspektive oziroma uvajanje različnih zornih kotov, pogosto pritislovnih,¹⁹ v prikazovanje dogodkov;

3. eliptična ali paraliptična postavitev prizorov / dogodkov.²⁰

Osredotočenost na en sam vidik ali element dejanja poteka vzporedno z zoženjem zornega kota in s tem odpira možnost obračanja perspektive oziroma uvajanja različnih pogledov na isto situacijo. Pri Tabucchiju se udejanja v fragmentarnem, poroznem pripovednem diskurzu, v katerem je obilo eliptičnih oziroma paraliptičnih analeps. Igro pogledov in paralipso, ki sta značilni za Tabucchijevo prozo, najdemo tudi na Velázquezovi sliki. Slika, ki je že tako ali tako večpomenska in ki s svojim naslovom poudarja en element pomena, z likom infantinje v prvem planu drugega, s prikazom umetnika na delu pa tretjega, nas ves čas vznemirja z odprtimi vprašanji, kot so: »Koga opazujejo liki na sliki?; ali gledajo nas?; kdo smo potem mi?; ali smo opazovani ali sami opazujemo?; ali smo subjekti ali objekti pogleda?; koga slikar pravzaprav slika?.«

V enem od središč Velázquezove slike je infantinja Margareta, obkrožena z dvema mladima plemkinjama, ki sta njeni spremljevalki. V tem odseku slike se zrcali družbeni ustroj španskega dvora iz leta 1651: če že ne drugače, je vprašanje moči na sliki prisotno v dinamiki odnosa, ki ga »pretirano slikarjevo samoljubje« – kakršno se po mnenju nekaterih razlagalcev izraža v postavitvi lastnega avtoportreta ob bok dvornemu prizoru – vzpostavlja v razmerju do drugih likov na sliki. Pa tudi infantinja je na sliki v dvoumnem položaju:²¹ je zrcalna podoba, slika in prilika svojih staršev, obenem pa tudi sama utelešenje simbolne moči, saj je v odnosu do svojega spremstva (*las meninas*) ona tisto središče, okoli katerega se zbirajo drugi.

V pripoved o sentimentalnem obračanju vnaša Tabucchi diskurz moči v obliki nerazrešljive antitetičnosti političnih (in ne samo moralnih) identitet ženskega lika. Z uvajanjem novega, vdovčevega zornega kota namreč avtor obrne perspektivo in zahteva od protagonista (in potemtakem tudi od bralca), da revidira in obrne prvotno različico zgodbe. Dotelej znano identiteto Marie do Carmo razkrinka njen soproj kot fikcijo, kot konstrukt, ki je zlasti plod erotične, morda pa tudi politične manipulacije. Za protagonista, po logiki projekcije (pri Lacanu tudi po logiki pogleda, ki jo zlasti okvir Velázquezove slike upravičuje za Tabucchijevo besedilo) pa

tudi za bralca / gledalca,²² ostaja »resnica« o Marii do Carmo nevidna, za vselej odložena v igri pogledov in obračanj.

Igra obračanja nakazuje na enakopravnost dveh različic, na nerazrešljivo dvoumnost, ki izhaja iz raznolikosti pogledov, ter na igro med vidnim in nevidnim.²³ Tabucchijeva protagonistka Maria do Carmo na koncu pripovedi spremeni svoj položaj na sliki, skozi katere okvir je vstopila v zgodbo, in pri tem zanika prej vzpostavljene odnose. S predpostavljenega mesta infantinje²⁴ se umika v ozadje, v mejni prostor, ki mu pripada pomemben privilegij: le iz njega se vidi platno, na katerem slikar dela, ter model oziroma modeli, ki pritegujejo slikarjevo in splošno pozornost. Simbolični potencial lika Marie do Carmo, ki je – kot literarna replika infantinje – v anamorfičnem prepletanju slike in zgodbe spremenila svoje mesto, prihaja v celoti do izraza na novem položaju. Točka, v kateri se spajajo linije Velázquezove slike (točka bežišča), se namreč ujema z likom *aposenadorja*, načelnika dvora v kraljicini službi, Josea Nieta de Velázqueza. V liku »vsiljivca« oziroma obiskovalca, ki vznika iz mraka v zadnjem planu slike, stoji na pragu dvorane in »manipulira z zaveso«,²⁵ prepoznamo gledalčev pa tudi avtorjev alter ego. V tem smislu je *aposenador* na večkratno pooblaščenem položaju: je namreč edini, ki vidi prednjo stran platna in hrbtno stran slike oziroma prostor, ki je izven slike, vendar nanj usmerjajo pogledi in kompozicija likov na sliki. Je edini, ki ves prizor – pa tudi tistega, za katerega je tudi sam del prizora – vidi iz obrnjene perspektive. Prav tako je lik, s katerim se lahko – po geometrični in simbolni logiki kompozicije – poistoveti gledalec, ki opazuje Velázquezovo sliko.

S tem, ko si anamorfično prilasča položaj »manipulatorja«, Maria do Carmo preobraža tudi prizor pripovedi, ne da bi pri tem pripomogla k njegovi razrešitvi – ne za protagonista ne za opazovalce. Predpostavljeno »stanje stvari« razkrije svojo hrbtno plat in hipoma razodene, da je sicer takšno, za kakršno ga imamo, obenem pa tudi drugačno.²⁶ Podobno ogleдалu, ki v igri pogledov na Velázquezovi sliki dopolnjuje prizor, vendar nakazane odsotnosti ne nadomešča scela, se v *Spletičnah* kot v *mise en abyme* kaže nezmožnost razrešitve ključne dvoumnosti, ki jo zgodba postavlja pred protagonista in bralca.

Kljub temu pa ta nezvedljiva raznolikost zornih kotov in doživetij – znamenje vseh pripovedi v zbirki *Igra obračanja* – niti ne predpostavlja niti ne vsebuje poskusa njihove redukcije. Še več, soobstoj različnih perspektiv in različnih izkušenj, ki jih ni mogoče zvesti na skupni imenovalc, ponuja Tabucchijevim likom možnost, da drugje rekonceptualizirajo lastno izkušnjo, ter včasih prinaša tudi iluzijo odrešitve. Bralec, zapreden v ta pluralizem pogledov, začuti spodbudo, da tudi sebi pribori podobno možnost. Zato lahko iskanje smisla, uprizorjeno s to igro lica in naličja, metaforično

dojamemo tudi kot retorično dejanje, ki uresničuje svoj namen že z lastno izvedbo.

Sam avtor vselej, v paratekstualnih prostorih svojih del – katerih fabula je pogosto strukturirana kot proces rekonstrukcije preteklosti in iskanja smisla življenja – nakazuje različne modalnosti bega od »resničnosti«. Tako se že v naznanilih njegovih pripovedi srečujemo z vnaprej pripravljenimi »umiki«, kot so metafore sna, nespečnosti, sanjskih podob, halucinacij, rizomov, iluzij, s katerimi opisuje svoja besedila. Točka bežišča v Tabucchijevi sklepnii anamorfozi je metaforično poistovetena s točko protagonistovega prehoda v »neke druge sanje«. Tudi bralčev pogled, ujet v past²⁷ z anamorfično uprizoritvijo Velázquezove slike, je vključen v ta projekt neskončnega odlaganja in premeščanja, ki ga je – glede na epistemološke metafore in intertekstualne razširitve v besedilu – mogoče raztolmačiti v luči »metafizike besedila«.

»Književnost, kot sploh vsaka umetnost, je dokaz, da življenje ni dovolj,« končuje Tabucchi nekje drugje, v dvoglasju s Pessoa.²⁸ Zato je videti, da je smisel, ki ga protagonist išče v *Igri obračanja*, pravzaprav v obračanju samem. Prav v tej avtoreferenčni točki se sekajo vse intersemiotične silnice Tabucchijeve pripovedi: tako poznomanieristični iluzionizem in baročna simbolika sna (prelomljena skozi Pasolinijevo dramsko uprizoritev njenega etično-političnega potenciala) kakor modernistično sprevrčanje dejanskega in namišljenega.

Prevedla Seta Knop

OPOMBE

¹ Ko govori o lastnostih kratke zgodbe (kratkost, skokovitost, eliptičnost, reducirana dogodkovnost), ki predpostavljajo bralčeve nadgrajevanje, Italo Calvino v poglavju o kratkosti opozarja na Borgesov postopek, ki se bo pokazal kot paradigmatičen za sodobno prozo. Borges namreč širi in razmnožuje prostor zgodbe tako, da bodisi s citati bodisi z intertekstualnimi aluzijami napotuje na druge knjige. Prim. Italo Calvino, *Ameriška predavanja* 49.

² Da ne gre za naključno formalno izbiro, potrjujeta vloga in položaj, ki ga v romanu *Reknjem* zavzemajo Boscheve *Skušnjave sv. Antona*. Pojavljajo se v osrednjem poglavju romana in to metonimično fragmentarno: skozi detajl, ki se serijsko razmnožuje in povečuje. Na ta način je mogoče likovno uprizoritev funkcionalno povezati z metanarativnim tematiziranjem postmoderne paradigme v preostalem romanu.

³ V tematiko likovno-verbalne komunikacije sodi tudi zgodovinski pregled razprav o prvenstvu verbalnega oziroma vizualnega (v italijanskem kontekstu bi ta vsekakor segel do Michelangela in Leonarda Da Vincija), a glede na Tabucchijevo besedilo se raje sklicujem na Foucaultov sklep o nezvedljivosti slike na jezik in obratno (*Le mots et les choses* 25), pa tudi na Mitchella, ki trdi, da s semantičnega zornega kota, iz perspektive izražanja namerov ali proizvajanja učinkov, pri sprejemnikih ni bistvene razlike med besedilom in sliko (Mitchell 161).

⁴ John Searle 480. Pač pa je kritika v devetnajstem stoletju poudarjala naturalistično natančnost in vtis fotografske trenutnosti v kompoziciji slike (glej Snyder 529).

⁵ Foucault »bere« Velázquezovo sliko kot globalno epistemološko metaforo in aplicira sklepe svojega branja slike na makrobasedilo zahodne *episteme* v obdobju klasicizma.

⁶ L. Steinberg poudarja prav učinkovitost gledalčeve prisotnosti, ki sproži v tek igro, izmenjavo pogledov na sliki. Prim. Steinberg 80–83.

⁷ Lacan, *Séminaire XIII* (4. in 11. maj 1966).

⁸ Spinicci (1999), Stoichita (1993).

⁹ Stoichita se pri trditvi o odločilnem vplivu Zuccarijeve iluzionistične teorije, podane v delu *Idea de' pittori*, sklicuje na Velázquezovega prvega življenjepisca, Palomina.

¹⁰ Snyder, 1985. Tudi Snyder – ko tolmači Velázquezovo sliko v luči renesančne teorije imitacije kot spekulacijo o simbolni moči vladarja – poudarja skorajda konkurenčni položaj, ki ga ima slikar pri delu v razmerju do vladarjev, modela, ki ga lahko vidimo le kot odsev umetnikovega portreta (Snyder 564).

¹¹ Intersemiotični dinamizem Tabucchijevega besedila postane še bolj zapleten, če mu postavimo ob bok implicitne pomenske analogije s Pasolinijevo dramo *Calderón* (1973), v kateri naletimo na istoimenske like iz Calderónovega dela *La vida es sueño*, a predstavljene v Španijo za časa Francove diktature. Rosaura, protagonistka Pasolinijeve drame, poskuša skozi sanje najti izhod iz represivne stvarnosti. V treh zaporednih sanjah igra tri različne vloge: najprej mlado aristokratko, ki se nevede zaljubi v lastnega očeta, nato prostitutko, ki se nevede zaljubi v lastnega sina, in na koncu soprogo iz malomeščanskega okolja, ki se zaljubi v mladega revolucionarja. Analogije med Tabucchijevo zgodbo in Pasolinijevo dramo so očitne in večplastne. Skupno jima je povezovanje baročnega interteksta in modernističnih umetniških praks, pri čemer delita isti ikonični okvir. Tudi dogajanje Pasolinijevega Calderóna je namreč uokvirjeno z Velázquezovo sliko *Spletišni*, ki se v prvih sanjah pojavlja kot minuciozno opisan scenografski ambient, v katerem poteka aristokratsko dogajanje, umeščeno v dvajseto stoletje, v drugih dveh pa je prisotna v onomastičnih citatih in ideoloških aluzijah. Moderatorska vloga Foucaultove analize v Pasolinijevi dramski upodobitvi Velázqueza se kaže v osredotočenosti na temo odnosov moči in posameznika, kakor tudi na vprašanje avtorjevega položaja v razmerju do diskurza moči. Tako postaja okvir Velázquezove slike v Tabucchijevi pripovedki sredstvo in prostor interakcije narativnega besedila z intersemiotično konstruiranim predbesedilom, ki ga sestavljajo dve dramski besedili (Calderón, Pasolini), več lirskih besedil (Gongora, Pessoa idr.) in vsaj eno teoretsko besedilo (Foucault).

¹² Uokvirjanje in obračanje sta osrednja postopka na sliki. Glavni okvir, tisti, ki deli Velázquezovo sliko od tega, kar ni slika, vsebuje tudi uokvirjeno hrbtno stran slike, uokvirjene tuje slike in uokvirjeni odsev resničnosti, ki je pravzaprav (če sprejmemo ponujeno interpretacijo) odsev uokvirjenega znaka.

¹³ Nedolgo tega je prav ta pripovedni potencial izkoristila Eve Sussman v video zapisu *89 Seconds at Alcazar* (2004). Sussmanova razdeljuje pripovedne in dramske možnosti položaja, upodobljenega na Velázquezovi sliki, s posnetkom dvanajstminutnega razvoja »dejanja« oziroma kretenj Velázquezovih likov pred in za obrnjenim platnom.

¹⁴ O palindromski igri dvosmiselne besede SEVER, ki – obrnjena – pomeni v španščini prav »obračanje«, v francoščini pa »sanjek«, in ki jo je mogoče kot zadnje sporočilo, ki ga je Maria do Carmo pustila protagonistu, tolmačiti kot sporočilo o nekonsistentnosti življenja in kompenzacijskem potencialu sanj, ki lahko nadomestijo smisel življenja, prim. M. Meschini, 218. Avtorica izpelje sklep, da je iskanje pomena slike hkrati metaforično iskanje smisla, ki ostaja nerazrešeno, nedoločeno kakor sanje, po katerih blodi protagonist zgodbe, ne da bi mu uspelo prodreti v »pomen stvari«.

¹⁵ Calderonovo delo *La vida es sueño*, ki ga ločuje le dvajset let od Velázquezovih *Las Meninas*, je eno od osrednjih izhodišč epistemološke metafore sna v Tabucchijevi pripovedi.

¹⁶ To izhaja iz doktorske disertacije z naslovom *L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975–2000)*, ki jo je avtorica Jacqueline Spaccini nedavno zagovarjala na Filozofski fakulteti v Zagrebu.

¹⁷ O konstitutivni performativnosti slike in besedila glej Mitchell, *Picture Theory* 161.

¹⁸ Tabucchi tematizira sam postopek »povečave« v pripovedi *La battaglia di San Romano*. Prim. Giovanni Palmieri, »Antonio Tabucchi's Iconic Temptations« (1996/97).

¹⁹ Na epistemološki (s tem pa tudi naratološki) problem zoženja perspektive, najsi gre za semiotičen odnos med sliko oziroma besedilom ter resničnostjo ali pa za subjektivno preobrazbo resničnosti v osebno doživetju, nakazuje zlasti kratki roman *Indijski nokturno* (1984). Niti v tem romanu Tabucchi ne ponuja končne rešitve in spodkopava možnost enoznačne identifikacije likov.

²⁰ Genette, *Figures II* 212.

²¹ Glej Snyder, »Las Meninas«.

²² Kot gledalci smo nujno »ujeti v past« (Lacan, *Štirje temeljni* 142–143) Po zaslugi ikoničnega okvira nas Tabucchijevo besedilo z podvojeno močjo kliče in vleče v zgodbo.

²³ V tem smislu se Foucaultova emblematična ekfrazna razkriva kot izzivalen okvir branja Tabucchijeve pripovedi kot fikcije, ki nas lahko napelje k sklepu o sistemski in konstitutivni nestabilnosti vsakega pogleda, v katerega »nevtralni brazdi« (Foucault) subjekt in objekt, opazovalec in model oziroma avtor, model in opazovalec zamenjujejo svoje vloge in se sprevrtajo drug v drugega, s čimer je onemogočena vzpostavitev katere koli od teh treh identitet.

²⁴ Tabucchi ju ne povezuje neposredno, toda analogijo med protagonistkama je mogoče vzpostaviti po dvoumni politično eksistencialni logiki, na katero napeljuje njun položaj na sliki / v zgodbi.

²⁵ Stoichita vidi v njem ključno figuro slike, presečišče vseh linij perspektive. Točka, v kateri se spajajo, bi bila pravzaprav Nietova roka, ki upravlja z zaveso, kar se ujema z njegovo vlogo in funkcijo dvornega načelnika. V tem smislu tudi homonimna (čeprav ne družinska) skladnost med dvornim majordomom in slikarjem ni brez pomena. Prim. Stoichita 253.

²⁶ S tem spoznanjem namreč Tabucchi pojasnjuje nastanek zbirke *Igra obračanja* (5).

²⁷ Prim. Lacan, »Anamorfoze«, v *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*.

²⁸ A. Tabucchi, *Un baule pieno di gente* 26.

BIBLIOGRAFIJA

- Calvino, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti, 1988.
- Damisch, Hubert. *Porijeklo perspektive*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2006. (v izvirniku *L'Origin de la perspective*, 1989).
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- Genette, Gerard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Lacan, Jacques. *XI. seminar. Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996. (v izvirniku *Le quatre concept fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973).
- — —. *Séminaire XIII (4 Mai, 11 Mai 1966)*, gaogoa.free.fr
- Meschini, Michela. »Rewriting *Las Meninas*.« *Images and Imagery (Frames, Borders, Limits – Interdisciplinary Perspectives)*. Ur. Boldt-Irons L., Federici C., Virgulti E. New York, Washington, etc: Peter Lang, 2005. 213–223.
- Mitchell, W. J. Tomas. *Picture Theory*. Chicago&London: The University of Chicago Press, 1995. (1. izd. 1994).
- Palmieri, Giovanni. »Antonio Tabucchi's Iconic Temptations.« *Antonio Tabucchi (A Collection of Essays)*. *Spunti e Ricerche*, 12 (1996/97): 125–140.

- Pasolini, Pier Paolo. *Calderón*, Milano: Garzanti, 1973.
- Searle, John. »Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation.« *Critical Inquiry* 6.3 (1980): 477–488.
- Snyder, Joel. »Las Meninas and the Mirror of the Prince.« *Critical Inquiry* 11.4 (1985): 539–572.
- Snyder, Joel. Cohen, Ted. »Reflections on *Las Meninas*: Paradox lost. Critical Response.« *Critical Inquiry* 6.2 (1980): 429–447.
- Spaccini, Jacqueline. *L'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975–2000)*. Dottorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet, 2006.
- Spinicci, Paolo. »La filosofia nelle immagini: Las Meninas di Velázquez e il concetto di raffigurazione.« *Le parole della filosofia*, II (1999), www.aplit
- Steinberg, Leo. »Velázquez's *Las Meninas*.« *Representations*, 1 (1983). Cit. po *Las Meninas* Ur. Alessandro Nova. Milano: Il Saggiatore 1997. 75–88.
- Stoichita, Victor. *L'Invenzione del quadro* (v izvirniku: *L'instauration du tableau*, 1993). Milano: Il Saggiatore, 2004.
- Tabucchi, Antonio. *I volatili del Beato Angelico*. Palermo: Sellerio, 1997. (1. izd. 1987).
 ---. *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli, 1991. (1. izd. 1988).
 ---. *Notturmo indiano*. Palermo: Sellerio, 1999. (1. izd. 1984).
 ---. *Requiem*. Milano: Feltrinelli, 1992. (portugalski izvirnik 1991).
 ---. *Un baule pieno di gente* (*Scritti su Fernando Pessoa*). Milano: Feltrinelli, 2000. (1. izd. 1990).

The Painting and the Story: The Backwards Game

Key words: literature and painting / intersemiotics / intertextuality / Italian literature / Tabucchi, Antonio / Velázquez, Diego

As a special example of intersemiotic interaction between a painting and a story, this analysis concentrates on the title story of the collection *Il gioco del rovescio* (The Backwards Game, 1988) by the Italian writer Antonio Tabucchi. The story's metaphorical and structural framework is provided by Diego Velázquez's *Las Meninas* (The Maids of Honor), a painting that has a special *mise-en-abyme* effect in Tabucchi's anamorphosis. Its function is not to expand the story's content through semantic analogy or to alleviate the ellipticalness typical of Tabucchi's narrative oeuvre, but to intermedially establish the epistemological metaphors of backwardness and dreaming depicted in the story through analogy with the structural features and symbolic potentials of Diego Velázquez's polycentric and autoreflexive painting, which are the subject of the rich hermeneutic investigation. The painting discussed is the main exhibit at the gallery of carefully selected intertextual references connecting Baroque poetics (such as Luis de Góngora and Sórora Violante do Céu) with Fernando Pessoa's heteronym

pluralism. The unattainable contradiction of the various depictions of the love relationship between the protagonists, who at the same time are also admirers of Pessoa's backwards art, acquires emblematic meaning – especially thanks to Velázquez's *Las Meninas* and the hermeneutic perspectives opened up by intertextual signals. The story of the obverse and reverse of the love relationship thus changes into a story about an endless multiplication of views, which brings lasting instability into the relationship between the subject and the object. In Tabucchi's collection *The Backwards Game* and other works written in the 1980s, it is this constituted polysemy that suggests narrative modalities based upon the play of perspectives, as well as narrative allusiveness and ellipticalness.

February / Februar 2007

(Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče

Tomaz Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, SI-1000 Ljubljana
tomaz.toporisc@mladinsko-gl.si

Razprava preizprašuje uporabo pojma drame v zadnjih treh desetletjih ter na primerih Elfriede Jelinek in Heinerja Müllerja zariše specifičnosti »ne več dramskega gledališkega teksta« (Poschmann) zadnjih desetletij, kot se je izoblikoval in uveljavil v (postdramskem) gledališču v času družbe prevlade vizualnega in simulakrov medijske kulture.

Ključne besede: teorija drame / dramsko besedilo / postdramsko gledališče / Jelinek, Elfriede / Müller, Heiner

Dvajseto stoletje, ki ga je po Alainu Badiouju zaznamovala obsedenost z realnim, v znaku katere je potekalo to obdobje vojn in »poetike čakanja«, je v svoji neustavljivi želji postati stoletje novega človeka, hkrati pa tudi nove umetnosti čiste sedanjosti na ruševinah starega, proizvedlo tudi verigo kriz dramske forme. To so v (post)semioloških, poststrukturalističnih in eklektičnih metodoloških pristopih poskušali locirati in analizirati teoretiki gledališča in drame (npr. Erika Fischer-Lichte, Robert Abirached, Jean-Pierre Sarrazac, Gerda Poschmann, Hans-Thies Lehmann in Patrice Pavis) izhajajoč iz Szondijevega lociranja krize drame in njene absolutnosti ter Barthesovih, Foucaultovih in Derridajevih dekonstrukcij prve, druge in tretje paradigme. Pri tem so izpostavili dejstvo, da sta v dvajsetem stoletju model literarnega gledališča in logocentrižem dramskega gledališča doživela relativizacijo, ne pa tudi ukinitve.

Položaj teksta je v gledališču po letu 1980 sicer ponovno začel pridobivati na svoji moči, hkrati pa drama ni bila več besedilna forma, v katero bi se (če uporabimo argumentacijo Gerde Poschmann, avtorice vplivnega termina in istoimenske knjige *Ne več dramski gledališki tekst*) avtomatično prelevili za gledališče napisani teksti. Tako so se na prelomu dvajsetega stoletja literarna veda, semiotika in teatrologija kot vede, ki se vzporedno ukvarjajo s problematiko tekstov za gledališče, začele intenzivno ubadati s preizpraševanjem uporabe pojma drame, njenega koncepta nasploh, njenega konca zgodovine. Vzporedno s tem pa so poskušale proizvesti nove definicije tekstovnega, dramskega oziroma »ne več dramskega« ali post-

dramskega v sodobnem gledališču. Toda pri tem so se zavedale dejstva, ki ga izpostavlja Erika Fischer-Lichte: »Zgodovina drame predstavlja *zgolj del* zgodovine gledališča. Hkrati pa je *zgolj del* zgodovine literature ...« (Fischer-Lichte, *History* 6)

Gerda Poschman je tako (podobno kot Szondi, ki razlikuje med dramo kot posebno obliko literature za oder in dramatiko kot vsemi teksti, ki so napisani za oder) v knjigi *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Ne več dramski gledališki tekst) razvila dvojico širšega pojma *gledališki tekst* (Theatertext) in ožjega, zgodovinskega pojma *drama*. V sodobnem gledališču imamo tako opraviti z dvema vrstama tekstov:

- a) tistimi, ki uporabljajo dramsko formo;
- b) tistimi, ki so se odtrgali od dramske forme (*ne več dramski gledališki teksti*).

Hkrati pa smo priča temeljni transformaciji pojma teatralnosti, ki postaja vedno manj dramsko-reprezentativna in vedno bolj analitična, poudarjajoča performativno dimenzijo teksta.

Podobno tezo o krizi drame, drami oziroma (ne več dramskemu) tekstu in gledališču po drami razvije v knjigi *Postdramatisches Theater* (Postdramsko gledališče) Hans-Thies Lehmann, ko kot specifiko zgodovine evropskega gledališča, njegovega primata mimezisa in dramskega teksta, postavi zgodovinsko triado:

- a) *preddramsko*,
- b) *dramsko*,
- c) *postdramsko*.

Vznik postdramskega postavi v sedemdeseta leta prejšnjega stoletja, ko se izvrši »ugasnitev trizvezdja *drama*, *dejanje* in *posnemanje*, v katerem je gledališče vedno žrtev drame, drama žrtev dramtiziranega, in končno dramtizirano žrtev pojma.« (Lehmann, *Postdramsko* 47) Toda za Lehmanna postdramsko gledališče kot osvoboditev od modela trizvezdja ne pomeni gledališča brez povezave *onstran drame*. Je *zgolj proces* razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami. Prihodnost gledališča po drami vidi kot prihodnost gledališča *onstran* primata dramskega avtorja oziroma kot gledališče po verigi kriz dramskega avtorja, kot zaporedje etap *samorefleksije*, *dekompozicije* in *ločevanja* dramskega gledališča. (61)

Oba avtorja torej izhajata iz prepričanja, da dramski oziroma literarni tekst nikakor ni več brezpogojno središče in smoter gledališkega dejanja, ampak postaja govorni material neke avtonomne umetnosti uprizarjanja ter je kot tak lahko podvržen tudi predelavam, črtanjem, dekonstrukciji. Literarni model gledališča torej nikakor ni več brez alternative, (predobstoječi) tekst nikakor ne more več funkcionirati kot samoumevna sestavina gledališča. Emancipacija gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča je na

eni strani gledališču prinesla avtonomijo, na drugi pa je izjemno razširila pojem teksta za gledališče oziroma gledališkega teksta, ki ni bil več nujno razumljen znotraj polja drame in njene forme. Vzporedno z režisersko prakso dekonstrukcije klasične drame v projektih, ki so igro drsečih označevalcev gradili na način desemiologizacije, decentriranja, fragmentiranja dramskih oseb, dejanja, jezika, se je v zadnjih desetletjih razvijalo pisanje za oder, ki ga je označila prav želja po preseganju dramske forme.

Eden prvih eklatantnih primerov tovrstnih »ne več dramskih« oziroma postdramskih tekstov je *Bildbeschreibung* (Opis slike) Heinerja Müllerja iz leta 1984, ki ga Poschmannova izpostavi kot paradigmatično točko novega, nedramskega pisanja za gledališče, Hans-Thies Lehmann pa poantira, da v njem kljub dejstvu, da ga je avtor označil kot *gledališki tekst* (Theatertext), ne najdemo nikakršnih odrskih napotkov, nikakršne jasne zgodbe, nikakršnih vlog, *nikakršne drame*. Müllerjev tekst tako po njegovem mnenju izpostavlja razliko med klasičnim (dramskim) in (postdramskim) gledališkim tekstom. (Lehmann, »Theater« 186)

Vzemimo kot primer tekst druge avtorice, Elfriede Jelinek, njeno knjigo *Smrt in deklīca I-V*, zbirko kratkih »dramskih« besedil, ki so nastajala v obdobju zadnjih šestih let in utelešajo bistvene značilnosti pisave Jelinekove zadnjega desetletja. Te *Drame princes* (kot jih podnaslavlja avtorica) skozi parafraze, drzne avtorske predelave in konstrukte »zlorablajo« zgodbe resničnih in pravljicnih princes: Sneguljčice, Trnuljčice, Rozamunde, Jacky Kennedy, dveh »samomorilskih« velikih pesnic 20. stoletja, Sylvie Plath in Ingeborg Bachmann. Dodajajo jim avtoričino izjemno lucidno razmišljanje o šesti preminuli princesi: Lady Diani in njenem pogrebu. Vse kot izgovor za avtoričino obračunavanje s samo seboj, svetom okoli nje, ki je očarljivo v svoji težki berljivosti in neuprizorljivosti.

V uvodu v »ne več dramski tekst« *Jackie* Jelinekova najprej navede del medbesedilnega bazena, iz katerega črpa: »Sodelavka in sodelavca: Randy Taraborelli, Elisabeth Veit, Roland Barthes in dr.« S tem izpostavi, da je njen tekst palimpsest, skladovnica govornih ploskev, ki jih avtorica-rapsodka ureja po logiki, ki nam ne bo nikoli znana in ki je ne bomo nikoli mogli razbrati. Zato znotraj monološke strukture »komada« na nekem mestu zapiše: »Knjige so situacije stvari in situacija je vedno skrivnostna in bo vedno bolj skrivnostna. Tisto, kar verjameš, moraš takoj spet opustiti. Drugače bodo verjeli še drugi.« (Jelinek, *Smrt* 64)

Igra, katere struktura je monolog, ki ga lahko prepoznamo zgolj po kratki navedbi govornice na samem začetku: Jackie, se začenja z avtoričinimi uvodnimi opombami, besedami, ki so namenjene bodočim uprizorjevalcem njenega besedila v gledališču. Toda kljub temu, da se uvodne didaskalije začnejo zelo natančno, kot pravi uprizoritveni napotki režiserju in

njegovim sodelavcem, se zaključijo z avtoričinim dvomom v smiselnost dajanja sugestij za uprizoritev:

Igralka naj mrliče (obešene drug na drugega?) mukoma vleče za seboj in zato pri govorjenju vedno bolj zadihano lovi sapo, dokler ni prisiljena monolog prekiniti, ker ne more več. Glede na kondicijo in dnevno stanje bo to enkrat prej, drugič kasneje. In potem je monolog pri koncu in končan: 'Toda zagotovo boste kaj naredili povsem drugače. (53)

Jelinekova – tako kot Müller – v svojih tekstih razvija novo teatralnost, ki je drugačna od teatralnosti dramskih besedil. Ne gre več za dramatično teatralnost, ki je namenjena ustvarjanju možnih referentov njihovih znakov, ampak za analitično teatralnost, ki je samorefleksivna in ni več namenjena odrsko-fiksijski prezentaciji, ampak se vzpostavlja kot interakcija – Fischer-Lichtejeva bi rekla performativno dejanje predstave kot interakcije med izvajalci in gledalci, za katero je značilna *avtopoetična zanka feedbacka*, ki provocira in integrira emergenco – med akterji in gledalci. Znotraj analitične teatralnosti gledališče ni več zgolj prostor reprezentacije (predstavljanja), ampak lahko postane tudi mesto kritično-analitičnega soočenja ter se na novo uveljavlja kot prostor domišljije in označevanja. (Poschmann 46)

Njeni teksti udejanjajo nekakšna nedramska tkanja monoloških form in dialoških tokov na različnih nivojih. Te dekonstruirane dialoške forme drame proizvajajo polifonični diskurz govornih ploskev, za katerega je – spet podobno kot pri Müllerju – značilen bahtinovsko razumljeni dialogizem. Poliloška forma, ki nastaja, je rezultat *patchworka* kriptičnih citatov, ki sestavljajo ekstremne, tako rekoč nepregledne in nerazberljive kolaže.

Besedila Jelinekove in Müllerja negirajo osnovne postavke absolutnosti drame: dialog, junake, dramsko zgradbo. Njuni teksti so bloki monologov, ki po besedah Jelinekove nastajajo kot *teksti-reaktorji*, ki se kuhajo sami, ona pa jih zgolj opazuje. (Jelinek, *In den* 254) Oba avtorja ustvarjata govorne ploskve, tekste za gledališče, ki noče biti reprezentacija:

Nočem igrati, tako kot tudi nočem, da bi gledala druge, kako igrajo. [...] Ljudje ne bi smeli govoriti stvari in se delati, da živijo. Na obrazih igralcev nočem videti odseva zlagane enotnosti: enotnosti življenja. Nočem videti igre silnic na tej 'dobro naoljeni mišici' (Roland Barthes) – igre jezika in giba, tako imenovane 'ekspresije' dobro izvežbanega igralca. Nočem, da bi se glas in telo spojila. [...] Nočem gledališča. Mogoče hočem samo razstaviti dejavnosti, ki jih nekdo lahko izvaja kot predstavljanje nečesa, toda brez kakršnega koli višjega pomena. (Jelinek, »Ich« 102)

Jelinekova in Müller sta na sledi *nove pisave za gledališče nove dobe*. Ustvarjata govorne ploskve, ki nadomeščajo dramsko dejanje in dialog

ter združujejo inovativnost v obliki in radikalno politično angažiranost v vsebini. Vztrajno dekonstruirata koncept dramske reprezentacije ter izgrajujeta avtonomijo jezika, v kateri jezik ni več podvržen dramski formi in reprezentaciji. Jelinekova tako lahko izjavi, da jo zanima možnost, da bi odkrito razstavila jezik in figure, povezala največjo možno resničnost in največjo možno umetniškost:

Moje osebe druga z drugo ne vstopajo v odnos na način psihološko diferencirane kontakta, niso mišljene kot 'živeči' ljudje, ampak se pojavljajo kot predimenzionirani jezikovni stroji. Vedno govorijo in govorijo o vsem. Nepretrgano bruhajo iz sebe resničnosti, ki jih psihološko pravilno zastavljena figura nikoli ne bi mogla izustiti. (Reiter 22)

Heiner Müller pa zapiše: »Ne obstaja več nobena tema, ki bi jo lahko upodobili z dialogom, saj ne obstaja več zgodovina.« (54)

Gledališki teksti Jelinekove, Müllerja, ob njiju pa cele palete piscev za gledališče (npr. Gisele von Wysocki, Oliver Bukovski, Friederike Roth, Thomas Brasch, Peter Turrini, Marlene Streeruwitz, Werner Schwab, Sarah Kane, Valère Novarina, Xavier Durringer, Theresia Walser, Roland Schimmelpfennig, Milan Jesih, Emil Filipčič ...) torej izbirajo različne načine obvozov oziroma obhodov ustaljene dramske forme. Zato pri analizi in interpretaciji tovrstnih besedil postane problematična uporaba klasičnih pojmov teorije drame, npr. oseba, dialog, monolog, glavni tekst in stranski tekst. Poschmannova zato predlaga uporabo novih pojmov: *nosilci teksta*, *govorjeni tekst* in *dodatni tekst*. Hkrati imamo namesto z eksplisitno opravka z implicitno teatralnostjo. Tako smo (kot npr. pri dramatikih absurda, zgodnjem Handkeju, Heinerju Müllerju ipd.) priča *gledališču glasov*, ki nadomeščajo dramske osebe: »Jezik se bori proti svoji vsebini, ki je nadeta kot oblačilo (in ne obratno!), vsebini, ki je del mode.« (Jelinek, »Brecht« b. s.)

Priča smo nastajanju hibridnih govornih ploskev velike gostote, ki kot nekašni gejzirji bruhajo maso zvočnega materiala, pri kateri ni več jasno, katerim označencem so namenjene te verige označevalcev. Ali – kot to situacijo opiše Poschmannova: »Nosilci teksta so podrejeni tekstu, od oseb ostane le rudimentarno.« (Poschmann 308) S tem sta izpostavljena desamentizacija in poudarjanje performativne dimenzije teksta, zvočne materialnosti jezika, telesnosti teksta, muzikalčnosti in polisemije, ki proizvede *decentrirana branja*. »Ne več dramske gledališke tekste« je tako treba razumeti kot del procesa reteatralizacije gledališča po znameniti izjavi francoskega režiserja Antoina Viteza: »Gledališče lahko delamo iz vsega!« na eni strani in kot del sarzaccovske *križe brez konca*, ki je brez rešitve, brez predobstoječega obzorja.

Samonanašanje kot splošna značilnost znakovnih sistemov, ki je postavljena v središče *ne več dramskih tekstov* Jelinekove in Müllerja, tako izpodkopava reprezentacijsko funkcijo gledališkega teksta, a – paradoksalno – hkrati po logiki asociacij, drznih povezav citatov, miksov različnih ravni simulakra in medijske mimikrije celo gradi novo nanašanje na zunajliterarno dejanskost. Tako – povedano z Ionescom – nastane situacija, v kateri mora jezik malodane eksplodirati in razpasti v nezmožnost, da bi nosil pomene. (Ionesco 20)

Jelinekova in Müller slečeta s telesa tradicionalnega gledališča dramski dialog, dejanje in celo dramske osebe, na tem mestu pa ne pustita ničesar drugega kot elektronske medije in marketing. Vse življenje in smrt sta postala velik zaslon, slika samega sebe, ki za seboj ne skriva ničesar. Njuna besedila sopostavljajo najbolj globoko z najbolj trivialnim, abstraktni koncepti se spreminjajo v nekaj konkretnega: preživetje je kot parkirni listič, človeška čustva in vrednote so večinoma instrumentalizirana ali potržena.

Iz uvodnih didaskalij kot tudi iz drobnih komentarjev in ironičnih fragmentov, ki jih Jelinekova poseje po svojih monoloških, »ne več dramskih« *Dramah princes*, je jasno, da se ves čas poigrava s pojmom gledališča, ki po nenapisanem pravilu sovпада s pojmom *gledališča drame*, s kategorijama posnemanja in dejanja, ki ju tako kot pojma katarze ni mogoče ločiti od paradigme 'dramskega gledališča', katerega pomen tako daleč preseže veljavnost preproste uvrstitve med poetske zvrsti. Zaveda se dejstva, ki ga izpostavi Lehmann: novoveško gledališče uprizoritev razume kot deklamacijo in ilustracijo napisane drame kot besedila, za katerega je spet značilna osredotočenost na njegovo funkcijo predstavljanja vlog. Zaveda se, da so v evropskem gledališču »celovitost, iluzija, reprezentacija sveta podvrženi modelu 'drame', dramsko gledališče pa obratno zaradi svoje oblike zagotavlja celovitost kot model *realnega*. Dramsko gledališče se konča, ko ti elementi ne predstavljajo več uravnoveženega načela, pač pa samo še možno varianto gledališke umetnosti.« (Lehmann, *Postdramsko* 25)

Jelinekova se s tem zaveda tudi dejstva, da drama oziroma njena tradicija nikoli ne doživita popolne negacije. Oslabljeni in zavrženi ostajata kot »struktura 'normalnega' gledališča« oziroma »kot navidez avtomatično delujoča norma njegove dramaturgije«. (Lehmann, *Postdramsko* 31) Toda tekstovna praksa nekaterih sodobnih piscev za gledališče, ki bi jih lahko spravili pod skupni imenovalec »ne več dramskega«, npr. Jelinekova, Müller, zgodnji Milan Jesih, Emil Filipčič, dejansko predstavlja osvoboditve od modela, ki ga je Brecht imenoval aristotelovsko gledališče. In pa nastavek za nove modele gledališča onstran drame, blizu temu, kar Lyotard imenuje *energijsko gledališče*, še pred njim pa Brecht *nearistotelovsko*, Artaud *gledališče krutosti* ... Obenem pa ta oblika postdramskega gledališča

ne pomeni gledališča, ki je brez povezave 'onstran' drame, ampak ga lahko – tako kot Lehmann – razumemo kot »razgrnitev in razcvet potenciala razpada, demontaže in dekonstrukcije v sami drami.« (55)

Sledeč zgodovini drame in gledališča prejšnjega stoletja lahko torej razumemo fenomena »ne več dramskega« in postdramskega kot del vzporednih procesov: krize drame in krize diskurzivne oblike gledališča samega. Ta dva procesa sta pripeljala do reatealizacije gledališča, ki pa izstopa iz polja dramskega ni prinesla kot nečesa običajnega, kot neke vrste pravilo. Tako je tudi gledališče absurda, enako kot Brechtovo gledališče, v glavnini pripadalo dramski tradiciji, zgolj nekateri teksti pa so razdrli okvir dramske logike. V teh primerih se je gledališče vzpostavilo kot prostor, v katerem tudi največje konfliktnosti ne prevzemajo dramske forme, zato drama kot oblika predstave, ki je na razpolago, sega v prazno, ko naj bi (onstran melodramatičnih iluzij) oblikovala doživeto resničnost. Lehmann ob teh primerih govori o »izginjanju impulza drame – ne glede na to, ali je razlog v tem, da je bil preveč obremenjen in kot sprava pove vedno le 'isto'; ali podtika način 'delovanja', ki ga nihče nikjer ne prepozna, ali slika zastarelo podobo socialnih in osebnih konfliktov.« (305)

Sam je zato prepričan, da je drama v tej novi gledališki realnosti, ki jo označuje »premik medijskih ozemeljskih meja«, torej premeščena iz estetskega – s tem seveda še dolgo ne iz institucionalnega – središča gledališča. (47) Kolikor pa se pojavlja v svoji čisti obliki, »že dolgo laže. Njen duh, boljše: njena prikazen, je prešla iz gledališča v kino, v vedno večji meri na televizijo. Tam so možnosti simulacije resničnega veliko večje, tam šteje zgodba. [...] Ker zabavna industrija ne dovoli zaznave stvari v protislovju, stvari v razcepu in podvojitvi, stvari v njihovi tujosti, pridemo z V-učinka na TV-učinek.« (93)

Na tej točki Lehmann zareže v temeljno protislovnost fenomena drame in njenega statusa v sodobnem gledališču, na katerega je težko dobiti enoznačen odgovor. Še najbližje dejanskemu stanju je konstatacija, ki si jo bomo izposodili iz Badioujeve analize dvajsetega stoletja tako, da bomo parafrazirali eno osrednjih njegovih misli: Igra med prakso teksta in odra je v dvajsetem stoletju pokazala, da veriga desakralizacij umetniškega dela in destituiran dramskega avtorja – povedano z Badioujem – ni dosegla cilja ene od obsesij stoletja: dokončnosti. Izpostavila je dejstvo, da je moderna umetnost zgolj na videz zrušila relativni pojem reprezentacije, tako kot je poststrukturalistična teorija zgolj na videz doživela barthesovsko smrt dramskega avtorja. Odločitev in izbira se nista zgodili, dramska forma je vedno znova preživela različne člene verige svojih kriz in vedno znova se je znašla v nespravljivem stanju ujetosti med izraza 'končati' in 'začeti'. Podobno usodo je doživelo tudi gledališče. Po vztrajnih poskusih

končati primat logosa in besede, po seriji levitev, poudarkov v postdramsko, gledališče podob oziroma mešanih medijev, se je vedno znova vračalo k dialogu z besedili, z dramo in »ne več dramo«. Vedno znova se je znašlo v nespravljalnosti ujetosti med 'končati' in 'začeti'.

BIBLIOGRAFIJA

- Badiou, Alain. XX. *Stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. (zbirka Analecta).
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- . *History of European Drama and Theatre*. Prev. J. Riley. London: Routledge, 2002.
- Ionesco, Eugène. *Spomini na smrt, izbrani eseji*. Prev. P. Vitez. Ljubljana: Knjižnica MGL, 2001.
- Jelinek, Elfriede. »Brecht aus der Mode«. *Berliner Tagesspiegel*, 10. 2. 1998. <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/brecht.htm>. 25. 3. 2006.
- . »Ich möchte seich sein.« *Theater Heute Jahrbuch* (1983): 102.
- . *In den Alpen* Berlin: Berlin Verlag, 2002.
- . *Smrt in deklica. Drame princes*. Prev. Urška P. Černe et al. Celovec.: Založba Drava, 2004.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana. Maska. 2003.
- . »Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers Bildbeschreibung.« *Dramatik der DDR*. Ur. Ulrich Profitlich, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1986: 186–202.
- Sarrazac, Jean-Pierre, ur. *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belfort: Circé, 2005.
- Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer: Interviews und Gespraechе*. Frankfurt: Verlag der Authoren, 1986.
- Poschmann, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Reiter, Wolfgang. *Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater*. Wien: Falter Verlag, 1993.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belfort: Circé, 1999 (1981).

(No Longer) Dramatic Text for Theater and Post-Dramatic Theater

Key words: theory of drama / dramatic text / post-dramatic theatre / Jelinek, Elfriede / Müller, Heiner

This article examines how the concept of drama has been used in the last three decades, its concept, and the end of history. In a dialogue with the theories of Gerda Poschmann and Hans-Thies Lehmann, it outlines a map of the (no longer dramatic) text for theater and post-dramatic theater in recent decades, as shaped during the social predomination of the visual and the media culture simulacra. Using Heiner Müller's and Elfrieda Jelinek's oeuvres, it touches upon phenomena such as the disintegration of dialogue, the quasi-monologue, expanses of speech (*Sprachflächen*) as dialogue substitutes, *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (no longer dramatic text for theater), post-dramatic theater, and new models of non-dialogic forms of theater. In addition, some of the most specific entrances of (dramatic) literature into new relationships with the media (contemporary performing arts) are identified. These entrances followed the fact that in the 20th century the model of literary theater and the logocentrism of dramatic theater experienced relativization, but not termination. Modern art only seemingly destroyed the relative concept of representation, just as post-structuralist theory only seemingly experienced Barthes' death of the dramatic author. The decision and choice have not taken place, and the dramatic form repeatedly survived various links in its chain of crises and repeatedly found itself in the irreconcilable situation of being trapped between the terms "to end" and "to begin."

February / Februar 2007

Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance

Mateja Pezdirc Bartol

Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

Članek analizira vlogo gledalca v gledališki uprizoritvi. Sodobne režije, ki gledališče prepletajo z novimi mediji, zlasti filmom in videom, gledalcu ponovno zastavljajo vprašanja o načinih njegovega gledanja in mu vrnejo pravico poljubnega pripisovanja pomenov. Zgled takšnega početja je uprizoritev dramskega besedila Fragile! Tene Štivičić v režiji Matjaža Pograjca.

Ključne besede: teorija drame / postmoderno gledališče / gledališke tehnike / gledalec / slovensko gledališče / Pograjc, Matjaž

I.

Na začetku svoje knjige *Teorija drame* Lado Kralj postavi definicijo drame: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« (5) Dvojni eksistenčni status drame (literarno besedilo, gledališka uprizoritev) pa zahteva tudi različne vrste naslovnikov. Bralec bere dramatikovo besedilo, medtem ko gledalec gleda uprizoritev, katere sestavni del je dramsko besedilo, a prebrano skozi oči režiserja in igralcev ter aktualizirano glede na pričakovanja in navade gledalca. Iz tega sledi, da je sprejemnik drame trojen: sestavljajo ga bralci dramskega besedila, režiser in igralci (oziroma celotna gledališka ekipa) ter gledalci uprizoritve.¹ Recepcijske zmožnosti tako bralca kot gledalca upošteva dramatik že pri pisanju drame. Prav gledalec je tisti element gledališke komunikacije, ki je v »postmoderni multimedijski civilizaciji«, če uporabimo Lehmannovo formulacijo (267) postal predmet zanimanja najrazličnejših znanstvenih disciplin.

Ker »živimo v družbi, ki ima raje podobe kot lastne izkušnje« (Copeland 114), je opaziti v zadnjih desetletjih porast zanimanja za raziskovanje vizualnih zaznav in procesov gledanja. Med prvimi so bile filmske študije, ki so zaradi nekaterih receptivnih podobnosti dale mnogo impulzov tudi za gledališke študije. Tako film kot gledališka uprizoritev se najpogosteje odvija v javnih, za to priložnost posebej zgrajenih prostorih.² V obeh primerih

publika gleda v temnem avditoriju in se odziva kot skupina. Bistvena razlika pa se kaže v statusu filma, ki je končni izdelek, neobčutljiv za odzive publike in se bo odvil na enak način pred polno ali prazno dvorano, pred navdušeno ali dolgočasno publiko, večer za večerom enako, medtem ko je gledališče umetnost živega stika med igralci in gledalci. Druga bistvena razlika je, da je film vedno interpretiran skozi oko kamere in tako gledalčevo pozornost bistveno bolj pritegne nase in jo vodi. Naše oko gleda skozi isto lino, kot sta skozi pred nami gledala režiser in snemalec, montaža se zgodi brez gledalčeve prisotnosti. V gledališču pa si gledalec iz najrazličnejših statičnih in gibljivih elementov vsak trenutek samostojno sestavlja podobo uprizoritve na podlagi avtonomije lastnega očesa, ali kot bi rekla Anne Ubersfeld, uživa v tem, »da si najslajše sam napravi iz elementov tistega, kar mu je bilo ponujeno« (209). Med zgodnejše in pogosto citirane filmske študije sodi članek Laure Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* iz leta 1975, ki je spodbudil porast tovrstnih razmišljanj. Mulveyjeva se sprašuje, kako gledalčeva podzavest strukturira gledanje: kontrast med temo v avditoriju in bleščečimi, migotajočimi vzorci svetlobe in sence na zaslonu povečuje iluzijo voajeristične ločenosti. Tako medij ekrana in narativne konvencije filma dajejo gledalcu občutek gledanja v privatni svet, prav to pa zadovoljuje eno od primarnih človekovih želja in vodi k užitku (Bennett 76).

Kontrast med svetlobo in temo, ki je nastal po uvedbi elektrike v gledališke dvorane, je tisti moment v zgodovini gledališča, ki je v veliki meri spremenil tudi pogoje produkcije in recepcije. Freddie Rokem v članku »Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču« meni, da je vpeljava elektrike v gledališče glavni razlog za strukturne in profesionalne spremembe, ki so se pojavile konec 19. stoletja bolj ali manj hkrati z uvedbo poklicnega režiserja, torej tistega, ki odloča, kaj se bo na odru videlo, in s prihodom novih oblik igralske zavesti ter gledalstva (8). Vprašanje, ki si ga zastavi, pa je, ali vidimo, kar hočemo videti (subjektivno), ali vidimo, kar se dejansko dogaja (objektivno). F. Rokem je mnenja, da je zaznavanje občinstva pogojeno in oblikovano s tem, kar lahko vidijo oziroma hočejo liki na odru, kako oni dojemajo (fikcijski) svet, ki jih obdaja. Uprizoritev je torej nekakšen vzorec ali navodilo gledalcem, kaj je mogoče videti in kakšne vrste je dojetje sveta, predstava torej ustvari svoje gledalce, s tem ko na odru prikaže načine zaznavanja (8). Navede dva primera. Prvi je Brecht, ki si ves čas prizadeva, da bi gledalca spremenil v opazovalca, torej ne le naučil gledati, temveč tudi kritično sprejemati videno, zato nenehno spodbija njegovo samozavest in ga postavlja pred nove možnosti razumevanja. Drugi, nasproten proces pa se dogaja znotraj realističnega, ibsenovskega tipa gledališča, kjer so gledalci privilegirani v primerjavi z

dramskimi osebami, saj vidijo in vedo več kot dramske osebe same. Te si po navadi zatiskajo oči pred dejstvi, gledalci pa razmeroma hitro razberejo varljivost njihovih iluzij.

Presenetljivo je, da so bili v študijah gledališča, torej študijah vizualnega medija, procesi gledanja toliko časa samoumevni in teoretsko nerefektirani. Christopher B. Balme (37) išče razloge v zgodovini – jezikovni vidik gledališča je bil dolgo časa privilegiran v primerjavi z vizualnim in tudi estetska razsežnost gledališča v širšem pomenu besede je bila pripisana dramskim besedilom, ne pa podobam, ki so nastale v njihovih uprizoritvah. Teoretske razloge pa vidi v vplivu semiotike, ki je prevajala vizualne elemente predstave v lingvistično terminologijo, pri čimer misli na pojme, kot so gramatika, fonem, kod. Tako je zanimanje za vizualno prisotno pri gledaliških praktikih šele zadnjih nekaj desetletij, z veliko zamudo pa je prodrlo tudi v teorijo.

II.

Vprašanje gledanja in s tem mesto in vloga gledalca v uprizoritvi je kar najtesneje povezano tudi z vprašanjem prostora, v katerem poteka uprizoritev, saj je gledalčevo razmerje do prostora odločujoče v njegovi percepciji uprizoritve.³ Tako je npr. antično gledališče, ki se je odvijalo na prostem v velikih odprtih amfiteatrih (npr. gledališče v Epidavrosu je lahko sprejelo tudi do 17000 gledalcev), bilo namenjeno vsem slojem, v gledališče so prišle tudi ženske in otroci. Gledališče je bilo kot del religioznega festivala namenjeno vsem in neločljivo povezano z družbeno, ekonomsko in politično strukturo polisa. Odzivi publike so bili bučni, navdušenje so kazali z aplavzom, nezadovoljstvo pa z žvižgi in topotanjem z nogami (Kindermann 5–7). Srednjeveški misteriji in moralitete so se dogajali na trgih in ulicah, igralci in gledalci pa so bili del skupnega občestva, ki je želelo doživeti zgodbo odrešitve. Prizori so potekali v obliki procesije in se odvijali simultano. Tudi elizabetinsko gledališče se je še vedno odvijalo podnevi, predstave so se začenjale ob dveh popoldne, gledalci so sedeli na prostem, del odra pa je bil že pokrit s streho. Odzivi publike so bili najbolj glasni v parterju, kjer so si za peni predstavo lahko stoje ogledali tudi revnejši sloji (Lennard 138). Vendar pa se v 17. stoletju že pričenjajo procesi, ki publiko čedalje bolj formalizirajo, ji določajo kode in pravila obnašanja, s tem pa postaja publika vedno bolj pasivna in elitistična. Nove, zaprte gledališke dvorane so razdeljene na parter, lože, balkone in galerije, kar povzroča precej večje socialno razlikovanje publike, komunikacija med obiskovalci različnih slojev pa je s tem onemogočena. Družabnim srečanjem so namenjeni še posebni prostori, foyerji. Tako postane gledališče

priložnost za srečevanje, sklepanje poslov in porok ter razkazovanje ugleda buržoaznih slojev. Prav družabni vidik gledališča postane pomembnejši od same uprizoritve. Italijanski baročni oder v obliki škatle brez četrte stene se je v nekoliko dopolnjeni različici ohranil kot najpogostejši arhitekturni model gledališča vse do 20. stoletja.⁴ Gledalčev pogled je tako dokončno usmerjen v zaprt in intimen prostor odra. V gledališču italijanske škatle je gledalcu vsiljena nepremična točka gledanja, ki določa kot, pod katerim vidi oder. Središčni točki na odru v dvorani ustreza privilegirana gledališčna točka, namenjena kralju, kasneje pomembnejšem, s katere je odrski prostor ves čas viden in lepo urejen. Zaznavanje predstave je torej odvisno od umestitve gledalca v družbeni in politični hierarhiji. Bolj ko je oddaljen od središča moči, bolj deformirano je njegovo gledanje (Bauchard 25).

Cilj večine gledaliških reformatorjev z začetka 20. stoletja je bil zato iskanje različnih alternativnih prostorskih ureditev, ki bi razpočile optično škatlo in zlomile tradicionalni pogled, s čimer bi prebudili publiko iz otopenosti in brezbržnosti. Na nivoju gradnje odrskega prostora, torej med arhitekturnimi inovatorji, omenimo Tairova, ki je oder členil vertikalno s pomočjo lesenega ali jeklenega ogrodja in barvnih platen, Gropiusovo Totalno gledališče, ki predvideva vrtljivi oder brez globine, značilne za baročni škatlasti oder, ter Meyerholdove predstave o gledališču, ki ni vnaprej prostorsko oblikovano, temveč je kreirano glede na zahteve izvedbe posamezne uprizoritve (Batušić 276).

Drugi cilj gledaliških reformatorjev pa je bil gledalca prebuditi iz otopenosti, ga postaviti v vlogo (fizično) aktivnega udeleženca, ne le konzumenta, spremeniti njegove ustaljene zaznave in ga s tem ozavestiti o njegovem mestu v uprizoritvi. V zgodovini drame so zagotovo najbolj odmevali tako idejni spisi kot praktično delovanje Antonina Artauda in Bertolta Brechta.

V knjigi *Gledališče in njegov dvojniki* beremo: »Da bi z vseh strani zaobjeli gledalčevo občutenje, se zavzemamo za predstavo v krogu, ki ne bo iz odra in dvorane naredila zaprtih svetov brez možnosti sporazumevanja, ampak bo svoj vidni in zvočni blesk razsipala po vseh gledalcih.« (Artaud 109). Za Artauda je ideal gledališče v krogu, pri čemer gledalci in igralci šele v medsebojnem učinkovanju ustvarjajo gledališki dogodek. Zato je Artaud za gledalce predvideval vrtljive sedeže, ki bi jim omogočali nemoteno spremljanje predstave iz vseh smeri. Njegovo gledališče krutosti je obredno, svečeniško gledališče, ki gledalca spremeni iz opazovalca v prizadetega udeleženca. Blaž Lukan opozarja, da krutost ni razumljena v telesnem, temveč moralnem smislu, krutost gledalcu ne bo dopustila, da bi zapustil dvorano nedotaknjen, temveč ga bo morda celo spremenila (»Uvod« 27). Da pa bi to dosegla, je Artaud želel svojega gledalca prese-

netiti, ga spraviti v stanje transa, uročitve in hipnotične obsedenosti, kar je med drugim dosegel z optičnimi in zvočnimi napadi na publiko in njeno čustveno senzibilnost (npr. zvočne vibracije, specifična osvetlitev, fizične podobe, nenadne spremembe ritma, govorjenje brez pavz ipd.).

Radikalno nasprotni princip uvede Bertolt Brecht, saj si želi gledalca, ki se ne bo predajal čustvom in identifikaciji z junaki, temveč bo predvsem mislil in do videnega na odru zavzel kritično stališče, o čemer piše v *Malem organonu za gledališče* in drugih spisih. Tudi Brecht želi aktivno sodelovanje gledalca, vendar si za razliko od Artauda ne želi zlitja igralcev in gledalcev v ritualno skupnost, temveč želi ravno obratno, da bi se gledalec vsak hip uprizoritve zavedal gledaliških konvencij (četrti stena) in parcialnosti iluzije. Za doseglo potujitvenega efekta je Brecht predlagal številne tehnike, npr. direktni nagovor publike, zaključeno strukturiranost posameznih prizorov, ki vsebujejo naslove z družbeno poanto, oder brez realistične scenografije, songe ipd. (Brecht 390–392). Njegov gledalec je tako kritični opazovalec in Brecht je verjel, da bo takšen gledalec, ki mu je zgodba posredovana v svoji osupljivosti in nenavadnosti (126), spremenil svoje avtomatizirano zaznavanje in zavzel aktivno držo tudi v podobnih primerih v lastnem, realnem življenju. Brecht je verjel, da gledališče lahko izzove družbene spremembe, s tem pa njegovo epsko gledališče premesti odnos oder – publika v politični kontekst (Bennett 22).

Gledališče po drugi svetovni vojni skuša na najrazličnejše načine vključiti občinstvo v uprizoritev, gledalca uporabi celo kot element uprizoritve, s čimer gledalec prestopi v dramsko fikcijo. Marco de Marinis v članku *Dramaturgija gledalca* navaja dva takšna primera: uprizoritev *Antigone* (1967) Living Theatra, pri kateri so gledalci postali prebivalci Argosa v vojni s Tebanci, ki so jih igrali igralci, in še podobne zgodnejše poskuse Jerzija Grotowskega, ko so bili npr. v *Faustu* (1960) gledalci gostje za mizo glavnega junaka. Vendar je že konec 60. let Grotowski razmišljal o prehodu od gledališča, v katerem bi gledalci sodelovali, h gledališču, kjer bi bili le priče dogajanja. Menil je, da je pričevanje bolj avtentično in tudi produktivnejša oblika sodelovanja kot dejansko vključevanje (Marinis 196).

Erika Fischer-Lichte pa poudarja že tudi razlike med avantgardnimi reformatorji in današnjim gledališčem, ki ga imenuje postmoderno. V knjigi *The show and the gaze of theatre: a European perspective* zapiše (56–60), da je avantgardno eksperimentiranje z novimi prostori želelo ustvariti enotnost igralcev in gledalcev ter gledalce preoblikovati v nova bitja. Gledalci so tako izgubili varno mesto v temi avditorija in se globlje zavedali, da se gledališki dogodek odvija tukaj in zdaj. Postmoderno gledališče pa se po mnenju Fischer-Lichtejeve do neke mere od teh postopkov tudi razlikuje, saj za razliko od avantgardnih prednikov, ki so imeli za cilj umetnost približati ži-

vljenju, šokirati gledalce, jih spraviti v stanje transa in omam ter spremeniti v nova bitja, nima takšnih ciljev, temveč gledalcu vrne svobodo poljubnega pripisovanja pomenov. Postmoderno gledališče gledalcu vrne pravico, da je gledalec v pravem pomenu besede: gledalci svobodno povezujejo vse z vsem in ustvarjajo pomen po lastni volji, lahko celo zavrnejo pripisovanje kakršnegakoli pomena in predstavljene predmete preprosto doživljajo v njihovi konkretni biti (58). Če so avantgardisti želeli, da gledalec postane igralec, v postmodernem gledališču gledanje postane ustvarjalno dejanje. Postmoderno gledališče povzdigne gledalce v popolne gospodarje možne semioze, ne da bi imelo še kak drug končni cilj (59). Prav najnovjše elektronske in multimedijske režije z uporabo novih tehnologij ustvarjajo prava vizualna potovanja in znova zastavljajo gledalcu vprašanja o načinih njegovega gledanja (Bauchard 28).

III.

Vse želje po vključevanju občinstva pa niso nič drugega kot želja pordeti temeljno gledališko konvencijo, ki jo najpogosteje poimenujemo s pojmom distance.

Gledališko dogajanje samo po sebi predpostavlja distanco in odrska igra od gledalca zahteva, da se njene igrivosti in simulacije realnosti v njej neprenehoma zaveda: da torej ve, da ima pred seboj skonstruirano, umetelno ustvarjeno, kvazirealno ali estetsko resničnost ljudi, predmetov, dogodkov itd.: realnost, ki je sicer fizična in konkretna, v katero pa je gledalcu principielpno prepovedan vstop (Inkret 109).

Prav to pa zaobjema tudi Szondijev pojem absolutnost drame (30).

Izčrpna študija, ki se ukvarja s problemom distance v gledališču, je študija Daphne Ben Chaim *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response* (1981). Pojem distance že v uvodu nazorno opiše s primerom: mi lahko jokamo, ko Desdemona umira, vendar ne tečemo na oder, da bi jo rešili (IX). Ugotavlja, da je distanca eden ključnih pojmov percepcije gledališkega dogodka, a si ga teoretiki skozi zgodovino različno razlagajo. Pojem distance analizira pri Kantu, Nietzscheju, Bulloughu in za vse tri ugotavlja, da je koncept distance psihične narave. Nadaljuje s Sartrom, zanj je distanca dejanje volje. Daphna Ben Chaim se izčrpno posveti raziskavam Brechta, Artauda in Grotowskega. Če je Brecht z različnimi tehnikami želel ovirati gledalčevo emocionalno vključenost in s tem povečati distanco, pa sta jo Artaud in Grotowski želela izničiti, s tem pa, ko izgine distanca, izgine tudi umetnost in gledališče postane le še skupna psihoterapija (48). Iz tega sledi, da je določena stopnja distance nujen pogoj za

gledališče. Prav gledalčevo zavedanje, da je gledališki dogodek fikcija, temeljno določa gledalčevo izkušnjo. Zavedanje fiktivnosti je tako temeljna distanca, ki je, opirajoč se na ugotovitve Rogerja Scrutona, sestavljena iz treh različnih, a medsebojno povezanih komponent (Ben Chaim 73–76), to so, da (1) se gledalec zaveda fiktivnosti podob, da so torej ljudje na odru igralci, vendar pa do predstavljenih junakov in njihovih usod čuti strah, sočutje, upanje – gledalec ve, da lahko doživi emocije brez nevarnosti; (2) gledalec se zaveda, da je podoba neresnična, vendar pa jo obravnava z vso resnostjo, predpogoj je gledalčeva prostovoljna privolitev, da sodeluje v kreaciji fiktivnega sveta; (3) z gledalčevim molčečim zavedanjem fiktivnosti umetniškega dela ter hotenjem po predstavljanju je njegova zavest osvobodjena meril, ki veljajo v resničnem svetu. Dogodkom na odru gledalec tako ne verjame dobesedno. Fenomen distance torej vključuje dvojno napetost: molčeče zavedanje fikcije in pogojna verjetnost predstavljenega gledalcu zagotavljata psihološko zaščito, ki mu omogoča intenzivnost čustvovanja, kar povratno vpliva na povečanje verjetnosti predstavljenega. Tako intenzivnost gledalčevega sodelovanja pri kreaciji fiktivnega sveta določa njegovo zadovoljstvo oziroma užitek (76). Zato je določena stopnja distance nujen predpogoj za gledališče, kajti če distanco izničimo, izničimo fiktivni svet, če pa je distanca prevelika, to onemogoča sodelovanje pri predstavljanju. Sodobno gledališče manipulira z distanco in tako izmenično uporablja oba principa, princip vključenosti, empatije, ter princip razdalje, objektivnosti – distanca se spreminja iz trenutka v trenutek znotraj posamezne igre (takšne so npr. igre Harolda Pinterja). Tako postane distanca eden od pomembnih določujočih faktorjev sodobnega gledališča.

In če se vrnemo k filmskim študijam, lahko zapišemo, da je ena od razlik med obema medijema tudi v stopnji distance. Daphna Ben Chaim navaja ugotovitve dveh filmskih teoretikov, Christiana Metza in Andréja Bazina. V gledališču realno vdira v fiktivno – vse, kar publika zaznava, se dogaja v njeni prisotnosti s pomočjo živih bitij, realnih predmetov, scene, avditorija ... Pri filmu pa je vse odsotno, filmski trak je le sled realnega. Če gledalec v gledališču na odru dejansko vidi stol, vidi gledalec v filmu samo njegov odsev. Filmska superiornost se tako kaže v minimalni distanci, ki dovoljuje intenzivnejšo povezanost z neresnično fikcijo. Gledalci dobijo večji vtis resničnosti in se lažje identificirajo, ker »zaznavajo fotografirani objekt kot odsoten, fotografijo kot prisotno in odsotnost prisotnega kot pomen« (54). Razlika pa je tudi v tem, da pri filmu iluzija ni osnovana na konvenciji, sprejeti s strani publike, kot je to značilno za gledališko publiko, temveč izhaja iz samega medija. Proizvajanje umetniškega predmeta je torej lažje, če je fikcionalnost neločljivo povezana s samim medijem. Zato

je pri večini filmov potrebna nižja mentalna aktivnost sprejemnika kot pa za gledališče ali branje literarnih del, kjer je obratno potreben večji mentalni napor, da ustvarimo pomen tistemu, kar smo videli oziroma prebrali.

IV.

Sodobne režije, ki gledališče prepletajo z novimi mediji, zlasti filmom in videom, gledalcu ponovno zastavljajo vprašanja o načinih njegovega gledanja in se poigravajo s pojmom distance. Zgled takšnega početja v slovenskem gledališkem prostoru zadnjih nekaj let je uprizoritev dramskega besedila *Fragile!* mlade hrvaške avtorice Tene Štivičič v režiji Matjaža Pograjca.⁵ Dramsko besedilo pripoveduje sodobno zgodbo o sedmih emigrantih, ki pridejo v London iz Srbije, Hrvaške, Bolgarije, Rusije, Norveške in Avstralije, pri čemer vsakega opredeljuje potni list in njegov naglas ter združuje dejstvo, da so vsi tujci, ki želijo v globalni metropoli uresničiti svoje sanje in upe. Koncept odrske režije temelji na estetskem prepletu gledališkega in filmskega jezika, saj uprizoritev dramskega besedila poteka na več ravneh – je gledališka igra, ki se hkrati snema in predvaja na velikem platnu kot neposreden televizijski prenos odrskega dogajanja, dopolnjen s posnetki miniaturnih kulis in drugega materiala. Tako dobimo »film v živo ali: gledališče v neposrednem prenosu na platno« (Lukan, »Dom« 9). Matjaž Pograjc se ves čas poigrava s pojmom distance kot tudi s prepletom in rušenjem konvencij obeh žanrov, gledališkega in filmskega. Sam proces snemanja ustvarja distanco in povečuje zavedanje, da je dogajanje pred nami fikcija, pri čemer se ves čas spreminja tudi vloga nastopajočih, ki so enkrat interpreti gledaliških vlog, spet v drugem trenutku snemalci, torej nekakšni odrski delavci. Končni izdelek, ki se vrti na platnu, ni neobčutljiv na odzive publike in se ne odvija večer za večerom enako, kot je to značilno za film, ampak so vanj vtisnjeni tudi odzivi gledalcev, ki ustvarjajo gledališko komunikacijo z igralci. Po drugi strani pa oko kamere spremlja detajle, razkriva intimo, pogled od blizu, ki ga gledališki medij izjemno težko doseže in je v najboljšem primeru rezerviran le za gledalce prvih vrst. Tako imamo »film«, pri katerem je večina elementov prisotnih, imamo vpogled v zakulisje in gledamo, kako film nastaja pred našimi očmi, a hkrati imamo gledališče, kjer oko kamere zmanjšuje distanco in povečuje vtis resničnosti ter tako ustvarja intenzivnejšo povezanost s fikcijo.

Preplet gledališke in filmske govorice v tej uprizoritvi na novo oblikuje tudi koncept gledališkega prostora. Gledališko dogajanje je res zamejeno na velikost nekaj deset kvadratnih metrov, kolikor je velik oder, in z minimalnimi odrskimi rekviziti, kot so miza, stol, pult, odeja, kozarec ... ustvarja dogajalne prostore, npr. gostinski lokal, pisarno socialne delavke, zasebno

sobo ipd. Vendar pa ima isti prostor tudi vlogo snemalnega studia, ki je potem skupaj s posnetki miniaturnih kulis, računalniško animacijo, vnaprej posnetim gradivom in drugim materialom projiciran na veliko platno, s čimer se prostor razpre in omogoča hitre preskoke. Namesto preproste odrske scenografije imamo do podrobnosti opremljeno pisarno socialne delavke, različno opremljena stanovanja, pogled v hladilnik, prizore z vojnih žarišč, pristanek na letališču, celo sprehod ob Ljubljani. Opisan koncept uprizoritve pa ni samo režijsko-tehnični domislek, ampak je najtesneje povezan s sporočilnostjo drame, saj tako doseže večjo intenziteto zaznavanja in zavedanja o skupnem občutju samotnosti in tujstva v sodobnem svetu ter krhkosti, lomljivosti oziroma »fragilnosti« naše identitete.

Takšen koncept uprizoritve vpliva tudi na gledalca, postavi ga namreč pred temeljno vprašanje, kaj naj torej gleda: gledališko predstavo, proces snemanja ali pa montirano celoto na projekcijskem platnu. Uprizoritev spodkopava ustaljene načine gledanja, gledalcu povsem prepušča odločitev, čemu naj da prednost, kar v njem povzroči tudi negotovost. Za uprizoritev velja na prejšnjih straneh zapisana misel Erike Fischer Lichte, da je gledalec gospodar možnih pomenov, njegovo gledanje pa ustvarjalno dejanje. Matjaž Pograjc namreč gledalcu vrne pravico, da je gledalec v pravem pomenu besede. Gledalec ni pasivni sprejemnik, ki so ga skušali iz otopenosti prebuditi avantgardisti, niti režiser noče vplivati nanj in ga spremeniti v novega človeka, temveč je svoboden v svojem gledanju, postane kreator lastne zgodbe, je dejaven, čeprav mirno sedi na svojih sedežih v tradicionalno oblikovanem gledališču.

Uprizoritev *Fragile!* v režiji Matjaža Pograjca je tako primer sodobne režije, ki poveže v celoto vse obravnavane pojme: gledališki jezik prepleta s filmsko govorico, ves čas se poigrava s pojmom distance, uporaba novih medijev oblikuje drugačen koncept prostora, nastala uprizoritev pa zahteva gledalčev pogled, ki je dejaven, ustvarjalen in svoboden, a zato tudi negotov v svojem temeljnem početju.

OPOMBE

¹ Do podobnih zaključkov pride tudi Una Chaudhuri v članku *The Spectator in Drama/ Drama in the Spectator* (1984), kjer navedeno trojico naslovnikov še dodatno časovno ločuje, in sicer jo najprej postavlja v čas nastanka drame, nato pa ločuje še vsa kasnejša branja.

² Erika Fischer-Lichte zapiše, da ne obstaja več prostor, kjer se gledališče ne bi moglo odvijati, pa naj bodo to tovarne, ruševine gradov, parki, trgi, ulice, gozdovi, cirkuški šotari ... (56).

³ Različen tip gledališča ni privabljal le različnih vrst publike, temveč je povratno s svojimi različnimi tehničnimi zmožnostmi in prostorskimi kodi usmerjal tudi same pisce dramskih besedil, o tem glej članek L. Kralja *Drama in prostor*. Natančnejše zapise o različnih tipih

gledališča skozi zgodovinska obdobja in v odnosu do publike najdemo skupaj z modelnimi ilustracijami v knjigi Nikole Batušiča *Uvod u teatrologiju* (227–285). Postdramski prostori pa so opisani v knjigi Hansa Thiesa Lehmana. Prostor kot eden ključnih elementov tako dramskega besedila kot gledališke uprizoritve je izhodišče knjige *Space in Performance: Making meaning in the theatre* (1999) Gaya McAuleya.

⁴ Gre za t. i. iluzionistični tip odra, ki ima svoje začetke že v renesansi, vrh pa doseže z naturalizmom.

⁵ Besedilo je bilo uprizorjeno v Slovenskem mladinskem gledališču, in sicer je doživelo premiero decembra 2005. Na Borštnikovem srečanju leta 2006 je bilo razglašeno za najboljšo uprizoritev v celoti.

LITERATURA

- Artaud, Antonin: *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994. (zv. 119).
- Balme, Christopher B. »Prizorišče vida: Podoba, telo in medij v sodobnem gledališču.« *Maska* 18.2–3 (2003): 37–41.
- Batušič, Nikola. *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Bauchard, Franck. »Gledališče kot aparat za gledanje.« *Maska* 18.2–3 (2003): 25–28.
- Ben Chaim, Daphna. *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Bennet, Susan. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. New York: Routledge, 2001.
- Brecht, Bertolt. *Umetnikova pot*. Ljubljana: CZ, 1987.
- Chaudhuri, Una. »The Spectator in Drama/Drama in the Spectator.« *Modern Drama* 17.3 (1984): 281–297.
- De Marinis, Marco. »Dramaturgija gledalca.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatini. Ljubljana: Maska, 1996. 189–204.
- Fischer Lichte, Erika. *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Inkret, Andrej. *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS, 1986. (Literarni leksikon 29).
- Kindermann, Heinz. »Pozorišna publika antike.« *Novi Sad: Scena* 26.5 (1990): 4–12.
- Kralj, Lado. »Drama in prostor.« *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 75–96.
- — —. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon 44)
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Lennard, John in Mary Luckhurst. *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.
- Lukan, Blaž. »Dom v srcu.« *Delo*, 29. 12. 2005. 9.
- — —. »Uvod v Artauda.« Artaud, Antonin. 6–3.
- McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Press, 1999.
- Rokem, Freddie. »Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču.« *Maska* 18. 2–3 (2003): 7–10.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000. (zv. 130).
- Ubersfeld, Anne. »Gledalčev užitek.« *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatini. Ljubljana: Maska, 1996. 205–218.

The Reception of Drama: Viewing Processes, Theatrical Space, and the Concept of Distance

Key words: theory of drama / postmodern theatre / stage techniques / audience / Slovene theatre / Pograjc, Matjaž

The double existential status of drama (literary text and theater performance) requires various types of recipients. There are three different types of drama recipient: the readers of the dramatic text, the director and actors (or the entire theater crew), and the audience watching the performance. The audience as an element of theater communication has become the subject of interest of various disciplines in the multimedia civilization. Among the first of these disciplines was film studies. Due to certain receptive similarities, this provided a great deal of impetus for theater studies. This article analyzes how the issue of watching and the place and role of the audience in the performance has changed through history. The main factors in this were the electrification of theaters, the appearance of professional directors at the end of the 19th century, and the efforts of theater reformers at the beginning of the 20th century. These reformers wanted to rouse the audience out of their numbness and indifference, and so they sought various alternative spatial arrangements to shatter the optical box of the Italian stage and break the traditional view of the audience. On the other hand, they wanted to demolish the basic theater convention most frequently referred to as distance. According to Erika Fischer Lichte, postmodern theater differs somewhat from its avant-garde predecessors, whose goal was to bring art close to life, shock the audience, make them fall into a trance and daze, and transform them into new beings. Postmodern theater does not share these same goals, but offers the freedom of randomly ascribing meaning back to the audience. By using the concrete example of Matjaž Pograjc's direction of *Fragile!* by Tena Štivičić, this article demonstrates how modern direction combines theater with new media and thus poses questions for the audience about the way they watch, and at the same time plays with the concept of distance because it alternately uses the principles of inclusion and separation. As a result, such performances demand a view of the audience that is active, creative, and free – but, because of this, uncertain in its basic operation as well.

April 2007

Literarno-estetski doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?

Aleš Vaupotič

Malgajeva 15, 1000 SI-Ljubljana
ales@vaupotic.com

Avtor poveže tradicijo raziskovanja literarno-estetskega doživljaja v fenomenološki literarni vedi in recepcijski estetiki s teorijami novomedijskega objekta Leva Manovicha, kibertekstualnosti Espena J. Aarsetha ter konceptoma postmedijskega in algoritmčnosti Petra Weibla, da bi opozoril na literarne vidike v polju novih medijev.

Ključne besede: literatura in tehnologija / literarna teorija / estetsko doživetje / novi mediji / multimedialnost

Softverska poezija, interaktivna drama, tekstovne računalniške igre, umetnost brskalnikov, blogi z literarnimi ambicijami ter – med žanrsko bolj izoblikovanimi pojavi – hipertekstno pripovedništvo osemdesetih in zgodnjih devetdesetih, kakor tudi interaktivne instalacije, vezane na literarne eksperimente konceptualnih umetnostnih praks, so samo nekateri izmed pojavov na stiku literarnih tradicij in novejših tehničnih možnosti komunikacije, ki jih ponujata računalniška obdelava in prikaz besedil. Pri tem se za literarno vedo poraja ključno vprašanje, na kakšen način se tradicija literarnega mišljenjskega razpiranja in obvladovanja sveta nadaljuje v novem kontekstu, ki je v svojem temelju odprt za množico načinov diskurzivne reprezentacije: poleg verbalnih vključuje vsaj še likovna, zvočna ter video sredstva. Že Nelsonova zasnova pojma hipertekst v šestdesetih in njegova razširitev v krovni pojem hipermedij nakazuje omenjeno »večpredstavnost«. V tem članku bomo osvetlili nekatera vprašanja, ki se porajajo na meji med literarnim in novomedijskim diskurzom, da bi pokazali na temeljne probleme in specifično literarne možnosti, ki so se na široko razprle ob vsesplošni razširjenosti informacijskih tehnologij v novejšem času.

V naslovu besedila je nakazan stik med dvema diskurzoma, literarnim, kot ga opisuje tradicija fenomenološke literarne vede od Romana Ingardna naprej, in novomedijskim. Literarnega v literarni teoriji pojasnjujemo med drugim s pojmom besedne umetnine, torej umetniške rabe jezika v obliki zapisane ali govorjene besede.¹ Posamezni nacionalni jeziki so tako mediji, ki v specifičnem bralnem dejanju ustvarjajo literarno-estetski doživljaj,

znotraj katerega se bralec prek spremenljivih aktualizacij različnih ravni pomenosti sooča s kompleksnimi literarnoumetniškimi univerzumi. Mejne primere literarnih del raziskuje že Ingarden, ko obravnava gledališče, film, pantomimo in znanstveno delo. (Ingarden 369–83) Tradicionalni mejni primer literarnega učinkovanja je gledališče; kot plurimedialni diskurz že opozarja na problematiko, ki nas tu zanima. Občinstvo si v gledališču priključuje v zavest kompleksne svetove pomenov, ki ustrezajo izgovorjenim replikam, obogatenim s parajezikovnimi znaki. Vse to pa že sega na rob literarnega umetniškega učinkovanja in prestopa mejo jezikovnega medija, denimo v smer umetnosti gledališke igre in vizualnega jezika scenskih elementov, kostumov in rekvizitov. Oseba zunaj dramske situacije, npr. epizirajoči rezoner, pa v vlogi pripovedovalca vseeno učinkuje pretežno z literarnimi izraznimi sredstvi. Ingarden to situacijo izrecno opiše.

Tako v nekem gledališkem delu predstavljajo funkcijo deloma prevzema element [realni predmeti, ki opravljajo posnemovalsko funkcijo, in igra igralcev], ki v čisto literarnem delu sploh ni navzoč. Samo tam, kjer gre za predmete in dogajanja, o katerih se samo pripoveduje in poroča in ki se nahajajo oz. dogajajo »zunaj« odra, je način njihovega predstavljanja in pojavnega oblikovanja vseskozi enak kot v čisto literarnem delu. (373–4)

Ingarden sklene z ugotovitvijo, da je gledališko delo mogoče prištevati »k literarnim delom, čeprav ne k čisto literarnim«, in sicer kot »mejni primer« na poti k slikarskim delom (374–5).²

Rabo literarnega diskurza ter z njim povezanega bralnega doživljanja članek raziskuje skozi njegovo vpetost v polje komunikacijskih modelov (predvsem računalniških) informacijskih tehnologij. Možen krovni izraz zanje bi bil npr. digitalna literatura, vendar pa bomo v tem besedilu raje uporabljali – in zato podrobneje pregledali – natančneje opredeljen termin novi mediji, saj se, kot bo razvidno, dotika ključnih vidikov razmerja med novomedijskim poljem in tradicionalnimi umetniškimi vejami, med katere sodi tudi literatura. Pokazalo se bo, da ne gre zgolj za dodatno vejo umetnosti, ampak da se v luči novomedijskega pomembno spremenijo razmerja celotnega polja umetnostnih praks – pa tudi človekove diskurzivne orientacije v realnosti.

* * *

Pojem novih medijev se zdi z več vidikov problematičen. Ne samo, da pridevnik »novi« le skromno določa pomen samostalnika, celo samostalnik medij je ambivalenten, ker združuje vsaj dvoje pomenov: splošnejši pomen medija kot materialno-tehničnega nosilca informacije s posebni-

mi zakonitostmi, ki vplivajo na delovanje diskurzov na več ravneh, ter specifičnejši pomen potencialnega posebnega, »novega medija«, ki stopa ob bok ostalim komunikacijskim občilom, povezanim s kompleksnimi diskurzi, tudi literarnemu. Izraz novi mediji v tem besedilu razumemo v skladu z vplivno monografijo Leva Manovicha *The Language of New Media* (2001), kjer avtor pregleda tudi konkurenčne terminološke rešitve.

Pomenljiv je že pregled pojmov, ki jih Manovich zavrne. Digitalna reprezentacija je problematična oznaka, ker povezuje tri nepovezane koncepte: pretvorbo iz analognega v digitalno (digitalizacija), skupni kod reprezentacije in numerično reprezentacijo. Digitalnost kot skupni kod zapisa npr. omogoča zgolj združevanje različnih medijev v eno digitalno datoteko, medtem ko je možnost kopiranja in preoblikovanja medijev brez izgub – benjaminovska tehnična reproduktibilnost – posledica numerične reprezentacije. Numerična reprezentacija je, kot bomo videli v nadaljevanju, eden od principov novih medijev ter pogoj za matematično obdelavo podatkov, medtem ko je zapis teh podatkov lahko tudi analogen (npr. zapis števil na papirju). Zato se Manovich v svoji knjigi izogiba večpomenskemu izrazu digitalen in poudarja, da je ključen pomen, ki ga natančneje določa izraz numerična reprezentacija (52).

Izogiba se tudi ohlapni in nekritični rabi izraza interaktivnost, ki se včasih pojavlja kot krovni pojem.

Glede na računalniške medije je pojem interaktivnosti tautologija. V nasprotju z zgodnejšimi vmesniki, kakršen je paketna obdelava [batch processing], je moderni računalniški uporabniški vmesnik [HCI: human-computer interface³] že po definiciji interaktiven. (55)

Poleg različnih oblik in tipov interaktivnosti (npr. odprta in zaprta interaktivnost) je po Manovichu treba ločevati tudi med fizično interakcijo med uporabnikom in novomedijskim objektom ter, kot jo imenuje, psihološko interakcijo (55–7). Slednje razlikovanje je še posebej relevantno za obravnavano povezavo kompleksno zgrajenega literarno-estetskega doživljaja literarne vede s poljem novomedijskih umetniških praks, ki vključujejo poleg klasičnega bralnega dejanja – ki praviloma ne spremeni fizične identitete črk na papirju – tudi aktiven poseg v izgled samega zapisa. Govorimo lahko o trenutnem stanju novomedijskega objekta, ki ga uporabnik zavestno preoblikuje v drugo verzijo besedila, saj v primeru novomedijske literature »branje« aktivno spreminja razporeditve črk ali slišanih glasov in besed.

Temeljno razliko med »interaktivnostjo« bralnega dejanja v ingardnovskem pomenu in fizičnim posegom, npr. klikom na besedo na ekranu, ki se zato dejansko spremeni, je postavil v ospredje tudi Espen J. Aarseth v

knjigi *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* (1997). Tudi on zavrača izraze »digitalni tekst« ali »elektronska literatura«, češ da morajo biti termini funkcionalni, ne pa zgolj parole, izhajajoče iz lažnega esencializma »bistva računalniškega medija« (19). Aarseth se v nasprotju z Manovichem izrecno ukvarja s področjem literature in kot teoretik vstopa v novomedijsko problematiko s področja literarne vede. Svojo razpravo je osnoval na dveh tesno povezanih terminih: kibertekst in ergodična literatura.

Aarsethov pojem kiberteksta izvira iz kibernetike, vede, ki matematično opisuje in konstruira modele za strukturo in funkcijo dinamičnih sistemov z lastnostmi, kot so krmiljenje, obdelava in shranjevanje informacij, prilagajanje, samoorganizacija, samoreprodukcija in strateško delovanje. Kibernetika se ne omejuje na računalniško podprto komunikacijo, ampak vključuje tako organske kot anorganske sisteme. Razširitev področja je za Aarsetha pomembna, ker umesti polje kibertekstualnosti že v obdobje pred nastopom računalnikov. Avtor našteje več primerov neračunalniških kibertekstov od antičnega kitajskega orakeljskega besedila *Yijing* (*Knjiga premen*) do npr. Raymonda Queneauja in njegove knjižice *Cent Mille Millions de Poèmes* (1961), kjer so strani prerezane vodoravno med vrsticami soneta, da lahko listamo posamezne vrstice in različno kombiniramo verze. Drugi poudarek – poleg tistega na delovanju medija v obliki raziskovanja kibernetičnih sistemov, npr. delovanja postopkov povratne zanke – je razširitev področja recepcijske estetike prek njenih klasičnih meja. Aarsethov uporabnik kiberteksta se bistveno razlikuje od bralca recepcijskih teoretikov.

Izvedba dela njihovega bralca v celoti poteka v njegovi glavi, medtem ko se uporabnik kiberteksta udeležuje tudi v ekstranoematičnem smislu. Bralec bo med kibertekstualnim procesom povzročil semiotično sekvenco in to selektivno premikanje je delo fizične konstrukcije, ki je različni koncepti »branja« ne upoštevajo. (1)

Pojem ergodične literature je prevzet iz fizike in je nastal iz združitve pojmov »dejanje« (ergon) in »pot« (hodos). V ospredju Aarsethove pozornosti je torej uporabnikovo ali uporabničino aktivno in zavestno ustvarjanje lastnega trajektorija skozi potencialni nabor ergodičnega literarnega dela, in to po pravilih, ki so eksplicitno vpisana v ergodično delo kot kibernetični »tekstualni stroj«, ki ni »trivialen«, kot to privzema tradicionalna recepcijska estetika, ko predpostavlja, da zapis, ki ga z branjem konkretiziramo, ostaja načeloma vseskozi enak. Seveda je za določitev pojma nujen tudi premislek o neergodični literaturi; v tej bralčev oz. bralkin sprehod skozi delo ne zahteva zavestnih odločitev, ki bi vplivale na materialnost jezikovnega substrata, na podlagi katerega potem steče hermenevtični proces branja.

Aarsethova dvojica pojmov kibertekst in ergodična literatura se to-rej osredotočata na dva komplementarna poudarka: slednja na – kot jo Aarseth imenuje – »teleološko« orientacijo teksta, na načine, na katere bralec »dokonča« tekst, kibertekstualnost pa poudarja različne samomanipulativne postopke besedil. Predpona »kiber-« v zloženki kibertekstualnost nakazuje, da je tekst tekstualni stroj, ki ga Aarseth shematično predstavi s trikotno shemo elementov: operater (človek), jezikovni znak in medij: »[...] tekst vidimo kot “stroj” – ne metaforično, ampak kot mehanično napravo za izdelavo in potrošnjo verbalnih znakov.« (21) Posebnost kibertekstualne perspektive je poudarek na »mediju« kot elementu triade – fizična pojavnost literarnega substrata, ki ga beremo, v primerih ergodične literature namreč ni fiksirana, temveč je spremenljiva. Pri Aarsethu ostaja dopolnjujoča in spreminjajoča intervencija v materialnost literarnega dela zato striktno ločena od interpretacije, da bi se pri tem razkril bistveni aspekt ergodične intervencije v literarno delo.

Za Aarsetha je kibertekst »perspektiva na vse oblike tekstualnosti« (18). Ni poseben literarni žanr, ampak »perspektiva, ki jo uporabljam za opis in raziskovanje komunikacijskih strategij dinamičnih besedil.« (5) Lev Manovich s svojim pojmom novomedijskega objekta meri dosti širše, na delovanje jezika novih medijev. Ključnega pomena se zdi njegova določitev petih principov, bistvenih za definicijo pojma novi mediji. (Manovich 27–48) Načelo »numerične reprezentacije« označuje ukinitvev zveznih podatkov, ki se prek vzorčenja in kvantifikacije preoblikujejo v numerični zapis, tega pa je mogoče manipulirati z različnimi algoritmi. Drugo je načelo »modularnosti«: novomedijski objekt je sestavljen iz množice manjših diskretnih enot (piksli, večkotniki, črke, programski moduli), ki se sestavljajo v večje. Numerično kodiranje informacije v medijih in modularna zgradba sta temelja za naslednja dva višja principa. Tretji je »avtomatizacija« (automation), ki na nižjem nivoju, prek preprostih vzorcev in filtrov, ali pa na višjem, z uporabo algoritmov umetne inteligence, že premešča pozicijo avtorja v nastajanju novomedijskih objektov. Na ta vidik se nanaša klasična tema iz del Viléma Flusserja o tehno-imaginaciji, kjer je tehnopodoba razpeta med konstruktorja in uporabnika aparata, posledica pa sta tako pospešena produkcija podob (fotoaparati je klasičen primer aparata, ki izdeluje slike v rokah amaterjev) kot pospešena zaznava (npr. brskalniki, ki omogočajo pregled nad nekdanjimi nepreglednimi arhivi). Četrto je načelo »variabilnosti«: novomedijski objekt obstaja samo v verzijah. S tem se ponovno vračamo k vprašanju interaktivnosti. Končno pa se peti princip Leva Manovicha dvigne še za eno teoretično stopnjo višje in se s tem odmakne od vidikov, vezanih zgolj na delovanje računalnika oziroma univerzalnega metamedija (6), kot ga avtor imenuje. Načelo »prekodiranja« (transcoding)

razume Manovich v prepletu računalniških in kulturnih plasti novomedijskega objekta. Podlaga za ta teoretični preskok je foucaultovska teorija diskurza, ki dejanskost razume kot preplet diskurzivnih praks; prekodiranje je potemtakem za Manovicha model prehoda med diskurzi. S tega vidika zanj novomedijski diskurz »deluje kot predhodnik splošnejšega procesa kulturne rekonceptualizacije.« (47)

Najodmevnejši del Manovicheve teorije je postavitev novomedijskega objekta – tako z vidika obstoja kot z vidika možnih oblik pojavnosti – v temeljno dvojnost podatkovne zbirke (database) in vmesnika (interface).

Novomedijski objekt sestavlja en ali več vmesnikov na poti do podatkovne zbirke večpredstavnostnega materiala. Če skonstruiramo samo en vmesnik, bo rezultat podoben tradicionalnemu umetniškemu objektu, vendar pa je to prej izjema kot pravilo. (227)

Gre za eno ključnih definicij delovanja jezika novih medijev. Ti premišljeno na »površje« vmesnika prinašajo elemente iz zaloge, ki jo Manovich označuje z računalniškim izrazom podatkovna zbirka (kar pa je problematično, saj ne gre nujno za pojav, ki ustreza vsem kriterijem relacijske podatkovne zbirke); morda bi bilo primernejše nabor vseh elementov za pojavnost novomedijskega objekta imenovati arhiv.⁴

Kibertekstualnost kot perspektiva, nanašajoča se na tekstualnost celotnega področja literature pri Espenu J. Aarsethu, in kulturno prekodiranje pri Manovichu se zdita problemski jedri njunih teorij, saj dodatno rahljata identiteto novomedijskega kot specifičnega zamejenega polja in odpirata širše poglede. Manovichev pojem kulturnega vmesnika – torej vmesnika med človekom, računalnikom in kulturo – obrača optiko nazaj na celotno realnost kot arhiv kulturnih diskurzivnih praks, s katerimi se ljudje soočamo s pomočjo izdelanih artefaktov, kulturnih vmesnikov. (70) Različni diskurzi in njihovi nosilci, foucaultovske subjektne pozicije, se sporazumevajo drug z drugim prek kompleksnih institucij, ki so analogon vmesnikom v odnosu do arhivov. Računalniški mediji se umikajo iz središča pozornosti, v ospredje stopijo odnosi med družbenimi diskurzi, ki so postali prežeti z elementi novomedijskega jezika ob že omenjeni »splošni kulturni rekonceptualizaciji«. Primer so t. i. »digitalne skupnosti«, ki obstajajo v resničnosti in so neposredna posledica sistemov informacijskih tehnologij.⁵

Peter Weibel s pojmom algoritmična revolucija in postmedijsko stanje problematiko, ki se je dotikamo, še dodatno osvetljuje. Pojem »algoritmične revolucije« se ukvarja z globalnim premikom v naši kulturi. Na spletišču obsežne razstave v Zentrum für Kunst und Medientechnologie v Karlsruheju v Nemčiji (otvoritev: 31. 10. 2004) lahko preberemo uvodnik Petra Weibla z naslovom *Die Algorithmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst*:

Običajno je revolucija pred nami in se napoveduje z »bobnenjem«. Nasprotno je algoritmična revolucija že za nami in čeprav so jo opazili le redki, je imela zato toliko več učinkov. Algoritmična revolucija se je začela okoli 1930 v znanosti in okoli 1960 v umetnosti. Danes pa že ni več področja našega družbenega in kulturnega življenja, ki ne bi bilo prežeto z algoritmi [...] (www01.zkm.de/algorithmmische-revolution)

Algoritem, tj. iz končne množice pravil sestavljeno navodilo za delovanje, je razločevalni in hkrati povezovalni element med analognimi in digitalnimi umetnostmi. Udejanja se prek dveh povezanih vidikov algoritmičnosti. »V moderni umetnosti je mogoče ločevati dve rabi algoritma: intuitivno (npr. Fluxus)⁶ in eksaktno (npr. računalniška umetnost). Med obema območjema rabe so stičišča in ena skupna zavest.« (Isto) Za Weibla je današnji čas čas algoritemske realnosti, realnosti, ki v antropološkem smislu radikalno ukinja suverenost subjekta ter nas postavlja v tokove sistemskih pravil. Gre za totalno prepomenjenje sveta, ki ga moramo odslej brati skozi dva vidika: perspektivo komunikacije (zavedajoč se pomena prejemnikove intervencije in aktivnega sodelovanja) ter vidik regularnosti delovanja aparatov, npr. Aarsethových literarnih strojev.

V območju novomedijskega se spremeni tudi konstelacija medijev in to je vidik, ki je pomemben za razumevanje paradoksa dvojnega pomena medija v izrazu novomedijskost. Zmedo okoli rabe izraza medij obravnava Peter Weibel v besedilu *Die postmediale Kondition*. Weibel je razpravo napisal ob pripravi razstave avstrijske novomedijske umetnosti z istim naslovom in v njej izpostavil nekaj pomembnih razlikovanj. Omenja »nove tehnične medije«, video in računalnik, ter stare tehnične medije, fotografijo in film. Slikarstvo je denimo t. i. historični medij, oz. netehnični stari medij, ki pa v nasprotju s tehničnimi mediji izvorno ni deloval kot medij. Zastavlja se zanimiva dilema.

Torej si lahko dejansko postavimo vprašanje, ali ni trenutno večji dosežek novih medijev to, da so stare umetnostne medije prisilili v triumfalen razcvet, ki gradi na tradiciji stoletij, s katero se stopetdesetletna tradicija novih medijev v produkciji pravih mojstevin še sploh ne more meriti. (www.neuegalerie.steiermark.at/05/postmediale/konzept.html)

Weibel z razstavo dokazuje realnost postmedijskega stanja, v katerem nam je algoritemska manipulabilnost digitaliziranih tradicionalnih medijev izostrila posluš za specifične posameznih umetnosti. Avtor pravi: »V postmedijskem stanju je dostopnost specifičnih medijev prvič zares totalna - to pomeni specifičnih lastnosti medijev, od slikarstva do filma.« (Isto) V tem je tudi najti razlago za trditev, da so novi mediji prisilili stare v razcvet, saj se je v dobi tehnopodobe obrnila pozornost od posnemanja narave k specifičnim možnostim posameznih medijev, denimo v slikarstvu k likovnim

kvalitetam. Weibel uvaja tudi razlikovanje, zgolj praktično in zgodovinsko, med prvo fazo postmedijskega stanja, kjer so se izkristalizirale specifične posameznih medijev kot enakopravnih diskurzov, in drugo, ki postavlja v ospredje mešanje medijev. In to ilustrira s primerom transformacije: »Jezik je lahko skulptura, jezik na LED-ekranih je lahko slika, knjiga ali kip, video in računalniške instalacije so lahko literatura, arhitektura ali kiparstvo.« (Isto) Postavljeni smo torej v t. i. postmedijsko situacijo, ki na nov način postavlja pravila igre v polju umetnosti. Literatura je torej jezik, ki pa ni totalno ločen od ostalih in ujet na vrhu piramide umetnosti, ampak stopa v dialog z ostalimi medijskimi praksami.

* * *

Seveda pa se zares odgovornemu pristopu literarne vede odpira vprašanje, kaj je z literaturo in literarnostjo v postmedijski dobi novih medijev? Tudi za ta odgovor se lahko obrnemo na Petra Weibla ter razstavo, ki jo je pripravil leta 2001 v Gradcu z naslovom *Im Buchstabenfeld: Die Zukunft der Literatur*. Gre za izbor del pretežno z nemškega jezikovnega področja, ki seveda ni vzpostavljen kot kanon, je pa nedvomno pomemben zbirni dogodek, ki je bil kasneje večji del vključen tudi v razstavo *Die Algoritmische Revolution* kot eno osrednjih kanonizirajočih institucij za novomedijsko umetnost. Izmed teh del si je mogoče izposoditi konkretne primere, ki zmorejo ilustrirati literarno-estetsko učinkovanje diskurzov na ozadju postmedijske situacije.

Pred nami sta dve možnosti vstopa v problematiko, npr. prek projekta Hansa Magnusa Enzensbergerja *Poesie-Automat* (1998–2000, 2006), torej prek projekta osebnosti, ki je kanonizirana tudi znotraj neergodičnih pogledov na literaturo v tradicionalni literarni vedi. Vendar pa gre pravzaprav za redke primer – avtorji osrednjih del namreč nosijo imena, ki jih redkeje zasledimo v literarni zgodovini in kritiki. Eden od možnih vstopov v novomedijsko literarno ustvarjanje je za literarno vedo tudi vizualna, zvočna ali konkretna poezija. V Sloveniji so na ta način delno obravnavana dela Jake Železnikarja (<http://jaka.org/>).⁷ (Strehovec, *Umetnost* 232–4) Ta vidik je posebej relevanten iz dveh razlogov: zaradi večpredstavnosti, ki je vtakna v delovanje sodobnih informacijskih tehnologij, in zavaljo nestabilne identitete znaka, ki se spreminja s pomočjo softverskih rešitev.⁸ Verjetno marginaliziranost tega področja literarnosti ni nepričakovana, razlog namreč leži najbrž v okoliščini, da literarni vidik pogosto zastopa le enega med mnogimi.

Osredotočimo se torej raje na projekt v literarnih krogih manj uveljavljenega Petra Dittmerja z naslovom *Dojilja* (Die Amme, 1992–). V gale-

riji je zasteklena miza, na kateri je kozarec mleka. Dogodek nastane, ko gledalec z besedami prepriča to novomedijsko prostorsko postavitve, da z robotsko roko polije mleko po mizi. Gledalec si želi kontrolirati mleko *Dojilje*, toda med obiskovalcem in dogodkom stoji celoten interaktivni sistem, ki pa je predvsem kompleksno stikalo, kot to formulira v svojih zapisih sam avtor. Kje se tu razkriva literarnost? *Dojilja* vsebuje konverzacijski program, ki učinkuje kot fizični vmesnik med dogodkom in interakcijo v galeriji. (Zapisi pogovorov z Dojiljo so dosegljivi na spletišču <http://www.dieamme.de/>, so pa predolgi da bi jih navajali v obsegu, ki je potreben, da se razkrije situacija komunikacije človeka in računalnika.) V različnih verzijah projekta je bil gledalec soočen z različnimi osebnostmi, včasih s po več programiranimi pogovornimi partnerji.

Dittmer v projektu izkorišča več možnosti, ki jih omogoča računalniška manipulacija jezika. Pomembno je, da je jezik edini medij komunikacije, ki ga računalnik, npr. na ravni sintakse, lahko do določene mere celo razume in zato na kontroliran način smiselno algoritmsko manipulira. S tem so sogovorniki v interakciji postavljeni pred situacijo branja in reakcije, ki črpa iz nabora tem, besed in vnaprej pripravljenih izjav, obenem pa je konverzacijski program sposoben tudi ustrezno reagirati na vnešene replike. Po eni strani vidimo torej manovichevsko situacijo vmesnika, ki črpa iz arhiva slovarjev in slovnice, po drugi strani pa je Dittmerjeva *Dojilja* pravzaprav podobna izvajalki v performansu, ki v interakciji skozi vztrajanje na svojem stališču (nenazadnje na tem, da nekaj časa noče politično mleka) vzpostavlja svojo »osebnost« v obliki subjektne pozicije moči, ki nosi specifične teme, ki jih je avtor položil v to novomedijsko umetnino – teme, ki nas približajo npr. tradicijam revolucionarne dramatike (mleko, Bog, svet, opice, darvinizem, sam aparat, splošne možnosti spoznavanja). Seveda *Dojilja* ni sposobna lastnega izraza v smislu (sicer pogosto napačno razumljene) umetne inteligence, vendar pa lastnega izraza v totalnem pomenu besede ni sposoben niti igralec, ki izgovarja vnaprej napisane dramske replike. Tokrat je gledališka situacija obrnjena, replike niso napisane vnaprej in obiskovalci instalacije so povabljeni v komunikacijo, ki je pravzaprav ergodična literatura, saj nastaja prek izmenjave med arhivom, algoritmi gradnje besedila in besedili, vnešenimi prek tipkovnice. Gre za nedvomno literarno izkušnjo branja, ki pa zunaj možnosti računalniške tehnologije ne obstaja. Seveda tudi polivanje mleka ni zgolj zunanji dodatek, kakor tudi umor v gledališki situaciji ni nekaj, kar bi lahko ločili od učinkovanja dramske poezije.

Dojilja je zanimiv primer tudi zato, ker neposredno odgovarja na problem, ki ga je v besedilu *Narrative and the Split Condition of Digital Textuality* (2005) opisala Marie-Laure Ryan. V njem se zavzema za formo »interaktiv-

ne drame« kot »zmerne cone« med ekstremoma hermetičnega konceptualizma ter trivialnostjo računalniških videoiger. Avtorica se sprašuje:

Kaj bi bilo potrebno za interaktivno pripoved, da bi nastala drama namesto komedije, to pomeni, stvaritev uporabnikove čustvene vpletenosti v usode likov namesto radovednosti in ironične distance. (www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2005/1/Ryan)

Dojilja namreč na ravni instalacije kot obrata gledališke komunikacijske strukture ustvarja ravno to, resno gledalčevo sodelovanje v situaciji, ki jo dosežemo s kombinacijo konverzacijskega programa in sistema »globalnih vzorcev«,⁹ ki bdijo nad ritmom uporabnikove interakcije kot celote. Sistem s temi vzorci upravlja z dramaturškim lokom psevdodramske situacije. (Ryan, *Peeling the onion: Layers of Interactivity in Digital Narrative Texts*) Navezava na besedili Marie-Laure Ryan odpira široko polje raziskav pripovednih modelov v novomedijski literaturi, ki pa ga naše besedilo pušča ob strani. Literarno-estetsko učinkovanje je namreč zagotovljeno že na mikroravni literarne podobe, ki se kasneje lahko povezuje na najrazličnejše načine v posamezne literarne zvrsti.¹⁰

* * *

In kje naj iščemo mejo literarnosti v Weiblovem postmedijskem stanju, Manovichevih novih medijih in Aarsethovi kibertekstualnosti? Weibel v uvodu h katalogu razstave *Im Buchstabenfeld* zapiše: »Črke so za literaturo edino obvezujoče.« (Weibel, »Einleitung« 39) Ingarden bi se s tem morda strinjal. Vračamo se torej h kompleksni entiteti črke – bodisi v obliki vidnega grafičnega zapisa bodisi kot zvočne enote govorjene besedilnosti fonema – kot privilegiranega znaka, ki pa postaja fluiden in dinamično lociran, prav tako pa postajajo variabilni sistemi, ki iz črk gradijo jezike. Literatura tako stopa iz obdobja »statične« knjige v dobo novomedijske besedilnosti, ki se orientira tudi po koordinatnih sistemih, ki smo jih predstavili v tem besedilu. Novomedijsko delo je lahko vezano na besede v večji ali manjši meri. Večpredstavnost novomedijskega vključuje potencialno vse možne izrazne medije, to pa vseeno ne pomeni, da za stvaritev umetniškega projekta ni mogoče izbrati samo enega (vendar se pri tem v kontekstu postmedijskega stanja njegovo metafizično (ne)utemeljeno bistvo razblini). Literarne diskurzive prakse lahko znotraj novomedijskega umetniškega projekta kot celote prepoznamo po strukturi konkretizacije besedilega segmenta v literarno-estetskem doživljaju, ki je vezan na jezikovni diskurz v zapisani in slišani obliki ter ki samo v tem primeru ustvarja

literarnospecifično razmerje med določenimi in nedoločenimi deli v tekstu. Tudi ko se beseda ali črka na ekranu spremeni, se novo sporočilo bralcu vseeno predoči prek bralnega dejanja, četudi pospremljeno z vizualnimi in drugimi znaki, ki jih razbiramo na druge načine. Ohranja se torej obširno raziskan pojav in se daje v premislek literarni vedi, ta pa se seveda vključuje v novo celoto, spremenjeno stanje umetnosti kot celote ter spremenjeno stanje podobe sveta.

OPOMBE

¹ Članek se zaradi temeljnega problema literature v večpredstavnostnem okolju novih medijev manj ukvarja s pojmom literarnosti v smislu specifične lastnosti umetniške rabe jezika v nasprotju z neumetniškimi besedili. Zaradi perečih vprašanj razmerij med likovnim, zvočnim in besednim izrazom v novomedijski umetnosti puščamo ob strani sicer pomembna vprašanja o jakobsonovski literarnosti – ki so vedno bolj aktualna, saj literarnost (skupaj z umetniškostjo nasploh) postaja problematična. Marko Juvan v razpravi *Vprašanje o literarnosti* ugotavlja, da je »literatura [...] slovstvo umetnosti kot posebnega družbenega področja ter [da je s tem] stopila v sistemsko opozicijo z drugimi slovstvi – nabožnim, političnim [...] njena *differentia specifica* [je] vpeljana predvsem prek njene družbene vloge.« (Juvan 28) Dodajmo, da Juvan pravzaprav obrača razmerje med »najbližjim rododom« in »posebno različnostjo« besedne umetnosti iz Kosovega *Očrta literarne teorije* (1983), kjer je *differentia specifica* besednost izraza – npr. v nasprotju z zvočnostjo in ritmičnostjo izraza v glasbi – ter višja logična enota, ki ji besedna umetnost pripada, celota vseh umetnosti. Za članek je pomembna predvsem besednost kot delna ali prevladujoča lastnost nekaterih novomedijskih umetnin, ki pogosto nastopajo v prepletu najrazličnejših izraznih medijev, denimo kot instalacije v okvirih razstav likovne in konceptualne umetnosti.

² Polifono harmonijo vrednostnih kvalitet, razodetje metafizičnih kvalitet ter v literarni vedi obširno komentirane *quasi*-sodbe kot indice umetniškosti najdemo tako v gledaliških delih kot v čisto literarnih. (Ingarden 374, 424)

³ Manovich se tukaj oddaljuje od uveljavljene rabe kratice HCI v računalništvu za »human computer interaction«, ki označuje predvsem področje raziskovanja. (69)

⁴ Omenimo pomembno dilemo Manovicheve teorije, ki vztraja na dihotomiji pripovedi (narrative) in podatkovne zbirke (database) kot sovražnih si polov, pri čemer novi mediji sledijo logiki podatkovne zbirke, ki načelno ne ureja odnosov med elementi, v nasprotju z logično povezanostjo pripovedi. Gre torej za paradoksalno tezo, ki potencialno govori o jeziku, ki ni urejen. Ob natančnejšem pregledu se izkaže, da Manovich pravzaprav razlikuje dve ravni, novomedijski objekt je vedno podatkovna zbirka na ravni materialne organiziranosti nosilca, obenem pa je podatkovna zbirka na drugi ravni tudi »kulturna forma«. (70) Sicer vztrajajoč na svoji tezi Manovich vseeno tu pa tam prizna, da, kadar novomedijski objekt »skuša postati 'resnična' kultura«, deluje kot hibrid med pripovedjo in podatkovno zbirko. Neurejena struktura podatkovne zbirke kot urejalni princip novomedijskega objekta je torej tudi zanj relevantna le, ko gre »zgoraj za vmesnik do informacij«. (232)

⁵ Lanski zmagovalec Ars Electronice v Linzu v kategoriji digitalnih skupnosti je *canal*ACCESSIBLE* (<http://www.zexe.net/barcelona>).

⁶ Peter Weibel je bil tudi sam del tega neoavangardnega umetnostnega gibanja.

⁷ Strehovec raziskuje vizualnost črk na ekranu v okvirih ergodičnega delovanja Železnikarjevih del.

⁸ Weibel piše ob projektu Constanze Ruhm *True / False / Else* (1993) o novih pogojih objekta, o t. i. »neidentiteti sveta objektov« (pri tem se navezuje tudi na naslov lastne instalacije *Zur Rechtfertigung der hipotetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt*, 1992). Gre za instalacijo, kjer med drugim s pomočjo računalniške tridimenzionalne grafike besede ustvarjajo oblike, ki ne ustrezajo slovarskim pomenom, npr. beseda »miza« dobi obliko stola ali polic. Weibel to pojasnjuje: »Če je umetnost šestdesetih in sedemdesetih obravnavala pretežno odnos med pisavo in podobo, pa postaja v osemdesetih tema umetnosti odnos med pisavo in objektom. Na mesto tautologije in samonanašanja, paradoksnosti in protislovja, prednostnih slogovnih sredstev konceptualne umetnosti tega časa, stopajo zdaj odprta kontekstualnost, kombinatorika in variabilnost.« (Weibel, »Buchstaben« 326) V kontekstu tega premika bi bilo mogoče raziskovati novomedijska literarna dela na ravni nestabilnega označevalca in dinamične materialnosti črk.

⁹ Ryan uporablja ohlapen izraz »global template«, (*Peeling*), ki prej kot odgovarja na zastavljeno vprašanje, poudarja problematičnost preslikovanja šablon aristotelovske dramaturgije na dinamične pripovedne sisteme. Dittmerjeva pozornost je pravzaprav usmerjena drugam, vzpostaviti hoče stališče v komunikaciji, ki se gledalca dotakne in ki zato zares vstopi v komunikacijo ter se prične prepirati z Dojiljo. Šele nato se sistem *Dojilje* začne prilagajati ritmu gledalčeve pozornosti (npr. najprej sistem zavlačuje, vendar ne predolgo, da se komunikacija ne pretrga).

¹⁰ Omenimo, da v omenjenih raziskavah pogosto pogršamo priostreno teoretično razpravljanje o problemih narativizacije. Temeljna referenca ostaja aristotelovska dramaturgija, medtem ko, denimo, vprašanja polifoničnega, ki so seveda ključna za razumevanja pripovedi v romanu, ostajajo bodisi površno zlita z domnevnimi utopično neomejenimi potenciali hiperteksta (klasični primer je *Hypertext* Georgea P. Landowa) ali pa pogosto v celoti izključena.

LITERATURA

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1997.
- Die algorithmische Revolution*. Kustosi Peter Weibel in Dominika Szope, Katrin Kaschadt, Margit Rosen, Sabine Himmelsbach. Karlsruhe: ZKM, 2004. URL: <http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution/>, 23. 2. 2007.
- Benjamin, Walter. »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati.« *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost, 1998. 145–76.
- Burckhardt, Martin. »Von milchweigernden Ammen, subversiven Kanninchen und anderen Naturwidrigkeiten (it's art, stupid!)« *Im Buchstabenfeld*. 117–30.
- Dittmer, Peter. *Schalten und Walten [Die Amme]*. URL: <http://www.dieamme.de/>, 23. 2. 2007.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Einladung zu einem Poesie-Automaten*. Frankfurt/Main: suhrkamp, 2000. URL: <http://jacketmagazine.com/17/enz-robot.html>, 1. 5. 2007.
- — —. »Zum Projekt eines Poesie-Automaten.« *Im Buchstabenfeld*. 137–41.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videnje*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.
- Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC FF, 1990.
- Juvan, Marko. *Vezj besedila*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, ²1994.
- Landow, George P. *Hypertext: The Convergence of contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992.

- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- Nelson, Theodor. *Literary Machines*. Swarthmore, Pa: samozaložba, 1981.
- Poesie-Automat*. URL: <http://poesiautomat.com/>, 23. 2. 2007.
- Ryan, Marie-Laure. »Narrative and the Split Condition of Digital Textuality.« URL: <http://www.brown.edu/Research/dichtung-digital/2005/1/Ryan/>, 17. 4. 2007.
- — —. »Peeling the Onion: Layers of Interactivity in Digital Narrative Texts.« URL: <http://lamar.colostate.edu/~pwryan/onion.htm>, 16. 4. 2007.
- Strehovec, Janez. *Tehnokultura, kultura tebna*. Ljubljana, ŠOU, Študentska založba, 1998.
- — —. *Umetnost interneta*. Ljubljana, Študentska založba, 2003.
- Vaupotič, Aleš. »Narrative and New Media – Realistic Issues«. 2005. URL: http://www2.arnes.si/~avaupo2/files/NNM_21.doc, 1. 5. 2007.
- — —. »On the problem of historical research in humanities: Michel Foucault and Mikhail Bakhtin.« *Logos* 2.3 (Fall 2002). URL: <http://www.kud-logos.si/LOGOS-3-02/bakhtinfoucault.htm>, 28. 8. 2006.
- Weibel, Peter.. »Buchstaben und Bauten: Zur Grammatik der Gegenstände.« *Im Buchstabenfeld*. 323–8.
- — —. »Die Algorithmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst.« URL: <http://www01.zkm.de/algorithmische-revolution/>, 23. 2. 2007.
- — —. »Die postmediale Kondition.« *Die Postmediale Kondition*. Ur. Elisabeth Fiedler, Christa Steinle, Peter Weibel. Graz: Neue Galerie, 2005. Druga polovica razprave tudi na URL: <http://www.neuegalerie.steiermark.at/05/postmediale/konzept.html>, 23. 2. 2007.
- — —. »Einleitung.« *Im Buchstabenfeld*. 11–65.
- — —, ur. *Im Buchstabenfeld: Die Zukunft der Literatur*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001.
- — —. »Zur Rechtfertigung der hipotetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt.« *Im Buchstabenfeld*. 403–13.

Literary-Esthetic Experience and the New Media: The Future of Literature?

Key words: literature and technology / literary science / aesthetic experience / new media / multimedia / cybertext

Software art, interactive drama, text-based computer games, browser art, blogs with literary ambitions, hypertext fiction, and interactive installations as literary experiments within conceptual art – these are only a few phenomena on the border between literary traditions and more recent computer-based means for textual communication. For literary criticism, the key issue is how the literary mode of mentally conquering the world resumes in a new context fundamentally open to a plethora of modes of discursive representation. In addition to the verbal medium, this also includes visual media, sound media, and video. The title refers to contact between two discourses: the literary one, as described by phenomenological literary criticism since Roman Ingarden, and new media discourse. A literary work of art can be explained as the artistic use of verbal commu-

nication. National languages are media that build literary-esthetic experiences through acts of reading. In Ingarden's use of the term (in contrast to Jakobson's), literariness is therefore considered the *differentia specifica* of literary texts as opposed to non-literary ones. Ingarden's example of the literary mode of communication on the border with other modes is the theater as a plurimedial discourse pointing to the theme at hand. On the other hand, there is the question of the opposite side of literary discourse. For example, one could use the term "digital literature," but this paper employs (and scrutinizes) Lev Manovich's more precisely defined notion of new media, which touches on the key aspects of contact between the new media and traditional arts, also including literature. The paper shows that the new media is not merely a new branch on the tree of arts, but that in the light of the new media the entire field of art practices changes – along with the human discursive orientation in the world. Espen J. Aarseth's notions of cybertext and ergodic literature, as well as Peter Weibel's writings on the fate of media after the algorithmic revolution – in the "postmedia condition" – provide the theoretical framework. The literary new media project *Die Amme* (1992–) by Peter Dittmer addresses the dilemma of literary discourse in the new media context.

May / Maj 2007

UDK 82.0

Monika Spiridon: Literature is Dead, Long Live Literature: A Challenge to Literary Theories

This discussion touches upon the issue of today's literary discourse that, by pretending to be scientific, seeks to bring its vocabulary closer to the hard sciences. Conversely, these are coming closer to "soft," imaginative fields of art through an "esthetic turn." By drawing attention to the dead end that this kind of non-distinction can easily lead to, this article argues for the unrealizable – unavoidable and fruitful – specificity of various discourses.

UDK 82.091 (460)

César Domínguez: Primerjalna književnost, literarna teorija in zaskrbljenost zaradi izključenosti: španski prispevki k razpravi

Članek analizira institucionalizacijo primerjalne književnosti in literarne teorije v Španiji. Posebna pozornost je namenjena koristim in omejitvam te povezave, kar je v bistvu enakovredno razpravam o novi paradigmi, za katero so se zavzemali v osemdesetih letih prejšnjega stoletja. Neizostna prisotnost primerjalne književnosti v teoretičnih raziskavah je prepoznana kot znak evroameriške usmerjenosti literarne teorije.

UDK 82.091(71)

Marcello Potocco: Literary Studies and National Ideological Trends: A Canadian Example

The author explains a possible context for tendencies in Canadian comparative literature to study literature as one of its discursive practices. The reason for this shift in Canada is found not only in the rise of poststructuralism, but also in the need to acknowledge Canadian cultural identity. The rise of multicultural studies may also be attributed to the need to shape the national myth, although cultural differences are now put forth as the unifying principle of this myth.

UDK 82:111.852

Jelka Kernev Štrajn: On a Possibility of Ecocritical View on the Thematisation of "Nonhuman Subjectivity" in Literature

This article calls into question the thematization of animals in literature and advances the thesis that a closer examination of the representation of nonhuman subjectivity provides a productive starting point for a critique of the anthropocentric attitude in literature and in literary interpretation as well. The article therefore enters the field of ecocriticism, which – as one of the latest trends in literary criticism – deals with the interconnections between nature and culture. On the one hand, this reflection is grounded in the Kantian concept of the sublime, which implies the notion of unrepresentability. On the other hand, it relies on two other epistemological tools, these being "anomaly" and "becoming animal," taken from *Mille plateaux* (Deleuze and Guattari).

UDK 821.161.1.09"19"

008(470) "19"

Miha Javornik: Ecology of Text and 20th-Century Russian Culture

A theoretically planned discussion of 20th-century Russian culture must be understood as a conceptual and methodological starting point that makes it possible to reveal the dynamics of its development. The avant-garde metaphor of the zero or circle as an ideal signifying everything or nothing is placed at the forefront. Russian culture uses various means to purify its expression to express this ideal. On the other hand, its neurotic aspiration for the pure, natural, and primary continually brings it back to the sensation of the Nothing.

UDK 82.0

801.73

Fracisco Serra Lopes: Negativna hermenevtika in pojem literarne vede

Namen članka je razkriti pomen negativnosti v kontekstu interpretativnih praks in pri tem pokazati različne ali celo divergentne hevrstične strategije. Te so dvoumno poimenovane negativna hermenevtika – izraz se pojavlja v delih avtorjev, kot sta Paul Ricœur in Fredric Jameson. »Negativna« hermenevtika, ki bodisi izpodbija ali dopolnjuje »pozitivno« hermenevtiko, vpliva na miselnost »literarne vede«, če taka stvar ali možnost sploh obstaja.

UDK 82.09:312.6

Andrej Leben: On Autobiography from the Viewpoint of Modern Genre Theory and Systems Theory

This article discusses the character of the genre of autobiography against a background of traditional views on literary genres, and post-structuralist and culturological models. From the viewpoint of empirical and systems-theory analysis of literature, it seeks to demonstrate that autobiography could play an important role in current efforts to reform literary studies in dialogue with other disciplines.

UDK 82.09:316.74

Andrej Zavrl: The Alphabet of Desire: GLBTIQ and Literature

The article compares and analyses the significance of gay and lesbian literary criticism and queer theory. Whereas gay and lesbian studies insist on the existence of gay and lesbian literature and identity, and compile their canons, queer theory questions the traditional classifications of sexual identities and deconstructs the heteronormativity of literary texts and criticism.

UDK 821.163.6.09-31"1990/2007"

Alojzija Zupan-Sosič: Sexual Stereotypes and the Modern Slovenian Novel

In the modern Slovenian novel (1990–2007), sexual stereotyping is realized in the sense of postmodernist esthetics, which establishes a humorous, ironic, and grotesque distance toward stereotypes. Among the stereotypes discussed (the dark continent, the house angel, the femme fatale, the femme fragile, the guardian of the house, and Don Juan), the stereotype of the dark continent, which represents a traditional experience of the woman as a mystery, is the most frequent.

UDK 82.091

821.131.1.09 Pirandello L.

821.163.42 Krleža M.

Morana Čale: *Idem vs Ipse*: The Performance of Narrative Identity in Pirandello's *Uno, nessuno e centomila* and Krleža's *Na rubu pameti*

The novels *Uno, nessuno e centomila* (One, No One, and One Hundred Thousand) by Luigi Pirandello and *Na rubu pameti* (On the Edge of Reason) by Miroslav Krleža highlight the split between the quantitative-qualitative identity (idem-identity) and the reflexive self (ipse-identity). In structurally homologous ways they therefore articulate the interdependence between narration and the constitution of personal identity.

UDK 821.581:1 Sartre J.P.

Wu Gefei: Sartrovo srečanje s Kitajsko: odkritje in rekonstrukcija humane paradigme v »novodobni« kitajski književnosti

Od začetka osemdesetih let prejšnjega stoletja je Sartrov eksistencializem kot ena najvplivnejših sodobnih zahodnih kulturnih smeri na Kitajskem razsvetljeval in poglobljajal literarno predstavitev jaza in življenja. Od konca osemdesetih do srede devetdesetih let so na literarni oder stopili »novi realizem«, »nova generacija« in »pozna generacija«, katerih dela so nakazala neke vrste sinizacijo Sartrovih diskurzov.

UDK 821.111(73).09-312.6

Lea Flis: Emergence of the American Documentary Novel and Its Postmodern Extension

The rise of the nonfiction novel in the U.S. in the 1960s coincides with the birth of New Journalism. Both narratives share a principle of combining references to empirical reality with techniques of fiction. This reflects postmodern poetics, which favors hybrid genres and renounces the "grand narrative."

UDK 82.0:7.01

821.131.1.09 Tabucchi A.:75 Velázquez

Tatjana Peruško: The Painting and the Story: The Backwards Game

By analyzing Antonio Tabucchi's story "Il gioco del rovescio" (The Backwards Game), which is "framed" by the Diego Velázquez painting *Las Meninas* (The Maids of Honor), this discussion concentrates on the role of iconic elements in a narrative text. The intertextual and intersemiotic expansions in Tabucchi's narrative anamorphosis gather around the reverse metaphor that refers to the problem of views and interpretations in relation to the existential labyrinth as well as the text or painting.

UDK 82.09-2"20"

792.01"20"

Tomaz Toporišič: (No Longer) Dramatic Text for Theater and Post-Dramatic Theater

This article examines how the concept of drama has been used in the last three decades. Using the examples of Elfriede Jelinek and Heiner Müller, it outlines the specific features of Gerda Poschmann's *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (No Longer Dramatic Text for Theater) in recent decades, as shaped and established in (post-dramatic) theater in a society of the predominance of the visual and the media culture simulacra.

UDK 792.073

Mateja Pezdirc Bartol: The Reception of Drama: Viewing Processes, Theatrical Space, and the Concept of Distance

This article analyzes the role of the audience in theater performance. Modern direction, which combines theater with new media, especially film and video, poses new questions for the audience about the ways they watch and restores their right to ascribe their own meaning. An example of this is the staging of *Fragile!* by Tena Štivičić, directed by Matjaž Pograjc.

UDK 82.09

Aleš Vaupotič: Literary-Esthetic Experience and the New Media: The Future of Literature?

The author compares the literary-esthetic experience as elaborated in phenomenological literary criticism and reader-response criticism with theories of the new media object (Lev Manovich), cybertext (Espen J. Aarseth), and the concepts of the postmedia and algorithmic (Peter Weibel) to emphasize the literary aspects of the new media.

NAVODILA ZA AVTORJE

Primerjalna književnost objavlja izvirne članke 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. Vsi članki so recenzirani.

Članke oddajte po elektronski pošti (darja.pavlic@uni-mb.si), obenem dva iztisa pošljite na naslov: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija.

Razprave ne presegajo 25 strani (50.000 znakov), drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – imajo največ 10 strani (20.000 znakov). Razprave imajo sinopsis (do 300 znakov) in ključne besede (5-8) v slovenščini in angleščini ter daljši povzetek (do 2.000 znakov) v slovenščini ali tujem jeziku.

Tekoče oštevilčene opombe so za glavnim besedilom. Vanje ne vključujemo bibliografskih navedb. Citati v besedilu so označeni z narekovaji, izpusti iz njih in prilagoditve pa z oglatimi oklepaji. Daljši citati (več kot 5 vrst) so izločeni v samostojne odstavke. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

Kadar avtorja citata navedemo v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo strani: (42–48).

Kadar je avtor citata imenovan v oklepaju, med avtorjem in stranjo ni ločila: (Pirjevec 42–48).

Več enot istega avtorja označimo s skrajšanim naslovom v oklepaju: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

V bibliografiji na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– za samostojne knjižne izdaje (monografije, zbornike):

Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).

– za članke v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– za prispevke v zbornikih:

Novak, Boris A. »Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.« *France Prešeren – kultura – Evropa*. Ur. Jože Faganel in Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

GUIDELINES FOR AUTHORS

Primerjalna književnost (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary esthetics, and other fields dealing with literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in Slovenian and occasionally in foreign languages. All submissions are peer reviewed.

Submit papers via e-mail (darja.pavlic@uni-mb.si) and send two printed copies to: Revija Primerjalna književnost, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia.

Articles should be no longer than 25 pages (50,000 characters), and other submissions, such as reports, reviews, and so on, should not exceed 10 pages (20,000 characters). Articles include a synopsis (up to 300 characters) and keywords (5 to 8) in Slovenian and English; a summary (up to 2,000 characters) is published in Slovenian or another language.

Endnotes are numbered (numbers follow a word or punctuation directly, without spacing) and placed at the end of the main text. Endnotes do not contain bibliographical citations. Quotations within the text are in quotation marks; omissions are marked with ellipses and adaptations are in square brackets. Longer quotations (more than five lines) are set off in block paragraphs. The source of quotations appears in parentheses at the end of each quotation.

When the author of a quotation is mentioned in the accompanying text, only the page numbers (42–48) appear in parentheses at the end of the quotation. When the author of a quotation is named in parentheses, there is no punctuation between the author and page number: (Pirjevec 42–48).

Different works by the same author are referred to by an abbreviated title in parentheses: (Pirjevec, *Strukturalna* 42–48).

The bibliography at the end of the article follows MLA style:

- Independent publications (books, proceedings, and other volumes):
Pirjevec, Dušan. *Strukturalna poetika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981. (Literarni leksikon 12).
- Articles in periodicals:
Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.
- Articles in books or proceedings:
Novak, Boris A. “Odmevi trubadurskega kulta ljubezni pri Prešernu.” *France Prešeren – kultura – Evropa*. Eds. Jože Faganel and Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, 2002. 15–47.

PAPERS

- 1 Monica Spiridon: **Literature is Dead, Long Live Literature: A Challenge to Literary Theories**
- 11 César Domínguez: **Comparative Literature, Literary Theory and the Anxiety of Omission: Spanish Contributions to the Debate**
- 25 Marcello Potocco: **Literary Studies and National Ideological Trends: A Canadian Example**
- 39 Jelka Kernev Štrajn: **On a Possibility of Ecocritical View on the Thematisation of “Nonhuman Subjectivity” in Literature**
- 55 Miha Javornik: **Ecology of Text and 20th-Century Russian Culture**
- 71 Francisco Serra Lopes: **Negative Hermeneutics and the Notion of Literary Science**
- 83 Andrej Leben: **On Autobiography from the Viewpoint of Modern Genre Theory and Systems Theory**
- 97 Andrej Zavrl: **The Alphabet of Desire: GLBTIQ and Literature**
- 109 Alojzija Zupan Sosič: **Sexual Stereotypes and the Modern Slovenian Novel**
- 121 Morana Čale: ***Idem vs Ipse: The Performance of Narrative Identity in Pirandello’s Uno, nessuno e centomila and Krleža’s Na rubu pameti***
- 137 Wu Gefei: **Sartre’s Encounter with China: Discovery and Reconstruction of the Human Paradigm in New-era Chinese Literature**
- 153 Lea Flis: **Emergence of the American Documentary Novel and Its Postmodern Extension**
- 167 Tatjana Peruško: **The Painting and the Story: The Backwards Game**
- 181 Tomaž Toporišič: **(No Longer) Dramatic Text for Theater and Post-Dramatic Theater**
- 191 Mateja Pezdirc Bartol: **The Reception of Drama: Viewing Processes, Theatrical Space, and the Concept of Distance**
- 203 Aleš Vaupotič: **Literary-Esthetic Experience and the New Media: The Future of Literature?**

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 30.1 (2007)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm

Glavna in odgovorna urednica *Editor:* Darja Pavlič
Uredniški odbor *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Zagreb), Erika Greber (München/*Munich*), Janko Kos,
Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov (Manchester),
Ivan Verč (Trst/*Trieste*), Tomo Virk, Peter V. Zima (Celovec/*Klagenfurt*)

© avtorji © *Authors*

PKn izhaja trikrat na leto *PKn is published three times a year.*

Prispevke in naročila pošiljajte na naslov *Send manuscripts and orders to:*
Revija Primerjalna književnost, FF, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenia.

Letna naročnina: 17,50 €, za študente in dijake 8,80 €.

TR 02010-0016827526, z oznako »za revijo«.

Cena posamezne številke: 6,30 €.

Annual subscription/single issues (outside Slovenia): €35 /€12.60.

Naklada *Copies:* 400.

PKn je vključena v *PKn is indexed/abstracted in:*

Arts & Humanities Citation Index, Current Contents/A&H,
Bibliographie d'histoire littéraire française, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography,
Ulrich's International Periodicals Directory.

Oblikovanje *Design:* Narvika Bovcon

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

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

Revija izhaja s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost ter Ministrstva za kulturo RS.
The journal is supported by the Slovenian Research Agency and Ministry of Culture.

Oddano v tisk 8. junija 2007 *Sent to print 8 June 2007.*