

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 34.1 (2011)

I TEMATSKI SKLOP: **Poezija in njena politična resnica**

Iztok Osojnik: **Kosovel in Kramberger: med avantgardo in sodobno lovensko politično poezijo**

Dubravka Đurić: **Slovenska poezija, prešernovska struktura in politika pesniške forme**

Richard Jackson: **Srca ljudi so majhna in ječe velike: politična poezija z ameriškega vidika**

Božena Tokarž: **Dva vzorca poezije: Srečko Kosovel in Julian Przyboś**

Ravel Kodrič: **Listkarstvo in politična invektivna med pobudniki Kosovelovega duhovnega in pesniškega zorenja**

II TEMATSKI SKLOP

Sveinn Yngvi Egilsson: **Narod in povzdignjenje: nekaj primerjav med »nacionalnima pesnikoma« Slovenije in Islandije**

Marijan Dović: **Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jónasa Hallgrímssona**

Jón Karl Helgason: **Relikti in rituali: kanonizacija kulturnih »svetnikov« z družbene perspektive**

RAZPRAVE

Matevž Kos: **Aktualna pasivna in aktivna recepcija Kocbeka kot političnega stvaritelja**

Nina Barbič: **Funkcije in pomen intertekstualnih navezav v poeziji Uroša Zupana**

KRITIKE

POROČILO

I TEMATSKI SKLOP

- 1 Darja Pavlič: **Poezija in njena politična resnica. Uvod v tematski sklop**
- 3 Iztok Osojnik: **Kosovel and Kramberger: Between the Avant-Garde and Contemporary Slovenian Political Poetry**
- 35 Dubravka Đurić: **Slovenska poezija, prešernovska struktura in politika pesniške forme**
- 49 Richard Jackson: **Human Hearts are Small and Cages are Big: Political Poetry from an American Perspective**
- 67 Božena Tokarz: **Dva vzorca poezije: Srečko Kosovel in Julian Przyboś**
- 81 Ravel Kodrič: **Listkarstvo in politična invektivna med pobudniki Kosovelovega duhovnega in pesniškega zorenja**

II TEMATSKI SKLOP

- 119 Marko Juvan: **Romantika in nacionalni pesniki na evropskih obrobjih: Prešeren in Hallgrímsson. Uvod v tematski sklop**
- 127 Sveinn Yngvi Egilsson: **Nation and Elevation: Some points of comparison between the “national poets” of Slovenia and Iceland**
- 147 Marijan Dovič: **Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jónasa Hallgrímssona**
- 165 Jón Karl Helgason: **Relics and Rituals: The Canonization of Cultural “Saints” from a Social Perspective**

RAZPRAVE

- 191 Matevž Kos: **Aktualna pasivna in aktivna recepcija Kocbeka kot političnega stvaritelja**
- 211 Nina Barbič: **Funkcije in pomen intertekstualnih navezav v poeziji Uroša Zupana**

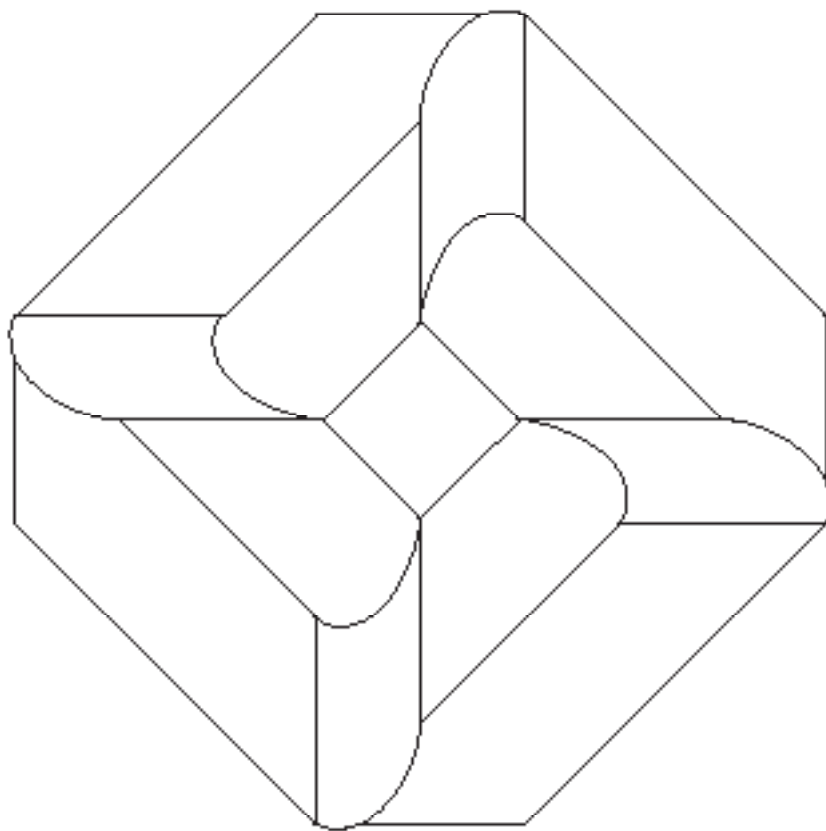
KRITIKE

- 229 Jelka Kernev Štrajnc: **Prožno in vključujoče**
- 239 Maša Jazbec: **Resnična zgodba slovenskega zgodovinskega romana**
- 247 Barbara Pregelj: **(Post)moderni oksimoroni**
- 251 Blaž Zabel: **Bolj in manj najdeni pomeni**
- 257 Maja Žvokel: **Problem implicitnosti smisla v literarnih delih**
- 266 Anna Zelenková: **Problem implicitnosti smisla v literarnih delih**

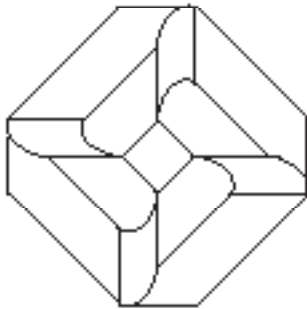
POROČILO

- 273 Blaž Zabel: **Mednarodna konferenca »Knjiga: ekonomija kulturnih prostorov«**

Primerjalna književnost



I Tematski sklop



Poezija in njena politična resnica. Uvod v tematski sklop

Darja Pavlič

Oddelek za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, UM, Koroška 160, SI-2000 Maribor
darja.pavlic@uni-mb.si

Pri iskanju odgovora na vprašanje, kakšna je politična resnica poezije, začnimo z vprašanjem, kaj je politika. Razširjeno prepričanje, da gre za boj med različnimi hotenji, je dobro povzel Keith Michael Baker v svoji knjigi *Inventing the French Revolution*, kjer je politiko definiral kot »dejavnost, s katero posamezniki in skupine izražajo, se pogajajo, izpolnjujejo in uveljavljajo nasprotujoče si zahteve, ki jih imajo drug do drugega in do celote.« (4) Če izhajamo iz te opredelitve, lahko politiko in literaturo obravnavamo kot dva ločena sistema, polji oz. instituciji, med katerima se vzpostavljajo različna razmerja: 1) kadar razpravljata o istih idejah, se obe polji (začasno) prekrijeta, ne da bi se med njima vzpostavila hierarhija; 2) kadar literatura povzema in širi politične ideje, pride do politizacije literature, literatura postane podsistem politike; 3) literatura odpira nove teme, da bi jih od nje prevzela politika; 4) med literaturo in politiko ni stika, oba sistema svoje ideje razvijata samostojno. Izmed opisanih možnosti je bilo verjetno največkrat kritizirano podrejanje literature politiki, toda tudi njena v novejšem času pridobljena avtonomija ne vzbuja splošnega odobravanja. Literatura je bila namreč deležna očitkov, da ne obravnava političnih ali socialnih problemov svojega časa (npr. Bowra o simbolizmu), da je premalo politično angažirana (Wilson o modernizmu) ali da se je odrekla utopiji (Zima o postmodernizmu). Skupna značilnost omenjenih očitkov je neizrečena predpostavka, da je naloga literature spodbujati politično delovanje z izražanjem idej oz. sodelovati pri spreminjanju sveta skozi spopad hotenj. Ta predpostavka ni tuja niti zagovornikom esteticizma, kot je Adorno, ki ukvarjanje z estetsko formo razlagajo kot radikalno kritiko obstoječega sveta.

Drugačen, širši pogled na politiko je predstavil Jacques Rancière v svojem eseju »The Politics of Literature«, saj je politiko definiral kot »grozd zaznav in praks, ki oblikujejo javni svet. Politika je predvsem način, kako med čutnimi podatki uokviriti posebno področje izkušnje. Je zamejitev zaznavnega, vidnega in izgovorljivega, ki določenim podatkom omogoči (ali prepreči), da se pojavijo; določenim subjektom omogoči (ali prepreči), da bi jih navedli in o njih govorili. Je poseben preplet načinov bivanja, delova-

nja in govorjenja.« (10) Po Rancièru je političnost »literature kot literature« v tem, da sodeluje pri opisanem ustvarjanju javnega, izkušnji dostopnega sveta. Rancière posebej poudarja, da političnost literature ni političnost njenih avtorjev, njihovih osebnih političnih ali socialnih stališč. Prav tako odkloni razmišljanje, da je političnost literature mogoče izenačiti s predstavljanjem političnih ali socialnih tem, ki so značilne za določeno dobo. Če sledimo Rancièru, je politika, definirana kot zmaga enega hotenja nad drugim, koncept, ki ga gojijo govorniki, duhovniki in generali. Literatura, ki se ne ukvarja s predstavljanjem vzročno utemeljenih in k določenemu cilju usmerjenih dejanj, tj. nereprezentacijska literatura, kot se je razvila po letu 1800, ne predstavlja spopadov med hotenji, ampak »razkriva in dešifrira simptome stanja stvari.« (18) Tovrstna političnost je po Rancièru značilna za realistični roman, ki značajev oseb ne izpeljuje iz njihovih hotenj, ampak iz »oblačil, ki jih nosijo, kamnov njihovih hiš ali tapet njihovih sob.« (19) Političnost literature poleg tega prepozna v tem, da »prevrne hierarhije, ki so značilne za reprezentacijski sistem« (primer takih hierarhij so žanrske zahteve, npr. tragedija naj govori o plemenitih ljudeh), in zavrne »vsak princip skladnosti med načinom bivanja in načinom govorjenja« (npr. prepričanje, da mora biti govor plemenitih ljudi njim primeren). (20) Izhajajoč iz Rancièra, lahko torej politično resnico poezije opredelimo ne kot predstavljanje hotenj, ampak kot sodelovanje pri oblikovanju javnega sveta. Izkušnja, ki bi sicer ostala zasebna, postane izrekljiva v pesniškem jeziku in s tem javna.

Razprave, zbrane v pričujočem tematskem sklopu, politiko razumejo v glavnem na tradicionalen način (izjema je prispevek Iztoka Osojnika), njihova skupna značilnost pa je prepričanje o transformativni moči poezije, ki jo v prvi vrsti pripisujejo njeni posebni estetski formi (Iztok Osojnik, Richard Jackson, Božena Tokarž), odkritemu izražanju političnih idej (Ravel Kodrič) ali posebni vlogi v družbenem kontekstu (Dubravka Đurić). Druga rdeča nit, s katero so povezane razprave, je ukvarjanje s poezijo Srečka Kosovele, s čimer je ponovno potrjeno njegovo posebno mesto med slovenskimi pesniki.

LITERATURA

Baker, Keith Michael: *Inventing the French Revolution*. Cambridge: UP, 1990.

Rancière, Jacques: »The Politics of Literature.« *SubStance* 33.1 (2004): 10–24.

Kosovel and Kramberger: Between the Avant-Garde and Contemporary Slovenian Political Poetry

Iztok Osojnik

Ziherlova 6, SI-1000 Ljubljana
iztok.osojnik@guest.arnes.si

This essay looks at the political truth of the poetry of two Slovenian poets, Srečko Kosovel and Taja Kramberger. It proceeds from the concepts of the politics of literature and literary tendencies elaborated by Jacques Rancière, Walter Benjamin, and in part Srečko Kosovel himself, signifying the difference between “literature as political propaganda” and “literature that acts politically by being literature.” Kosovel wrote in both ways, but in order to understand the political truth of his poetry his avant-garde “konsense” are more important. The structural model he worked out in them is also applied to the most recent poetry by Taja Kramberger, demonstrating its aesthetic and structural political appropriateness.

Key words: literature and politics / Slovene poetry / Kosovel, Srečko / Kramberger, Taja / literary avant-garde / political poetry / social engagement

BEFORE CAPITULATIONS¹

From the wounded mountains of the Balkans,
golden dollars roll
into all the slain Macedonian
rebels.
(Kosovel, *From the Inheritance*)

The state of things demands that I speak about political poetry. Does such a thing exist in Slovenian poetry? It does. Here it is first of all necessary to highlight a certain divide separating various political streams within Slovenian poetry. When I talk about Slovenian political poetry, I do not have in mind the traditionally understood explicitly political poets such as Mile Klopčič, Tone Seliškar, Miran Jarc, Matej Bor, Karel Destovnik Kajuh, Lojze Krakar, and others; that is to say, poets that were politically engaged or composed poetry with political content. I show what I mean when I speak of political poetry by analyzing poems by two poets: Srečko Kosovel

and Taja Kramberger. The former's literary position stems from the beginning of the twentieth century, and the latter's from the present day.

I

I am simplifying things when I refer to political dimensions in the poetry of Srečko Kosovel and Taja Kramberger, and so I would like to point out only two levels of the political matters at work in a poem. The first level concerns the content of the poem, its idea or its "tendency," as it was termed by Walter Benjamin. The second concerns its literary structure, its aesthetic scope, which emerges as though stepping out from the traditional regime of poetic speech against the backdrop of the traditional poetic gesture, and as the shaping of a new structure of poetic² dialogue that allows previously muted voices and destinies to enter the processes of reading and writing in a political reeducation of the very means of creating poetry (or, as Rilke says in the poem "Archaic Torso of Apollo," when "you must change your life"³). This is no longer representative; it no longer asserts reality outside the text, but is a *transformed* way of writing poetry. Performativity withdraws from a traditional form of creating poetry and a conventional aesthetics into some kind of new, poetically and politically radical manner that does away with convention, favors only the singularity of speech, and structurally implements new relations of symbolic and social power that present the first-person subject and the subject's material experience. In his essay "Perspectives on Modern Art," Kosovel said:

More than at any other time, modern art wishes to cast off tradition and, more than at any other point, modern art is rebelling against art that is acknowledged and safe in the keeping and refuge of ideal enthusiasts. Modern art, which creates mostly from itself, wishes to defend itself from monotone poeticism, from refinement founded on formal sterility; modern art does not want well-trained, weakened actors, but strong, elementary people. *That is why it is modern art.* (Kosovel, *Zbrano* III/2, 811)

At first glance, it may seem out of place to speak about the political poetry of a poet that once clearly noted in one of his poems, "Letter to Ciril Debevec of 9 July 1925": "nothing yet has given me reason to enthruse myself about Slovenian modernity in any field (you can take also *the political, which does not concern us* [emphasis mine]). (Kosovel, *Izbrana* 210). However, this statement must be approached carefully. Anyone that knows of Kosovel's industrious enthusiasm within the context of the Ivan Cankar club knows that he was an exceptionally socially engaged intellectual and artist, as also evidenced by the last lecture he held on 23 February

126 in Zagorje, entitled “Art and the Proletarian.” Thus, the statement above must be thoroughly reconsidered in light of his clear and declared political engagement. Most probably, in this statement he had in mind a particular, narrow understanding of what is political, which he held to be insufficient because later in Zagorje he said that the only artist that counts is one “that has joined the movement that also fights for the complete liberty of man, for the full rights of man, and fights in the class struggle for a classless society ...”⁴ Clearly, Slovenian politics, which Kosovel dismissed in his previous statement, did not satisfy these demands. This is precisely why there was no sense in seriously engaging with it. Comparing the dates between the two statements, only half a year passed between them. From several other articles from this period, it is also known that Kosovel was most definitely politically involved, and so this does not point to a turnabout in his views and in his work, but to two different conceptions of the political. Precisely through reflecting on the difference between the two conceptions of the political, one may perhaps attain a clear insight into the authentic aesthetic core of political poetry, which “creates mostly from itself.” It seems that it is through reflection on the very oppositional nature of political matters in poetry that one can come to an understanding of what political poetry is as a self-possessed aesthetic structure. Thus, the key to understanding how Slovenian poetry is political poetry cannot be seen in a programmed or representative sense, but in a “poetic” sense. Only against the backdrop of these realizations is it possible to say something about the forgetting or suppression of the “agonistic” contradiction of poetry as its foundational politics.

I must first clarify certain terms that I will use to analyze the situation I have outlined. In the theoretical section of my contribution to the foundationally contradictory nature of poetry and its political determination, I draw from two writers, Walter Benjamin and Jacques Rancière. Here is how Rancière thinks about the politics of literature:

The politics of literature is not the politics of its writers. It does not deal with their personal commitment to the social and political issues and struggles of their times. Nor does it deal with the modes of representation of political events or the social structure and the social struggles in their books. The syntagma “politics of literature” means that literature “does” politics as literature—that there is a specific link between politics as a definite way of doing and literature as a definite practice of writing. (Rancière, “The Politics” 10)

This paragraph can also be used to level a certain criticism against the last phase of Kosovel’s poetic endeavor, marked by the “Red Atom” cycle. Both this poetry, which is firmly steeped in sociopolitical activism, and the lecture in Zagorje signify a certain slip in what I term political

poetry, a slip backwards into a representative⁵ literature that devotes its attention to ideology external to literature, and thus concerns an external interest, which means forgetting political poetry that “creates mostly from itself.” Poetry no longer functions politically, but ideologically; it becomes a political pamphlet, in which its singular core, its inherent effect of poetic language, is drowned out, while its ontological function, which took apart the representative regime imposed by external reality, loses the power of its rotation and its function from the inside outwards. This can clearly be observed in the first of Kosovel’s three poems from the “Red Atom” cycle, which were written around 1925:

Through the grayness of arduous conditions,
look, do not miss the bright way,
in melancholy, in suffocating darkness,
rise like fire over obstacles!

The burning flame will cut through darkness,
like a flag it will wave,
man will raise his face from the floor,
into the future he will step with a rebellious step.

Our exertions in sacrifice and labor
will stir the dead body,
and what lay broken in the ashes

will gurgle like a fall of water into the sky.
Look, friends: from our strength
a new, future life is born.

(Kosovel, *Zbrano I*, 170)

There is no doubt that this poem reads as a programmatic text, as an “agit-prop” call to action. Although it has an undeniable poetic effect, this is relegated to the secondary level, and it is impossible to conceal the poem’s revolutionary messianism that signifies the working of politics from the outside. This is despite the fact that it carries in the very manner of this political engagement the seed of future suppression, which in an aesthetic sense means the suppression of the political truth of the poem and a certain means of the working of the linguistic organism, as a text that fulfils a political function. Translating this form of speech into the sphere of social relations, a declared revolution carried out in this manner will then lead to new injustices and repressions because the “new man” will not exercise his own truth, but will only be a representative of some externally issued commandment. Understood in this way, revolutionary poetry can thus only mean an erroneous politics because its manner of

function already means a negation of its programmatic principle and in and of itself props up the system that it purportedly opposes. Politics as a certain way of acting, and literature as a certain way of writing, are thus structurally symmetrical. It is impossible to act politically in a just manner through literature whose structure retains a traditional form of writing; that is, the very political regime against which Kosovel declared himself.

There came a time when the poet himself saw his most elementary human rights come under threat, and that was when the poet awoke and found that even his word is curtailed when he wishes to speak according to his own conviction, loyal only to the relentless realization that an artist *must* speak the truth, and not lies. (Kosovel, "Umetnost" 24)

This is precisely the core of the failure of the communist revolution, which propagated a new social order but never replaced the system of social injustice and hierarchy with a fairer, non-corrupt system. At its base, it retained an unjust "class division," which it carried out in its own way. Communism and capitalism cannot be equated according to content, but they share unequal social organization and corruption, which each structures differently—and violently. What does this mean for the politics of poetry and the truth about the politics of poetry, which the poet is not only bound not to lie about, but is also bound not to reproduce? Or, in other words: when can one speak about the politics of poetry as that doing of poetry that corresponds to its truth and coincides with fair political activity?

Politics is first of all a way of framing, among sensory data, a specific sphere of experience. It is a partition of the sensible, of the visible and the sayable, which allows (or does not allow) some specific data to appear; which allows or does not allow some specific subjects to designate them and speak about them. It is a specific intertwining of ways of being, ways of doing, and ways of speaking. The politics of literature thus means that literature as literature is involved in this partition of the visible and the sayable, in this intertwining of being, doing, and saying that frames a polemic common world. (Rancière, "The Politics" 10)

In the historical means of the visible within literature, there exists a special connection between a system of meanings, a system of words, and a system of the visibility of things. This system requires a particular system of the effectiveness of words, which eliminates the other system. Rancière discovered that:

The contrasting of "literature" as such, literature as the modern regime of the art of writing, to the old world of representation and "belles-lettres" is not the op-

position between two states of the language. Nor is it an opposition between the servitude of *mimesis* and the autonomy of self-referential writing. It is the opposition of two ways of linking meaning and action, of framing the relation between the sayable and the visible, of enabling words with the power of framing a common world. It is an opposition between two ways of doing things with words. (Rancière, "The Politics" 13)

Historically, this literary split between two regimes of doing things with words came about at the beginning of the nineteenth century (with Balzac, Flaubert, and Mallarmé). The new indifference to the hierarchies of the old regime was egalitarian in spirit and replaced the representative power of artistic creation through words, tied to the power of social hierarchy, which was based on the ability to address certain segments of the public with certain speech gestures. However, this meant not only that the meaning of one particular will was no longer tied to another, but that it emerged as the connection between signs and other signs. Moreover, because the written word no longer addressed a precisely determined person or public, it turned into mute speech, as was first described by the Italian philosopher Gian Batista Vico. This speech addressed itself to the general person, any person, without knowing to whom it should speak and to whom it should not. When meaning transformed into a "mute" relationship of signs to other signs, then human activity could also no longer be recognized as a successful or unsuccessful pursuit of goals by individuals and their wills. This led to a very interesting connection between literature, science, and politics. Literature was transformed into a kind of metapolitics that plucked historical events and persons out of their everyday, grounded reality, and showed them in their proper light as a phantasmagorical interweaving of poetic signs that are also historical symptoms.

For their nature as poetic signs is the same as their nature as historical results and political symptoms. This "politics" of literature emerges as the dismissal of the politics of orators and militants, who conceive of politics as a struggle of wills and interests. We are moving toward a first answer to our question regarding the politics of literature "as literature." . . . Literature as such displays a two-fold politics, a two-fold manner of reconfiguring sensitive data. On the one hand, it displays the power of literariness, the power of the "mute" letter that upsets not only the hierarchies of the representational system but also any principle of adequation between a way of being and a way of speaking. . . . On the other hand, it sets in motion another politics of the mute letter: the side-politics or metapolitics that substitutes the deciphering of the mute meaning written on the body of things for the democratic chattering of the letter. (Rancière, "The Politics" 20)

However, Rancière also finds that in the practice of doing politics with words through the means of literature as a democratic chattering of the

letter, it is impossible to exclude elements of the representative regime. This is why literature is always an antagonistic contradiction, built into the very core of literariness as an aggregate that drives the autotelic self-referentiality of the speech system, which symptomatically speaks the entirety of the world. It is an opposition between two ways of doing things with words. Revolutionary struggle thus unfolds as an aesthetic function of poetic language, as a permanent establishment and circulation of signs in a game of sign systems, from which the unseen, the unheard, the suppressed, must be seized; that is, the voices that are pushed out from hierarchized systems of repression in the very act of creative writing or reading as a performance.⁶ Positive political poetry (because it is all political, even conservative and fascist representative poetry), which initiates a democratic principle of being heard, cancels out the vertical hierarchization of meanings and representations and introduces a simultaneous multitude of signs from everyday life, which it turns into signs of history even as signs of history are turned into poetic elements. However, this does not unfold as a construction of a particular state or system forever and always, but as a permanent political act that is newly re-founded and successfully executed with every speech gesture or written word, and which connects action and meaning. The life of such poetry signifies the life of the antagonistic contradiction that unfolds in the very poetic core.

As indicated by his lecture in Zagorje in February 1926, Kosovel, influenced by his friends and a strong inner sense of justice on the one hand, and a creative need for true poetry that would strike at the core of an authentic aesthetic and ethical speech function on the other, explored various possibilities of poetically doing things with words and frequently strayed into the field of “the poetics of workers or social struggle” (as it was termed by Anton Ocvirk). However, it is my opinion that he did not at that point break the wall separating internal poetry constructed “from itself” from dominant classical patterns of hierarchized representational poetry; rather, he succeeded in doing that in the phase referred to as his “avant-garde constructivism.” Not only did his constructivist poetry take part in the aesthetic and revolutionary ferment that seized Europe following the turn of the century, and gained in momentum during and after the First World War (and doubtlessly represented a broad social front and a professed social and political rebellion against “the old art” and “the old world,” which is why numerous artists directly involved themselves in political movements of their times), but he also created his own poetic system and his own radical political poetry. His “kons” are an exceptional example of political poetry “created mostly from itself.” Several examples are examined below.

HEY, HEY

Hey hey, it's raining over the grey houses of Ljubljana
wrapping them in a grey curtain against the sun.
In Trieste they are burning our *Edinost*.
Christ has come into the League of Nations.
No, not that good, beautiful Christ, glowing with the glory of love.
A pseudo Christ is in Geneva.
What, is it raining in Geneva too?
Christ has come among the brown insurgents
and is standing there on the grey street
chasing away the scribes and pharisees.
He is shooting and killing,
shooting and killing.
O you nation of sheep, you white nation,
now do you understand what you are?

(Kosovel, *Golden* 92)

One of the things I have already mentioned is the connection between politics and aesthetic exploration. It seems that the era during which Kosovel created his gems was swept by a global spirit because one concurrently finds similar reflections across the world; for example, in America. "If a new literature were to be born, it would have to be the product of a true proletarian culture, one that would be as fertile in literary potential as had been bourgeois culture. Proletarian literature, in other words, must become truly avant-garde" (cf. William Philips, in Gilbert 112). It appears that Kosovel overtook himself, and did what he later predicted in his programmatic lecture in Zagorje. He already wrote about this in a letter to Avgust Černigoj on 7 February 1924: "art lies within how to create work *in some new way*. Of course, this requires that you attain elements of expressions and then in this way build a house."⁷ By stepping out of a poetics of impressions and expressionist tendencies during his experimental phase, which resulted from his meeting with avant-garde ideas, he aesthetically crossed the line from the old regime of writing into an entirely new mode; he managed not only to very clearly imbue poetry with explicitly affirmed political content, but also constructed this content so that what emerged was a forceful rebellious position and a headstrong, independent will, which surpasses merely individual expression and establishes itself as an entirely new world paradigm—and along with it a new social structure, which in any case was always an important element of avant-garde movements. Or, to reverse the argument I have just presented: by becoming avant-garde, Kosovel's poetry truly became the voice of those that until then had had no voice, the letter of the mute, of those that were not addressed by traditional poetry—of those that rose up against an unjust world social order

in his poetry *avant la lettre*. No traditional verse would have been capable of delivering such a clear judgment of the situation as the statement about (pseudo) Christ in the League of Nations, (indirectly) shooting and killing and burning *Edinost* in Trieste. Here is a fierce turnabout because Christ is negated as a theological character and shown wholly as a political figure. There can be no doubt that Kosovel was thinking less of original Christianity and the evangelists than he was of Church rulers and all those others that for long centuries had propelled and exported violence in the name of Christian ideology. His Christ, the one cast off by the Nicean sect, is standing there on the gray street among the brown insurgents chasing away the scribes and Pharisees—those that serve the League of Nations; this is where the pseudo Christ is that kills and shoots.

This “prophetic” recognition was sadly wholly realized after Kosovel’s death during the time of fascist persecution of priests in the Littoral, who were forbidden to offer mass in Slovenian, and who were persecuted and imprisoned with the blessing of the Vatican. Meanwhile, Ljubljana wrapped itself (and still does) in a grey curtain against the sun, so that it did not have to see—and it slept.

LJUBLJANA IS SLEEPING

In the red chaos
 the new humanity is coming! Ljubljana is sleeping.
 Europe is dying in a red light.
 All telephones have been cut.
 O, but there’s the cordless one!
 A blind horse.
 [Your eyes are like those
 in Italian paintings.]
 White towers are rising from brown walls.
 A deluge.
 Europe is stepping into a tomb.
 We are coming with the hurricane.
 With poisonous gases.
 [Your lips are like strawberries.]
 Ljubljana is sleeping.
 The tram conductor is sleeping.
 In the Europa Café they are reading
 the *Slovenian Nation*.
 A rattle of billiard balls.

(Kosovel, *Golden* 101)

However, the fact that Ljubljana is shutting its eyes and sleeping will not, according to Kosovel, protect it from the revolutionary chaos that has

overtaken Europe. A new human is emerging, but Ljubljana does not see this; it continues to live its small, provincial life, communication with the world has been interrupted, but in vain—the red chaos is spreading wirelessly. Europe is stepping into a tomb, but the false national leaders cannot see this; in the café they continue to read the *Slovenian Nation* and listen to the rattling of the billiard balls. Before one is two worlds, closely intertwined, where one penetrates into the other in a three-dimensional poetic composition that skillfully assembles striking, irreconcilable oppositions and denotes voices that were excluded and forbidden (or intolerable) until then. There is also no doubt that there are two types of politics intertwined within the poem: declarations of direct political ferment in Europe, where it is utterly clear what standpoint the poet is speaking from, and signs of a poetic structure that successfully establishes the revolutionary spirit with a new aesthetic and a new way of creating poetry, positively crackling with its sweeping aside of the old by which it had itself been marked, and which simultaneously represents an unmediated grappling with Slovenian society of the time. The sentences are fragmented, condensed into practically only a single word; they look like bricks stacked into an angular three-dimensional assemblage, a type of machine that projects at the reader these forceful cries and calls to action, these impulses/symptoms of a bared political truth, from unexpected positions and directions. Under the influence of constructivism and other (Russian) avant-garde movements, Kosovel clearly cast aside his previously representative poetics and shaped a new, politically clearly formulated construction of poetic creation. This is also attested by the fact that, in following this direction, he soon came to invent a manner of shaping poems in which he realized his three-dimensionality in graphic, visual form. In the poem “Kaleidoscope” (cf. Vrečko), he writes: “letters grow into space, / voices are like buildings.” His collages and montages, which bear a resemblance to, for instance, cubist paintings (which are just as much a product of grappling with the problem of time-space), or the paintings of Piet Mondrian,⁸ in particular his final two neo-plastic paintings, finally also came into being in the recording and building of poetry, which he understood as an architectural project. It is no coincidence that his engagement is somehow successfully realized at two levels, in a parallel manner: both at the level of content, when he directly and radically attacked the ruling institutions (or “policy,” as Rancière would put it) and passed the worst possible judgment on the rulers (“the political crooks are free”), and at the level of the sign, where he typographically radicalized his poetic construction and graphically reshaped it into a three-dimensional machine, which literally jolts the reader aesthetically, politically, and physically. The building of the poem becomes

a courthouse, “alongside the aesthetic value, art also gains in ethical value or, in other words, its value is aesthetic because it is ethical” or, I could say, “political.”

COPS

Cops are people of the lowest quality.
 Servant at their owners' commands.
 I am a stranger to the green field.
 Shrewd as a snake, humble as a dove.
 To live. All who are persecuted want to live.

To live with dignity.

The sun hangs in the tower

THE GREEN PARLIAMENT

OF FROGS

I live in a country
 of European wildcats.
 Symmetry is beautiful.
The political crooks are free!

(Kosovel, *Golden* 96)

Kosovel's radical talent and independent will were unstoppable. His critical political engagement and viewpoint did not stop merely at unmasking the world; the poetic constructs he built led him to turn them around: what had been on the inside saw the light of day, the one that had once spoken in verses faced his reflection in the mirror of self-reflection about his poetic action in an entirely specific environment, which was most certainly not free—on the contrary. As is seen in the next poem I quote, Kosovel experienced the environment in Ljubljana at the time, and probably further afield, as definitely inhibitory. What is inspiration, after all? “Nothing but a creative force (equal to the power of investing images, signs, etc, in “reality”), which at a certain point breaks free and is halted by some obstacle” (Vattimo 11). It is precisely this obstacle that is the generator of a new “body,” when it is forced out by the creative force as it expresses itself. Inspiration is thus a dialectical field that defines the poetic moment, and vice versa. What did you do, human? Why did you steer the golden boat of the new man into the marsh? However, because this is a poetic construct that signifies a dialogue with a reader—that is, a different gaze than the original condition of the sign—the poem shows itself as an apparatus of mirrored reflections in which the tension of political engagement condenses at both levels I have described, while it constructs a three- or even four-dimensional image in which time plays the role of participant in a process that does not end with the conclusion of a poem, but also incorporates its reading itself. Who is the one asking questions now?

The question is reflected between two mirrors; it seems that the reflection that appears in the mirror before the writer only truly sparkles in the gaze of the reader, who instantly sees himself in the wondering, questioning gaze of the writer. Thus they pass among each other a critical, analytical view, which penetrates ever deeper into the heart and keeps opening, until all that remains is the bare fact, the turned-around letter, the bare sign, a spherical field of reflected seeing, where the reflected question evolved into a silence of the bare non-answer, which undeniably stabs at one's eyes. So the invisible shows itself in all its visibility, the mute, unspoken word stands out in its clear spokenness, without ever having to be said. Does this not mean a confrontation in the field of pure political matters, politics as such? Why did you steer the golden boat into the marsh? What has happened to this infamous new human, who was finally meant to live fully in this valley of Šentflorijan? What does the white grave of Ivan Cankar mean? The bare act of being in a fierce convulsion, which places one on the other side of words. The "mute," turned-around letter, which simultaneously speaks and sucks inside itself the speech that should be spoken?

The Spherical Mirror

Is it the mirror's fault
you've got a hooked nose?
Glory be to Heine!
To recognize yourself
look into the spherical mirror.
Nationalism is a lie.
Chestnuts rustle beside the water,
autumn has come to the secondhand dealers.
Their shops are full of antiques.
Cin, cin.
Give up on yourself.
A red chrysanthemum.
An autumn tomb . . .
a white tomb.
Ivan Cankar.

THE GOLDEN BOAT

WHY DID YOU LET

INTO THE MARSHES?

(Kosovel *Golden*, 83)

On the basis of the ideas expressed above, it can be assumed that in the case of Kosovel's poetry:

Literature had become a powerful machine of self-interpretation and self-poeticization of life, converting any scrap of everyday life into a sign of history and any sign of history into a poetical element. This politics of literature enhanced the dream of a new body that would give voice to this reappropriation of the power of common poetry and historicity written on any door panel or any silly refrain. However, this power of the mute letter could not result in "bringing back" this living body. The "living body" voicing the collective hymn had to remain the utopia of writing . . . Benjamin would try to rewrite the poem, to have the Messiah emerge from the kingdom of the Death of outmoded commodities. But the poem of the future experienced the same contradiction as the novel of bourgeois life, and the hymn of the people experienced the same contradiction as the work of pure literature. The life of literature is the life of this contradiction. (Rancière, "The Politics" 23)

This politically marks agonistic literature.

II

Il s'agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l'identité de leurs démarches spirituelles et leurs conditions de producteur.¹⁰

Before I turn to the political poetry of Taja Kramberger, I first examine the problem of political poetry that I have been discussing in light of the thought of Walter Benjamin. Even though political philosophy is woven through much of Benjamin's work, it will suffice if I refer to his lecture "The Author as Producer," which he held on 27 April 1934 at the Institute for the Study of Fascism in Paris, less than ten years after Kosovel's address in Zagorje. Despite the fact that Jacques Rancière rejected the utopian (messianic) axis of Benjamin's Marxist-centered reflections, there are fewer differences between them than one might conclude on the basis of their points of origin. Rancière understands democracy as a given fact; that is, the starting position, "real power that is not an illusion," the point already achieved, one in which "those who should not speak, speak," the point from which thought on politics develops. On this point, Benjamin is an heir of Marxism, seeing "democracy" as a goal of revolutionary action. Here the two authors may, at first glance, diverge in their points of departure. On the subject of communism, Rancière does not share in Marxist optimism, and even articulates a fundamental doubt: "I take a different

view of this. If this program [communism] exists and if it is a good program, I am afraid that capitalists will buy it and implement it in their way” (Rancière, “Od aktualnosti” 100). But this difference in their approach to the question of political poetry does not influence the structural parity of their conclusions, which they reach independently and following their own paths.

Benjamin’s reflections are built on Marx’s demand for an ideologically clearly proliferated class struggle, a demand to which any engaged social and political action must be subjugated. This also holds for literary creation. Yet even Marx and Engels do not, in connection with literature, speak only of the “true idea” of a literary work, but also of a Shakespearean liveliness with which it must be transmitted; that is, a certain aesthetic quality that is a precondition for literariness and for quality literature. Benjamin states clearly that “an advanced type of writer[’s] . . . decision is determined on the basis of the class struggle when he places himself on the side of the proletariat [and] directs his energies toward what is useful for the proletariat in the class struggle. We say that he espouses a *tendency*” (Benjamin, “Pisac” 96). Yet he cautions that, while it is necessary on the one hand to demand the right tendency from a poet, one must also, on the other hand, insist on the quality of his work. This sort of formula can be satisfying only when one perceives the true meaning of the connection between tendency and quality.

I want to show you that the political tendency of a work can only be politically correct if it is also literarily correct. That means that the correct political tendency *includes* a literary tendency. For, just to clarify things right away, this literary tendency, which is implicitly or explicitly contained in every *correct* political tendency—that and nothing else constitutes the quality of a work. (Benjamin, “Pisac” 96)

What does a tendency actually mean, particularly a political tendency in a literary work? Does it concern the assertion of a particular idea, standpoint, point of view, or program, which the writer believes to suit a just world and which he creates through his writing? If that were the case, one would be dealing with representative art, which imitates the external literary world and places literature into the function of expressing and re-enforcing signposts external to the literary world. In such a case one would thus be dealing with what only appears to be art, which Rancière also politically problematizes as literature, which does not present itself as a performative sign in a field of signs—that is to say, with literature that “keeps quiet” about its foundational fact and narrows the social space of voices while it silences, with its manner of speech, the very voices that cannot make themselves heard in this speech. Benjamin also rejects this

sort of literature. However, it is true that every *correct* political tendency, as he says, comes to the fore where there is also a literary tendency because only the latter assures the literary quality of the work. “However revolutionary this political tendency may appear, it actually functions in a counterrevolutionary manner as long as the writer experiences his solidarity with the proletariat ideologically and not as a producer” (Benjamin, “Pisac” 101). A political tendency is *correct* when the writer not only recognizes himself as the mediator of certain ideas, or their sympathizer, but when as a producer he no longer “transmit[s] the apparatus of production without simultaneously changing it to the maximum extent possible in the direction of socialism” (Benjamin, “Pisac” 104). There is no doubt that Benjamin equates political *correctness* with this socialist sense; that is, with a particular political order that enables the proletariat to assert its equality. In this register, Benjamin’s socialism approaches Rancière’s democracy.¹¹ I do not intend at this time to enter into a debate on the issue. I will have to do so at another occasion. For the moment, let it suffice to point to that understanding of politically sound literature that no longer reproduces ideas, models, or convictions that are wholly external to literature or any concrete literary work, but that transforms the very process of creation—that is, the regime of speech as well as itself as an apparatus of production—and enables the emergence of previously silenced voices and realistic social relations, in whose web the voices take part even as they are excluded from representative modes of literary matrices. “Changing it [the apparatus] would have meant breaking down one of the barriers, overcoming one of the contradictions that fetters the production of intellectuals” (Benjamin, “Pisac” 106). The emergence of suppressed speech, or modes of speech of good literature (i.e., literature that has freed itself from a representative role and established itself as the performance of a sign as a special ontological state, touching on both the poetic function of language as well as the problematic of existence within the field of social relations itself), places literature in the sphere of social change as a machine that affirms the existence of “mute” signs and silenced, repressed social groups. Here one is not merely dealing with “affirmation,” but even with bringing into existence certain signs and social groups, or the generation of existence itself. There is no space here to develop a suitable philosophical view that would explicate the ontological function of literary language, even though this greatly concerns political philosophy as the performativity of the bare sign, living energy, and an ethical standpoint in the sense of Rancière’s understanding of democracy as a state in which one begins rather than the goal one would like to reach. In this circle I would also like to include revolutionary pathos in its original, Ancient Greek meaning

(πάθος ‘suffering or experience’). Mastery of literary language, transformation of its mode, allows the assertion of a tendency (which signifies the political core of literary creation) that shows itself in the quality of a literary work created according to means outside established conventions:

Here too technical progress is the basis of political progress for the author as producer. In other words: the only way to make this production politically useful is to master the competencies in the process of intellectual production, which, according to the bourgeois notion, constitutes their hierarchy; and, more exactly, the barriers that were erected to separate the skills of both productive forces must be simultaneously broken down. When he experiences his solidarity with the proletariat, the author as producer also directly experiences a solidarity with certain other producers in whom he was not much interested earlier. (Benjamin, “Pisac” 106)

Solidarity with suppressed social classes, segments, castes, or communities discovered by the writer, intellectual, or poet is thus not external but internal because he was brought to it by means of his own creative technique, production itself, speech as a marking machine—in as far as he writes “from itself” (from literature) instead of merely reproducing and representing views, ideas, and programs external to poetry. In this, socialism, or rather the democratic character of political poetry, is its political core, its existential energy. This is the poetry that portrays situations of exit from the field of conventional competencies of speech and social orders, which suppress or silence (or even persecute) certain social communities or classes. Political poetry of this sort does this within itself by changing its means, the means by which poets use speech in the field of conventional processes.

The best political tendency is false when it does not indicate the attitude with which one should approach it because the writer can only indicate this attitude when he makes something: namely, something written. The tendency is a necessary but never sufficient condition for the organizational function of a work. The tendency also demands an exemplary, indicative performance from the writer. Today, more than ever before, this should be demanded. *An author that teaches a writer nothing teaches nobody anything.* The determinant factor is the exemplary character of a production that enables it, first, to lead other producers to this production and, second, to present them with an improved apparatus for their use—and this apparatus is better to the degree that it leads consumers to production; in short, that it is capable of making coworkers out of readers or spectators. (Benjamin, “Pisac” 109)

At this point, Benjamin turned to Brecht’s epic theatre, which achieved its political effect by presenting situations. “It attains that condition, as we shall soon see, by [Brecht] allowing the action to be broken up” (Benjamin, “Pisac” 110). He achieves this through songs. Allowing the

action to be broken up enables him to show events, people, or occurrences, or to use speech that would otherwise be excluded from or not allowed access to the conventional arc. “I am speaking of the process of montage: the element that is superimposed breaks into the situation on which it is imposed. . . . epic theatre does not reproduce situations; rather, it reveals them. The discovery of situations is accomplished by means of the interruption of the action” (Benjamin, “Pisac” 110). The same goes for systems of conventional competencies or for established means of speech. Political poetry is the poetry that, by interrupting the established course of action or established means of poetic speech, reveals situations of reality. It does not reproduce them, but reveals them. It thus montages both speech and “sensible” (to use Rancière’s term) reality. Kosovel’s constructivist poems are sequences of such sudden interruptions, montaged situations, linguistic montages that have a clear political core. This political core reveals situations that were once invisible and silenced, which troubled conventional poetry as foreign bodies interrupting the stream of traditional poetic speech. This is also attested by the fact that Ocvirk only published them forty years after they were written. However, despite their late publication, they instantly had a pivotal effect that is still reverberating today. The “kons” are not merely an event, but a lasting situation of interrupting traditional poetry that calls poets to writing from within poetry, to its politics as the heart of poetry. Slovenian poets are challenged to respond. This challenge is still ongoing, just as contemporary and just as pivotal as during the time of its hushed creation. This challenge calls poets to respond with means of speech that reveal the subjugated politics of poetry, its function of the ontological state as realized democracy. Of course, in hindsight, poetry is also political when it did not and does not do this. Poetry that covers up suppresses these situations. It is conventional poetry. However, here I am not speaking of political poetry that is yet meant to appear, but the poetry with which one begins. The poetry that tears itself from the grip of conventional poetry wages a form of poetic battle with this poetry, a form of political struggle, as the poet becomes aware that he is no longer creating poetry in the conventional sense, but placing himself in opposition, taking his own path, and creating his own verse. The poet deconstructs traditional poetry, takes it apart, and newly creates it as completely different. It would be wrong to assume that poetry of the new kind happens by itself as an organic phenomenon, as a mystical event that has an independent origin somewhere outside of poetry. Poetry of the new type is the result of a dialogic process between the old and new poetic regimes; it is antagonistic. It is as much at the level of social order as in the structure of poetic verse. The challenge of which I spoke

in relation to Kosovel is precisely this duality of the verse, which rejects traditional poetic regimes and simultaneously erects new ones in a double antagonistic game of tradition and creativity. Such is also the poetry of Taja Kramberger.

III

Criticism, the movement of life in art.

Srečko Kosovel

It is time to turn attention to contemporary political poetry. In doing so, one must not lose sight of what was said above. Poetry is not only autonomous art, but also the presentation of social conditions; it is a *dispositif* of time in which it functions in the manner of doing things with words as particular production. Here it is necessary to point to the dual meaning of autonomy, which on the one hand highlights the hard-won creative freedom of poetic activity, and on the other hand calls it into question when one thinks about its social and political isolation. In the post-Marxist world, it is of course questionable whether one can narrow the field down to a collectivistic optic of class struggle in light of some future revolution whose goals are never quite entirely clear. However, even a discussion of partial injustices that does not rest on thorough reflection about the foundations of global inequality as a reality of global corporate capitalism, and does not reach into the very structure of discursive processes in the field of a certain *dispositif* so as to change it at its base, is not enough. Thus every discursive practice that does not question the invisible or mute discourses, which is conditioned by their absence, automatically collapses at the very point where it was supposed to puncture the point of its limitations and establish itself as autonomous practice: either as a situation of freedom or as a technique (means and ability) for including mute, silenced speech. One must distinguish this from autonomy, which often means no more than alienation; that is, marginalization, silencing, exclusion, excommunication, and isolation from social life. It is necessary to rebel against such poetic autonomy; it must be pulled back into social action; poetry must be what it is: political. At the same time, it must not lose itself in the field of agitation or academism, limited to artistic circles, to the sphere of representative processes that functionalize it to the level of a media campaign and social privileges. Poetry is the political deconstruction of its own field, it is a re-structuralizing of the *dispositif* of both the symbolic and the material world, which pulls along the effect of invisible destructive-constructive mechanisms of itself and already established

democracy (or perhaps justice). The questions that arise and the answers that offer themselves are no longer a matter of global images, but of small steps that democratize poetic speech in its forcefulness, or *eros*, at the level of its ethical and ontological function, which is creative, performative, and in the beginning even generating.

What interests me is the way in which, by drawing lines, arranging words, or distributing surfaces, one also designs divisions of communal space. It is the way in which, by assembling words or forms, people define not merely various forms of art, but certain configurations of what can be seen and what can be thought, certain forms of inhabiting the material world. These configurations, which are at once symbolic and material, cross the boundaries between arts, genres, and epochs. They cut across the categories of an autonomous history of technique, art, or politics. (Rancière, "Surface" 91)

It may now be time to consider the possible tie between the political poetry of Sre ko Kosovel and Taja Kramberger. One certainly cannot seek any connection between either content or form. Kosovel was active in the time following the First World War, when the illegitimate Italian political seizure of the Littoral raised urgent questions about ethnicity, existence, and the fascist persecution of the Littoral segment of the Slovenian nation on the one hand, while the communist unrest following the October Revolution raised questions of social justice on the other. However, Kosovel did not fall prey to either the nationalist or communist campaign, but remained faithful to the political truth of poetry itself, which creates "from itself." He developed the idea of a new human under the influence of the Indian poet Rabindranath Tagore; a new human that is in fact a poetic human, a human that is only fully revealed in his avant-garde poetry. It is not unusual that the avant-garde and communism did not get along. The Hungarian Marxist philosopher Georg Luk acs had already branded the avant-garde as bourgeois decadence and, as is known, communism replaced avant-garde artists in the Soviet Union with social realists shortly after the October Revolution. It is not difficult to show that in an artistic sense social realism is a conservative fiction that does not carry out a revolutionary transformation in literature and poetry, but retains the temporal and structurally already superseded representative function of a regime's propaganda machine. Kosovel, who was led by poetic practice, as an exceptionally educated and cultivated European in dialogue with Avgust  ernigoj and Rabindranath Tagore, surpassed both at the level of form and of content (he actually surpassed this dichotomy), the narrowness of the political declarations, and the influences of the time. Within poetry he shaped processes that enabled him to step out of a tradi-

tional representative regime and to fashion emblematic poetic speech with a (dual) engaged political stance and great artistic quality, which cannot be separated from one another because they equally belong to poetics. It is precisely at this point that I see the key for reading the poetry of Taja Kramberger. There is no coincidence with Kosovel's work at the level of content, but they are structurally identical, revealing Taja's poetic structure to be a realized regime of the new means of speech, its living openness, and a distinctive sign of excellent political poetry. I thus show how Kramberger's poetic machine functions, and it is precisely in the structural identicalness of both opuses, Kosovel's and Kramberger's, that I see a blueprint on which to position a broader question about the political quality of Slovenian poetry as a "mute" word, which demands its not autonomous, but authentic, politically engaged voice. The battle for poetry is thus fought in poetry itself. Political poetry is antagonistic; it means a battle between the representation of ideas and the linguistic singularity of existential openness, which transparently moulds signs in a clearly located social arrangement. The pen is a weapon. Taja Kramberger is aware of this. In this sense, she possesses tendencies according to Benjamin. That is the only means of initiating the highest registers of the poetic machine in the core of society. Quality means the inevitability of political unmasking, which does not retreat into representation but presents situations of suppression and of uncovering simultaneously. It is not possible to run from this speech, to hide from it, to blacken it with lying commentary, because it evades interpretation during the breath of that step in which the "muteness" of the voiced word moves into the reader and prevents the attempt to drown out that which is obvious. Obviously, it concerns the reader's social and political everyday. Poetry is the voicing of mute speech, which, overlooked, rustles in the registers of everyday speaking as discourses of excluded speech and marks these situations within speech.

The unspeakable exists and it exposes itself anew with every poem; the poem's task is to maintain it in its entirety. The powerlessness of speech can only be shown, but not faked. We are all equally subject to the unspeakable. There is no position from which information of collective worth could not emerge. It is impossible that decisions reached in the process of writing would not be left to total confrontation. (Detela 6)

Thus wrote Jure Detela in his little-known but pivotal essay on the cultural feudalism of the Slovenian literary scene, which is nothing but a form of suppression, and thus a certain dominant social relation that must be opposed both within and without poetry. In this sense things have not changed since Kosovel's (or Detela's) time. So it is justified to claim that

one moves within the same literary horizon of injustice and concealment, which places the practical response to the question of literary quality at this very point. The quality of poetic output is always political. To speak the unspeakable demands a poetic machine that is capable of this; it demands a technique, a strategy, to maintain this in its entirety. The virtuoso lightness of creating poetry proves itself at this point.

IV

Culture at work or at play, on the other hand, is not a problem of knowledge, but regulator of relations. My question, therefore: In what interest, to regulate what sort of relationships ... "Culture" is also a regulator of how one knows: Foucault's famous capacity-to-know doublet pouvoir/savoir as the ability to know is "culture" at ground level. (Spivak 329)

I now examine several of Taja Kramberger's poems to determine whether it is possible to analyze them according to the structure of the poetic machine sketched out above. The poems are taken from her latest collection, *Opus quinque dierum* (Kramberger). The title indicates that the poems were written in practically a single stream over the course of five days, but there is no doubt that they came about as a result of a thorough study and understanding of the Dreyfus affair, one of the core themes of this collection, as well as several other events and persons that appear in her poetry. The following poems are taken from the "Séverine" cycle.

V

La Fronde:

the first journal that is
wholly the work of women.
Margueritte Durand and Séverine.
No hunching, no hesitation,
the determined steps of women in
a land of unrest are like
a social metronome.

Overcoming obstacles
for some people means a lightening;
not for hordes and not for sects.
Stepping out from statistical tables
returns dignity to some people;
not to the herd and not to the masses.

It is because of the people that I lower myself into the mine.

It is because of the poor that I join strikes.

It is because of the sugar crumblers that I change clothes into a worker.

(Kramberger 63)

In her previous collection *Vsakdanji pogovori* (“Everyday Conversations”), Taja Kramberger already announced, or even realized, the demand for relocating poetic speech from the sphere of metaphorical symbolism and charmed narrativity into the directness of everyday life. Completely ordinary, everyday things: a mailbox, a notary’s office, a particular square, a certain street, have become forms of a fierce poetic confrontation in sharpened speech, which confidently issues a challenge through a skilful game along registers of verses and uncovers poetic speech as a sign of habitus of openness and uncompromising democracy. Her verses are written like slaps that the contemporary poet metes out to the tradition of poetic vacillation of the central (or mainstream) Slovenian literary scene. However, they are more than just an expression of mockery and rebellion toward tradition; they are also clearly established signs of poetic power, which marked the hitherto still invisible horizon of poetry and changed the relations that are not only relations of symbolic values in a poem, but also newly established relations of the material world, which determine not only different types of art, but particular configurations of what can be seen and thought, certain means of being in the material world. Harking back to the phrase “cultural feudalism,” applied to the Slovenian literary scene by Jure Detela, this means that she changed the feudal relations on the Slovenian literary scene. In fact, it means a deconstruction of cultural feudalism, which is indirectly also indicated by the expression *La Fronde*, the title of the newspaper mentioned in the fifth poem of the *Séverina* cycle. This obviously means more than just a sling, the weapon David used to defeat Goliath, but is also a reference to the French insurrection of the seventeenth century, when old freedoms were first demanded, and then, in the second front, Paris for the first time collectively rebelled against the king, heralding the Paris Commune. It certainly marked a need for holistic social reform and the end of feudal order. This represents a rebellion and a change of a particular situation, which in the case of Taja Kramberger acts to completely and openly change existing ruling hierarchies not only in Slovenian poetry, but also in the hierarchy of the social scene, affirming what Rancière calls “democraticness” as the creative inheritance of Europe in general. Here, however, I am not merely dealing with a political performance, but with the determined appearance of a woman in politics that changes politics as a whole, changes “the means of doing things with words” and signifies a strong expression of the hitherto “mute,” poorly

asserted voice. Here I am speaking not only of her own voice, but of a universally suppressed voice, which belongs to the world and superseded her person, the voice of the repressed world, which has, by speaking, de-structured ruling hierarchies and transmitted the focus of action into new speech. Moreover, Kramberger's poetry not only means a new "division" of voices in poetry or a new speech, but a new division in the material world, which displays and engages an invisible reality that up until now was incapacitated by obstacles. What were these obstacles? Established, accepted means of doing things with words, which excluded other means. Yet these means are not merely the techniques of writing, but pull along some more fateful consequences with them: "the world of symbolic forms—philosophy, art, the entirety of culture—retains its autonomy in relation to technically rationality insofar as there exists a space in which the subject, whose world was out at his disposal by technique, dis-places himself, mis-places himself, deconstructs himself as a subjugated subject, as the embodiment of what stands behind the structures of domination" (Vattimo 26). Beneath the statistical tables live real people, who work in mines and go on strike, people whose relations are governed by solidarity. However, solidarity only from the outside, as Benjamin has already warned, is fruitless insofar as the writer does not solidarize himself as a producer; that is, as someone that first deconstructs himself (as a subjugated subject, and as the means by which he does this) through his work and thus accepts the social relations and structures of domination (the division of the sensible, material world). In the given circumstances, this unfolds as a struggle.

VI

The struggle for the rights of living beings,
human, woman, animal,
unfolds on a jetty that the sea,
foaming in the storm, tries to swallow.

Pacifism, suffragettes, *L'Humanité*,
the years of Dreyfusian meetings in *Les trois marches*,
three steps of social legitimacy.

Coco bleu—parrot
and three small dogs—Rip, Tiote, Mégôt:
a community of *subjects* of furred being,
and a donkey—Cadichon, also
an equal member of the household,
who along the Montmartre boulevard
willingly pulls a picnic basket.
A procession of non-depilated memory
of an era, overgrown with sharp grass.

*I want no more than that they should persuade me.
If they command me, I defy them.*

(Kramberger 64)

To “solidarize” means to become involved, to engage in battle. But what is it—along new social relations—that comes gushing forth with the new means of division of the sensible through words? For a moment, turn to Nietzsche, who “understood art as precisely that ‘place’ in the history of Western culture where a sort of Dionysian remnant managed to survive, a form of free spirit, in short, that which will in later years come to be known as the will to power” (Vattimo 10).¹² One should not understand this will to power as merely a desire or an excuse, but as possession, the realization of a “strong will”; that is, will that has already attained this power and is that power. This will is not exclusionary, it is not isolated, it is prepared to act and inhabit social life, but social life that is not imposed or unjustly hierarchical. In such an environment it rebels, acts against injustice, places itself in opposition; it attacks “in the great style of which it is capable. What is common to this style, with great passion, is that it scorns the need for ingratiation (the need to be liked); that it forgets about accumulation for its own sake; that it wants to . . . rule over chaos; force its chaos to gain shape: logical, simple, unambiguous, to be mathematics, law—this is where this great ambition hides” (Vattimo 10). Such a politically clear, new way of doing things with words unfolds at the intersection of social and individual life as a dual political assault in the web of the subject and of society.

VII

Rebellion is a majestic spreading of the mind:
words unfold and
breathe in the air like parachutes.
During the fall it is necessary to
notice them, to attach to them and
travel part of the way with them.

The only possibility
that human life is not only
the blind headlong crash of hope,
hastened by freefall.
Rebellion is the military mobilization¹³ of emancipation, which
unfolds synchronically in
all areas of life.

(Kramberger 65)

The poem clearly states that every will to power as a historical Dionysian remnant of freedom comes to be realized as a political rebellion against established hierarchies of domination. This means rebellion against par-

ticular means of writing, their de-structuring, or even more thoroughly as the de-structuring of the very subject of writing as the subjugated subject. In this sense, language is the center of creation. Not only does the shaping of chaos take place within language as it does things with words (chaos that comes into being following the deconstruction of established hierarchies) but, even more, what occurs here is a new subject, a new means of doing things with words, a new ordering of the world and the existence of the world itself. It is not an empty hope, an illusion, but emancipation, which happens as a mobilization, as placing oneself into the point of emancipation and affirming it throughout all areas of life. The mobilization of emancipation takes place as poetry that is already realized, which is not utopian and does not declare (even though it does not hide) its politics because it deals with power relations, with hierarchies of domination as symbolic as they are material. However, the human that responds, shows himself, and exposes himself, in the mobilization of emancipation, triggers the return volley:

VII

The sick diatribes of fascism
 bounce off Séverine like
a league of threatened interests,
fears, privileges.
grudges, prejudices,
routines and misunderstanding
... which have collectively taken up
 wild Medea's cry:

"Only us,
and it is enough!"

In the first days of July 1927, when
 my mother first
 takes in the world,
 Severina supports
 Sacco and Vanzetti's struggle.

Before death she demands
 to be buried on a Saturday, so that
 workers would be able to attend her funeral.
 With a swallow at her grave she leaves
 the world in the year that *Modra ptica*
 flies into the sky in Ljubljana.

(Kramberger 66)

Modra ptica (Blue Bird) is the name of a magazine and publisher that was active in Ljubljana from 1929 to 1941. It was a literary magazine of

European quality, the constant target of the Ljubljana elite. It also represented an indubitable literary achievement, a voice that burst through and reevaluated the provincial standards of society. There can be no doubt that *Modra ptica* can be understood as a Dionysian achievement, some form of the freedom of spirit of the West, which was instantly exposed to polemics and shaming from the conservative and hostile middle ground of the time. A purely literary magazine triggered a political response and bursts of diatribes¹⁴ because the material published in it established new standards of poetic creativity and thus new relations between creators and their fellow passengers on the cultural scene; in this way it not only publicly questioned the fascist tendencies within society, but also dismantled them and offered an alternative at a European level.

“Séverine” is a sign that marks out the open space or habitus of political poetry in social and poetic space. In both cases, Taja Kramberger’s poetry steps out of the frames of the Slovenian scene and explicitly and fully addresses the world because it primarily points to the universal meaning of the breakthrough of political truth of poetry as a great power that comes with and is generated by the discovery of the regime of new speech. This power is as poetic as it is social, as symbolic as it is material, and as artistic as it is political. Her poetry not only shows that the truth of poetry is political, but also that society’s political truth is poetic. My selection of poems from the collection *Opus quinque dierum* is modest. I have left out the central corpus of the book, which, as I have already mentioned, is dedicated to the Dreyfus affair and to anti-Semitism. However, I believe that an analysis of this set of poems would also lead to similar realizations about the political structure of Taja Kramberger’s poetry as a dynamo, which permanently deconstructs and reveals the political core of the (Slovenian) poetic machine, while determinately confronting and pulling the (Slovenian) reader into a social whirlpool—a whirlpool whose political horizon is attempting to conceal itself by established forms of writing and reading through the use of cynical and aestheticized play-acting. It is clear from Nazism onwards (and this holds particularly for all “totalitarian regimes”) that violent politics reaches for aesthetic means of representation. One could even say that, no matter where it appears, aestheticism is a sign of a totalitarian regime. Because of the “invisible” broader social and political meanings and effects, the poetic machine signifies the taking apart of the aesthetic shell and the realization of a hidden political truth, the creative core, which deconstructs the totalitarian regime and unjust, criminal hierarchies, as well as structures of social organization and the material world, through a process of poetics. In this lies the terrible power of language, its poetic function: to take apart the shells of systems, to be

the center of creation and to generate being, or existence. Political truth is the reality of this permanent center. Placing oneself in the field of poetic centrality means deconstructing oneself as a subjugated political subject and establishing a new, confident regime of doing things with words. Not once and for all, but always once again. This points to the hidden political core of Slovenian poetry—to its foundational disjunction, as Taja Kramberger defines it in the last poem in her book.

DISJUNCTION

Being
 a poetess
 or
 a poet
 is observing
 how
 knowing,
 which has
 spatially
 expanded,
 sabotages
 the flat
 knowledge
 which
 conceived it.

A settling of accounts
 with sources
 without
 end.

(Kramberger 123)

Translated by Špela Drnovšek Zorko

NOTES

¹ Unless stated otherwise, all Kosovel translations are by Š. D. Z.

² I am intentionally using the adjective *poetic* to distinguish between poetics and poetry. The first signifies the philosophically complex concept of the phenomenological structure of creativity, and the second bears a more descriptive, taxonomic meaning, whose character is more superficial.

³ My attention was drawn to this poem by Darja Pavlič.

⁴ From “Umetnost in proletarec” (Kosovel, *Zbrano* III/1, 24).

⁵ “**representative**, fitted to represent, portray or typify; acting as a substitute for another or others, performing a function for another, representing a citizenry or constitu-

ency, typical of a kind, class, or group, being invested with his or their authority, etc.” (*New Webster’s Dictionary*). I am not using this word in the meaning of realistic artistic imitation of outside objects or the world (in the meaning of Greek *mimesis* or Latin *imitatio*).

⁶ On the performative function of language in the way it is understood above, see Osojnik.

⁷ From “Pismo Avgustu Černigoju” (Kosovel, *Izbrana* 152).

⁸ This is confirmed by at least two verses from “Kaleidoscope”: “Constructivity notices/cosmos in the object.” Piet Mondrian tried to use his “etchings” to graphically determine the universal structure of the cosmos (the structural basis of the seen) or “harmonious reality.” One could perhaps also interpret the next verse from “Kaleidoscope”: politics = knowledge about the intellect. In connection with Mondrian’s persistence in configuring the rational structure of the rational world, “it is necessary to emphasize the central idea of the rational harmony of being, which directly passes from art to society, which is why alongside the aesthetic value, art also gains in ethical value, or in other words, its value is aesthetic because it is ethical.” It might also be useful to emphasize the importance of the magazine *De Stijl*, published by Mondrian and Theo van Doesburg, the fathers of conceptions of art’s functionality (“the house is a machine for living”; Bauhaus was later born from this, along with all its consequences). Does this not bear a resemblance to Kosovel’s verse quoted above: “letters grow into space, / voices are like buildings”? Is it possible that Kosovel was familiar with the work of both Dutchmen, who began publishing their magazine in 1917? On the subject of Mondrian’s painting, see “Delo” (Busignani 9–26).

⁹ See note 8. Kosovel thinks in a similar way, and in 1925 he wrote: “Art is no longer, as some cathedral aesthetes imagine, only an aesthetic problem, but a problem that is aesthetic, ethical, social, religious, revolutionary, in other words, a problem of life.” See “Sodobno evropsko življenje in umetnost” (Kosovel, *Zbrano* III/1, 650).

¹⁰ “It concerns winning intellectuals to the cause of the working class in such a way that they will become conscious of the identification of their affective [spiritual] work and their position as producers.” Cf. Ramon Fernandez (Benjamin, “Pisac” 95).

¹¹ Although there are certain similarities between these two ideas of political action and the status of legitimacy of excluded communities. Rancière expands and pluralizes this multitude of community: “It is from demos that those that have no business speaking, speak, and those that have no business taking part, take part. These subjects give themselves collective names (the people, citizens, the proletariat, German Jews, and so on) and impose a reconfiguration of the sensible by making visible what was not visible, beginning with themselves as subjects capable of speaking about common ground” (Guénoun and Kavanagh 19; Rancière, “Subjekt” 175–80).

¹² Here it should be mentioned that I do not understand this “Dionysian remnant” in the light of its ritual function as a work of art, which Benjamin describes in his essay by claiming that “that which withers in the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art” (Benjamin, “Umetničko” 119), but precisely in the spirit of his realization that the work of art, “instead of being based on ritual, begins to be based on another practice—politics” (Benjamin, “Umetničko” 124). I understand “the Dionysian” in its original sense as an intrusion into or as a destruction of the established social, living order, as its radical transformation or even difference, which not only reveals the politically suppressed realities of everyday life, but also *de facto* carries out this change (politically unaware) because is attested most radically by the fateful structure of Greek tragedy.

¹³ “Mobilization” is an imperfect translation; the term refers to the act of moving troops into enemy territory for warfare, and could also be understood as a stage in the very act of military assault.

¹⁴ A diatribe is a polemic, shaming composition and, more broadly, everything that is listed in the first verse of the poem quoted above.

REFERENCES

- Benjamin, Walter. "Pisac kao proizvođač." *Eseji* (= *Sazvežđa* 41). Trans. Milan Tabaković. Belgrade: Nolit, 1974. 95–114.
- — —. "Umetničko delo v veku svoje tehnične reprodukcije." *Eseji* (= *Sazvežđa* 41). Trans. Milan Tabaković. Belgrade: Nolit, 1974. 114–153.
- Busignani, Alberto. *Mondrian*. Trans. Jože Stabej. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1969.
- Detela, Jure. "Kulturniški fevdalizem." *Zapisi o umetnosti*. Koper: Hyperion, 2005. 5–14.
- Gilbert, James. *Writers and Partisans*. New York: Columbia University Press, 1992.
- Guénoun, Solange, and James H. Kavanagh. "Jacques Rancière: Literature, Politics, Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement." Trans. Roxanne Lapidus. *SubStance* 29.2 (2000): 3–24. 15 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/3685772>>.
- Kosovel, Srečko. *The Golden Boat, Selected Poems of Srečko Kosovel*. Trans. Bert Pribac and David Brooks. Cambridge: Salt Publishing, 2008.
- — —. *Ikarjev sen: Dokumenti, Rokopisi, Pričevanja*. Ed. Aleš Berger and Ludwig Hartinger. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2004.
- — —. *Izbrana pisma*. Ed. Ludwig Hartinger. (= *Klasiki Kondorja* 47) Ljubljana: Mladinska knjiga 2006.
- — —. *Iz zapuščine, Pesmi, neobjavljene v Zbranem delu*. Ed. Marjan Dolgan. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2009.
- — —. *Moja pesem*. Ed. Anton Ocvirk. Koper: Založba Lipa, 1976.
- — —. *Zbrano delo I–III*. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
- Kramberger, Taja. *Opus quinque dierum*. (= *Aleph* 124). Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2009.
- Osojnik, Iztok. "The Essay and Singularity" *Primerjalna književnost* 33.1 (2010): 197–217.
- Rancière, Jacques. "Od aktualnosti komunizma do njegove neaktualnosti." Trans. Jelica Šumič-Riha. *Filozofski vestnik* 27.1 (2006): 93–103.
- — —. "The Politics of Literature, Contemporary Thinker Jacques Rancière." *SubStance* 33.1 (2004): 10–24. 15 Apr. 2010 <<http://www.jstor.org/stable/3685460>>.
- — —. "Subjekt, krivica, primer. Nekaj precizacij." Trans. Jelica Šumič-Riha, *Filozofski vestnik* 18.3 (1997): 175–181.
- — —. "The Surface of Design." *The Future of the Image*. London: Verso, 2009. 91–107.
- Rilke, R. M. "Du mußt dein Leben ändern." *Archaischer Torso Apollons*. 15 Apr. 2010 <<http://rainer-maria-rilke.de/090001archaischertorso.html>>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Cultural Talks in the Hot Peace: Revisiting the 'Global Village.'" *Cosmopolitics, Thinking and Feeling beyond the Nation*. Ed. Pheng Cheah and Bruce Robbins. (= *Cultural Politics* 14). Minneapolis: University of Minnesota Press. 329–348.
- Vattimo, Gianni. "Volja za moč kot umetnost." *Čitanka*. Zagreb: Antibarbarus, 2008. 7–29.
- Vrečko, Janez. "Formiranje Kosovelovega konstruktivizma - spopad med kompozicijo in konstrukcijo v slovenskem konstruktivizmu." *Primerjalna književnost* 33.1 (2010): 1–22.
- Žižek, Slavoj. *Nasilje*. Ljubljana: Analecta, 2007.

Kosovel in Kramberger: med avantgardo in sodobno slovensko politično poezijo

Keywords: literatura in politika / slovenska poezija / Kosovel, Srečko / Kramberger, Taja / literarna avantgarda / politično pesništvo / družbeni angažma

V prispevku poskušam opozoriti na poseben položaj in pomen politične resnice (slovenske) poezije. Osredotočim se na poezijo dveh pesnikov, Srečka Kosovela in Taje Kramberger, nastale približno v razponu sto let, v kateri ta najbolj pride do izraza. V prvem delu prispevka pojem političnega najprej teoretično opredelim. Pri tem se naslonim na pojmovanje političnega v literaturi oziroma politike literature v delu Jacquesa Rancièra, ki ga razume kot »literaturo, ki 'dela' politiko kot literaturo«, kar pomeni, da »obstaja posebna zveza med politiko kot določenim načinom delovanja in literaturo kot določenim načinom pisanja«. Ugotavljam, da obstajata dve vrsti poezije, taka, ki dela politiko kot literaturo, in taka, ki literaturo uporablja za propagando neliterarnih političnih programov. Z razumevanjem politike literature kot literature, ki ustvarja po večini sama iz sebe, se strinja tudi Kosovel. Misel je jasno poudaril v svojih spisih in predavanjih o poeziji, uspešno pa jo je tudi uresničil v sami poeziji, še posebej v *konsih*. Razvoj estetskega ustvarjanja politike literature v Kosovelovi poeziji na kratko prikažem z analizo štirih njegovih *konsov*: Ej, hej, Žandarji, Ljubljana spi in Sferično zrcalo. Toda pri Kosovelu se pravzaprav pojavljata oba načina pisanja. Da jasno poudarim razliko med politično resnico njegove poezije kot poezije in poezije v funkciji politične propagande, analiziram prvo pesem iz cikla Rdeči atom, tipičen primer ideološke ali »delavske ali socialno borbene poetike«, kot jo označi Anton Ocvirk, ki ne doseže pesniške moči, estetske prodornosti in politične resnice njegovih avantgardnih *konsov*. V drugem delu prispevka pojem političnega v literaturi obdelam na ozadju razmišljanj o pravi tendenci (in pravi solidarnosti) v dobri literaturi Walterja Benjamina, ki kot Rancière, čeprav iz drugačnega zornega kota, pride do podobnega zaključka o estetski nujnosti literature, da je »tendencia nekega dela politično dobra samo, če je tudi v literarnem smislu dobra.« Literatura torej nima več vloge reprezentiranja določenih omejenih družbenih interesov in političnih programov, ampak deluje kot estetski stroj, ki spreminja režim pisanja in omogoči prezentacijo v starih režimih pisanja »nemih« glasov. Oba misleca prepoznata zgodovinsko naravo in znotrajliterarno nujnost tega procesa v povezavi z družbenim učinkom in recepcijo literature. Na podlagi teoretskih in analitičnih dognanj o strukturi pesniškega stroja in politične resnice poezije iz prvih dveh delov

se v tretjem delu razprave posvetim analizi in interpretaciji pesmi Taje Kramberger iz njene zadnje pesniške zbirke *Opus quinque dierum*. Pokaže se, da gre tudi v njenem primeru za v prvih dveh delih dognano strukturo politične resnice poezije. Končni zaključek, ki ga nakazuje moj prispevek, je, da je v slovenski pesniški produkciji od Kosovela do Taje Kramberger na delu stroj, ki bodisi potlači ali pa razkrije politično resnico poezije kot literature.

Maj 2010

Slovenska poezija, prešernovska struktura in politika pesniške forme

Dubravka Đurić

Fakulteta za medije in komunikacije, Univerza Singidunum, Beograd, Srbija
dubravka.djuric@fmk.edu.rs

Na začetku prispevka pojasnim pojem politika pesniške forme, v nadaljevanju se ukvarjam s pojmom prešernovska struktura Dušana Pirjevca in njegovimi interpretacijami v tekstih Denisa Poniža, Petra Kolška in Matevža Kosa. Opozorim tudi na interpretacijo Kosovelove poezije Janeza Vrečka, na koncu pa se posvetim radikalnim pesniškim praksam v socializmu in postsocializmu.

Ključne besede: slovenska poezija / nacionalni literarni kanon / nacionalni pesniki / prešernovska struktura / Kosovel, Srečko / sodobna poezija

'Politika pesniške forme' in (re)konstrukcija nacionalnega kanona

V razmišljanjih o ameriški poeziji, ki sledi eksperimentalnim pesniškim praksam, se je oblikoval pojem *politika pesniške forme*. Nastal je v okviru, ki ga je pozneje feministična, jezikovna pesnica in teoretičarka Rachel Blau DuPlessis imenovala postformalistične, materialistične interpretacije poezije. Pojem politika pesniške forme ali širše pojem politika poezije kaže na kulturni obrat (cultural turn) v proučevanju poezije. Pomeni, da pesniškega dela ne obravnavamo več kot estetskega objekta, ločenega od pogojev izdelave, distribucije ali potrošnje. Oblike raziskovanja ne obsegajo samo pregleda tehnik, tekstualnega izražanja in raziskav družbeno-zgodovinskih osnov literature, ampak zahtevajo tudi analizo ustanov in ideologije družbe ter kulture (Đurić, *Poezija teorija rod* 35).

Rachel Blau DuPlessis je zapisala, da je treba pesmi kontekstualizirati, tako da vzpostavimo vez med njihovimi zgodovinskimi in družbenimi razsežnostmi ter njihovimi tekstualnimi značilnostmi. (7) Jezikovni pesnik in teoretik Barren Watten je pisal o socialnem formalizmu, ki razkriva, da družbeno obstaja v svojih tekstualnih formah in skozi njih. Kulturna poetika mora, po njegovem mnenju, proučiti odnos med pesniško formo in kulturnim kontekstom. Poezija in kritika ponotranjita družbeno in zgodovinsko refleksijo v samem umetniškem mediju. Kritiko, in isto velja za poezijo, motivirajo določene družbene determinante, v njih se strukturir-

rata. (XV) Jezikovni pesnik in teoretik Charles Bernstein je pisal o stanju socialnega formalizma in pri tem zahteval, da je treba o določeni pesniški inovaciji razpravljati v družbenih in ne samo strukturalnih pojmi. Ti so, kakor jih razume, tako družbeni kakor strukturalni. (218) Po Bernsteinu mora proučevanje književnosti zajeti tako dialektično analizo teksta kakor družbene procese, ki se prekrizajo v materialnem, ideološkem, diskurzivnem in zgodovinskem pomenu.

Zavedanje o povezavi politike in ideologije s poezijo se pokaže v tekstih, ki so po letu 1991 označili zemljevid slovenske poezije. Rojstvo novih držav po vojnah, v katerih je prišlo do razpada Socialistične federativne republike Jugoslavije, je v novih zgodovinskih razmerah postsocializma, tranzicije in globalizacije ustvarilo potrebo po redefiniranju narodne identitete. To redefiniranje se je odvijalo tudi na področju zgodovine in kritike poezije. Ponovno so opredelili narodni kanon, kar pomeni, da so literarni kritiki (pa tudi kakšna zgodovinarica ali kritičarka) vzpostavili nove okvire za razumevanje narodnega pesniškega kanona.

(Re)konstrukcija novega slovenskega pesniškega kanona se je odvijala v novo izoblikovanih pogojih prehoda iz socialistične družbe večnacionalne države v, če že ne zares, pa vsaj po namenu, enonacionalno državo, v kateri sta se ponovno vzpostavila kapitalizem in meščanska družba. Novo sestavljene antologije in teksti, ki so ustvarili pesniški in kritiški zemljevid slovenske poezije, simbolično premoščajo jez, ki je nastal med obema omenjenima zgodovinskima obdobjema.

V slovenski znanosti o poeziji in pozneje tudi v literarni kritiki se je o pomenu literature in še posebej poezije za narodno identiteto oblikovala teza, o kateri je Dušan Pirjevec pisal v tekstu »Vprašanje poezije«. V omenjenem tekstu je določil pojem »prešernovska struktura«, ki je v novejših kontekstualizacijah slovenske poezije postal neizogiben.

Prešernovska struktura Dušana Pirjevca in njene sodobne interpretacije

Večina po letu 1991 napisanih tekstov o slovenski poeziji se ukvarja s »prešernovsko strukturo«. Pirjevec je pojem ob napadu na neoavantgardno poezijo vpeljal v tekstu »Vprašanje o poeziji«, prvič objavljenem leta 1969. Po Pirjevcu se je temeljna struktura slovenskega nacionalnega obstoja izoblikovala v času Prešerna. Izrazila se je v njegovi poeziji in določila celoten bodoči obstoj, »kar vse pomeni, da je poezija znotraj slovenske zgodovine edina prava in s tem tudi samo bivanje določujoča zavest: poezija je potemtakem edina samozavest slovenskega naroda.« (56)

Z drugimi besedami, književnost je bila do začetka 20. stoletja središče slovenske kulture, edini organ zavedanja slovenskega naroda in njegovega samoutemeljevanja ter legitimiranja. Pirjevec je napisal, da so bili Slovenci narod brez države, »narod zamudnik, nezgodovinski narod«. (63) Slovenci se lahko prav s poezijo legitimirajo kot realno zgodovinsko dejstvo, zato lahko rečemo, da se je v »slovenski zgodovini poezija sama utemeljevala kot utemeljevanje naroda.« (58) Slovence je opredelil kot blokirano in za-
vrto gibanje:

Narod kot blokirano gibanje je takšna velegrupa, ki je skoraj docela brez lastnih, tj. nacionalnih institucij, je torej brez sredstev za svojo zgodovinsko realizacijo in uveljavljanje tako navzven kot navznoter. V takšnem primeru se realna eksistenca naroda kot naroda lahko dogaja le prek takšnih dejavnosti, ki potrebujejo za svoj obstoj kar najmanj institucionalne podlage. To so zlasti tako imenovane duhovne aktivnosti od znanosti do umetnosti. (68)

Med umetnostmi je za to funkcijo najprimernejša književnost, ker je njen medij jezik, jezik na sebi pa je »temeljna nacionalna manifestacija, je narodovo izrazilo in potrdilo«. (68) Bistvene so naslednje Pirjevčeve besede: »Poezija kot instrument narodovega samopotrjevanja ne more biti prepuščena na milost in nemilost samovolji posameznih pesnikov, zato s pesniško besedo ni dovoljeno eksperimentirati niti je ni dovoljeno spremeniti v hermetičen in pomalem nerazumljiv jezik.« (71)

Opisan odnos do poezije je Pirjevec imenoval prešernovska struktura in jasno je, da ta poeziji postavi meje. Smrt te strukture se je zgodila v trenutku, ko se je v državi Srbov, Hrvatov in Slovencev slovenski narod oblikoval v institucionalno in notranje izoblikovano družbo. Prešernovske strukture je konec v trenutku, ko se začne poezija vračati k sebi. To pomeni, kakor je sredi devetdesetih let pojasnil kritik Matevž Kos, da je poezija osvobodjena ideološke in nacionalno-zgodovinske reprezentativnosti in z njo povezane instrumentalizacije. (Kos, *Prevzetnost* 183) Kritik Denis Poniž je napisal, da je v »razpravi, ki je razgrnila pred bralcem dogajanje slovenske poezije od romantike in Prešerna do neoavangard, Pirjevec argumentirano zavrnil stališče, da je poezija vedno v službi nekoga ali neke ideje, ne pa zavezana zgolj sama sebi in svojim notranjim zakonitostim.« (Poniž, *Beseda* 184). Po Pirjevcu se je končni obrat poezije k sami sebi zgodil proti koncu šestdesetih let 20. stoletja, v trenutku, ko se v jugoslovanski Socialistični republiki Sloveniji pojavijo ultramoderni in neoavangardni pesniki. V obdobju od leta 1969 do leta 1971 so v Sloveniji nastale najzanimivejše knjige radikalnih slovenskih pesnikov, med katerimi lahko omenimo Francija Zagoričnika, Iztoka Geistra Plamna, Aleša Kermaunerja, Tomaža Šalamuna in Matjaža Hanzka. Po Ponižu je bila skupna odlika vseh teh knjig to, da so pesniki jezik dojeli kot material in poskušali prika-

zati njegovo strukturno, otipljivo podlago. Istočasno so zavrgli tradicijo in zahtevo, da mora biti jezik nosilec nacionalnih vrednot in mitskih struktur. (Poniž, *Beseda* 188)

V uvodu študije z naslovom *Slovenska lirika 1959–2000* je Poniž postavil vprašanje, »katere pomenske strukture določajo bistvene značilnosti posameznih obdobj in v teh obdobjih tudi pesnike, ki s svojimi poetikami odločilno preobrazijo že znane in uveljavljene strukture?« (Poniž, *Slovenska lirika* 8). Menil je, da je mogoče ponuditi dva odgovora. Prvi odgovor predpostavlja nesprijemljivo potezo v razvojnem loku, ki jo je mogoče, če sledimo Pirjevcu, imenovati prešernovska struktura. Poniž pa zanjo predlaga tudi pojem »romantična struktura«. Ta struktura označuje slovensko liriko od samega začetka. Kakor piše Poniž, jo je mogoče enačiti s pojmom evropske moderne poezije; slovenski pesniki jo še naprej nadgrajujejo, včasih z nasprotovanjem temeljni strukturi, zaradi česar se morebiti zazdi, da gre za njeno zavračanje in najavo odmiranja temeljne strukture. Drugo mnenje predpostavlja, da je konec prešernovske strukture nastopil prav v času moderne, in sicer v poeziji Josipa Murna. Poniž pojasni:

vsa poezija, ki je nastala po moderni, ni več v območju prešernovske strukture oz. naj bi to prešernovsko strukturo skušala preseči, tudi z odkritim zanikanjem njenih osnovnih estetskih in idejnih prvin; nov korenit 'obrat v obratu' predstavlja lirika, ustvarjena po drugi svetovni vojni, še posebej naj bi jo zaznamoval obrat od modernizma k postmodernizmu; tako smemo govoriti o štirih osnovnih modelih, ki obvladujejo slovensko liriko v zadnjih sto sedemdesetih ali sto osemdesetih letih: prešernovska/romantična struktura, struktura moderne lirike, ki se je začela z moderno in je trajala do začetka druge svetovne vojne, struktura ultramodernizma z avantgardnimi odboji in odvodi, ki so doživeli vrhunec v sredini in proti koncu šestdesetih, in postmoderna struktura, ki se je uveljavila v obdobju od osemdesetih let naprej. (Poniž, *Slovenska lirika* 8)

Peter Kolšek je, upoštevaje tako prešernovsko kot murnovsko strukturo Dušana Pirjevca (Pirjevec je drugi pojem vpeljal v svojem spisu »Vprašanje o Murnovi liriki«), v spremni besedi k antologiji *Nevihla sladkih rož – Antologija slovenske poezije 20. stoletja* poudaril dve tendenci v slovenski poeziji. Povezal ju je s pomembno potjo, ki so jo Slovenci prehodili od nezgodovinskega naroda (naroda brez države in državnih ustanov) do samostojne države na začetku devetdesetih let 20. stoletja. Skladno z njo je slovenska književnost, kakor meni Kolšek, »zmeraj bolj vpeta v evropske in svetovne povezave, o čemer priča tako njena notranja, tematsko-slogovna impregnacija z modernizmom in postmodernizmom, kot njena čisto zunanja gostovanjska in prevodna mobilnost. Po drugi strani pa je več kot očitno, da se njena tradicionalistično pojmovana vrednost najbolj

državotvorne duhovne komponente slovenstva kljub aktualnim protitradicionalističnim konceptom trdovratno ohranja.« (624)

Slovensko poezijo je Kolšek, kot rečeno, prikazal z binarno opozicijo: prešernovska struktura – murnovska struktura. Menil je, da je treba poleg prešernovske strukture upoštevati tudi murnovsko strukturo, ki se je ločila od prešernovske in začela obstajati kot vzporedna avtonomna struktura. Ker se je poezija Josipa Murna ločila kot samostojna, je Kolšek, sledeč Pirjevcu, to strukturo imenoval po Murnu. Prešernovsko in murnovsko strukturo Kolšek imenuje makrostrukturi, ker obstajata že od začetka 20. stoletja, slovensko pesniško produkcijo pa je mogoče scela spraviti v okvir enega ali drugega modela. Murnovsko strukturo pojasni na sledeč način: »Tudi v murnovski strukturi se abstinenca nacionalnega principa odraža skozi močno različne pesniške drže, od metafizično-eksistencialističnih, kakršne so značilne za izjemno močan tok našega simbolističnega pesništva, do esteticistično-lingvističnih poetik, ki sestavljajo ultramodernizem šestdesetih in sedemdesetih let.« (634)

Kolšek meni, da je najbolj dramatičen obrat proč od prešernovske strukture naredil Srečko Kosovel. V času »župančičevskega nacionalno razbolelega kozmosa ji pripada s svojo ekspresionistično estetiko, s katero je iskal družbeno in etično rešitev za evropskega in v tem okviru tudi slovenskega človeka.« (635) Čeprav velja Srečko Kosovel za najpomembnejšega slovenskega eksperimentalnega pesnika, se bom v nadaljevanju ukvarjala s tezo Janeza Vrečka, da je prešernovska struktura tudi Kosovelovi poeziji postavila diskurzivne meje.

Srečko Kosovel in diskurzivne meje prešernovske strukture

Na začetku teksta »Labodovci, pilotovci, konstruktivisti in tankisti« je Janez Vrečko napisal, da je treba za nastanek avantgarde v Sloveniji vsekar upoštevati dejstvo, da je imela književnost v novejši slovenski zgodovini konstitutivno funkcijo, kar velja tudi za nekatere druge manjše narode, ki so izšli iz Avstro-ogrske monarhije. Pomembno je poudariti tudi to, da je slovenska avantgarda odvrгла tisto, kar je Pirjavec imenoval »prešernovska struktura«, torej obstoječe funkcionalne povezave med narodnostjo in literaturo, in zase zahtevala popolno umetniško svobodo. To je bilo mogoče zato, ker je narodnost svoj pomen in mesto dobila v okviru strankarskih list, novonastalih razmerij in političnih ustanov v državi Srbov, Hrvatov in Slovencev. (33–34)

Za razliko od interpretov, ki so poezijo Srečka Kosovela povezali z italijanskim futurizmom, je Vrečko poudaril, da se Srečko Kosovel ni enačil

niti z italijanskim futurizmom niti z jugoslovanskim zenitizmom, v polemiki pa je bil tudi z Avgustom Černigojem. Na Kosovela ja najbolj vplival ruski literarni konstruktivizem. Ob tem je treba upoštevati pomembno pripombo nemškega rusista Grübla, da je bil ruski literarni konstruktivizem eklektičen. Vrečko navaja, da je Grübl pisal o »sintetičnem trenutku« ruskega literarnega konstruktivističnega gibanja, ki je temeljilo na ruskem simbolizmu, ekspresionizmu, akmeizmu in futurizmu. Pomenilo je eksperiment, ki je poskušal vse znane postopke združiti v enoten poetičen inventar. Vrečko poudari, da je bil analogno z njim tudi Kosovelov eksperiment eklektičen. Z uporabo pojma konstruktivizem je bil Kosovel blizu idejam ruskega literarnega konstruktivizma, vendar ga je preoblikoval in ga prilagodil slovenskim potrebam. Svoje *konse* je oblikoval v skladu z narodnostnim okoljem, ki mu je pripadal, kar je pomenilo, da je ohranil pomensko jasnost pesmi. Vrečko prepozna političen pomen Kosovelovega dojetanja poezije v pomenu pesniške forme, ko pojasni, da:

smemo govoriti o dvojni naravi teh pesniških eksperimentov, ki poleg razdiralnega avantgardizma družijo v sebi še zanesljivost tradicionalne lirske izpovedi. Razlog za takšno Kosovelovo odločitev je treba iskati v specifičnem razmerju med ideologijo naroda, ki je do leta 1918 brez lastne državnosti, in literaturo, ki je morala v takšnem položaju opravljati predvsem narodnoafirmativno funkcijo, medtem ko je bila estetska funkcija zanjo le obrobna in postranska. Tak položaj literature je skušala po letu 1918 preseči prav slovenska zgodovinska avantgarda; proglasila ga je za času neprimerne. Zato je moral Kosovel vzpostaviti tako razumevanje pesniške besede kot materiala poezije, da jo bo bralec kot 'socialni naročnik' vendarle še lahko sprejemal pri svojem anahronem razumevanju jezika kot nacionalnega simbola in fetiša. (40)

Kosovelovo pojmovanje poezije ni dovolilo popolnega razpada pesmi. Zato je bila vsaka težnja po popolni abstrakciji nemogoča. (40)

Naslednji, drugi val radikalizacije pesniškega polja se je zgodil v šestdesetih letih 20. stoletja.

Radikalne pesniške prakse v socialističnem in postsocialističnem narodnem kanonu

Najradikalnejše obdobje v slovenski pesniški kulturi se odvije od konca šestdesetih let pa do sredine sedemdesetih let 20. stoletja. Matevž Kos je napisal, da se je šele z razširitvijo modernizma ob koncu šestdesetih let radikalno oblikoval tip literature, ki ni več zavezan nobenemu višjem ideološkemu cilju, pa če ga postavlja narod, eden od razredov ali kakšen drug kolektiv. Poezija končno postane avtonomna, obrne se k jeziku in brez-

kompromisno odvrže kakršenkoli družben angažma. Ta razvoj je pripeljal do naknadnega odkritja pozabljenega Kosovelovega dela, ki je končno, z veliko zamudo, postalo dostopno slovenski in jugoslovanski socialistični javnosti. To je bil trenutek, ko se je začela avantgardna literatura vključevati v narodni kanon slovenske poezije v času socializma in ko se je v nizu takrat objavljenih tekstov izoblikovala kontinuiteta slovenske eksperimentalne poezije od Podbevška in Kosovela do vizualnih in konkretnih pesnikov v šestdesetih in sedemdesetih letih.

Rez, ki ga je slovenski pesniški eksperiment naredil v narodni kanon, je bil najdoslednejši in najradikalnejši v jugoslovanskih socialističnih kulturah. V spremni besedi k omenjeni pesniški antologiji je Peter Kolšek zapisal, da je radikalni modernizem, »ki se je z žariščno skupino OHO (Iztok Geister Plamen, Franci Zagoričnik) že v šestdesetih letih uprl dominantni vlogi besede in tako problematiziral celotno slovensko literarno in duhovno tradicijo, prešernovsko strukturo izgnal iz vidnega obzorja modernizma.« (636) To je mogoče pojasniti z izločenostjo slovenske kulture iz drugih jugoslovanskih kultur, ki so uporabljale takratni policentričen srbsko-hrvaški ali srbski in hrvaški jezik. Ekonomsko in kulturno najnaprednejša jugoslovanska socialistična republika Slovenija je bila politično precej bolj odprt prostor kakor druge republike. Radikalna pesniška praksa v Sloveniji ne bi bila mogoča, če se ne bi istočasno pojavili tudi kritiki, ki so s svojo govorico in avtoriteto podprli to delovanje. Denis Poniž je na začetku tretjega tisočletja o novem pesništvu napisal, da je sprva odklonilen odziv pogojevalo prepričanje, da predstavlja nevarnost, ker se vzpostavlja kot nadnacionalno in transnacionalno pesniško delovanje. Pojasnil je: »Konkretna poezija se vede, kot da je nacionalna tradicija ne zanima, jezik je sistem znakov, verbalni in neverbalni so zanimivi, kadar jih primerjamo, a nimajo drug pred drugim nobene prednosti.« (Poniž, *Slovenska lirika* 12) Odklonilen odziv je mogoče pojasniti, meni Poniž, tudi kot strah pred umetnostjo, ki je ni bilo več mogoče ideološko nadzorovati (Poniž, »Slovenska konkretna« 13). Rada bi navedla tudi razlago Matevža Kosa, ki je zapisal, da so »v obdobju totalne ideologizacije literarni teksti postali eden redkih medijev *svobode* in ideološke neobvladljivosti.« (Kos, *Prevzetnost* 188) Lahko rečemo tudi, da se zdi, da sta bili v prostoru socialistične Jugoslavije konkretna in vizualna poezija, poleg tega, da sta bili nadnacionalni, tudi apolitični. Sta pa v konkretnem, spolitiziranem kontekstu te države dobili močno politično razsežnost.

V spremni besedi k antologiji *Mi se vrnemo zvečer* Matevž Kos za oznako stanja, v katerem se poezija kot avtonomna umetnost ukvarja zgolj sama s sabo, uporabi pojem *pesniška resnica*. Če se ozremo nazaj na jugoslovanski socializem, lahko ugotovimo, da se je v šestdesetih letih 20. stoletja, če

uporabim na videz paradoksalno, toda precej natančno opredelitev, vse bolj spreminjal v »odprto socialistično družbo«. Ta opredelitev označuje postopno vse večjo odprtost do zahodnih kapitalističnih držav, to pa pomeni, da so informacije o sodobnih teorijah in umetniških gibanjih postale širše dostopne. Uresničiti jih je bilo mogoče tudi v razmerah takratnih socialističnih jugoslovanskih kultur. Tako so umetniške, pesniške in teoretske prakse, še posebej v Sloveniji, privzele simbolično funkcijo jezov, ki so bili politično, a tudi kulturno postavljeni med kapitalistični zahod in socialistični vzhod. Socialistična Jugoslavija se je politično postavila na križišče kultur kapitalističnega zahoda in s hladno vojno odrezanega socialističnega vzhoda. Poezija se je v socialistični Jugoslaviji in še posebej v Sloveniji znašla v paradoksalnem položaju. Po eni strani je bila učinek in simptom političnih in ekonomskih procesov odpiranja socialistične Jugoslavije, po drugi strani pa je, ker so politične in kulturne birokratske strukture v pretežni meri še vedno ostale konzervativne, istočasno delovala tudi kot subverzivna pesniška praksa.

Ko je obravnaval nadaljnji razvoj slovenske poezije, je Matevž Kos zapisal, da je v osemdesetih letih na svojstven način prešernovska struktura spet začela oživljati. To tezo je tako pojasnil:

Brez nje takšen pisateljski angažma ne bi bil mogoč, saj so literati v prelomnih trenutkih nastopali kot dediči narodotvornih idej svojih prednikov od Prešerna naprej, pa tudi povojnih paraopozicijskih poskusov, ki so nastajali znotraj ali prek posameznih literarnih revij. [...] obenem (so) bili med najbolj avtoriziranimi, da povedo *resnico* o naravi totalitarne oblasti. Vzporedno pa tudi o »zgodovinskih ciljih« slovenskega naroda. Takšen položaj jim je omogočala slovenska literarna tradicija, natanko tista tradicija, katere družbeno funkcioniranje Pirjevec poimenuje »prešernovska struktura« in ki je preko šolskih, vzgojno-dresurnih aparatov države, tudi komunistične (!), bila sprejeta kot del splošne identitete Slovencev, njihove zgodovine in kulture. (Kos, *Preveženost* 190–191)

Menim, da je Kos v tem odlomku pojem narodne tradicije poistovelil z univerzalno lastnostjo naroda, z nadzgodovinskim, zgolj temu narodu lastnim bistvom. Iz zornega kota antiesencialističnih teorij to, kar v ožjem pomenu imenujemo literarna tradicija ali v najširšem pomenu Tradicija nekega naroda, nima svojega končnega bistva, ampak je samo nekaj, kar se vzpostavlja vedno znova oziroma zgradi. Tu si bom pomagala z definicijo Tradicije, ki jo je ponudil Raymond Williams. V praksi je, po Williamsu, Tradicija izraz prevladujočih in hegemonih pritiskov in omejevanj. Tradicija je vedno selektivna, pomeni intencionalno priredbo preteklosti in preoblikovano sedanjost, ki močno vpliva na proces družbene in kulturne definicije in identifikacije (Williams 131–132). Williams je opozoril tudi na to, da je Tradicija samo eden od aspektov *sodobne* druž-

bene organizacije, ki izraža interes prevladujočega razreda. Dodala bi tudi mnenje Anthonya Giddensa, ki je zapisal, da so vse tradicije izmišljene in da je zgolj mit, da se tradicije ne spreminjajo. Tradicije se izmišlja in se jim daje vedno nove pomene, vedno pa vključujejo moč (Gidens 66). Zato se moramo pri vsakem zgodovinskem obdobju vprašati, kdo ima politično in kulturno moč, da lahko v določeni kulturi opredeli narodno tradicijo ali pa jo na novo drugače uokvirira. Z drugimi besedami, imaginarij, ki tvori tkivo tradicije v določenem času, je brez težav mogoče spremeniti z drugačnimi naracijami, ki spremenijo njegov pomen in ga postavijo v funkcijo drugačnih matric identifikacije, na primer socialistične matrice v obdobju Socialistične federativne republike Jugoslavije do leta 1991 oziroma post-socialistične, postjugoslovanske identifikacije v družbah, kot je slovenska po letu 1991.

Matevž Kos je figuro pesnika na prehodu iz osemdesetih v devetdeseta leta na zanimiv način opisal kot javnega akterja, ki hkrati igra dve ločeni vlogi: prva pomeni pisca kot političnega subjekta-državljana, druga pa avtorja literarnih tekstov. V večini prispevkov, ki sem jih pregledala, od slavnega teksta Dušana Pirjevca in tekstov Denisa Poniža do tekstov Matevža Kosa in Petra Kolška, se pojavlja ta dihotomija na različnih ravneh. Sama binarna opozicija prešernovska – murnovska struktura predpostavlja opozicijo poezije v funkciji naroda ali poezije kot avtonomnega estetskega polja. Prešernovska struktura lahko, v pojmih Romana Jakobsona, pomeni poetsko, to je estetsko funkcijo jezika, vendar ta v omenjeni strukturi ni primarna. Poetska funkcija postane primarna v murnovski strukturi, poezija je možna kot čista umetnost, umetnost zaradi umetnosti, lahko se posveti svoji primarni estetski funkciji in izključi vse druge. Toda tu bi spet posegla na področje kulturnih študij k tekstu Marie Damon in Ire Livingston, ki pojasnjujeta:

Kulturalne studije ponovo ispisujejo kategorijo estetskega da bi je postavili kao aktivnu u odnosu na područja političkog, socijalnog i ekonomskog, zamenjujući estetski sud kao središnji u analizi izražajne kulture. Revizija nužno ne odbacuje estetiku ali čini da estetski sud i sama kategorija estetskega (zajedno sa višestrukim popratnim političkim i socijalnim implikacijama) postanu važan objekt analize pre nego datosti. U skladu sa tim, kulturalne studije teže da odlože projekt estetskega prosuđivanja uopšteno kao prepreku proučavanju upotrebne vrednosti kulturalnih proizvoda. Ukoliko se uzdržimo od postavljanja pitanja koliko je dobra jedna pesma, možemo početi sa ustanovljavanjem toga za šta je ona *dobra*, kako i za koga. Možemo početi da (po formulaciji Jane Tompkin) procenjujemo kakav 'kulturalni rad' ona izvodi. (2)¹

Peter Kolšek je pisal o tem, da se je po obdobju radikalnega modernizma skupine OHO s postmodernizmom prešernovska struktura vrnila

na sceno. Po Kolšku se je razvilo postmodernistično »fingiranje« klasike, »ki enako silovito priča tako o moči sodobnega slovenskega jezika kot o moči prešernovske strukture«. (636) Kot prvo lahko rečemo, da pojem postmodernizem v različnih kontekstih ne označuje iste pesniške prakse (o razumevanju postmodernizma v nemški, ameriški in slovenski teoriji in kritiki poezije glej Kos, *Prevzetnost*, o ameriškem pesniškem modernizmu glej Đurić, *Jezik*). Postmodernizem, ki se začne v osemdesetih letih 20. stoletja v Evropi, pa tudi v socialistični Jugoslaviji in v socialistični Sloveniji, je pomenil vrnitev k tradicionalnemu redu. Rekla bi, da je postmoderna poezija, ki jo Poniž označuje s pojmom »novi formalizem«, pomenila ponovno uvajanje klasičnih pesniških oblik, rime, metrike in s samim tem dejstvom je na določen način, pa čeprav samo simbolično, sodelovala v političnih in kulturnih tokovih, ki so pripeljali do vojn v bivši Jugoslaviji. To mnenje sem izpeljala iz izvajanj v ameriški pesniški teoriji, ki se je razvila hkrati z radikalnim pesniškim delovanjem. Nekateri interpreti so na primer pisali, da v Združenih državah vračanje k tradicionalnim pesniškim vrednotam sovpada s splošnim konzervativizmom državne politike. Ameriške pesnike in pesnice, privržence novega formalizma, so razglasili za kulturne neokonzervativce (Đurić, *Jezik* 148–149). Pesnik in kritik Hank Lazer je formalno inovativno poezijo postavil nasproti formalno konzervativni poeziji, ki se formalno in vsebinsko vrača k tradiciji (135). Če pristanemo na ta teoretsko-kritičen konstrukt, menim, da lahko z razvojem razmer v socialistični Jugoslaviji vzpostavimo določeno homologijo. Vračanje in obsesivno ukvarjanje s pesniško lokalno, konkretno narodno (pa tudi evropsko) tradicijo oziroma preteklostjo ter z njenim rekonstruiranjem je sovpadlo s političnimi procesi, ki so poskušali jugoslovanske narodne identitete ponovno utemeljiti kot med seboj ločene in nespravljivo postavljene drugo nasproti drugi, kar je privedlo do krvavih jugoslovanskih vojn. Poniž je s poudarjanjem tega, kar je večina nekdanjih Jugoslovancev doživela kot jasno delovanje srbskega unitarizma, zapisal, da je v tem času slovenska poezija zadnjič »najbolj silovito in tudi enotno izkazala svojo narodnoobrambno in narodnokonstitutivno poslanstvo, ki je prav v letih 1988–1991 za kratek čas prekrilo vse druge, posebej estetske in artistične funkcije poezije.« (Poniž, *Slovenska lirika* 244)

Tudi v tem primeru imamo opraviti z ločevanjem utilitarne funkcije poezije od njene estetske funkcije. V nasprotju s tem stališčem se zavzemam za *politiko pesniške forme*, ki pomeni, da politika in ideologija ne predpostavljata samo politične in ideološke vsebine, temveč postavljata pod vprašaj politizacijo celotne strukture pesniške izjave. V tej luči je pomembno poudariti, da moramo, ko govorimo o prevladujočem toku določene narodne poezije, imeti v mislih to, da so vrednote, vgrajene v poezijo

določene dobe, skladne z občimi narodnimi vrednotami in intelektualnimi tendencami.

Matevž Kos je jasno zapisal, da po osamosvajanju literatura ni več najvišja manifestacija slovenskega duha in da poezija in umetnost nista več najvišji namen narodnega življenja. Z nastankom slovenske države se je po Kosovem mnenju končno uresničil konec prešernovske strukture.

Globalizem je po koncu osemdesetih let in še posebej v devetdesetih letih 20. stoletja pomenil prevlado Amerike kot edine supersile. V poeziji je to pomenilo vpliv nove ameriške poezije, predvsem newyorške šole, in *beat* generacija je spet zelo močno vplivala na pesnike v Evropi, posebej v vzhodni Evropi in tudi v Sloveniji. Kljub temu pa je pomembna Kosova pripomba, da pesniško delovanje te generacije, tudi ko je pod vplivom ameriških radikalnih pesnikov, nikoli ni radikalno. Ali to pomeni, da kanon ali znova prešernovska struktura, toda tokrat kot prikrita matrica, v narodnem pesniškem kanonu te tako imenovane male kulture, ki v novih pogojih državne samostojnosti pomeni pomembno identifikacijsko matrico nacionalne države med lokalnimi in globalnimi pritiski, postavljata nove diskurzivne meje pesniški govoric?

Julija Kristeva je v slavni knjigi *Revolucija pesniškega jezika* pisala o revolucionarnem potencialu avantgarde. Avantgardni teksti, je zapisala, destabilizirajo prezentacije subjekta v zvezi z identiteto in tekste v zvezi s koherentnim pomenom. V skladu s prakso radikalne ameriške poezije, pojma avantgarde ne povezujem samo z zgodovinskimi avantgardami, temveč tudi s poznejšimi eksperimentalnimi pesniškimi praksami. Sprejemljivo je, da se simbolične revolucionarne potenciale avantgardnih eksperimentalnih pesniških praks nevtralizira z »udomačevanjem« (pripitomljavanjem). To pomeni, da se te prakse vključi v diskurze literarne zgodovine, ki jih obravnava samo kot epizodo v zgodovini narodove literature, kot eksces, ki je obkrožen z velikimi narodovimi deli in avtorji in zgolj kot znak (token) dokazuje, da se lahko narod pohvali, da ima tudi takšne netipične (internacionalne, transnacionalne) prakse. Večina kritikov se strinja, da je po šestdesetih letih prišlo do precejšnje pluralizacije slovenske poezije. In čeprav je Denis Poniž opozoril, da v kanonu slogovne formacije obstajajo ločeno in si celo nasprotujejo, je sama struktura kanona, z Eliotovimi besedami rečeno, idealen sistem. O kanonu lahko govorimo kot o razmeroma homogeni strukturi avtorjev in del, ki narod simbolično predstavlja kot simbolično celoto, v kateri imajo različne prakse kljub vsemu svoje mesto v zaokroženem hierarhičnem redu.

Radikalne pesniške prakse v jugoslovanskem, še posebej pa v slovenskem kulturnem prostoru so izražale željo, da bi presegle politične, ekonomske in kulturne ovire, željo za preseganjem omejenega narodnega konteksta. V

novih razmerah globalizma in pridobljene državnosti kultura ni več tako pomembna, radikalna pesniška praksa pa je spet skoraj nemogoč podvig.

Prevedel Iztok Osojnik

OPOMBA

¹ Kulturne študije znova vpeljejo kategorijo estetskega, da bi jo vzpostavile kot dejavno v odnosu do političnega, socialnega in ekonomskega področja, pri čemer zamenjajo estetsko presojo kot osrednjo v analizi izrazne kulture. Ta revizija ne zavrže nujno estetike, ampak povzroči, da estetska presoja pa tudi sama kategorija estetskega (skupaj z večslojnimi političnimi in socialnimi implikacijami) prej postaneta pomemben objekt analize kot pa danosti. V skladu s tem kulturne študije stremijo po tem, da na splošno opustijo projekt estetske presoje kot oviro pri proučevanju uporabne vrednosti kulturnih izdelkov. Če se izognemo spraševanju, kako dobra je kakšna pesem, lahko začnemo ugotavljati, za kaj je *dobra* in tudi za koga. Lahko začnemo ocenjevati (po Jane Tompkin), kakšno kulturno delovanje opravlja.

LITERATURA

- Bernstein, Charles. *My Way. Speeches and Poems*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1999.
- Blau DuPlessis, Rachel. *Genders, Races, and Religious Cultures in Modernist American Poetry 1908-1934*. Cambridge: University Press, 2001.
- Damon, Maria in Ira Livingston. »Introduction.« *Poetry and Cultural Studies. A Reader*. Ur. Maria Damon and Ira Livingston. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2009. 1–17.
- Đurić, Dubravka. *Jezik, poezija, postmodernizam - jezička poezija u kontekstu moderne i postmoderne američke poezije*. Beograd: Oktoih, 2002.
- — —. *Poezija, teorija, rod. Američke moderne i postmoderne pesnikinje*. Beograd: Orion Art, 2009.
- — —. »Teorijsko-interpretativni modeli u postjugoslovenskim pesničkim kulturama.« *Sarajevske sveske* 2011. (v tisku).
- Gidens, Antoni. *Odbegli svet. Kako globalizacija preoblikuje naše živote*. Prev. Ivan Radosavljević. Beograd: Stubovi kulture, 2005.
- Kolšek, Peter. »V objemu dveh struktur«. *Nehvita sladkih rož. Antologija slovenske poezije 20. stoletja*. Ljubljana: Beletrina, 2006. 622–42.
- Kos, Matevž. *Prevzetnost in pristranost*. Ljubljana: Literatura, 1996. [*Obolost i pristranost. Književni spisi*. Prev. Ksenija Premur. Zagreb: Naklada Lara, 2006.]
- — —. (ur). *Mi se vrnemo zvečer. Antologija mlade slovenske poezije 1990–2003*. Ljubljana: Študentska založba, 2004. [*Vračamo se uvečer. Antologija mlade slovenske poezije 1990-2003*. Prev. Ksenija Premur. Zagreb: Hrvatsko društvo pisaca/Durieux, 2006. 147–170.]
- Lazer, Hank. *Opposing Poetries. I. Issues and Institutions*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. 1996.
- Vrečko, Janez. »Labodovci, pilotovci, konstruktivisti in tankisti.« Stane Bernik et al. *Tank. Slovenska zgodovinska avantgarda*. Ljubljana, Moderna galerija, 1998. 34–45.
- Pirjevce, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja, 1978. [*Pitanje poezije i nauke o književnosti*. Prev. Marija Mitrović. Beograd: Vuk Karadžić, 1983.]

- Poniž, Denis. *Beseda se vzdiguje v dim. Stoletje slovenske lirike 1900–2000*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.
- — —. «Slovenska konkretna in vizualna poezija». *Slovenska konkretna in vizualna poezija*. Ur. Miloš Bašin. Ljubljana: Bežigradska galerija, 2001.
- — —. *Slovenska lirika 1950–2000*. Ljubljana: Slovenska matica, 2001.
- Vilijams, Rejmond. »Analiza kulture«. *Studije kulture*. Ur. Jelena Đorđević Beograd: Službeni glasnik, 2008. 125–133.
- Watten, Barrett. *The Constructivist Moment. From Material Text to Cultural Poetics*. Wesleyan: University Press, 2003.

Slovenian Poetry, the Prešeren Structure, and the Politics of Poetic Form

Keywords: Slovene poetry / national literary canon / national poets / Prešernian structure / Kosovel, Srečko / modern poetry

This article deals with contemporary interpretations of Slovenian poetry that emerged after the independence of Slovenia. Reference is made to the basic theses of Dušan Pirjevec in his article “Vprašanje poezije” (The Issue of Poetry). Pirjevec wrote about the social role of poetry in the preservation of Slovenian national identity and he referred to this type of poetry as the “Prešeren structure.” In his opinion, this stateless nation exercised its creativity in culture, in which literature in particular—and, within it, poetry—is essential. When Slovenia became part of the Kingdom of the Serbs, Croats, and Slovenes, poetry was able to be developed as an autonomous art, representing a rejection of the Prešeren structure. According to Peter Kolšek, contemporary interpretations establish two megastructures, those of Prešeren and Murn, which represent two types of poetic production: poetry in the service of the nation, a certain idea, or class, and poetry that focuses on language in its autonomous aesthetic function. The poetry of Srečko Kosovel seems to have been the most radical departure from the Prešeren structure in the early twentieth century. However, Janez Vrečko argues that Kosovel’s work contains an active Prešeren structure, which established the discursive extent to which this poet could undermine the traditional lyric paradigm.

Other researchers, including Denis Poniž, Peter Kolšek, and Matevž Kos, believe that the most radical rejection of the Prešeren structure occurred in ultramodernist and neo-avant garde poetry. The visual and concrete poets of the 1960s rejected the national poetic tradition. Given the open socialist Yugoslav society of the time, one could say that neo-avant

garde poetry attained its most radical forms in Yugoslavia, especially in Slovenia. There seems to be no agreement on the issue of postmodern poetry and its social function or social indifference.

When Slovenia attained independence, culture and especially poetry lost their importance under the new political and economic conditions. In the poetry of the new poets—referring to those born in the 1960s and 1970s—radical poetic moves are not possible. It is as though the Prešeren structure is still active but concealed under the new circumstances: it is still operating and, as always, setting the discursive boundaries of poetry.

Maj 2011

Human Hearts are Small and Cages are Big: Political Poetry from an American Perspective

Richard Jackson

English Department, Holt Hall, University of Tennessee at Chattanooga, USA
svobodni@aol.com

The paper examines the concept of political poetry from the perspective of an American Poet focusing on Slovene poetry, especially that of Srečko Kosovel, and with comparisons to American and other poets.

Ključne besede: literature and politics / Slovene poetry / American poetry / political poetry / social engagement / Kosovel, Srečko / Bell, Marvin / Hass, Robert / comparative studies

Let me begin with a poem by the American poet, WS Merwin from his book, *Present Company*:

TO THE NEW YEAR

With what stillness at last
you appear in the valley
your first sunlight reaching down
to touch the tips of a few
high leaves that do not stir
as though they had not noticed
and did not know you at all
then the voice of a dove calls
from far away in itself
to the hush of the morning
so this is the sound of you
here and now whether or not
anyone hears it this is
where we have come with our age
our knowledge such as it is
and our hopes such as they are
invisible before us
untouched and still possible (129)

The poem was read at the large, televised service for the American Congressional Representative and other victims shot in an attack in Tucson

Arizona in January 2011. The fact that it was read at such a gathering, and the fact that so many people responded to it in letters to editors, on Facebook and on Twitter, venues far removed from the academy, suggests the power of political poetry today. And yet Merwin's poem is not overtly political; like many American poets, the approach to political situations is through metaphor and symbol in a very indirect way, conveying its effect through the syntactic and prosodic rhythms through which its images and statements operate. What a poet means is far less the referent idea behind the text and far more the way, the manner. That the poem seems personal, addressed to a "you," stems from the fact that American poetry owes so much to Whitman whose "I" and "you" are not solipsistic or confessional, but rather offer a universal perspective in which the text operates.

Poems are rhythmic explorations, and their power is conveyed by their rhythm. Robert Hass expresses this in his *Twentieth Century Pleasures*:

Because rhythm has direct access to the unconscious, because it can hypnotize us, enter our bodies and make us move, it is power. And power is political. That is why rhythm is always revolutionary ground. It is always the place where the organic rises to abolish the mechanical and where energy announces the abolition of tradition. New rhythms are new perceptions. (136)

Stanislaw Baranczak, the Polish-American poet also describes political poetry in terms of technique:

regardless of theme and specific address, poetry is always some kind of protest... That's why all the metaphors and rhythms—it's just a way of putting the world's chaotic gibberish in some meaningful order and restoring the original weight to abused words. That's why all the concreteness and conciseness—to resist the engulfing power of the world's empty abstractions and statistical generalities. That's why all the speaking in first person singular and seeing things from a strictly individual perspective—it's poetry's way of standing up to the world whenever it tries to elbow the individual aside and of the stage. (9)

Poetry is a "form of religious as well as political thought," writes Jay Parini in *Why Poetry Matters* (179); among other things, poetry "transforms our politics by enhancing our ability to make comparisons and draw distinctions" (181). This transformative faith in language originates in Dickinson and Emerson's belief that poetic language provides us with an originating experience of the universe.

That is, poetry is not simply an act of *witnessing*—and Giorgio Agamben¹ has shown us how impossible this can be—but an act of *transformation*. This is the case, too, for political poetry as well, which is to say that the ostensible content may very well seem minor, perhaps not even the result of direct experience, but with a good poet the implications of such con-

tent can be enormous. A poem is, to borrow from Longinus, a *transport*, a metaphor that takes us to another realm, another world, with different values, visions, rules, and which is why Plato was so afraid to have the poets in his *Republic*. This is precisely what poets like Joy Harjo making use of American Indian myths to transcend materialism, Michael Harper and Yusef Komunyaaka making use of jazz to get at ideas of freedom and oppression, Wendell Berry writing as it were through and out of the land to get at environmental issues do—they begin with the ordinary, the everyday, the seemingly nonpolitical, but move towards the metaphysical—a movement that is inherently political in its implicit critique of materialistic and global values. In the poems of these poets the language is transformative: the apparently sayable approaches the unsayable.

Wallace Stevens writes in his essay, “The Noble Rider and the Sound of Words,” all poetry is a struggle with the “pressure of reality,” those external forces of the world. For him, poetry is therefore “a violence from within that protects us from a violence from without” (665). This violence can be seen, as Terrence Des Pres points out in his *Praises and Dispraises: Poetry and Politics in the 20th Century*, in the way Stevens makes one metaphor tumble into another, extending and challenging the assumptions of each previous metaphor—a form of self questioning that I will come back to shortly. For Stevens, the poem is self-reflective, courageous enough to question and undercut its own self just as much as the world around it, to interrogate its opening assumptions, so that the poem becomes a process of thinking and feeling, rethinking and re-feeling.

Marvin Bell’s “I Didn’t Sleep” exemplifies this process, and at the same time seems to echo Kosovel’s “Ljubljana is Asleep” but from the opposite perspective—

I didn’t sleep in the light. I couldn’t sleep
 In the dark. I didn’t sleep at night. I was awake
 All day. I didn’t sleep in the leaves or between
 The pages. I tried but couldn’t sleep
 With my eyes open. I couldn’t sleep indoors
 Or out under the stars. I couldn’t sleep where
 There were flowers. Insects kept me up. Shadows
 Shook me out of my doziness. I was trying hard.
 It was horrible. I knew why I couldn’t sleep.
 Knowing I couldn’t sleep made it harder to try.
 I thought maybe I could sleep after the war
 Or catch a nap after the next election. It was
 A terrible time in America. Many of us found
 Ourselves unable to sleep. The war went on.
 The silence at home was deafening. So I

Tried to talk myself to sleep by memorizing
The past, which had been full of sleepiness.
It didn't work. All over the world people
Were being put to sleep. In every time zone.
I am busy not sleeping, obsessively one might say.
I resolve to sleep again when I have the time. (4)

The sleep in his poem starts as simple sleep but becomes transformed into a sleep of reason (lack of insight), then the inability of sleep as a sign of conscience and guilt, and finally as a sign of a lack of historical and political awareness and consciousness of a whole society—and more: for being put to sleep” is a euphemism for killing, being gassed, executed, bombed into oblivion. Which is also the consequence of such ignorance, such lack of awareness. The *desire to sleep* becomes by the end the *need not to sleep*. The counterpoint between the personal and the political, here the act of sleeping and the knowledge of war, is typical of Bell and most American poets (Stevens' counterpoint of “within and without”). Because he also often writes in this mode, Kosovel seems to us very American. In “Ljubljana is Asleep” (123) Kosovel rails against the “red chaos” where all of “Europe has one foot in the grave” but counterpoints that with two statements in parentheses that refer to a lover:

In red chaos a new humanity
is coming. Ljubljana is asleep.
Europe's dying in a red light.
All the phone lines have been cut.
O, but this one is cordless.
A blind horse.
(Your eyes are as if from
Italian paintings.)
Out of the brown walls
white towers rise.
A deluge.
Europe one foot in the grave.
We arrive like a hurricane.
With poison gasses.
(Your lips are like berries.)
Ljubljana is asleep.
The conductor on the tram is asleep.
In the Europa café
they're reading *Slovenski narod*.
Clicking of billiard balls. (13)

That last image is at once innocent and ominous for it echoes both the playfulness of the game and prefigures the sounds of gun and cannon.

It is counterpointed against the people in the café quietly and innocently detached as they read a journal, and the conductor who, like the country, has fallen asleep. The gasses certainly echo the horrific beginnings of gas attacks in World War I, and, added to the idea of deafness and blindness earlier in the poem, suggest a full cutting off of all the senses, an act which makes the “new humanity” incredibly and sadly ironic. This is the robotic age of the new, mindless citizen that Kosovel fears—Bell’s sleeping citizen. In addition, two parenthetical references suggest that the poet is speaking to a beloved: the form of the poem both refers to and undercuts the lyric love poem. Of course, the beloved is also the country as a whole, humanity as a whole, but the direct address makes the poem all the more poignant. This interruption also draws attention to the ideal that seems to have lost any possibility of coming into being. If Ljubljana and the country is the lover, a kind of pastoral vision in the midst of the chaos, the parentheses suggests a warning that can only be given privately, off stage so to speak, for fear, perhaps, of the “red light” (blood, bolshevism?) that threatens not only the state, but the individual. In other words, the poem gives us the experience of a naive bystander about to be annihilated by forces it doesn’t understand and a poet who feels powerless to convey the danger. There is an incredible power in this humility.

Bell’s poem “Coffee,” acts in many ways like Kosovel’s “Swan Poem”—

The house smells of coffee, and I want some.
 It’s my coffee and I want it. I dreamt of coffee
 And now I want it. I want the dream and the coffee
 In the dream. It was my dream and my coffee.
 Wait, no, it was *his* coffee in my dream. He wants
 The coffee, and I want the coffee in my dream.
 My god, it’s my coffee, isn’t it, and I want coffee,
That coffee, and *that* dream. The dream of coffee
 Is a wartime dream. The war is endless. I want
 The war to end. I want to wake up and have it
 Be over. I want my coffee and my dream back.
 It’s his war and my coffee. Get out of my house,
 Mr. president. You can get your own coffee. (67)

Because coffee is so common and basic—some of us would say essential—it shows to what extent the government—here George W Bush—tries to invade personal space and destroy what we have been calling personal autonomy. Again, the language transforms itself—here as the meaning of coffee gradually evolves. The poem becomes almost allegorical—with Kosovel, I would point to “Swan Poem”—

Soundlessly it arched its white
neck over the water.
To the water's thicket, tower and castle
it closed an eye.

And in the middle of the lake,
it couldn't sink. The order was cruel:
to live, to suffer, to gaze at one's own
shattered face.

At grief unending, unending,
and as into the water's reflection,
you gaze (living against the will)
with grief in your heart. (119)

The swan becomes emblematic of any being under the directive of an "order." On the one hand it is a poem that alluded to a narcissism that seems to be the only escape from "tower and castle" from whence, it would seem, orders arise. In the original Slovene the rhymes gradually regularize (lines 1-3, 2-4 of stanzas 2 and 3) but the first stanza has only an off rhyme in lines two and four: the result is a sense of gradual surrender enacted in a sense of resistance to rhyme at the opening and a slipping into it as the poem progresses. There is a sense that this oral rhythm suggests, then, the "unending, unending" quality of the grief that the original gesture of arching its neck "over" the water is transformed by the "order" (of the rhymes, too) into a permanent drowning in the waters themselves. Allegorically, of course, the enactment in the poem can be linked to the fate of anyone or anything under the rule of an order of any type.

What is crucial about these examples is their sense of self: the persona of the writer does not take the perspective of some sort of omniscient observer, but rather one who struggles to discover relationships and implications. Perhaps, for an American poet, the greatest difficulty in writing political poetry is an arrogance that leads to self righteous pronouncements. The poem itself must question its own procedures—perhaps by shifting stylistic gears, asking questions, suggesting alternatives, changing tone or course in the middle, keeping an ironic tone, understating or overstating for effect. For the poet, the danger is still always that political and social poetry will become mere propaganda and sophistic, simplified persuasion;—playing to easy responses and catering to the 'correct' side. It is always a question of language first: even the most political of poems, if they are strong, are language driven rather than theme driven. This is a crucial notion more understood by poets than critics and teachers—language per se, even the playful attitude towards language that is at the heart

of any good poem, is always a political instrument. As Jacques Derrida says: “‘everyday language’ is not innocent or neutral. It is the language of western metaphysics, and it carries with it not only a considerable number of presuppositions of all types, but also presuppositions inseparable from metaphysics, which, although little attended to, are knotted into a system” (117). But this play of language is precisely what creates a world that provides alternatives to the official worlds of various political powers.

This sort of self questioning requires a certain attention to the poet’s own humble ignorance if he or she is to be listened to. The danger for the poet is that in trying to describe a problem he or she puts him or herself above the problem, sees the poet’s role as separate from the problem. This is the theme of Nobel Prize winning poet Wislawa Szymborska’s “Cassandra” in a poem translated by the American translator, Claire Cavanaugh:

It’s me, Cassandra.
And this is my city covered with ashes.
And this is my rod, and the ribbons of a prophet.
And this is my head full of doubts.

It’s true, I won.
What I said would happen
hit the sky with a fiery glow.
Only prophets
whom no one believes
witness such things,
only those who do their job badly.
And everything happens so quickly,
as if they had no spoken.

Now I remember clearly
how people, seeing me, broke off mid-sentence.
Their laughter stopped.
They moved away from each other.
Children ran towards their mothers.
I didn’t even know their vague names.
And that song about a green leaf—
nobody ever finished singing it in front of me.

I loved them.
But I loved them from a height.
from above life.
from the future.
Where it’s always empty
and where it’s easy to see death.

I am sorry my voice was harsh.
Look at yourselves from a distance, I cried,
look at yourselves from a distance of stars.
They heard and lowered their eyes.

They just lived.
Not very brave.
Doomed.
In departing bodies, from the moment of birth.
But they had this watery hope,
a blame feeding on its own glittering.
They knew what a moment was.
How I wish for one moment, any,
before—
I was proved right.
So what. Nothing comes of it.
And this is my robe scorched by flames.
And these are the odds and ends of a prophet.
And this is my distorted face.
The face that did not know its own beauty. (107-8)

There are three frames—if we can borrow from Derrida’s understanding of the dynamics of poetry in “Living On”—

- 1) The simple surface narrative of Cassandra’s story.
- 2) The way the poem reflects Szymborska’s relationship to the communist government and the role of the poet.
- 3) The radical self questioning—her gradual understanding through four stages of the failure of a poet who puts herself in the role of a lecturer and ends only with a “distorted face.”

The crucial thing here is for the poet not to place him or herself above the situation of the world: we are all complicit directly or indirectly, we are all guilty by omission, inaction, delay, verbal deferral or imprecision, or merely by the same sort of arrogance and self righteousness that Cassandra cannot avoid: we are all part of the problem. Basic to these poets are two principles: 1) that the poet’s knowledge is limited, and so the vision itself is humble; therefore the poet does not place him or herself above the situation described, that is, there is a sense that the poet participates in the general guilt of humanity; 2) a corollary, really, that the poet does not, from an exalted position, feel lucky to have this situation to write about.

So, how should poetry act?—what should it do? What CAN it do? When the late Palestinian poet, Darwish, was asked about the poet’s role, he answered:

It is not possible for poetry to affect change, but it is perhaps possible to change consciousness. Poetry might transform the reader's relation to his surroundings. The aesthetic experience is an individual experience and it develops into the possibility of saving the world from ugliness....Its role is to resist that which is an obstacle to the reader's humanity, to his being. Its role is to deepen the idea of beauty in human beings. The idea of beauty leads to the idea of peace, peace between the individual and himself, between the individual and his being, between the individual and nature. (322)

That link with nature creates, for Darwish an antidote to the materialistic, greedy, consumerist society that the world has largely become in a Globalized economy, and which leads to a perspective that values larger, more permanent things: soul, brotherhood and sisterhood, respect for the natural world, for fellow human beings. The poet does this by transforming the language of materialism to one of a kind of secular spiritualism.

I think of Italo Calvino who writes that poetry and fiction have "the ability to impose patterns of language, of vision, of imagination, of mental effort, of the correlation of facts, and in short the creation (and by creation I mean selection and organization) of a model of values that is at the same time aesthetic and ethical, essential to any plan of action especially in political life" (41). This doesn't mean a poetry of statement, but literally, as I have been arguing, a poetry that enacts a transformation within the text of the poem. Or take Adam Zagajewski who says in an essay on Polish literature: "The aesthetic value of an apt description becomes in some imperceptible way an ethical value as well; a fragment of the world perceived anesthetically through literature mysteriously changes its nature; it becomes a small part of the world of value and culture" (38). In his poem, "Five Men," Herbert describes a simple event—the five are shot in front of a wall "in the garish light / of obviousness." Is that the end, though, Herbert seems to ask? Should he write about the horror of the fact in a more direct way? For him, that would involve a polemic that would reduce his thinking to that of the state language. Instead, he asks:

what did the five talk of
the night before the execution

of prophetic dreams
of an escape in a brothel
of automobile parts
of a sea voyage
of how when he had spades
he ought not to have opened
of how vodka is best
after wine you get a headache

of girls
of fruit
of life
thus one can use in poetry
names of Greek shepherds
one can attempt to catch the colour of morning sky
write of love
and also
once again
in dead earnest
offer to the betrayed world
a rose (107-8)

What the poet discovers through his self questioning is something the state and various political systems would have preferred to remain buried with the five men, the five senses also—our doors to consciousness,—that the individual transcends the state, that self questioning leads to questioning of the state. We could find other examples but let's turn now to Slovene poetry.

The Slovene poet, Dane Zajc, describes our fight against what he calls the stalkers of the world, these are not just the communist, fascist or other totalitarian political forces, but even the everyday forces we hardly think of in a free society—big business, inhuman beauraucracy, nationalism—perhaps today the unscrupulous people who have created a world financial crisis—so many of the isms that infect our lives. Stalkers, Zajc says, “wish to show us that our objects are not actually ours, our living space is not really ours.” They want to steal our identity (our autonomy). In the end, whatever their origin, they are political forces that attack the very basis of culture, language. He writes in a 1992 speech:

They keep inventing new words, thus alienating their speech from the language of their native land. The stalkers use their language to create a land of their own, their own exclusive domain accessible only to the initiated. Those who do not know how to use their language (it is not actually a language, but a curious hodgepodge of words, floating on the surface and obstructing the view of the depths) stand out in the crowd like a sore thumb.²

This is why, for instance, Czesław Miłosz, writes:

whoever wields power is also able to control language and not only with the prohibitions of censorship but also by changing the meaning of words. A peculiar phenomenon makes its appearance: the language of a captive community acquires certain durable habits; whole zones of reality cease to exist simply because they have no name...Only if we assume that a poet constantly strives to

liberate himself from borrowed styles in search of reality is he dangerous (*Captive Mind* 27).

The answer to the stalkers is, as I described it above, a poetry of transformation. The poem is a unique form of discourse, at its best subverting the accepted view of things, always proposing new and unique perceptions and visions, based on desires, hopes. A poem, as Jacques Derrida has said, deconstructs the generally accepted reality, and this is politically dangerous.

In a statement from an interview that reflects that of Robert Hass quoted earlier, Zajc says: “When a poet loses his rhythm, he loses his ethical principle,”³ he says near the end of that interview. Rhythm is an orderly way of perceiving, a way to hold the world together.

It is by trying to absorb this confusion in the form of honest self-questioning that the more overt political poem achieves an ethical stance. In concluding, I am reminded of the lines by Edvard Kocbek, the Slovene poet, in his poem, “In The Torched Village”:

I lean against the wall,
it is still hot
from the long fire,
there's no one around,
the fiend has fled,
the ground sinks away,
the universe falls apart,
the stars are dying.

All at once comes drifting in
the scent of violets,
I begin to listen to
gentle voices,
the grass rises
awaiting new footsteps,
ash embraces ash
for a new hardness.

The brook splashes
into the stone trough,
the cat is coming back
to the charred doorstep,
I grow and I grow,
I am becoming a colossus,--
already I can see
over terror's shoulder. (65)

The movement here enacts a reversal of positions and perspectives that is essential. The defeated man leaning against the charred wall at the beginning of the poem, dwarfed by the “universe” that is falling apart, and the dying “stars” becomes, by the end of the poem, the colossus for who these tragedies of war, personified by “terror,” are themselves dwarfed by the poet’s encompassing vision. It is a vision, as the middle of the poem asserts, that comes not from huge political statements or poems, but tiny observations, the loving perspective of “gentle voices.” Perhaps the turn-about comes most subtly in the sense that “ash embraces ash,” the very images of desolation from earlier in the poem made here to enact a new beginning. It is a good example of this transformation of language I have been describing. If, as Milosz argues, “Language is the fabric from which garments of all philosophies and ideologies are cut,” what this poem does, what the poet universally can do, is suggest ways to transform our language of death into a language of life. Freedom of imagination and the imagination of any freedom, then, become the same thing. In fact, it would be better to talk not so much of imagination, a static noun, but of imagining, of a verb, a process, a hope for a future without which we will be enslaved by our own human limitations, and then by the limitations of the state.

This brings us again to the poetry of Kosovel. The transformative characteristic of his use of the language of science, economics and math is clearly seen in any number of poems. For Kosovel, as for any good political poet, the personal and unique—here of a quirky use of technical language—is always a lens through which to see larger issues. “An elephant treads through my heart” he writes in “CONS XY.” The image of the hearts which itself gives way to images of flowers, is counterpointed against references to prices and length of time:

An elephant treads through my heart.
Kludsky Circus – entry 5 dinars.
Don’t cry anguish from the rooftops...
She smiles: ka-ching, ka-ching.

Human hearts are small and cages are big.
I want to walk through people’s hearts.
Are you of this or that clique?
A thousand dinars or 7 days in jail.

The flowers in my heart never cry.
Who wants to be young and dejected.
What if a gendarme comes through the door.
It’s a war tribunal – you’ll go to jail.

Flowers, stay through these heavy days.
 Your eyes, officer, glint like a bayonet,
 dumb and mean. (Flowers, don't look!)
 Gandhi was locked up for six long years. (137)

I mentioned earlier that all good poetry, including political poetry, is a means of transport, and that one becomes transported through various transformations. Here the movement from heart to flowers parallels that of the circus to the police and war so that the oppression is at once satirized and feared. The heart image itself suggests the movement for the individual to the larger society. The 7 days punishment is counterpointed by Gandhi's imprisonment in order to suggest how long resistance will take place—there is no quick solution. Behind it all is the mention of money, what drives the oppression, what drives so many wars. Even the cry in line 3 become echoes in the glint in the eyes of the officer, but transformed from anguish to threat (“glint like a bayonet”). The poem is one of Kosovel's most intricate in terms of its echoes and metamorphic movements: that Ovidian strategy itself allows the poem to act like a three ring circus, constantly shifting its point of attack, allowing an ever expanding critique of what is happening in the world around the poet.

A related strategy is his use of what seem like non-sequiturs but are in reality threads that finally connect and transform themselves into a vision. CONS XY is itself a good example of this technique in the way it connects images such as the cry and the bayonet. Here is “Eh, Hey”—

Eh, hey: it's raining on the gray houses of Ljubljana,
 shrouding them in a gray curtain against the sun.
 In Trieste they are burning down our Edinost.
 Christ has come into the league of Nations.
 No, not the good, beautiful Christ
 glowing in a halo of love.
 A pseudochrist is in Geneva.
 What, is it raining in Geneva, too?
 Christ has come with the brown rebels
 and stands there on the gray street
 chasing away the scribes and Pharisees.
 He shoots and kills.
 He shoots and kills.
 O, you sheepish, white nation—
 Now you can see what you really are? (59)

Of course one can trace the images here: the rain in Ljubljana and Geneva, the recurring Christ images and so the attendant scribes and Pharisees, the halo, the images of color, the sun near the beginning that is

reflected later in the idea of what can be seen. But what is crucial here is the rhythm of the occurrences, that is, the way, for example, Christ gets introduced seemingly out of nowhere, or the question about rain that comes unexpectedly, and the movement from Ljubljana to Trieste to Geneva, back to Slovenia. This kind of strategy, again, allows for a larger range of references: the poet can introduce this figure of a Christ, really an anti traditional Christ, or at least a Christ more violent than the one who chases money changers out of the temple, then gradually justify it while introducing other unexpected images. This quick shifting allows him to redefine references by association, so that, for instance, the scribes and Pharisees are certainly the treaty writers and politicians that threaten the country.

Another transformative technique is the use of a comic language, an anecdote, that on reflection, becomes serious. "Herrings," for example, simply describes the stink of those fish after they arrive in Ljubljana. On the other hand we recognize a parallel reference when, after inquiring about their political convictions the poem suggests the rotten state of Slovene politics:

A barrel of herrings
arrived in Ljubljana.
They were asked
about their political conviction.
They said
they were from Iceland.
A modern poet
warns of ruin.
The herrings were kept in the barrel all week,
they began to stink. (115)

The role of the poet here seems like that of Szymborska's *Cassandra*: the warnings will go unheeded, at least until the stench of political corruption becomes too great. Why Iceland, one might ask. Iceland is the most detached, an island in the North Atlantic, and perhaps he is playing off the idea of its coldness, and the fact that the herring themselves are packed in ice, already, of course, dead. That the herring are kept in a barrel suggests how the politicians they represent try to hide: unfortunately, sealed in a barrel, they may not be discovered, their stink might not be apparent, until too late, until the barrels are opened. The background image here is one of time, the gradual stench: this is another crucial element in Kosovel's vision for he doesn't expect some sudden upheaval, but a more dangerously slow, almost imperceptible movement.

Kosovel's also obviously subverts establishment with his use eccentric typography in what would later be called "Concrete Poetry" in our own

age where lines might be written sideways, in various type faces and sizes, and with expressive word placements to create, in many cases, a kind of visual montage that echoes contemporary painting as much as poetry. But importantly for me is the transformative power of the words even behind that typography and graphic playing with language is the very transformative power of language itself. This concept of language is expressed in “Who Cannot Speak,” for example,

Who cannot speak
has no need to learn.

You look for a new word—
today it’s unclear
which word it is.

You must wade
through a sea of words
to arrive in yourself.
Then alone, forgetting all speech,
return to the world.

Speak as solitude speaks
with unutterable mystery. (67)

He begins by mentioning the need for speech, but realizes quickly that the speech he needs means finding a “new word” which is as yet “unclear” because it is part of the language of the power system. So he must wade through a “sea of words”—and what he arrives at is himself—but a self that has forgotten all speech of the current power structure. When that happens he can return to the world. But he has returned to the world with the “ineffable” language, the “unutterable mystery” that must be spoken, but can only be spoken by—or rather THROUGH—poetry. The poet ends speaking “as solitude speaks”—but not like the isolation of Cassandra, but rather the solitude of a new language that stirs the imagination, the reader, to create not a new world, but new worlds, worlds constantly being transformed. We can see this even in the changing notions of the words for speech and words that mean different things and different points in the poem. Like the way Marvin Bell described sleep and coffee, language for Kosovel is in constant motion, constant transformation.

In the introduction to *Look Back, Look Ahead*, I have called this method Kosovel’s *Poetics of Interruption*, one that doesn’t allow us the comfort of a single point of view. The poet’s role, finally, is to create a language that is beyond mere words, and cannot be described with them. It is a language,

a rhythm of thinking, that counters the static and official language of the state, of any oppressive power. He speaks to the American poet of today in his language and rhythmic consciousness, along with his sense of the priority of the self in visioning political issues, in a way that is crucial and encompassing, a way that makes him a kind of brother in arms against nearly overwhelming forces.

NOTES

¹ See his discussion throughout *Remnants of Auschwitz: The Witness and The Archive*.

² Dane Zajc, in xeroxed *Proceedings form P.E.N. International Meeting*, Lake Bled, Slovenia, 1992.

³ *Poetry Miscellany* 20 (1990): 17.

BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and The Archive*. Tr. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books, 2002.
- Barancak, Stanislaw. "Introduction." *Polish Poetry of the Last Two Decades*. Evanston: Northwestern University Press, 1991. 1-17.
- Bell, Marvin. *Mars Being Red*. Port Townsend: Copper Canyon Press, 2008.
- Calvino, Italo. *Six Memos For the Next Millennium*. Ed. Esther Calvino. New York: Vintage Books, 1993.
- Darwish, Mahmoud. *Exile's Poet*. Ed. Khamis & Rahman. Northhampton, MA: Olive Branch Press, 2008.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. London: Routledge, 2001.
- Hass, Robert. "Listening and Making." *Twentieth Century Pleasures*. New York: Ecco, 2000.
- Herbert, Zbigniew. *Collected Poems*. New York: Harper, 2007.
- Kocbek, Edvard. *At The Door of Evening*. Tr. Tom Ložar. Ljubljana: Aleph, 1990.
- Kosovel, Srečko. *Look Back, Look Ahead*. Tr. Barbara Siegel Carlson and Ana Jelnikar. Brooklyn: Ugly Duckling Press, 2010.
- Merwin, W.S. *Present Company*. Port Townsend: Copper Canyon Press, 2005.
- Milosz, Czeslaw. *The Captive Mind*. New York: Vintage, 1997.
- Parini, Jay. *Why Poetry Matters*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Stevens, Wallace. *Collected Poems and Prose*. New York: Library of America, 1997. 665.
- Szyborska, Wislawa. *Poems New and Selected*. Tr. Claire Cavanaugh, New York: Harcourt, 1998.
- Zagajewski, Adam. *In Defense of Ardor*. Tr. Claire Cavanaugh. New York: Farrar, Strauss, 2004.
- Zajc, Dane. xeroxed *Proceedings form P.E.N. International Meeting*, Lake Bled, Slovenia, 1992.

Srca ljudi so majhna in ječe velike: politična poezija z ameriškega vidika

Ključne besede: literatura in politika / slovenska poezija / ameriška poezija / politično pesništvo / družbeni angažma / Kosovel, Srečko / Bell, Marvin / Hass, Robert / primerjalne študije

Gledano z ameriškega vidika, so vse dobre pesmi ritmične raziskave, dejanja domišljijjskih odkritij in izključujejo idejo o preprosti propagandi z nekakšnim jasnim namenom. To velja tudi za politično stališče: politične pesmi niso poročila o pričevanjih, ampak dejanja transformacije.

V Derridajevem smislu dekonstruirajo jezik prevladujočih oblastnih struktur. Pesnik ali pesnica skozi jezik preoblikuje svojo vizijo v vedno širši krog asociacij in zato tudi zavzetosti. Ameriško ukvarjanje s tehniko in osebnim je torej v resnici način, ki razkriva, kako estetika nekoga določa njegovo/njeno etiko. Poudarjanje jezika namesto očitnega referenta je posebej pomembno za pesnika, kot je Kosovel, saj so njegovi jezikovni eksperimenti porodili politične ideje in ne obratno.

Marec 2011

Dva vzorca poezije: Srečko Kosovel in Julian Przyboś

Bożena Tokarz

Ślezijska univerza, ul. Zamknięta 5 m.1, PL-41-205 Sosnowiec
tokarzbożena@gmail.com

Ko je resničnost vstopila v umetnost, je modificirala umetnikove nazore, njegov odnos do stvarine, funkcije umetnosti ter ustvarjalčeve vloge in mesta v njej. Za Kosovela in za Przybośa je predstavljala estetski, etični in antropološki izziv, posledično sta se iz njega izoblikovala dva modela angažirane poezije: partnerske in avtonomne.

Ključne besede: slovenska poezija/ poljska poezija / Kosovel, Srečko / Przyboś, Julian / literarna estetika / primerjalne študije

Pojavi, značilni za literaturo in umetnost 20. stoletja, so prevrednotili dotedanjo obliko in funkcijo umetnosti. Povezani so z resničnostjo, ki je v razmerju do njiju zunanja – s tehnično civilizacijo in v njej prevladujočo podobo, z razvojem naravoslovnih znanosti in s filozofskimi koncepcijami, ki nastajajo iz novih bivanjskih in spoznavnih možnosti. Razumevanju in opredeljevanju mesta in vloge človeka v spremenjenem okolju so služile koncepcije, ki so poudarjale tako ontološko avtonomijo poezije kot tudi njeno transgresivnost in potrebo po asimilaciji z elementarnostjo življenja. V njih navzoča antropološka perspektiva odseva različne tipe refleksije: filozofsko-spoznavnega (umetniška zaznava kot drugačno spoznavno stališče), psihološkega (raznorodnost mentalitet kot izvir doživetij) in behaviorističnega (poezija kot izraz vedenja v vsakdanjem življenju). To je spremljala sprememba komunikacijskih razmerij med pošiljateljem, tekstom in naslovnikom. Zgodovinska pesniška avantgarda je bila posebej dojemljiva za navezavo na aktualno resničnost, zato je pokazala na raznolikost razmerja med poezijo in resničnostjo: od anarhije zaradi afirmacije sveta in človeka prek konstruktivnega razmerja do dvomljivosti in razkroja identitete subjekta (npr. futurizem, konstruktivizem, nadrealizem). Posledica ob koncu stoletja je bila negacija možnega doživetja celosti v odnosu sveta in posameznika.

Kljub podobnosti pri oblikovanju in ustvarjanju alternativnih svetov pa se je bistvena razlika med pesniki pokazala glede na stopnjo afirmacije resničnosti. Eni so ustvarjali avtonomne svetove, kot npr. Tadeusz Peiper in Julian Przyboś, drugi so se približevali življenju in se udinjali ideološkim

ciljem, razumljenim kot možnost umetniškega oblikovanja resničnosti, kot npr. ruski konstruktivisti, drugi spet so, kot Srečko Kosovel, v nekaterih simptomih civilizacije zaznavali ogroženost človeške duhovnosti in etike in iskali rešitev v ideji celote in obojestranskega sporazumevanja. Funkcionalna (umetniška), pragmatična (ideološka) in duhovna celovitost, ki se uveljavljajo navkljub zunanemu (etičnemu) kaosu, so prevladovali v različnih pesniških reprezentacijah resničnosti.

Dvajseto stoletje je korenito spremenilo človekovo ikonosfero in s tem pripomoglo k nastanku nove psihosfere. Nagel razvoj komunikacijskih sredstev (vlak, avtomobil, letalo) je razširil in obenem zožil prostorske in časovne meje; razcvet tiska, filma, radia, pozneje televizija in računalnik, so omogočili skoraj neomejen dostop do informacij, ki so posredovane istočasno na različnih koncih sveta; urbanizacija je z izkoriščanjem vedno novih tehničnih možnosti preobrazila mesta v razpoložljivi prostor, poln gibanja; avtomatizacija dela je pokazala, da je človek eden od členov v tehnologiji proizvodnje; informacija je stopila na ulico v obliki izveskov, plakatov in reklam v dotlej neznanem obsegu, vse do oglasnih panojev v drugi polovici stoletja, in ustvarila vtis, da vse to, kar srečujemo, tudi samo potuje mimo nas. Nova ikonosfera je postopno obkrožala človeka in sprožala nasprotujoče si reakcije od očaranosti nad podobami, tempom, dinamiko, do zavračanja in zaskrbljenosti zaradi občutka ogroženosti človeka pred tehniko. Človekove stvaritve, ki so proizvodi njegovega duha, so prestopile v območje neposredno zaznavane resničnosti. Prostor in čas sta s krčenjem ustvarjala videz neomejenih možnosti.

Očitna znamenja, kakšna bo podoba stoletja, je bilo mogoče opaziti že na začetku stoletja, vendar so takrat pogosteje navduševala kot pa zbujala skrbi. Ko je resničnost v kontekstu postala človekov partner, je postala do njega agresivna. Novi ustroj prostora ni spremenil le položaja umetnika v njem, temveč tudi vlogo in podobo umetnosti, ki je zmeraj upoštevala življenjski slog dobe. Med drugim so se pojavile nove umetniške smeri, kot so dadaizem, futurizem, konstruktivizem ali nadrealizem, ki so izhajale iz dekonstrukcije in anarhije, da bi odkrile proporcionalnost reda in pristnost kompleksnega obstoja. Skupaj z njimi je v umetnost vstopila nova resničnost, ki je modificirala način videnja umetnika, odnos do stvarine in njenih možnosti, do funkcije umetnosti ter vloge in mesta človeškega in ustvarjalnega subjekta.

Prevladalo je mnenje o velikih možnostih, ki jih je ustvarilo stoletje, in o tem, da nič ne more več biti tako, kot je bilo nekoč – tudi umetnost ne. Njena dolžnost je bila slediti novi občutljivosti dobe, da se ne bi obsodila zgolj na muzejske dvorane, ampak bi sodelovala v novi resničnosti z odkrivanjem njenih skrivnosti na poti drugačnega spoznavanja od znanstve-

nega. Umetnost je po eni strani konkurirala spoznavnim ambicijam znanosti, na drugi pa se je borila za estetsko in psihično občutljivost, ustrezno spreminjajočemu se svetu.

Pesniška iskanja so bila usmerjena v dve na videz nasprotujoči si smeri, kakršni predstavljata poezija Srečka Kosovela in teoretična misel krakovske avantgarde v delih Juliana Przybośa in pesniških zamislih Tadeusza Peiperja: 1) k ustvarjanju empatičnega odnosa med besedilom (pošiljateljem) in bralcem ter k ohranjanju njegove človeške občutljivosti ter 2) izražanju nove spoznavne in čustvene občutljivosti v pesniški besedi. Empatija med bralcem in besedilom izhaja iz spajanja tradicije in sodobnosti v okviru bračevih pričakovanj, tudi če vsebina pesmi preseneča (primer take pesmi je *Kons 5*). Poezija druge smeri predlaga estetsko nov način izražanja življenjskih izkušenj, ob katerem se običajni bralec pogosto čuti izgubljenega zaradi njegove zahtevnosti. V prvem primeru je prevladovalo partnersko sporazumevanje, v drugem profesorsko, kar pomeni, da imamo opraviti na eni strani z dialogom, na drugi s konfrontacijo umetnosti in življenja. Partnerska poezija za naslovnika ne predstavlja miselnih izzivov in ne določa formalnih pravil, ampak se prilagaja njegovim možnostim. Profesorska pa s podajanjem zgledov doživljanja in spoznavanja izhaja iz nenehnih iskanj. Kosovel se pogovarja:

Kaj bi bil človek, če ti je težko
biti človek? Postani obcestna
svetilka, ki tiha razseva
svoj sij na človeka.
Naj bo, kakor je, ker, kakor je,
vedno je on s človeškim obrazom. (»Svetilka ob cesti«. ZD II, 149)¹

Przyboś gleda in ugotavlja:

Poeta ,
wykrzykownik ulicy!

Masy współzatrzymane, z których budowniczy
uprowadził ruch: znieruchomiałe piętra
[...]
Góry naładowane trudem człowieczym;
gmachy.

Pomyśleć:
Każda cegła spoczywa na wyjętej dłoni. (»Gmachy«. *Sytuacje* 31–32)²

Pesniško delo Srečka Kosovela presega sfero območja zgodovinske avantgarde – futurizma, ekspresionizma in konstruktivizma – in napove-

duje izzive, pred katere bo poezijo postavljala resničnost konca in začetka naslednjega stoletja. Kosovel je poudarjal, da je cilj obstoja poezije človek, čigar intimnost in individualnost vse bolj ogrožajo tehnika, politika in tržišče. Ni ustvarjal estetskega programa, ampak je opozarjal na njeno antropološko razsežnost. Slovenski raziskovalci – Anton Ocvirk, Franc Zadavec in Janez Vrečko – opozarjajo na njegov kritični odnos do nekaterih avantgardnih pojavov v literaturi in umetnosti. F. Zadavec piše, da impresionistične, ekspresionistične in konstruktivistične pesmi Srečka Kosovela presegajo programske in teoretske estetske modele, ki služijo njihovi identifikaciji s temi smermi. Njegov estetski ideal – dodaja – je bil sinkretizem, ki ga je razumel kot sintezo občutljivosti slikarja in glasbenika, pesnika in filozofa. (Zadavec 8–9)³

V svoji pesniški filozofiji človeka je vendarle eliminiral podrejanje literature kakršnikoli ideologiji. Medtem ko je simpatiziral z levičarskim gibanjem, je hkrati iskal metafizične vrednote, nujne za človeka, ki ga je obravnaval kompleksno kot enotnost duše, razuma in čustev. Njegovo zanikanje dualizma čutov in razuma je spremljalo zanikanje dualizma materialističnih in metafizičnih vrednot, kajti človeka je videl v okviru večje celote, kakršna sta svet in vesolje. Iz zanikanja dualizma je izviral tudi njegov odnos do tehnične civilizacije in umetnosti, rastoče iz oblik sodobnega življenja. Zato njegovo stališče in ustvarjalnost, obsegajoča poezijo, pesniško prozo, kratko prozo, eseje, manifeste in osnutke dramskih del (izvirajočih iz poezije), prestopa meje svoje dobe in napoveduje filozofsko stališče konca 20. stol. in se umešča v kategorijo *vmesnosti*. Fenomen te ustvarjalnosti izvira iz sinkretizma in miselne ter umetniške napovedi poznejših pojavov. S tem ko je povezoval zvok, podobo in gibanje, jih je obenem dekonstruiral kot kazalce poetičnosti. Kot prvi slovenski pesnik dobe tehniške civilizacije (poleg Podbevška) je v 20. stoletju zaznal neomejeno območje človeških možnosti in zasužnjevanje v avtomatizmu delovanja in odzivanja, vodečega v propad humanizma. Torej ni niti zavračal niti povečeval tehnične civilizacije kot proizvoda človeškega razuma. V njej je videl sredstva, ki omogočajo udobnejše življenje, obenem pa tudi ogroženost zaradi redukcionizma in moči utrjevanja stereotipov, npr. denarja, popredmetenega telesa (blondinka), fizične moči, politike, mehanizacije ipd. Poezija bi po njegovem morala služiti človeku, torej bi mu morala z izbiro načina bivanja v kulturi, temelječi na etiki in empatiji, pomagati ohraniti bivanjsko dostojanstvo. S tem namenom je preizkušal različne oblike pesniškega izraza.

Posameznika je umeščal v perspektivo *ti, mi*, svet in vesolje, *ti* in *mi* pa v perspektivo *jaz*. To je bila njegova strategija v razmerju do sodobnosti, ki mu je omogočala ohraniti ravnovesje duha, razuma in čustva v imenu

integritete človeka kot posameznika, ki ni nikomur dana, ampak si jo je treba pridobiti v stiku s svetom in z drugimi. Destrukcijo in kaos sta torej spremljala konstrukcija na ravni misli in ustvarjanje reda, ki je nenehno podvržen dekonstrukciji. Ni mu bil toliko pomemben končni učinek konstrukcije, kolikor naprežanje za reševanje eksistence posameznika, ki se ne zaveda zmeraj svojih večstranskih povezav in odvisnosti.

Kosovelova poezija človeku in pesniku postavlja etična vprašanja, ki izvirajo iz spremembe njegovega položaja v procesu družbenega sporazumevanja iz poznavalca kulture in voditelja v enakovrednega udeleženca, ki pa vendarle vidi več in bolje. Zato se pesnik znajde *med* destrukcijo in konstrukcijo. Ne stremlji k estetski popolnosti, temveč h komunikativnosti. Umetniškemu odkritju in avtonomizaciji postavlja nasproti vsakdanost poezije kot besede, vsebujoče čustveno in intelektualno vsebino, ki lahko deluje na medčloveško občutljivost in razumevanje. Ta beseda je torej vpeta v zunanjo resničnost in konceptualizacijo, ki jo izkorišča kot sestavino pesniške konstrukcije.

Tudi Tadeusz Peiper, poljski pesnik in teoretik krakovske avantgarde, pesniške skupine, ki je delovala v približno istem času kot Kosovel, pa tudi njen pripadnik Julian Przyboś, sta postavljala etična vprašanja pesniku, ki je bil po njunem mnenju odgovoren za estetsko in psihološko kakovost nove občutljivosti oz. novega načina doživljanja sveta. V skladu s stališči zgodovinske avantgarde sta imela podobne poglede na resničnost kot Kosovel. Vendar sta imela za pesnikovo etično dolžnost uresničitev umetniške, estetsko inovativne stvaritve, saj je po njunem mnenju prav to zahteval komunikacijski kontekst. Kajti resničnost je bila razumljena kot pomembna umetniško opredeljena komponenta poezije. Sodila sta, da je pesniška ustvarjalnost izdelek svojega časa skupaj z načinom videnja sveta, izoblikovanim pod vplivom aktualne ikonosfere in znanstvene refleksije, koncepcije subjekta in pesnika. Za podobo 20. stoletja so bili taki temeljni, zunanji »oblikovalci« domišljije: sporazumevalna in proizvajalna sredstva civilizacije, gibanje, energija in veda o človeku. Toda v kolikor je bil svet po Przyboševem in Peiperjevem mnenju izziv za pesnika (in umetnika), da bi ga urejal z naporom razuma in čustva, v toliko je za Kosovela pesnik ustvarjal notranji svet, individualen in razmeroma trden, grajen na medsebojni empatiji; umetniška plat je bila manj pomembna kot pa navezava dialoga s skupnostjo. Pri tem se postavlja vprašanje, ali je mogoče ločeno obravnavati komunikacijo kot posredovanje smisla in informacij ali kot način sporazumevanja, če oblika sporočila vsebuje določene pomene hkrati z odnosom do njega, torej da je enako pomemben nosilec sporočila kot samo sporočilo.

Slovenski pesnik ni oblikoval nove občutljivosti, ampak je nekako v duhu dekaloga ohranjal človekovo elementarno emocionalno in etično

občutljivost. Subjektu, uresničnemu v konstrukciji, ki jo je sam ustvaril – graditelju sveta in izdelku tega sveta, je postavil nasproti slaboten subjekt, ki trpi, se zaveda svojih pomanjkljivosti. Kosovel ni bil tipičen konstruktivist, ampak konstruktor, ki neprestano niha med destrukcijo in konstrukcijo. Destrukcija odkriva nevarnosti – demistificira, konstrukcija pa se sklicuje na pojem celote, ki presega njegove človeške meje. Zbiral je pričevanja, opisoval in imenoval stvari, medtem ko pri poljskih pesnikih-konstruktivistih namesto tega najdemo kreativnost, ki svet predstavlja pesniško urejen, dovršen, kot predmet estetskih zaznav.

Pesniško zaznavanje, kot ga pojmujeta Peiper in Przyboś, je bilo v odnosu do miselnih procesov udeleženca družbenega sporazumevanja estetsko in spoznavno zaznamovano. Pesnik je bil zanj poznavalec kulture, zato je bilo vzgajanje njegova dolžnost. Kosovelova pesniška etika pa se je v procesu sporazumevanja opirala na družbeno etiko in vzajemno empatijo. Zato posameznika določajo tako njegovo delovanje in njegova družbena vloga kot tudi biologija in metafizika. Čeprav je pri obeh pesnikih, Przybośu in Kosovelu, v središču njunih pesniških svetov figuriral človek in njegovo razmerje s svetom, pa vendarle antropološki vidik njunih pesmi opredeljuje nekaj drugega. Pri Przybośu je to individualni miselni mehanizem, kot ga oblikujeta sodobna veda in civilizacija, ki mu narekuje način zaznavanja, mišljenja in predstavljanja. Pri Kosovelu – simpatija in empatija v odnosu do subjekta, izpostavljenega avtomatizaciji in izgubi etičnega smerokaza. Spremenljivka in konstanta, ki prikazujeta človeka in pesnika v teh dveh položajih, sta nasprotna tečaja različnih antropoloških koncepcij: dinamične in statične. Trajnost individuumu zagotavlja potreba po komunikaciji in razumevanju, omogoča jo empatija, ki povzroča, da navkljub spreminjajoči se bivanjski situaciji človekova emocionalna pričakovanja ne podlegajo bistvenim spremembam. Zato v Kosovelovi poeziji povezanost med odgovornostjo, čustvom in razumom obstaja v znamenju prevladovanja čustva, pri Przybośu pa so čustva racionalizirana v pojmovni konceptualizaciji, pri čemer pesnik in lirski subjekt vstopata v t. i. lirični položaj (*sytuacja liryczna*) – pojem je Przyboś uvedel v svojih esejih o poeziji.

Specifično ponazoritev teh stališč kaže odnos obeh pesnikov do pojava gibanja, prevladujočega v sodobnih miselnih procesih. Pri njem gre za estetski, etični in antropološki izziv. Kosovel, ki poziva k uničenju Tylorovih tovarn, hkrati razglaša pohvalo sijočih tovarn, torej je v njih videl na eni strani ogroženost zaradi mehanizacije (izguba občutljivosti, intuicije in čustva) v prid avtomatične reproduktivnosti, na drugi pa za človekove možnosti oživljajočo energijo, ki omogoča ohranjanje človeško skupnost. Pojav in kategorija energije ga povezuje tako z vesoljem kot tudi

s svetom tehnične civilizacije, ki je to energijo sprostila v mehničnem pomenu, zato se navdušuje nad sijočimi tovarnami kot ustvarjalnim potencialom civilizacije, izvirajočim iz prenosa energije.

Energija je povezana z gibanjem in medsebojnim vplivanjem fizičnih sestavov. Različnim oblikam gibanja materije ustrezajo različne oblike energije. Zaradi gibanja materije se energija kot kvantna fizikalna količina spreminja v skokovitem ritmu (kvantno). Povečevanje tega gibanja v dejavnostih, povezanih z razvojem tehnike, je spodbudilo razmišljanje o tem pojavu, kot ga je začel Galileo, na začetku stoletja ga v obliki formule srečamo v Einsteinovi relativnostni teoriji, konec dvajsetih let pa ga je razvijal Paul Dirac v načelih kvantne elektrodinamike.

Oba pesnika drugače razumeta gibanje. Pri Przybošu gibanje sproža človek. Pri Kosovelu je človek obkrožen z gibanjem, zato je izpostavljen ogroženosti, če ne zavzame dejavnega odnosa. Gibanje torej zahteva odpor s strani posameznika, da ga ne bi zajela njegova prvina, sevajoča iz stvaritve, neodvisne od ustvarjalca. Povezava med gibanjem in predmetom pa ne izčrpa še drugih možnosti pretoka energije. Iz tega sledi, da je podoba ritmizacije besedilnega prostora drugačna, ker je rezultat različno razumljenega izkustva z gibanjem.

Dvajseto stoletje je privedlo do hiperbolizacije pomena gibanja v obliki hitro razvijajoče se tehnizacije. Hitro skrajševanje časa in zmanjševanje prostora je navduševalo kot eden izmed njenih vidikov. Korenito se je spremenil položaj subjekta, ki je pod pritiskom gibanja lahko bil celoviteje navzoč v dogodkih in krajih, obenem pa je bil prisiljen spremeniti svoj biološki in psihični ritem. V odvisnosti od okolja imajo človeški ritmi zmeraj izvir v človeku, čeprav ne zmeraj v njegovem duhu, kajti energija je zmeraj biološko locirana v njegovem živčnem sistemu in ožilju. Zunaj človeka ima energija različne oblike. Človeška energija je tudi močno povezana z gibanjem, človeka je organsko spojila s stvaritvami in novim življenjskim slogom. Proizvod se je ravnal po avtomatizaciji dejavnosti, kar je privedlo do spoja biološkega ritma z ritmom tehnične civilizacije, posebej vidnim v življenju velikih mestnih aglomeracij, kar vpliva na psihični ritem. Človek ne funkcionira le v na zunaj spremenjenem svetu predmetov, temveč v svetu psihosfere, ki jo predmeti modificirajo. Vseobsežno območje energije zadeva pozemski svet, človekovo in predmetno vesolje, živali, rastline, minerale itd. Zaradi unifikacije, ki grozi posamezniku, to dejstvo zbuja skrbi, čeprav se na podoben način, kot se razlikujejo elementi sveta, razlikujejo tudi oblike energije.

Gibanje, ki je povezano z energijo in tehniko, napoveduje doseganje nemogočega, predvsem pa od vseh strani obkroža človeka. Učinkovalo je tudi na Kosovela. Zaznaval je torej prednosti, izvirajoče iz hiperbolizacije

pojava, ki se nahaja v temelju civilizacije dvajsetega stoletja. Zato je znal ob svojem kritičnem odnosu do civilizacije izkoristiti poznavanje gibanja v *konsih*, ki jih je oblikoval v integrale (in to ne zmeraj polne), ki so v svoji odprtosti na naslovnika notranje mobilni. Miselno doživljanje gibanja je v komunikacijskem pogledu prenesel na oblikovanje lastne poetike. To je po načelu analogije sprožilo premislek o naravi subjekta in o nujnosti odpovedi vsemu figurativnemu bogastvu pesniškega jezika v korist približevanja poezije govorjenemu jeziku in pripovedni prozi. S tem pa je iz sodobnega položaja prišel do diametralno nasprotnih sklepov od Przyboša.

Prostor, kjer se v Przyboševi poeziji zbira izkušnja gibanja, je območje med besedami in subjektovo perspektivo opazovanja. V tem okviru se kažejo njegove različne oblike, vključno s prevladujočim gibanjem očesnega zrkla, ki v povezavi z delovanjem domišljije omogoča prodreti do nepredstavljivega s pomočjo podobe in metafore. V njihovih mejah poteka ritmizacija, ki imitira to gibanje. Kot vsaka imitacija se poslužuje določenih prijemov, v tem primeru jezikovnih: na ravni pridobivanja pomenov in smislov (medsebojno prenikanje pomenov v procesu tropizacije, v rimi, v povezovanju nasprotij znotraj metafore in slike, pa tudi kvantno v oblikovanju zaporednih faz, ki spominjajo na približevanje kamere) ter na ravni konstrukcije in kompozicije (dolgi in kratki verzi, razmejitev glede na dihanje, neopisna geometrizacija).

Oba pesnika pa zbližuje prepričanje o spajanju človeka s prostorom, z biološkim ritmom, pri čemer Przyboš razume skupnost zelo materialistično. Metafora mu pomeni učinek takega zbliževanja, saj pogledu razkriva prvinske čutne pojave. V njegovem razumevanju se biološki ritem pretvarja v fiziološki ritem zaznavajočega očesa, na katerega ima vpliv srčni ritem, ki lahko spremeni način gledanja predmeta. Iz Kosovelove poezije izhaja, da je ritem srca povezan z miselno dejavnostjo. Gledanje samo pa je potisnjeno v ozadje. V njegovi pesniški konceptualizaciji nima bistvenega pomena, kajti prevladujoče gibanje je zanj gibanje misli, ki prenaša ali približuje oddaljena prostranstva. V medinformacijskem prostoru poteka v preskokih, pretežno neurejeno, razen nekaj *konsov* (*Pesem št. X, Kons: Mačka*). Rimo in logično zaporedje je mogoče opaziti v pesmih, stiliziranih na ljudsko pesem ali na sentimentalno razčustvovano besedilo. Nikoli ne gre za ritem, povezan s potekom opazovanja, temveč za ritem, ki naj bi z uporabo kontrastov med povedmi – pristnostjo in nepričakovano pojavitvijo subjekta-udeleženca – razgibal spominsko dejavnost mišljenja.

Kosovel ni preučeval semantičnih zmožnosti besede, če pa se že pojavi znamenje take analize (npr. *Pesem št. X*), tedaj poteka znotraj besede ali v besedni zvezi, vendar pa le v navezavah, v katerih je predmet (človek) različno ovrednoten. Podobno se izogne tudi mehanizmu zapisovanja opažanj

in čutnega zaznavanja, s poimenovanjem zabeleži le njun interpretacijski učinek. Oba pesnika zbližuje spoštovanje do miselnih struktur, toda geometrizacija kot njihov zapis se pri Kosovelu kaže v zunanji sferi besedila, v likovnih elementih, ne pa v besedi, kot pri poljskem pesniku. Likovni element (npr. v pesmi *Sferično zrcalo*) vključuje v besedilo po enakem načelu, kot je v pisavi navzoč grafizem. Zato imajo za oblikovanje smisla geometrizacija, algebrائيčni, kemični in matematični simboli vlogo kontrapunktov, medtem ko pri Przybošu geometrizacija pojmom vrača predmetnost na ravni denotacije. Przyboš je imel izredno ustvarjalen odnos do jezika, v njem je videl silno pomembno sredstvo spoznavanja. Metafora mu je pomenila dovršeno spoznavno sredstvo, saj je z njo mogoče izraziti tisto, kar je neizrazljivo, s čimer bogati pojmovne možnosti mišljenja v podobah. Pred kognitivnim jezikoslovjem je v svoji poeziji opredelil posebno naravo jezikovnega razumevanja in izražanja s tropi-podobami.

Oba pesnika najbolj povezuje prepričanje o spajanju človeka s prostorom in z biološkim ritmom, ki pa se sicer izraža zelo različno (ritem opazujočega očesa, združen s srcem in energijo, sevajočo iz srca). Nedvomno pa ju ločuje odnos do nalog poezije in pesnika ter razumevanja narave subjekta.

Kosovel je zavračal popredmetenje subjekta v delu, ki naj bi pričalo o njem, ni ga zanimalo poglobljanje notranjih možnosti poezije, kar je v določeni meri izviralo iz nepoglobljene estetske zavesti. Vlogo poezije je videl v pragmatizmu, v procesu kulturne in družbene komunikacije. Hkrati je izhajal iz nujnosti njenega prilagajanja potrebam uporabnika. Verjel je, da lahko odigra bistveno vlogo, ne toliko spoznavno kot vrednotenjsko in vzgojno. V poeziji in pesniku je torej videl izpolnitev poslanstva. Zatorej je partnerstvo njegove poezije vprašljivo, poezija namreč posega v območje etike, medtem ko je profesorska vloga Przyboša zadevala predvsem povezavo med estetsko, čustveno in spoznavno občutljivostjo. Przyboš je ustvarjal vzorec, Kosovel je vzorce rušil v imenu svobodne ustvarjalnosti. Oba sta oblikovala novega človeka: eden v spoznavno-estetski, drugi v družbeni in moralni sferi.

Za Przyboša je bil pesnik predvsem poznavalec kulture. Poezije ni istovetil z življenjem, ker je bila naloga poezije estetizacija življenja in uveljavljanje nove estetske občutljivosti po meri časa, v katerem je pesnik ustvarjal. Skušal je urejati življenje, mu dajati umetniški smisel, ne pa eksistencialnega ali moralnega. Torej svojega ustvarjanja ni prilagajal potrebam bralca, ta naj bi razvijal svojo estetsko občutljivost in se prilagajal nivoju umetnosti, kar je bilo skladno z idejo napredka, kot jo je razglašala krakovska avantgarda. Potemtakem je bila etična zavezanost pesnika zavezanost poeziji, temelječa na oblikovanju ustreznega, torej estetsko primer-

nega ekvivalenta resničnosti, ki mu je tudi narekovala umetniške rešitve. Pri takem razumevanju se poezija ni zblíževala z življenjem, nasprotno, v odnosu do življenja je bila avtonomna resničnost, ravnala se je po svojih lastnih pravilih, izhajajočih iz njenega notranjega reda.

S takim razumevanjem nalog poezije je povezan tudi odnos obeh pesnikov do položaja subjekta. Predstavljata namreč dve različni stališči v odnosu do predmeta svoje ustvarjalnosti, kar se odraža v dveh različnih modelih poezije. Kosovel je na ravni jezika in konstrukcije besedila stremel k premagovanju odtujenosti umetnosti v koncepciji organskega človeka, sveta in veselja, temelječi na medsebojnem prenikanju različnih načel. Na ravni besedila pa je temu ustrezalo vključevanje v njegov okvir fragmentov neliterarnih besedil, kompozicijska mozaičnost, a obenem tudi poudarjanje navzočnosti subjekta v notranje razpršeni podobi. Ustvarjalni subjekt, ki se v odnosu do človeštva zaveda svojega poslanstva, se vpisuje v njegovo trpljenje in zmote. Njegovo mesto v besedilu je na isti ravni kot druge sestavine, le da je on nosilec višje etične in spoznavne zavesti. Zanj je značilna vera, da bo odkril in prodrl do bistva človečanstva v človeku, ki je pogreznjen v bivanje-v-svetu.

Medtem pa se položaj subjekta v Przyboševi poeziji na ravni besedila kaže kot trden in stabilen. Konstrukcija predstavlja jezikovno, logično in kompozicijsko enovito celoto, on pa je v središču. Poezija, ki je v odnosu do življenja avtonomna, ustvarja svet visokih umetniških in spoznavnih vrednosti, izvirajočih iz jezikovne organizacije pesmi. Jezik uspešno opravlja dvojno funkcijo: estetsko in spoznavno, omogoča dostop do subjekta in obdajajočega ga sveta. Pesniška resničnost je popredmetenje možnosti ustvarjalnega subjekta, ki obstaja v njej in po njej. Ločevanje med umetnostjo in življenjem je namreč izrazito. Zato je bilo nemogoče delovanje subjekta na območju dveh svetov. Po zaslugi močnega položaja subjekta pri Przybošu ima poljska poezija najbolj dognan estetski model v poeziji 20. stoletja. Vendar pa je bil zaradi prevelikega odmika od resničnosti s strani življenjske stvarnosti preverjen in označen kot utopičen, neskladen z avtentičnimi potrebami človeka dvajsetega stoletja, ki živi v nestabilnih družbenih, političnih in civilizacijskih strukturah. Opiral se je na strukturo jezika, ni bil dovolj prožen, zato ga je odtujil resničnosti.

Kosovel, ki sicer na splošno ni nasprotoval tehnični civilizaciji, je intuitivno predvideval, kakšne nevarnosti prinaša s seboj »dobro« organiziran svet, kar je izrazil v strukturi svojih *konsov* in v čustveno nastrojenih ekspresionističnih pesmih. Prav upor in obup, izpovedana v teh zadnjih, ter futuristični in konstruktivistični poizkusi so povzročili, da v njegovem razumevanju istovetnost subjekta ni bila stalna vrednost, ampak venomer na novo pridobljena v stiku z resničnostjo. Razpršitev subjekta pri Kosovelu

ni popolna destrukcija, ampak dekonstrukcija z možnostjo ponovnega integriranja. Čeprav njegov model poezije v literarno-umetniškem pogledu ni bil tako dovršen kot pri Przybośu, je bil vendarle bolj prožen in odgovarjajoč potrebam poznejših časov. Pri beleženju zaznav se je izkazal z intuicijo, izhajajočo iz kontemplacije dogodkov. Njegovo poezija si je prizadevala ustvariti novo duhovnost tehnične civilizacije. Ko je naslavljaj svoje pesmi na širok krog bralcev, ne da bi se v besedilih ideološko angažiral, čeprav je imel v času pisanja *konsov* levičarske poglede, se je spraševal o možnostih sodobnega človeka s stališča *jaž-ti-mi*.

Kosovelova poezija, vsebujoča *črno zrcalo* razpadajoče skupnosti, ki je v njegovem času slavila zmago, korespondira z zavestjo zadnje četrtine 20. stoletja. Sorodna je filozofski misli, ki jo je zapisala Agata Bielik-Robson s stališča post-postmoderne opredelitve človeških zmožnosti, ko je predstavi izhodišča svoje teorije:

[...] filozofija zmožnosti [...] razgalja naprežanje človeka, ki v duhu lévi-straussovskega *bricoleura* iz tega *skoraj-ne-za-biti-sveta* ustvarja svoj razmeroma stabilni in varni *Lebenswelt*. Navkljub dandanašnji očaranosti nad bivanjem v stanju *flux et vertigo* ohranja prepričanje, da recept za preživetje v *modernitas* sploh ni brezpogojno sprejemanje njenega hitrega toka, temveč močan subjektivni *odpor*. Prav to je območje druge novodobnosti.⁴ (9–10)

To je filozofija obrambe položaja človeškega subjekta zoper grozeč položaj objekta, čeprav ga ne umika v senco. Subjekt v tako imenovanem močnem položaju ne odloča o celotni koncepciji pesmi, ni njeno izhodišče, ampak eden od njenih elementov. Avtorica ga razume kot » *vrednoto, ki zahteva obrambo*. [...] subjekt razgalja svojo nebogljenost, negotovost, pogojenost.« Ne gre za epistemološko kategorijo, ampak eksistencialno. »Nova, post-postmoderna subjektivnost, ki bo zmogla preživeti napad sumničavih dekonstrukcionistov, je torej paradoksalna tvorba: na eni strani je šibka, ker je nejasna, potrebna obrambe – na drugi pa je močna, ker je prekaljena v bojnem ognju. Je konstrukcija, ki uteleša modrost enega od Nietzschejevih aforizmov: *Kar me ne ubije, me krepi*.«⁵ (Bielik-Robson 10)

Razlogi za drugačnost Kosovelovih pogledov od poezije njegovega časa izvirajo prav toliko iz njegove osebnosti kot iz bogate filozofske refleksije, iz katere je črpal in pri kateri se je osredotočal na probleme subjektivnosti in človeških zmožnosti. V njegovi pesniški »filozofiji zmožnosti« je – po Agati Bielik-Robson – pesnik igral pomembno vlogo, saj je s prikazovanjem šibkosti in trpljenja organiziral »odpor resničnosti«. Pisal je o neprijetnostih novodobnega življenja in opozarjal na novo subjektivnost, segajočo daleč čez dvajseta leta. Temeljna lastnost nove subjektivnosti pri Kosovelu je bila volja po udeleženi in obstoj med *jaž* in *mi*, med izvir-

nostjo in tradicijo. Besedilni in empirični subjekt te poezije skrbi za vzdrževanje eksistencialne koherence.

Sodobni civilizacijski, družbeni, politični, znanstveni, kulturni in komunikacijski položaj pušča veliko prostora za racionaliziranje v umetnosti in za estetske inovacije, poezija pa še posebej pogosto izgublja na tržišču v tekmi s prozo in avdiovizualnimi umetnostmi ter spektakli množične kulture. Vse bolj se uresničuje napoved futuristov o štirindvajseturnem obstoju pesnitve, kar pred poezijo postavlja drugačne zahteve: neposredno udeleženo v resničnosti, neposrednost izraza in spoštovanje subjektivizma stališč, čustev in pričakovanj. Kosovelova iskanja so naslovniku 20. stoletja postala bližja kot estetska dovršenost.

LITERATURA

- Bielik-Robson, Agata. *Inna nowoczesność*. Kraków: Universitas, 2000.
- Gazda, Grzegorz. *Słownik europejskich kierunków i grup literackich*. Warszawa: PWN, 2000.
- Kosovel, Srečko. *Man in a magic square: poems*. Selection and introduction J. Vrečko. Trans. N. Kocjančič Pokorn et al. Tolmin: Myra Locatelli; Ljubljana: Mobitel, 2004.
- . *Zbrano delo* I. Ur. in z opombami opremil A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946.
- . *Zbrano delo* II. Ur. in opombe napisal A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1974.
- . *Zbrano delo* III. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1977.
- Kwiatkowski, Jerzy. *Świat poetycki Juliana Przybosa*. Warszawa: PIW, 1972.
- Michalski, Kazimierz. *Heidegger i filozofia współczesna*. Warszawa: PIW, 1978.
- Ocvirk, Anton. »Srečko Kosovel in konstruktivizem.« S. Kosovel: *Integrali* 26. Ur. A. Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- Od awangardy do postmodernizmu*. Ur. G. Dziamski. Warszawa: Instytut Kultury, 1996.
- Peiper, Tadeusz. *Tędy. Nowe usta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Przyboś, Julian. *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan i A. Legeżyńska. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Vrečko, Janez. Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem. Maribor: Založba Obzorja, 1986.
- Tokarz, Bożena. *Między destrukcją a konstrukcją*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004.
- Turowski, Andrzej. *Budowniczości świata*. Kraków: Universitas, 2000. 247–248.
- Zadravec, Franc. *Srečko Kosovel 190–1926*. Koper-Trst: Založba Lipa in Založništvo tržaškega tiska, 1986.

Two Models of Poetry: Srečko Kosovel and Julian Przyboś

Keywords: Slovene poetry / Polish poetry / Kosovel, Srečko / Przyboś, Julian / literary aesthetics / comparative studies

Since the beginning of the twentieth century, reality has increasingly attacked man in the process of continuous transformation, becoming his contextual partner. Reality, by entering art, has modified the viewpoint of the artist, his attitude towards the material, the function of art, and the author's place in it.

In the act of establishing an alternative world in language, now a poet cannot omit such phenomena as motion, speed, visuality, simultaneity, diversity, pragmatism, and the effects triggered by indirect communication, in which poetry competes with other media. The fascination and a feeling of danger that were directed towards the technical possibilities and the new lifestyle intensified the anthropological awareness in art in the context of communication, formed by various kinds of perception.

The poetry of Julian Przyboś and Srečko Kosovel presents a crucial moment for the subsequent discussion and artistic transformations, although the two poets perceived the participation of poetry in the social dialogue differently. To Przyboś, a poet was a revealer, an expert within the domain of new sensitivity to and perception of the world. Kosovel emphasized his ethical duty, not only with regard to poetry but also toward other people.

The phenomenon of motion that dominated the mental processes of the time was an aesthetic challenge for both poets; an ethical and anthropological challenge that resulted in two models of committed poetry: the autonomous, aesthetically perfect, and revelatory (Przyboś), and the critical, emphatic, and partnering (Kosovel).

Marec 2011

Listkarstvo in politična invektiva med pobudniki Kosovelovega duhovnega in pesniškega zorenja

Ravel Kodrič

Ulica II. prekomorske brigade 23 a, SI-6000 Koper
ravel.kodric@tin.it

Razprava izhaja iz sopostavitve razlag proletarske umetnosti pri ruskem mislecu A. A. Bogdanovu in pri politiku inž. Dragotinu Gustinčiču v pismu Srečka Kosovela uredniku Novega Rodu Josipu Ribičiču 9. novembra 1922 ter iz odmevne polemike, ki je spomladi 1922 javno zoperstavila Gustinčiča pesnikovemu bratu Stanu Kosovelu v listku o duševni krizi slovenskih mladih intelektualcev, hkrati pa prispevala bodisi k Srečkovemu duhovnemu zorenju od zgolj čustvene privrženosti socializmu k premišljenemu in zavezujočemu komunističnemu pristaštvu kot tudi k njegovi preusmeritvi od »baržunste lirike« h konstruktivizmu.

Ključne besede: literatura in politika / slovenska književnost / politično pesništvo / proletarska umetnost / družbeni angažma / Kosovel, Srečko / Kosovel, Stano / Gustinčič, Dragotin / Martelanc, Vladimir / Bogdanov, Aleksander / polemike

»Drugi iščejo sebe in se bodo našli, če so zadosti močni, da bodo pljunuli na vse, kar je za njimi, toda ne samo na forme ampak – in to pred vsem – tudi na vsebino. Pot teh poslednjih pa zahteva celih junakov, zakaj ona vodi med 'narodnim bordelom' in kapitalističnimi jetnišnicami.«

(Inž. Dragotin Gustinčič: »Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev«. Delo, Trst, 9. marca 1922)

»Mehka lirika torej ni polje današnjega proletarskega pesnika.«

(Vladimir Martelanc: »Prolet-kult - Proletarskim pesnikom«. Delo, Trst, 25. maja 1922)

[...]

Fuj –

Pljuj, zaničuj.

Fuj, fuj,

Fuj!

(Srečko Kosovel: KONS: ABC. ZD II, 13)

[...]

Lajajte, srca. – Lajajte!

(Srečko Kosovel: DEPRESIJA. ZD II, 72)

V pričujočem sestavku želim predstaviti in osvetliti nekatere težje dostopne in premalo upoštevane tržaške (slovenske) in moskovske (slovensko-ruske) vire o Kosovelovi razpetosti med Trstom in Ljubljano, dasiravno je v pesnikovih *Zbranih delih* zaslediti dovolj tankih a razvidnih niti, ki vodijo do njih.

Pomuditi se nameravam spočetka pri bitki za Kosovelovo duhovno dediščino v desetletju po pesnikovi smrti, nato pa še zlasti pri njeni predzgodovini v polemичnem in prelomnem napetostnem polju, ki se je v prvi polovici leta 1922 zgostilo in zaiskrilo v tržaški publicistiki pri javnem preudarku o najbolj perečih izzivih slovenskega političnega in kulturnega trenutka (ne zgolj na Primorskem!). Pri tem upoštevam plejado primorskih osebnosti, zastopnic treh generacij: starejše, politično že izkušene, ki je vojno vihro doživela v že zrelih letih, a ne na fronti (Dragotin Gustinčič / r. 1882, Ivan Regent / r. 1884, Jože Pahor / r. 1888), srednje, ki je morala obleči vojaško suknjo (Jože Pertot / r. 1896, Stano Kosovel / r. 1895) ter mlajše, ki je vojno izkusila sredi burnega odraščanja in šolanja v neposrednem zaledju soške fronte (Srečko Kosovel / r. 1904, Vladimir Martelanec / r. 1905).

Sam Srečko (odslej ga bom imenoval tako, da ga ločim od brata Stana, ker bo beseda večkrat tekla o obeh) se sicer polemike ob izbruhu ni udeležil, a ne gre dvomiti, da se ga je globoko dotaknila; pa ne zgolj zastran bežne omembe v pismu Josipu Ribičiču 9. novembra 1922: »Sedaj pa čitam Bogdanova: 'Proletariat und Kunst', temeljito in globoko razlago proletarske umetnosti, globljo in vrednejšo kot pa Gustinčičevo.« (Kosovel, *ZD* III, 460) kot prej zavoljo čustvenih vezi, ki so ga protislovno razpele med 9 let starejšega Stana ter prijatelja Vladimirja Martelanca.

Bitka za Srečkovo dediščino

Sinhrona in diahrona os v Vladijevev nekrologu

Vest o Srečkovi smrti (27. maja 1926) je njegovega leto dni mlajšega tržaškega prijatelja Vladimirja Martelanca, utemeljitelja marksistične literarne kritike na Slovenskem (Рябова *Словения*), zalotila v Nemčiji. Tam se je komaj 21-letni mladenič, tedaj že član najožjega vrha Komunistične Stranke Italije ter sodelavec sovjetskega ministrstva za zunanje zadeve in sovjetske obveščevalne službe (OGPU), zadrževal od spomladi 1926 do spomladi 1927 med Berlinom, Frankfurtom in Wiesbadnom, kjer je sovjetski zunanji minister Čičerin s svojim štabom tkal diplomatske niti, ki naj bi mlado, od svetovne vojne, revolucije, mednarodne intervencije in državljanske vojne izstradano državo otele mednarodni karanteni, ki jo je

vanzo naposled pahnil neuspeh žarišč proletarske revolucije v srednji in zahodni Evropi (Kermavner, »Informacija« 953).

Na bridko vest o prijateljevi smrti se je Vladi¹ nemudoma odzval z obširnim nekrologom, pravicato *instant* kulturološko študijo o domači in mednarodni dinamiki, ki je v letih 1919–1923 dodobra prekvasila njuno generacijo na Slovenskem. Objavo je naročil v tržaškem *Delu*, slovenskem glasilu Komunistične stranke Italije, sekcije III. ali Komunistične Internacionale (Martelanc, »Srečko« 2), ko je listu v primežu vse pogostejših fašističnih sabotаж ter policijskih zasegov in cenzur ostalo le še nekaj tednov legalnega izhajanja v podjarmljeni Primorski. Srečko ga je, kot sam navaja v predavanju »Umetnost in proletarec« (20. februarja 1926), rad prebiral: »V slovenskem tržaškem proletarskem listu 'Delo' sem večkrat z veseljem čital pesmi starejših in mlajših delavcev in kmetov« (Kosovel, *ZD* III, 28). A to je lahko počel le med bivanjem in obiski na domači strani rapalske meje, ker je bil komunistični tisk v Kraljevini SHS tedaj že prepovedan z Obznanom. Mar ni tržaškega slikarja Avgusta Černigoja, Srečkovega šest let starejšega prijatelja in nesojenega svaka, prav kršitev te prepovedi stala izgona iz Ljubljane domov pod fašistično Italijo?

A poglejmo, kaj pravi Martelanc v nekrologu.

Pokojnega Srečka in krog vrstnikov, ki se je okrog njega strnil pri izdajanju *Mladine*, avtor uvršča na diahrono os v neposredno nasledstveno koleno s slovensko moderno s Cankarjem na čelu (»Sploh je bil Murn-Aleksandrov njegov vzor in njegove pesmi je najrajši čital, poleg Koljčova, Burnsa in Heineja iz svetovne literature«), na sinhrono os pa med »todobne pokrete levo orientirane inteligence [...] pri različnih narodih; n. pr. pri Francozih 'Clarté' z Barbusseom na čelu, pri Nemcih [...] 1923 močan pokret levice tzv. 'Deutschfreiheitliche', in danes izhaja več takih revij ('Weltbühne',² 'Tagebuch' i. dr.), pri Italijanih smo imeli 'La Rivoluzione Liberale' s pred kratkim umrlim Pietrom [*recte*: Pierom] Gobettijem³ na čelu, pri Hrvatih 'Plamen' in 'Književno Republiko' s Cesarcem in Krležo na čelu.« (Martelanc, »Srečko« 2)

Zavest, da je »silno [...] težko oceniti zgodovinski pomen in ulogo [sic] ene generacije iz neposredne bližine«, Martelanca ni odvrnila od avtorefleksije, saj »zamoremo že danes gledati na novejšo dijaško generacijo slovensko 1919-23 [...] kot na poslednjo kompaktno dijaško generacijo pri Slovencih,⁴ ki je poskušala doprinesiti nekaj lastnega in originalnega k razvoju, a v čemur [*sic*] ni in tudi ni mogla več uspeti.« Kajti »potreba po diferenciaciji je kaj kmalu razbila njeno enotnost in najnaprednejši in najrazvitejši del njen je našel pot v mlado slovensko komunistično gibanje⁵ [...]«. Vendar je »njen drugi del ostal na razpotju, ne vedoč kam in kako, se ustavljal pri izražanju čustev in najkonfuznejših misli, nesposoben, da

si ustvari lastno ideologijo, ki bi s silnim mahom in zanosom potegnila za seboj mladino in postala vodilni faktor kakega večjega pokreta.« (ib.)

V ta okvir in na to ozadje pisec naposled vpne prijatelja: »Pokojni Srečko Kosovel je bil gotovo eden izmed najnadarnejših [sic] in najtipičnejših predstavitev mlade slovenske dijaške generacije iz l. 1919-23. Vezalo naju je v onih letih ozko prijateljstvo, ki se je izražalo v najinem skupnem delovanju v raznih dijaških literarnih in kulturnih krožkih in v skupnem študiranju Cankarja in slovenske in svetovne literature sploh.« (ib.)

Toda ob koncu navedenega obdobja je Martelanc jeseni 1923 po maturi vpisal hkratni študij na univerzah v Trstu, na Dunaju in v Rimu, da bi oblastem lažje prikril konspirativno delo na relaciji med sovjetskim veleposlaništvoma v sredozemski in srednjeevropski prestolnici. Stiki s Srečkom so se odtlej razredčili. Avtor nekrologa ugotavlja:

Razšla sva se polagoma, oddaljujoč se drug drugemu vedno bolj, kot se je razšla vsa naša tedanja dijaška generacija en del v komunizem, drugi del ostajajoč dalje na razpotju [...]. Toda Srečko je bil vendar premočna osebnost, da bi se mogel za vedno ustaviti na tem razpotju. Čutil je vso praznino, ki jo je mogla nuditi bodočnost v takem brezizhodnem položaju in začel iskati dalje. Plod njegovega novega razvoja je brezdvomno njegova revija »Mladina« [...]. In brezdvomno lahko smatramo to revijo kot prvi pojav leve orientacije, v proletarskem in revolucionarnem pravcu, pri mlajši slovenski inteligenci po že končno izvršeni diferenciaciji. [...] Oni del mlade dijaške generacije iz l. 1919-23, ki se je razvil do komunizma in imel svojega idejnega voditelja v - tudi prerano umrlem - Jožetu Pertotu, je prekinil vse vezi z razredom, iz katerega je izšel [...] ter se organsko strnil s slovenskim proletariatom. (ib.)

Debeljakov nekrolog v *Ženskem svetu* in njegova zavrnitev v *Delu*

Kot da bi se hotel polemično odzvati na Martelancovo poantiranje te poslednje stopnje na Srečkovi dinamično pojmovani razvojni poti, je Tine Debeljak v julijski številki *Ženskega sveta* v svojem nekrologu poskusil v spominu na pesnika ublažiti ostrine, ki bi mu branile čez prag podomačitve v okrilju ekumene liberalno-narodnjaške in krščansko-socialne memorije, in je zato poudaril zlasti tiste poteze njegovega duševnega obraza, ki je v njih zrl vase sklenjene in negibne stalnice:

Boril se je za novo preureditev družbe na *delu* in človeški *ljubežni* in skušal zagovarjati nujnost proletarske umetnosti (predavanje v Zagorju). Kljub vsemu temu resnemu in nervoznemu delu zadnjih mesecev, sem prepričan, da je bila to le prehodna doba, kajti - da bi se Srečko opredelil in se zavzel za razredni boj kot svojo življensko [sic] nalogo, ne morem verjeti.

Bil je preveč umetnik, morda zgolj umetnik in kot tak seveda več en socialist, ki se bo boril na strani ponižanih in razžaljenih, a ohranil bo svojo *svobodo* vsekdar.

Toda *Delo* Debeljaku ni ostalo dolžno: v članku pod naslovom »Duševna lenoba ali duševni nered« je 5. avgusta pisec, ki se je podpisal »L. Z.«, priobčil navedene Debeljakove misli in jih argumentirano zavrnil. Avtorju je očital »malomeščanski nestvor« socializma, ki ne ve za razredni boj, socializma, ki bi bil »z veseljem sprejet in celo povabljen na čajne večere in damske žur-fikse«, socializma »mnogih ljudi, ki so dobrega srca, nosijo dolge lase in pišejo verze o lačnih otrokih in skorjici kruha v materinem žepu«. Toda Dante je zapisal peklu tiste, »ki niso imeli poguma, da bi se izrekli ne za boga ne za hudiča«. Vsi veliki umetniki pa so bili »bakljenosci novih idej«:

Seveda: Srečko Kosovel se ni »zavzemal« za razredni boj. [...] Kdo se pa zavzema za razredni boj. Razredni boj je tu. Družba, ki v njej živimo, povzroča razredni boj. [...] Priznati ta razredni boj [...] pomeni priznati pravico proletariata ne do koščka boljšega kruha, marveč [...] do velikega boja, ki gre za tem, da sprejme [*si*] proletariati državne in socialne vaje v svoje roke [...] da odpravi razredni boj [...] da odpravi gospodarsko in moralno pravico do izkoriščanja posameznika po posamezniku, naroda po narodu, in da zagotovi pošteno življenje vsem, ki hočejo delati.

Srečko Kosovel pa je »proletarsko gibanje dobro proučil in ga doumel. Vedel je, da je vsak človek sad razmer, v katerih živi, in da so prazne fraze o umetnika svobodi do udejstvovanja.« Vizija, ki jo je pesnik strnil v besede

... iz belih vasi bele poti
in vse te poti skozi moje srce⁶

pa se ni mogla poroditi »na križišču, kjer postajajo duševni lenobe in dvoljivci, marveč v vrtincu bojnega viharja, kamor ga je pahnila želja po zmagi ideala, kateremu se bo žrtvoval.« (ib.)

Regentov pečat v Moskvi (1931–1937) in tržaško težišče na topografski osi

Bitko komunistične levice za Srečkovo literarno in duhovno dediščino je pet let pozneje v Moskvi zapečatil Ivan Regent. Tam je deloval od januarja 1931, sprva v svetovnem vrhu Rdeče pomoči (MOPR), nato še pri založniški dejavnosti v tujih jezikih (Komelj, *Pisma, passim*). Od Srečka 16 let starejši tržaški znanec Kosovelovih in po prevratu nesporni voditelj tržaškega delavskega gibanja, doma s Kontovela pri Trstu, je pri sovjetskih političnih in kulturnih oblasteh obveljal kot merodajno oporišče tudi za

članke in enciklopedična gesla o slovenski književnosti in kulturi. Še istega leta je v ugledni strokovni reviji *Literatura mirovoj revolucii* (Književnost svetovne revolucije)⁷ priobčil članek z naslovom: »Revolucionnaja literatura Slovencev. Slovenci i ih literaturnoe nasledstvo« (Revolucionarna književnost Slovencev. Slovenci in njihova književna dediščina). V njem je Srečka brez ovinkov in pogojnikov takole označil: »Revolucionarno naravnani študentje v Ljubljani so začeli izdajati mesečnik »Mladina« pod vodstvom mladega komunističnega pesnika Kosovela« (Regent, *Revolucionnaja* 136). Regentovo oznako sta leta 1937 avtorja, ki sta se podpisala F. Birk in B. Navrockij, povzela v geslu »Slovenskaja literatura« (Slovenska književnost) v 10. zvezku *Literaturne enciklopedije* (glavni urednik Anatolij Vasiljevič Lunačarskij). Toda zvezek je bržkone zavoljo sporne partijske pravovernosti obsežnega gesla »Russkaja literatura« moral obtičati v predalih vse do (po)natisa naključno najdenih, še nepopravljenih krtačnih odtisov leta 1991 v Münchnu (Бирк, Ф. ; Навроцкий, Б. СЛОВЕНСКАЯ, 5. odzadnji odstavek).

A tu nas bolj zanima Regentova analitična ocena o razmerju med Trstom in Ljubljano v prvih desetletjih 20. stoletja, ker nudi še tretjo, tokrat topografsko ter politično in družboslovno os za razumevanje Kosovelovega meteorja: »Slovensko socialistično gibanje v Trstu je bilo vselej bolj levega značaja kot pa v Ljubljani. Ljubljana ni bila nikoli in še zdaj ni proletarsko središče.« (Regent, *Revolucionnaja* 136). Že omenjena avtorja enciklopedijskega gesla pa sta Regentovo misel še razdelala:

Oblikujeta se dve ločeni ideološki organizacijski središči delavskega gibanja – Trst, veleindustrijsko središče (zato je bil tam proletariat složnejši in močnejši), ki je postalo težišče levega krila slovenskega delavskega gibanja, in Ljubljana, središče drobne industrije, ki je v določenem obdobju postalo težišče reformizma. Zato se je leta 1921 slovenska komunistična partija organizirala ravno na osnovi delavskega gibanja v Trstu in v Julijski Benečiji.⁸ (Бирк in Навроцкий 897 [895]; prevod R. K.)

Regentove presoje ne kaže kar tja v en dan odpraviti z zamahom roke, kot je slovensko, od režimske partije blagoslovljeno zgodovinopisje vse do zadnjega počelo z vzvratno presojo, češ: zgodovina se je pač v drugi svetovni vojni izrekla: prestavila je vzvod razvoja z razredne oporne točke na narodnoosvobodilno in se morala pri tem nujno opreti bolj na kmečke kot na delavske množice. Z oceno je pač mogoče celo soglašati. A ravno kulturna zgodovina si pred samozaznavo in samopresojo vloge kulture v preučevanem času in prostoru ter pred zavestjo o njej pri intelektualcih preprosto ne more in ne sme zatiskati oči.⁹ Pa naj bosta ti še kako ideološki in torej nujno »lažni«. Mar ni že Srečko prav z Marxovo natančnostjo oznanjal?

Ljudje ne vedo,
čemu živijo,
in če vedo,
je laž ...
(»Troje čas«, ZD II, 129)

Kulturno-politično obnebe mesta v zalivu po prevratu

Jože Pertot: Pota mladine

Jože Pertot, avtor, ki ga je Martelanc v že navedenem nekrologu označil za idejnega voditelja komunistične mladine, je bil leta 1922 star 25 let. Bil je doma s Kontovela pri Trstu in imel tedaj na plečih že triletno izkušnjo strelskih jarkov na tirolski fronti, po prevratu pa še dobro leto prostovoljnega bojevanja za slovensko severno mejo na Koroškem. Po demobilizaciji leta 1920 se je že junija udeležil vukovarskega utemeljitvenega kongresa KPJ ter sarajevskega ustanovnega kongresa SKOJ-a. Na prelomu leta 1921 v 1922 je pod naslovom »Pota mladine« razgrnil bralcu široko obzorje svetovnega dogajanja v organiziranih vrstah komunistične mladine od izbruha vojne do ustanovitve in prvih let delovanja Komunistične Mladinske Internacionale.¹⁰

Obsežno študijo je objavil v tržaškem *Komunističnem koledarju za navadno leto 1922* (uredil ga je inž. Dragotin Gustinčič). Publikacijo je uredništvo *Učiteljskega lista* (Trst, 20. februarja 1922) v pripisu pod recenzijo izpod peresa Srečkovega prijatelja, na Dunaju in v Bologni izsolanega skladatelja Karla Pahorja, postavilo po tehtnosti ob bok Krekovemu *Socializmu*, Ušeničnikovi *Sociologiji* in Mahničevi *Več luči* in zažugalo: »Dolžnost vsakega učitelja je [...], da knjigo resno preštudira, sicer naj se ne šteje k intelektualcem« (Pahor 48).

Naj tu iz Pertotove študije navedemo le par odlomkov, ki pričajo o književnih referencah proletarskega študenta:

»V njegovi knjižnici zavzemajo častno mesto: Kapital Karla Marxa, sociološka dela Friedricha Engelsa, Država in revolucija N. Lenina, Buharin, Radek, Trocki. Komunistični študentje se zanimajo za opozicionalne spise Hermana Gorterja, Antona Pannekoeka, Henriette Roland-Holstove.«¹¹ (Pertot 152)

Pa še:

»Ljub pesnik jim je Walt Whitman (O, skrivno pravo upora! O neugasni in nepogrešni ogenj!). - Anarhistične, komunistične kakor individualistične teorije niso tuje komunističnemu študentu. Nikdar prej ni romalo v dijaške domove toliko socialistične in anarhistične literature kakor dandanes.« (152–153)

Po obširnih, nadrobno dokumentiranih poglavjih z naslovom »Ustanovitev Internacionale komunistične mladine. Razvoj dveh let.« ter »Organizacija v Italiji in Jugoslaviji« je pri slednji opozoril, da je v Zagrebu oktobra 1919 ob bok konference z »zastopniki komunistične mladine iz vseh pokrajin Jugoslavije« izšel '*Almanah socialističke omladine*', ki sicer ni bil uradno izdanje zveze, napisali pa so ga njeni prvi najboljši člani. (V Almanahu dobimo imena pesnikov nove literarne struje, Cesarec, Krleža, ki propoveduje reakcijo proti nacionalistični umetnosti: 'Plamen - Zenit').« (162)

A organizacija je bila z *Obznanano* kmalu pregnana v strogo konspiracijo:

»Po enem letu javnega delovanja je bila postavljena izven zakona, kakor ves komunistični pokret v Jugoslaviji. Nastopiti je morala pot nezakonitega, podzemnega delovanja, po kateri hodi še danes.« (161)

V Ljubljani je Zveza Komunistične Mladine Jugoslavije štela vsega 130 članov. Toda:

»Poleg tega je imela zveza svoje organizacije v inozemstvu posebno med dijaki vseučiliških mest. Take organizacije komunistične mladine so bile: v Pragi, na Dunaju, v Ženevi in Parizu.

V celi Franciji je bilo 14 organizacij s 500 člani.« (162)

Na mestu je vprašanje, ali je Srečko utegnil Pertotovo študijo prebrati. Odgovor je pritrdilen. Pa ne le zato, ker je njegov tedanji zaupni prijatelj Vladi štel Pertota za svojega duhovnega vodnika na poti v komunizem. Sam Srečkov brat Stano je namreč leto mlajšega Pertota osebno poznal. Oba sta z Albertom Širokom v goriškem učiteljsišču obiskovala isti letnik. Vsi trije so bili deležni disciplinkega postopka zaradi izvenšolskega obiskovanja razprav o verskem vprašanju, ki ga je sprožil stolni vikar in katehet Ignacij Kobal¹² in je Pertota stal dokončne izključitve iz šole. V Pertotovi zapuščini¹³ se je ohranila razglednica, ki mu jo je Stano 24. julija 1920 pisal iz Ljubljane na »Kontovelj – Prosek pri Trstu – Zasedeno ozemlje: Lepa hvala za razglednico in pozdrave z doma! Ali si že obiskal tržaške znance? Starejši Širok je bil te dni pri meni. Zdravo! Piši! Stano Kosovel«. Sam Srečko pa je Jožetovega tri leta starejšega brata Iva, študenta filozofije v Ljubljani, omenil v pismu domačim v Tomaj 9./10. novembra 1922. Oba sta tudi poleg prof. Vebra in drugih šestih njegovih slušateljev podpisana pod pozdravi v razglednici, ki jim jo je Srečko poslal 13. junija 1923 s skupnega izleta na Bledu. (Kosovel, *ZD III*, 425, 431, 1147)

Dušan Kermauner o narodnostnem boljševizmu med Primorci

Ozrimo se v skopih obrisih po političnem in duhovnem obnebjju, ki je obvladovalo podjarmljeno Primorsko na začetku 20. let 20. stoletja.

Leta 1920 so poletni in jesenski škvadristični pogromi nad slovanskimi in delavskimi postojankami v Trstu in na širšem Primorskem izjemno popsešili ločitev duhov med tamkajšnjimi Slovenci. Brž zatem je uveljavitev do Slovencev krivične razmejitvene pogodbe iz Rapalla med Kraljevinama SHS in Italijo zamajala zaupanje primorskih kmečkih množic in drobne- ga meščanstva v obe veji narodnjaškega vodstva: krščansko socialno na Goriškem in liberalno na Tržaškem. Njuno zatekanje pod plašč lojalnosti do vladajoče dinastije Savojevcev, malone »ponašene« po zaslugi črnogor- ske krvi kraljice Jelene Petrović-Njegoš, v naivnem pričakovanju visokega zavetja pred besnenjem fašističnih plačancev, se je odevalo že v prvcato grotesko. Nista še minili dve leti od zločinskega požiga Narodnega doma, ko je tržaško narodnjaško glasilo Edinost 21. maja 1922 ob obisku italijan- skega kraljevskega para v priključeni Primorski klicalo rojake k vdanemu in navdušenemu obhajanju slovesnosti in priobčilo na prvi strani slavno- stno poslanico v hrvaških verzih s takimle solzavim uvodom:

Zdravo, svjetli Kralju,
 Tebi pozdrav šalju
 U stotinu glasa
 Djeca ovog Krasa
 I sinovi Slave
 Sa suzom u oku i klonule glave,
 Što trpe i šute
 Sred nevolje ljute,
 Jer vjeruju u Te!
 [...]
 (R. K. J. 1)

A »svjetli Kralj« je že 5 mesecev po tistem zaupal vajeti vlade vrhovne- mu kolovodji požigalcev Narodnega doma Benitu Mussoliniju.

Mirjam (Fanica Obid), tedaj še povsem sveža Srečkova »muza«, je o svojem doživetju visokega obiska, ko je šolska oblast tolminske učiteljišč- nice postrojila v Gorici v slavnostni špalir, pisala 11. junija 1922 svojemu novemu občudovalcu in literarnemu mentorju v Ljubljano z gnevom in obenem z žlahtno ironijo:

Omeniti moram še, da smo 'zelo' ugajali laškimi visokostim, vsaj dvornemu sprem- stvu, v Gorici, ker nismo klicali 'evviva'. Kako bomo mi, Slovenci, pozdravljali iz svojega ranjenega srca Italijane. 'Balkan' nas spominja, nam kliče v zavest njih podlost, žrtve v Istri, 'Narodni dom' pri Sv. Ivanu, v Barkovljah in še nešteto drugih stvari. [...] Šele na Travniku smo pozdravili kraljico s slovenskim klicem 'živijo'. Dokler ne bo enakopravnosti, ne poznamo kralja ne vladarja. (Kosovel, *Mon* 193).

Med obubožanimi sloji na vasi pa je že izza prevratnih dni plimovalo čustvovanje »narodnostnega boljševisma« (Kermauner, *Temeljni* 62–70). Val mesijanskega pričakovanja odrešenijske zarje z vzhoda je moralo upoštevati tudi samo narodnjaško vodstvo, da bi zajezilo odlivanje volilne vode na mlin Komunistične Stranke Italije. Razmere so ga izzivale, da je tesno in kdaj pa kdaj kar iznajdljivo krmarilo med Scilo lastnega strahu pred domačim komunizmom in Karibdo spogledovanja dotlej zvestih množic z »ognjenim obročem« revolucije, ki se je – po besedah goriškega levega krščanskega socialca Alojzija Resa v *Slovencu*, št 63, Ljubljana, 16. marca 1919 – nezadržno bližal, saj se »širi, vedno dalje segajo njegovi plameni, vedno silnejša in neodoljivejša postaja moč njenih idej...« (iz navedka v Kermauner, *Temeljni* 62). Povratnik iz Rusije, ajdovski likovnik Venio Pilon pa je v tržaški *Edinosti* istega leta v adventnem času poudaril, da »so dandanašnji uprte oči vsega sveta v Rusijo«, ker »vsak pričakuje od nje rešitev iz tega obupnega stanja, ki ga je povzročila vojna« (iz navedka v Kermauner, *Temeljni* 63).

A tudi samim primorskim komunistom, dedičem sekularističnih in pozitivističnih idejnih tokov avstromarksizma, je množični priliv vernih množic v njihovo volilno telo povzročal nemalo praktičnih in teoretskih preglavic. Njihovo glasilo *Delo* je po dokajšnjem uspehu na državnozbornih volitvah leta 1921 razgrnilo na svojih straneh široko, več mesecev trajajočo razpravo pod skupnim naslovom »Odmevi naukov Marxa in Kristususa«, večkrat začinjeno s krilatico, da je Ruska Federativna Socialistična Republika v svojo ustavo vgradila geslo svetega Pavla: »Kdor ne dela, naj ne je.« Dolgotrajna razprava v *Delu* je kljub prepovedi branja komunističnega tiska v Kraljevini SHS odjeknila celo onkraj rapalske meje na straneh ljubljanske katoliške revije *Socialna misel*. Povratna informacija v *Delu*, 18. maja 1922, navaja:

'*Socialna misel*', revija, katero urejata A. Gosar in F. Terseglav [...] prinaša v svojem pregledu pod naslovom 'Marxizem in vera' [...] najznačilnejše misli iz prispevkov k tej naši diskusiji:

V[ladimir Martelanc, Op. R. K.]: Verski problem in komunizem [...] posebno pomemben je stavek: 'Materializem' je postal filozofija meščanstva, proti kateri se mora proletariat boriti.' - A. Špacapan: Odmevi naukov Marxa in Kristusa [...] Pisec se označuje za resničnega katoličana, ki veruje v vse dogme katoliške cerkve, je pa obenem pristaš komunizma. [...] - Ruski: 'Vera in sodobni komunizem' [...] ne prinaša nobenih novih vpogledov in se giblje v toku starih materialistično-marxističnih gesel. - I. B.: Komunizem in vera [...] Pisatelj sodi, da nasprotstvo med krščanstvom in komunizmom ni bistvenega, ampak akcidentalnega značaja. Če se cerkev ne veže z reakcionarnim družbenim redom in če se na drugi strani komunizem ne veže z materialistično dogmatiko, to nasprotje odpade.'

Objavljamo to, da sporočimo našim sotrudnikom, kako mislijo o njih slovenski krščanski-marxisti.« (»Odmevi naukov Marxa in Kristususa.« *Delo* 3.131: 3)

Bitka za politično hegemonijo med primorskimi izobraženci

S svojo miselno širino je Martelanc tako spretno namakal svoje strankarske mreže v vode primorskega krekovskega izročila na vasi. Toda magmatska nerazločenost duhov med razumniki je komunističnemu vodstvu hkrati grozila, da bodo v kalnih vodah vseslovanske vzajemnosti, zlivajoče se z mistiko prostodušnega mesijanstva in milenarizma, politično naposled vendarle udobneje in uspešneje ribarili premožnejši krogi tržaškega in goriškega meščanstva. Le ti so namreč poleg osrednjih glasil (tržaške) *Edinosti* in *Goriške straže* gmotno podpirali in pogojevali tako rekoč vso siceršnjo slovensko periodiko na Primorskem z izjemo komunističnega *Dela*. Ker pa je Zveza slovenskih učiteljskih društev, vplivno stanovsko in strokovno združenje kakih 700 in več slovenskih in hrvaških primorskih učiteljev in učiteljic v Italiji, svoje delovanje v dobršni meri zalagala iz lastnih virov s sorazmerno zasoljeno članarino, sta njuni vplivni glasili *Učiteljski list* ter širokemu krogu najmlajših bravcev namenjeni *Novi Rod* v očeh prisebnejših slovenskih vodilnih komunistov postala kmalu prednostno prizorišče kulturno-političnih prizadevanj in prerivanj za idejno prevlado in hegemonijo med primorskimi Slovenci. Mladi komunisti pa so z Martelancem na čelu namenili posebno pozornost slovenskemu učiteljskemu naraščaju, ki se je šolal v tolimskem učiteljskišču in bil gost »Konvikta Francesco Škodnik«. ¹⁴

Nikakor ni tedaj naključje, da se je prav okrog teh dveh občil kmalu razvnela strastna polemika, ki je marca 1922 s stolpcev tržaškega *Dela* neusmiljeno oplazila prav Srečkovega brata Stana, učitelja in novinarja, urednika ljubljanskega liberalnega Jutra, sodelavca Učiteljskega lista ter sveže imenovanega odgovornega urednika *Novega Rodu*. Prah, ki ga je dvignila, pa ni mogel kar tako mimo mlajšega pesnika že zato, ker mu je prav Vladi izbruh afere izrecno napovedal v nedatiranem pismu ¹⁵ s temile sklepnimi besedami: »Pred 2 tednoma sem bil v Sežani pri [Jožetu] Pahorju, kjer sem dobil tudi Stana. Tvoj brat bo imel sedaj krasne afere! Boš videl! Piši takoj!« (Kosovel, *Mon* 177)

Toda prijateljeve spodbude k nemudnemu epistolarnemu odzivu Srečko ni uslišal. Vladiju je namreč odgovoril z najmanj enomesečno zamudo in se mu nekam izmikajoče opravičil, pravzaprav le nejevoljno izgovoril: »Tako je bilo, da Ti nisem mogel odpisati takoj.« (Kosovel, *ZD* III, 349). Ob Stanove – tedaj že javne – »krasne afere« pa se niti z besedico ni obregnil; slutimo pa že lahko, da zamudi in zadržanosti pri odgovoru ni bil tuj vsaj kanček zamere zavoljo prijateljevega morda preočitnega in preveč samozavestnega ponašanja s skrivno »posvečenostjo« v njihovo ozadje, začinjena, tako se zdi, s ščepcem že kar neučakane privoščljivosti.

Predigra Stanovih »krasnih afer«

Oglejmo si najprej predigro izbruha Stanovih »krasnih afer«.

Aprila 1921 so italijanske šolske oblasti oklicale v Trstu deželno šolsko konferenco. Na njej je starejši šolnik Ferdo pl. Kleinmeyer v imenu ožjega kroga slovenskih in hrvaških učiteljev postregel z izjavo o lojalnosti slovenskega učiteljstva do nove države in se v njej skliceval na velikodušnost in pravičnost italijanskega naroda, češ da »bo gotovo privolil v boljšo bodočnost in olajšal svobodni razvoj kulturnih sil slovenskega prebivalstva in temu primeren razvoj šolstva« (Jevnikar, »KLEINMAYR« 61). Od politično nepremišljene poteze se je ogradilo še zlasti sežansko učiteljsko društvo pod vplivom nekaterih že komunistično preorientiranih članov (Alojza Hreščaka, Jožeta Pahorja in dr.). Toda razhajanja v učiteljskih vrstah se politično še dolgo niso zbistrila. V *Delu* je inž. Gustinčič¹⁶ 9. decembra 1921 v članku z naslovom »Učiteljska strokovna zveza in naloge njenih komunističnih članov« zato sicer pozdravil korak, s katerim se je učiteljstvo na zborovanju v Vipavi ogradilo od izjave, hkrati pa pograjal polovičarstvo dileme, pred katero je obtičalo, češ: [...] »Ali smo kot delavska kategorija politično zreli ali nismo? Zveza - strokovna organizacija, ali literarna korporacija?« (Gustinčič, »Učiteljska« 3)

Prvi dokaz še nezadostne zrelosti slovenskega primorskega učiteljstva je avtor članka uzrl že v dejstvu, da si je dilemo sploh šele tedaj zastavilo. »Drugi dokaz pa je ta, da g. Ferdinand Kleinmayr po znani svoji izjavi še vedno klobasari v 'Učiteljskem listu'. To ni drugače mogoče, kot da so slovenski učitelji po svoji ogromni večini Ferdinandi Kleinmayerji.« (ib.)

Od svoje ofenzive v smeri vse strožje ločitve duhov med primorskimi razumniki Gustinčič ni odjenjal. Stopnjeval jo je že 12. januarja 1922, spet v *Delu*, ko je v članku z naslovom »Učiteljski list« obračunal z glasilom in z uvodnikom učitelja Cirila Drekonje v prvi novoletni številki (1. januarja 1922, leto III, št. 1), spotoma pa še z *Novim Rodom* in njegovim sveže imenovanim glavnim urednikom Stanom Kosovelom.

Drekonja se je bil v svojem članku (Drekonja, »Šolska« 1922) pri obravnavi načela »delovne šole« naslonil na nazore nemškega pedagoga Georga Kerschensteinerja (1854–1932) o »amerikanskem tipu 'delovne šole'«. Inž. Gustinčič pa se je v svojem odzivu vanj hudo obregnil in mu poočital, da premleva že zdavnaj prežvečeno krmo ter njega in njegove stanovske vrstnike pozval, naj si za sodobnejši zgled raje vzamejo spise Aleksandra A. Bogdanova o proletarski kulturi, Buharinov »Abecednik komunizma«, brošuro »Das Kulturwerk Sowjet-Russlands (Dunaj 1920)«, zvezke iz niza *Russische Korrespondenz*, Arthurja Ransomea »Six semaines en Russie en 1919« (angleški izvirnik: »Six Weeks in Russia in 1919«) ter Santina Caramelle »Le scuole di Lenin« (Gustinčič, »Učiteljski« 4).

Toda avtorjeva netaktna vehementnost je sprva zanesla nemalo zadrege v same vrste primorskega komunističnega razumništva. V listnici uredništva *Učiteljskega lista* ji je dal duška urednik ter pisatelj in učitelj Jože Pahor, ko je užaljeno pristavil namig: »Resnica je namreč in priznal jo bo tudi G.[ustinčič], da je '*Učiteljski list*' tudi idejno vendarle ves drugi kot je bil, da o »meglenosti« niti ne govori[mo] ne«, češ: mar ne prevzemamo ravno učitelji komunisti že zdaj vse tehtnejšo in vplivnejšo vodilno vlogo pri stanovskem glasilu?

A Gustinčič se ni vdal. V repliki v *Delu* (2. februarja 1922) je pod naslovom »Višje!« najprej ugotovil: »Moj članek '*Učiteljski list*' je užalil na desno in na levo. [...] Toda prijatelji na levi pa bi me ne smeli napačno razumeti« (Gustinčič, »Višje!« 4). Kajti delavcu je treba vendarle povedati »tudi, kako mora gledati na današnjo buržoazno šolo, ki je ravno tako instrument buržoazne oblasti [...]. Naši politični somišljeniki med učiteljstvom bodo stvari dosti bolje služili, ako pričnejo moje misli resno diskutirati, kakor pa če se postavljajo na neko a priori grajajoče in odklanjajoče stališče.« (*ib.*)

Inž. Gustinčiču so se ob odzivih na njegove članke – ti pa mu po razgledanosti in tehtnosti ugovorov res niso segali do živega – polemične peruti čedalje bolj bohotile, njegov pogled pa je strmo prežal za sleherno novo priložnostjo. Slednja, prav mastna, se mu je ponudila na valu kar dveh povodov – glavnega in stranskega. Pri obeh pa je, kot kaže, osrednjo vlogo odigral prav Stano Kosovel. Priložnost je inženir oberoč pograbil in na Stana kot *pars pro toto* navalil v hudourniškem listku z naslovom »Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev«. *Delo* ga je objavilo v treh daljših zaporednih obrokih 9., 16. in 23. marca 1922. (Gustinčič, »Duševna« I, II, III)

Oglejmo si zato ozadje obeh povodov. Pri prvem se nam le-to razkrije ob branju pisma z datumom 20. marca 1922, objavljenega šele ob tretjega obroka Gustinčičevega listka. Uredništvu *Dela* ga je poslal v objavo pesnik Janko Samec, eden od ustanoviteljev *Učiteljskega lista* in *Novega rodu*, ker ga je v urednikovem pripisu k drugemu obroku (Gustinčič, »Duševna« II) zbodel očitek, da uredništvo *Novega Rodu* ni objavilo pisma ruskih otrok evropskim vrstnikom, da bi jih opozorili »na gladujoče ob Volgi« (Samec, »O čisti«). Samec pač prizna, da mu je v prvi polovici novembra 1921 *Delov* urednik Jože Pertot izročil pismo v objavo in da se je sam brez pridržkov ponudil, da ga pospremi s komentarjem, zato »da bo vpliv te karitativne akcije čim večji.« (*ib.*). Iz istega razloga se je tudi odločil, da z objavo počaka na prvo številko v novem letu 1922, »da ne bi obtičalo v starem letniku in bi se s tem njegova važnost zmanjšala«. A zataknilo naj bi se bilo iz njemu neznanih razlogov pri »predaji uredništva v druge roke«.

Vajeti uredništva je namreč prav januarja 1922 prevzel Stano Kosovel. Samec se je iz zadrege nazadnje izvil v pilatovsko zasukano duhovičenje, ko je za svoje besede izjavil, da »niso nikako osebno opravičilo, ki bi itak ne imelo nobenega pomena več, zdaj ko je inž. Gustinčič [...] napravil iz vseh slovenskih pisateljev taka 'strašila', da bodo, reveži, ob bodoči proletarski revoluciji gotovo viseli na najvišjih mestih. Toda to je zadeva, ki naj jo rešita z g. St. Kosovelom sama, ker sta jo že enkrat načela.« (ib.)

A na to priložnostno zamero in nejevoljo se je cepil glavni, vsebinski povod za Gustinčičev siloviti protiudar. Stana Kosovela je namreč – kot tudi Samca – v Gustinčičevi polemiki z Drekonjo zbodla v živo tale obrobna inženirjeva invektivna zoper zdaj že »njegov« *Novi Rod*:

Proč s historijenosnim 'Novim Rodom'! Ne gaitite v mlada srca izmišljene fantastične prošlosti, ampak polnite jih z umevanjem krute sedanjosti in z vero v svetlejšo bodočnost, ki si jo morajo s svojim delom ustvarjati. Odkrivajte jim svoje lastno gorje, gorje njihovih starišev in njih samih. Z 'Novim Rodom', kakršen je danes, pa ustvarjate sebi nove sovražnike, ljudi, ki vas bodo zaničevali. (Gustinčič, »Učiteljski«).

Zato je Stano v odzivu v *Učiteljskem listu* pod naslovom »Novi Rod in g. inž. Gustinčič« sebe in otroški list malce svetohlinsko vzel v bran, češ, saj vendar v celoti ustreza inženirjevim zahtevam po slikanju gorja, po umevanju krute sedanjosti in po veri v svetlejšo bodočnost (Kosovel Stano, »Novi«). Sodba o tem, »ali je 'fantastično' gradivo objavljeno v 'Novem Rodu' za otroke primerno ali ne [...] pa pripada edinole bravcem in vzdrževalcem« lista, »otrokom, ki imajo ob čitanju lista pred očmi samo lasten svet, nedotaknjen od umevanja 'izmišljene fantastične prošlosti', od 'krute sedanjosti' in od 'vere v svetlejšo bodočnost'« (ib.). O sebi pa je pribil: »Vsako vredno, duhu časa odgovarjajočo, življenja zmožno idejo cenim, podpiram in jo pomagam uveljavljati [...]. Zavračam pa odločno vsako destruktivno idejo, ki nima v sebi ni trohe konstruktivne sile« (ib.).

»Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev«

1. del

Videti je, kot da je Stanov obrambni in vse opravičujoči ekumenski ton Gustinčiča le še bolj razkačil. Pred njim se je tako na samem začetku svojega triperesnega listka usločil v vzvišeno in malomarno držo: »Kosovelov članek je tako reven, da radi Kosovela samega, ki ga poznam samo po par njegovih skromnih pesmih in po tistem članku in ki mi torej ni storil nikoli nič žalega – nisem mislil odgovoriti nanj.« (Gustinčič, »Duševna« I). Toda v »revščini« njegovih argumentov je prepoznal značilno miselno in značajsko potezo zbežanosti njegove generacije ne le na Primorskem, kajti:

[...] nova stremljenja mladih, ki se sicer energično, ali do skrajnosti kaotično prikazujejo na slovenskem kulturnem obzorju, me vedno bolj uveravajo, da je Kosovelova revščina tipična za skoro vso mlado generacijo slovenskih intelektualcev, ki v teh časih preživljajo eno največjih duševnih kriz, kar jih je kedaj preživljala slovenska intelektualna mladina.

Sam sodi, da le-ta izvira

iz nasprotja, ki se poraja med ogromnimi socialnimi in kulturnimi nalogami, ki jih vsak nov trenutek kopiči v nebotičnih skladih na njeno pot, in skrajno zanikerno duševno predpripravo za reševanje teh nalog. (ib.)

A temu se ne gre pretirano čuditi, saj je duševno življenje malih narodov:

[...] v večji meri odvisno od duševnega življenja sosedov, kakor duševno življenje velikih narodov. Naši mladi intelektualci so živeli med vojno brez kulturnih stikov s širokim svetom in žive danes (v Jugoslaviji) obdani s kitajskim zidom od vsega ostalega kulturnega gibanja.¹⁷

Gustinčič dalje sodi, da se njim

stavijo problemi, ki se stavijo vsemu svetu, a za reševanje teh problemov ni materialnega znanja. Politično in duševno zaslužnjena po mladi skrajno brezobzirni parvenijski buržoaziji, kakor ni bila slovenska omladina še v nobeni minimalno funkcionirajoči vladavini do sedaj, predstavlja – da se izrazim moderno – pravega 'plesalca v ječi.' (ib.)¹⁸

Toda v prispodobi se je po avtorjevem mnenju vendarle utrnil drobec resnice, saj meni, da ogromna večina mladine čuti,

da je ta ječa nekaj strašno provizoričnega, da je življenje, ki ga živi, nekaj strašno preživelega. Toda odgojena v strogi verski šoli in v najzanikernejšem malomeščanskem duhu in v naivni ideologiji malega narodiča, ki ima v zgodovini kapitalistične družbe samo eno pot, namreč od razočaranja do razočaranja, se obnaša kakor človek, ki se prebujata iz težkih sanj. [...] Nikake smernice, nikakega obzorja, nikakega svetovnega nazora. Vsakdo vleče s seboj, kar je slučajno pograbil kje na gnojišču stare družbe, ki jo mora naglo zapuščati. (ib.)

Tu Gustinčič izostri svoj razločevalni vpogled v ugotovitev, da imamo opraviti z »dvema strujama [...]. Prva rešuje slovensko kulturo, slovensko domovino, slovenski jezik – v gladkih zvenkljajočih verzih seveda – in 'simpatizira z vsem' kar je 'moderno', kar je 'etično' – seveda tudi s komunizmom – in od te ne more biti prav ničesar. Njena pot vodi skozi knjižnico ljubljanskega magistrata na Visoko, da se pokloni častitljivim svetinjam

'svoje' domovine.« (ib.)¹⁹ A ostale mlade sile inž. Gustinčič bodri in spodbuja, saj »iščejo sebe in se bodo našli, če so zadosti močni, da bodo pljunuli na vse, kar je za njimi, toda ne samo na forme ampak – in to pred vsem – tudi na vsebino. // Pot teh poslednjih pa zahteva celih junakov, zakaj ona vodi med 'narodnim bordelom' in kapitalističnimi jetnišnicami.« (ib.)

2. del

Odmevno polemično skovanko in politično invektivo o »narodnem bordelu« pa se je avtor namenil nazorneje obrazložiti šele na tretji in zadnji postaji svoje listkarske nadaljevanke (Gustinčič, »Duševna« III). Na drugi pa se je najprej retorično vprašal, ali ni že sama po sebi zgovorna Stanova eskapada v zamero zastran njegovega povsem obrobnega spotikanja ob *Novi Rod*, ko pa se na ta način izmika prav tršemu orehu kritike Drekonjevih nazorsko ohlapnih in politično omlednih pogledov na sodobno vzgojo. Odgovor si poišče v šibkih točkah Stanovih argumentov, da bi jih s prisilnim navajanjem in oponašanjem nazorno prignal do absurda in pribil na križ njihovih skrajnih posledic:

Mladi slovenski intelektualec torej odobruje (podpira in pomaga) vsako 'vredno, duhu časa odgovarjajočo, življenja zmožno idejo'. On n. pr. odobruje (podpira in pomaga) Zvezo narodov,²⁰ ki omogočuje suženjstvo nepregledne množice vrste narodov, kot Indijcev, Egiptčanov, Turkov, Arabcev, različnih afrikanskih plemen, Nemcev – pa tudi Jugoslovenov (tudi Slovencev), ki edina omogočuje krvavo izkoriščanje milijonov in milijonov delavcev in kmetov vseh delov sveta [...]. (Gustinčič, »Duševna« II)

Avtorjeva ironija se nato nezadržno stopnjuje v strupen sarkazem:

Ravno tako pa mora biti 'brumen' slovenski intelektualec tudi odločno proti vsaki sili, ki bi hotela 'Zvezo narodov' porušiti, zakaj taka sila je 'destruktivna' in [...] 'nima ni trohe konstruktivne sile'.

Vsaka 'konstruktivna' ideja namreč pomaga umevati 'kruto sedanjost' in budi vero v 'svetlejšo bodočnost'. Čisto prava ideja, ki je konstruirala tanke, je nedvomno naučila marsikoga umevati 'kruto sedanjost' in marsikomu zbudila vero v 'svetlejšo (še preveč svetlo!) bodočnost'. Ideje velike Italije, velike Jugoslavije, velike Nemčije, velike Britanije in vseh drugih velikih imperializmov so gotovo zelo 'konstruktivne' in tako Stanu Kosovelu in njegovemu tipu intelektualcev res ne bo kmalu nestalo²¹ 'spodbude' v svetlejšo bodočnost. (ib.)

Revščine s tem še ni konec:

Naši mladi intelektualci mečejo kakor otroci gumaste žoge²² okrog sebe tudi sledeče prazne fraze: »etični zakoni«, »etična načela«, »etična umetnost«, »čista kultura«,

»revolucija«, »revolucionar duha« in podobno. Vse to so za te ljudi absolutna, ki ne dopuščajo nikakih relacij. Umetnost je umetnost – samo ena, »čista«; etika je etika – samo ena; kultura je kultura – tudi samo ena, čista; svoboda je svoboda – svoboda »na splošno«, menda tudi »čista«; resnica je resnica – samo ena itd. (ib.)

Nato Gustinčič ošvrkne sprenevedavost Stanove trditve, da prepušča urednik sodbo o primernosti gradiva, ki ga prinaša *Novi Rod*, le »otrokom«, kajti iz psihologije vemo, da »človek ne nosi v sebi nikakega sveta, ki ga ni prejel kot predstave potom utiskov na svoja čutila od zunaj. To vejo tudi pisatelji in izdajateli 'Novega Rodu' in zato je njegovo gradivo skrbno preračunano na to, da izzove v mladih otroških srcih tiste utiske, tisti svet – ne torej lasten! – ki si ga sami želijo.« (ib.)

Končna sodba o mladinskem listu je v Gustinčičevih besedah hkrati laskava in porazna:

'Novi Rod' je najboljši buržoazni mladinski list, kar jih je dosedaj pisala slovenska buržoazija. [...] Zaveda se korenito, da je njegova naloga pripravljanje duševne predispozicije za osvobojenje slovan.[ske] buržoazije na Primorskem. Njegov program »V Svet!« je jasen. »Longobardi in Slovenci v naši deželi« je temu cilju zavestno ponarejena in prikrojena zgodovina. »Zgodbe kraljeviča Marka« so prepotrebni korelat k tej zgodovini. Multatuli je velik pisatelj, ali njegova »Pravljica o japonskem kamnoseku« vrši izborna Ferencigovo delo²³: proletarski otroci, ne želite si iz zatohlih izb, zakaj vaš sedanji položaj, vaše uboštvo je velik božji dar! [...]. (ib.)

3. del

Na zadnji etapi svoje filipike si Gustinčič končno privoščič še uničujoč sarkazem na rovaš narodotvorne domišljavosti in svečeniške nedotakljivosti, ki se vanju odeva politični oportunistem slovenskih umetnikov:

Slovenski umetnik je naravnost profesionalno uverjen, da nima umetnost ničesar opraviti ne s filozofijo, ne s sociologijo, niti s kako drugo vedo, a – seveda – še najmanj s politiko in vsakdanjim življenjem.

– Oprostite, jaz sem umetnik!

Umetnik plava, kakor sveti duh, nad vsem. On mora biti z vsemi ljudmi na svetu uljuden [vz] in prijazen [...]. Samo bog ne daj, da bi se zameril na desno ali na levo. S komunisti zelo uljudno, zakaj to je bodočnost! Ali gospode demokrate globoko pozdravljaj, ker oni so sedanjost! (Gustinčič, »Duševna« III)

Če naj pristni »kulturni delavec« gradi na razvalinah starega, mora svoje gradivo in orodje dodobra spoznati, kajti:

Vsak napredek obstoja iz rušenja in zidanja.
Literat, ki pozna samo beletristiko – je revež.
Slikar, ki pozna samo kompozicijo barv in oblik – je revež.
Filozof, ki pozna samo filozofijo – je revež.
Inženjer, ki pozna samo svojo stroko – je revež.
[...]. (ib.)

Prav zanimivo je zasledovati, kako se polemiku ob plimi politične strasti retorični stavek in ritmični korak malone samodejno preurejata v hičnično vznesenost ter v sicer grobe pa vendar malone pesniške obrise. Kulturni delavec

[...] mora po svoji lastni poti dalje in čim zvestejši ostane tej svoji poti, čim brezobzirnejši, čim manj kompromisov, tem večje njegovo delo.
Kadar pa 'kulturni delavec' krene s te poti, tedaj se prostituira.
Na Slovenskem imamo v tej dobi pravi narodni bordel.
Če prevzame Albreht uredništvo Ljubljana.[skega] Zvona, je to narodni bordel.
Če piše Albreht v list, v katerega piše Silvin Sardenko, je to narodni bordel.
Če slikar Tone Kralj, sotrudnik 'Treh Labodov', tekmuje za spomenik za Primorje, je to narodni bordel.
Če Alojzija Štebijevega piše v revijo, ki ima tak-le program: »Ustanovitev narodne države ni samo okvir, ki v njem živimo in delujemo, ampak nam je tudi dobrina, ki jo je treba ščititi in krepite« - je to narodni bordel.
Če delajo pisatelji »Cankarjevega Zbornika« iz Cankarja »samoumetnika« in slovenskega nacionalca, svojim žalostnim podobam enakega – je to narodni bordel.
Če Oton Župančič sklada pesmi dr. Ivanu Tavčarju in se mu hodi klanjat na Visoko – je to višji narodni bordel. [...]. (ib.)

Rešitev iz »narodnega bordela« vidi inž. Gustinčič pri mladini le v ločitvi duhov na temelju najstrožje študijske in delovne discipline:

Koliko bodočnosti ima nova umetniška struja na Slovenskem?

Neki moj mlad prijatelj mi je prinesel vest, da je uredništvo »Treh Labodov« povabilo tudi Otona Župančiča na sodelovanje.²⁴ To je že narodni bordel in tu je smrt.
Bodočnost te umetniške struje je v neizprosni ločitvi duhov na Slovenskem. Njen pomen je tolik, kolikor bo zavrgla v svojem duševnem delu vsa dosedanja »piškova« narodna merila in merila svoje proizvode z internacionalnim, svetovnim merilom. (ib.)

Napadalna ostrina in zadirčnost sicer uglednega avtorja je Stana Kosovela bržkone globoko prizadela. A iz tesnobe občutja, da si ga je Gustinčič pravzaprav privoščil zgolj kot prejkone naključnega grešnega kozla za tako strog in neizprosno obračun z zbežanostjo tedanje mladine, se ni znal izviti in dvigniti, da bi sprejel inženirjev izziv (»Višje!«). Stano se je v stiski in teoretski neobglenosti spustil le še ... nižje. V *Učiteljskem listu* je izzivalcu, da bi se ga le čimprej otrešel in znebil, namenil bolj kilavo puščico:

Skromni verzi za klobuk

(in ne v buržoazni album) inž. Gustinčiču, utemeljitelju reda
Narodnega Bordela in disponentu s svetinjo Duševne krize mladih slovenskih
intelektualcev.

Bordel je čisto tvoja stvar;
ti si njegov ustanovitelj,
ti si mu vzornik in učitelj;
ostani mu še - gospodar!

Skromnost Stanovih verzov tokrat resnično ni potrebovala izrecnega poudarka v izvornem naslovu. Uredništvu Dela je z njo pravzaprav prišla na roko. Preračunalo je namreč, da zadostuje, če jih pod naslovom »Duševna višina slovenskih buržoaznih intelektualcev« avtorju ironično oponese z gladkim ponatisom in preprostim pripisom: »Takole odgovarjajo slovenski 'kulturni delavci' na članek sodr. Gustinčiča 'Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev' v '*Učiteljskem listu*'.«

A polemika ni ostala brez globljega in daljnosežnejšega odmeva. Tako se je, denimo, že Martelanc nanjo navezal v spremni besedi k ponatisu Cankarjevega predavanja tržaškim delavcem iz leta 1913 (»Slovensko ljudstvo in slovenska kultura«) v *Delu* 11. maja 1922: »Ko je sodr. Gustinčič v prejšnjih številkah 'Dela' neusmiljeno a po vsej pravici podvrigel ostri kritiki kulturno stremljenje naše mlajše generacije, mislim, da je ravno sedaj na mestu, da prinese 'Delo' to predavanje Ivana Cankarja [...]« (Martelanc, »Podlistek«)

Tako je Vladi ponudil Srečku čez prepad morebitne prizadetosti zastran Gustinčičevega obračuna s Stanom most idejne sprave²⁵ v imenu obema ljubega Vrhnicačan.²⁶

Stano in Srečko

A nas zanima predvsem, kako se je ta večmesečni besedni spopad dotaknil Stanovega brata Srečka.

Družinski ponos mu bržkone ni dal, da bi tako silovit napad na Stana ne zaskelal tudi njega, kljub temu da je bil osebni odnos med bratoma od nekdaj dokaj hrapav. Po drugi strani pa je inž. Gustinčič vendarle sprožil obilico tehtnih vprašanj, ki so ostroumnega in rahločutnega maturanta že dalj časa vznemirjala in ki sta jih zasebno zanesljivo že pretresala in pogrevala s prijateljem Vladijem, »kljub temu, da [sta bila] v različnih stvareh še drugačnega mišljenja« (Kosovel, *ZD III*, 371).

Oglejmo si zato поблиže vsakega od obeh nakazanih krakov čustvene- ga precepa, v katerega se je moral Srečko ujeti.

Začnimo pri psiholoških predpostavkah »hrapavosti« v odnosu med bratoma, ki se je sčasoma stopnjevala v resno nazorsko razhajanje in je naposled bruhnila na površje z vso ostrino v Stanovi pisemski obsežni ter milo rečeno osorni zavrnitvi Srečkovih načrtov s pesniškim prvencem v razvpitem pismu 29. avgusta 1925 (Kosovel, *ZD III*, 1175–1177) ter v Srečkovi nemara še ostrejši a suvereno elegantni in samozavestni repliki z doma v Tomaju 19. septembra 1925: »Da si ti žurnalist žalibog tudi že po duhu, ne samo po telesu, že vem od nekdanj [...] Ne morem Ti reči, da si omejen, pač pa, da si *dogmatik* prave *Mabničevske vrste*²⁷, če ne hujši.« (Kosovel, *ZD III*, 479).

Lahko bi se sicer pri razumevanju njunega odnosa zadovoljili z obzirno pa vendarle dovolj povedno Ocvirkovo spremno besedo k Srečkovim pismom bratu. (Kosovel, *ZD III*, 1170–1172)

Vendar menim, da so nam na voljo viri, ki odstirajo tančico z nekaterih globljih duševnih plasti medbratovskih trenj in zoprnanj. Poveden se mi zdi v tem pogledu že simptomatičen zamolk, ki si ga je Stano dovolil objaviti uvodnega spominskega prispevka (»Srečko Kosovel med Ljubljano in Trstom«) za zbornik, ki ga je v Trstu leta 1970 na pobudo Borisa Pahorja založila revija *Zaliv* pod naslovom »Srečko Kosovel v Trstu«. Po Stanovi smrti 12. 2. 1976 je namreč revija *Sodobnost* (1977, letnik 25, številka 5) priobčila tudi dotlej neobjavljene odlomke iz pripravljalnega gradiva za omenjeni prispevek (Kosovel Stano, »Iz spominov«).

Psihoanalitik bi, denimo, bržkone zastrigel z ušesi pri sledečem odkritosrčnem a spočetka zamolčanem pričevanju o Srečkovi najzgodnejši mladosti v odročni Pliskovici. V petorici učiteljevih otrok

je prišlo kmalu do nekakšne ločitve duhov [...] Trije starejši otroci smo imeli nekakšno zvezo, ki je najmlajšima dvema – Anici in Srečku – zapirala pot do nas. [...]. Mlajša dva pa sta tiho ždela v kotu brez pravic in čakala na milost usode. Srečko je moral paziti, da ni prišel pri nas v zamero. [...] Starejši trije smo seveda bili vedno nad njim. [...] Od časa do časa pa smo se zatekli celo k ustrahovalnim sredstvom, ker smo videli, da ga neke stvari bolj vznemirjajo kakor nas. Za pliskovško cerkvijo je stalo v polkrogu nekaj zapuščenih domov, neobljudenih hiš, katere so lastniki ostavili.²⁸ [...] Kričali smo in vpili, da je odmevalo vsenaokrog. Lučali smo tudi kamenje v okna zapuščenih hiš z železnimi križi. Kadar nam je bilo dovolj prešernosti, pa smo se poskrili in pustili bratca brez pomoči in odziva. [...] Posnemali smo mrmrajče glasove renčočih psov in cvilečih mačk, a tudi drugih gozdnih prebivalcev. Srečko je dostikrat koprnel od strahu. Ko smo ga tako dodobra opetnajstili, smo odšli domov, on pa je navadno prijokal za nami. (Kosovel Stano, »Iz spominov« 510).

Pričevanje opozarja na nekatere naravnost sadistične poteze pri prorojencu, kot da bi bratčevo rojstvo podzavestno doživljal v znamenju

grožnje lastnemu moškemu prvenstvu in vstopa nepoklicanega tekmeča v Ojdipov trikot.

Sploh pa niso niti Stanova mladostna leta bila posuta z rožicami. Odrasel je v družini, ki je s tržaškim slovenskim »liberalnim« narodnjaštvom delila varljive upe v slovansko vzajemnost, utvare v »ujedinjevalno« vlogo Srbije med južnimi Slovani, željo po vstopu Italije v vojno v upanju, da bo maščevala avstrijsko-nemško nadutost in avstrijski preračunani napad na Srbijo. Sam pa je moral obleči ravno uniformo osovražene črno-žolte monarhije, ji služiti na tleh okupirane Srbije in doživeti v njej nečastno razsulo habsburške vojske. Doletela pa so ga še hujša razočaranja: mornariški prispevek tržaškega narodnjaškega vodstva k italijanski zasedbi Trsta in Primorja (Kermauner, *Temeljni* 7–21), polom slovenske politike na Koroškem, priključitev Primorske Italiji, stopnjevanje fašističnega divjanja. Kdo bi Stanu zameril, da se je – brodolomec tragedije na evropskem oceanu – tako krčevito, že kar narcisoidno oklenil lastnega pesniškega peresa kot edine, rešilne in zveličavne bilke.

O tem, kako pronicljivo je sam Srečko sprevidel bratovo narcistično in jalovo priklenjenost na lastno poezijo, se je mogoče prepričati iz čudovite, psihoanalitično nadvse pronicljive prispodobe, ki mu jo je ponudil v pesmi v prozi pod naslovom 'Iz knjige 'Oblikovanje' in pod geslom »Razlika med Teboj in menoj. – Stanotu«:

Ob morju si si sezidal belo palačo. Vem, ti nočeš v njej kraljevati, in to je zlo. Suženj si njene lepote: stojiš pred mramornim vhodom s sulico zlato. In jo varuješ, da je ne skrunijo.

Hočeš, da bi te zrcalila, da bi se v tebi zrcalila. Ljudje pa jo gledajo in se čudijo, da ne kraljuješ. [...] Ti pa stražiš pred njo kot poslednji njen hlapec. Čudiš se, da ne romajo k njej. Ne veš, da ljudje še živijo v brlogih, v podstrešjih, v tovarnah in ječah? Tvoja palača je njim le pekoča bolest. (Kosovel, *ZD II*, 243).

Jungovsko razgledana bralka in bralec pa ne bosta ostala ravnodušna tudi pred povednostjo sanj, ki jih je Srečko s tako prisrčno prostodušnostjo razodel domačim v Tomaj v pismu 29. oktobra 1922, le dobrega pol leta po Stanovih 'krasnih aferah': »Kaj pa čebele? Jaz sem imel čudežne sanje: da je bilo toliko medu, da ste bili vsi namazani po bradah in licih in da so vas zelo zelo opikale, zakar so drugi menili, da se redite. Posebno Stano.« (Kosovel, *ZD III*, 417).

Čebele so pradavna prispodoba organiziranega delavstva, a s svojimi krili in želom povrh tega še angelsko pravičniška in maščevalna bitja. Pa je med pravičništvom in pravico res vselej enačaj? Učiteljska družina resda ni bila proletarska, a je vendarle prizadevno in radodarno delila vsakomur, ki mu je bilo šolanje dostopno, med znanja, saj ga je sama pridelovala v

takem izobilju, da so bili z njim vsi namazani po bradah in licih. Seveda si je družina od pridelanega medu ne le duševno, pač pa tudi gmotno kolikor toliko opomogla: kanila si je sezidati nov dom. Po mnenju nevoščljivcev pa se je celo pretirano zredila. »Posebno Stano«, ker je od učiteljskega poklica presedlal k žurnalizmu, in to kar k slovenski liberalni jari gospodi! Če je mnenje »drugih« do družine kot take nemara krivično, mar ni ravno pri Stanotu zadelo v tarčo in je mogoče navsezadnje prav, da se je roj čebel nekega komunističnega gromovnika znesel s 'krasnimi aferami' ravno nadenj? Zato pa »naj dela vseeno in naj se ne skuša *nikjer* in *nikolj*²⁹ separativirati in naj ne izgublja prijateljev [...]« (Kosovel, ZD III, 424).

Tako je Srečko stopal dalje po svoji poti, zvest sebi in lastni človečanski in pesniški poklicanosti.

Po sledih Srečkovega pesniškega odzivanja

Podajmo se naposled po izpričanih, verjetnih ali pa tudi samo morebitnih sledih odmeva, ki ga je žolčna polemika med Stanom in inž. Gustinčičem požela pri Srečku.

Uvodoma navedena omemba Gustinčiča v Srečkovem novembrskem pismu Josipu Ribičiču priča, da ga je kljub napadu na brata in navzlic mestoma prav zoprno pedantnemu in pridigarskemu tonu trezno in pozorno bral. Njegova razlaga proletarske umetnosti se mu je sicer v primerjavi z izvirno izpod peresa teoretskega utemeljitelja »proletkulta« Aleksandra Aleksandroviča Bogdanova zdela manj globoka in vredna, toda že zaradi njune sopostavitve smemo vzvratno sklepati, da je spodbudo za branje ruskega misleca dobil prav pri njem. Domneva se nam dodatno okrepi, če se spomnimo, da je Gustinčič Cirilu Drekonji – in bralcem – priporočil ravno branje del Bogdanova o proletarski umetnosti. Delo, ki ga Srečko navaja v pismu Ribičiču, je že leta 1919 izšlo v Leipzigu.³⁰ Vprašamo pa se lahko, ali ni to branje pri Srečku spodbudilo dodatnega zanimanja za tega avtorja. Kajti če primerjamo eno od krajših a sila nazornih besedil o proletarskem pesništvu pri tem Leninovem boljševiškem tovarišu in filozofskem tekmeču – *Was ist proletarische Dichtung?*,³¹ ugotovimo, da je Rusovo podajanje po vljudnosti, prijaznosti, nazornosti, po uvidevnem in sočutnem upoštevanju delavkine in delavčeve skromne udomačenosti v pojmih, ki mu pač niso vsakdanji kruh, pravo nasprotje Gustinčičeve predirljive zadirčnosti do primorskih učiteljev. Pravzaprav močno spominja s svojim pristopom ne le na vsebino, pač pa tudi na ton, ki ga je sam Srečko ubral februarja 1926 na recitacijskem večeru v Zagorju v znamenitem predavanju z naslovom »Umetnost in proletarec« (Kosovel, ZD III, 21–30). Vzporednice med njima bi si v resnici zaslužile posebne, nadrobne preučitve.

A že ta ugotovitev priča, da velja Srečkove besede iz julija 1925 (»V meni se vrši velik prevrat« – Kosovel, *ZD III*, 397) v pismih Mirjam o lastni odločitvi, da »stopim na levo« (Kosovel, *ZD III*, 400), ob vsej njihovi preločnosti, vendarle razumeti bolj v ožjem, aktivističnem pomenu besede, da pa je njegovo duhovno in pesniško zorenje, kljub velikim borbam in skepsi, »ki me i sedaj preganja« (ib.), potekalo sicer pospešeno, a bolj zgodaj, bolj zlagoma in organsko, kajpak pesnikovi čustveni in umski razgibanosti primerno in že po sili razmer daleč od pristajanja na kakršnokoli ozkosrčno ali oblastveno odmerjeno pravovernost,³² saj v istem pismu prijateljici s previdnostjo, ki so mu jo tedaj v Italiji že narekovale pisemska cenzura in hišne preiskave, priznava, »da sem vedno simpatiziral z levo« (Kosovel, *ZD III*, 400).³³ Prav to pospešeno postopnost v Srečkovi idejni in umetniški rasti pa težko rekonstruiramo, če zanemarimo ali celo odmislimo tržaško krilo njegovega drznega in strmega Ikarovega leta, njegovo zraščenosť s primorsko in velemestno kulturno-politično dinamiko sredozemskega pristanišča pod novo italijansko oblastjo in svojskost njenih duhovnih določil.

Vloge, ki jo je pri tem v razdobju 1919–1923 odigralo Srečkovo tesno prijateljstvo in literarno sodelovanje z Vladijem, pač ni mogoče preceniti in bi si zaslužila ločeno obravnavo. Tovrstne izčrpane in zahtevne obravnave pa si ne bo mogoče privoščiti vse dotlej, dokler ne bo izpolnjena naloga, pred katero je Martelančev prijatelj iz mladostnih let zgodovinar Dušan Kermauner na pragu 70. let prejšnjega stoletja omagal, ker sta mu bolezen in smrt iztrgali pero iz rok: ureditev kritične izdaje Martelančevih zbranih del, še vedno razkropljenih po kopici listov in revij (*Delo*, *Učiteljski list*, *Književnost*, *Sodobnost*) ter arhivov (Rim, Moskva); še zlasti pa ne gre prezreti, da je po odhodu na Dunaj jeseni 1923 mladi Tržačan več let sourejal revijo *La Fédération Balkanique*, vplivno mednarodno in večjezično (tudi slovensko!) glasilo »narodnih manjšin in tlačenih balkanskih narodov«, ki je v podporo težnjam po socialni in nacionalni osvoboditvi narodov v tem prostoru mobilizirala cvet evropskega demokratičnega razumništva od Romaina Rollanda do Henrija Barbussea, od Panaita Istratija do Alberta Einsteina. Revijo je slovensko krilo Komunistične Stranke Italije širilo po vsej Primorski (kdaj pa kdaj je kak njen izvod zašel podtalno tudi čez Karavanke v Ljubljano), zato ni dvomiti, da je med obiski na domačih tleh v Tomaju prihajala Srečku v roke:

Ej, hej.
Balkanska federacija.
Grška je bela.
Rusija rdeča.
No, naprej!

(*Ej, hej*, *ZD II*, 48)

Naj v zvezi z vzporednicami med Vladijevim in Srečkovim zorenjem navedemo zaenkrat zgolj par misli iz napotkov »Proletarskim pesnikom«, ki jih je Martelanc le nekaj tednov po Stanovih 'krasnih aferah' v *Delu* namenil mladim delavskim in kmečkim pesniškim začetnikom, ki so s svojimi preprostimi a iskrenimi sestavki zalagali uredništvo (in so na Srečka, kot sam navaja, s svojo elementarno preprostostjo »učinkovale z veliko sugestivno silo.« – Kosovel, *ZD III*, 28):

[...] Proletarske pesmi so navadno najvernejša slika življenja proletariata in nastanejo neposredno iz njegovega okrožja, iz njegovega duševnega sveta. Trdnost, izklesanost v delu in boju sta znaka današnjega proletariata in ta dobi izraza tudi v njegovih pesmih, ki ne poznajo mehke nežnosti. Mehka lirika torej ni polje današnjega proletarskega pesnika. [...] Današnje duševno življenje zahteva prostih oblik izražanja, oblik, ki so najbolj primerne proletarskemu občutju. In oblika pride sama od sebe. *Največja napaka naših proletarskih pesnikov je, da hočejo spraviti svoja čustva in svoje misli v verzje in rime.*³⁴ Moderna umetnost je že zdavnaj z njimi obračunala in danes delo izgublja na izrazitosti in lepoti, ako se ga veže v nje. (Martelanc, »Proletarskim«).

Mar ne zveni do Srečka rahlo podcenjevalno domneva, da bi se do Vladijevih spoznanj na spomlad 1922 domogel šele z nekajletnim zamikom?³⁵

A ostanimo pri spodbudah, ki jih je Srečko utegnil črpati že iz Gustinčičeve vneme pri premagovanju »Duševne krize slovenskih mladih intelektualcev«, in pri izhodiščih, ki jih je inženir tako ihtavo oznanjal a so Srečku morebiti le segla do živega.

Gustinčičevemu dvomu o stvarni podkovanosti mladine je Srečko posredno pritegnil v pismu Vinku Košaku 2. avgusta 1925, ko zadoščeno odkriva, »da ni dolgočasnosti ne enoličnosti; oboje je pri naših pesnikih le izraz njihove neizobraženosti in neagilnosti. Mnogo jih ni prodrlo niti tako daleč, da bi spoznali, da nič ne vedo.«

Zadržanost do Podbevška pa je z Gustinčičem in Martelancem delil že navsezgodaj, kolikor ni mlajšega prijatelja v tem celo prehitel, ko mu je v že omenjenem pismu 6. aprila 1922, tako rekoč še v jeku Stanovih 'krasnih afer', ob napovedi izida njegove revije pikro namignil: »Izdajal bo 'Rdečega pilot-a', zelo barvana stvar, celo ugibam, če je barva naravna ...« (Kosovel, *ZD III*, 349).

Vladijeva ocena o Podbevšku se je namreč od prve, ko ga je januarja v *Učiteljskem listu* v članku o zenitizmu označil za »najmarkantnejšega zastopnika« (Martelanc, »Zenitizem« 11) nove umetnosti na Slovenskem, slonela pa je še na njegovem deležu pri prvi številki *Treh labodov*, šele pod izrecnim vplivom Gustinčičeve ofenzive komaj julija, ob branju 1. številke Podbevškovega *Rdečega pilota* izostrila in pesniku poočitela, da je »ostal

sredi poti« (Martelanc, »Trije«). O Kosovelovih pridržkih do Podbevška pa priča njegova »Pesem o zelenem odrešenju« (ZD II, 470):

... in še bolj sem se naveličal igranja Podbevškovega,
njegovih mozaikov, ki so bili iz suhega lesa in barvane
pločevine, rdeče, črne in bele, kakor pobarvano železo za
novo, sivo stavbo, tako, kakor jih sovražim.
Kajti njegov klavir
v suhem ritmu igra
kakor motorno kolo ...

Le vprašati bi se pri tem veljalo, ali bi ne kazalo njenega nastanka časovno približati od Ocvirkove ohlapnejše oznake v naslovu »Pesmi pred Integrali in ob njih« h Gustinčičevim spodbudam iz leta 1922.

V podoben kronološki precep pa nas, denimo, sili Srečkova uporaba izraza »etroplan« v pesmi z naslovom »SRCE V ALKOHOLU« (Kosovel, ZD II, 29). Seveda gre v pesmi za avtorjevo prosto asociativno semantično drsenje od *etra* kot domnevne podstati za fizikalno stalnico svetlobne hitrosti iz ožje relativnostne teorije k *etru* kot sredstvu za prepariranje organskih eksponatov v naravoslovju in muzeologiji. A kako naj leže v ta okvir skovanka »etroplan«? Povrnimo se za hip v leto 1922 k Srečkovemu zapisu v novembrskem pismu Josipu Ribičiču: »Sedaj pa čitam Bogdanova: 'Proletariat und Kunst'.« O avtorju se pesnik tu ne izraža kot o neznancu, ki bi bil sogovorniku španska vas. Tembolj če upoštevamo, da sta lahko oba prav v *Delu* dobre tri mesece pred tistim prebrala članek Nikolaja Buharina z naslovom »Doba velikega dela«, čigar *incipit* se glasi: »Znani utopistični roman A. Bogdanova 'Rdeča zvezda', katerega so različni stranikini delavci s slastjo prebirali, vsebuje poglavje: Doba velikega dela. // Dejanje se odigrava na Marsu, kamor prispe ruski boljševik, otrok revolucije³⁶ in najboljši zastopnik zemeljskega človeštva.« (Buharin, »Doba«).

In kako bi naj bralec, ki ima v spominu omenjeni Kosovelov Kons, ne zastrigel z ušesi že pri drugem poglavju te komunistične znanstveno-fantastične uspešnice,³⁷ ko Marsovec inž. Menni zapelje pripovedovalca Leonida s predlogom, naj se mu pridruži na dvoipolmesečnem potovanju na rojstni planet – pač »rdečo zvezdo« – in se z njim vkreca na vesoljsko ladjo. Ruski izvirnik ji pravi »eteronef«. Mi seže domišljija predaleč, če v izrazu prepoznavam kopito, po katerem je Srečko skoval svoj »etroplan«? Četudi odmislimo, da se je sam Srečko v Ljubljani učil ruščine in da je imel med sostanovalci v internatu Rusa Valerija Strelcova in Aleksandra Lomanova (Kosovel, ZD III, *passim*), mu je rusko-francoski »eteronef« utegnil leta 1922 tolmačiti – denimo – Martelanc.³⁸ A nič manj osupljivo nas na utrinke in prizore iz vesoljskega poleta v 2. poglavju romana ne spominjajo v isti pesmi še sledeči trije verzi:

[...] sonce sije izza črnega stekla

[...] SMRT

PLAVANJE V ETRU

[...] Vlak je počasen kakor črni polž

(Kosovel, *ZD II*, 29)

Dalje. Mar ne odzvanja inženirjevi ugotovitvi o »strogi verski šoli« in »najzanimivernejšem malomeščanskem duhu«, v katerem je potekala »odgoga« slovenske mladine, spodnja pesnikova parodična ost?

Bog ohrani, Bog obvari
spletk nas in zamer,
mir in sprava gospodari
Haeckel in brevir.

Če zapleteš se slučajno,
hitro Haeckla skrij,
in samo, ko sam boš, tajno
ga zvečer odpri ...

In povej mu, kaj pri nas je,
kak kulturni boj,
samostansko dolgočasje
kloštrski pokoj.

Haeckeljanci so kristjani,
socialistov ni.
In tako se v Ljubljani
komaj še živi.

(Kosovel, *ZD II*, 700)

V tem »kloštrskem pokoj« prepoznava Gustinčič krivca za »naivno ideologijo malega narodiča«, ki nujno vodi »od razočaranja do razočaranja«. Mar ni zadel v živo Srečkovega ne enkratnega občutja, kakršno veje na primer »V žalostni krčmi«?

Popoldne, ob pivu, ob dimu.
On spi. On. Mi. Postarani.
Mladi. Ubiti.
Razočarani.

(Kosovel, *ZD II*, 63)

A ko pridemo do Gustinčičevega sarkazma o Stanovi implicitni podpori Društvu narodov, običimo nemočni pred zadrego: v Srečkovem opusu namreč kar mrgoli puščic in gneva na njegov rovaš. Je navedek sploh potreben?

Vendar naj tu opozorim vsaj na to, kako slepilno je pri tej polemični tematiki pri mladem Kraševcu videti Ocvirkovo presplošno in poenostavljeno sklicevanje kar počez na »položaj Slovencev v Primorju pod Italijo« v opombi k »Depresiji« (Kosovel, *ZD II*, 612):

...
Preklinjam Evropo
in Društvo narodov,
bleščeče sulice
in vojno s plini.

(Kosovel, *ZD II*, 72)

Takimle verzom bo pač že bolj ustrezala Gustinčičeva sodba o Društvu narodov kot združbi kolonialnih velesil, ki so se po zmagi v prvi svetovni vojni le še bolj polakomnile.

Toda Srečkov dodatni, iz prvega izpeljani gnev je v tem pogledu veljal izrecno primorskemu narodnjaštvu ter njunima prvakoma, odvetnikoma in parlamentarcema v rimskem parlamentu (sicer pa upoštevanima gostoma ... na beograjskem dvoru) liberalcu Josipu Wilfanu in krščanskemu socialcu Engelbertu Besednjaku, ker sta se ravno k tej združbi velesil zatekala po taki manjšinski politiki, ki naj bi v ničemer ne ogrožala versajskega vojnega plena z rapalsko mejo vred! Konec maja 1925 je namreč tržaško narodnjaško vodstvo ustanovilo v Italiji »Slovensko društvo za Društvo narodov«. S to svežo legitimacijo je nato Wilfan konec oktobra istega leta poromal v Ženevo na ustanovno zborovanje Kongresa narodnih manjšin Evrope.³⁹ Na Wilfanov govor v Ženevi⁴⁰ pa se je Srečko odzval takole:

Govor poslanca Wilfana v Ženevi

O, oprostite, da smo narod,
o, mi se klanjamo Francozom,
zaščitnikom morale, nacije.
O, mi se klanjamo Angležem.
In Ruse ljubimo, Slovane.
O, oprostite, da smo narod.
Mi nočemo nič več pravic,
kot nam jih dala je narava,
kot nam jih Bog je dal.
Naš narod je ponižen in bogaboječ,
naš narod objokuje svojo usodo.
Naš narod, belo jagnje med volkovi.

Natura:

Jaz hlapčevstvo mu dala sem na pot,
zato se bojeval bo zelo težko
za vse pravice mladočlovečanske,
ki sijejo Evropi za bodočnost.

(Kosovel, *Iz zapuščine* 146)

Pač pa je v Srečkovem obzorju veljalo kot pribito:

Kaj se vznemirjate?

[...]

Nacionalizem je laž.

Društvo narodov laž.

(Kosovel, *ZD II*, 47)

Dalje. Kjer se Gustinčič huduje nad papirnatim in protizgodovinskim idealiziranjem in absolutiziranjem »človečanskih idealov«, odpravi Kosovel z eno samo, nepozabno kontrastno potezo:

Pesem št. X

...

Ob 8. uri je predavanje

o človečanskih idealih.

Listi prinašajo slike

bolgarskih obešencev.

Ljudje - ?

Čitajo in se boje Boga.

Bog pa je na razpoloženju.

(Kosovel, *ZD II*, 32)

A tu velja opozoriti na razloček v pojmovanju relativnosti vrednot: medtem ko jo Gustinčič motri v luči historičnega materializma, cepljenega na heglovske dialektiko, se je Srečko loteva po eni strani s poudarkom na hevristični moči paradoksa,⁴¹ po drugi pa v luči odpora, ki ga je Einsteinova teorija relativnosti izzvala pri katoliških teologih, ter protislovja med označevanjem evangelija in spečanostjo rimokatoliške cerkve z najbolj grobo in nasilno oblastjo. Kako naj sicer razumemo navidez zagonetni in vsekakor osupljivi *incipit* njegovega KONS-a: 4:

Boston obsoja Einsteina.

Einstein je prepovedan.

Relativiteta nevarna?

V Berlinu zapirajo

kitajske študente.

Kitajski študenti nevarni?

SHS menja vlado.
Dosti vlad je že menjala.
Francija. Španija. Maroko.

...

(Kosovel, *ZD II*, 39)

Upoštevati velja, da nastopa v tem primeru toponim *Boston* kot prispevka za cerkveno hierarhijo v osebi tedanjega tamkajšnjega izjemno vplivnega nadškofa in kardinala irskega porekla Williama Henryja O'Connella, Einsteinovega dolgotrajnega ter v tistem času razvpitega in zagrizenega zoprnika. Njegovi teoriji relativnosti je namreč očital nič manj kot brezbožnost. Srečku pa sta, nasprotno, hodila v nos ravno pajdašenje cerkvene hierarhije s političnimi mogočniki in njen molk ob tedanjih zločinih katoliških kolonialnih velesil Francije in Španije v Maroku. Na zločine v vojni proti rifskim⁴² plemenom pod vodstvom Abd-el-Krima meri tudi že omenjena Srečkova pesniška invektiva:

Preklinjam Evropo
in Društvo narodov,
bleščeče sulice
in vojno s plini.

(Kosovel, *ZD II*, 72)

Tam je namreč špansko letalstvo že leta 1924 prvič po svetovni moriji spet seglo po tem vojnem sredstvu za množično uničevanje. O prelomni odmevnosti agresije domačega imperializma na Rif med francoskimi umetniki veliko pove tudi sočasna preusmeritev nadrealistov v komunizem (Breton, »Pogovor«).

Dalje. Gustinčičevo ironiziranje že kar »profesionalnega« prepričanja slovenskega umetnika, »da nima umetnost ničesar opraviti ne s filozofijo, ne s sociologijo [...] niti s kako drugo vedo, a – seveda – še najmanj s politiko in vsakdanjim življenjem« si je Srečko privoščil v pesmi:

Stopil je pesnik mlad na Parnas
in je postal marioneta,
v molk je ta turbobni čas
bila Muza odeta.

Jaz te kličem, poet: Stopi dol
med ostre ritme, boritve,
prebudi, prebudi se
iz tvoje tihe molitve!

(Kosovel, *ZD I*, 230)

A pozneje je Srečko ost svojih puščic namočil v tem pogledu v še jedkejši strup, ko je nagnjenost slovenskih pesnikov k hlapčevanju v »narodnem bordelu« prebičal v *Mladini* v »parodiji po Tagoreju« pod naslovom »Pesnik in stranka« (Kosovel, *ZD* III, 54). Škoda le, da je urednik *Zbranih del* tudi v opombah prezrl, da se avtorjev sklepni pripis »Vsem prizadetim v album napisal Srečko Kosovel« v reviji ne nanaša zgolj na omenjeni ironični dialog, pač pa tudi na ves niz zbadljivk pred njim pod skupnim naslovom »Za spomin!«. Umetniškega v njih ni kdovekaj, a so vendar izpod žlahtnega Srečkovega peresa. Le na rešeto je vzel nerodne unitaristične spodrsaljaje liberalnega *Jutra*, Kragljevo pesniško nenamerno komično pornografijo ob »narodotvornem« povzdigovanju »tabernaklja« sredi ženskega mednožja v pesmi »Žena« iz zbirke *Kresnice in snežinke*, nadalje upravo Narodnega gledališča v Ljubljani in Župančičevo dramaturško ustrežljivost pri uvajanju gorenjskega narečja na oder zavoljo bojda »gorenjskega značaja« Golarjeve »Zapeljivke«. Kar šest bodic pa je namenil Govekarjevemu posthumnemu obračunavanju s Cankarjem ob postavitvi Vrhničanove »komedije« *Za narodov blagor* ter njegovim siceršnjim neslanostim v *Jutru*, pri tem je kar posrečena tista, ko na Govekarjev vzklik »Fraze, frazerstvo? Cankar ni jasen, kaj mu je fraza?« Srečko sočutno vzdihne: »Ubogi Cankar! Prepiral si se z Govekarjem, pa še ne veš, kaj je fraza!«

Naj torej sklenem.

Srečko Kosovel se pri svoji različici cankarjanskega vstopa v areno življenja ni ognil političnemu publicističnemu metežu tedanjega listkarstva, gnevu in politični invektivni. Toda krčenje javnega prostora za oznanjanje levičarskih stališč, ki so v mladem Kraševcu sicer zlagoma a navsezgodaj in pospešeno dozorela, je v osrednji Sloveniji pod tedanjo »*Eshaezija*« nastopilo nenadnejše in sunkoviteje kot na Primorskem pod Italijo. Doma na Krasu mu je bil na voljo primorski komunistični in komunistom naklonjeni slovenski periodični tisk (*Njiva, Delo, Učiteljski list, Komunistični koledar*), ki je izdatno črpal iz italijanskih in francoskih, a še zlasti iz nemških in ruskih sorodno naravnanih virov. Nezanemarljiv, bolj ali manj podtalni vir komunističnih občil in literature o avantgardni umetnosti sta še zlasti slovenskim komunistom v Trstu pomenila tudi konzulat ZSSR, ki je v pristaniškem mestu⁴⁵ deloval od prve polovice leta 1924 do leta 1932, ter Martelančeva domačnost v sovjetskih diplomatskih predstavništvi v Rimu in na Dunaju. Srečko Kosovel pa je moral pri sebi natanko tehtati, do kod sme javno, *ex professo* razodevati in oznanjati svoja prepričanja, ker se je globoko zavedal, da bi ga prenačilen ali predrzen korak lahko stal ne le študija na edini slovenski univerzi, pač pa tudi državljanstva SHS; od njega pa si je poleg nesojene štipendije obetal, da bi ga trajneje od samega študija na univerzi zavaroval pred že potrjenim vpoklicem v italijansko vojsko.

Zato se kaže vprašati, ali ne sega njegov umetniški nagib k formalno in vsebinsko prevratni umetnosti nemara v zgodnejše obdobje, kot je obveljalo v dozdajšnjih presoajah. Zlasti nekatere pesmi, ki jih je urednik *Zbranih del* uvrstil med *Integrale* in v njihovo območje, navajajo k dvomu, ali ni k zasuku v rastočo mero navideznega hermetizma v Srečkovi poetiki prispeval tudi samoobrambni nagib k varnejši intimni kriptografiji, ki je z dnevniško neposrednostjo izpisovala pesnikov duhovni kardiogram ob krivicah, ki so kjerkoli po svetu ranile človeka v času, ko je moral pesnik sam – na tej strani rapalske meje bolj iz narodnostnih, na oni bolj iz političnih razlogov – oprezovati pred režimskimi biriči ob vsaki izgovorjeni ali zapisani besedi. Odtod moja podmena, da je časovno sobivanje Kosovelove »baržunaste« lirike s tisto, ki ji je Srečkov brat še na pozna leta očital »oblikovno nedograjeno« (Kosovel Stano, »Iz spominov« 514), zgodnejše in dolgotrajnejše od doslej uveljavljenih predstav. Pomemben sunek k tej preusmeritvi pa je Srečku poleg prijateljavanja s svetovno razgledanim vrstnikom Vladimirjem Martelancem vsaj posredno pomenil obračun inž. Dragotina Gustinčiča z »Duševno krizo slovenskih mladih intelektualcev« na pragu pomladi leta 1922.

OPOMBE

¹ »Vladi« ali »Vlado« ga Srečko naslavlja in željno omenja v pisemih skupni prijateljici, komunistki in feministki ter poznejši tigrovski sopotnici Fanic Obid *alias* pesnici Mirjam. (Kosovel, *ZD* III, *passim*)

² V *Weltbühne* se je 4. aprila 1918 preimenovala dotedanja *Schaubühne*. Njena duša je postal pesnik in pisatelj Kurt Tucholsky (1890-1935). V njej je poleg z lastnim imenom nastopal tudi z nizom heteronimov (Peter Panter, Theobald Tiger, Ignaz Wrobel, Kaspar Hauser), včasih kar z »medsebojnim« polemiziranjem.

³ Glej tudi razpravo Tatjane Rojc »Prelom dvajsetih let: Srečko Kosovel in njegovi sodobniki« (Kosovel, *Mon* 280–281).

⁴ A da ne bo pomote: ne zgolj primorsko, saj je pisec do mature v Idriji izkusil gimnazijski in realčni študij tako v Trstu kot v Kranju in Ljubljani!

⁵ Vanj avtor tu vključuje sebe, a Srečka na tej stopnji še ne.

⁶ Tako Debeljak v *Ženskem svetu* kot »L.Z.« v *Delu* prinašata takole različico *explicita* Kosovelove »Vasi za bori«. Ta se s tisto v Kosovel, *ZD* I², 136 razhaja v uporabi množine (»Iz belih vasi ...« namesto »Iz bele vasi...«) in v zamenjavi predloga »v« s »skozi«. Urednik je v opombi (*ZD* I², 455) ne omenja.

⁷ Pri pridobivanju moskovskih in dunajskih virov mi je bila v neprecenljivo pomoč prijateljica Stefka Hrusanova, višja strokovna sodelavka knjižnice Bolgarske Akademije Znanosti v Sofiji.

⁸ Pač na Primorskem pod italijansko oblastjo.

⁹ O epistemološki aksiologiji zgodovinske antropologije meritorno pišeta Taja Kramberger in Drago Braco Rotar, *Kako misliti*.

¹⁰ Kommunističeskij Internacional Molodjoži – KIM.

¹¹ Gre za značilne zastopnike nizozemsko-nemške komunistične levice, s katero je Lenin obračunal v delu »Levičarstvo«, otroška bolezen komunizma.

¹² Po prevratu je v Zboru svečenikov sv. Pavla načeloval »Odseku za narodno in socialno politiko za obrambo ljudskih koristi proti komunistični agitaciji«.

¹³ Za vpogled vanjo se najtopleje zahvaljujem kontovelski rodbini Pertotovih (po domače Brvinčevih).

¹⁴ Glej urednikove opombe v Kosovel, *ZD III*, 1124.

¹⁵ Opozoriti velja, da je v zborniku *Mon cher ami! Dragi Srečko... Neobjavljena pisma Srečku Kosovelu* na strani 177 kronološko napačno uvrščeno pred naslednjim v nizu, odposlanim 25. avgusta 1921, saj mu ravno v nedatiranem, kot prispevek za *Lepo Vido*, prilaga Mirjamino pesem *Cipreso*; nanjo pa se je Srečko odzval s pismom 6. aprila 1922.

¹⁶ Zaočkroženega življenjepisa tega vplivnega kulturnika in politika žal še ne premoremo. Več o njem glej v Klopčič, *O preteklosti* (213–221 *et passim*), v žnenini avtobiografiji Lokar, *Od Anice* ter v sinovem intervjuju Mladini (Horvat, *Jurij* 31–38), o njegovem eseju »Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev« pa je odklonilno pisal Zadavec, *Oktober* (31), opiraje se na 18 let poznejšo spominsko pričevanje Juša Kozaka v pismu Dušanu Kermaunerju.

¹⁷ Prispodoba o kitajskem zidu se je morala Srečku še zlasti zasidrati globoko v dušo, saj je odjeknila tudi v njegovih poznejšem trpkem pismu Mirjam 12. julija 1925: »Stopil sem na kitajsko obzidje naših kult. razmer in se razgledal širše po svetu in kozmosu. Marsikaj mi je postalo jasno, kar mi ni bilo.« (Kosovel, *ZD III*, 397).

¹⁸ Rahlo ironična puščica leti seveda na Podbevškovo istoimensko modernistično pesniško stvaritev, ki jo je Gustinčič lahko prebral v 1. številki *Treb labodov*.

¹⁹ Neizprosna a prosojna polemikova ost leti – onkraj Stanu ironično namenjenih navedkov iz njegovega izrazja – med levičarsko mladino tedaj že rahlo omajanemu ugledu Otona Župančiča zastran njegovega poklona staremu liberalnemu prvaku, ljubljanskemu županu ter pisateljski avtoriteti Ivanu Tavčarju, doma z Visokega v Poljanski dolini.

²⁰ Ustaljeno ime: Društvo oz. Liga narodov.

²¹ Beri: zmanjkalo.

²² Srečko si je konec avgusta istega leta z isto parodično izposojjo iz Podbevškove *Električne žoge* privoščil Novomeščana v pismu Vlasti Sterletovi: »Jaz se mu smejem, kljub temu da misel *cenim visoko*, ker on je res prava žoga, ki jo mečejo, kakor jo hočejo in kamor jo hočejo.« (*ZD III*, 298)

²³ Gre nemara za namig na študij hipnoze, ki ga je v tistem času pri svojih terapevtskih prizadevanjih strastno gojil znameniti madžarski psihoanalitik ter Freudov sodelavec in zaupnik Sándor Ferenczi.

²⁴ Druga številka revije je nato v resnici priobčila Župančičevo *Veš, kako raste brast?* a tudi Srečkove *Večerne misli*, *Noč* in *Uro poklica*.

²⁵ A med prijateljem se je v javnosti prehodno zaiskrilo marca in aprila 1923 ob Vladijevi repliki na Srečkov esej »Narodnost in vzgoja« v tržaškem *Učiteljskem listu*. (Kosovel, *ZD III*, 1010–1011)

²⁶ Omeniti velja, da si je Vladimir Martelanc za svoje tedanje politično in publicistično delovanje izposodil od glavnega junaka v Cankarjevem *Pobujšanja v dolini Sentflorjanski* psevdonim Peter Razbojnik.

²⁷ Oba poudarka sta v izvorniku.

²⁸ Beri: zapustili.

²⁹ Oba poudarka sta v izvorniku.

³⁰ A. Bogdanoff: *Die Kunst und das Proletariat*. Izdala založba Wolgast: Der Kentaur v 2. zvezku niza *Schriften der sinnenden Wanderers* (86 osminskih strani).

³¹ Izšlo je prav v založniškem nizu informacij o sovjetski stvarnosti, ki ga je Gustinčič uvrstil v že navedeno javno priporočilo primorski učiteljski stroki, namreč v 12. zvezku

niza *Kleine Bibliothek der russische Korrespondenz* iz leta 1920. Glej tudi slovenski prevod Mojce Dobnikar (tekst) in Vladimirja Gajška (verzji) v 289/16

³² »Ortodoksen pa nisem, ker se ne morem ukloniti splošnosti« (Kosovel, ZD III, 457) je ob istem času pisal prijatelju in sodelavcu Košaku v Zagreb.

³³ A že 31. avgusta 1922 je Vlasti Sterletovi pisal: »Hvalevredno je, da Podbevšek vendar spoznava socializem, revolucijo, jaz sem ga in *že pred njim* [poudarek v izvirniku]. (Kosovel, ZD III, 298)

³⁴ Ležeče v izvirniku.

³⁵ O Martelančevem kritičkem opusu glej tudi Zadravec, *Oktobrska* (141–148), Rupel, *Avantgardizem* (43–47) ter Simoneta, *Srečko*. O njegovi usodi in politični poti pa Kacin, O *Vladimirju*, Martelanc, *Narodno* (119–129) ter Klopčič, »Nacionalna politika slovenskih komunistov in njen odmev v Komunistični Stranki Italije 1923–1930« v Klopčič, *O preteklosti* (214–231 *et passim*).

³⁶ Poražene revolucije na Ruskem leta 1905.

³⁷ V nemščini je v Berlinu izšla leta 1923 pod naslovom *Der rote Stern: Ein Utopist. Roman* v založbi Komunistične Mladinske Internacionale.

³⁸ Ruščina je bila namreč v Trstu »pri Trobčevih« od Sv. Ivana, kakor se je po domače reklo trdni obrtniški družini, v katero se je Vladijev oče Angel, po poklicu sodnijski uradnik, priženil iz Barkovelj, tako rekoč doma: Vladijev ujec je bil vnet Tolstojev častilec in je – tako baja rodbinsko izročilo – celo poromal k njemu v Rusijo; za podatek in vpogled v Martelančevo zapuščino naj se s tega mesta najtopleje zahvalim Vladijevi nečakinji prof. psih., prof. ped. Dori Martelanc Gobec.

³⁹ Več o njem in njegovi klavni vlogi glej v: Arendt, *Izbori* 352, posebej še opombo pod črto 16, ter Kodrič, »Pot«.

⁴⁰ Wilfanovo uvodno in sklepno poročilo v Ženevi je tržaška *Edinost* ažurno objavila 25. in 27. oktobra 1925.

⁴¹ Tako, denimo, v pismu Mirjam 27. julija 1925: »Kajti paradoks je naši dobi praktičnega razuma to, kar je nevihtni ogenj napram ognju na ognjišču [...] Relativnost dela svet lep in človeško delo veliko.« (Kosovel, ZD III, 399)

⁴² Rif je v Maroku strateško izjemno pomemben hrbet, ki obvladuje južno čeljust Gibraltarske ožine.

⁴³ Italijanske policijske oblasti in obveščevalna služba so strogo a ne vselej uspešno nadzirale zlasti ladje, ki so potovale na pomorskih progah med Trstom in sovjetskimi črnomorskimi pristanišči.

LITERATURA

Бирк, Ф. ; Навроцкий, Б. «СЛОВЕНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА». *Литературная энциклопедия* v 11 zvezkih: 1929-1939. 10. zvezek: 1937. <<http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/17.htm>> (18. aprila 2011).

Bogdanov (*alias* Bogdanoff, *alias* Bogdanow), Aleksandr (*alias* Aleksander) A. *Die Kunst und das Proletariat*. Leipzig: Wolgast : Der Kentaur, 1919. (Schriften der sinnenden Wanderers ; Buch 2).

– – –. *Der rote Stern : Ein utopist. Roman*. Iz ruščine prevedla Hermynia Zur Mühlen. Berlin-Schöneberg: Verlag d. Jugendinternationale, 1923. (Internationale Jugendbücherei ; Buch 1).

– – –. »Kaj je proletarsko pesništvo?« *Časopis za kritiko znanosti*. Prev. Mojca Dobnikar in Vladimir Gajšek. Ljubljana, Maribor: Študentska založba 83/84 (1985): 27–39.

– – –. *Was ist proletarische Dichtung?* Berlin: Seehof, 1920. (Kleine Bibliothek der russischen Korrespondenz; 12).

- Breton, André. »Pogovor s Francisom Dumontom«. *Combat*, Pariz 16. maja 1950. Naveden v zborniku: *Breton e Trotsky. Storia di un'amicizia*. Ur. in uvodno študijo prispeval Arturo Schwarz. Bolsena: Erre emme, 1997. 181–185.
- DELO. *Glasilo Komunistične stranke Italije 1–7* (Trst, 1920–1926). *Passim*.
- Drekonja, Ciril. »Šolska občina.« *Učiteljski list: glasilo »Zveze jugoslovenskih učiteljskih društev v Trstu«*. Trst: Zveza jugoslovenskih učiteljskih društev 3.1 (1922).
- EDINOST 47–50 (Trst, 1922–25). *Passim*.
- Gustinčič, Dragotin. »Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev I.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.121 (9. marca 1922): 2.
- . »Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev II.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.122 (16. marca 1922): 4.
- . »Duševna kriza slovenskih mladih intelektualcev III.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.123 (23. marca 1922): 3.
- . »Učiteljska strokovna zveza in naloge njenih komunističnih članov.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 2.3 (9. decembra 1921).
- . »Učiteljski list.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.115 (12. januarja 1922): 4.
- . »Višje!« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.118 (2. februarja 1922): 4.
- Horvat, Marijan. »Jurij Gustinčič«. *Intervju. Posebna izdaja tednika Mladina*. (Ljubljana, 30. junija 2009): 31–38.
- Jevnikar, dr. Martin - Jem. »KLEINMAYR pl. Ferdo.« *PSBL* 8. snopič, 1982. 61.
- Kacin - Wohinz, Milica. »Vladimirju Martelancu.« *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja* 20.1–2 (1980): 130–137.
- Kermavner, Dušan. »Informacija o publicistu Vladimirju Martelancu.« *Sodobnost*, 12.9 (1964): 950–954.
- . *Temeljni problemi primorske politične zgodovine (zlasti v letih 1918–1921)*. Za tisk pripravil France Klopčič. Ljubljana: Partizanska knjiga, Znanstveni tisk, 1977.
- Klopčič, France. *O preteklosti drugače*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
- Kodrič, Ravel. »Pot v pekel je tlakovana z dobrimi nameni...«. *Primorski dnevnik* (Trst, 23. avgusta 2009).
- Komelj, Miklavž. »Pisma Tine Modotti v zapuščini Ivana Regenta.« *Likovne besede* 87/88 (2009): 26–70.
- Komunistični koledar za navadno leto 1922*. Ur. Dragotin Gustinčič. Trst: Socialna Matica »Ljudskega odra«, 1921.
- Kosovel, Srečko. *Iz zapuščine. Pesmi, neobjavljene v Zbranem delu*. Ur. Marjan Dolgan. 2. natis. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.
- . *Mon cher ami! Dragi Srečko... Neobjavljena pisma Srečku Kosovelu*. Ur. Tatjana Rojc. Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 2007.
- . »Za spomin!«. *Mladina* 2.2–3 (1925–26): 79–80.
- . *Zbrano delo I–III*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
- Kosovel, Stano. »Iz spominov.« *Sodobnost* 25.5 (1977): 506–515.
- . »'Novi Rod' in g. inž. Gustinčič.« *Učiteljski list* 3.4 (1. februarja 1922): 28–29.
- . »Skromni verzi za klobuk.« *Učiteljski list* 3.10 (1. aprila 1922). Ironični ponatis v: »Duševna višina slovenskih mladih intelektualcev« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.125 (6. aprila 1922): 4.
- . »Srečko Kosovel med Ljubljano in Trstom.« *Srečko Kosovel v Trstu*. Trst: Založil »Zaliv«. Kosovelova knjižnica 2, 1970. 11–22.
- Kramberger, Taja in Rotar, Drago Braco. *Kako misliti družbo, ki (se) sama ne misli*. Ljubljana: Založba Sophia, 2010.
- Lokar, Anica. *Od Anice do Ane Antonovne*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002.
- Martelanc, Vladimir. »Die Frage des revolutionären Kampfes des slowenischen Volkes.« *La Fédération Balkanique* 1.18–19 (30. aprila 1925): 249–250.

- — —. »K vprašanju revolucionarne borbe slovenskega ljudstva.« *La Fédération Balkanique* 1.17 (1. aprila 1925): 240.
- — —. »Narodno vprašanje v naši politiki v Julijski Benečiji (1923-1927).« *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja* 20.1–2 (1980): 119–129.
- — —. »Podlistek 'DELA': »Ivan Cankar: Slovensko ljudstvo in slovenska kultura« – uvod (podpis »V.«). *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.130 (11. maja 1922): 2.
- — —. »Prolet-kult - Proletarskim pesnikom.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.132 (25. maja 1922): 2.
- — —. »Srečko Kosovel.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 7.270 (1. julija 1926): 2.
- Pertot, Jože. »Pota mladine.« *Komunistični koledar za navadno leto 1922*. Ur. Dragotin Gustinčič. Trst: Socialna Matica »Ljudskega odra«, 1921. 151–167.
- Pahor, Karol. »Komunistični koledar.« *Učiteljski list* 6 (20. februarja 1922): 48.
- PRIMORSKI SLOVENSKI BIOGRAFSKI LEKSIKON - PSBL. Snopič 1–20. Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1974–1994.
- Regent, Ivan. »Revolucionnaja literatura Slovencev. Slovenci i ih literaturnoe nasledstvo.« *Literatura mirovoj revoljucii. Central'nyj organ Meždunarodnogo ob'jedinjenja revoljucionnyh pisatelej (1931–1933)*. 11/12 (1931): 130–139.
- R. K. J. »Viktoru Emanuelu III. o dolasku u Julijsku Krajinu.« *Edinost* 47.120 (21. maja 1922): 1.
- Rupel, Dimitrij. »Avantgardizem med obema vojnama.« *Sodobnost* 28.1 (1980): 36–61.
- Рябова, Е. И. »Словения. Литература.« *Большая Советская Энциклопедия (БСЭ)*. <<http://bse.sci-lib.com/article103282.html>> (18. aprila 2011).
- Samec, Janko. »O čisti umetnosti.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 3.123 (23. marca 1922): 3.
- Simoneta, Biserka. »Srečko Kosovel in Vladimir Martelanc med prijateljstvom in polemiko.« *Diplomska naloga*. Mentor Prof. Miran Košuta. Somentor Prof. Zoltan Jan. Università degli Studi di Trieste. Facoltà di Lettere e Filosofia. Corso di laurea in Lingue e letterature straniere, 2000–2001.
- Učiteljski list: glasilo »Zveze jugoslovenskih učiteljskih društev v Trstu«*. Trst: Zveza jugoslovenskih učiteljskih društev, 1920–1926.
- Wilfan, Josip. »Zborovanje narodnih manjšin v Ženevi. Otvoritveni govor predsednika poslanca dr. ja Wilfana in resolucije.« *Edinost* 50.252 (25. oktobra 1925): 1.
- — —. »Zborovanje narodnih manjšin v Ženevi. Zaključni govor predsednika dr. Wilfana.« *Edinost* 50. 253 (27. oktobra 1925): 1.
- Zadravec, Franc. *Oktobrska revolucija in slovenska literatura*. Murska Sobota: Pomurska založba, 1968.

Feuilleton and Political Invective as Sources of Kosovel's Spiritual and Poetical Coming of Age

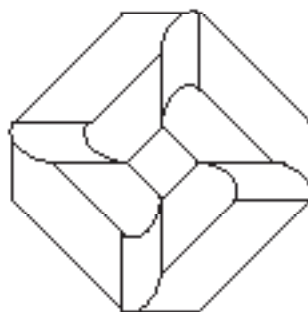
Keywords: literature and politics / Slovene literature / political poetry / proletarian art / social engagement / Kosovel, Srečko / Kosovel, Stano / Gustinčič, Dragotin / Martelanc, Vladimir

Srečko Kosovel's letters as well as his politically and stylistically revolutionary poems, which remained concealed from the public for many decades

after his death, contain evidence of the poet's precocious, lively response to the political and ideological disputes among the Slovenes under Italian rule in the Julian region. The bitter conflict between the organized labor movement and the political leadership of the nationalistic camp, with its liberal and Christian-social wings, reverberated with gravity among teachers. In 1921 they had been stirred by the call to a rigorous ideological differentiation by the fierce communist ideologue Dragotin Gustinčič. In March 1922 his three instalments of a feuilleton entitled »The spiritual crisis of young Slovene intellectuals«, published in the Slovene communist journal *Delo* in Trieste, severely and sarcastically reprimanded Srečko's brother Stano, a teacher and newly appointed editor of *Novi Rod*, a magazine for young readers edited by the teachers' association, for refusing to declare for one side or the other. Divided between family solidarity and his commitment to the intimate friendship with some young communists, notably Vladimir Martelanc and Fanica Obid - Mirjam, Srečko Kosovel chose not to take one side or the other, preferring an independent and profound study of the literature that Gustinčič had recommended to overcome the ideological confusion among teachers and the puzzlement of young intellectuals. In this respect, a particularly telling statement can be found in the poet's letter to Josip Ribičič of 9 November 1922: »I'm now reading Bogdanov: 'Proletariat und Kunst', a thorough and deep explanation of proletarian art, deeper and more valuable than Gustinčič's.« This choice was facilitated by the fact that Srečko and Stano, who was nine years older, had always had quite distinct intellects and temperaments. Srečko's studies proved both a sort of directive and accelerant, leading him to gradually abandon his naïve emotional commitment to socialism and embrace with the vigor of a newly informed stance the young communist intellectuals on both sides of the border between the kingdoms of Italy and SHS (later Yugoslavia), determined by the Treaty of Rapallo. As a result, the obituaries written for Kosovel in *Delo* and Ljubljana's *Mladina* won them the battle for his spiritual legacy within the first weeks of his death. Moreover, Ivan Regent, a Triestine Kosovel family acquaintance and high officer of the Comintern in Moscow during the 1930s, sealed the outcome of the battle for Srečko's legacy by gaining him public recognition through official Soviet literary organs.

Maj 2011

II tematski sklop



Romantika in nacionalni pesniki na evropskih obrobjih: Prešeren in Hallgrímsson. Uvod v tematski sklop

Marko Juvan

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, ZRC SAZU, Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana
mjuvan@zrc-sazu.si

Članek je uvod v tematski sklop razprav Egilssona, Doviča in Helgasona. Oriše historiat in kontekst projekta »Kulturni svetniki evropskih nacionalnih držav«, v katerem so nastale. Na kratko označi še metodološko zaledje projekta - transnacionalno komparativistično analizo narodotvornih procesov v perifernih evropskih literarnih sistemih

Članki v pričujočem tematskem sklopu so izsledki projekta raziskovalne mobilnosti »Islandski in slovenski kulturni svetniki« (NFM-NFM-45/09), ki sta ga v letu 2011 prek slovenske ustanove CMEPIUS podprla Finančni mehanizem EGP in Norveški finančni mehanizem. Marko Juvan in Marijan Dovič (Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU) ter Sveinn Yngvi Egilsson in Jón Karl Helgason (Univerza Islandije v Reykjavíku) smo skušali primerjalno in z literarnoter kulturnozgodovinskih vidikov preučiti, kako se je v slovenski in islandski književnosti – obe sta primera »malih«, »šibkih« oziroma »perifernih« literarnih sistemov (prim. Juvan, »Svetovni«) – odražal eden od najbolj razpoznavnih pojavov evropskega romantičnega kulturnega nacionalizma, t. i. nacionalni pesnik (Nemoianu; Cornis-Pope in Neubauer 11–132). Nacionalni pesnik, kakršen je za Slovence France Prešeren (1800–1849), za Islandce pa Jónas Hallgrímsson (1807–1845), je označevalec posebne kulturne vloge in izjemnega položaja določenega književnika v zgodovini nekega literarnega polja.

Tak status so si znotraj romantičnega obzorja narodnih prerodov prve polovice 19. stoletja deloma zagotovili že nekateri pesniki sami, in to na razne načine (prim. Leerssen 116–118): z načrtnim kulturno-političnim delovanjem v duhu kulturnega nacionalizma (na primer s pisanjem ali metaforiziranjem narodnih programov, z ustanavljanjem kulturnih ustanov

in medijev z narodnoprerodnim značajem, nastopanjem na javnih zborovanjih ali naslovnih straneh vodilnih glasil), z individualiziranim upodabljanjem svoje osebnosti prek konotacij izjemnosti (pesnik kot videc, žrtev, prerok, bitje s pretanjenim čutom za »duha naroda«, naravne lepote domovine ipd.), z zbiranjem in umetniško obdelavo ljudskega slovstva, z odkrivanjem ali umišljanjem domačih starožitnosti in kulturnih izročil, ne nazadnje pa z estetsko prestižnim, na osrednje evropske kanone oprtim upesnjevanjem narodnih tem (zgodovine, pokrajine, ciljev in utopij). Narodno vlogo so takšnim pesnikom za časa življenja priznavali mnogi sodobniki, ne le somišljeniki in pripadniki njihovih prerodnih krožkov, pač pa že tudi javna občila, ki so se zavzemala za narodno stvar. Toda narodni pesnik je postajal nesporno utrjena institucija šele postumno, v daljšem procesu kanonizacije (prim. Dovič, »France Prešeren«): pesnikova življenjska legenda in njegovi ključni teksti so se zasedrali in reproducirali v ustanovah, diskurzih in praksah kulturnega spomina, vztrajno so bili uporabljani kot nosilna referenca za oblikovanje nacionalne identitete. Primerjalna obravnava Hallgrímssona in Prešerna tako zajema njuna literarna dela in kulturno delovanje, vloge v islandskem oziroma slovenskem narodnem prerodu romantične dobe, pa tudi družbene procese njune posmrtne kanonizacije v nacionalnega pesnika.

Ta raziskava ima pravzaprav daljšo predzgodovino in širši okvir. Že aprila 2008 smo z islandskima kolegoma v sodelovanju z Joepom T. Leerssenom (Univerza v Amsterdamu), enim vodilnih raziskovalcev evropskega kulturnega nacionalizma in koordinatorjem tej tematiki posvečene platforme SPIN (gl. <http://www.spinnet.eu/home>), začeli pripravljati komparativistični projekt, ki smo ga leto pozneje prijaviли na razpis HERA (Cultural Dynamics) pod naslovom *Kulturni svetniki evropskih nacionalnih držav* (Cultural Saints of the European Nation States, CSENS). V njem smo koncepcijo nacionalnega pesnika postavili v širši evropski kontekst s pomočjo pojma »kulturni svetnik«:

Večina evropskih dežel je izbrala določene pisatelje in umetnike, ki naj bi po splošnem prepričanju predstavljali nacionalno kulturo bolje kot drugi umetniki njihove dobe. Takšnim »nacionalnim pesnikom« (Nemoianu) je bil podeljen skoraj svetniški status: tvorijo del kanona nacionalizma kot »civilne religije« (Bellah, Perkins), zaradi domnevnega transcendentnega navdiha pa naj bi imeli karizmatično moč za navdihovanje drugih. S tem so igrali ključno vlogo pri konstruiranju nacionalnih identitet. Cilj projekta je primerjati oblikovanje in kanonizacijo takšnih kulturnih svetnikov v več evropskih deželah, ki so bile v 19. stoletju vpletene v širok proces oblikovanja naroda. Kako se je njihovo delo povezovalo s »kulturnim načrtovanjem« (Even-Zohar, »Culture«), kako so bili izbrani, kako so njihova dela

reciklirali, upodabljali in določali v tisku in novih medijih, kako se je ohranjal spomin nanje itn.? Nameravamo iskati skupne vzorce in spremenljivke v načinih, kako so bili ti izbrani posamezniki izpostavljeni kot »pravi« predstavniki svojih nacionalnih kultur in kako se je spomin na njihova življenja in dejanja institucionaliziral v uradnih in poljudnih diskurzih. Metode za obravnavo te teme bodo transnacionalno primerjalne in tematske, opirale se bodo na sistemsko teorijo, koncepcijo kulturnega transfera in teorije socialnih omrežij (Even-Zohar, *Polysystem*; Casanova, Moretti, Dominguez, Espagne in Werner, Latour). Konzorcij CSENS sestoji iz raziskovalcev in podiplomskih študentov književnosti, zgodovine, kulturologije, folkloristike in religiologije z univerz v Finski, Islandiji, Irski, Nizozemski in Sloveniji. Projektna skupina bo delovala kot »vozišče«, ki bo v raziskave pritegovala tudi informacije iz drugih držav. (»Cultural Saints«)

Čeprav CSENS leta 2009 žal ni dobil evropskega financiranja, se temeljnemu konceptu nismo odrekli. V sodelovanju z Leerssenovo platformo SPIN smo ga precizirali in fokusirali na primerjalno obravnavo slovenskega in islandskega kulturnega svetnika. Kot kaže spletišče CSENS, ki smo ga 2010 pripravili Egilsson, Helgason, Dovič in podpisani (gl. <http://vefir.hi.is/culturalsaints/>), smo analogijo med tradicijo krščanskega svetništva in nacionalnimi pesniki poglobili in razvili, ujemanja med svetimi in posvetnimi svetniki pa uredili v niz stičišč na ravni njihovih življenj (*vitae*) in posmrtnega kanoniziranja. Izhodišče nam je bila teza (prim. Bellah, Perkins), da evropski nacionalizmi 19. in 20. stoletja in njihovi junaki pomenijo sekularizirano obliko moderne, civilne religije, ki je po eni strani črpala iz jezika, predstav in praks tradicionalnega krščanstva in cerkva, po drugi strani pa je s svojo močjo in vplivnostjo pritegnila pomemben del cerkvenega razumništva in ustanov (o kulturnem svetništvu na primeru Prešerna in Hallgrímssona tu razpravljata Dovič in Helgason). Naše raziskovalno delo, ki je 2010 dobilo podporo finančnih mehanizmov Norveške in EGP, se bo po objavi prvih izsledkov v tej številki *PKN* nadaljevalo v sklopu okrogle mize na 4. kongresu REELC/ENCLS septembra 2011 v Makedoniji.

Kot je bilo že omenjeno, sta Hallgrímsson in Prešeren nacionalna pesnika oziroma »kulturna svetnika« postala v kontekstu dveh oddaljenih literarnih sistemov, ki sta bila na prehodu iz 18. v 19. stoletje z vidika estetskega diskurza ter umetniške proizvodnje, posredovanja in potrošnje v položaju evropskega kulturnega obrobja (prim. Moretti 7–40) in na stopnji porajanja, emergence (Domínguez). Tedaj se je tudi na slovenskem in islandskem obrobju Evrope dogajal proces, v katerem se je slovstvo, ki se je v obeh okoljih sicer že ponašalo z upoštevanja vredno tradicijo (pomisliti je treba na evropski pomen islandskih sag in *Edde* ali slovenske

reformacije), preoblikovalo v lepo-slovje kot enega temeljnih atributov naroda. Estetski modus, ki je s širitvijo romantičnih idej vedno izrazil odnos do književnosti, je v tem procesu sovpadel s koncepcijo naroda kot moderne oblike zamišljanja in doživljanja skupinske identitete (prim. Juvan, »Slovenski«). Tudi na Slovenskem in v Islandiji je v obdobju romantike torej šlo za osamosvajanje literature na več soodvisnih ravneh. Kot govorica, namenjena prvenstveno estetskemu dojemu, se je literatura ločevala od verskih in praktičnih funkcij ter v ideologiji nastajajoče meščanske družbe zavzemala položaj sodobne, domišljajske in individualistično svobodne transcendence. Kot govorica, ki poetično razvija jezik domačega ljudstva v knjižni jezik in poglavitno družbeno vez narodno profilirane javnosti, se je književnost uveljavljala na račun dotlej prevladujočega »tujerodnega« jezika oblasti in visoke kulture (nemščine oziroma danščine). Kot javni diskurz je književnost vztrajno vpeljevala in razširjala specifično območje predstav (tem, idej, podob itn.), ki je bilo v nastajajoči skupnosti modernega naroda prepoznano za podlago skupnega kulturnega spomina, zgodovine, sodobne družbene izkušnje in zavesti o lastnem etničnem in geografskem prostoru (npr. pri Hallgrímssonu motivi iz sag, folklore in narave, pri Prešernu elegična evokacija Karantanije; prim. Egilsson v tej *PKn*). In končno: s svojimi prvimi mediji, skupinami, dejavnostmi in ustanovami, vezanimi na domači knjižni jezik in predstavi svet, se je literatura osamosvajala v razpoznavno enoto družbenosti in se – s ciljem kulturne, pa tudi delne upravno-politične avtonomije – uveljavljala s pomočjo taktične izrabe institucionalnih možnosti in pogojev javne sfere, določenih s politično ureditvijo vladajoče države (Habsburške monarhije oziroma Kraljevine Danske).

Islandska in slovenska književnost sta zemljepisno oddaljeni, pripadata različnim regijama (skandinavsko-nordijski in srednjeevropsko-balkanski), različnim jezikovnim skupinam (severnogermanski in južnoslovenski) in prevladujočima religijama (protestantizmu in katolištvu), v 19. stoletju sta imeli divergentni družbeno-gospodarski strukturi in pripadali dvema večjima državam brez neposrednih stikov; tedaj tudi sami zelo verjetno nista niti vedeli druga za drugo. Toda prav zaradi odsotnosti »dejanskih stikov« med slovensko in islandsko romantično literarno kulturo v prvi polovici 19. stoletja njuno primerjanje lahko služi za laboratorijski primer komparativistične raziskave, ki se opira na transnacionalno perspektivo in evropske književnosti obravnava kot kompleksen sistem mnogosmernih in razvejenih kulturnih transferjev (prim. Leerssen; Juvan, »Svetovni«; Dović, »Literary histories«). S tega vidika se pokaže, da tudi najbolj oddaljene evropske književnosti, katerih narodne identitete so nedvomno zgodovinsko oblikovane in realno učinkujoče dejstvo, povezuje-

ta v zgodovinsko enoto širitev in lokalno prilagajanje skupnih ideoloških matric, kulturnih praks, umetniških vodil in konvencij, presenetljivo sorodne so celo oblike organiziranja literarnega življenja. Čeprav je vsaka književnost individualna, nobena od njih ni svet zase.

Spodbuda za primerjavo Jónasa Hallgrímssona in Franceta Prešerna je bil vtis, da sta bila nekakšna dvojnika, živeča daleč vsaksebi in ne da bi vedela drug za drugega (za Hallgrímssona gl. Jónsdottir; Ringler; Óskarsson). Kot v nadaljevanju nadrobneje osvetlujejo naše razprave, sta se pesnika rodila in umrla skoraj v istem času; oba sta se šolala v metropolah monarhij, pod kateri sta spadala njuna politično nesamostojna naroda (v Københavnu in na Dunaju); oba sta v 30. letih 19. stoletja odločilno sodelovala pri izdajanju narodno prerodnega literarno-kulturnega almanaha v materinščini (*Fjölfnir*, 1835–39, 1843–46; *Krajnska čbelica*, 1830–34, 1848); oba sta v svojem okolju postala vodilna romantična pesnika in povzdignila kulturno veljavo svojih narodov; oba sta v svojem ljubezenskem in profesionalnem življenju doživljala hude pretese (tudi mnoge smrti svojih prijateljev) in s svojim nekonformizmom zbujala sume pri oblasteh in zgražanje v okolici; oba sta se v nacionalnem kanonu kot vodilna pesnika utrdila šele ob koncu 19. stoletja; obema so odkrili spomenika v prestolnicah skoraj sočasno (1905 Prešernu, 1907 Hallgrímssonu; prim. Dović in Helgason v tej *PKn*). Toda že malo temeljitejši študij – četudi v veliki meri oprt na »oddaljeno branje« (prim. Moretti 10–12), tj. na izvedenske informacije iz druge roke (žal smo se morali zanašati na posredniško vlogo angleščine) – je pokazal, da sta pesnika z vsebino svojega dela komaj primerljiva.

Hallgrímssonov pesniški opus je izjemnim estetskim kvalitetam navkljub nastajal pretežno priložnostno, po zunanjih spodbudah. Ustvarjalno je preoblikoval zlasti zglede Schillerja, Oehlenschlägerja, pesnika in botanika Chamissa ter Heineja, pri čemer se je vztrajno navezoval na forme tradicionalne islandske metrike. Njegova poezija je verjetno tudi zaradi njegovega znanstvenega, terenskega dela (z namenom sintetičnega opisa islandske naravne zgodovine je prehodil in prejezdil skoraj celoten otok) značilno težila k niansirano estetskemu upodabljanju domače krajine, njenih bukolinih ali sublimnih, tudi strašljivih razsežnosti, njene zgodovinske in naravne preteklosti (prim. Egilsson v tej *PKn*). S takšno pesniško usmeritvijo, še bolj pa s svojim naravoslovnim delom in smislom za sodobno, na empiričnem opazovanju utemeljeno znanost, kakor tudi s pisanjem znanstvene, poljudne, esejistične in pripovedne proze ter s svojo brezkompromisno literarno in kulturno kritiko se zdi Hallgrímson bistveno drugačen od Prešerna. Ta je bil zgolj pesnik, za življenja tematsko zaznamovan kot pevec ljubezni in pozneje cenjen kot romantični klasik,

mojster sinteze zahtevnih evropskih, predvsem romanskih oblik in moderne bivanjske, ljubezenske, poetološke in nacionalne izpovedi (priložnostne razsežnosti njegovega ustvarjanja so bile potisnjene na obrobje). Hallgrímssonov opus se zdi bliže Levstiku in Jenku oziroma slovenski generaciji »vajevecev« in sodelavcev *Slovenskega glasnika*. Tej slovenski publikaciji je po svojih raznorodnih vsebinah podobnejši tudi islandski almanah *Fjölur* (izdajali so ga v Københavnu), čeprav zaradi obdobja svojega izhajanja in sodelovanja Jónasa kaže osupljive podobnosti s *Krajnsko čbelico*, ki pa je, tiskana v Ljubljani, prinašala izključno pesništvo.

Toda površinske vzporednice med Jónasom in Prešernom, ki so nam tako rekoč na prvi pogled padle v oči, vseeno niso nepomembne. Ne toliko prek substance oziroma vsebine njunih opusov, ampak ravno prek doždevno zgolj površinskih ujemanj se namreč razkrivajo analogije v strukturalnih funkcijah, ki sta jih slovenski in islandski pesnik imela za življenja in po smrti v razvoju svojih nacionalnih literatur, v 19. in 20. stoletju strukturno določenim s perifernim položajem v svetovnem literarnem sistemu. Te funkcije, ki seveda niso lastne samo Islandcem in Slovencem, pa povzema ta koncepciji nacionalnega pesnika in kulturnega svetnika. Hallgrímsson in Prešeren sta, kot kažejo pričujoče razprave, pesniško povzdignila svoj narod prek prilastitve osrednjih estetskih kanonov Evrope (Prešeren bolj s klasicizirajočo citatnostjo, Jónas pa z literarizacijo reprezentativnega likovnega odnosa do domače pokrajine); oba sta s tem v domači kulturni nacionalizmu vnesla kozmopolitstvo in zato v svojih okoljih zbudila močan odpor; oba sta se aktivno vpletala v kultiviranje in normiranje domačega knjižnega jezika in prizadevanja za njegovo večjo javno veljavo; oba sta bila načrtovalca nacionalno zasnovane kulture, ki sta z radikalnejših liberalno-meščanskih, individualističnih in estetskih stališč polemizirala z vplivnejšimi, a zmernejšimi, bolj utilitarnimi ali »realističnimi« kulturno-političnimi koncepcijami; oba sta bila kljub nacionalizmu dvojezična in biliterarna ustvarjalca, brez zadržkov sta objavljala v jeziku oblastnikov; oba sta se angažirala v krožku preroditeljev, ki so želeli k narodni stvari pritegniti izobraženo občinstvo prek izdajanja serijske literarno-kulturne publikacije, almanaha; oba sta pisala literaturo v prostem času in si služila kruh v intelektualnem poklicu; oba sta bila nekonformista in nekajkrat na robu družbene izključenosti; oba sta bila s svojim življenjem in delom po smrti ohranjena v kulturnem spominu in kanonizirana kot prva med pesniki njunih književnosti – proces kanoniziranja je potekal tako v ljudskih, popularnih krogih (ponarodelost nekaterih pesmi, ustne, tudi zelo profane anekdote o njunih življenjih) kakor v bolj oficialnih, reprezentativnih oblikah obravnave, uporabe, čaščenja in memoriranja (učena združenja, literarna veda, citatne navezave, proslave, spomeniki).

V nadaljnjih raziskavah pojava kulturnih svetnikov se bo pokazalo, ali se je vzorec, ki smo ga z njegovimi stalnicami in spremenljivkami prepoznali pri Jónasu in Prešernu, pojavljal še v drugih evropskih književnostih in ali se je po celini širil iz enega samega središča ali pa je vznikal na več krajih. Ne nazadnje je treba priznati, da je bil namen naše raziskave tudi prispevek k notranji dekolonizaciji evropske komparativistike. Skuša namreč nekoliko spremeniti prevladujočo prakso, da komparativisti iz gospodarsko-politično in jezikovno-populacijsko šibkejših okolij svoje literature primerjajo predvsem z zgledi metropolitanskih, pretežno zahodnoevropskih literatur in skušajo tako implicitno dokazovati individualnost in vrednost svojih književnosti; merilo te vrednosti naj bi bila v njihovi udeleženi pri kulturnem kapitalu metropol (Juvan, »Ideologije«). Dobro bi bilo, ko bi se evropska primerjalna književnost usmerila še k neposrednim primerjavam med samimi obrobji, »malimi« literaturami. Takšna sprememba gledišča bo z natančnejšim razpoznavanjem konkretnih, lokalno posebnih uresničitev potujočih transnacionalnih kulturnih vzorcev in z vpogledi v singularne idio-kulture (Attridge) ustvarjalcev in konzumentov v različnih nacionalnih literaturah prispevala k izostritvi podobe o delovanju in razvoju svetovnega literarnega sistema ter njegovih makro- in mikroegij. S preusmeritvijo pozornosti se bo očitneje pokazalo, da je kulturni transfer potekal tudi med samimi obrobji. Čeprav zgodovina slovensko-islandskih literarnih stikov še ni napisana in nikdar ne bo mogla biti tako bogata kot na primer prikazi slovenskih odnosov s Čehi, Poljaki ali južnimi Slovani, pa je sodobno krčenje sveta vendarle okrepilo stike tudi med oddaljenima koncema Evrope. O tem priča Svetlana Makarovič s *Sago o Hallgerd*, nedavno objavljeno antikanonično izpeljavo *Sage o Njallu*, nekaj malega pa, upam, tudi pričujoče razprave.

LITERATURA

- Attridge, Derek. *The Singularity of Literature*. London in New York: Routledge, 2004.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Ed. du Seuil, 1999.
- Cornis-Pope, Marcel in John Neubauer, ur. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume 4: Types and Stereotypes. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2010.
- Cultural Saints of the European Nation-States (CSENS)*. Project leader Sveinn Yngvi Egilsson. HERA Joint Research Programme. Application Template for Outline Proposals. Reykjavík, 2009.
- Domínguez, César. "Literary Emergence as a Case Study of Theory in Comparative Literature." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 8.2 (2006). Online edn.
- Dović, Marijan. "France Prešeren: A Conquest of the Slovene Parnassus." *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*.

- Vol. 4. Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2010. 97–109.
- »Literary Histories: From the National to the Post-National Perspective.« *Interlitteraria* 15. 1 (2010): 53–65.
- Bellah, Robert N. »Civilian Religion in America.« *Daedalus* 96 (1967): 1–21.
- Espagne, Michel in Michael Werner, ur. *Transferts: Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations, 1988.
- Even-Zohar, Itamar. "Culture planning, cohesion, and the making and maintenance of entities." *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in homage to Gideon Toury*. Ur. Anthony Pym, Miriam Shlesinger in Daniel Simeoni. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2008. 277–292.
- Even-Zohar, Itamar. *Polysystem Studies = Poetics Today* 11.1 (1990).
- Jónsdóttir, Guðríður Borghildur. »Jónas Hallgrímsson.« Prev. Victoria Cribb. *Icelandic Writers*. (Dictionary of Literary Biography 293.) Ur. Patrick J. Stevens. Detroit: Thomson Gale, 2004. 212–233.
- Juvan, Marko. »Ideologije primerjalne književnosti: perspektive metropol in periferij.« *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC, 2008. 57–91.
- »Slovenski kulturni sindrom' v nacionalni in primerjalni literarni vedi.« *Slavistična revija* 56.1 (2008): 1–17.
- »Svetovni literarni sistem.« *Primerjalna književnost* 32.2 (2009): 181–212.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe: A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Moretti, Franco. *Grafi, zemljevidi, drevesa in drugi spisi o svetovni literaturi*. Prevod in spremna beseda Jernej Habjan. Ljubljana: Studia humanitatis, 2011.
- Nemoianu, Virgil. "National Poets' in the Romantic Age: Emergence and Importance." *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. A Comparative history of literatures in European languages XVII. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. 249–255.
- Óskarsson, Þórir. »From Romanticism to Realism.« *A History of Icelandic Literature*. (Histories of Scandinavian Literatures, vol. 5.) Ur. Daisy Neijmann. Lincoln in London: The University of Nebraska Press in The American-Scandinavian Foundation, 2006. 251–307.
- Perkins, Mary Ann. *Nation and Word, 1770–1850: Religious and Metaphysical Language in European National Consciousness*. Aldershot etc.: Ashgate, 1999.
- Ringler, Dick. *Bard of Iceland: Jónas Hallgrímsson, Poet and Scientist*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.

SPLETIŠČI

- SPIN – Study Platform on Interlocking Nationalisms*. Ur. Anne Hilde van Baal in Joep Leerssen. Amsterdam. <http://www.spinnet.eu/home> (dostop 25. 5. 2011)
- Cultural Saints of Europe*. Description of a research project related to European Cultural Saints. Sestavili Jón Karl Helgason, Sveinn Yngvi Egilsson, Marijan Dović in Marko Juvan. Reykjavík, 2010. <http://vefir.hi.is/culturalsaints/> (dostop 25. 5. 2011)

Nation and Elevation: Some Points of Comparison between the “National Poets” of Slovenia and Iceland

Sveinn Yngvi Egilsson

Department of Icelandic and Comparative Cultural Studies, University of Iceland, Reykjavik
sye@hi.is

This article compares the poetic means of elevation used by two “national poets,” France Prešeren and Jónas Hallgrímsson, arguing that the latter elevated both his native country and the vernacular language by using aesthetic models.

Keywords: national literary canon / Slovene poetry / Icelandic poetry / national poets / Prešeren, France / Halgrímsson, Jónas / comparative studies

Each of them did what any aspiring “national poet” would try to do in the nineteenth century. They reinvented their native language as a medium of modern poetic thought and expression. They introduced Italianate forms such as the sonnet and the terza rima into the national repertoire. They voiced the cause of their nation and tried to rally their countrymen around it. They wrote a “national epic,” looking back to a crucial period in their nation’s history but mythologizing it at the same time, emphasizing its former glory and democratic principles. They were part of a close circle of patriotic intellectuals that published their writings in a new literary journal. However, their life and work was also beset with similar troubles and paradoxes. They could be sarcastic about their lot and about the foreign power that suppressed their nation, but enjoyed education in its universities (in Vienna and Copenhagen, respectively) and versified willingly in the oppressor’s tongue (German and Danish). They were each unhappily in love with a woman they could never obtain and sublimated her in their exquisite poetry. They drank too much and produced convivial festive poems that are still sung. They were celebrated as poetic geniuses in their time, but even more so after their untimely deaths. Poetry was not their profession, however: one was a lawyer, the other a geologist. In the end, though, each was canonized as a “national poet” and gradually became a

“cultural saint,” to quote a concept that articles in this periodical put to the test. They even received their own statues in the center of the capital of their respective countries. One lived in Slovenia, the other in Iceland. One was called France Prešeren, the other Jónas Hallgrímsson. They were near contemporaries: the Slovenian was born in 1800, dying in 1849; the Icelander was born in 1807, dying in 1845. Nonetheless, they never met and neither knew of the other’s existence, despite their apparent twin destinies.

How comparable are these poets really, and to what extent can the correspondences be seen to conform to the idea and role of a “national poet”? Some of them seem arbitrary at first sight and one is tempted to brush them aside as being irrelevant. Can unrequited love, a drinking problem, and an untimely death be on the nationalistic agenda? Perhaps not as such, but in retrospect they seem to have added up to an overall image of poetic suffering and even martyrdom, which in turn only strengthened the case for accepting these individuals as “national poets” and “cultural saints.” In fact, some aspiring “national poets” in East-Central Europe did fashion themselves as sufferers and martyrs for the fatherland, which could lead “to a poetic death wish (which came to fulfillment in their lives)” (Neubauer 13). As for unrequited and sublimated love, it certainly was at the heart of the Petrarchan sonnet tradition adopted by both Prešeren and Jónas in some of their most nationalistic poems. One should therefore not rule out any factor beforehand, but scrutinize them all.

Moreover, one should not neglect the differences either because they can be just as revealing as the similarities. This article argues that Jónas was quite unlike Prešeren in being basically a nature-orientated poet, but that his landscape aesthetics are nevertheless quite comparable to what Prešeren achieved through other poetic means and are just another side of the nationalist agenda. Because the article is being published in a Slovenian periodical, I presume that the reader has a basic knowledge of the life and work of Prešeren. However, as far as Jónas is concerned, an introduction is surely needed and so I begin by briefly summarizing his life and work.

Jónas Hallgrímsson

Jónas Hallgrímsson, a natural scientist by education and profession, is the single most influential poet of modern Icelandic literature. “His work transformed the literary sensibility of his countrymen, reshaped the language of their poetry and prose, opened their eyes to the beauty of their land and its natural features, and accelerated their determination to achieve

political independence” (Ringler 3). Along with the other members of the circle associated with the journal *Fjölur*, Jónas defined Icelandic national romanticism for decades to come, and after his premature death became its poetic icon. When Iceland gained full independence from Denmark in 1918 and became a republic in 1944 (it had been a province in the Danish state since the late fourteenth century), Jónas’ poetry gradually lost some of its political and iconic status. However, this also made it possible to reevaluate his contribution to Icelandic literature and culture on less nationalistic grounds than before, and the last decades have seen renewed interest in his poetry, among both the public and scholars. Attention has especially been drawn to the final phase of Jónas’ poetic activity, when he moved away from nationalistic and medieval motifs towards a more personal kind of poetry, modern in diction and elegantly balanced between dark broodings and a romantic irony, which shows the growing effect Heinrich Heine had on him.

Jónas was born on 16 November 1807, in Öxnadalur, a valley in the Eyjafjörður region in north-central Iceland. He lost his father, a clergyman, in 1816, and difficult living conditions ensued for his widowed mother and her children. Jónas studied at the Latin School at Bessastaðir, south of Reykjavík on the Álftanes Peninsula from 1823 to 1829, and then worked as secretary to the magistrate in Reykjavík from 1829 to 1832. He went to Denmark and studied at the University in Copenhagen from 1832 to 1838, first law and then natural sciences, finishing his studies by taking examinations in mineralogy and geology. He travelled extensively around Iceland from 1839 to 1842, in spite of ill health, working on a scientific description of the geography and the natural history of the island. He continued working on this project in Copenhagen in 1842 and 1843, at Sorø in Sjælland (1843–1844) and again in Copenhagen (1844–1845; he did not live to bring it to a conclusion). He co-edited the periodical *Fjölur* (1835–1839 and 1843–1845); its final issue (1846, printed in 1847) was devoted to Jónas’ writings. He died on 26 May 1845.

“Romanticism in Germany and Denmark, the wave of liberalism caused by the July revolution in 1830, and the nationalism in Eggert Ólafsson’s *Poems* (1832) all combined to mould Jónas” (Einarsson 234). Jónas burst into bloom as a poet when he left Iceland for Denmark to study at the University in Copenhagen. He made his name with masterfully crafted panoramic poems, which reimaged the glory of the Icelandic Commonwealth and juxtaposed it with the present lethargy of the Icelandic nation (“Ísland” ‘Iceland’, 1835, and “Gunnarshólmi” ‘Gunnar’s Holm’, 1837, the latter based on a famous incident described in the medieval *Njáls Saga*). As he did so, Jónas introduced classical meters

into Icelandic literature, such as the hexameter and the pentameter (elegiac distichs), along with romantic (originally medieval and renaissance) meters such as the terza rima and the ottava rima, although the *fornyrðislag*, which Jónas based on the Old Norse Eddic poems, always was his favorite meter. Later on he was to introduce the sonnet and the triolet to his fellow countrymen, using these meters with great virtuosity in poems full of longing for his Icelandic muse and his own native valley (“Ég bið að heilsa!” ‘I send greetings!’ and “Dalvísa” ‘Valley Song’, both written in Sorø in Sjælland 1844), feeling estranged as he did in Denmark during the last years of his life. Using another Eddic meter, *ljóðabáttur*, he wrote “Ferðalok” (‘Journey’s End’, 1845), an elevated love poem, which also alludes to the end of Jónas’ life journey because he seems to have been haunted by thoughts of impending doom.

Nature is always a prominent motif in Jónas’ poetry, especially its more pleasing aspects, but also sublime elements, as in his description of a volcanic eruption in the tour poem “Fjallið Skjaldbreiður” (‘Mount Broadshield’, 1841). “Hulduljóð” (‘Lay of Hulda’, 1841–1845) is an ambitious but unfinished nature poem in the tradition of the pastoral elegy. It is dedicated to the memory of Eggert Ólafsson (1726–1768), a natural scientist and poet that Jónas considered to be his great predecessor. His pronounced admiration for Eggert, a man of the Enlightenment, shows that Jónas’ interests were not exclusively romantic, as is also evident in the *Fjölnir* circle’s declaration that their periodical was committed to *usefulness, beauty, truth* and “that which is *good and moral*” (*Fjölnir* 1835: 8–13), indicating Enlightenment values as well as romantic ones. Nature, formerly a benign force and presence to the poet and the natural scientist, becomes hostile in Jónas’ late poems, written with a Heine-like twist of the traditional loco-descriptive genre (“Annes og eyjar” ‘Capes and Islands’, 1844–1845). This shift in Jónas’ world view has been seen to be part and parcel of a new trend in Scandinavian and Icelandic literature and sensibility, a turning away from national romanticism and *poetic realism* (Bandle) towards pessimistic and nihilistic *romantisme* (Óskarsson 271–273).

A versatile writer, Jónas was able to produce with equal ease short stories (“Grasaferð” ‘Gathering Highland Moss’, dating from around 1836 and considered to be the first short story written by an Icelander), *Reisebilder* such as Heine was famous for (“Salthólmsferð,” 1836), *Kunstmärchen* in the fashion of Hans Christian Andersen (“Fífill og hunangsfluga” ‘The Dandelion and the Bee’), gothic tales (“Stúlkan í turninum” ‘The Girl in the Tower’), and mock-heroic pieces (“Gamanbréf til kunningja” ‘The Queen Goes Visiting’; a humorous description of Queen Victoria’s state visit to France in 1843). He furthermore wrote scathing critical reviews, a

famous example being the one he delivered in *Fjölnir* 1837 against the epic poetic genre known as *rímur*, which had been popular in Iceland for hundreds of years until Jónas criticized them from an artistic point of view, thereby indirectly offering his own aesthetic manifesto. This versatility also shows in his poetry because he had many distinct strings in his harp, ranging from elegy (“Bjarni Thorarensen,” 1841, Jónas’ tribute to the first Icelandic romantic) to convivial festive songs (“Borðsálmur” ‘Table Hymn’, 1839). He also tried his hand at translation, sometimes rendering his originals so freely that they should rather be seen as independent variations on a given theme. However, his choice of authors—including Horace, Schiller, Chamisso, and Heine repeatedly—again points to classical and contemporary models and influences, especially German literature.

Elevating the national

As can be gathered from this short summary, Jónas was basically a nature-orientated poet and was quite unlike Prešeren in this respect, whatever else they may have in common. Prešeren may have used landscapes or some place *as a setting*—such as Lake Bohinj and Lake Bled in *Krst pri Savici* (The Baptism on the Savica, 1836)—but he seldom tries to describe nature as such or make it his principle subject. This difference is actually very revealing about the possibilities open to an aspiring “national poet” in the nineteenth century, and it is the focal point of my comparison of Prešeren and Jónas. I argue that the elevation of *vernacular literature* to standards set by classical and especially renaissance models, which Prešeren carried out so extensively and elegantly in his works, can also be seen—although on a smaller scale—in the works of Jónas, but that he furthermore tries to elevate *his native country* in a similar fashion. He does this by two means principally: first, by describing Icelandic nature *as landscape*, according to aesthetic models developed in European art, and, second, by representing a certain site *as a lieu de mémoire*—a symbolic element of memorial heritage—and even as an enchanted place because of its significance in national history. I am not saying that Prešeren did not do something to this effect in some of his poems, such as representing the Bohinj and Bled areas as *lieux de mémoire* in *The Baptism on the Savica*, but describing nature as landscape does not seem to feature nearly as strongly in his poetic opus as it does in the case of Jónas. The different means of elevation ultimately served the same nationalistic purpose, which was to make the nation—its language, its literature, and its land—culturally valid and raise it to a European level.

As Prešeren scholars have aptly demonstrated, he seems to have worked according to a cultural and nationalistic program that his learned friend Matija Čop (1797–1835) was instrumental in developing and was at least partly based on German models. Henry Cooper sums this up as follows:

Čop did share with the Schlegels many general perceptions of the world of letters. These shared viewpoints are of critical importance not only in understanding Čop, but Prešeren as well. They are, in Boris Paternu's formulation of them, as follows: that poetry is the foundation of a cultured nation, therefore for a nation to be cultured, it must cultivate poetry; that it must do so in its own language, the one distinctive feature which most clearly sets off one nation from another; that art as a whole, made up of numerous national components, is, however, international, and that the art of one nation can and should have an impact on that of other nations; that of all the art forms represented in the world in their time, the Italian stand higher than the rest, and therefore represent a suitable source upon which less developed nations might draw. (Cooper 43)

Marijan Dovič has recently pointed out how subtle and political this program was, even if it centered on literary forms:

It is important to emphasize that Prešeren was implementing the literary program of his erudite friend, the theoretician Matija Čop. Together with Čop, Prešeren took up the project of proving the aesthetic potential of Slovene through mastering the most complex and appreciated forms of European poetry. Under the influence of ideas on cultivating national literatures by Friedrich Schlegel and others, Romantic forms, especially the Petrarchan sonnet, were considered to be a criterion for judging the aptness of a language for vernacular poetry. Prešeren successfully fulfilled his aesthetic (and political) mission of including “backwards” Slovene literature in the emerging community of national literatures. (Dovič 100)

The great achievement of Prešeren was to show, through his mastery of the sonnet form and by reinventing Slovenian as a poetic language, that it was second to none in this respect. In all, Prešeren wrote forty-six Slovenian sonnets, a number that certainly dwarfs Jónas' meager output of only three sonnets in Icelandic, but they were undoubtedly based on a similar thought, although Jónas was not working according to any such preconceived and carefully worked-out plan as Čop and Prešeren were. These sonnets by Jónas are in the Petrarchan fashion and one of them, “I send greetings!” has had a long-lasting effect on Icelandic literature and is still sung and known by heart by many Icelanders. Even if it is not comparable to Prešeren's sonnet output, this singular work arguably caused a kind of shift in the literary system and became a model on which many other Icelandic poets based their sonnets. Jónas adopted other Italianate

and renaissance forms, although on a smaller scale than Prešeren. As already mentioned, he used *terza rima* and *ottava rima* in “Gunnar’s Holm,” just as Prešeren did in *The Baptism on the Savica*. He was not able to read Italian poetry in the original like Prešeren, but learned how to use these poetic forms through his reading of German translations of Italian works, and also by reading original works in the Italian style by German and Danish poets. Jónas may, for instance, have modeled his use of *terza rima* on Chamisso’s poems, such as “Deutsche Barden: Eine Fiktion” (Ringler 142), a further reminder that both he and Prešeren were strongly influenced by German literature and aesthetics, and this fact alone may explain a number of similarities in their works. In many ways, however, they were in a dissimilar position as poets regarding their own literary tradition. Prešeren was not as lucky as Jónas in having such an impressive amount of “national classics” like the Eddic poems to channel into. The revival of Eddic meters was one way of elevating the modern-day vernacular, as Jónas did consequently throughout his poetic career, and it should be thought of as a parallel to his introduction of Italianate and other renaissance and classic poetic forms into the national repertoire (Egilsson, “Eddas, Sagas and Icelandic Romanticism”). However, another way of elevation was to describe the home country—the *patria*—in culturally accepted terms, by making its nature a worthy subject of elegant poetry.

Elevating the land

Marshall McLuhan was one of the first scholars to point out how much nineteenth-century romantic poets really owed to landscape artists in their descriptions of nature, which had by then become one of the principal subjects of poetry throughout Europe. McLuhan claimed that many of them were strongly influenced by the visual arts and tended to depict nature in a painterly manner, emphasizing color, form, and perspective. In contrast, many twentieth-century poets treated nature in a different way, for which McLuhan invented the critical term *interior landscape* or *paysage intérieur*. As the term implies, modern poems of this kind tend to be more psychological and introverted than the poetry of the nineteenth century (McLuhan 135–155). Much has been written since on the connection between art and literature with regard to the poetry of place and landscape aesthetics in general. Malcolm Andrews has written extensively on the picturesque tradition in poetry and shown how British poets of the eighteenth and nineteenth centuries moved away from classical descriptions of landscape, with mythical settings derived from Greece and Rome (similar

classical transplants are known in Slovenian literature; see Juvan 122–123). Instead, they began describing their home country and the immediate locality as a worthy subject in itself. At the same time, however, these poets used aesthetic categories, such as the pastoral, the sublime, and the picturesque, to order and enhance their descriptions of the landscape, emphasizing its beauty and significance for the nation (Andrews 11–23). Elevating the land according to culturally accepted ways of seeing and understanding nature is an important moment in the history of nationalism because it infuses the home country with meaning and value, not only practically—praising its productivity and so on—but at an aesthetic level as well.

Let me begin by looking at some examples of such descriptions in the works of the two poets being compared. There is at least one stanza in *The Baptism* that Prešeren dedicates to describing nature, and it is in fact a very good example of the pictorial effect on poetry (here quoted in Henry Cooper's and Tom Priestly's English translation):

Here to this isle with lake encircling round
 Which nowadays is Mary's holy shrine:
 Against the sky stand tow'ring peaks snowbound,
 Before them spread the fields; the fair outline
 Of Castle Bled perfects the left foreground,
 While rolling hills the right hand side define.
 No, Carniola has no prettier scene
 Than this, resembling paradise serene.

(Prešeren 121)

Here Prešeren conforms to the aesthetics of the picturesque, as is evident from his emphasis on the visual aspects of the scenery, describing nature *as landscape* through the employment of framing, perspective, outline, foreground vs. background, and the pleasing variety of the whole scene. However, this is not typical of his descriptions of nature, which are few and far between, and more often used to reflect thoughts and feelings of the characters:

The matching violence of man and cloud
 By darkling night is ended now, and bright
 Sunrise now gilds the threefold peaks unbowed
 Of Carniola's grey and snowbound height.
 All tranquil lie Lake Bohinj's waters proud,
 Of battle now no trace remains in sight.
 But armies of fierce pike beneath the waves
 Fight other denizens of th' watery caves.

Does not, O Črtomir, this selfsame lake
 Resemble you, as on its shore you stand?
 War's outward noise was calmed before daybreak,
 But by the storm within you are unmanned.
 That ancient worm, much worse now, is awake
 —As I the trials of life well understand—
 It cries for still more blood from out its lair,
 Yet hungrier are the harpies of despair.

(Prešeren 119)

This may look like *paysage intérieur*—an introverted psychological description of landscape—but it is of a more classical nature, as can be gathered from the fact that a number of lengthy Homeric similes find their way into *The Baptism*. Here is one:

Unleashed as fury by a storm impended,
 The guard cries out for help amidst the clashes;
 Unnumbered lives are in the fray expended.

And as a torrent in a downpour gushes,
 Comes crashing down a mountain side like thunder,
 Engulfing all before it as it rushes,

And will not e'er relent, all drowning under
 Its waves, save for some great obstruction—
 So does Valjhun the pagan soldiers sunder.

(Prešeren 117)

Prešeren's use of nature imagery thus seems to be rather incidental, and he certainly does not try to turn nature or his home country into a poetic subject in itself. He simply chooses to go another way in elevating the nation and the vernacular, using intricate poetic forms to great effect.

Jónas on the other hand makes nature his business and employs a variety of methods and models in defining and describing it. They range from the scientific to the pastoral and the sublime (Egilsson, "Ways of Addressing Nature"—the article centers on the poem "Mount Broadshield"). In a number of important poems he adapts the well-established conventions of the picturesque, emphasizing the visual aspects of certain Icelandic settings and landscapes, carefully represented with the eye on visual variety, depth, framing, color, shape, and other such pictorial factors. Jónas is no exception to the rule that what is new in Icelandic nature poetry of the nineteenth century often proves to be an imported kind of vision, whether it is sublime, pastoral, or picturesque.

One could even argue that Jónas derived his nationalistic vision of Iceland from abroad, ironically from Danish sources, because his first at-

tempt at producing a rhetorical image of the country, in the poem “Ísland” (‘Iceland’, 1835), was clearly modeled on a work by Adam Oehlenschläger (1779–1850). In 1805 the Danish poet had published the poem “Island! hellige Æ!” (‘Iceland! Holy Isle!’), which reappeared in 1823 in an altered version, now beginning with the words “Island! Oldtidens Æ” (‘Iceland! Antiquity’s Isle’; see Ringler 102–105). The obvious resemblance between the poems by Oehlenschläger and Jónas, both celebrating Iceland of old in elegiac distichs, has often been pointed out, but the irony seems to have escaped most scholars, perhaps owing to Jónas’ powerful appropriation of the poetic subject and its representation, making it look and sound so utterly Icelandic that its Danish origins seem inconsequential. Nonetheless, leaving irony aside, one can certainly see this as a cultural power struggle, an aspiring “national poet” of a small nation and province trying to wrest his country as a poetic subject from the hands of the “national poet” of the ruling nation. Jónas wrote the poem at the urging of his learned friend and *Fjölnir*-collaborator, the philologist Konráð Gíslason (1808–1891), and it shows every sign of being part of a nationalistic agenda. Indeed, on its publication in the first issue of *Fjölnir* in 1835, it followed an introductory article by the circle’s ideologue, the reverend Tómas Sæmundsson (1807–1841), who emphasized the importance of loving one’s country, and to cultivate that love by opening one’s eyes to its beauty:

One thing’s for certain: much else could remind each and every Icelander of this love, if he glances over the green valleys, where the hills are alive with cattle and sheep and horses, and looks into the streams, clear as the sky—salmon and trout spluttering about playfully. We do not find the islands boring when the fish almost run ashore and the birds cover skerries and rocks. The sky is clear and beautiful, the air clean and healthy. And the sun, when it reddens the mountains on summer days’ evenings, but the smoke rises straight into the air—how gentle and beautiful the districts are! And the more countries we see, the more eagerly we desire to be back in Iceland. But if you, Icelander, truly want to cultivate your love of the country, then leaf through its life, and acquaint yourself with all that is written there about the education and achievements of your forefathers. (*Fjölnir* 1835: 2–3)

In accordance with this twofold nationalistic emphasis on the beauty of the land and the history of the nation, Jónas chose certain key-places in Iceland as motifs in his poems. They include the Þingvellir area—the principal *lieu de mémoire* in this poems, as the former site of the Commonwealth national assembly—described by him in the poems “Iceland” and “Mount Broadshield”; Mount Hekla and the surrounding area, described in the poem “To Mr. Paul Gaimard”; the Fljótshlíð area and the surrounding countryside, including Eyjafjallajökull, and various mountains in the neighborhood, described in the poem “Gunnar’s Holm,” just to mention

the most famous descriptive poems by Jónas. “Gunnar’s Holm” is the most elaborate landscape poem he wrote and I consider it in some detail because it seems to me to be critical in the development of the visual definition and nationalistic interpretation of Icelandic nature. It is his attempt at writing a “national epic,” albeit on a much smaller scale than *The Baptism* by Prešeren—but then he could use “shorthand” because he had a whole medieval saga to refer to, and did not have to put the pieces together from various sources in order to create a coherent work, like his Slovenian counterpart had to do. It is by far the most intricate poem Jónas was ever to compose and it is regarded by many to be an unsurpassable formal masterpiece in Icelandic literature. If any one poem can be said to have defined the national cause of the Icelanders, this is it.

“Gunnar’s Holm,” written in 1837 but appearing in the 1838 issue of *Fjölur*, is divided into two equally long terza rima parts (33 + 33 lines). The first one describes a panorama of the countryside that is at the center of the medieval *Njáls Saga*. The description adheres to many principles of picturesque aesthetics. The country is described from a high angle or prospect, seen from the mountain-tops with an overview of the entire countryside from east to west. The description is detailed in its emphasis on rugged variety and the landscape as a composition of contrasting elements, all according to picturesque principles. It is a carefully balanced composition of both sublime and pastoral elements, ranging from cliffs and volcanoes to green pastures and grazing sheep in the valley below, with a winding river, which is one of the stock-images of picturesque paintings. The painterly aura of the poem is emphasized by various, well-chosen words describing color, line, visual depth, and so on. I quote the beginning of the poem (in Dick Ringler’s English translation):

The sun’s imperial pageant in the west
 purpled the Eyjafjalla Glacier, standing
 huge in the east beneath its icy crest.
 It dominates the summer dusk, commanding
 the screes beneath it, sketched against the cold
 sky like a reef where tattered clouds are stranding.
 Hugging its roots, cascading waters hold
 hoarse conversation with the trolls, where wary
 Frosti and Fjalar hoard their secret gold.
 Northward you see the Summit Mountains, very
 sober and formal in their blue-black frocks
 but girt with green where steep and valley marry
 and helmed with snow above their sable rocks.
 They stare at tarns whose streams will soon be plying
 their way through meadows filled with lazy flocks

and sprinkled thick with little farmsteads lying
deep in the shadow of the sheltering heath.
Far to the north, its snowy peak defying
the heavens, Hekla stands on guard: beneath
its bulwarks, bound in dungeons deep as night,
Terror and Death are gnashing greedy teeth,
while high above them palisades of bright
obsidian glitter, glassy as a mirror.
From there you look on scenes of pure delight:
Wood River glides through leafy glens, then, nearer,
murmuring more softly, makes its leisured way
through farmlands ripe with radiant harvest—dearer
than gold—and grassy meads where cattle stray.
High on the hillside fragile blossoms gleam;
golden-clawed eagles glide above their prey
(for fish are flashing there in every stream)
and whirring throngs of thrushes flit and trill
through birch and beech groves lovely as a dream.

(Ringler 136–137)

This is a beautified image of the present state of the countryside in question, described as being overgrown with wood and vegetation—Jónas' attempt at visualizing the state of the land in medieval times, during the presumed glory days of the Icelandic Commonwealth. As mentioned later in the poem, the surrounding countryside has eroded since the Middle Ages, as a result of the overflowing of the local river and other natural factors that have made the country barren and arid. In that sense the projected image is of a *paysage moralisé*—"a description of a prospect in which the prominent landscape features" are "invested with emblematic significance" (Andrews 14). This is best exemplified by the arresting image of the only piece of land still green in this area, the very place where the hero Gunnar Hámundarson at Hlíðarendi decided not to leave his country, as he had been forced to do, and returned instead to his farm, as is described in detail in the second part of the poem. The last part is in ottava rima:

His story still can make the heart beat high,
and here imagination still can find him,
where Gunnar's Holm, all green with vegetation,
glistens amid these wastes of devastation.
Where fertile meads and fields were once outspread,
foaming Cross River buries grass and stubble;
the sun-flushed glacier with its snowy head
sees savage torrents choke the plains with rubble;
the dwarves are gone, the mountain trolls are dead;
a desperate land abides its time of trouble;

but here some hidden force has long defended
the fertile holm where Gunnar's journey ended.

(Ringler 138)

Because the hero refused to leave his homeland behind, citing the beauty of the hillside of his farm as being his reason for not accepting outlawry, he has proved to be a true Icelander and will in the end give his life for the love of his country, unjustly killed by his scheming enemies, as Jónas' nationalistic interpretation of *Njál's Saga* suggests (a comparable "national sacrifice" can be seen to take place in *The Baptism* by Prešeren and is referred to at the end of this article). The evergreen spot in the otherwise eroded countryside is a visual reminder of the blessing bestowed by the land itself on those that are ready to die for it. Protected by a *genius loci*—"some hidden force" that "has long defended" Gunnar's Holm—it is an enchanted place, presented as a *lieu de mémoire*, a particular spot of earth imbued with meaning and supernatural power as a result of its significance in the history of the nation. On the whole, the poem can be taken as the verbal equivalent to a historical landscape painting, a familiar enough genre in European art of the preceding centuries (on such history painting, see Flacke).

Many poems by nineteenth-century Icelanders were to be based on an approach similar to this one, and what should be borne in mind is that they were written in a particular context and historical situation. There is no doubt that such landscape poetry, with varying degrees of historical or mythical allusions, rendered in striking picturesque terms, enhanced nationalism in Iceland and was meant to do so, and its impact was all the more for the simple fact that landscape painting was virtually nonexistent in nineteenth-century Iceland. It only came to prominence around the turn of the twentieth century with such pioneering landscape painters as Þórarinn B. Þorláksson (1867–1924) and Ásgrímur Jónsson (1876–1958). Jónas and a number of Icelandic nature poets of the nineteenth century—not least of all Steingrímur Thorsteinsson (1831–1913)—provided the nation with striking visual images of the country, such as they knew from foreign sources, where landscape painting had developed and resulted in certain aesthetic categories. Interestingly enough, the places that Jónas and Steingrímur pick as settings for their poetry are often the same as those the succeeding landscape artists of the twentieth century would visualize in their paintings; for instance, Þingvellir, Hekla, the Laugarvatn area, and other such places that were mediated as pivotal to the Icelanders. In that sense, the modern landscape painters followed in the footsteps of the verbal landscape painters of the nineteenth century, closing the circle, as the poets themselves had originally been influenced by the picturesque artists preceding them.

I conclude by looking at another poem by Jónas that spells out even more clearly how the home country is to be seen in picturesque terms and interpreted in the political context of nationalism. It is the poem he wrote on behalf of the Icelanders—taking his stance as a “national poet”—to the famous French explorer and researcher, Paul Gaimard. It was sung in Icelandic and also presented in a Latin translation in a banquet held for the distinguished Frenchman in Copenhagen in 1839.

The first five verses of the poem are as follows (in Dick Ringler’s English translation):

Standing on Hekla’s stony height
you stared at braided rivers gleaming
over the peaceful plains and streaming
out to an ocean broad and bright,
while Loki lurked among the boulders
lying beneath the mountain’s shoulders—
were you not awed by Iceland then,
this ancient realm of crag and glen?

Riding a steed of rugged stock
you roamed through many an upland valley,
pausing where tumbling torrents dally
dimly with dwellers in the rock,
while high in steep and stony passes
straggle-haired sheep ate fragrant grasses—
were you not awed by Iceland then,
this ageless land of moor and fen?

Looking on lava’s vast extent
along the stream where chieftains hosted,
back in the days when Iceland boasted
her proud and ancient parliament
(its towering tents are long forgotten,
their turf foundations wrecked and rotten)—
did you not ache for Iceland then,
openly shamed before all men?

Here, beneath Copenhagen’s towers,
a host from Iceland greets you, knowing
Frenchmen will never fail in showing
love for a land as free as ours,
where liberty still laughs and dances
though lamed by tyrannous circumstances,
and all its natives need or want
is nourishment from wisdom’s font.

(Ringler 163)

Here again are all the main elements of picturesque descriptions: a vantage point at the top of Mount Hekla, from where the surrounding countryside is shown with emphasis on the visually arresting features of the landscape, followed by similarly constructed sights from other locations around the country. Once again Jónas turns to the *lieu de mémoire* at Þingvellir in the third verse, using the neglected state of the place, the local ruins, as a reminder that Icelanders should rise up and resurrect their national assembly, just as he had done with great effect in his eloquent and provocative poem “Iceland” (on Þingvellir as a *lieu de mémoire*, see Hálfðanarson; on the picturesque penchant for ruins in a landscape, see Andrews 41–50).

The fourth verse, citing the present celebration “beneath Copenhagen’s towers,” is a reminder that what is being witnessed here is not a direct description of the immediate surroundings, but word-pictures made up in a distant place. Copenhagen was central to Icelandic nationalism, as was Vienna to the corresponding activity of the Slovenians. Wherever they were situated, poets like Jónas and Prešeren were very adept at building within the vernacular a kind of movable mental space that could be entered by their fellow countrymen. Joep Leerssen has quoted Heine’s words on the vernacular being a “portable fatherland” in this respect:

In the realm of culture, Vienna can be a Bulgarian or Greek centre of learning even though geographically and politically it is far removed from the Rodopi mountains or the Peloponnese. Heinrich Heine, based in Paris, famously called the German language his “portable fatherland” (*mein portatives Vaterland*). The extraterritorial (or rather: territorially a-specific) location of many early concerns and workers in cultural nationalism is not an anomaly, but a fact of life. Whereas nationalism as a social and political movement takes place in a geographical space, cultural processes take shape in a mental ambience which is not tethered to any specific location. (Leerssen 565)

Considering that the poem to Gaimard was sung and furthermore presented in Latin on a public occasion in Copenhagen, Jónas must have been taking a risk criticizing the Danish authorities so openly because censorship was still in effect at the time (although “lamed by distress” or “plight” would be a more accurate translation of the original, rather than “lamed by tyrannous circumstances” because Jónas did not imply tyranny in such an obvious manner). One doubts that Prešeren would have gotten away with such reckless behavior, but then censorship was carried out more actively by the regime under which he lived, the Habsburg Monarchy. He was even forbidden to publish part of the excellent drinking song “Zdravljica” (‘A Toast’, 1844), which speaks across borders and celebrates humanity

in a convivial fashion (Cooper 65–67; on conviviality in connection with romantic nationalism, see Rigney). The fate of that poem, which eventually became the national anthem of Slovenia, must be one of the happiest examples of poetic justice known to humankind.

Concluding remarks

Before summing up, I would like to return to a point made at the beginning of this article, on the association of national ideals with the sublime love of a woman, common to both poets. Having seen how Prešeren and Jónas use various means of elevation, this should make it easier to understand how it works. A few examples from each poet are discussed below.

In “Sonetni Venec” (‘A Wreath of Sonnets’, 1834), Prešeren declares his sublime love for Julija Primic, just as he voices the cause of their nation. In the middle of the cycle, sonnets 7 and 8, he recounts difficult episodes from Slovenian history and hopes that an “Orpheus”—obviously referring to himself—will come and “enflame our love of fatherland / And comfort our dissension so unwise, / Anew unite the Slovenes, firm to stand!” (Prešeren 93). The national ideals, and even the active role of a “national poet,” are here associated with the sublime feelings for a woman because they are all brought together in the intricate form of a wreath of love sonnets. In *The Baptism*, the hero’s love for a woman is also at the center of Prešeren’s “national epic.” Črtomir converts to Christianity and will preach the Gospel to the Slovenians because of his love for Bogomila, but they will not be joined in this life, only in Heaven, as she explains to him: “Then with the Father I, your virgin bride / Shall wait for you on high in heav’n serene / Until your flocks their pastor’s death lament, / Till you up to the realms of light are sent” (Prešeren 143). It is a love that will not be consummated and has to be sublimated, resulting in a kind of “national sacrifice,” comparable to the one made by the Icelandic hero in “Gunnar’s Holm,” who offered his life for the love of the land.

The national is also associated with a female presence—or absence—in some of Jónas’ poems. In the sonnet “I send greetings!” an Icelandic speaker abroad asks the warm winds of spring and the waves, “who crowd toward Iceland with an urgent motion,” to “embrace with bold caresses / the bluffs of home,” just as he asks a migratory bird headed north to give his greetings to the girl he loves. The home country and the beloved are not only associated here but become similar by being approached sensually, through imaginary touches and caresses: “Lightly, O winds, kiss glowing cheeks and tresses!” (Ringler 263). In “Journey’s End” the love of a girl

is again closely associated with the land, as the poetic speaker remembers how they travelled together through the countryside in summer, their mutual attraction described in pastoral terms. Though they have had to part and may never be joined in this life, the poem concludes with the sublime declaration that “not even eter- / nity can part / souls that are sealed in love” (Ringler 283). Last of all, in the “Lay of Hulda,” the spirit of Iceland is personified in the female Hulda (“the hidden one”), who is present but silent throughout the poem, as the speaker—who begins by claiming he is not a poet, but nevertheless goes on to compose the poem—and the spirit of the late Eggert Ólafsson, along with an Icelandic shepherd, take turns in versifying. Hulda is presented as a kind of national or natural muse, and chaste bosom companion.

In all these poems, an idealized or sublimated woman is associated with the national cause or the home country. In Prešeren’s case at least, this could be traced back to the Italian model, as it involved a double elevation; that is, the elevation of the national—through the application of the vernacular—and the elevation of a woman (Petrarch’s Laura and Dante’s Beatrice). One could also see this as a continuation of the female personifications of various countries and nations, common in the eighteenth and nineteenth centuries, such as Britannia, Germania, Italia, Romania, Svea, and the Icelandic *Fjallkonan* (“Lady of the Mountain”), who were usually depicted as beautiful and virtuous. The age-honored female embodiments of virtues had indeed become more radicalized around the time Prešeren and Jónas were coming into their own as poets, a famous example being Eugène Delacroix’s painting, *Liberty Leading the People* (*La Liberté guidant le peuple*), painted in 1830 to commemorate the July Revolution. Moreover, because nationalism gradually became a kind of secular religion in the nineteenth century, it is perhaps not surprising that the professed and idealized love of the land and of the nation sometimes started to resemble the sublimated love of a woman or a muse. Whatever the reasons, both poets have a tendency to associate the national and the feminine.

To sum up, then, I have argued that the elevation of *vernacular literature* to standards set by classical and especially renaissance models, which Prešeren carried out so extensively and elegantly in his works, can also be seen in the works of Jónas—including the elevation he achieves through “national classics”—but that he furthermore tried to and succeeded in elevating *his native country* in a similar fashion. He did this principally by two means, as I see it: first, by describing Icelandic nature *as landscape*, according to aesthetic models developed in European art, and, second, by representing a certain site *as a lieu de mémoire* and even as an enchanted place because of its significance in national history. The different means of

elevation used by Prešeren and Jónas—sometimes associated with a sublimated love of a woman or a muse—ultimately served the same nationalistic purpose, which was to make the nation—its language, its literature, its land—culturally valid and raise it to a European level. These were simply different ways of achieving the same nationalistic goal.

WORKS CITED

- Andrews, Malcolm. *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*. Aldershot: Scolar Press, 1989.
- Bandle, Oskar. “Jónas Hallgrímsson und die ‘nationalromantik.’” *ÜberBrücken: Festschrift für Ulrich Groenke zum 65. Geburtstag*. Edited by Knut Brynhildsvoll. Hamburg: Helmut Buske, 1989. 229–244.
- Cooper, Henry Ronald, Jr. *France Prešeren*. Boston: Twayne, 1981.
- Cornis-Pope, Marcel, and John Neubauer. *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Theoretical Reflections*. ACLS Occasional Paper no. 52, 2002.
- Dović, Marijan. “France Prešeren: A Conquest of the Slovene Parnassus.” *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume 4: *Types and Stereotypes*. Edited by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Virginia Commonwealth University / University of Amsterdam, 2010. (Comparative History of Literatures in European Languages 25.) 97–109.
- Egilsson, Sveinn Yngvi. “Eddas, Sagas and Icelandic Romanticism.” *The Manuscripts of Iceland*. Edited by Gísli Sigurðsson and Vésteinn Ólason. Reykjavík: The Árni Magnússon Institute, 2004. 109–116.
- — —. “Ways of Addressing Nature in a Northern Context. Romantic Poet and Natural Scientist Jónas Hallgrímsson.” *Conversations with Landscape*. Edited by Karl Benediktsson and Katrín Anna Lund. Farnham: Ashgate, 2010. 157–171.
- Einarsson, Stefán. *A History of Icelandic Literature*. New York: The Johns Hopkins Press for The American–Scandinavian Foundation, 1957.
- Flacke, Monika (ed.). *Mythen der Nationen—ein europäisches Panorama: eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums*. Begleitband zur Ausstellung vom 20. März 1998 bis 9. Juni 1998. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1998.
- Hálfðanarson, Guðmundur. “Þingvellir: An Icelandic ‘Lieu de Mémoire.’” *History & Memory* 12 (2000): 5–29.
- Juvan, Marko. “Literary Self-Referentiality and the Formation of the National Literary Canon: The *Topoi* of Parnassus and Elysium in the Slovene Poetry of the 18th and 19th Centuries.” *Neobelicon* 31.1 (2004): 113–123.
- Leerssen, Joep. “Nationalism and the Cultivation of Culture.” *Nations and Nationalism* 12.4 (2006): 559–578.
- McLuhan, Marshall. “Tennyson and Picturesque Poetry.” *The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan 1943–1962*. Selected, compiled, and edited by Eugene McNamara. Toronto: McGraw–Hill, 1969. 135–155.
- Nemoianu, Virgil. “‘National Poets’ in the Romantic Age: Emergence and Importance.” *Romantic Poetry*. Edited by Angela Esterhammer. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2002. 249–255.
- Neubauer, John. “Figures of National Poets. Introduction.” *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Vol. 4:

- Types and Stereotypes*. Edited by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Virginia Commonwealth University / University of Amsterdam, 2010. (Comparative History of Literatures in European Languages 25.) 11–18.
- Óskarsson, Þórir. “From Romanticism to Realism.” *A History of Icelandic Literature*. Edited by Daisy Neijmann. Histories of Scandinavian Literature. Vol. 5. Lincoln, NB: The University of Nebraska Press in cooperation with The American–Scandinavian Foundation, 2006. 251–307.
- Prešeren, France. *Poems*. Selected and edited by France Pibernik and Franc Drolc. Ljubljana: Hermagoras, 2001.
- Rigney, Ann (in press). “Embodied Communities: Commemorating Robert Burns, 1859.” *Representations* 115 (Summer 2011): 71–101.
- Ringler, Dick. *Bard of Iceland: Jónas Hallgrímsson, Poet and Scientist*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002. (Selected works by Jónas Hallgrímsson in an English translation with a short biography and commentaries.) See also the website: <http://www.library.wisc.edu/etext/jonas/>. (Accessed 10 May 2011)

Narod in povzdignjenje: nekaj primerjav med »nacionalnima pesnikoma« Slovenije in Islandije

Ključne besede: nacionalni literarni kanon / slovenska poezija / islandska poezija / nacionalni pesniki / Prešeren, France / Halgrímsson, Jónas / primerjalne študije

Razprava skuša pokazati, da je povzdignjenje (elevation) *domače literature* na raven klasičnih in še posebej renesančnih standardov, ki ga je v svojih delih tako elegantno in ekstenzivno izvedel France Prešeren, značilno tudi za delo islandskega pesnika Jónasa Hallgrímssona (vključno s povzdignjenjem, ki ga ta doseže s pomočjo »nacionalne klasike«). Ob tem Jónas poskuša in tudi uspe povzdigniti svojo *rodno deželo* zlasti še s pomočjo dveh sredstev: najprej z opisovanjem islandske narave *kot pokrajine* v skladu z estetskimi modeli, ki so se razvili v evropski umetnosti, zatem pa še s prikazovanjem določene lokacije kot *lieu de mémoire* ali celo kot začaranega (enchanted) kraja zaradi njegovega posebnega pomena v nacionalni zgodovini. Različna sredstva povzdignjenja, ki sta jih uporabljala Prešeren in Hallgrímsson – neredko so bila povezana s sublimirano ljubeznijo do ženske oziroma muze – so na koncu služila istemu nacionalističnemu namenu: potrditi kulturno vrednost naroda – njegovega jezika, literature, pokrajine – ter ga dvigniti na evropsko raven.

Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jónasa Hallgrímssona

Marijan Dovič

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Novi trg 2, SI-1000 Ljubljana
marijan.dovic@zrc-sazu.si

Razprava primerjalno obravnava kanonizacijo dveh romantičnih pesnikov, Franceta Prešerna (1800–1849) in Jónasa Hallgrímssona (1807–1845), ki sta vsak v svojem kulturnem okolju (slovenskem oziroma islandskem) nesporno dosegla status nacionalnega pesnika, mogoče pa ju je razumeti tudi kot »kulturna svetnika«.

Ključne besede: nacionalni literarni kanon / slovenska poezija / islandska poezija / romantika / nacionalni pesniki / Prešeren, France / Hallgrímsson, Jónas / primerjalne študije

Jónas Hallgrímsson je »najbolj ljubljen in občudovan pesnik moderne Islandije: *ástmögur þjóðarinnar*, ljubljenec naroda«,¹ trdi Dick Ringler v svoji knjigi *Bard Islandije*. Američan Ringler, veliki občudovalec, raziskovalec in prevajalec Jónasove poezije, je takole strnil misli njegovih poznejših častilcev: »Njegovo delo je spremenilo literarno senzibilnost njegovih rojakov, jim odprlo oči za lepoto dežele in njenih naravnih značilnosti, ter spodbudilo njihovo odločenost, da dosežejo politično neodvisnost« (Ringler, *Bard of Iceland* 3).² Ni torej nobeno presenečenje, da je Hallgrímsson že kmalu po smrti postal »poetična ikona islandskega nacionalizma« (Egilsson) in da je bil prvi Islandec, ki so mu sonarodnjaki leta 1907 postavili javni kip na prestižni lokaciji, v središču Reykjavika.³ Tako kot njegovega sodobnika Prešerna, ki je svoj kip dobil dve leti prej na še imenitnejšem urbanem vozlišču deželne prestolnice, moremo potemtakem tudi Hallgrímssona šteti za »nacionalnega pesnika«, ki zavzema odlikovano, osrednje mesto v literarnem in kulturnem življenju svoje narodne skupnosti.

Zamisel o »nacionalnih pesnikih« seveda ni nova. Temelji njene logike segajo v obdobje razsvetljenstva in predromantike ter so notranje povezani s tistimi impulzi, ki so v »dolgem 19. stoletju« usmerjali oblikovanje distinktivnih evropskih nacionalnih kultur.⁴ S te plati so še posebej v zadnjih desetletjih nacionalni pesniki in vzorci njihovega ustoličenja postali predmet različnih kritičnih obravnav: na splošno danes velja, da gre za pojav, ki ga je treba obravnavati v okviru matrice evropskih kulturnih nacionaliz-

mov. S tem nikakor ni rečeno, da so izčrpane možnosti za primerjalne študije in interpretacije; da ni tako, zgovorno priča sklop o nacionalnih pesnikih v pred kratkim objavljeni zgodovini literarnih kultur Vzhodne Srednje Evrope, ki pravzaprav šele odpira prostor za podrobnejše primerjave.⁵

V tem prispevku bomo primerjalno zasledovali vzporednosti in razlike v dveh zelo različnih, kvečjemu posredno povezanih okoljih. Slovenska in islandska literarna kultura – v evropskem kontekstu obe sodita med (pol)periferne – namreč nista imeli neposrednih stikov, a sta kljub temu razvijali kulturne procese, ki so včasih osupljivo analogni.⁶ Pri razmisleku se bomo naslonili na koncept *kanonizacije*. Že sam izvor termina opozarja na to, da utegnejo kanonizirani nacionalni pesniki, kakršna sta Prešeren ali Hallgrímsson, privzemati tudi nekatere poteze, ki so analogne *svetniškim* – in jih je potemtakem mogoče razumeti kot nekakšne »kulturne svetnike«. Načeloma takšni svetniki niso nujno pesniki, temveč gre preprosto za tiste umetnike, ki naj bi »zastopali domačo kulturo bolje kot drugi umetniki njihove dobe« in ki »tvorijo del kanona nacionalizma kot 'civilne religije' ter so po splošnem prepričanju odigrali ključno vlogo pri konstruiranju nacionalnih identitet« (*CSENS*, »About the Project«).⁷

Zamisel o kanonizaciji kulturnih svetnikov kot emanaciji (sekularizirane) religioznosti nacionalizma se utegne zdeti nekoliko tvegana in bi terjala podrobnejšo razlago, za katero tu ni prostora.⁸ Razumeli jo bomo predvsem kot iztočnico za rahel zasuk perspektive, iz katere bomo v nadaljevanju opazovali islandski in slovenski primer. Pred tem je seveda treba vsaj v osnovnih črtah razgrniti metodološko ogrodje takšnega opazovanja.

Kulturni svetniki: »vitae« in »kanonizacija«

Pri oblikovanju okvira za preučevanje posameznih primerov kanonizacije evropskih »kulturnih svetnikov« se je pokazalo smiselno ločevati med dvema krovni kategorijama, in sicer »vitae« in »kanonizacija«. V grobem je mogoče reči, da nas pri *vitae* zanima predvsem tisto, kar je posameznik sam »prispeval« – bodisi nezavedno ali povsem zavestno – k temu, da bo nekoč mogel biti »izbran«, medtem ko se *kanonizacija* v ožjem smislu nanaša predvsem na posthumne aktivnosti drugih agentov, tj. kompleksnega socialnega omrežja, ki usmerja zapletene procese »kolektivnega spominjanja« (prim. *CSENS*).

Seveda velja ob krovni kategoriji »vitae« opozoriti vsaj na dvoje. Najprej je treba poudariti, da je kanonizacija kulturnih svetnikov zgodovinsko specifičen proces, ki se lahko odvija le v širšem kontekstu vzpona nacionalnih (literarnih) kultur; šele v takšnem kontekstu namreč lahko de-

janja posameznikov v optiki poznejših časov postanejo *acta sanctorum*, dela svetnikov. Nekoliko drugače rečeno, »kulturni svetniki« se ne pojavljajo v vakuumu, temveč nujno zapolnijo neko funkcionalno mesto, ki so ga vsaj retorično odpirali že drugi pred njimi, ob njih in tudi za njimi v kontekstu prebujajoče se nacionalne kulture.⁹ To pomeni, da ukvarjanje z »vitae« nikakor ni zgolj naključno nabiranje biografskih drobcev, temveč mora biti v danem kulturnem kontekstu jasno usmerjeno k tistim elementom biografskega arzenala, ki v sebi nosijo potencial za razlago fenomena »izberljivosti« posameznika. Z drugimi besedami, od neopisljive kompleksnosti individualnega »življenja« nas zanima le tisto, kar se je pozneje spregalo s »kanonizacijo« v kompleksnem procesu (re)interpretacije, apropiacije in nemalokrat tudi invencije.

Med kategorije, ki nas tu morejo podrobneje zanimati, sodijo *konfesi-ja* oz. deklarirana pripadnost narodni in kulturni skupnosti, *mučeništvo* kot individualno trpljenje ali žrtev za to skupnost, *pomnjenje in vizija* kot pripovedovanje ali konstruiranje narodove preteklosti in zamišljanja njegove prihodnosti, *boj* za ideje narodne stvari, *prosvetljevanje, izobraževanje in kultiviranje ljudstva* s pomočjo širjenja repertoarja in vključevanja tega v širšo tradicijo ter končno še *postavljanje stebrov narodne kulture*, tj. kulturnih in jezikovnih institucij.¹⁰

Na drugi strani imamo kategorijo »kanonizacije«, ki meri predvsem na tisto, kar se z avtorjem in njegovo zapuščino dogaja posmrtno. V tem okviru nas lahko zanima, kako se je razvijalo obeleževanje *svetnikovih dni*, tj. opomenjanje datuma rojstva, smrti ali kakega drugega dogodka iz posameznikovega življenja, *svetih krajev*, običajno krajev rojstva, smrti, prebivanja ali prelomnih dogodkov, ohranjanje *relikto*v (telesnih ostankov in druge materialne zapuščine) in njihovo shranjevanje oz. izpostavljanje na ogled v modernih sekularnih relikviarijih, kontinuirana skrb za (tekstualni) *korpus*, njegovo nenehno reprodukcijo in komentiranje, *krščenje* ulic, stavb, nagrad, šol in drugih ustanov, javno *upodabljanje* »svetnika« v obliki slik in kipov, mehanično reprodukcijo njegove podobe kot *ikone* na bankovcih, znamkah, karticah ipd., *rituali*, ki so se razvili v zvezi z njim (komemoracije, nagrade, svečani govori, romanja na »svete kraje« ...), *hagiografija*, tj. zgodbe »iz življenja« v najrazličnejših žanrskih in slogovnih legah ter z različnimi stopnjami kredibilnosti (od konstruktov za otroško rabo, popularnih življenjepisov, adaptacij v druge medije do znanstvenih monografij). Zanima nas seveda tudi nastanek, usoda in raba *manter*, fragmentov, citatov, podob, ki se reciklirajo za vzdrževanje svetniškega statusa, in še posebej *indoktrinacija*, tj. privzganjanje visokega vrednotenja svetnika in njegovih del v izobraževalnem sistemu, ne nazadnje pa tudi bogata medbesedilna *tradicija*, ki jo kanonični status nekega korpusa proizvaja v različnih sferah umetnosti in kulture in katere del je pogosto tudi (parodična) *desakralizacija*.¹¹

V nadaljevanju se bo izkazalo, da je kanonizacijo Prešerna in Hallgrímssona mogoče dokaj ustrezno opisati z zgornjimi kategorijami, ki jih predvideva metodološki okvir projekta *Cultural Saints of Europe*. Vseeno bomo pri tem primerjalnem opisu upoštevali še neki drugi teoretični model kanonizacije, ki je bolj prilagojen literaturi in ni v tolikšni meri oprt na koncept kulturnega svetništva, izhaja pa iz primarnega razločevanja med (1) tehnikami vzpostavljanja (produkcija), (2) sredstvi transmisije (distribucija) in (3) družbenimi učinki kanonizacije (repcija).¹² Med *tehniki* vzpostavljanja so ključne *prezervacija* (materialne dediščine, kot so rokopisi, knjige, osebni predmeti, objekti, lokacije ipd.; in tekstualne dediščine, ki se odraža v tekstnokritični maniji lova za »originalnim tekstom«, strasti do faksimila, ponatiskovanju v neštetih modalitetah itd.), nenehna *interpretacija* življenja in dela (»skrb za smisel«, ki se odraža v znanstvenih in poljudnih kritikah, esejih, pregledih, zbornikih in monografijah) in z njo povezana ideološka *apropriacija* (ta proizvaja vrednotenja in jih po potrebi prevaja v splošno razumljive, klišejske slogane).

Med *sredstva transmisije* je mogoče šteti vse tisto, kar zagotavlja obnavljanje in trajnost kanoničnega statusa. Na prvem mestu je tu seveda konstantna *reprodukcija besedil*, ki jih je očistil in ohranil že omenjeni institut »skrb za tekst« (Textpflege), segajoč od ponatisov pra-virov (originalne izdaje, faksimili in transkripcije rokopisov) – prek spektra antologijskih, šolskih in poljudnih izborov – do kompleksnih kritičnih znanstvenih izdaj. Ob tem nujno poteka tudi *produkcija novih besedil*, povezanih s kanoniziranim avtorjem ali njegovim delom: od znanstvenih metatekstov do trivialnih medijskihotic, od prevodov v tuje jezike do obdelav v drugih umetnostnih panogah (vizualni, glasbeni, scenski oz. filmski). Med tipična sredstva zagotavljanja trajnosti kanonizacije seveda sodijo tudi *ikonografija* (javno upodabljanje na slikah in kipih, množična reprodukcija), *krščenje* lokacij in institucij z imenom avtorja, *rituali* (romanja, podeljevanje nagrad ipd., običajno v povezavi s pomembnimi datumi) in ustanavljanje trajnih *institucij* (muzealizacija rojstnih hiš in drugih lokacij). Ključni vezni člen medgeneracijske transmisije kanoničnega statusa pa je bržkone *šolski sistem* s svojo sistematično indoktrinacijo, ki šele omogoči učinkovito sintezo vseh prej navedenih elementov.¹³

Družbeni učinki kanonizacije, ki jih zagotavljajo tehnike vzpostavljanja in sredstva transmisije, so ravno tako večplastni in kompleksni. Z utrjevanjem jezikovne in kulturne enotnosti kanon pomembno prispeva k *socialni koheziji* skupnosti in sodi med ključne ideološke opornike nacionalne države. Kanonizirani umetniki kot figure-ikone ter prisvojeni semiotični drobci njihovih del postanejo kulturni orientirji, identifikacijska žarišča zamišljenih skupnosti in referenčna točka intertekstualnih preigra-

vanej na najrazličnejših nivojih (prim. Dovič, »Sodobni pogledi«, in Juvan, »Svetovni literarni sistem«).

Vseh plati učinkov kanonizacije tu seveda ne bo mogoče podrobno obravnavati. Namesto tega bomo skušali v nadaljevanju s pomočjo opisanih kriterijev premeriti kanonizacijo Prešerna in Hallgrímssona.

Prešeren in Hallgrímsson kot »kandidata« za kanonizacijo

Najprej je treba na hitro pregledati nekatere splošne značilnosti dveh oblikujočih se nacionalnih kultur v prvi polovici 19. stoletja. Takoj je mogoče opaziti številne *vzporednosti*. Tako slovenska kot islandska skupnost sta bili politično in ekonomsko podrejeni in vključeni v okvir večje imperialne formacije (habsburške oziroma danske monarhije). Razumljivo je torej, da sta v obeh primerih imeli pomembno vlogo v kulturnem življenju metropoli Dunaj in København, središči izobraževanja, kulture in nasploh intelektualnega življenja. V obeh kulturah je prva polovica 19. stoletja čas, ko se okrepijo težnje po narodnem prebujenju, v okviru katerih se vse glasneje artikulirajo tudi zahteve po postopnem večanju kulturne in politične avtonomije. V tem kontekstu kultura, predvsem pa jezik in literatura, dobivajo vlogo instrumentov za krepitev nacionalne identitete. Obe »literarni kulturi« je v tem času mogoče opisati kot šibka literarna (poli)sistema, ki sta v podrejenem razmerju do večjih polisistemov in s tem nagnjena k prevzemanju repertoarnih vzorcev.¹⁴ Obenem je za obe značilno, da imata razmeroma slabo razvito infrastrukturo za proizvodnjo in distribucijo literature v domačih jezikih, se pravi tiskarstvo, založništvo, knjigotrštvo, knjižničarstvo in medijski sistem nasploh.¹⁵

Omenjene vzporednosti ne bi smele zastreti dejstva, da se v široki perspektivi med obema kulturama kažejo tudi številne nezanemarljive *razlike*. Spričo maloštevilne, pretežno kmečke populacije, ki je bila več stoletij podvržena danskemu kolonialističnemu izkoriščanju, neprimerljivemu z dokaj somernim razvojem habsburških dežel, je bila stopnja funkcionalne diferenciacije in modernizacije v islandski družbi bistveno nižja. Zato ni presenetljivo, da je bila v primerjavi z Dunajem vloga København izrazitejša: vaški Reykjavik, ki je leta 1800 štel komaj 300 prebivalcev (od skupaj 50.000 na celem otoku), za razliko od Ljubljane ni ponujal praktično nikakršne kulturne infrastrukture. Šele v stimulativnem okolju danskega vele mesta, ki je mlade islandске intelektualce – med njimi seveda tudi Jónasa – do kraja osupnilo, so se rojevali pomembni založniški in kulturni projekti narodnega preroda, kakršna sta na primer Islandska literarna družba in revija *Fjölur*.

Kljub temu pa je imela islandska skupnost v primerjavi s slovensko neko drugo prednost: dolgo, bogato in živahno tradicijo literature v jeziku, ki se od časa srednjeveške *Edde* praktično ni spreminjal. Čeprav je tudi slovensko slovstvo mogoče zasledovati v srednji vek, slovenski in islandski prevod celotne *Biblije* pa je bil na primer natisnjen istega leta (1584), količina, kakovost in raznovrstnost obeh tradicij nista primerljivi. Ko je islandska kultura okrog leta 1800 doživljala eno svojih najnižjih leg, je imela za seboj že stoletja pesništva in pripovedništva: neizčrpno bogastvo zgodb v stotinah ohranjenih sag, ki pomenijo evropski začetek proze v domačih jezikih; ter paletu umetelnih, včasih zelo zahtevnih pesniških oblik in živo tradicijo vsakršnega rimarstva. Ravno ta tradicija je bila nadvse primerna podlaga za narodno prebujanje in je – poleg okoliščine, da gre za odmaknjen in geografsko izoliran otok, katerega meja ni težko nadzirati – vzrok, da islandski preroditelji niso imeli večjih zadreg z nacionalno in kulturno *identiteto*, kakršne so na primer zaznamovale narodna gibanja v heterogenem in strateško občutljivem srednjeevropskem prostoru, kjer je oblikovanje in razmejevanje »identitete« mogoče razumeti kot enega ključnih procesov tega gibanja.

Med življenjema Prešerna in Hallgrímssona je ravno tako mogoče najti mnogo vzporednic, ki se – če ju premerimo z vidika kategorije *vitae* – nikakor ne zdijo zgolj naključne. Oba sta živela in umrla v prvi polovici 19. stoletja, bila izjemno nadarjena pesnika obdobja romantike, ki sta pesniški talent izkazala že v mladosti in pozneje v številnih improviziranih prigodnicah, in sta pozneje doma postala najbolj cenjena in vplivna »nacionalna pesnika«. Oba sta se rodila v preprostem kmečkem okolju, v vaseh daleč od velikih centrov, in se z nadarjenostjo dokopala do univerzitetne izobrazbe, ki jima je omogočila prestop v meščansko življenje. Za oba je imela pomembno vlogo pri intelektualnem in umetniškem formiranju cesarska prestolnica, kjer sta študirala in začela objavljati, oba sta se kot intelektualca trajno ali začasno vračala v domovino in bila intenzivno udeležena v dejavnostih domačega kulturnega preroda. Oba sta s svojim pisanjem odločilno sooblikovala najpomembnejši literarni medij svojega časa – v obeh primerih je šlo za letni almanah, *Kranjsko čbelico* (1830–33, 1848) in *Fjölnir* (1835–39, 1843–46).

K njuni kanonizaciji je gotovo pripomoglo dejstvo, da sta se zavestno in sistematično lotila kulturnega planiranja – pri čemer se v obeh primerih kaže dediščina razsvetljenstva – in sistematične širitve literarnega repertoarja (oba sta vpeljevala ali celo prva vpeljala v domačo književnost nove zahtevne pesniške oblike, kot so elegični distih, tercine, stance, sonet, triolet in druge oblike). Oba sta, naslanjajoč se predvsem na izpeljanke zamisli bratov Schlegel, podpirala elitni oziroma estetski model kulturnega

razvoja nacionalnih kultur in pri tem prihajala v konflikt z drugačnimi razvojnimi vizijami.¹⁶ V svojih pesniških opusih sta med drugim samoreferenčno podpirala kult poezije in pesnika ter povzdigovala tradicijo in predhodnike.¹⁷ K izgradnji nacionalne identitete sta prispevala tudi s pripovedovanjem oziroma zamišljanjem »narodove preteklosti« (Krst pri Savici, Gunnarshólmi), s krepitvijo identitete in patriotizma (Zdravljica, Ísland) ter z napovedovanjem (boljše) prihodnosti. Ne nazadnje pa sta bila oba nagnjena k zmerni bohemiji, ekstravagantnosti in celo dandizmu, se vpletala v afere in škandale, se vnemala za mlad(oletn)a dekleta ter umrla razmeroma zgodaj, osamljena, nesrečna in razočarana – pri čemer so se v obeh primerih že za njunega življenja začele širiti (apokrifne) zgodbe in govornice, ki so se pozneje na različne načine vključevale v konstruiranje mitologije nacionalnega pesnika.¹⁸

Ob omenjenih značilnih vzporednostih je seveda treba omeniti tudi nekatere razlike. Medtem ko je okrog islandskega *Fjölnirja*, ki ga je četverica Islandcev (med njimi seveda Jónas) ustvarjala in tiskala na Danskem, nastajala dobro povezana in zaokrožena skupina mladih izobražencev s sorodnimi interesi, je imela *Kranjska čbelica* manj izrazite poteze literarnega gibanja. Hallgrímsson je kot član bojevitve skupinice deloval bistveno bolj vsestransko, kot aktiven kulturni planer in soustvarjalec različnih vlog v literarnem sistemu, po potrebi tudi bojevit kritik, ki je svoj estetski *credo* izpovedal v sloviti uničujoči kritiki »rimarske« tradicije (rimur) in Sigurðurja Breiðfjörða, objavljeni v *Fjölnirju* leta 1837. Nasprotno lahko o Prešernovih nazorih večinoma sklepamo le posredno, iz pesemskih objav (predvsem satiričnih) in deloma iz pisem. Teoretsko-kritični del je bil torej prepuščen predvsem Čopu, pri čemer je *Čbelica* v času stroge predmarčne cenzure tako ali tako objavljala zgolj leposlovje.¹⁹

Hallgrímssonov opus je potemtakem žanrsko precej bolj pester od Prešernovega, ob poeziji obsega tudi kritike, eseje in kratke zgodbe.²⁰ Poleg tega v znanstvenih spisih, ki tvorijo pomemben del njegovega opusa, prihaja na dan še njegova druga narava »pesnika in znanstvenika«, terenskega raziskovalca, ki skuša udejanjiti gigantski projekt geografskega opisa Islandije – kar ga še na drugačen način povezuje z duhom razsvetljenstva.²¹ Tudi v sami poeziji so razlike znatne. V primerjavi s Prešernom je Hallgrímsson precej bolj obseden s slavljenjem fascinante islandske narave, njene lepote in sublimnosti, medtem ko je Prešeren bolj osredotočen na individualne probleme bivanja, pesništva, ljubezni in erotike. Čeprav sta oba prevajala iz sodobne romantične literature in sta pri tem ravnala razmeroma »svobodno«,²² je prevodni opus pri Prešernu manj pomemben, večjo vlogo pa imajo predelave ljudskih motivov. Pomembna razlika se kaže tudi v načinih širitve literarnega repertoarja: pri uvažanju elementov repertoarja, ki je sicer

značilno za oba, se je Hallgrímsson oprl na bogato islandsko pesniško izročilo. Za razliko od Prešerna, ki se ni mogel nasloniti na primerljivo tradicijo, je Hallgrímsson pomemben del opusa spesnil v tradicionalnih islandskih oblikah, kot sta aliterirana *fornyrðislag* in *ljóðabátur*, ali pa celo vpeljal nove, strukturno izredno zahtevne modele pesnjenja.²³

Upoštevati je seveda treba tudi dejstvo, da je bil Hallgrímsson bolj odkrito nacionalističen od Prešerna in po tej plati primernejši za »poetično ikono islandskega nacionalizma« (Egilsson). Kot prepričan nacionalist je s pesmimi načrtoval »ideološke parametre za velik del islandske politične poezije 19. stoletja« (Jónsdóttir 218). Še več, skušal je aktivno poseči v politiko in prepričati vplivnega Jóna Sigurðssona, naj novi islandski parlament (Alþing) namesto v Reykjavik umesti v Þingvellir, starodavno središče islandskega parlamentarizma. »Fjölismenn«, možje Fjölaira, kot so jih pozneje poimenovali, so namreč trdili, da je ravno Þingvellir edini pravi *locus* za skupščino, saj ga je že davno tega potrdil nacionalni duh, *þjóðarandi* (za katerim razbiramo odmev Herderjevega *Volksgeista*). O tem Jónas spregovori v dveh odmevnih pesmih, v Novem Alþingu (Alþing hið nýja, 1841, obj. 1843) in Gori Skjaldbreiður (Fjallið Skjaldbreiður, 1841). Obe pesmi je vsaj posredno mogoče brati kot nasprotovanje umestitvi parlamenta v Reykjavik, torej kot poseg v aktualno politiko (Egilsson).

Kanonizacija

Končno je treba pregledati še parametre, ki so zanimivi z vidika kanonizacije v ožjem smislu. V obeh primerih je očitno, da je omenjeni proces stekel kmalu po smrti pesnikov in da njegovi učinki segajo globoko v sedanost. Vzporednice, če se držimo uvodoma načrtane metodološke sheme, so spet presenetljive.²⁴ Dnevi rojstva in smrti obeh pesnikov, pa tudi nekateri drugi datumi (prva izdaja pesmi, postavitve spomenika ipd.), so redno oziroma jubilejno obeleženi ali celo razglašeni za nacionalni praznik. Lokacije rojstva, šolanja, stanovanja, ustvarjanja, smrti ipd. so spoštljivo označene z napismi, tablami ali spomeniki ter pogosto spremenjene v muzeje. Celotni materialni zapuščini sta obravnavani z največjo pozornostjo, določeni kosi pa kot prave kulturne relikvije: celo posmrtni ostanki obeh so bili v nekem trenutku izkopani in vnovič slovesno zakopani na drugem mestu.²⁵ Ulice, stavbe, ustanove ipd. nosijo njuna imena, njuni podobi sta (javno) upodobljeni v neštivilnih slikah in ter kot ikoni mehanično reproducirani na bankovcih; v začetku 20. stoletja pa sta, poleg drugih obeležij, oba pesnika dobila tudi kip v samem središču nacionalne prestolnice.²⁶

Njuno delo je tako rekoč do zadnje črke postalo predmet obsesivno pedantične tekstološke akribije, ki je nenehno proizvajala nize novih izdaj in ponatisov. Vsaka njuna vrstica je postala izhodišče za stotine in tisoče novih vrstic rigorozno znanstvenega, a tudi poljudno-ideološkega metadiskurza, vsak izpričan drobec njunega življenja je navdihoval nove in nove obravnave, raziskave in vrednotenja. Postala sta neizčrpen vir predelav, prevodov v druge žanre, kritiških interpretacij in apropiacij. V zvezi z bogotno rastočim diskurzivnim korpusom, v katerega žarišču sta se znašla, se je oblikoval niz »manter«, posplošitev in poenostavitev, ki so sooblikovale temelje življenja obeh narodnih skupnosti. Oba sta zelo hitro, že nekaj let po smrti, postala obvezno šolsko čtivo in s tem hranivo indoktrinacije kot temeljnega sredstva transmisije družbenih učinkov kanonizacije, kot taka pa sta seveda postala in ostala vir intertekstualnih navezav – od pisanja spominskih in slavnih pesmi njima na čast prek posnemanja, citiranja pa vse do parodiranja, posmeha in desakralizacije.²⁷ Njune pesmi so spodbudile na desetine likovnih upodobitev in na stotine uglasbitev, izmed katerih so nekatere tako rekoč ponarodele.²⁸

Oba pesnika sta sicer že za življenja uživala določeno mero slave, toda njuna pot na Parnas se je zares začela šele pozneje. Medtem ko je Prešernu uspelo izdati knjigo *Poeziji*, je ostal Hallgrímssonov opus, kolikor ga ni izšlo v *Fjölnirju*, ob njegovi nenadni smrti raztresen ali še neobjavljen. Prva izdaja s preprostim naslovom *Pesmi* (Ljóðmæli) je sledila dve leti po pesnikovi smrti, pripravila pa sta jo leta 1847 Brynjólfur Pjetursson in Konráð Gíslason, Jónasova fjölnirska kamerada. Drugo izdajo je leta 1883 pripravil Hannes Hafstein, pozneje ugleden pesnik in politik, in z uvodnim esejem pomembno prispeval k utrditvi Jónasovega kanoničnega statusa. V začetku 20. stoletja, predvsem med obema vojnoma, je sledil izrazitejši plaz: znanstvena izdaja zbranega dela, popularne izdaje, izbori, prestižne izdaje, izdaje rokopisnih faksimilov, reprint prvotiska, jubilejne izdaje, množični ponatise itd. Podobno kot pri Prešernu, ki je sicer ponatiskovalno in izdajateljsko manj doživljal že nekoliko prej in v znatno večjem obsegu, je torej tudi kanonizacija Hallgrímssona imela spodbudne učinke na domače bralstvo in literarno posredniški sektor.²⁹ Ob tem nikakor ni mogoče spregledati dejstva, da so se že od začetka s *prezervacijo* Jónasove ostaline in njeno kanonizacijo ukvarjale skoraj izključno prominentne figure z visokimi kulturnimi in tudi političnimi ambicijami.³⁰ To seveda povsem ustreza slovenski situaciji in nakazuje, da kanonizacija nikakor ni le igra ali bitka na estetskem polju, temveč se neposredno dotika sfere moči in oblasti v nastajajoči nacionalni državi.³¹

Še bolj postane ta razsežnost razvidna, če na hitro osvetlimo vozliščne točke *interpretacije* in *apropriacije*, dveh procesov, katerih nenehno obnavljanje

je temelj vzpostavljanja kanoničnega statusa. Tu je spet mogoče reči, da sta oba kandidata za kanonizacijo v svojih pesmih odprla dovolj široko tematsko in idejno polje, pustila za seboj nekaj nerazrešenih ugank, prikladnih za špekuliranje, ter napisala nekaj interpretativno zahtevnih ali celo dvoumnih besedil, ki so omogočila nasprotujoča si sklepanja o njunih »pravih« stališčih do erotike, vere, revolucije ipd., s tem pa razširila možnosti različnih ideoloških prilastitev – v prid sta lahko bila seveda najprej nacionalistom različnih političnih barv, za legitimacijsko oporišče pa so ju lahko izrabljali tako konservativci ali liberalci kot tudi komunistični revolucionarji.³²

V obeh primerih je mogoče reči, da je vse poznejše prilastitve omogočal soroden temeljni impulz: *radikalna reevalvacija*, ki je s pomočjo obrata v estetsko skušala sublimirati okornosti nacionalistične paradigme, predvsem njen brutalni kulturni utilitarizem. Takšen vrednostni obrat je šele ponudil pravo platformo za simbolno elevacijo tako Prešerna kot Hallgrímssona. Že kar simptomatično je, da se ta obrat obakrat začneja v povezavi z drugo izdajo pesniškega opusa, natančneje, s spremnima študijama Josipa Stritarja in Hannesa Hafsteina, v katerih uvodničarja uporabljata podobne kanonizacijske strategije. Hafstein je v uvodu v drugo izdajo Jónasovih pesmi 1883 zapisal: »Svoj jezik jemlje iz src ljudi, svojo poezijo iz naravne lepote dežele,« medtem ko je njegov »pesniški genij« dopolnjen z razumevanjem duha naravnih znanosti (Hafstein XL). Hafstein nadalje primerja Jónasovo poezijo narave s tedaj že dobro znano jezersko šolo (Lake School) v Angliji, o kateri islandski bard sicer ni vedel veliko ali pa sploh nič. Jónasovo pesništvo narave uvodničar prikaže kot izraz njegovega patriotizma in jo obenem postavi ob bok že etablirani romantični skupini »jezerskih« pesnikov, torej v stik s sodobnimi pesniškimi tokovi zunaj Islandije. V tem pogledu Hafsteinova študija do neke mere spominja na razvpito Stritarjevo študijo k drugi izdaji Prešerna iz leta 1866, ki je zaznamovala odločilen aksiološki prevrat v slovenskem prostoru, potrdila Prešernov estetski primat in tlakovala pot za njegovo ustoličenje na tronu »nacionalnega pesnika«.

Seveda pa ne bi smeli prezreti, da ne Prešeren ne Hallgrímsson za življenja nista dosegla nespornega vsesplošnega občudovanja in da tudi po njuni smrti privilegirano mesto zanju še ni bilo samoumevno. Zato so morale kulturne sile, ki so ju promovirale, pred dokončnim ustoličenjem obračunati s potencialnimi *rivali*: Prešeren predvsem s priljubljenim Koseskim (in pozneje z Gregorčičem), Jónas pa predvsem z nekoliko starejšim romantičnim sodobnikom Bjarnijem Thorarensenom (1786–1841). Zgodbi nista povsem primerljivi.³³ Medtem ko je bil Prešeren ob menjavi nacionalističnega vrednostnega vatla z estetskim, ki jo je v drugi polovici 19. stoletja zmagovito izpeljala mladoslovenska frakcija, nesporno pripo-

znan kot »pesniški prvak«, so mnogi kritiki Bjarnija po estetski plati postavljali ob ali celo nad Jónasa. Tako kot Jónasu so tudi Bjarniju sonarodnjaki postavljali kip, resda »le« doprsni, ter ga imenovali »oče islandske literature 19. stoletja«. Pregled antologij in šolskih učbenikov kaže, da vsaj v prvih desetletjih po njuni smrti nobeden ni imel izrazite prednosti. Primerjanje obeh pesnikov, ki sta tudi sicer gojila prijateljski odnos in si izkazovala vzajemno spoštovanje, je še dolgo ostalo kritiška stalnica brez jasnega odgovora: pogosto sta nastopala skupaj, kot nekakšna romantična dvojčka – islandska »Goethe in Schiller«, kot ju je še leta 1941 v svoji izdaji prikazoval Jónasov soimenjak Jónsson.³⁴

Celo Hafstein je v eseju o Jónasu iz leta 1883 Bjarnija ocenil kot bolj inventivnega in ponotranjenega. Toda hkrati je s pomočjo dveh anekdot vendarle dal prednost Jónasu. Bjarni naj bi namreč po branju še svežega rokopisa pesmi »Gunnarshólmi« izjavil, da je zanj napočil trenutek, ko mora »prenehati s pisanjem verzov«; obenem pa naj bi navrgel, da bo po njegovi smrti Jónas *edini nacionalni pesnik* (Jónsdóttir 219). Omenjena zgodba se je pozneje redno reproducirala ne le v domačih, temveč tudi v tujih razpravah. Značilna je v tem kontekstu seveda tudi pesem, ki jo je Jónas posvetil Bjarniju, ko je izvedel za njegovo smrt (in jo je morebiti prebral že na njegovem pogrebu): v njej je Bjarnija imenoval »ástmögur Íslands hinn trausti / og ættjarðarblóminn!«, *zanesljivi ljubljenec Islandije / in cvet dežele*. Pokojnemu pesniškemu kolegu in rivalu je torej pripisal ravno tisto oznako, ki so jo pozneje uporabili zanj.

Sklepne pripombe

Pa vendar se na koncu ni mogoče izogniti ugotovitvi, da kljub številnim podobnostim kanonični status Prešerna ni povsem primerljiv s Hallgrímssonovim. Prešeren je v mnogih točkah v opazni prednosti. Omenili smo že razliko v količini besedilnih izdaj, ki jo je mogoče opaziti tudi pri gostoti medbesedilnih navezav in prevodov v druge žanre, še bolj očitno pa pri številu monografij: če jih moremo o Prešernu naštet kar na desetine, bomo našli le presenetljivo malo knjig, ki bi bile v celoti posvečene Jónasu.³⁵ Tudi mednarodni domet Prešernovega islandskega kolega utegne biti občutno krajši: medtem ko je Prešeren vsaj v omejenem obsegu doživel mednarodno recepcijo že za življenja, Hallgrímsson vse do nedavnih Ringlerjevih angleških prevodov izven Islandije ni bil prav dobro znan.³⁶

Razliko v obsegu metadiskurzivnega korpusa je seveda do neke mere mogoče povezati s statističnimi kazalci, kot so obseg populacije, gostota kulturne produkcije, razvitost knjižne verige in podobno. Pa vendar tudi

nekatera druga opažanja zaokrožajo vtis, da je bil Prešeren kanoniziran hitreje, bolj energično, bolj radikalno in predvsem bolj *ekskluzivno*. O tem priča primerjava institucionalizacije datumov, lokacij, muzejev, še najbolj pa morebiti simbolika usod, ki sta jih doživljala kipa obeh pesnikov. 10. septembra 1905, ko so ljubljanski liberalni prvaki ob vsesplošni množični evforiji, orkestrirani s topovsko salvo z gradu in spontanim petje panslovanške himne *Hej, Slovani!*, spustili štiri velikanske zavesе in odkrili Prešernov kip na tedanjem Marijinem trgu, je postalo jasno, da se je Prešeren otresel vsakršne konkurence.³⁷ Danes si prav gotovo ni mogoče niti zamisliti, da bi Prešernov kip premestili na primer v Tivoli, kar bi približno ustrezalo premestitvi Jónasovega kipa v park Tjörnin leta 1945 – torej v času, ko je novi slovenski režim spodbudil nov val Prešernove kanonizacije.

Ni torej nobenega dvoma o tem, da je položaj Prešerna v slovenskem kulturnem kanonu bolj *dominanten* od Jónasovega. Unikatna lega Prešernovega kanoničnega statusa v tej luči postaja zanimiv fenomen: šele natančno vzporejanje s kulturami, ki v podobnih razmerah *niso* razvile primerljivega singularnega kulta nacionalnega pesnika, bi morebiti prineslo zadovoljive odgovore, zakaj je tako. Mogoče pa bi se bilo tudi kvalificirano povrniti k vprašanju, ali za razlago zadoščajo klasične izpeljave iz arzenala trdožive hipoteze o »slovenskem kulturnem sindromu«, ki kar kliče po vnovičnem pretresu s širše primerjalne perspektive.³⁸

OPOMBE

¹ Islandska sintagma *ástmögur þjóðarinnar* pomeni »ljubljeni sin naroda«. Jónas jo je uporabil za pesniškega kolega Bjarnija Thorarensena v spominski pesmi iz leta 1843. Pozneje so jo rabili tudi za druge osebnosti (Jón Sigurðsson, Matthías Jochumsson, Hallgrímur Pétursson), vendar pa se vsaj od romana *Atómstöðin* (Atomska postaja, 1948) islandskega nobelovca Halldórja Laxnessa, ki tematizira vračanje Hallgrímssonovih posmrtnih ostan- kov z Danske v Islandijo, večinoma uporablja prav v zvezi z Jónasom.

² Posrečeno zgoščeno Ringlerjevo formulacijo, prvič objavljeno leta 1992, so domači in tuji raziskovalci pozneje pogosto citirali. (Prevodi iz angleščine so delo avtorja, kadar ni drugače označeno.)

³ Avtoportretni kip slavnega danskega kiparja Bertla Thorvaldsena (1770–1844), dar mesta København, ki so ga v centru Reykjavika odkrili leta 1875, tu ne šteje zares. Thorvaldsenova islandska identiteta je namreč le posredna: oče je bil priseljenec z Islandije, mati Danka, sam kipar pa je večino ustvarjalnih let preživel v Italiji.

⁴ »Dolgo 19. stoletje« je v okviru mednarodnega projekta SPIN (Study Platform on Interlocking Nationalisms) razumljeno kot čas od razsvetljskih in predromantičnih pobud s konca 18. stoletja neke do začetka prve svetovne vojne. Gre za obdobje *nacionalizacije* evropskih literarnih kultur, ko so pomembno vlogo odigrali tudi nacionalni pesniki (gl. www.spinnet.eu/). O tem prim. tudi Leerssen.

⁵ Gl. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. (Vol. 4.) Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam:

Benjamins, 2010. Članke so napisali različni avtorji, svoje poglavje v odseku »Figures of National Poets« pa je dobil tudi Prešeren.

⁶ Seveda posredna povezava obstaja: ni težko uganiti, da njene niti vodijo v nemški prostor v času predromantike in romantike – k Herderju, bratoma Schlegel, Fichteju, Kantu itd. Vendar se je treba podrobni analizi tu odreči.

⁷ Gre za delovno definicijo, ki smo jo s kolegi Juvanom, Helgasonom in Egilssonom oblikovali v okviru projekta CSENS (*Cultural Saints of Europe*) in je dostopna tudi na projektnem spletišču.

⁸ Nekoliko obširneje o tem piše Helgason v tej številki *Primerjalne književnosti*.

⁹ O retoričnem odpiranju »slovenskega Parnasa« pri Devu, Vodniku in drugih prim. Juvan, »Literary self-referentiality« in Dovič, *Zgodnje literarne reprezentacije*.

¹⁰ Angleško: confessing / martyrdom / remembrance and visions / fighting for ideas / enlightening, educating, and cultivating their people / founding the pillars of national culture (gl. CSENS).

¹¹ Angleško: saint's days / sacred places / relics / shrines / corpus / baptisms / effigies / icons / rituals / hagiography / mantras / indoctrination / tradition / desacralization (gl. CSENS).

¹² Predstavljeni model sicer izhaja iz literature, a je z manjšimi spremembami uporaben tudi za druge umetnostne panoge. Ker je trenutno še v nastajanju, bo postopoma dopolnjen na podlagi primerjalnih raziskav.

¹³ O ključnem pomenu šolskega sistema za kanonizacijo prim. Dovič, »Sodobni pogledi« 40-43. V isto smer kažejo tudi novejša empirična raziskave, npr. disertacija Zorana Božiča *Poezija Franceta Prešerna*.

¹⁴ Prim. Dovič, »Literary Repertoire« 71-73 in Helgason, »Eggert glóifi«.

¹⁵ Ta kratki kulturnozgodovinski oris se za islandski del opira predvsem na razprave Óskarssona, Ringlerja in Jónsdóttirjeve, deloma pa tudi Kreutzerja in Bandleja. Poleg tega sta številna neprecenljiva pojasnila korespondenčno prispevala islandska kolega Jón Karl Helgason in Sveinn Yngvi Egilsson, za kar se jima iskreno zahvaljujem.

¹⁶ Obris islandskega konflikta, ki ga je delno mogoče vzporejati s slovensko »črkarsko pravdo«, so začrtani v spopadu med *Fjölurjem* in konkurenčno, a precej bolj tradicionalistično revijo *Sunnanpósturinn*, ki je istočasno (leta 1835) začela izhajati v Reykjaviku, urejala pa sta jo naddiakon Helgason in sodnik Sveinbjörnsson. Ostrino slovitega Hallgrímssonovega kritiškega napada na »rimarje« iz leta 1837 je treba razumeti tudi kot konkurenčni boj v kulturnem polju, posku obračuna z revijo, ki se je odkrito postavila nasproti modernejšim pogledom *Fjölurira*. Toda ideje Jónasa in njegovih kolegov na začetku niso bile splošno sprejete; šele pozneje se je »pokazalo«, da je bil izhodiščno nepopularni *Fjölur* »prelomna publikacija« (Jónsdóttir 215).

¹⁷ Za Hallgrímssona so nasploh zelo značilne pogosto prigodniške spominske pesmi. Pastoralna elegija Hulduljóð (Balada o Huldi, 1841–1845), napisana v stancah, je posvečena spomenu pesnika Eggerta Ólafssona (1726–1768), pesem Bjarni Thorarensen (1841) pa je Jónasov tribut sodobniku, prvemu islandskemu romantiku.

¹⁸ Vlogo oralne tradicije, ki se pri obeh pesnikih navezuje na ljubezenske in erotične pustolovščine, improviziranje prigodniških verzov, veseljačenje in podobno, pri kanonizaciji bi bilo treba še natančneje preučiti.

¹⁹ Za razliko od cenzorjev v habsburški monarhiji, ki so dejavno sooblikovali mentalne koordinate krajsko-slovenske »literarne republike« v predmarčni dobi, njihovi danski kolegi niso opazneje posegali v islandsko prerodno gibanje.

²⁰ Hallgrímsson je avtor presenetljivo drznega proznega besedila »Grasaferð« (Nabiranje višavskega mahu, 1836), ki velja za prvo islandsko kratko zgodbo. Pisal je tudi potopisne tekste, pravljičnice v Andersenovi maniri in »gotske« zgodbe.

²¹ V tem smislu je Hallgrímssonov pristop vsaj do neke mere podoben Trdinovemu.

²² Prešeren na primer iz Byrona, Bürgerja, Hallgrímsson pa predvsem iz Shillerja, Chamissa in Heineja. Toda Hallgrímsson je prevajal tudi znanstvene tekste, na primer o astronomiji in plavanju; teme, ki bi si jih težko zamislili pri Prešernu.

²³ Hallgrímsson je prvi umetniško prepričljivo združil raznolike poetične koncepte: strukturo aliteracijo, na kateri temelji vsa islandska tradicija, silabotonizem in rimanje (prim. Ringler, *Bard of Iceland* 361–384, in Kristmannsson 337–338).

²⁴ O vsaki izmed omenjenih kategorij bi bilo mogoče in potrebno obširneje razpravljati, a žal to v tem okviru ni mogoče. Podrobneje se s to platjo kanonizacije ukvarja Jón Karl Helgason v tej številki *Primerjalne književnosti*.

²⁵ Prešeren že nekaj let po smrti, Jónas pa šele sto let po njej. Podrobneje o tem razpravlja Gspan in Helgason (»Yourney's End 1946«).

²⁶ Pri tem velja opozoriti, da Hallgrímssonov kip leta 1907 ni bil postavljen na tako izpostavljeno mesto kot Prešernov; takšno mesto – namreč sredo trga Austurvöllur – je že pred tem zasedal avtoportretni kip Thorvaldsena (gl. op. 3), leta 1931 pa ga je prevzel Jónasov sodobnik, nacionalistični politik Jón Sigurðsson (1811–1879). Tako so kipi umetnikov počasi romali na manj izpostavljeno, četudi še vedno središčno lokacijo v mestni park ob ribniku Tjörnin: Thorvaldsen že leta 1931, Hallgrímsson pa ob stoletnici smrti leta 1945. Zanimivo je, da je praktično vse javne islandske kipe v prvih desetletjih 20. stoletja izdelal isti kipar, Einar Jónsson. Prešernov kip je, nasprotno, po začetnih kontroverzah ob postavljanju leta 1905, ostal na svojem mestu in postal nepogrešljivi identifikacijski simbol slovenske prestolnice (prim. Kos in Dović, »France Prešeren«).

²⁷ Tu seveda nimamo možnosti niti skicirati tega kompleksnega in večsmernega razvoja. Na splošno je v sami literaturi mogoče zasledovati spekter, ki se razteza od slavilne in spominske poezije prek vsebinskih, formalnih in drugih aluzij ali predelav do parodičnih obdelav, ki tematizirajo tudi same procese ali učinke kanonizacije (že omenjeni Laxnessov roman *Atomstöðin* iz 1948 se ukvarja s prekopom Jónasovih posmrtnih ostankov). Meje literarnega sistema pa seveda prestopajo dramatizacije, uglasbitve, upodobitve avtorjev in motivov, ekranizacije itd. Tudi tu lahko nastopi desakralizacija, kot pričata dva novejša primera: tako islandski kantavtor Megas kot slovenski pesnik in performer Rozman Roza ironično dekonstruirata mitološki obstret, ki obdaja narodna junaka, se norčujeta iz njunega pijanstva in podobno.

²⁸ Morda je Jónas v rahli prednosti glede tega, koliko so določene *uglasbitve* posameznih njegovih pesmi ostale v kulturni zavesti, ali preprosto rečeno, koliko ljudi jih še zna peti. Pri Prešernu izmed komaj pregledne množine uglasbitev – natančna bibliografija Štefke Bulovec iz leta 1975 jih navaja blizu 300 (enote 2690–2963) – praktično nobena ni zares preživela, če izvzamemo Premrlovo *Zdravljico*; četudi je bila *Pod oknom* Jurija Flajšmana svoj čas zelo priljubljena.

²⁹ Medtem ko sta prvi znanstveni izdaji opusov prišli razmeroma sočasno (Hallgrímsson v petih zvezkih je v uredništvu Matthíasa Þórðarsona izhajal med 1929–1936, Prešeren pa je v Pirjevčevi in Glonarjevi redakciji izšel leta 1929, v Kidričevi pa leta 1936) in enako velja za prvi znanstveni monografiji (Kidričeva iz leta 1938, Þórðarsonova kot peta knjiga Jónasovih zbranih del leta 1936), število izdaj na trgu kaže neprimerno večjo in tudi zgodnejšo založniško aktivnost v zvezi s Prešernom. Tako je na primer izdaja Luke Pintarja pri Kleinmayru in Bambergu med letoma 1900 in 1923 izšla v petih nakladah – kljub konkurenčnim izdajam, kot je bila na primer Aškerčeva pri Schwentnerju (1902, ponatisnjena 1913), Blaznikov zgodnji faksimile (!) tiskarskega rokopisa *Poezij* iz leta 1908, in pozneje Žigonova *Prešernova čitanka* iz leta 1922 (prim. Bulovec 89–123).

³⁰ Hafstein je pozneje postal prvi islandski minister v danskem vladnem kabinetu in ima celo kip v Reykjavíku. Þórðarson, urednik prve znanstvene izdaje, je bil v resnici vo-

dilni islandski arheolog svojega časa in tisti, ki je leta 1846 potoval v København, da bi domov prinesel prave Jónasove kosti za prekop v Þingvellir. Izdajatelja Jónasovih del sta bila kmalu zatem tudi kontroverzni politik Jónas Jónsson (1941) in slavni pisatelj Halldór Laxness (ob 150-letnici pesnikovega rojstva, 1957). Sodobno znanstveno izdajo (*Ritverk Jónasar Hallgrímssonar*), primerljivo s Prešernovim *Zbranim delom* iz leta 1964, so leta 1989 pripravili Haukur Hannesson, Páll Valsson in Sveinn Yngvi Egilsson.

³¹ Egilsson ugotavlja, da je šele po ugodnem razpletu osamosvojitvenih etap 1918 in 1944 Jónasova poezija izgubila politični naboj; zato je bilo več pozornosti namenjene estetski vrednosti njegove zadnje pesniške faze, ki je manj nacionalistična in veliko bolj osebna, v smeri pesimističnega in nihilističnega *romantizma*.

³² Podobno kot so slovenski komunisti »s Prešernovim stihom posvetili resolucijo svojega Prvega kongresa« (Ziherl 70), so se tudi islandski komunisti sklicevali na Hallgrímssona. Vodja levičarske pisateljske združbe Rauðir pennar (Rdeča peresa) Kristinn E. Andresson je v tridesetih letih 20. stoletja to skupino promoviral kot neposredno naslednico revolucionarne skupine Fjölurja. Takšen pogled je pozneje strnil v knjigi *Ný augu: tímar Fjölurmannna* (Nove oči: časi mož Fjölurja, 1973).

³³ V zvezi s prenapeto zgodbo o Prešernu in Koseskem in predvsem z nesmiselnim omalovaževanjem junaka *Novic* gl. predvsem Ahačičevo knjigo.

³⁴ Tako Bjarni kot Jónas sta dobila posmrtni zbirki istega leta, 1847. Obe knjigi sta takoj postali tudi šolska učbenika, do leta 1850, ko je ta namen prevzela šolska kompilacija poezije *Snot*. V njej med 108 pesmimi najdemo 23 Bjarnijevih in 22 Jónasovih. Njun skupni delež se je pozneje nekoliko zmanjšal.

³⁵ Prva je izšla šele med vojnoma kot zadnja, peta knjiga že omenjenega Jónasovega zbranega dela. Ostale so izhajale po letu 1945, večinoma šele v zadnjih desetletjih.

³⁶ Konec 19. stoletja so se pojavili nemški prevodi posameznih pesmi. Josef Poestion je v antologiji iz leta 1897 med osemindvajseterico islandskih pesnikov odločno največ prostora namenil Jónasu (str. 332–384), za njim pa Bjarniju (289–320); v ponatisu pesniških tekstov *Eislandblüten* (1904) pa je bil v prednosti Jónasov tekmeč. Razmeroma pozni so bili danski prevodi, saj je skromen izbor izšel šele ob Jónasovi dvestoletnici. Ringler je svoje odlične angleške prevode, ki upoštevajo tudi aliteracijo, izdal leta 2002 v knjigi *Bard of Iceland*, izbrana besedila pa so z daljšimi komentarji prosto dostopna tudi na spletu (gl. Ringler, *Jónas Hallgrímsson*).

³⁷ Upoštevati je seveda treba, da prva polovica 19. stoletja v Sloveniji nudi razmeroma malo potencialnih rivalov Prešernu: že površen pregled pesniške ustvarjalnosti njegovih sodobnikov kaže, da nimamo razloga dvomiti o iskrenem navdušenju učenih glav nad Prešernovim pesniškim formatom.

³⁸ Na primer da Slovenci niso premogli političnih figur, kot je bil npr. Jón Sigurðsson, ali da literarna tradicija ni dala na razpolago primernega arzenala (polmitoloških) junakov, kakršnih so polne islandske sage. Sicer lahko tezo o »slovenskem kulturnem sindromu« in njene različice spremljamo že od druge polovice 19. stoletja, predvsem pa v 20. stoletju: od Pirjevca in Rupla do Močnika, Juvana in drugih (gl. Dovič, *Zgodnje literarne reprezentacije* 73–78).

LITERATURA

Ahačič, Kozma. *Izvirne slovenske pesmi Jovana Vesela Koseskega*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006.

Bandle, Oskar. »Jónas Hallgrímsson und die 'nationalromantik'.« *ÜberBrücken. Festschrift für Ulrich Groenke*. Ur. Knut Brynhildsvoll. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1989. 229–244.

- Božič, Zoran. *Poezija Franceta Prešerna v srednješolskih učbenikih in njena recepcija*. (Doktorska disertacija.) Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2010.
- Bulovec, Štefka. *Prešernova bibliografija*. Maribor: Obzorja, 1975.
- CSENS. (Cultural Saints of European Nation States.) <http://vefir.hi.is/culturalsaints/>. (Dostop 10. 2. 2011.)
- Dović, Marijan. »France Prešeren: A Conquest of the Slovene Parnassus.« *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. (Vol 4.) Ur. Marcel Cornis-Pope in John Neubauer. Amsterdam: Benjamins, 2010. 97–109.
- — —. »Literary Repertoire and the Interference among Literatures.« *Primerjalna književnost* 27, pos. št. (2004): 67–74.
- — —. »Sodobni pogledi na literarni kanon in njegovo družbeno vlogo.« *Dialogi* 39.1-2 (2003): 18–44.
- — —. »Zgodnje literarne reprezentacije nacionalne zgodovine in 'slovenski kulturni sindrom'« *Primerjalna književnost* 30, pos. št. (2007): 71–90.
- Egilsson, Sveinn Yngvi. »Ways of Addressing Nature in a Northern Context: The Case of Jónas Hallgrímsson (1807–1845), Romantic Poet and Natural Scientist.« (V pripravi.)
- Gspan, Alfonz. »Prešernov grob v Kranju.« *Slavistična revija* 2.1-2(1949): 30–50.
- Hafstein, Hannes. »Um Jónas Hallgrímsson.« *Ljóðmáli og önnur rit eftir Jónas Hallgrímsson*. København: Hið íslenska bókmenntafélag, 1883. VII–XLVI.
- Hallgrímsson, Jónas. *Ljóðmáli*. Ur. Brynjólfur Pjetursson in Konráð Gíslason. Kaupmannahöfn: [s. n.], 1847.
- — —. *Ritverk Jónasar Hallgrímssonar*. (Vol. 1–2.) Ur. Haukur Hannesson, Páll Valsson in Sveinn Yngvi Egilsson. Reykjavík: Svart á hvítu, 1989.
- Helgason, Jón Karl. »Eggétt glói in an Alien Polysystem: The Reception of Tieck's 'Der blonde Eckbert' in Iceland.« (V pripravi.) [Íslenska objava: »Íslenska bókmenntakerfið 1836: drög að lýsingu.« *Kynlegir kvistir: tíndir til heiðurs Dagnýju Kristjánsdóttur fimmtugri*. Ur. Soffía Auður Birgisdóttir. Reykjavík: Uglur og ormar, 1999. 31–39.]
- — —. »Journey's End 1946: The Last Resting Place of Jónas Hallgrímsson's Bones.« (V pripravi.) [Íslenska objava: *Ferdalok: Skýrsla banda akademíu. Svarta línin*. Reykjavík: Bjartur, 2003.]
- Jónsdóttir, Guðríður Borghildur. »Jónas Hallgrímsson.« (Angl. prev. Victoria Cribb.) *Icelandic Writers*. (Dictionary of Literary Biography 293.) Ur. Patrick J. Stevens. Detroit: Thomson Gale, 2004. 212–233.
- Juvan, Marko. »Svetovni literarni sistem.« *Primerjalna književnost* 32.2 (2009): 181–212.
- — —. »Literary self-referentiality and the formation of the national literary canon: the topoi of Parnassus and Elysium in the Slovene poetry of the 18th and 19th centuries.« *Neobelicon* 31.1 (2004): 113–123.
- Kos, Janez. *Glejte ga, to je naš Prešeren*. Ljubljana: Kiki Keram, 1997.
- Kreutzer, Gert. »Hann er farinn að laga sig eftir Heine'. Jónas Hallgrímsson und die deutsche Literatur.« *Island* 13.2 (2007): 55–68.
- Kristmannsson, Gauti. »An Icelandic Shakespeare Alliterated.« *William Shakespeare's Sonnets*. Ur. Manfred Pfister in Jürgen Gutsch. Dozwil: Signathur, 2009. 337–344.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe. A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Mušič, Janez. *Prešeren v upodobitvah*. Ljubljana: Mladika, 1993.
- Óskarsson, Þórir. »From Romanticism to Realism.« *A History of Icelandic Literature*. (Histories of Scandinavian Literatures, vol. 5.) Ur. Daisy Neijmann. Lincoln in London: The University of Nebraska Press in The American–Scandinavian Foundation, 2006. 251–307.
- Ringler, Dick. *Bard of Iceland: Jónas Hallgrímsson, Poet and Scientist*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2002.

Ringler, Dick. *Jónas Hallgrímsson: Selected Poetry and Prose*. <http://www.library.wisc.edu/etext/Jónas/>. (Dostop 10. 2. 2011.)

Stritar, Josip. »Preširnove poezije.« *Pesmi Franceta Preširna*. Ljubljana: Wagner, 1866.
Ziherl, Boris. *Prešeren – pesnik in mislec*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1949.

National Poets and Cultural Saints: The Canonization of France Prešeren and Jónas Hallgrímsson

Keywords: national literary canon / Slovene poetry / Icelandic poetry / Romanticism / national poets / Prešeren, France / Halgrímsson, Jónas / comparative studies

The article compares the canonization of two romantic poets, a Slovenian France Prešeren (1800–1849) and an Icelander Jónas Hallgrímsson (1807–1845). Both of them have undoubtedly reached a status of a national poet in their respective cultures. The article first outlines a general scheme for observing national poets as »cultural saints« and goes on to give an overview of parallels and also of dissimilarities in the two canonization processes. Although there are numerous parallels between the two poets that appear quite striking, it turns out that the canonical status of Prešeren is more dominant within the Slovenian culture when compared to the status and role of Jónas.

Maj 2011

Relics and Rituals: The Canonization of Cultural “Saints” from a Social Perspective

Jón Karl Helgason

Department of Icelandic and Comparative Cultural Studies, University of Iceland, Reykjavík
jkh@hi.is

This article discusses the social role of European cultural saints with reference to three nineteenth-century writers: Slovenia’s France Prešeren, Denmark’s Hans Christian Andersen, and Iceland’s Jónas Hallgrímsson.

Keywords: national literary canon / Slovene literature / Icelandic literature / Danish literature / national poets / Prešeren, France / Halgrímsson, Jónas / Andersen, Hans Christian / comparative studies

During the past few centuries, certain European intellectuals have played a vital part in the formation of the national identity of their countrymen, through their work either in the political or the cultural arena. In this group, we find writers, artists, and composers, along with scholars in the field of humanities. Consequently, some of these men and women (though women are rare exceptions) have become national symbols in their respective countries. Their public political afterlife is an interesting field of study, in particular in the context of cultural nationalism, defined by scholars such as John Hutchinson and Joep Leerssen. As the latter has pointed out, the revival of ethnic culture in Europe was not only important when fledgling nationalist/separatist movements began to emerge in the late eighteenth and early nineteenth centuries:

Culture remains on the agenda even when national movements have obtained a full-fledged social and political activist presence [...]. Even after the achievement of a nationalist objective in the establishment of sovereign statehood, one can see an undiminished concern for the cultivation of the national culture in the setup of the new state. (Leerssen 563)

These days, the collective memory relating to the sorts of individuals mentioned above is primarily cultivated by public institutions, such as museums, ministries, and even national parliaments. In some sense, these

individuals have assumed the symbolic role earlier played by certain monarchs and religious saints in the European context. Hence, there is a case for referring to these cultural-national representatives simply as “cultural ‘saints’” (Verdery 1) and for using concepts traditionally reserved for discussing religious phenomena to analyse their legacy.¹

In this article, I will discuss the social role of European cultural saints with reference to three nineteenth-century writers: Slovenia’s France Prešeren, Denmark’s Hans Christian Andersen, and Iceland’s Jónas Hallgrímsson. There will be a focus on the way in which later generations have regarded and treated various remains of their lives as relics. Furthermore, the way these relics can be and have been a source of social rituals will be traced. This approach is inspired by Itamar Even-Zohar’s discussion of culture as being culture-as-goods and culture-as-tools. In the first case, “culture is considered as a set and stock of evaluable goods, the possession of which signifies wealth, high status, and prestige” (Even-Zohar, “Culture” 9). In the second case, “culture is considered as a set of operating tools for the organization of life, on both the collective and individual levels” (Even-Zohar, “Culture”, 12). One can cite the example of skaldic poets within the Norwegian court in medieval times as illustrative of both aspects. The poets were regarded as cultural property or goods, signifying the king’s wealth and power, but at the same time they were useful instruments in enhancing the royal ideology and the legacy of the king (see Even-Zohar, “The Role” 45). Similarly, European cultural saints have a double political function in the context of cultural nationalism: they are both a source for the production of various cultural goods, such as monuments and museums, and are frequently used as tools to organize time, space and ideas within the nation state.

National Poets

From the traditional perspective of literary and cultural history, the canonization of an author or an artist is generally regarded as confirmation that his or her works have exemplary aesthetic or ideological qualities, or at least that they were in some sense ground-breaking or exceptional when created (Sheffy 511–12). From the perspective of social history, such canonization generally means that the person in question is idolized, institutionalized and even mobilized in shaping socio-political realities. Generally, the first step is the basis for the second step; before Prešeren, Andersen and Hallgrímsson assumed the roles of cultural saints, they had been defined as the “national poets” (cf. Nemoianu) of Slovenia, Denmark and Iceland respectively.

Born on December 3, 1800, in the small village of Vrba in Carniola, France Prešeren was the third of eight siblings. His father was only a farmer but, with the financial assistance of some relatives, managed to send his son to school, first to Ljubljana and later to the university in Vienna, where Prešeren was awarded a degree in law in 1828. Back in Ljubljana, he had a hard time securing permission to start his own law firm and worked for years as an assistant to other lawyers. In 1846, just three years before his untimely death, he opened his own practice in the town of Kranj. During his school-years in Ljubljana, Prešeren had started to write poetry but he burned most of his earliest works after showing them “to Jernej Kopitar, the most learned and respected Slovene of the time, who was censor for Slavic and New Greek books in Vienna” (Cooper 26). Later, the two of them were at odds in a fierce debate about the alphabet of the Slovenian language. In 1827 Prešeren’s first poem was published, both in Slovenian and German, and in the following years he became quite renowned for poems such as those published in the literary almanac *The Carniolan Bee* (*Krajnska čbelica*). One of the poet’s most important allies at this time was theoretician Matija Čop who encouraged him to take “up the project of proving the aesthetic potential of Slovene through mastering the most complex and appreciated forms of European poetry” (Dović, “France Prešeren” 100), including the Italian sonnet, and one of Prešeren’s best known works is his “A Wreath of Sonnets” (“Sonetni venec”). His first book, published in 1836, contained the lyrical epic poem *The Baptism on the Savica* (*Krst pri Savici*). A decade later his first collection of poetry was published. At that time, however, Prešeren had become “an isolated, inconsolable, and rather pathetic figure. He no longer wrote, and by the end of 1848 he could not even walk. He even failed when, in midsummer, he tried to commit suicide” (Cooper 38). Prešeren died on February 8, 1849, and was buried in Kranj.

Hans Christian Andersen was born in the city of Odense in Denmark on April 2, 1805. When he was eleven, his father, a shoemaker, died; his mother married another shoemaker two years later but he also died in 1822. At the age of fourteen, Andersen went to Copenhagen, determined to become an actor. He had a fine singing voice and attended dance and singing classes but never realized his childhood dream of performing in the theatre. In this early period, several patrons helped Andersen financially; the most important of these was Jonas Collin who made it possible for him to attend schools in Slagelse and Helsingør. In the late 1820s, Andersen started to write in earnest. His debut was in 1829 when he published some travel-sketches and poems. The same year, a play he had written was performed at the Royal Theatre, but without much success (Bredsdorf 84). Andersen’s breakthrough came in 1835 with the au-

tobiographical novel *The Improvisatore* (*Improvisatoren*). In this period, he started to publish children's tales, such as "The Princess and the Pea" ("Prindsessen paa Ærten"), "The Little Mermaid" ("Den lille Havfrue") and "The Emperor's New Clothes" ("Keiserens nye Klæder"). These quickly gained popularity abroad and even while some critics and fellow artists in Denmark continued to be critical of Andersen as a writer, he was becoming an international celebrity, receiving decorations of the Danish state and even being appointed an honorary citizen of Odense. When he died on August 4, 1875, Andersen's funeral in The Church of Our Lady (*Vor Frue Kirke*) in Copenhagen was attended by the royal family, members of the cabinet and the parliament, the mayor of Copenhagen and representatives from all the major towns of Denmark (Andersen 395–400).

The son of a parish-priest, Jónas Hallgrímsson was the third of four siblings, born at the farm Hraun in Öxnadalur Valley in northern Iceland on November 16, 1807. After Hallgrímsson's father drowned in 1816, he was fostered by an aunt and uncle at a neighbouring farm in Eyjafjörður. At the age of fourteen, he was sent to study with the parish priest at the farm Goðdalir in the Skagafjörður district, and later he became a student at the grammar school at Bessastaðir, in the south-western part of the country. After graduating from there in 1829, Hallgrímsson worked as a scribe in Reykjavík for three years before leaving for Denmark where he studied law and later natural science at the University of Copenhagen. He graduated in 1835 and spent the following years primarily carrying out research in Iceland. In 1842 he moved back to Denmark, with the intention of writing an extensive book on Icelandic nature and geography. During his university years, Hallgrímsson had begun to publish his own poems and translations in the cultural journal *Fjölur*, which he edited along with three fellow students: Konráð Gíslason, Tómas Sæmundsson and Brynjólfur Pétursson. Like Prešeren, Hallgrímsson was responsible for introducing some forms of European poetry into his homeland's literature, including the Italian sonnet, and used these forms for his most patriotic poems, such as "Gunnar's Holm" ("Gunnarshólmi", in terza and ottava rima), "Iceland" ("Ísland", in hexameter and pentameter) and the sonnet "I Send Greetings!" ("Ég bið að heilsa!"). He also revitalized the ancient poetic forms of the *Poetic Edda* and harshly criticized the popular but sterile epic poetic tradition of the Icelandic *rímur*. During his travels in Iceland, often far from any home comforts, Hallgrímsson started to experience some health problems. He died on May 26, 1845, after falling down the stairs leading up to his Copenhagen apartment, and was buried in the Assistant churchyard (*Assistent kirkegård*), not far from the place where H.C. Andersen would later be buried (cf. Ringler 1–75; Valsson).

From a political perspective, there are similarities between the situations in Carniola and Iceland in the nineteenth century. While most of the area that later became Slovenia had been an administrative unit of the Habsburg Monarchy since the fourteenth century, Iceland had been a part of the Norwegian and then the Danish crowns since 1262. In both places a peaceful but enthusiastic nationalistic awakening was taking place during Prešeren's and Hallgrímsson's lifetimes, gradually fostering claims of increased political autonomy. For various reasons, the two poets were ideal representatives of the cultural nationalism in their countries. Prešeren emphasized explicitly in his works the key role of poets and poetry in rousing the national spirit, and produced a mythical past of the ancient Slovenian people in works such as *The Baptism on the Savica* (cf. Juvan 245–247; “Early Literary 201–203). Similarly, Hallgrímsson and the other editors of *Fjölminir* took an active part in public debate about the restoration of the Icelandic parliament at the historic site of Þingvellir (literally ‘Parliament Fields’). In some of his best known poems, such as “Iceland” and “Gunnar’s Holm”, Hallgrímsson depicts the first centuries after the settlement of Iceland around the year 900 as a prosperous Golden Age when Icelanders were not subjects of a foreign power (Helgason, “The Mystery” 38–39). The next generation of poets and intellectuals in both of these countries keenly published and praised the works of Prešeren and Hallgrímsson and gradually canonized them in terms of literary history. Accordingly, a public statue of Prešeren was unveiled in Ljubljana in 1905 and two years later a similar monument of Hallgrímsson was unveiled in Reykjavík. In both instances, public collections were organized to finance the projects; the history of these monuments reveals, in Marijan Dovič's words, “the marriage of literature and national politics, which indelibly marked the second half of the nineteenth century” (Dovič, “France Prešeren” 97).

Contrary to the Slovenian and the Icelandic poets, Andersen has never been a representative of the radical nationalistic ideals of the nineteenth century. While both Prešeren and Hallgrímsson died relatively poor and at the prime of their lives, portraying elements of the tragic, bohemian Byronic hero, the effeminate Danish writer enjoyed success, travelled widely around Europe, socialized with the upper class and lived long enough to witness his own canonization. He was not politically active and although he wrote some patriotic poems, he was more in favour of ideas about the unity of Scandinavia than traditional nationalism (Adriansen 3:145). His career could be interpreted as being symbolic of the increased social mobility made possible by industrialisation and the political developments in Denmark during his lifetime. With a new democratic constitution, Denmark became a constitutional monarchy in 1849, paving the way for

farmers and workers to become progressively influential in the political arena. Furthermore, having sold the Danish colony of Tranquebar in India and its forts on the African Gold Coast to Britain in 1845 and 1850, and having lost control of Norway in 1812 and the duchies of Schleswig and Holstein in 1864, Denmark was no longer a major European power. In this context, Andersen can be seen as a medium between the monarchy and the nation state. Indeed, some of his best known tales deal with the uneasy relationship between different social classes. As Dag Heede has pointed out, the somewhat surprising popularity of their “quaint” author abroad was comforting to the Danes after having lost the Schleswig and Holstein-War to the Prussian forces. “Andersen proved certainly extremely handy for the new national image and its ‘small, but beautiful’ self-understanding, this new minimised Denmark as being a sweet Lilliput-kingdom, in which the national poet is the most idyllic of all: an author of fairy-tales and a friend of children” (Heede 28). This image of Andersen was being constructed in the early 1870s when a public collection was organized to finance the erection of a statue of him to mark his upcoming seventieth birthday. Andersen himself was an active participant in this undertaking, opposing the initial idea to have a child sitting next to him on the pedestal (“H.C. Andersen Monument”, 416). For this and other reasons, the statue was not unveiled until 1880, five years after the writer’s death.

Monarchy, Church, Nation State

The democratic movement in Europe triggered a mass-production of new political traditions in individual countries in the period 1870 to 1914, as Eric Hobsbawm has pointed out. New forms of ruling by states and social or political hierarchies “required new methods of ruling or establishing bonds of loyalty” (Hobsbawm 263). The key to success in this area was “in broadcasting on a wavelength to which the public was ready to tune in. Official new public holidays, ceremonies, heroes or symbols, which commanded the growing armies of the state’s employees and the growing captive public of schoolchildren, might still fail to mobilize the citizen volunteers if they lacked genuine popular resonance” (Hobsbawm 263–264). To illustrate this, Hobsbawm evokes the ultimately futile attempts of the German Empire to define Emperor William I as the founding father of a united Germany: “Official encouragement did secure the building of 327 monuments to him by 1902, but within *one* year of Bismarck’s death in 1898, 470 municipalities had decided to erect ‘Bismarck columns’” (Hobsbawm 264).

This example suggests that during this period, individuals such as Bismarck and the three men under discussion were largely replacing the monarch as a unifying symbol of the state. But according to Benedict Anderson, the development of the European nation state as a cultural entity can only be fully understood in relation to the development of both the monarchy and the church. In his view, the territorial reach and impact of the great religious systems of the world was originally achieved “through the medium of a sacred language linked to a superterrestrial order of power” (Anderson 20). In the case of Christianity, Latin was instrumental in this respect, but after the late Middle Ages—with ever more extensive travelling between continents and the development of print-capitalism—the power of that language and hence the Church waned. Anderson is not saying that “the appearance of nationalism towards the end of the eighteenth century was ‘produced’ by the erosion of religious certainties”, but rather that “nationalism has to be understood by aligning it, not with self-consciously held political ideologies, but with the large cultural systems that preceded it, out of which—as well as against which—it came into being” (Anderson 19). From this perspective, there are certain similarities between the Church’s emphasis on the sacred language and the Holy Scripture and the nationalist movement’s emphasis on the vernacular and its ‘sacred’ literature. National poets become particularly important because they cultivated the ‘holy language’ of the nation state.

Some scholars, however, claim that the significance and the active involvement of the Church was a major premise for nation-construction in many European states. Adrian Hastings, for instance, has classified the various ways in which religion has stimulated nationalism under seven headings:

[F]irst, sanctifying the starting point; second, the mythologisation and commemoration of great threats to national identity; third, the social role of the clergy; fourth, the production of vernacular literature; fifth, the provision of a biblical model for the nation; sixth, the autocephalous national church; seventh, the discovery of a unique national destiny. (Hastings 187–88)

Using this categorisation, he explains i.e. the importance of Saint Sava for the national consciousness of the Serbs, and describes the role Joan of Arc played in the war between France and England in the fifteenth century. Partially responding to Hobsbawm’s scepticism about the existence of national consciousness in medieval and early modern societies, as conveyed in his *Nations and Nationalism since 1780*, Hastings claims that already in this period the “requirements of their work and of the church forced the clergy to think in local, vernacular and, increasingly, national terms. This is most evident from the sixteenth century on, not only with the Protestant

clergy publicly committed to vernacular scriptures and services, but also with the Catholic clergy, French, Spanish or Irish” (Hastings 192). In this context, Hastings objects to Anderson’s claim about the sacred status of Latin. On the contrary, the success of the Christian faith in his view can best be explained with reference to the church’s long and rich translation tradition. Indeed, early translations of the Bible are frequently regarded as major monuments of national culture and were often groundbreaking for the conception of vernacular literature.

Undoubtedly, the views of both Anderson and Hastings are useful to a consideration of the broader cultural context of European cultural saints. Religious and national sentiments go hand in hand in some European nation states. Saint Patrick, who is credited for converting the people of Ireland to Christianity in the fifth century, is still so highly regarded by the Irish that his saint-day is also celebrated as Ireland’s national day. In France, however, the nation state is the product of an aggressive revolt against the power of the monarch and the church. David A. Bell, who has written about the roots of French nationalism between 1680 and 1800, claims that during this period there was already a growing interest in various of France’s bygone “heroes”. The elevation of these persons—through biographies, poems, portraits and statues—was partially inspired by classical examples, but the “writers and artists nonetheless found themselves drawing on religious language and symbolism to foster devotion to the secular deity of the *patrie*” (Bell 108). Addressing the topic from a more general perspective, Bell quotes a speech, delivered by Jean-Paul Rabaut de Saint-Etienne in the hall of the National Convention in Paris in 1792, in which he suggested that public moulding in the new, enlightened and democratic French state should be based on models developed by the Church:

The secret was well known to the priests, who, with their catechisms, their processions [...] their ceremonies, sermons, hymns, missions, pilgrimages, patron saints, paintings, and all that nature placed at their disposal, infallibly led men to the goal they designated. They took hold of a man at birth, grasped him again in childhood, adolescence and adulthood, when he married and had children, in his moments of grief and remorse, in the sanctum of his conscience [...] in sickness and at death. In this way they managed to cast many far-flung nations, differing in their customs, languages, laws, color and physical makeup, into the same mold, and to give them the same opinions. O cunning lawgivers, who speak to us in the name of heaven, should we not do in the name of truth and freedom, what you so often did in the name of error and slavery? (Bell 3; citing Rabaut 803).

Even as the revolutionaries sought to reduce the influence of the Church, they were nevertheless influenced by what they had learnt from the clergy. Some of their nationalistic projects, such as the Panthéon in

Paris—where the “former Church of Sainte-Geneviève was transformed during the French Revolution into a monument to (and final resting place for) ‘the great men of the *Patrie*’” (Bell 137)—can be described as brilliant examples of palimpsest, where holy catholic relics were literally replaced by the physical remains of French cultural saints such as Voltaire, Rousseau and Zola.

Incidentally, the bones of René Descartes never made it to the Panthéon, but as early as 1666 a part of his skeleton was translated from Stockholm under the supervision of leading French Cartesians and reburied the following year in the Sainte-Geneviève-du-Mont Church in Paris; “the model—Catholic treatment of holy bones as relics—was so closely copied in all its particulars that it isn’t even right to speak of the reburial as a secular co-opting of a religious event. It *was* a religious event—an attempt to carry the scientific perspective into a world circumscribed by religious awareness” (Shorto 70). However, this tradition also intersects with the preservation of royal remains, as indicated by the example of Westminster Abbey in London. Various kings, queens and bishops have been interred in the Collegiate Church of St. Peter at Westminster in London, built by the king-saint Edward the Confessor, but its Poets’ Corner is marked as the final resting place of some important writers and artists, including Spenser, Dryden, Johnson, Tennyson, Dickens, Kipling and Hardy. The first poet to be moved to this section of the church was Geoffrey Chaucer in 1556. “In being translated to a worthier tomb in the main shrine of Catholic and Christian England he is being given the treatment normally accorded to a saint or other venerable person” (Prendergast 143; citing Pearsall 64).

Relics

In a religious context, relics refer either to physical remains of a saint or other personal items of religious significance. A well known example of the latter are relics of the True Cross of Christ, which the Empress Helena, mother of Emperor Constantine, is claimed to have brought back with her from Jerusalem in the fourth century. Alleged pieces of this cross are stored in shrines in churches around the world (cf. Thiede and D’Ancona). In the following analysis, the concept of *relics* is used in a more general sense about various remains of cultural saints that have been systematically preserved by public institutions, ranging from essentials of their physical existence to items or buildings relating to their lives.

Preservation of the body

Although the physical remains of Prešeren and Andersen have not been translated between cemeteries, their graves are well tended. In 1852, three years after Prešeren's death, his coffin was moved to a more central place in the Kranj churchyard and an impressive tombstone, for which a prominent figure of Slovenian cultural and political life, Janez Bleiweis, had collected funds, was unveiled. In 1939, a new resting place was opened in Kranj and thirteen years later the city council decided to convert the old necropolis into a special Prešeren's Grove (*Prešernov ggj*). Visitors to the memorial can view the tombstones of the poet, his daughter and a few other famous individuals that had been buried in the old cemetery, as well as a bust of Prešeren created by Lojze Dolinar. Similarly, the grave of Andersen has been made a special site within the Assistent churchyard in Copenhagen. The Danish writer was originally buried there in 1874 in a burial ground owned by Edvard Collin, the son of Jonas Collin. A decade later, Edvard was buried there and in 1894 his wife Henriette joined him. The Collins got a special headstone, but in 1914 this was moved to a cemetery in Frederiksberg (*Frederiksberg kirkegård*) in Copenhagen where most of the Collin family is buried. Hence, it now seems that Andersen is buried alone in his grave (Johansen 17). As already mentioned, Hallgrímsson was also buried in the Assistent churchyard in 1845. For almost a century, his grave was not only neglected by Icelanders, but reused several times for the interment of other people. In the 1940s, two years after declaring independence from Denmark, Icelanders decided to recover the bones of their national poet from Copenhagen. Hallgrímsson (or what was left of him) was reburied in the new national cemetery at Þingvellir in the southern part of Iceland in 1946. Being the site of the medieval parliament and a setting of important scenes in many of the Icelandic Sagas, this beautiful place has been characterized as Iceland's *lieu de mémoire* (cf. Hálfðanarson).

In her book, *The Political Lives of Dead Bodies*, Katherine Verdery analyses numerous cases of burials and reburials taking place in Eastern Europe in the last decade of the twentieth century. In her introduction, she affirms that "[d]ead bodies have enjoyed political life the world over and since far back in time". Accordingly, she refers to Sophocles' description of the contest between Thebes and Athens to be Oedipus' burial city, the struggle between medieval European holy sites for saints' relics, and the shuttling of Dante's body "back and forth between Florence and Ravenna, according to shifting political fortunes" (Verdery 1). She also mentions the translation in the 1980s and 1990s of singer Fyodor Chaliapin to Russia, and composers Béla Bartók to Hungary, Jan Paderewski to Poland and

Bohuslav Martinů to the Czech Republic. There are many other such cases, but Verdery suggests that the putting up and tearing down of statues is another form of manipulation with dead bodies:

Statues are dead people cast in bronze or carved in stone. They symbolize a specific famous person while in a sense also *being* the body of that person. By arresting the process of that person’s bodily decay, a statue alters the temporality associated with the person, bringing him into the realm of the timeless or the sacred, like an icon. (Verdery 5)

The oldest statues of Prešeren, Andersen and Hallgrímsson have already been mentioned, but in order to interpret the importance of these physical monuments, their number and placement is significant. The statue of Prešeren was unveiled in the centre of Ljubljana, at crossroads that used to be in front of the old city-gate. On one side runs the Ljubljanica-river, on the other stands one of the city’s major churches, the Franciscan Church of the Annunciation (*Frančiškanska cerkev Marijinega oznanjenja*). Originally, Hallgrímsson’s statue had a similarly central place in the down-town area of Reykjavík, between the cabinet-building and Iceland’s only gymnasium. The statue of Andersen was unveiled in a park near the city-centre of Copenhagen—the King’s Park (*Kongens Have*)—next to the Castle of Rosenborg where the Danish crown jewels are kept. In 1961, another statue of Andersen, by Henry Luckow-Nielsen, was unveiled in Copenhagen, next to the city hall (Zinglerson 105–106, 163). A number of other busts and statues of both Prešeren and Andersen can be found in Slovenia and Denmark, particularly in places relating to their lives and works.

One more example of public space that demonstrates bodies of cultural saints is the state currency. Icons on coins and bank-notes can be regarded as visual relics, but they can also be seen as a modern equivalent of totems and heraldic emblems (Durkheim 101–27). For centuries, images of monarchs have been featured on coins—a tradition that probably has a religious origin, as the oldest preserved Greek coin is decorated with a portrait of Athena (Sacks 87–88). Later, this was extended to banknotes and stamps, and one of the roles of a monarch was to authenticate the paper as a symbol of value. The coat of arms and the crown or head of the Danish king were generally featured on Danish coins and stamps until the twentieth century. A picture of the king was also the watermark on the first highly developed Danish banknotes that were decorated with images of Mercury, Neptune, Minerva and Ceres. With a new set of bills in 1875, the sculptor Thorvaldsen and the chemist Ørsted were added to the group of Roman deities and in the years 1945 to 1947, H.C. Andersen along with engineer and astronomer Rømer and the politician Reventlow joined

in (Adriansen 1:260–66). In 1935, Andersen had been the first identifiable person, outside the royal family, to get his image on a Danish stamp (Adriansen 1:279).

As Slovenia was part of the Austro-Hungarian Empire until the end of World War I, and then became a part of the State of Slovenes, Croats and Serbs that later formed Yugoslavia, nationalistic themes on banknotes, coins and stamps were developed relatively late. Still, three Yugoslavian stamps with an image of Prešeren were published on the 100th anniversary of his death, in 1949, and 50 years later the fourth stamp was designed (cf. Karasyuk). Following the collapse of Yugoslavia, the currency of an independent Slovenia was adorned with an image of Prešeren, first on the short-lived *lipa* and later on the *tolar*. Presently, his portrait appears on the Slovenian 2-Euro coin (cf. Jelinčič).

Hallgrímsson has never been featured on Icelandic currency. This is one of the fields in which Hallgrímsson's contemporary, the politician and independence hero Jón Sigurðsson, has most explicitly replaced the Danish king as a national totem of modern Icelandic society. Sigurðsson has been on all issues of Icelandic banknotes, and his face is also used for the banknotes' water-mark. Sigurðsson was also the first identifiable Icelander to be placed on a stamp, but Hallgrímsson has twice been bestowed with that honour, in 1957 and 2007, on the 150th and 200th anniversary of his birth.

While the graves and statues of Hallgrímsson, Andersen and Prešeren have a lot in common, it seems that the political afterlife of each of these cultural saints has its own distinctive characteristics. While Andersen has been used to develop further the memory and traditions of the monarchy—certain scholars even insist that he was indeed an illegitimate son of the royal family (cf. Jørgensen; Dorset; Friisberg)—, Prešeren's ongoing presence in Slovenia seems to be a part of the secularization of society. According to a local website, Prešeren's Grove in Kranj is, for instance, “[sic] designed as grove because of historical part and piety. It is a place for rest, meditation and cultural inspiration” (“Prešeren's Grove”). Similarly, the poet's statue in front of Ljubljana's main church is palimpsestic; originally, the statue—in particular the half-naked muse—provoked the conservative Catholic population, but the rewriting of the place was completed by communist authorities in 1949 when Mary Square (*Marijin trg*), where the statue stands, was renamed Prešeren Square (*Prešernov trg*). It is also possible to contextualize the “translation” of Hallgrímsson's bones from Denmark to Iceland within the religious saintly tradition. For the government, his reburial was certainly designed to symbolise a moment of glory, prolonging the joy inspired by the reclaiming of political independ-

ence from Denmark two years earlier. But the reality was different. The homecoming of the national poet was partially financed by an Icelandic industrialist, Sigurjón Pétursson, who claimed to be in a telepathic relationship with Hallgrímsson. When the bones reached Icelandic soil, Pétursson purloined them and drove them to the north of Iceland, claiming that Hallgrímsson wanted to be buried in the valley where he was born. The government, on the other hand, wanted to bury him at Þingvellir and sent the police to recover the coffin. At the same time, the whole affair became strangely mixed up with a contemporary political debate about the presence of American troops in Iceland in the post-war period, and soon there were vicious rumours circulating that the wrong bones had been excavated in Copenhagen. Instead of uniting the nation, the whole episode not only turned sour—the national cemetery hasn’t been used since—but also uncovered great divides within the people of Iceland (cf. Helgason, *Ferðalok*).

Preservation of material objects

Another category of relics concerns material objects relating to the life of a cultural saint. A collection of manuscripts and works of individual authors or artists stored in special branches of libraries, museums and art galleries can certainly be viewed in this context, but the main focus here will be the preservation of clothing, domestic objects and residences of the individual in question. In Slovenia, both the birthplace of Prešeren in Vrba and the house in Kranj where he lived and worked during the last years of his life have been turned into museums. The idea to reconstruct the house in Vrba was expressed in 1937 by writer Franc S. Finžgar in an article entitled “Prešeren’s home”. Finžgar said it was, “the duty of the nation to preserve this house as a national item of great value and change it into some sort of a Prešeren museum” (Šifrer 37). A nation-wide fundraising effort was organized, with the participation of Slovenian school children. The museum was opened two years later and is still considered to be of national importance; just a few months ago, in January 2011, the Slovenian government declared that the poet’s birthplace would get heritage status as “an extraordinary part of Slovenia’s historical and symbolic identity” (“Birthplace of Slovenia’s Preeminent Poet”). While the Vrba-project can be seen as originating in a nationwide effort towards canonizing the national poet, the museum in Kranj rather designates the interest of the local population to acquire a share in his memory.² When this place was turned into a Prešeren Memorial Museum in 1964, it was already a branch of the local Gorenjska Museum. Around the turn of the century,

the museum was reconstructed and now also occupies the ground floor of the building. Apart from a cradle that the poet presumably slept in as a child, the museum in Vrba does not have any authentic Prešeren items. The museum in Kranj, on the other hand, displays various relics from the poet's life, including furniture, some of which is the property of the National Museum of Slovenia (cf. *Prešernova Hiša*).

Similar to the case of Kranj, the town council of Odense has actively invested in the memory of Andersen, ever since it made him a honorary citizen in 1867 (Bredsdorf 320–321). The next step was taken in 1888 when a statue of the writer was unveiled in the Odense King's Park (*Kongens Have*). With reference to Andersen's centenary, the statue was moved closer to the city centre in 1905 and unveiled again (cf. "Mindesmærket i Odense"). Around that time, Ernst Bojesen, director of the Gyldendal Publishing House, suggested that a building at Hans Jensens Stræde 43–45, where the writer reportedly had been born, should be turned into a museum. With financial aid from Bojesen, the town bought the house and in 1908 it was opened as an Andersen Museum. Unfortunately, Andersen himself had categorically denied that he had ever lived in this house and in 1925 H.G. Olrik published two articles that seemed to verify his words (Olrik 20-39). In this respect, the Andersen Museum is reminiscent of Shakespeare's birthplace in Stratford-upon-Avon, which "is an imaginative reconstruction of a historical building in which William Shakespeare may not have been born" (Rosenthal 36). Indeed, the Andersen Museum was expanded in 1929 with a new addition. Around 1975, the museum was enlarged again and in 2002 the building and the exhibition were modernized; not only can visitors now look at manuscripts, letters, drawings and paper-cuttings by Andersen, but also a reconstruction of the study in his last Copenhagen apartment, "with all conserved objects. It is possible to see details of almost every object in the room, and read about when and how it came into Andersen's possession" ("The Nyhavn Room"). This collection of relics may be a late response to the writings of Olrik in 1925, who regretted that the town had not bought a house in Munkemøllestræde 3–5 in Odense which was, unquestionably, Andersen's childhood home. But soon after Olrik published his article, the town council also bought this house and opened in it another Andersen museum in 1931. The building was reconstructed and does not display any relics of the cultural saint other than its own walls and floors. The furniture dates from the nineteenth century but was never owned by the Andersen family.

A few years ago, a cultural society called The Hraun in Öxnardalur Valley Cultural Society (*Meningarfélagið Hraun í Öxnadal*), bought the farm of Hraun, with the network of Icelandic Saving Banks the greatest share-

holder in this investment. The house at the farm was built in the twentieth century; a part of it is now rented out as a writers’ residence, but two rooms are used to house an exhibition focusing on the life and legacy of Hallgrímsson, curated by the local Akureyri museum. This exhibition was opened by the Icelandic president on Hallgrímsson’s bicentenary on November 16, 2007 (cf. “Hraun í Öxnadal”). It is useful to consider this and the other four houses dedicated to the memory of the three cultural saints with reference to the religious concepts of relics and shrines. While the childhood homes of Andersen in Munkemøllestræde and of Prešeren in Vrba are relics in their own right, the Andersen Museum in Hans Jensens Stræde is first and foremost a shrine, containing various smaller relics, including the bogus birthplace. The Prešeren Museum in Kranj is both a relic and a shrine, but the twentieth-century house at the farm of Hraun is neither of the two. Alternatively, the Ministry for the Environment put the impressive 2286 ha landscape around the farm at Hraun on a list of protected areas in order to make it easier for people to “visit and get to know cultural remains and the national literary heritage, as this is where the poet and naturalist Jónas Hallgrímsson was born” (“Friðlýst svæði”).

Rituals

The difference between culture-as-goods and culture-as-tools is not an either-or distinction; the question is rather between the ways in which we look at the same cultural reality. In some respects, the relics of cultural saints become important because they enable people to organize time and space in society and define the ideology of the nation state. It was suggested above that the Prešeren statue was placed in the centre of Ljubljana, but at the same time one could say the statue itself defines this place and the poet as the geographical and cultural hub of the Slovenian people. With regards to this interdependent relationship, most of the rituals discussed in this chapter can also be seen as relics from the life of the cultural saint. The emphasis, however, will be placed on the way in which these relics are mobilized to establish in individuals belonging to different social groups bonds of loyalty towards state and culture.

Saints’ days and baptisms

When Ljubljana’s Mary Square was renamed Prešeren Square on February 8, 1949, exactly one hundred years had passed since the death of the Slovenian poet. A similar occasion inspired the renaming of Vester

Boulevard in Copenhagen as H. C. Andersens Boulevard in 1955, on the 150th anniversary of the Danish writer's birth. Indeed, various anniversaries of cultural saints are celebrated by state and local governments, often with festivals relating to some relics of their lives. In the above examples, the names of the saints are being immortalized. In the vocabulary of the church, one can describe this as a baptism, affecting public space in the state capital. Originally, the word baptism referred to a ritual washing, which is especially fitting in the Slovenian case as certain Catholic relics are being washed away from the streetscape. Comparable ritual washing took place in Paris in the wake of the French revolution. As they wanted to diminish the symbolic influence of the royal court and the church in society, the revolutionaries erased Catholic saints' days from the calendar, removed royal and religious statues from public places and altered the names of various streets:

In 1791, the marquis de Villette, in whose house Voltaire had died in 1778, solicited formal approval for his own alteration to the street name on his house from Théatins (after the religious order located nearby) to Voltaire. [...] Villette's enthusiasm fired others. Royalty and saints were swept away by authentic republican saints (Montmarte to Montmarat, Hôtel Dieu to Mirabau-le-Patriote, Saint-Anne to Helvétius) and republican virtues. (Ferguson 26)

In the Catholic tradition, children are often given a saint's name in the belief that the saint will become their guardian angel. Names of streets, squares, institutions, buildings and parks can be interpreted in this context. The recycling of the names of Prešeren and Andersen is a form of dedication. This tradition in Slovenia can be traced to the second half of the nineteenth century and seems to be quite strong. Today, almost all major cities and towns in the country pride themselves of a street (*Prešernova cesta*, *Prešernova ulica*) or a square (*Prešernov trg*) named after the Slovenian national poet. Similarly, many streets (*H.C. Andersens Gade*, *H.C. Andersens Vej*, *H.C. Andersens Alle*) honouring Andersen can be found in Denmark, and the frequent use of his name in such a context even spills beyond the national borders of his native soil. A Danish website dedicated to Andersen's memory lists over 100 schools in 18 different countries that refer to him in their names; only two of these are in Denmark, with 33 found in Italy (cf. "Hans Christian Andersen Schools").

Another widespread public way to preserve the names of cultural saints is to create awards in their honour, with the award-ceremony resembling a rite of passage. In 1947, the Slovenian Ministry of Education started to bestow the Prešeren Award (*Prešernova nagrada*). Originally, they were handed out for excellence in the fields of both science and art, but since 1961 the

science award has been separate and under a different name. Recipients of the Prešeren Award are chosen by a special committee, which is nominated by the government and elected by the parliament. There are two categories of awards: the Grand Prešeren Award, given to one or two eminent Slovene artists; and the Prešeren Foundation Award, which up to six artists receive each year (cf. “Prešeren Award”). The award ceremony has always been around February 8, the anniversary of Prešeren’s death, but since World War II this day has been publicly celebrated by the Slovenian people. When the country became independent, February 8 was declared a work-free day. It is called Prešeren Day, the Slovenian Cultural Holiday (*Prešernov dan, slovenski kulturni praznik*). Various cultural rituals have developed in relation to this holiday. On this day in 2010, for instance, the Slovenian Minister of Culture, Majda Širca, “laid a wreath on Prešeren’s grave in Kranj and opened an exhibition in Kranj devoted to the local cultural heritage”. In the afternoon, she and the Minister of Education and Sport, Igor Lukšič, addressed an audience at a ceremony in Vrba, with Lukšič “stressing the nation-building character of culture” (“Culture Minister”). Finally, at the end of the day, Širca held a reception for the new recipients of the Prešeren Awards. Hallgrímsson’s name has not been immortalized on the Reykjavík street-map or in other towns in Iceland; the only example of this sort worth mentioning is a small swimming-pool in the district where he was born, which is called Jónasarlaug (Valgeirsson 7). On the other hand, since 1996 the Icelandic Ministry of Culture and Education has handed out the Jónas Hallgrímsson Award (*Verðlaun Jónasar Hallgrímssonar*) to an individual who has been exemplary in cultivating the Icelandic language. The award ceremony is a part of an extensive program that takes place on the Icelandic Language Day (*Dagur íslenskrar tungu*), which is held on Hallgrímsson’s birthday, November 16. It is not a public holiday, but it has been celebrated each year since 1996; many cultural and educational institutions mark the day with special programs relating to the Icelandic language and the legacy of Hallgrímsson.

In Denmark, neither Andersen’s birthday nor the anniversary of his death have the official status that February 8 and November 16 have in Slovenia and Iceland respectively, but each year since 1955 the Danish Ministry of Culture and the Danish Writers’ Union have awarded a grant (*Danske Forfatterforenings H.C. Andersen Legat*) to a Danish writer or scholar for cultivating the Andersen legacy (cf. Jensen, “Dansk literaturpriser”). Of other awards relating to Andersen, the best known is the international Hans Christian Andersen Award presented by the International Board on Books for Young People to “a living author and illustrator whose complete works have made a lasting contribution to children’s literature” (“Hans

Christian Andersen Award”). These awards confirm that Andersen, as a celebrated children’s author with a wide international appeal, is not a typical cultural saint. The Danes themselves have actively developed him as a trademark that can be used to promote Denmark’s image abroad. When they celebrated the bicentenary of his birth with the catchphrase, “H.C. Andersen 2005 – Join the worldwide celebration”, the idea was to appeal to the whole world, rather than confine the festivity to the Danish nation. The organizing committee wanted “the modern and timeless H.C. Andersen to show the world that Denmark is a cutting-edge country when it comes to art, culture, design, technology and ethics” (Davidsen 141). The most recent award, the Hans Christian Andersen Literature Award, has a similar intention, and was bestowed for the first time in 2010. The Gyldendal publishing house and the city of Odense are two of the award’s key sponsors, with the prize of half a million DKR designed to “celebrate the influence of H.C. Andersen on authors all around the world” (“J.K. Rowling får H.C. Andersen Litteraturpris”).

Pilgrimage

In his book about the rise and function of the cult of saints in Latin Christianity, Peter Brown maintains that the words “*Hic locus est*: ‘Here is the place,’ or simply *hic*”, inscribed on early martyrs’ shrines in North Africa, signified that the “holy was accessible to one group in a manner in which it could not be accessible to anyone situated elsewhere” (Brown 86). Consequently, religious life was connected to geographical distance and the physical and mental effort to overcome that distance, such as by moving relics to a church. This also contributed to the development of the pilgrimage tradition. “As Alphonse Dupront has put it, so succinctly, pilgrimage was ‘une thérapie par l’espace.’ The pilgrim committed himself or herself to the ‘therapy of distance’ by recognizing that what he or she wished for was not to be had in the immediate environment” (Brown 87).

Some of the relics of Prešeren, Hallgrímsson and Andersen discussed above convey the meaning *hic*. In 1872, the newly founded Slovenian Writers Union had already highlighted the historical importance of Prešeren’s childhood home in Vrba by unveiling “a marble memorial plaque on the house during a special ceremony” (Šifrer 37). About a decade later, a Prešeren monument was unveiled by the lake of Bled, with inscriptions from “A Wreath of Sonnets” and *The Baptism on the Savica*; part of the latter poem takes place in this area. A more recent example is a memorial plaque by Albin Ambrožič that was unveiled in 1988 on the

wall of the Trnovo Church of St. John the Baptist (*Cerkev Janeza Krstnika*), stating that it was there that Prešeren met for the time his principal poetic muse, the seventeen-year-old Julija Primic. Likewise, there are plaques on some of the houses in Copenhagen in which Andersen lived; and on the house in Pederstræde 140 where Hallgrímsson broke his leg in 1845 there is plaque with an inscription in Danish informing that here was the last abode of the Icelandic poet. In some instances, in particular the writers' houses discussed earlier, the idea is to get people to come to these places. Carefully planned school excursions to the Andersen museums in Odense and Prešeren's childhood home in Vrba are, just like the Icelandic Language Day and the Slovenian Cultural Holiday, intended to advocate the ideology of cultural nationalism, while simple commemorative inscriptions serve the purpose of informing passers-by that they are in a historically significant setting.

In the case of Andersen, the target group is not simply, or even primarily, local people. The departed fairy-tale author has been a valuable asset for the Danish tourist industry for a long time. Concluding one of his two articles about the “birthplace” of Andersen, H.G. Olrik suggested in 1925 that the *foreign tourists* that visited Odense, looking for the house in which their idol was born, actually ended up “standing at – Hamlet's grave” (Olrik 39). These words suggest that the canonization of cultural saints can be motivated by the demand of various travellers who are not only pilgrims looking for *Hic locus est*, but are also tourists looking for distraction. The new H.C. Andersen Literary Award is interesting in this context. The first writer to receive it was J.K. Rowling, of *Harry Potter* fame. The award ceremony, in which Rowling received her prize from the Danish princess, was the peak of great Harry Potter festivities in Odense. On the website of the Andersen Museum, the event was described as a magic moment, where “two of the most famous fairy-tale writers of the world meet” (“J.K. Rowling får H.C. Andersen Litteraturpris”). In a way, Rowling had been transformed into an Andersen-pilgrim, with the intention of attracting more pilgrims to the Andersen shrine in Odense.

Conclusion

This article deals with the legacies of H.C. Andersen, France Prešeren and Jónas Hallgrímsson, and the cultivation of their memories. Even though these three authors were contemporaries, and were all influenced by the ideas of Romanticism, each had his own distinct characteristics. As poets, Prešeren and Hallgrímsson have quite a lot in common, and

both men became important, as did their works, in their nations' struggle for political independence. Andersen, on the other hand, belonging to a monarch state on the road to democracy, was less of a 'political' figure and hardly fits the traditional description of a national poet. More than anything else, his international fame has motivated his canonization as a cultural saint. While Andersen has to some extent appropriated the symbolic role earlier reserved for the royal family, Prešeren has become somewhat of a substitute for some of the religious saints of the Catholic Church. The home towns of both Andersen and Prešeren have systematically invested in their memory but it seems that the Odense city council is more active in this respect than its Slovenian counterparts. Due to the importance of the 'republican saint' Jón Sigurðsson, Hallgrímsson has not been quite as important for the national development of Iceland as Prešeren has been for Slovenia. On the other hand, there are elements in Hallgrímsson's canonization that suggest the degree to which cultural saints can have various religious dimensions. The significance of the telepathic relationship between industrialist Sigurjón Pétursson and Hallgrímsson for the translation of the latter's relics to Iceland in 1946 has already been mentioned, but a more striking example is the collection of four fairy-tales by H.C. Andersen which were published in Hallgrímsson's Icelandic translation in 1906, under the title *From Mystic Worlds* (*Úr dularheimum*). The Danish original of one of these translations was also included in the book, along with an original tale by Hallgrímsson. But all of these texts turned out to be the involuntary writing of Guðmundur Jónsson, a seventeen-year-old Icelandic high-school student. The project, sponsored by a society of upper-class citizens of Reykjavík interested in psychic research, can be compared with the Catholic tradition of saintly visions, more specifically what has been called inner *locution*. The term refers to a religious person receiving a set of ideas or some substantial volume of information in a relatively short time, from an outside spiritual source (cf. Freze 310). According to Björn Jónsson's afterword to *From Mystic Worlds*, the young student had produced the texts in question in an amazingly short time, ranging from 7 minutes up to two and a half hours (Jónsson 63). Jónsson added that involuntary writing of this sort was by no means exceptional, referring to texts by Heinrich Heine and H.C. Andersen that had been produced by the same means on the continent.

Numerous elements important with respect to the canonization of Andersen, Prešeren and Hallgrímsson have not been addressed in this article; most importantly, very little has been said about their oeuvre. The focus has been placed, beyond the traditional borders of literature and culture, on the social role of these individuals as national symbols and

their function in a socio-political context. Of course, there is not a clear distinction between these two spheres. The function of Prešeren’s “A Toast” (“Zdravljica”) as the national anthem in Slovenia and of Edvard Erikssen’s statue of The Little Mermaid as a symbol of Copenhagen (and even Denmark) are cases in point. These, and various other relics and rituals relating to the three nineteenth century writers, certainly deserve further attention. From a more general perspective, the processes of canonization of cultural saints are complex and may vary from one country to another and one time to another. Consideration needs to be given to the numerous forms of beatification the individual is subjected to, the degree to which institutions of the state are formally canonizing him or her, and the degree to which local political and business concerns are involved.

The role of European cultural saints, as described above, can be compared to the fate of a culture’s canonized literary works. Itamar Even-Zohar has pointed out that such works hardly ever circulate on the market as integral texts; once they have been “stored in the historical canon,” they are often distributed as textual fragments, i.e. quotations, short parables, and episodes. He adds that a semiotic approach to such fragments would not regard them “simply as a neutral stock, but as one which helps society maintain its *models of reality*, which in their turn govern the models of interpersonal interaction. They thus constitute a source for the kinds of *habitus* prevailing in the various levels of society, helping to preserve and stabilize it” (Even-Zohar, *Polyystem Studies*, 44). The Andersen, Prešeren and Hallgrímsson ‘fragments’—statues, coins, literary awards, words of a national anthem, reclaimed bones and so forth—thus become so entwined in the shaping and reinforcement of their nations’ identity, that each is dependent on the other, and discrediting either would be akin to treason, and cultural excommunication.

NOTES

¹ The concept of “cultural saints”, along with some other concepts used in this article, have been the focal point of the research project “Cultural Saints of the European Nation State” (cf. <http://vefir.hi.is/culturalsaints/>), developed by Sveinn Yngvi Egilsson, Marko Juvan, Marijan Dović and myself over the past two years in co-operation with Joep Leerssen and SPIN – Study Platform on Interlocking Nationalisms (cf. <http://www.spinnet.eu/>). I am indebted to Juvan and Dović who have provided me with invaluable information about the legacy of Prešeren in Slovenia and to them and Egilsson for fruitful discussion on this topic and helpful comments on this article. I also want to thank Alenka Koron and Luka Vidmar for assisting me in my research in Slovenia in the spring of 21010.

² Certainly, many other views may be important when a writer’s house is turned into a museum (cf. Hendrix).

WORKS CITED

- Adriansen, Inge. *Nationale symboler i Det Danske Rige 1830–2000*. 3 volumes. Copenhagen: Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet, 2003.
- Andersen, Jens. *Andersen: En biografi*. Copenhagen: Gyldendal, 2003.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Bell, David A. *The Cult of the Nation in France: Inventing Nationalism, 1680–1800*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 2001.
- “Birthplace of Slovenia’s Preeminent Poet Declared Cultural Monument.” *Slovenian Press Agency*. January 13, 2011. See: <http://www.sta.si/en/vest.php?s=a&id=1595124>. (Access 13. 5. 2011).
- Bredsdorff, Elias. *H.C. Andersen. Mennesket og digteren*. Copenhagen: Fremads Fokusbøger, 1985.
- Brown, Peter. *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1982.
- Cooper, Henry Ronald. *Francè Prešeren*. Boston: Twayne Publishers, 1981.
- “Culture Minister Honours Preseren and Preseren Prize Laureates.” *Republic of Slovenia: Government Communication Office*. February 8, 2010. See: http://www.ukom.gov.si/en/media_room/newsletter_slovenia_news/news/article/391/1052/edc72209fb/?tx_ttnews%5Bnewsletter%5D=44. (Access 26. 4. 2011)
- Davidson, Maria. “Grundlag for evaluering.” *Nu skulle vi bore! Sammenfatning og analyser af H.C. Andersen 2005*, pp. 139–42. Ed. Johs. Nørregaard Frandsen. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2007.
- Dorset, Rolf. *Paradisbarnet. En bog om H.C. Andersens berkoem*. Copenhagen: Tiderne Skifter, 2004.
- Dović, Marijan. “Early Literary Representations of National History and the ‘Slovene Cultural Syndrome.’” *Primerjalna književnost* 30, special issue (2007): 191–207.
- — —. “France Prešeren: A Conquest of the Slovene Parnassus.” *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries*. Vol. 4. Ed. by Marcel Cornis-Pope and John Neubauer. Comparative History of Literatures in European Languages XXV. Amsterdam: John Benjamins, 2010. 97–109.
- Durkheim, Émile. *The Elementary Forms of the Religious Life*. Transl. Joseph Ward Swain. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2008.
- Even-Zohar, Itamar. “Culture as Goods, Culture as Tools.” *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, 2010. 9–14. Electronic book available at <http://www.even-zohar.com>. (Access 21. 2. 2011).
- — —. *Polysystem Studies. Poetics Today* 11.1 (1990): 1–268. Electronic version available at <http://www.even-zohar.com>. (Access 21. 2. 2011).
- — —. “The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe.” *Applied Semiotics/ Sémiotique appliquée* 1.1 (1996): 39–59.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. *Paris as Revolution. Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1997.
- Freze, Michael. *Voices, visions, and apparitions*. Indiana: Our Sunday visitor Publishing Division, 1993.
- “Fridlýst svæði. Hraun í Öxnadal.” *Umbverfisstofnun*. See: <http://www.ust.is/einstaklingar/nattura/fridlyst-svaedi/nordurland-eystra/hraun-i-oxnadal/>. (Access 13. 5. 2011).
- Friisberg, Claus. *H.C. Andersen og Christian VIII – De Kongelige Fugle*. Gråsten: Vestjysk Kulturforlag, 2008.
- Hálfðanarson, Guðmundur. “Þingvellir: an Icelandic ‘Lieu de Mémoire.’” *History & memory* 12 (2000): 4–29.

- “H.C. Andersen Monument.” *Illustreret Tidende* (July 4 1880): 415–416.
- “Hans Christian Andersen Awards.” *International Board on Books for Young People*. See: <http://www.ibby.org/index.php?id=273>. (Access 14. 4. 2011).
- “Hans Christian Andersen Schools in the World.” *H.C. Andersen: Information*. See: http://www.hcandersen-homepage.dk/h_c_andersen_schools.htm. (Access 14. 4. 2011).
- Hastings, Adrian. *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion, and Nationalism*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997.
- Heede. Dag *Hjertebrødre. Krigen om H.C. Andersens seksualitet*. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2005.
- Helgason, Jón Karl. *Ferðalok: Skýrsla banda akademíu*. Reykjavík: Bjartur, 2003.
- — —. “The Mystery of Vinarterta. In Search of an Icelandic Ethnic Identity.” *Scandinavian-Canadian Studies* 17 (2006-2007): 36-52.
- Hendrix, Harald. “Writer’s Houses as Media of Expression and Remembrance. From Self-Fashioning to Cultural Memory.” *Writers’ Houses and the Making of Memory*. Ed. Harald Hendrix. New York and Oxon: Routledge, 2008. 1–11.
- Hobsbawm, Eric. “Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914.” *The Invention of Tradition*. Ed. by Eric Hobsbawm and Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 263–307.
- “Hraun í Öxnadal.” *Menning, saga, þjónusta – á Hörgársvaðinu*. See: <http://www.horga.is/page/hraun/>. (Access 11. 5. 2011).
- Hutchinson, John. *The dynamics of cultural nationalism: The Gaelic Revival and the creation of the Irish nation state*. London: Allen & Unwin, 1987.
- “J.K. Rowling fær H.C. Andersen Litteraturpris.” *Odense Bys Museer* (September 2, 2010). See: <http://museum.odense.dk/det-sker/det-sker/presse/2010/rowling-i-odense.aspx>. (Access 14. 4. 2011).
- Jelinčič, Zmago. “Prešeren on Slovene Money.” *France Prešeren*. See: http://www.preseren.net/ang/5-3_denar.asp. (Access 8. 5. 2011).
- Jensen, Niels. *Dansk litteraturpriser*. See: <http://www.litteraturpriser.dk/df.htm#HCAndersen> and <http://www.litteraturpriser.dk/dkdiv.htm#HCAMedaljen>. (Access 17. 4. 2011).
- Johansen, Gitte Lundig. *Hans Christian Andersen’s Grave – The True Story*. Copenhagen: Kulturcentret Assistens, 2005.
- Jónsson, Björn. “Eftirmáli.” In Guðmundur Jónsson. *Úr dularbeimum: fimm avintýri*. Vol. 1. Reykjavík: Ísafoldarprentsmiðja, 1906, 67–71.
- Juvan, Marko. “Transgressing the romantic legacy? ‘Krst pri Savici’ as a key-text of Slovene literature in modernism and postmodernism.” *Postmodernism in literature and culture of Central and Eastern Europe*. Ed. by Halina Janaszek-Ivaničková and D. Fokkema. Katowice: Śląsk, 1996. 245–256.
- Jørgensen, Jens. *H.C. Andersen – En sand myte*. Copenhagen: Hovedland, 1987.
- Karasyuk, Dmitry. “The classical literature / Plots / Prešeren.” *Philatelia.net*. See: <http://www.philatelia.net/classik/plots/?id=2799>. (Access 8. 5. 2011).
- Leerssen, Joep. “Nationalism and the cultivation of culture.” *Nations and Nationalism* 12.4 (2006): 559–78.
- “Mindesmærket i Odense for H.C. Andersen.” *H.C. Andersen Information*. See: <http://www.hcandersen-homepage.dk/mindesmaerke-hca-odense.htm>. (Access 18.4.2011).
- Nemoianu, Virgil. ““National Poets” in the Romantic Age: Emergence and Importance.” *Romantic Poetry*. Ed. Angela Esterhammer. A Comparative history of literatures in European languages XVII. Amsterdam og Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. 249–255
- Olrík. H.G. *Hans Christian Andersen. Undersøgelser og kroniker 1925–1944*. København: H. Hagerup, 1945.

- Pearsall, Derek. "Chaucer's Tomb: The Politics of Reburial." *Medium Aevum* 64 (1995): 51–73.
- Prendergast, Thomas A. *Chaucer's Dead Body. From Corpse to Corpus*. New York and London: Routledge, 2004.
- "Prešeren Award and Prešeren Foundation Awards." *Culture.si*. See: http://www.culture.si/en/Pre%C5%A1eren_Award_and_Pre%C5%A1eren_Foundation_Awards
- "Prešeren's Grove". *Kranj – Slovenia*. See: http://kraji.eu/slovenija/presernov_gaj/eng. (Access 10. 5. 2011).
- Prešernova Hiša*. [A brochure]. Kranj: Gorenjski muzej, 2005.
- Prunk, Janko. *A brief history of Slovenia*. Ljubljana: Založba Grad, 2008.
- Rabaut, Jean-Paul. *Projet d'éducation nationale*. Paris: De Imprimerie nationale, 1792.
- Ringler, Dick. *Bard of Iceland. Jónas Hallgrímsson, Poet and Scientist*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2002.
- Rosenthal, Michael. "Shakespeare's Birthplace at Stratford. Bardolatry Reconsidered." *Writers' Houses and the Making of Memory*. Ed. Harald Hendrix. Oxon and New York: Routledge, 2008. 31–44.
- Sacks, David. *Encyclopedia of the Ancient Greek World*. Revised edition by Lisa R. Brody. New York: Facts on File, Inc., 2005.
- Sheffy, Rakefet "The Concept of Canonicity in Polysystem Theory." *Poetics Today* 11/3 (Fall 1990): 511–522.
- Shorto, Russell. *Descartes' Bones. A Skeletal History of the Conflict between Faith and Reason*. New York: Vintage Books, 2008..
- Šifrer, Jože. "Prešeren's birth house." *Prešeren's Vrba*. Cultural and natural monuments of Slovenia 197. Ljubljana: Ministry of Culture, Cultural Heritage Office and Jesenice Museum, 2000. 36–42.
- "The Nyhavn Room." *Hans Christian Andersen Museum*. See: <http://hca.museum.odense.dk/rundtur/index.aspx?l=10&lang=uk>. (Access 23. 4. 2011).
- Thicde, Carsten Peter and Matthew D'Ancona. *The Quest for the True Cross*. London: Phoenix, 2000.
- Valgeirsson, Stefán. "Áskorun til Alþingis." *Dagur* (March 23, 1964): 5–7.
- Valsson, Páll. *Jónas Hallgrímsson. Ævisaga*. Reykjavík: Mál og menning, 1999.
- Verdery, Katherine. *The Political Lives of Dead Bodies. Reburial and Postsocialist Change*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Zinglersen, Bent. *Københavnske monumenter og mindesmærker*. Copenhagen: Politikens Forlag, 1974.

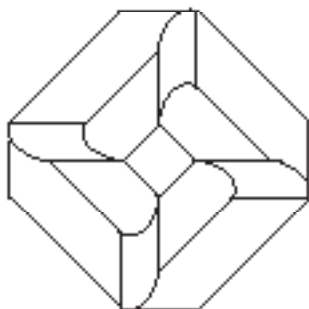
Relikti in rituali: kanonizacija kulturnih »svetnikov« z družbene perspektive

Ključne besede: nacionalni literarni kanon / slovenska književnost / islandska književnost / danska književnost / nacionalni pesniki / Prešeren, France / Halgrímsson, Jónas / Andersen, Hans Christian / primerjalne študije

Razprava izhaja iz Even-Zoharjevega razlikovanja med kulturo v smislu kulture-kot-dobrine in kulture-kot-orodja ter obravnava družbeno vlogo evropskih kulturnih svetnikov na podlagi primerov treh literarnih ustvarjalcev iz 19. stoletja: Slovenca Franceta Prešerna, Danca Hansa Christiana Andersena in Islandca Jónasa Hallgrímssona. Po eni strani preučuje načine, kako so poznejše generacije obravnavale različne preostanke njihovih življenj v smislu relikto, po drugi strani pa zasleduje procese, v katerih so ti relikti postajali vir družbenih ritualov. V tem smislu skuša pojasniti dvojno politično funkcijo, ki jo imajo evropski kulturni svetniki v kontekstu kulturnega nacionalizma: bodisi kot vir za proizvodnjo različnih kulturnih dobrin (goods), kot so na primer kipi in muzeji, ali pa kot orodja (tools) za organiziranje prostora, časa in idej znotraj nacionalnih držav.

Maj 2011

Razprave



Aktualna pasivna in aktivna receptija Kocbeka kot političnega *stvaritelja*

Matevž Kos

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matevz.kos@guest.arnes.si

Članek analizira najnovejše obravnave življenjske usode Edvarda Kocbeka in njegovega opusa. Ustavlja se ob štirih takšnih primerih oziroma aktualizacijah: monografijah Igorja Omerze, Tineta Hribarja in Andreja Inkreta ter gledališki uprizoritvi dramskega teksta Pot v Jajce. Posebno pozornost posveča Kocbekovi politični misli in receptiji nekaterih njenih glavnih poudarkov pri obravnavanih avtorjih.

Ključne besede: literatura in politika / slovenska književnost / slovenski pisatelji / Kocbek, Edvard / družbena vloga / slovenska literarna zgodovina / Omerza, Igor / Hribar, Tine / Inkret, Andrej / literarna receptija

Novembra letos bo minilo trideset let od smrti pesnika, pisatelja, angažiranega intelektualca in politika Edvarda Kocbeka (27. 9. 1904 – 3. 11. 1981). Zadnjih nekaj let smo priča različnim (za slovenske razmere nenavadno številnim) poskusom reaktualizacije (ali celo preinterpretacije) Kocbekovega opusa oziroma njegove življenjske usode, bodisi na filozofski, literarno- in kulturnozgodovinski ali, včasih, ideološko-politični ravni. O teh poskusih s Kocbekom in ob njem, ki obenem govorijo o dilemah slovenskega samorazumevanja nekdaj in danes, pripovedujejo zlasti tri pomembne monografije, ki so izšle v zadnjem letu oziroma dveh. *Edvard Kocbek, osebni dosje št. 584* (2010) Igorja Omerze, *Ena je groza* (2010) Tineta Hribarja in pa obsežna Kocbekova biografija, ki jo je nedavno izdal Andrej Inkret: *In stoletje bo zardelo. Kocbek, življenje in delo* (2011). To so tri precej različna dela, Kocbeka se lotevajo vsako iz svoje perspektive, z drugačnimi raziskovalnimi ambicijami, poudarki in metodološkimi prijemi. Pri Omerzi gre za kritično-angažirano, z dokumenti in z doslej širši javnosti po večini neznanim arhivskim gradivom podprto publicistiko, pri Hribarju za izostreno, k etičnim dilemam obrnjeno filozofsko (samo)refleksijo, Inkretova monografija je temeljita, ponekod interpretativna, zveči-

ne pa pozitivistična, biografsko naravnana (literarno)zgodovinska analiza Kocbekovega »življenja in dela«. Poseben poskus reaktualizacije Kocbeka, le da »znotrajliteraren«, je dramski tekst Sebastijana Horvata, Andreje Kopač in Eve Nine Lampič *Pot v Jajce*, ki je bil leta 2009, v Horvatovi režiji, uprizorjen v koprodukciji ljubljanske Drame in SNG Nova Gorica.

V razpravi bom osvetlil in analiziral nekaj ključnih poudarkov, ki jih srečamo pri omenjenih avtorjih oziroma v njihovih delih, zlasti tiste, ki omogočajo razpravljanje o Kocbekovi politični misli ali celo o nastavkih za razumevanje njene aktualnosti. Skupno jim je to, da Kocbeka na samem izhodišču, še pred prvim zapisanim stavkom razprave oziroma pred prvim dramskim prizorom, razumejo kot eno ključnih figur slovenskega 20. stoletja, pa naj gre za njen moralni, idejni, zgodovinski, politični ali, navsezadnje, literarni pomen. Odgovori publicista, filozofa, literarnega zgodovinarja in dramatika/režiserja na vprašanje o Kocbeku, tudi o njegovi aktualnosti, gredo v različne smeri, njihov odnos sega od kritične distance in problemske analize prek empatije pa do dramske medbesedilne dialoščnosti in parafraziranja glavnih Kocbekovih idej. Skupni imenovalec teh obravnav, njihovi različnosti navkljub, je še poudarjanje Kocbekove izrazite kompleksnosti. Od tod tudi zahteva po upoštevanju – in hkrati razločevanju – različnih ravni.

Postavljanje meja med njimi ni vedno enostavno in še manj enoznačno: tudi to govori o večplastnosti, včasih celo kontroverznosti Kocbekovega opusa in njegove življenjske usode. Razločevanje teh ravni je enkrat bolj, drugič manj uspešno. Najpogosteje gre v smeri – to je ena stalnic slovenskega odnosa do Kocbeka – ločevanja dveh Kocbekov: »Kocbeka pesnika« na eni strani in »Kocbeka politika« na drugi (prim. Paternu 9–15). Težave pa nastopijo, in to na Slovenskem (zvečine znotraj literarne kritike in kulturno-politične publicistike) ni redko, ko in če poskušamo med obema Kocbekoma postaviti preveč ostro zarezo ali celo izigravati drugega proti drugemu: kot da bi šlo za dve področji delovanja enega človeka, med katerima ni nikakršne povezave, temveč le dihotomija. Če ne celo: gigantomahija.

Takšno raz-ločevanje ima sicer nekajdesetletno zgodovino, in sicer vse od prvih Kocbekovih opaznejših posegov v javno življenje. Svoj vrhunec je doživelo v Kocbekovih *stvariteljskih* (med)vojnih letih, kot jih popisuje zlasti v *Tovarišji* (1949), najpomembnejšem literarnem tekstu slovenskega partizanstva. Sodba Dušana Pirjevca, da »če je slovensko partizanstvo v človeško duhovnem pomenu sploh kaj rodilo, je edini interpret tega 'človeško duhovnega' pomena Kocbek« (Pirjavec 59), meri najbrž predvsem na *Tovarišjo*. Ta Kocbekova dnevniška proza – ali celo *roman* – je, tudi v luči navedene Pirjevčeve sodbe (nanjo se sklicujeta tako Hribar kot

Inkret) in njenih konsekvenc, še vedno izziv tudi za slovensko literarno in kulturno zgodovino. Ko gre za vprašanje Kocbekove *političnosti* oziroma intelektualnega angažmaja, ki je integralni del njegove osebnosti in ki ga ne gre razumeti kot diametralno nasprotje njegove *poetičnosti*, pa je treba seči še v predvojna, zlasti trideseta leta, se pravi, v predzgodovino zgodovinotvornega dogajanja, plastično in pričevanjsko popisane nato v *Tovarišiji*. Glavni dokument omenjene »predzgodovine« je Kocbekovo *Premišljevanje o Španiji* (1937), spis, ki je, med drugim, povzročil krizo revije *Doma in svet*, ta kriza pa je – skupaj s premiki, ki jih je posredno ali neposredno sprožila znotraj predvojnega slovenskega katolištva – tudi eden odmevnejših »dogodkov« v zgodovini slovenske literarnokulturne revialistike, a s širšimi družbenimi in ideološkimi implikacijami. Kot je znano, je kriza izbruhnila, potem ko je Kocbekov spis o španski državljanski vojni izšel v prvi (dvojni) številki jubilejnega petdesetega letnika *Doma in sveta* – revija nato eno leto ni izšla. Ni naključje, da se je kriza enega najpomembnejših slovenskih kulturnih časopisov (1888–1944) zgostila ravno ob Kocbeku in ob njegovem publicističnem angažmaju v zvezi s špansko državljansko vojno.

Ozadje tega dogajanja ima tako slovensko-lokalne kot svetovno-globalne razsežnosti: Kocbek je bil ena ključnih figur, *v* in *ob* kateri so se srečala ideološka protislovja in nasprotja slovenske intelektualne elite v letih pred drugo svetovno vojno, pa tudi tedanjega katolištva kot dobro organizirane in obenem nemalokrat – vsaj kar zadeva tako imenovano moderno življenje in njegove izzive – intelektualno toge in duhovno samozadostne skupnosti. Podobno, le da v mnogo širšem merilu in drugačnem kontekstu, velja za špansko državljansko vojno. Nanjo danes ni (več) mogoč enoznačen šolski pogled, še najmanj tisti, ki vso kompleksnost Španije tridesetih let 20. stoletja speljuje zgolj na spopad fašizma in antifašizma, avtorske pravice nad antifašizmom pa, gre za operacijo ideološke simplifikacije, podeljuje komunistom kot edini pravi stran(k)i svobode. Španije tega obdobja pač ne moremo razumeti zgolj skozi antagonizem fašizem/antifašizem: morda je v španskem primeru nasploh ustrežnejša »nevtralnejša« pojmovna dvojica revolucija/protirevolucija (prim. Furet 317–340). Ob tem je pomenljivo, da je za personalista Kocbeka fašizem neprimerno večja svetovnozgodovinska nevarnost kot komunizem (in to kljub temu, da v tridesetih letih resnica o Sovjetski zvezi v intelektualnih krogih ni bila več osamljen glas). Kocbekova (tudi vrednostna) perspektiva je pač povezana s tem, da ostaja zanj ključni problem »meščanska« družba kot taka (prim. mdr. J. Kos 29–43; Ogrin 427–450). Od tod na primer Kocbekove besede o »fašističnem meščanstvu« (Kocbek, *Premišljevanje* 156), kar pomeni, da je fašizem, bodisi dejansko ali poten-

cialno, vpisan v samo strukturo meščanske družbe. Z drugimi besedami: ključ za anatomijo fašizma, za *strukturo fašističnega gospostva*, je anatomija meščanske družbe. To strukturo, kot napoveduje Kocbek že novembra leta 1935 iz Varaždina (v enem izmed pisem Francetu Koblarju, dolgoletnemu uredniku *Doma in sveta*), je treba enostavno porušiti. In ker je kriza slovenstva, kot pravi Kocbek, »predvsem politična«, je jasno, na kaj merijo njegove besede, s katerimi se pismo zaključí: »Mi vsi smo prebledi, prefini, zdaj [je] treba drugače. Moramo začeti ustanavljati novi človeški red.« (Kocbek, *Pismo* 365)

Kocbek je osvetlil ozadje španske državljanske vojne tako, da je kritično ost, ob deklarativni obsodbi tako »rdečega« kot »belega« nasilja, naperil predvsem na »katoliško desnico« oziroma, natančneje rečeno, na celoten kompleks meščansko-kapitalističnega sveta. Kar zadeva širši kontekst dogajanja ob *Domu in svetu*, je torej že na prvi pogled jasno, da ga ne moremo pojasniti zgolj iz stroge literarnozgodovinske perspektive. Tu pač ni šlo za literarne zadeve; kriza nikakor ni bila *literarna*, problem te ali one estetike, medgeneracijskega prerivanja itn., ampak je zadevala bistveno širše območje kulture, politike, ne nazadnje ideologij – predvsem tistih, ki so se v Evropi v tridesetih letih 20. stoletja borile za svoj primat, obenem pa se, vsaka po svoje, že pripravljale na dokončno razrešitev »ideološkega vprašanja« nasploh. Najučinkovitejše – in edino realno – »sredstvo« takšne razrešitve je vojna. Čim večje geografsko-civilizacijske razsežnosti ima, bolj se odgovori na vprašanje o ideologiji ponujajo kot »dokončni« oziroma »totalni«. Šele totalna vojna, ki je hkrati radikalna družbena preobrazba, tj. revolucija (z desnim ali levim predznakom), je obet »večnega miru« (prim. Badiou 52–56).

10. avgusta 1941, v prvih mesecih vojne, si je Kocbek v svoj dnevnik zapisal tudi tole pomenljivo misel o vojni kot (o)čiščenju:

Vojna je čiščenje. Prav z nami Slovenci pa se dogaja posebno čiščenje. Mi bomo morda zdaj prvič v vsej svoji zgodovini doživeli (to se pravi zavestno in podzavestno občutili), da moramo do konca urediti svoje razmerje do sveta in usode. Zdaj ali pa nikdar več. Zdaj, ko lahko politično akcijo vežemo s socialno in naravnost elementarno soustvarjalno položimo temelje nelažnivega, jasnega, odgovornega reda. (Kocbek, *ZD* 6 644)

Takoj naslednji dan pa to misel poglobi in konkretizira še s prepoznavanjem vojne kot »totalnega spopada dveh pozicij, konservativne in progresivne« (645). In znotraj predstave o vojni (in revoluciji) kot Dogodku, (o)čiščenju in totalnem spopadu je ena najpomembnejših idej tista o novem (slovenskem) človeku oziroma – kot je Kocbek leta 1941, se pravi že sredi velike vojne, to formuliral v sloviti 4. točki temeljnega programa Osvobodilne fronte – ideja o novem liku aktivnega slovenstva in o preo-

brazbi slovenskega narodnega značaja. To pa se ne more zgoditi brez vere v zgodovino kot prizorišče človekove (in nacionalne) samouresničitve.

* * *

Skica Kocbekove pred- in medvojne *političnosti*, ob njej se sicer ustavljata tako Omerza kot tudi – seveda – Inkret, je bila potrebna zato, ker brez teh poudarkov ni moč ustrezno razumeti siceršnje Kocbekove usode v prelomnih zgodovinskih trenutkih, pa tudi ne njegove usode v povojni Sloveniji oziroma v »sistemu slovenske kulture in literature«. Tu so bila ključna zgodnja petdeseta leta: politična izključitev Kocbeka iz slovenskega javnega življenja leta 1952. Ta Kocbekova neprostovoljna politična »upokojitev« je bila zgolj formalizacija odločitve, ki jo je komunistično vodstvo sprejelo leto prej. Povod za Kocbekovo politično likvidacijo je bil sicer izid novelistične knjige *Strah in pogum*, vendar je bila ta knjiga, drugače kot še zmeraj zatrjujejo nekateri novejši literarnozgodovinski pregledi (gl. na primer Borovnik 150), dejansko samo povod. Komunistično oblast, ki v tem času tako Kocbeka kot (ostankov) krščanskih socialistov ni (več) potrebovala, so precej bolj kot njegova literatura vznemirjali Kocbekovi nepredvidljivi javni nastopi, ki so načenjali monolitnost vladajoče ideologije in njene retorike – Kocbek je bil v tem času še politični funkcionar, formalno del vladajoče nomenklature in zato, če bi mu kdo sledil, nevaren zgled. O tem izčrpno poročata tako Omerza kot Inkret. Sem sodi na primer Kocbekova kritika kulturne politike, predvsem pa njegov nastop na kongresu Osvobodilne fronte aprila 1951, ko je – malce enigmatično, a vendarle – načel vprašanje politične svobode. (gl. Kocbek, *Dnevnik 1951* 143–152; prim. Inkret 312–337).

Ob tem ni odveč pripomba, da Kocbeka vznemirjajo različni obrazi politike – od tod njegova ambivalentnost, pa tudi, ne nazadnje, ambivalentnost kulturnozgodovinskih analiz tega poglavja slovenske *kocbekiane*. Najprej gre seveda za politiko kot dejavnost v višjem, formativnem pomenu – to je predstava o politiki, ki je zrcalno nasprotje današnjega, tj. aktualnega (ali vsaj prevladujočega) pojma političnosti kot manifestacije najslabšega od vseh mogočih svetov javnega delovanja. Navajam iz Kocbekovega *Dnevnika 1951*: »Nočem biti več le subjektivni činitelj, hočem biti tudi objektivni pre-rokovelec zgodovine.« (Kocbek, *Dnevnik 1951* 40) Gre za tisto poslanstvo, ob katerem nemalokrat uporablja besedo *stvariteljstvo* – to je beseda, ki ne sodi v slovar praktičnega političnega delovanja, agitacije in propagande, temveč je že v *Tovarišiji* bistvena za Kocbekovo metafiziko zgodovine.

Eno ključnih mest *Tovarišije*, ki upravičuje sintagmo o Kocbekovi *metafizični zgodovini*, dodatno pa osvetljuje tudi njegove pesniške tekste, v ka-

terih imajo beseda *zgodovina* in njene izpeljanke poudarjeno težo, je zapis 28. februarja 1943:

O, zgodovina! Kako smo hrepeneli po tem občutku, krutem in polnem, pomenljivem in odgovornem. Šele zdaj sem dobil občutek, da je skozi našo borno sobico zavel dih elementarne usode. (Kocbek, *ZD* 6 453).

V zvezi z zgodovino v nadaljevanju govori tudi o »življenjskem boju«. Ta je nasprotje »strašni tesnobi predvojnih let« (453). Z eno, zgoščeno formulacijo: »Res, zgodovina je poezija.« (454) A ne v larpurlartističnem smislu, saj si Kocbek, konec maja 1942 v partizanskem taboru sredi dolenskih gozdov, v svoj dnevniški zvezek zapiše dobesedno takole: »Nič nisem, če svojih dejanj ne podpišem s svojo krvjo.« (35) Gre za dejanja, ki niso, kot se glasi ena najbolj znanih Kocbekovih (poznejših, od stvariteljsko-zgodovinske ekstatike že distanciranih) pesniških formulacij, »slepi nemir človeštva«,¹ temveč so manifestacija (heglovske) zgodovine kot teleološke nujnosti: »Zvestoba zgodovinskim zakonom je v odločilnih dobah primarna človeška obveznost.« (192) Pa tudi zgodovine kot odrešitvenega procesa. Edino v zgodovini lahko namreč človek, kot je Kocbek zapisal septembra 1942, najde »pot v večnost« (202) – pa čeprav zakoni te poti niso vselej doumljivi:

Odpira se doba državljanske vojne. Po vsej Sloveniji bo zadivjal smrtni ples, ki bodo o njem govorili znanamci s posebno pretresljivostjo. Toda zgodovina ima svoje zakone, ki o njih posameznik ne sme po svoje soditi. (191)

Kljub veri v zgodovino – ali pa ravno zato – Kocbekova »politična misel« ostaja nejasna, nemalokrat protislovna. Toliko bolj, če od načel in retoričnih klicajev tipa »moralna napetost«, »nova moč družbe«, »novo intenzivno notranje življenje« itn. sestopimo k neposrednejšim oblikam družbene organiziranosti, pa tudi h konkretnim dilemam. V vojno-revolucijskih časih so te dileme nemalokrat tudi vprašanja življenja in – smrti.²

Tudi po vojni, na začetku petdesetih let, Kocbek še zmeraj zatrjuje, da »v osnovi verjamem v razvoj, to se pravi tudi v stvariteljsko moč marksizma.« To je obenem »stališče kristjanov, ki resno pojmujejo krščanstvo in resno pojmujejo socializem.« Gre za dvojnost, o kateri govori F. Furet, ko politično filozofijo francoske katoliške levice – ta je bila za Kocbekovo predvojno (personalistično) intelektualno formiranje še kako pomembna – povzema takole: »Socializem je pravična, a kratka doktrina, ker še ne ve, kaj je: orodje krščanskega duha v posvetnih zadevah.« (Furet 138)

Upošteva je uporabno vrednost tega *orodja* Kocbek v povojni Evropi njeno perspektivo, kot pravi v dnevniku 1951, vidi v »socialistični revo-

lucionarni skupnosti na evropskem komunističnem temelju«. (Drugo ime za to ideološko-politično platformo, Kocbek ga tedaj še ni poznal, bi bilo lahko tudi: evrokomunizem.) Takoj zatem zagovarja »zdrav razvoj« v »dvostrankarski demokratično parlamentarni sistem« – dvostrankarski v tem smislu, da bi za materialne zadeve poskrbeli komunisti, za duhovne pa angažirani kristjani, tj. krščanski socialisti (pa čeprav so se ti že med vojno, z Dolomitsko izjavo, morali odpovedati svoji politični avtonomiji). V omenjeni diskusiji na kongresu Osvobodilne fronte, kot jo sam reproducira v dnevniku 1951, pa se, spet malce drugače, zavzame za demokracijo, ki bi bila »spoj produktivne in parlamentarne demokracije«. Vendar s pripombo, da je debata o demokraciji še vedno debata o »poglabljanju ljudske demokracije«. Podobno »večsmiselna«, iz razumljivih razlogov včasih hote metaforična, zamaskirana, so njegova razmišljanja o povojni socialistični oblasti. Nekajkrat je do nje eksplicitno kritičen, manjka ji »mandat resnice od zgoraj in od spodaj« (Kocbek, *Dnevnik 1951* 216). Obenem polemizira s svojimi katoliškimi kolegi, ki se mu – leta 1951 – zdijo vse bolj klerikalni; njihov »grobi antikomunizem« je intelektualna slepota, ki ne dojema višjih »zakonov zgodovine« (291); to sodbo izreka tudi na svetovnozgodovinskem ozadju tistega, čemur pravi »nevarnost ameriškega fašizma« (301) oziroma »totalitarizma« (114), s čimer se vrača k besednjaku iz predvojnega *Premišljevanja o Španiji*.

* * *

Takšnih zgodovinskih poglavij, v katerih so se zgostila vsakokratna znamenja časa, je bilo pri Kocbeku še nekaj. Zadnje, javno najodmevnejše in kulturnopolitično nemara tudi najpomembnejše, ob katerem se izčrpno ustavljajo tako Omerza kot Inkret pa tudi Hribar, je bila afera ob njegovem intervjuju v tržaškem *Zalivu* (oziroma v knjižici *Edvard Kocbek, pričevalc našega časa*) leta 1975 – to je bil Kocbekov neposreden poseg v javno sfero, in nemara zato še najmanj korespondira z njegovo literaturo. Poleg tega je bil v tem času, tj. šest let pred smrtjo, njegov literarni opus že bolj ali manj zaključen. V tržaškem intervjuju je Kocbek, na pobudo in po vztrajnem prepričevanju Borisa Pahorja, v slovensko javno zavest, kot je znano, prvi prinesel tri desetletja zamolčevano resnico o povojnem pomoru domobrancev. V svojem dnevniku leta 1975 (ne pa v samem intervjuju) ta poboj imenuje »največji zločin« v zgodovini Slovencev. Podobno, prav tako jasno se je do njega opredelil že pet let prej v pisemski korespondenci z Borisom Pahorjem (nav. po Inkret 541, 502).

Omerza ozadje Kocbekovega intervjuja natančno dokumentira in analizira predvsem v luči dejstva, da je bil Kocbek objekt službe državne var-

nosti oziroma da je bil, kot temu pravi Omerza v »metodološkem uvodu«, »vohljaško najbolj spremljan prebivalec naše socialistične republike v vsem njenem 45-letnem obstoju« (Omerza 11). Omerza je zbral številne arhivske dokumente in podatke, ki osvetlujejo Kocbeka in njegove dileme, tudi zgodovinske okoliščine, na katere se je tako ali drugače odzival, predvsem pa delovanje politične policije, ki je Kocbeka spremljala na vsakem koraku. Omerzovo (v marsičem »detektivsko«) delo lahko na tej ravni razumemo tudi kot izziv sodobnemu slovenskemu zgodovinopisju: ob vpogledu v delovanje državnovarnostnih organov in njihovih metod ter povojnega partijsko-ideološkega aparata knjiga izrisuje plastično, z zgodovinsko empirijo podprto predstavo o tehnikah nadzorovanja in zastraševanja, o manipuliranju in medijskem inženiringu. Del te zgodbe je tudi tiha povojna slovenska »moralna večina«, to pa pomeni, da Omerzovo pisanje ponuja kar nekaj impulzov, pomembnih za kulturnozgodovinsko analizo Kocbekovega (para)disidentstva – in s tem za sociološki prikaz povojnega slovenskega kulturno-literarnega življenja oziroma položaja literature in pisateljev v specifičnih razmerah slovensko-jugoslovanskega samoupravnega socializma.

K temu je treba dodati še to, da niti Omerza, niti Inkret, niti Hribar Kocbeka ne idealizirajo, ampak ob nekaterih dilemah, nedorečenostih in težavah, ki so jih imeli s Kocbekom drugi, opozarjajo tudi na težave, ki jih je imel Kocbek sam s sabo – recimo s pojasnjevanjem in zagovarjanjem svojih odločitev na dnevniških straneh, ki so avtorjev dialog s samim sabo in, navsezadnje, s potencialnim bralcem. Strah in pogum: to ni bila le značilnost Kocbekovih literarnih junakov in resničnih zgodovinskih osebnosti, s katerimi se je družil in razdruževal, temveč tudi poteza, ki je spremljala njegovo lastno udeležbo v zgodovini, tem prizorišču, kot bi rekel Kocbek, uresničevanja človekovih stvariteljskih moči. Omerzova splošna vrednostna sodba je ob tem jasna: Kocbekovo razkritje ozadja Dolomitske izjave in, predvsem, globoko potlačene in zabrisane resnice o povojnih pomorih je »zgodovinski in etični temelj«, ki je omogočil »izdelavo modernega koncepta slovenske narodne sprave« (Omerza 12) – tu Omerza misli predvsem na Spomenko Hribar in njena pravna prizadevanja v drugi polovici osemdesetih let 20. stoletja.

Ta poudarek je zelo blizu tudi stališču Tineta Hribarja in njegovi presoji Kocbekove vloge v novejši zgodovini Slovencev. Hribar se tej zgodovini – in tudi mestu Edvarda Kocbeka v njej – posveča seveda iz drugačne perspektive. Hribarjev primarni interes v knjigi *Ena je groza* ni literarnozgodovinski, temveč filozofski oziroma etično-moralen, in sicer na ozadju misli o svetosti sveta in življenja. Kar zadeva mesto Kocbeka v tej pripovedi, je pomembno predvsem to, da je Kocbek zanj – ob Dušanu

Pirjevcu – ključna figura, ob kateri in s pomočjo katere presoja glavne postaje novejših slovenske zgodovine. Razprava oziroma poglavje *Kocbekova krivda*, denimo, analizira Kocbekov odnos do medvojnih (revolucionarnih) likvidacij. Na podlagi nekaterih – danes bi rekli najkontroverznejših – odlomkov iz *Tovarišije* Hribar ugotavlja, da likvidacije oziroma politični umori za Kocbeka pravzaprav – v zadnji posledici – niso bili vprašljivi. Od tod Kocbekova, kot pravi Hribar, »huda, radikalna krivda«, saj je etičnost naravnega prava zamenjal za revolucijsko voljo do moči. Zelo plastično je to Kocbekovo stališče na primer razvidno iz njegovega dnevniškega zapisa ob vosovski likvidaciji Marka Natlačena, neformalnega voditelja slovenskega protirevolucionarnega tabora, oktobra 1942.

V Natlačenovi likvidaciji doživljam zakonito porajanje novega prava, revolucionarnega prava in občutka za novo pravico, ki se bo razodela v tej zgodovinski dobi. Ta tragična smrt pomeni z drugimi likvidacijami vred zgodovinski prelom. Ta prelom obstoji v tem, da likvidacija pomeni tudi silovito javljanje novega prava in nove pravice. (Kocbek, *ZD* 6 216)

Ta odlomek navajata in se ob njem ustavljata tako Hribar kot Inkret; Hribarjev zgoščeni komentar, podprt sicer s temeljito analizo in argumentacijo, se glasi takole: »Kocbek je podlegel hudi krivdi prav tedaj, ko je v zagnani težnji po prečloveškem segel po nadčloveškem in s tem zapadel nečloveškemu.« (Hribar 97; prim. Inkret 152–154)

Na tem mestu doseže Hribarjeva kritika Kocbekove medvojnne *političnosti* enega vrhuncev. Povsem drugače pa seveda presoja Kocbekovo odločitev za tržaški intervju leta 1975. Hribar ga, podobno kot Omerza – in tudi Inkret – razume kot eno izmed točk zgodovinskega preloma, a z retrospektivnim poudarkom, da je Kocbekov intervju sprožil plaz dogodkov in verižnih dejanj – čisto na koncu samostojno in demokratično Slovenijo kot Cilj na koncu zgodovinske poti. Če namreč Kocbekovega intervjuja ne bi bilo, spekulativno razlaga Hribar,

bi se slovenska zgodovina konec dvajsetega stoletja odvijala povsem drugače. Resnica o komunističnem Zločinu ne bi vstopila v slovensko zavest, Pirjavec ne bi napisal svojih dnevniških zapisov in spominjanj z radikalno obsodbo komunistične revolucije in iz nje izvirajoče državljanske vojne, Spomenka Hribar ne bi napisala *Krivde in greha*, ne bi se torej ponovno sprožila komunistična oblastniška histerija sredi osemdesetih let, katere posledica je bilo režimsko sesutje navznoter, to pa pomeni, da tudi *Prispevki za slovenski nacionalni program* (1987) ne bi mogli biti objavljeni [...], ne bi, takoj zatem, prišlo do oblikovanja *Tež za ustavo Republike Slovenije* (1988), konec koncev, veliko vprašanje je, če bi brez Kocbekovega dejanja prišlo do osamosvojitvenega gibanja; in (prek spravne slovesnosti v Rogu) do osamosvojitve. (Hribar 129)

Pirjevčevi dnevniški zapisi (*Dnevnik in spominjanja*, 1974/1975), omejnjeni v tem odlomku, so drugi veliki tekst slovenskega samorazčiščevanja. A v letih svojega nastajanja samo Pirjevčevega samorazčiščevanja, kakor se je pač dogajalo znotraj osebno-zasebnega monologa, skritega pred javnostjo – dokler leta 1986, skoraj desetletje po Pirjevčevi smrti, ni bil natisnjen v *Novi reviji*. Njegova središčna tema, na splošnejši ravni povezana sicer tudi s Pirjevčevimi študijami o evropskem romanu in njegovem junaku, novoveškem subjektivizmu, razliki med človekom in subjektom, koncu akcije, dopuščanju biti itn.,³ je predvsem vprašanje partizanstva in revolucije kot manifestacije volje do moči oziroma svobode, ki je onstran vseh norm in omejitev. To je svoboda, ki je, če uporabim Pirjevčev besednjak iz njegovega dnevnika, »utemeljena v skrajni izpostavljenosti v smrtnost« (Pirjavec 17). Hribar ob tem posebno pozornost posveča odnosu med Pirjavecem in Kocbekom, njuni sorodnosti v različnosti motrenja partizansko-revolucionarnih let, ki so bila bistvena za njuno duhovno in intelektualno identiteto.

Odnos Pirjavec – Kocbek je gotova ena izmed tem, ki se ji bo v prihodnje, tudi upošteva je Hribarjevo analizo in argumentacijo, morala natančneje posvetiti slovenska literarna veda. Problematika tega razmerja sicer ni strogo literarnovedna, ima pa implikacije, ki so pomembne za razumevanje tako Kocbekove literature kot Pirjevčevega mišljenja o literaturi, tudi v primerjalnozgodovinskem kontekstu, kakor se odpira ob obravnavi njunih konkretnih literarnih oziroma metaliterarnih del.

Na tem mestu je treba opozoriti vsaj na to, da se je tudi Pirjavec, neposredno spodbujen ravno s Kocbekovim intervjujem, povojnega pomora domobrancev dotaknil v svojem dnevniku: nedvoumno ga je, tako kot Kocbek v svojem dnevniku iz leta 1975, poimenoval zločin. Pirjavec Kocbeku sicer namenja tudi nekaj kritičnih besed, češ da je, denimo, Kocbekov intervju »samodopadljivo spovedovanje«, da je ostal na pol poti, brez samokritike, tj. brez premisleka svoje lastne odgovornosti, sprepletenosti s *tovarišji* in očaranosti nad močnimi revolucionarnimi figurami, zlasti Kidričem itn. A tisto, kar je, po Hribarjevi sodbi, skupno tako Kocbeku kot Pirjavecju, se pravi, Pirjevčevemu *dnevniku* in Kocbekovemu *intervjuju*, je to, da sta oba bila »izraz Travme, slovenske in osebne rane, ki še danes ni zaceljena, tedaj pa smo jo komaj začutili« (Hribar 211).

* * *

To je poanta, ki je blizu tudi Inkretovemu razumevanju tega poglavja Kocbekovega javnega delovanja. Navsezadnje se njegova monografija konča s sodbo, da se Kocbekovo življenje z njegovo smrtjo »še zdaleč ni

dokončalo«. Inkret tu meri na usodo – in pomen – Kocbekove pisateljske in intelektualne dediščine nasploh, predvsem seveda v treh desetletjih, kolikor jih je minilo od njegove smrti pa do danes. V ideološko in politično zaostrenih osemdesetih letih 20. stoletja je bil Kocbek, vsaj na kritično-demokratični, (para)opozicijski strani slovenske kulture, razumljen kot ena najpomembnejših referenc oziroma, z drugimi besedami, simbolnih osebnosti, ki je močno zaznamovala tedanjo mlajšo in srednjo generacijo. Čeprav Kocbek nikdar ni bil pravi (»vzhodnoevropski«) disident in to nikakor tudi ni hotel biti (Inkret in Omerza ponujata obilo argumentov v prid tej sodbi), je bil na Slovenskem nemalokrat razumljen kot disidentska figura. Kot osebnost, v imenu katere je (tudi) bilo mogoče utemeljiti prizadevanje za demokratične spremembe – in to kljub Kocbekovi neizdelani politični filozofiji in nenadarjenosti za praktično politiko, pa tudi *zvestobi* partizanski *tovarišji* in veri v »demokratični socializem«. Tudi to je, skupaj z zavračanjem tako levega kot desnega »klerikalizma« (če uporabim Kocbekov besednjak), eden izmed njegovih paradoksov. Na drugi – »znotrajrežimski« – strani Kocbek oziroma njegova dediščina v osemdesetih nista bila več zgolj motnja ali nekaj, kar je treba ignorirati ali celo javno onemogočati (kot recimo, najbolj drastično, v desetletju po izidu *Strahu in poguma*, ko je bilo Kocbeku onemogočeno kakršnokoli javno – tudi literarno – delovanje), ampak predvsem vir ideološkega nelagodja. To nelagodje ob Kocbeku – tako Inkret kot Omerza ga izčrpno dokumentirata in analizirata – se je plastično manifestiralo že/še ob njegovi smrti. Tako rekoč ob pesnikovi bolniški postelji je, po službeni dolžnosti, seveda, stala sodelavka državne varnosti, da je lahko novico o natančni uri in minuti njegove smrti nemudoma sporočila v republiško centralo. Eden izmed govornikov na pogrebni slovesnosti je bil nato Milan Kučan, tedanji predsednik skupščine Socialistične republike Slovenije. To je pomenljiva dvojnost, ki prav tako govori o posebnem položaju Edvarda Kocbeka znotraj povojne slovenske kulture.

Takšnih *dvojnosti* je sicer kar nekaj že pri samem Kocbeku. Ena izmed njih, intelektualno in psihološko najbrž najkompleksnejša, je neločljivo prepletено vprašanje krivde *in* zvestobe – zvestobe, ki je, kot opozarja Inkret, sklicujoč se na Kocbekovo (ne)razumevanje samega sebe, niti on sam zares in do konca ne razume. Vprašanje *krivde*, denimo, je pri Kocbeku tudi vprašanje molka (tudi njegovega lastnega) o povojnih pomorih. Z Inkretovimi besedami: » /.../ zavedal se je, da je dolžan prej ali slej odkriti resnico o *temni strani mesca* – povedati zadnjo, neizprosno besedo o svoji partizanski utopiji in o ponesrečeni slovenski revoluciji« (Inkret 496). Že leta 1949, na primer, si je Kocbek v svoj dnevnik med drugim zapisal tole formulacijo, na katero posebej opozarja Inkret: »Gledam otroke, in strašna žalost mi

razganja srce, na stotine življenj teži Kidričevo in Kardeljevo vest in ju ne vznemirja, mene pa tišči k tlom prav ta strahota, da sem slutil njune grehe in nisem nastopil zoper nje.« In takoj v naslednjem odstavku: »Občutek krivde je neznosen, divji, nepremagljiv.« (Kocbek, *Dnevnik 1949* 389)

Ti Kocbekovi *občutki* niso nekaj naključnega, enkrat bolj, drugič manj močno se pojavljajo v različnih obdobjih. Leta 1975, nekaj mesecev pred nastankom *intervjua*, je v svojem dnevniškem zapisu, navajam po Inkretu, nadvse jasen: »Toda pokol domobrancev bremeni tudi mene.« Očitno je šlo za breme, ki se ga ni dalo odvreči – vsekakor pa Kocbeka pred tržaškim intervjujem in ob njem ni bilo samo strah, ampak je doživljal tudi čisto posebne notranje *muke*. Šlo je namreč za resnico o – tudi njegovi – »*slovenski revoluciji*«. ⁴ In za porajajoči se dvom o njeni nujnosti oziroma višji upravičenosti. Na to dilemo Kocbek ni imel enoznačnega odgovora (gl. Inkret 516).

To je eden izmed problemskih sklopov Inkretove monografije, njena intenca je sicer, na splošno rečeno, *razumeti*, ne *soditi*. Predvsem pa poročati, kot pravi Inkret, o »Kocbekovi človeški resničnosti«. In dokument te resničnosti so predvsem njegovi dnevniki, nemara najpomembnejši žanr artikulacije Kocbekove *političnosti*, njegove »krivde in zvestobe«. Tu smo pred naslednjo – interpretativno, metodološko in še kakšno – zagato: kateremu Kocbekovemu obrazu, upošteva je skorajda neskončno množico njegovih dnevniških avtoportretov, dati prednost? Izbrati primerne odlomke iz gmote avtorjevih nekajdesetletnih dnevniških zapisov, vsakodnevnega beleženja lastnih odzivov na svet in, še bolj zapleteno, dialogiziranja s temi – lastnimi – odzivi: to je naloga, ki zahteva izjemno pozornega bralca. Ob tem se odpira še posebna problematika dnevniškega žanra oziroma avtentičnosti dnevniškega pisanja nasploh, toliko bolj, kadar in če skušamo ob njegovi pomoči rekonstruirati zgodbo tega ali onega konkretnega posameznika, ki piše o sebi – zase in za potencialne bralce. ⁵

Vsaj del Kocbekovih doslej še neobjavljenih dnevnikov oziroma izbranih dnevniških fragmentov, tudi arhivskega gradiva, povezanega bodisi s Kocbekom bodisi z dogajanjem okrog njega, je zdaj, po Inkretovi zaslugi (tako kot leto prej po Omerzovi zaslugi »udbovsko-dosjejski« del), prvič prišel med bralstvo. *In stoletje bo žardelo* je sicer velikopotezna pripoved, ki govori o »zgodovini« Kocbekovega življenja, tako javnega kot tudi povsem vsakdanjega, zasebnega itn., obenem pa tudi o »zgodovini« njegove literature, tj. o genezi, žanrskih in drugih posebnostih, recepciji Kocbekove poezije, dnevniškega pisanja, esejistike, proze itn. Ozadje nastajanja Kocbekove literature, založniške zaplete in podobno – vse to Inkret izčrpno osvetljuje in dokumentira; ob literarnozgodovinski perspektivi in občasnim interpretativnim ekskurzom se izrisuje tudi freska

življenja v socialistični Sloveniji, pa še genealogija Kocbekove politične misli oziroma *stvariteljstva* kot ključnega Kocbekovega pojma. A ta se pri poznem Kocbeku, vsaj kar zadeva odnos do politike kot višje usode, vse bolj pomika v ozadje.

* * *

Zgodovina po večini tako ni več razumljena kot *prostor-čas* stvariteljstva, volutaristične zgodovintvornosti ali celo, pogojno rečeno, desakralizirane eshatologije, temveč postaja manifestacija tistega, kar je, najizraziteje v Kocbekovi, v tej razpravi že apostrofirani (pozni) pesmi *Zgodovina*, poimenovano »slepi nemir človeštva«. Prvi verz te pesmi se, še natančneje, glasi: »O zgodovina, slepi nemir človeštva«. Vse gre namreč, kot je rečeno v zadnjih verzih pesmi, »mimo / neba in mimo človeka na zemlji.« (Kocbek, *ZD* 4 42–43)⁶ Ob tem ni odveč opozorilo, da besedo *nemir* srečamo sicer že v *Tovarišiji*, a tam gre praviloma za nemir človeka *v* zgodovini, se pravi za nemir kot eksistencialni doživljaj oziroma razpoloženje, ki je eden izmed virov stvariteljstva, »vsega našega dejanja in nehanja«, kot pravi Kocbek (Kocbek, *ZD* 6 471), ne pa za nemir same zgodovine. Ob pesmi *Povabilo na ples*, na primer, ki je ena najbolj znanih Kocbekovih povojnih pesmi – leta 1963 je izšla v zbirki *Groza* (natančna datacija nastanka te pesmi ni mogoča) –, pa bi bila mogoča razlaga, da *Povabilo na ples* ubeseduje oboje: »prvoosebno« izkušnjo zgodovine v subjektivistično-stvariteljskem smislu, hkrati pa tudi že ambivalentnost ob izkušnji/kreaciji zgodovine kot »vrtinca«, ki bi bil lahko tudi drugo (zgodnejše) ime za (poznejši) »slepi nemir«. Podoba te ambivalentnosti je še podkrepljena z znotrajpesemsko navezavo na (Prešernovega) Črtomira, ki je (skupaj z Bogomilo) eno izmed »imen« prvoosebnega pesniškega subjekta (zgodovine), a enigmatičnega, saj je, med drugim, povsem odprto, kaj je v obzorju te Kocbekove pesmi z *vero očetov*, ki se ji je (Prešernov) Črtomir postavil v bran – in se ji pozneje, s krstom, odpovedal. Z drugimi besedami: *kedo* je pravzaprav (Kocbekov) Črtomir in kako razumeti njegovo »sproščenost«, ki je obenem »ogelj zgodovine«? Prvi štirje verzi druge kitice *Povabila na ples* se glasijo: »In že sem neugnani del prvine, / na vse strani neba sproščena sila, / vrtinec, strela, ogenj zgodovine, / zdaj divji Črtomir zdaj Bogomila.« (Kocbek *ZD* 2 23)⁷

Že samo na podlagi tega kratkega ekskurza bi bilo mogoče zagovarjati tezo, da vprašanje *zgodovine* (in s tem *političnosti* v globljem pomenu besede) ni rezervirano le za diskurz o Kocbekovi esejistiki, novelistiki in dnevniški prozi, temveč zadeva njegov opus nasploh. Upošteva dialektiko dela in celote, ki je najbrž bistvena za razumevanje različnosti Kocbekovih obrazov, bi bilo torej treba reči, da razpravljanje o Kocbeku kot političnem

stvaritelju ne izključuje razpravljanja o Kocbekovi poeziji. Še več: razpravljanje o Kocbekovi poeziji se težko izogne temu, da ne bi v svoje obzorje pritegnilo tudi problematike *stvariteljstva kot zgodovinskega dejanja* – pa naj bo to naperjeno v zgodovino ali stran od nje.⁸

* * *

Na koncu, a ne nazadnje, je tu še vprašanje Kocbekove aktualnosti, kakor nanjo odgovarjajo Omerzova, Hribarjeva in Inkretova monografija. Inkret, denimo, v uvodu v svojo monografijo sicer poudarja, da sam ni naklonjen počezni aktualizaciji Kocbeka, razlagam in vrednostnim sodbam, ki pridejo *pozneje* itn. To je seveda upravičeni pomislek. Kakor je po drugi strani tudi odločitev za *današnje* branje Kocbekove literature, ali pa za ukvarjanje z njegovim »življenjem in delom«, že aktualizacija, izbira, vrednostna sodba in, konec koncev, interpretacija. Odločitev za Kocbeka je natanko to: odločitev za Kocbeka.

Ena takšnih odločitev, ki sodi že v poglavje o Kocbekovi drugačni aktualnosti, je dramski tekst/predstava *Pot v Jajce* (2009) Sebastijana Horvata, Andreje Kopač in Eve Nine Lampič. Delo je nastalo na podlagi Kocbekovih dnevniških zapisov iz *Tovarišje in Listine*, pa tudi drame Iva Svetine *Pasijon po Edvardu Kocbeku* (2009). Horvatova dramska kompilacija, vključevanje različnih avtorskih fragmentov v telo teksta, bi sicer zahtevala posebno analizo. Tisto, na kar se da opozoriti že zdaj, je pa vsaj to, da je *Pot v Jajce*, v kateri je Kocbek (»Pavle«) tudi eden izmed dramskih likov, vpeta v koncept novodobnega angažiranega – »političnega« – gledališča, organiziranega na način dramskega večglasja oziroma sinhronije diskurzov. Takšen koncept preprečuje enoglasnost tradicionalne »idejne razlage« (in še prej: uprizoritve), kljub temu pa v drami/predstavi lahko razberemo dovolj poudarkov, ki gredo v smer rehabilitacije oziroma novega ovrednotenja tem, konceptov, idej, kot jih povzemajo – bolj ali manj *tudi* Kocbekove – besede tovarštvo, partizansčina, komunizem, revolucija, upor, utopija, stvariteljstvo, novi človek.

Pot v Jajce se sicer konča z daljšim fragmentom iz Nietzscheja – z »Zaratustrovim uvodnim govorom« iz knjige *Tako je govoril Zaratustra*, v katerem srečamo tudi slovite sentence o preseženem človeku oziroma o tem, da je dosedanji človek nekaj, kar je treba preseči. Ta navezava na Nietzscheja ni »zgoljcitatna«, ampak gre bolj za parafrazo, dekontekstualizacijo, podprto, vsaj na prvi pogled, z deleuzeovsko-badioujevskim branjem Nietzscheja (postajanje kot totalna afirmacija in veselje, radikalna diskontinuiteta, strast do realnega itn.). Najopaznejši odmik dramskega teksta od Nietzschejevega izvornika je, ob nekaterih črtanjih oziroma krajšavah, predvsem izpuščanje besede »nadčlovek« oziroma zamenjava te besede z »novim človekom«

(prim. Nietzsche 12–14 / Horvat 58–60). Nemara zato, ker je Horvatovo, pogojno rečeno, novodobno ničejanstvo izrazito etično obarvano. To pa pomeni, da se, kljub predstavi o svoji lastni (post)modernosti in – hkrati – angažirani subverzivnosti, vključuje v starejšo (tudi slovensko) tradicijo literarnega dialogiziranja z Nietzschejem, za katero je bilo – in je očitno še zmeraj – značilno, da je ničejansko pojmovnost sprejela in »ponotranjila« le, če je ta pojmovnost, kot denimo nekdanj pri (zlasti nemških) ekspresionistih mesijanske orientacije, ali pa, na Slovenskem, pri Cankarju, Kosovelu in še kom, prej šla skoz sito humanizacije (prim. M. Kos 160–180, 231–243).

Če je takšna razlaga pravilna, govori *Pot v Jajce* (tudi) o »novem človeku« kot reprezentantu pozitivne – etične – utopije, in sicer na ozadju Kocbekove metafizike zgodovine kot odrešitveno-stvariteljskega projekta, katerega del je bila leta 1943 tudi slovenska partizanska delegacija na nevarni poti na drugo zasedanje Avnoja v Jajce. V gledališki interpretaciji je ta »novi človek« (recimo, da Horvat »produktivno napačno« razume Nietzscheja, za katerega je bila sicer ideja socializma oziroma družbene revolucije ena najbolj ponesrečenih modernih, tj. dekadentnih idej) blizu tistemu, za kar si je med »slovensko revolucijo« 1941–1945 prizadeval Kocbek in kar je našlo svojo formulacijo v 4. »Kocbekovi« temeljni točki programa OF. »Novi človek«, o katerem vzhičeno – pa čeprav malce dvoumno, *Pot v Jajce* je namreč tudi apologija odprtosti, koncepta zgodovine (in teksta/predstave) kot dela-v-nastajanju – govori Horvat, bi lahko bil, hipotetično rečeno, takšen »novi lik aktivnega slovenstva«.

* * *

Kocbek je danes seveda klasik slovenske literature, zlasti poezije in dnevniške proze, in še zmeraj hvaležen predmet literarnovedne obravnave, bodisi v primerjalnem bodisi v slovenističnem kontekstu, specialističnem ali splošnem. Odprta pa ostajajo vprašanja o današnji usodi, pomenu, dometu ali celo aktualnosti njegove intelektualne dediščine, predvsem politične misli – pa naj gre za poskus sinteze socializma in (antikapitalistično-personalističnega) krščanstva, za metafiziko zgodovine (tudi) v smislu eshatološkega napredovanja pod vodstvom razsvetljenih, ki bodo ekstatično prevzgojili množice (takšen projekt zahteva voluntaristično filozofijo »novega človeka«, značilno tako za projekt »desne« kot »leve« družbene revolucije oziroma demontaže »meščanskega sveta«), za družbo nazorskega (ne pa strankarsko-političnega) pluralizma, ki od daleč spominja na krekovsko stanovsko-interesno družbo oziroma poznejšo ideologijo »socialističnega samoupravljanja« itn. Kocbekovi konkretni odgovori na ta načelna vprašanja in dileme so – iz današnje oddaljene perspektive, kajpada – lahko pomanjkljivi in vprašljivi oziroma so, drugače poveda-

no, predvsem zadeva ideološkega diskurza, morebitnega (ne)strinjanja in najrazličnejših manipulacij, bodisi z leve bodisi z desne, precej manj pa potrpežljivega nizanja argumentov za ali proti.

Tisto, kar kot naloga stoji pred slovensko kulturno in literarno zgodovino, tudi v zvezi s Kocbekom – kolikor sta takšno problematiko pripravljene sprejeti v svoj horizont –, je natanko to: nizanje argumentov za ali proti. Seveda ne za Kocbeka ali proti njemu, temveč, ko gre za raziskovanje njegovega opusa, *za* koherentnost analiz oziroma interpretacij in *proti* ideološkim stereotipom in predsodkom. Ob tem je mogoče postaviti tezo, da je tisto, kar je že pri Kocbeku samem – ali kateremkoli drugem avtorju – ideološko ali protislovno, tudi najbolj dovzetno za ideološke razlage in s tem simplifikacije.

Omenjene tri monografije, Omerzova, Hribarjeva in – ne nazadnje – Inkretova, ki se zavedajo kompleksnosti »primera Kocbek« in ga obenem postavljajo v širši kontekst slovenskega 20. stoletja, so pomemben prispevek k takšnemu problemskem raziskovanju in spodbuda za prihodnje analize v tej smeri. Dramski tekst *Pot v Jajce* oziroma njegova gledališka uprizoritev pa vprašanje o Kocbeku odpira oziroma ga aktualizira še na literarno-spektakelski ravni.

Kocbek kot oseba v drami zgodovine in Kocbek kot dramska oseba. Tudi to je ena izmed novodobnih oblik Kocbeka po Kocbeku.

OPOMBE

¹ V sloviti pesmi *Zgodovina iz zbirke Žerjavica* (Kocbek, *ZD* 4 42–43).

² O »mistiki smrti« pri Kocbeku v partizansko-revolucionarnem (tj. zgodovinsko-metafizičnem, subjektivistično-stvariteljskem) kontekstu gl. mdr. Komelj 59.

³ »Vse, kar pišem, je *prikažovanje* (npr. v romanu, v pesništvu itd.) preseganja principa subjektivitete. Preseganje, premagovanje, problematiziranje subjektivitete je vse, kar govorim (to je seveda glavni motiv mojih spisov o narodu).« (Pirjevec 12)

⁴ *Slovenska revolucija*: tako se je imenovalo glasilo krščanske skupine Osvobodilne fronte med vojno oziroma – revolucijo.

⁵ Nekaj formulacij, ki bi bile lahko dobra opora teoriji dnevnika kot posebnega »dokumentarno-fiktivnega« žanra, je zapisal že Dušan Pirjevec. In sicer v svojem – *dnevniku*. Zapis je datiran z 11. novembrom 1974, Pirjevčovo fenomenološko, »meta-dnevniško« dnevniško razmišljanje pa gre v teje smeri: »To pisanje je zares zamišljeno *tudi* kot dokument. Dnevnik najbrž sicer ni možen, sem sicer že večkrat poskusil, a se ni posrečilo. Zadeva je najbrž takale: če naj bi bil dnevnik, tj. napisan tekst, neka neposredna prisotnost avtorja samemu sebi, se pravi nekaj nepopačenega, neposrednega, čistega, zares iskrenega, je to nemogoče, ker se med pisca in osebo vriva jezik, govor, tj. konkretni tekst. Takoj ko začnem pisati, sem razcepljen, sem zunaj sebe, ker nisem več sam s seboj, marveč smo trije: jaz, ki pišem, jaz, ki o njem pišem in tekst. To je tisto, ko se reče, da je pisatelj svoj lastni bralec, oziroma, da vedno pišem za drugega. Čim sebe dam v tekst, sem za drugega in sem sebi drugi. Torej je treba tudi pisanje dnevnika vzeti kot pisanje za drugega, kot biti

iz sebe, kot: sebe izgubiti.« In malo naprej: »Pisanje je konec intimnosti s samim seboj. To je tisto, kar je pri dnevniku mučno, težko in neprijetno. Ni intimnega dnevnika! Dnevnik ni to, kar hoče biti. V pisanju dnevnika se prvotna intencija vedno lomi in čista samoprezenca subjekta je vedno izgubljena.« (Pirjevec 8)

⁶ Za natančnejšo razlago »Kocbekovega pesnjenja zgodovine«, tudi tu navajanih pesnikovih formulacij oziroma sintagem, gl. zlasti poglavje »Zgodovina in *kairós* v pesništvu Edvarda Kocbeka« v monografiji Vida Snoja *Nova zaveza in slovenska literatura* (Snoj 227–239).

⁷ Za razlago aluzij v pesmi *Povabilo na ples* na Prešernov *Krst* gl. zlasti Juvan 180–181.

⁸ »V jedru Kocbekovega pesnjenja sta torej zgodovina in imaginacija hkrati, njun objem in spopad.« (Paternu 11)

LITERATURA

- Kocbek, Edvard. *Dnevnik 1949*. Izvirni rokopis za tisk pripravil Mihael Glavan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1999.
- — —. *Dnevnik 1951*. Izvirni rokopis za tisk pripravil Mihael Glavan. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2001.
- — —. »Pismo Francetu Koblarju 15. 10. 1935.« *Križa revije »Dom in svet« leta 1937. Zbornik dokumentov*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001. 364–365.
- — —. »Premišljevanje o Španiji.« *Križa revije »Dom in svet« leta 1937. Zbornik dokumentov*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001. 155–174.
- — —. *Zbrano delo 2*. Uredil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- — —. *Zbrano delo 4*. Besedilo pripravil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: Litera, 2008. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- — —. *Zbrano delo 6*. Besedilo pripravil in opombe napisal Andrej Inkret. Ljubljana: DZS, 1996. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- Badiou, Alain. *20. stoletje*. Prevedla Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. (Zbirka Analecta).
- Borovnik, Silvija. »Pripovedna proza.« Pogačnik, Jože et al.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS, 2001. 145–202.
- Furet, François. *Minule iluzije. Esej o komunistični ideji 20. stoletja*. Prevedla Božidar Pahor in Stane Ivanc. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1998. (Premiki).
- Horvat, Sebastijan; Kopač, Andreja; Lampič, Eva Nina: *Pot v Jajce*. Gledališki scenarij za uprizoritev po motivih dramskega besedila Iva Svetine: Pasijon po Edvardu Kocbeku. 5. verzija [2009; tipkops].
- Hribar, Tine. *Ena je groza*. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Inkret, Andrej. *In stoletje bo zardelo. Kocbek, življenje in delo*. Ljubljana: Modrijan, 2011.
- Juvan, Marko. *Imaginarij Krsta v slovenski literaturi: medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Literatura, 1990. (Zbirka Novi pristopi).
- Komelj, Miklavž. *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba/*cf, 2009.
- Kos, Janko. »Edvard Kocbek, politika in cerkev«. *Razpr., Razr. filol. lit. vede* 18 (2005): 29–43.
- Kos, Matevž. *Poskusi z Nietzschejem: Nietzsche in ničeanstvo v slovenski literaturi*. Ljubljana: Slovenska matica, 2003. (Razprave in eseji; 51).
- Ogrin, Matija. »Površje in žarišče krize Doma in sveta leta 1937.« *Križa revije »Dom in svet« leta 1937. Zbornik dokumentov*. Ur. Marjan Dolgan. Ljubljana: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001. 427–450.

- Omerza, Igor. *Edvard Kocbek, osební dosje št. 584*. Ljubljana: Založba Karantanija, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*. Prevedel Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1984. (2. izdaja; Filozofska knjižnica; 15)
- Paternu, Boris. »Domišljija naj prevzame oblast!« *Razpr., Razr. filol. lit. vede* 18 (2005): 9–16.
- Pirjevec, Dušan. »Dnevnik in spominjanja.« *Nova revija* V/45 (1986): 7–63.
- Snoj, Vid. *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: Založba ZRC, ZC SAZU, 2005 (Studia litteraria).

Current Passive and Active Reception of Edvard Kocbek as a Political *Creator*

Keywords: literature and politics / Slovene literature / Slovene writers / Kocbek, Edvard / social role / Slovene literary history / Omerza, Igor / Hribar, Tine / Inkret, Andrej / literary reception

This article analyzes the latest treatments of the life and work of the Slovenian poet, writer, engaged intellectual, and politician Edvard Kocbek (1904–1981). It focuses on four such cases or actualizations: the books by Igor Omerza (2010), Tine Hribar (2010), and Andrej Inkret (2011), and the staging of the play *Pot v Jajce* (The Road to Jajce, 2009). Special attention is dedicated to Kocbek's political thought and the reception of some of its main points by the authors discussed. All of the authors see Kocbek as one of the key figures of twentieth-century Slovenia from the viewpoint of his moral, conceptual, historical, political, or, ultimately, literary importance. These answers to questions about Kocbek and his topicality, offered by a journalist, a philosopher, a literary historian, and a playwright/director, take different directions: their attitude ranges from critical distance and problem analysis via empathy to theatrical intertextual dialogism and paraphrasing of Kocbek's main ideas. Despite their differences, the common denominator of these treatments is that they emphasize Kocbek's considerable complexity even further. Among other things, this article defends the thesis that the issue of *history* (and thus *politicism* in the broad sense of the word) is not reserved only for the discourse on Kocbek's essays, short stories, and diaries, but has to do with his oeuvre in general: discussing Kocbek as a political *creator* does not exclude a discussion of his poetry. Moreover, when discussing Kocbek's poetry it is difficult not to also include the issue of *creation as a history-building act* and Kocbek's "metaphysics of history" in general. The books by Omerza, Hribar, and Inkret are aware of the complexity of the "Kocbek case" and

at the same time place it within the broader context of twentieth-century Slovenia. The staging of the play *Pot v Jajce* also opens and actualizes the Kocbek issue at the level of the literary spectacle: Kocbek as a character in the play of history, and Kocbek as a dramatic character. This is also a modern form of Kocbek post-Kocbek.

Marec 2011

Funkcije in pomen intertekstualnih navezav v poeziji Uroša Zupana

Nina Barbič

Slovenska cesta 9/b, SI-1000 Ljubljana
nina.barbic@gmail.com

V članku je narejen pregled pesniških zbirk Uroša Zupana s poudarkom na raziskovanju intertekstualnih navezav in opredelitve funkcij uporabljenih postopkov, s pomočjo katerih je mogoče očitati enega izmed vidikov Zupanove poetike in se dotakniti nekaterih ključnih mest v njegovi pesniški drži.

Ključne besede: slovenska poezija / Zupan, Uroš / medbesedilnost

Pesniški svet Uroša Zupana je prepleten s številnimi medbesedilnimi navezavami, zato bomo s pomočjo raziskovanja funkcij medbesedilnih postopkov skušali opredeliti splošne poteze njegove poetike, ki jih funkcije implicirajo, in ugotavljali, kolikšno razsežnost medbesedilni postopki pesnikovemu pisanju dodajo.

Najprej se ustavimo pri pojmu 'intertekstualnost' (poslovenjeno 'medbesedilnost'), ki izvira iz francoskega neologizma, abstraktuma 'intertextualité'. V letih 1966–1974 ga je prva ustvarila, opredelila ter uvedla v semiotiko in literarno vedo Julija Kristeva. To je storila v več razpravah, objavljenih v revijah »Tel Quel« in »Critique« ter v monografijah *Sémiotikè: Recherches pour une sémanalyse* (1969), *Le texte du roman* (1970) in *La révolution du langage poétique* (1974). Na Slovenskem je bil prevedek omenjene besede prvič natisnjen že leta 1968, in sicer v nepodpisanem prevodu članka *Refleks redukcije* Philippa Sollersa. (Juvan, Intertekstualnost 8).

Besedo 'intertekstualnost' ('medbesedilnost') bi lahko definirali kot 'razmerje med teksti', 'preplet tekstov', 'vpletenost enega teksta v drugega', 'lastnost teksta, da vzpostavlja razmerje z drugim(i) tekstom(-i) oziroma da se vanj vpleta drug tekst ali več drugih tekstov' ter 'vzajemnost oziroma interakcijo med teksti'. V evropski kulturi se je od njenih staroveških začetkov do vpeljave pojma intertekstualnost nabrala velika množica medbesedilnih pojavov, ki z ustaljenimi ubeseditvenimi postopki in figurami vzpostavljajo prikrita ali očitne vezi med novim besedilom in zakladnico izročila (topos, citat, aluzija, parafraza, imitacija, prevod, parodija, pastiš ...) Mogoče je govoriti o elitistični oziroma ezoterični medbesedilnosti, pri kateri so sklicevanja zabrisana, šifrirana z nekonvencionalnimi kazalkami ter sporočilno

večumna, in poljudni oziroma eksoterični medbesedilnosti, pri kateri se literarno delo očitno, s konvencionalnimi postopki in nedvoumno pomenko-vrednostno perspektivo navezuje na večini bralcev znano jedro klasičnega repertoarja. (Povzeto po: Juvan, *Intertekstualnost* 248–257).

Intenzivno medbesedilno navezovanje v slovenski poeziji sicer ni nič novega, saj je prisotno že od 60-ih let 20. stoletja, vendar se postopek v pesništvu tako imenovane mlade slovenske poezije pojavi v posebni preobleki. V mlado slovensko poezijo med drugim uvrščamo avtorje Novico Novakovića, Matjaža Pikala, Petra Semolića, Roberta Titana Felixa, Gregorja Podlogarja, Primoža Čučnika ter Uroša Zupana, njihova skupna omemba pa ni naključna, saj jih združuje poseben stil pisanja poezije v obliki intertekstualnega dopolnjevanja lastnega pesniškega sveta s pomočjo dialoga s tujim. Pri omenjenih avtorjih se dosledno pojavljajo ista imena iz svetovne literature, ki niso med najvidnejšimi in splošno znanimi, so pa očitno dovolj blizu ravno omenjeni generaciji.

Pojavu se bomo posvetili z ožje perspektive, saj se bomo osredotočili na poezijo Uroša Zupana in s pomočjo opredeljevanja funkcij medbesedilnih postopkov raziskovali, kolikšno razsežnost medbesedilno navezovanje doda njegovemu pisanju. Uroš Zupan (roj. 25. avgusta 1963) je eden najvidnejših predstavnikov generacije mlajše slovenske poezije, saj je leta 1991 s prvencem *Sutre* silovito zatresel slovenski pesniški prostor, doživel velik kritiški odziv in si izboril vidno mesto med tako imenovanimi živimi klasiki, ki ga je z nadaljnjimi zbirkami dodobra utrdil. V osemnajstih letih svojega ustvarjanja je Zupan izdal 9 pesniških zbirk in 5 knjig esejev, njegova poezija pa je bila doslej prevedena v angleščino, francoščino, nemščino, poljščino, hrvaščino, španščino in portugalsščino.¹

Prvenec *Sutre* in utrip ameriške beat generacije

V Zupanovem prvencu je že na prvi pogled zelo opazna njegova naslonitev na ameriško poezijo oz. natančneje na t. i. beat generacijo, saj že na prvih straneh izstopajo imena William Carlos Williams (oče ameriškega beatniškega gibanja), Allen Ginsberg (eden glavnih predstavnikov beatnikov, znan po pesnitvi *Tuljenje*), Frank O'Hara, Jack Kerouac idr. Intertekstualnost je v zbirki zastopana kar v 64% vseh pesmi iz zbirke, zato njena vloga v zbirki nikakor ni zanemarljiva.

Prvemu medbesedilnemu postopku smo priča že na prvih straneh, kjer se pojavita dva mota, in sicer citat Williama Carlosa Williamsa kot uvod v zbirko, ki jo v celoti povzame, ter citat Allena Ginsberga kot uvod v cikel *Amerika*, ki se nanaša izključno na pesmi tega cikla. Medbesedilno nave-

zovanje z motom je tako v poeziji kot v prozi nekaj vsakdanjega in tudi v Zupanovi zbirki pri uporabi tega medbesedilnega postopka ne gre za prenovitev ali doseganje posebnih učinkov, temveč se funkcija postopka ujema z definicijo mota. Gre torej za kratko izraženo programsko misel, ki se vsebinsko navezuje na pričujoče pesmi.

Z analizo celotne zbirke se dokopljemo do dveh osrednjih medbesedilnih postopkov, ki dajeta zbirki pečat, in izluščimo njune funkcije. Prvi osrednji postopek v zbirki je imitacija stilema, ki ima v pesmih dve različni funkciji. Prva funkcija je izražena v pesmih iz cikla *Amerika*, v katerih je imitacija stila Zupanu ljubih velikih imen ameriške beatniške generacije izraz občudovanja in poskusa približati se njihovem načinu pisanja. Druga funkcija imitacije stilema pa je izražena v pesmi *Detajl*, kjer gre za dejansko aplikacijo nauka Williama Carlosa Williama v Zupanovo poezijo, in sicer s pomočjo uporabe posebne metode iskanja velikih odgovorov v vsakdanjih situacijah oziroma detajlih iz življenja. Pri obeh načinih uporabe gre za aplikacijo tujih nauk in posnemanje, kar je značilno izključno za Zupanov prvenec, kjer še ni bil tako več lastne imaginacije ter inovacije in je raje stopal po ustaljenih stopinjah, v naslednjih zbirkah pa tovrstnih funkcij uporabe medbesedilnih postopkov skoraj ne zasledimo več, saj pesnik začrta popolnoma individualno pot in se medbesedilnih dialogov loteva s popolnoma drugačne perspektive.

Drugi izmed osrednjih medbesedilnih postopkov v zbirki je aludiranje – bodisi na naslove literarnih del bodisi na avtorje. Funkciji tovrstnega navezovanja sta dve. Prva je estetska funkcija, ki je izpostavljena na primer v pesmi *Vse, kar me spominja nate*, kjer Zupan z verzom »kjer je Cohen podaril cvetje Hitlerju« (*Sutre* 13) aludira na zbirko ameriškega pevca in pesnika Leonarda Cohena z naslovom *Flowers for Hitler* (1964). Druga funkcija aludiranja je dopolnjevanje in podajanje širše slike, ki je z besedami le nakazana, kar je razvidno na primer v pesmi *San Francisco*, kjer v verz »Kenneth Patchen spreminja moje besede v slike« (*Sutre* 11) medbesedilna omemba ameriškega poeta Kennetha Patchena aludira na njegovo vizualno poezijo, ki jo je imenoval *picture poems* in je zbrana v zbirki *Painted and silkscreened poems* (1976). Postopek aludiranja bralca aktivno vključuje v sprejemanje pesmi ter mu dodeli vlogo aktivnega receptorja in dopolnjevalca smisla. Širše gledano to sproža intenziven dialog tudi z bralcem in njegovim primerjanjem lastnega védenjskega sveta s pesnikovim.

V zbirki se pojavi tudi zametek medbesedilnega postopka, ki ga Zupan izpili v kasnejših zbirkah, in sicer vzpostavljane subtilnega dialoga s tujimi pesniki, ki ga doseže s prepletom več medbesedilnih postopkov, ki tokrat niso v funkciji izražanja občudovanja, temveč v funkciji imaginarne izmenjave mnenj in aktivnega korespondiranja z mislimi drugih (zametki v

pesmi *Rimbaud*, kjer Zupan vzpostavlja prikrit dialog s poljskim pesnikom Tadeuszem Rozewiczem ter še izraziteje v *Alkimiji srca*, kjer gre za kompleksno prenovitev Konfucijeve filozofije).²

Glavna tendenca medbesedilnih navezav v *Sutrah* je torej predvsem izražanje občudovanja in naslonitev na pesnike, njihove metode in jezik, ki so Zupana v času pisanja (in že prej) prevzeli. Glede na to, da gre za specifičen segment ameriške poezije, ki je bila v Evropi odmevna bolj med izbranci kot med splošnim krogom bralcev, so tudi medbesedilne navezave nanjo večinoma elitistične, vendar v večini primerov niso rabljene tako, da bi popolnoma zakodirale sporočilnost celotne pesmi, zato kljub vsemu omogočajo dostopnost širšemu krogu bralcev. Na drugi strani se že pojavijo zametki bolj kompliciranih medbesedilnih postopkov, katerih glavna funkcija je nadgraditev primarne sporočilnosti pesmi in vzpostavljanje kompleksnejšega literarno-filozofskega ozadja, kar Zupan bistveno bolj dodela in izpili v kasnejših zbirkah.

Prenovljene funkcije medbesedilnih postopkov v zbirkah *Reka* in *Odpiranje delte*

Tako kot *Sutre* se tudi zbirka *Reka* začena z motom, ki nakazuje področje oziroma vprašanje, s katerim se bo pesnik zvečine ukvarjal, to je vprašanje jezika. Vendar je uporaba mota v tej zbirki nekoliko spremenjena, saj se poveča število motov, ki zaznamujejo določen sklop pesmi, in tako zbirka deluje bolj usmerjeno ter razdelano. Moto sicer svojo primarno funkcijo vsebinske napovedi pesmi ohranja, glede na pogostost pojavljanja motov pa je dodana še funkcija vizualnega ločevanja posameznih razdelkov zbirke, kar deluje kot členjenost romana na poglavja. S tem je pesniku omogočeno, da v vsak razdelek vnaša novo tematiko, celota pa ravno zaradi motov kot vizualnih usmerjevalcev še vedno deluje koherentno.

V primerjavi s prejšnjo zbirko se izrazito spremenijo tako vrste kot funkcije medbesedilnih navezav. V *Sutrah* je pesnik namreč v svoje pesmi pogosto vpletal neposredne citate tujih verzov, v *Reki* pa se pristop spremeni, saj se poveča število aluzij in postopkov, ki tuje misli vnašajo v Zupanovo pisanje na kompleksnejši način. Že omemba Williama Blakea v prvi pesmi *Kozmologija pesnikovega rojstva* odpira izredno široko polje navezav na njegovo filozofijo in Zupan ne korespondira s točno določenimi verzi, temveč je v skrajno zgoščeni besedni zvezi »kot Satan v Blakeovi domišljiji« (Reka 11) zajeta aluzija na širši sklop Blakeovega pisanja in razmišljanja. Tovrstna medbesedilna navezava ima izrazito funkcijo nadgradnje pomena, za dekodiranje navezave pa je potrebno eksaktno poznavanje

pesniškega sveta Williama Blakea. S tovrstno spremembo funkcij medbesedilnih navezav postaja tudi Zupanov pesniški svet bolj zakodiran in neposredno poglobljanje vanj ni več dostopno širšemu krogu bralcev.

Nov medbesedilni postopek, ki ga Zupan uporabi, je tudi reminiscenca, torej postopek uvajanja zvočno-besednih figur in drugih značilnosti avtorskega sloga v Zupanovo pisanje. Postopek je najbolj razviden v pesmi *Srečanje*, posvečeni Tomažu Šalamunu, nekoliko bolj zabrisan pa je v pesmi *Nočna vožnja*. Funkciji tovrstne medbesedilnosti sta dve, in sicer gre za izražanje občudovanja do pisanja pesniških kolegov (ta funkcija je izpostavljena predvsem v *Srečanju*), medtem ko je v *Nočni vožnji* izrazitejša druga funkcija, to je navdušenje nad prekrivanjem lastnega pesniškega sveta in pesniškega sveta prijatelja Aleša Debeljaka, s katerim se srečujeta na točkah podobnega razmišljanja, ki je Zupanu tudi vir navdiha za nova ustvarjanja. Ti funkciji se razlikujeta od tistih iz prejšnje zbirke, kjer je prav tako izpostavljeno občudovanje velikih pesniških imen, kajti v prejšnji zbirki je bil Zupan še v vlogi občudovalca in učenca, v novi zbirki pa postaja vse bolj suveren, zato vodilno vlogo počasi pridobiva enakovreden dialog s tujimi pesniki. Posledično je tudi način Zupanovega korespondiranja z njimi premaknjen na novo raven, kar se v naslednjih zbirkah še stopnjuje.

V *Reki* se poveča število primerov, ker je medbesedilna navezava realizirana na metaforični ravni in je posledično tudi dekodiranje reference kompleksnejše (na primer v pesmi *Četrta december*, kjer je medbesedilnost popolnoma realizirana samo v primeru poznavanja obeh referenc, torej tako glasbenika Tima Buckleya kot tudi pesnika Cesarja Valleja, iz česar lahko razberemo, kaj je pesnik z vzpostavitevjo nasprotja med njima pravzaprav želel sporočiti). Na drugi strani je z gledišča celotne zbirke tovrstnih momentov v Zupanovem pisanju razmeroma malo, tako da je širša sporočilnost zbirke še vedno neposredno dostopna in jasno razvidna.

V nekaterih pesmih Zupan že nadgrajuje osnovni pojem medbesedilnega navezovanja, kjer primarni funkciji nadgradnje pomena doda še eno dimenzijo, in sicer prevrednotenje in preoblikovanje tuje misli v nov pojmovni sklop, kjer že znani in eksplicitno izraženi dimenziji doda drugačen kontekst oziroma neke vrste pogled z druge strani. Delno je ta postopek impliciran že v *Sarajevski elegiji*, kjer niz tragičnih podob iz Ostijeve *Sarajevske knjige mrtvih* pri Zupanu ne sproži le odziva na njegovo primarno pisanje, temveč v njem prebudi niz novih medbesedilnih navezav, ki v kontekstu Ostijevega pesniškega sveta dobijo nov pomen, hkrati pa se pesniku odstre vizija, da bo nekoč mogoče napisati drugačno pesem o mestu – torej mu je omogočen vpogled nad horizont trenutnega tragičnega stanja – in s tem pesnik odpira nov pomenski pol. Še eksplicitneje je postopek nadgrajevanja osnovne medbesedilne navezave in njenega

prevrednotenja prikazan v pesmi *Angel*, kjer Zupan Šalamunovim verzom poišče drugačno možnost, tako da jih v celoti postavi v novo perspektivo.³ Funkcija tovrstne uporabe medbesedilnih navezav ni prekrivna s funkcijo nadgradnje pomena, saj je tokrat Zupan tisti, ki tuje verze in razmišljanja postavlja v nov okvir, torej je njihova funkcija udejanjena v kompleksni ponazoritvi prevrednotenja sporočilnosti danih sintagem.

V zbirki je število poljudnih in elitističnih medbesedilnih navezav številčno skoraj izenačeno, kar kaže premik od prvenca, kjer so prevladovale elitistične navezave in si je s tega vidika pesnik bolj prizadeval za hermetičnost. Morda ta tendenca izhaja iz vzgibov, ki jih je izrazil v intervjuju⁴ nekaj let po izidu zbirke. V pesmih, kjer se navezave pojavljajo, imajo večinoma osrednjo vlogo, kar kaže, da gre pri Zupanovem ustvarjanju za zavestno in premišljeno uporabo tovrstnih postopkov in da medbesedilnost ostaja pomemben segment Zupanove poetike.

V tretji zbirki *Odpiranje delte* je medbesedilnosti še manj kot v predhodni zbirki in večina medbesedilnih navezav je podana v obliki citatov, ki imajo v zbirki osrednjo funkcijo in prenovljeno vlogo v njeni kompoziciji. Moto celotne zbirke je citat Tomasa Tranströmerja, ki indicira pesnikov tokratni fokus pri pisanju, torej osredotočenost na opazovanje stvari v njihovem elementu in odmik od modificiranja pojavov po lastni meri. Položaj in vloga citatov znotraj posameznih razdelkov zbirke pa sta nekoliko drugačna, kot smo ju vajeni. Na začetku posameznega cikla se namreč na samostojni strani pojavita naslov in pod njim citat z jasno navedenim virom, na naslednji strani pa je natisnjena pesem z istim naslovom, kot je zapisan na predhodni strani. Vendar se citat ne navezuje le na istoimensko pesem, temveč so stične točke prepoznavne tudi med citatom in ostalimi pesmimi, ki tvorijo zaokrožen tematski sklop. Tako zgrajenih razdelkov je v zbirki pet in povsod naslovu nad citatom na naslednji strani sledi istoimenska pesem. Kompozicijsko spremenjen je le zadnji razdelek z naslovom *Vrnitev na površje*, kjer se naslov nad citatom ponovi v zadnji, sklepni pesmi zbirke. Gre torej za porušitev ustaljenega reda, ki se ga med branjem navadimo, in s tem zadnji verzi pridobijo pomensko težo, saj bralec hitreje zazna, da so v sozvočju s citatom T. S. Eliota s prejšnje strani, ki govori o vprašanju časa in se staplja s sporočilom Zupanovih zaključnih verzov »In sedaj čakamo, da se potopljeno vrne na / površje, drugačno za prišteti, očem nevidni, čas.« (*Odpiranje* 66).

Funkcija tovrstne uporabe citatov kot medbesedilnega korespondiranja je deloma estetska, saj je s pomočjo citatov razdelana celotna kompozicija zbirke in njihova umestitev omogoča jasno razumljive prehode med tematikami. Deloma pa ima postopek množične uporabe citatov tudi funkcijo aplikacije tujega védenja oziroma razmišljanja na pesnikov

poetološki svet in hkrati omogoča vzpostavitev transparentnega dialoga z drugimi pesniki.

Protipol tovrstnemu postopku v zbirki je uporaba grafično popolnoma zakritega medbesedilnega navezovanja, kjer je opazen premik v novo, subtilnejšo smer uporabe navezav, saj so v tej zbirki odmevi tujih verzov v pesniku prvič trdno naseljeni in se z njim popolnoma stapljajo. Najočitnejše je postopek rabljen v *Avtobiografiji*, kjer se kitica Paula Celana »Koga, ki plove skozi nič, / nosi to, kar je tu predihano, / onstran v enega od svetov?« (107) oblikovno in vsebinsko popolnoma staplja z Zupanovimi verzi, vendar hkrati sproža plaz infiltracije tujega sveta v Zupanovega, s čimer mu dodaja novo dimenzijo. Podobno prepletenost pesnik ustvarja tudi v pesmi *Vrnitev na površje*, kjer se med njegove verze vplete grafično neoznačen citat Heraklita »Ogenj živi smrt zemlje in zrak smrt ognja, voda smrt / zraka, zemlja vode.« (39), ki v Zupanovo pesem prinese več kot dve tisočletji stare resnice. Pesnik se z uporabo tovrstnega interferiranja približuje meji vprašanj o vlogi in pomenu jezika, ki si jih je vseskozi zastavljajal, saj mu iz dveh jezikov prvič uspe ustvarjanje popolnoma nove zgodbe, kjer meje posameznega jezika niso več dotakljive, temveč se rojeva neke vrste nadjezik, ki s svojo sinergijo presega vse posamezne.

Popoln umik v intimo in odsotnost medbesedilnosti v zbirki *Nasledstvo*

Medbesedilnost se v zbirki *Nasledstvo* popolnoma umakne intimi in oziiranju v preteklost. Kot uvod v zbirko je sicer uvrščena pesem *Avtobiografija* iz zbirke *Odpiranje delte*, vendar v novem pomenskem kontekstu zbirke deluje drugače. Odstranjen je citat iz Miloszeve zbirke in tu je še jasneje nakazan odmik od kakršnih koli korespondenc s tujim. Pesem je vsebinsko sicer nespremenjena, vendar je tokrat uvodni verz »Vse napisano do sedaj je bilo prezgodnje« (*Nasledstvo* 11) še trši in v nadaljevanju bolje argumentiran. Gre za pogled v preteklost in novo definiranje lastnega ustvarjalnega procesa in spoznanj. Medbesedilne navezave so večinoma na ravni toposa ali pa so zgolj naključne asociativne reference. V tej zbirki ni prostora za dialog z drugimi pesniki, saj je treba redefinirati odnos do sebe.

Tudi vprašanja o življenju, absolutu in kozmosu se umikajo intimnejšim vprašanjem, ki jih odpirajo asociacije na preteklost, zato se zbirka zaključuje z močnim spoznanjem, da »/o/bstajajo stvari v življenju, / pomembnejše od igranja Boga« (*Nasledstvo* 60), s čimer se vzpostavlja ironična distanca do dosedanjega ustvarjanja in misel neposredno napelje na uvodne verze iz *Avtobiografije*, tako da je zbirka resnično zaokrožena celota.

Prebujanje in stopnjevanje zupanovske ironije v zbirkah *Nafta* in *Lokomotive*

Uvod v zbirko *Nafta* tudi tokrat predstavljata citata, ki imata funkcijo ovrednotenja oz. napovedi tematike zbirke in njene sporočilnosti. Znotraj zbirke ni motov, kot smo jih bili vajeni na primer v *Odpiranju delte*. Zupan v *Nafti* naredi korak naprej in poeziji doda razsežnost, ki smo je bili v prejšnjih zbirkah deležni v mnogo manj primerih. V ospredje se namreč prebijeta ironija in avtoironija, ki postaneta bodisi sredstvi, ki pesniku pomagata, da se v preteklost ozira mnogo bolj neobremenjeno, bodisi sredstvi, ki omogočata bolj zaostren in kritičen pogled na svet. Medbesedilne navezave, katerih funkcija je implikacija ironije, so večinoma poljudne in njihov pomen ni zakodiran, kar sugerira odkrit dialog z bralcem, ki ironične signale z lahkoto prepozna. Ironija je torej nova pesniška drža, katere funkcija je predvsem v novem, svojevrstnem načinu spopadanja s svetom. V Zupanovo pisanje se z uporabo tovrstnih postopkov prikrade tudi nekoliko več humorja, ki njegovo poezijo osveži.

Poleg na novo odprtega področja Zupanove poezije, ki ga v tolikšni meri doslej v njegovem pisanju nismo srečevali, pesnik izbira tudi številne v prejšnjih zbirkah preverjene metode, in sicer uporabo medbesedilnosti v funkciji nadgradnje pomena (*Hölderlinski stolp*, *Nasveti za uspešno literarno kariero*) ter uporabo medbesedilnih navezav kot vira navdiha (*Veliki petek*, *Vodoravno sonce*). Tudi prepletanja Zupanovih verzov s tujimi citati in odprtega dialoga z njemu ljubimi avtorji smo pri njem že vajeni, vendar tokrat v pesmi *Nevidno* postopek še nekoliko predrugači in v kratki haikujevski kitici variira pesem Roberta Hassa, pri čemer gre za posebno zgoščevanje temeljnih potez in sporočilnosti originalne pesmi v kratko ekspresivno obliko.⁵

V veliko večjem obsegu se pojavljajo tudi medbesedilne navezave, katerih smisel je v zoženem kontekstu jasen, ob primerjavi z izvornim kontekstom pa ugotovimo, da je pesnik smisel predrugačil in ga prilagodil svoji viziji (*Nasveti za uspešno literarno kariero*, *Preveč resnosti*, *Uroš*). Ta dejanja kažejo na večjo avtonomnost in pesniško zrelost, saj je prerasel okvire iskanja zgledov in posnemanja ter je dovolj suveren, da se odloča za netipične dialoge, v katerih ni več toliko neposrednih prepletov med dvema pesniškima glasovoma, temveč gre bolj za avtonomno bivanje enega v drugem. V zbirki prevladujejo poljudne medbesedilne navezave in večino so označene s kurzivo, tako da je pogostost navezav že na prvi pogled zelo opazna.

V zbirki *Lokomotive* so medbesedilni postopki in funkcije medbesedilnosti, kot smo jih srečevali v prejšnjih zbirkah, že trdno zasidrani in izbrušeni. Ironija, ki je prišla v Zupanovem pisanju v ospredje z zbirko *Nafta*,

je prisotna tudi v pričujoči zbirki, vendar ni več dominantna, temveč enakoverno zastopana poleg ostalih postopkov. Najizrazitejša je v pesmi *Zagreb*, kjer poleg medbesedilnih navezav ironijo stopnjujejo še vulgarizmi, ki odstrejo novo plat Zupanove poezije, kakršni doslej nismo bili priča. Verjetno gre na eni strani za drznost, po drugi strani pa se je pesnik najbrž šele na tej točki svojega ustvarjanja čutil dovolj suverena, da je tudi vulgarizme uporabil s točno določenim namenom in kljub vsemu ohranil raven poezije na dovolj visokem nivoju.

V pesmi *Kajenje* imajo medbesedilne navezave funkcijo vzpostavljanja imaginarne komunikacije s pesniškim kolegom Primožem Čučnikom, kar je identično postopku, ki se ga je lotil že v zbirki *Reka (Nočna vožnja)*. Nekoliko drugačen dialog, kot smo ga vajeni iz prejšnjih zbirk, Zupan vzpostavi v pesmi *Lokomotive*, kjer se naveže na svojega literarnega učitelja Williama Carlosa Williama, vendar tokrat v svoje verze ne vplete samo Williamsovih, ampak celo interpretira eno njegovih pesmi, česar smo bili doslej vajeni le v njegovih esejih (npr. *Svetloba znotraj pomaranče, Rilke proti Novim fosilom*). Drugače kot v prejšnjih zbirkah se loti tudi motivnega prepleta med Flaubertovo knjigo *L'Education sentimentale* in svojo istoimensko pesmijo, kjer uporabi tipičen postopek medbesedilnega aludiranja in izposoje, saj v pesmi nastopa Friderik, ena glavnih oseb romana. Navezave omogočajo vzporedno branje dveh različnih zgodb in s tem širijo pomenko razsežnost pesmi, s postopkom pa je pesnik ustvaril svojevrstno nadčasovnost in občutek večnega trajanja, impliciran tudi z zaključnimi verzi pesmi »kot jaz zdaj strmim iz viseče mreže proti / morju, ki se počasi guba in le previdno pomika naprej.« (*Lokomotive* 36).

V zbirki *Lokomotive* je izrazito povečano število medbesedilnih navezav, izraženih zgolj z omembami posameznih avtorjev, in to zmanjšuje njihovo pripovedno širino in pluralnost interpretacij. V prejšnjih zbirkah smo bili namreč priča obsežnejšemu naboru citatov, aluzij in drugih postopkov, katerih primarna funkcija je nadgradnja pomena, ki povečuje sporočilnost Zupanovih pesmi. To plast v pričujoči zbirki predstavljajo intermedialne povezave, ki jih je več kot v ostalih zbirkah – in tudi njihove funkcije so večplastne. Na splošno v zbirki prevladujejo poljudne navezave, kar omogoča razmeroma dobro dostopnost in razumljivost širšemu krogu bralcev.

V zbirki se prvič pojavi večje število navezav na imena iz popularne kulture, pri katerih gre za nov način oziroma pesniški postopek, s katerim avtor ponazarja prepad med popkulturo in tako imenovanim instantnim načinom življenja in dojemanja sveta ter med svetom umetnosti, ki kljub vsemu velja za hermetično zaprt prostor, v katerega lahko vstopamo z nekoliko večjo mero domišljije, dojemljivosti in tudi literarnega znanja. Tovrstnih navezav je v naslednji zbirki še več in njihova funkcija je še bolj izpiljena.

Prelom glede vrednot in pogleda na svet v zbirki *Jesensko listje*

Pri analiziranju poezije se je treba izogibati pretiranemu pojasnjevanju elementov poetskega sveta s pomočjo primerjav in vzporednic s pesnikovim življenjem, saj lahko kmalu zaidemo v slepo ulico. Vendar se v primeru pesniške zbirke *Jesensko listje* tovrstnemu vzporejanju težko izognemo, saj njena noviteta in svežina izhajata ravno iz prelomnice v Zupanovem življenju, ko mu je bila poleg nekdanje primarne vloge pesnika dodeljena še vloga očeta, ki je nekdanjo vlogo hitro izrinila s prestola. Pesnik o teh občutjih spregovori v intervjuju, kjer pravi, da se je po rojstvu sina spremenilo predvsem njegovo »stanje duha, ki je zdaj, ko nikoli več ne boš mogel reči, da si sam, popolnoma drugačno, pravzaprav nepredstavljivo za tiste, ki te izkušnje nimajo«,⁶ v njegovi poeziji pa se novo stanje kaže predvsem v razkolu med nekdanjim ustvarjanjem, zaznamovanim z individualističnimi sprehodi po zgodovini prebranih del, videnih umetninah in poslušanih pesmi, ki so elementi izključno Zupanovega sveta ter med zavedanjem, da sedaj obstaja nekaj, kar vse to presega in postavlja v drugačno luč tudi pesniški položaj.

Ti dve komponenti se prepletata in svoje mesto iščeta tudi v osrednji pesmi, ki nosi enak naslov kot zbirka, za katero Zupan na eni strani pravi, da je »/n/jena osnovna značilnost, da prihaja iz istega zajetja. Na njem je tabla z napisom: Pričakujemo dojenčka. Ne moti!«,⁷ po drugi strani pa je pesem prepletena z raznolikimi funkcijami medbesedilnih postopkov. Potujemo namreč med verzi z ironično-humornimi prebliski, kompleksnimi in enostavnejšimi razširitvami pomenskega polja, med prepleti citatov, ki so ponekod grafično poudarjeni, drugod skoraj neprepoznavni, priča pa smo tudi nepogrešljivim dialogom predvsem s pesniki, pri katerih je Zupan odgovore na svoja vprašanja iskal že prej. Ravno preplet vseh naštetih funkcij v homogeno tvorbo je postopek, ki ga v takšni obliki v pesnikovem pisanju še nismo srečali, hkrati pa postavlja prenovljena pesniška drža celotno sporočilno polje medbesedilnih navezav v drugačno luč, saj izhaja iz pesnikovega zavedanja, da so določene stvari dojemljive in ujemljive šele na podlagi izkustva ter da vseh odgovorov na svoja vprašanja nekaj časa ne bo dobival po ustaljeni poti dialoga s tujim, temveč se jih bo učil od svojega sina. Sintezo razdvojenih občutij omogoča ravno pesnikovo zavedanje prej omenjenega razkola, ki omogoča preureditev in vzpostavitev drugačnega sveta, kjer tudi nova komponenta dobi avtonomno mesto, s čimer je omogočeno, da pesniški svet lahko postane znova uravnotežen.

Zupan ravnovesje na ravni celotne zbirke vzpostavi zelo hitro in tako pesmi še zdaleč ne preidejo zgolj v ubesedovanje fascinacije ob rojstvu sina, temveč so funkcije medbesedilnosti enakomerno uravnotežene in v nekaterih pesmih še vedno z enako močjo kot prej prodira na površje zupanov-

ska ironija, ki je tokrat implicirana tudi z mnogimi bolj zapleteno grajenimi postopki, kot smo jih bili v prejšnjih pesmih s funkcijo ironičnega slikanja vajeni (npr. *Pesem za Nika Grafenauerja*, kjer gre za prenos pesmi Marcina Swietlickega v slovensko kulturno okolje). Na drugi strani pa smo v nekaterih pesmih priča tudi nepopisni mehki in milim tonom, ki zmorejo rasti samo iz očetovske ljubezni (*Najis pikanta, Potovanje iz vrta*) in funkcije medbesedilnih navezav so v teh primerih podrejene zamaknenosti nad sinovim dojetjem sveta, jezik pa je edini medij in primerno orodje, s katerim skuša Zupan prodreti v prostranstva, kamor je prej pot vodila izključno skozi vrata otroštva, zdaj pa mu sin s svojo nedolžnostjo in zaupljivostjo odstira nova obzorja, ki so mu bila doslej popolnoma neznana.

Nova perspektiva funkcij medbesedilnih postopkov skozi sanjsko prizmo v zbirki *Copati za hojo po Kitajski*

V zbirki *Copati za hojo po Kitajski* iz vidika funkcij medbesedilnega navezovanja na prvi pogled ni opaziti posebnih presežkov, vendar je to prva izmed zbirk, ki sicer s prenovami ustaljenih postopkov in funkcij ne naredi nobenega velikega koraka, kljub vsemu pa je v njej uspešno razsejanih mnogo drobnih korakov, ki sicer s svojo navidez kaotično umeščenostjo in razporeditvijo ne signalizirajo dovolj jasno, kam je pesnik s svojim ustvarjanjem pravzaprav sploh namenjen, kljub vsemu pa vztrajno začrtujejo novo pot, ki jo bo še treba dobro uhoditi.

Ena najopaznejših novitet je zasidrana že v naslovih nekaterih pesmi, ki signalizirajo prehode v sanjske svetove (*Sanjska knjiga I, Sanjska knjiga II, Popoldanska sanjska pesem*), kjer so možnosti ustvarjanja, realizacije želja in razprtosti kril domišljije veliko bolj široke kot v realnosti. Tovrstno ubesedovanje skozi prizmo sanjskih podob pa v drugačno perspektivo postavlja tudi ustaljene funkcije medbesedilnosti, ki smo jih srečevali v prejšnjih zbirkah. Prenovitev je v pričujoči zbirki vezana na funkciji ironije in parodije, ki sta tokrat zaradi aplikacije v okviru sanjskih podob drugačni, saj je njihova ostrina v kontekstu sanjskega izrazito zmanjšana, hkrati pa v ospredje prodira humor, ki se v zbirki tudi v pesmih brez medbesedilnih navezav prvič uspešno prebije v prvo bojno linijo (npr. *Traktoristi so največji filozofi*). Aplikacijo ironije skozi prizmo sanjskega sveta bi lahko razumeli tudi kot inovativen postopek, s katerim lahko pesnik še bolj direktno in ostro izraža svoje mnenje ter videnje sveta, ki kljub vsemu izzveni v omiljeni obliki.

Svojevrsne variacije, ki spada v prej omenjeno skupino drobnih, a vendar nezanevarljivih korakov, se Zupan loti tudi v pesmi *Žalost vedno bo s*

podnaslovom *po G. Bennu*, kjer je uporabljen postopek, s katerim smo se srečali že v pesmi *Nevidno (po Robertu Hassu)* iz zbirke *Nafta*, le da je tokrat funkcija medbesedilne navezave spremenjena. Na eni strani Zupanu izhodiščna pesem rabi kot vir navdiha, vendar je na koncu primarna funkcija medbesedilne navezave vzpostavljanje zrcalne slike in grajenje protislovja optimistični viziji, s čimer pesnik izrazi individualno vizijo in lastno dojetje sveta, za doseg tovrstne avtonomne drže pa je bilo, kot vidimo, potrebno dolgo potovanje po tujih pesniških pokrajinah in dolgotrajno učenje od predhodnikov. Podobno osamosvajanje se je pojavljalo že od zbirke *Nafta* naprej, vendar je tokrat izoblikovanost popolnoma unikatne vizije in trdne zasidranosti na lastni poti prvič v ospredju ne samo v posameznih pesmih, temveč v vseh. V tem popolnoma individualnem svetu se dogaja, da vsi poskusi ne naletijo več na tako plodna tla, kot so naleteli ob preizkušanju preverjenih formul, vendar je izhodišče produktivno, saj navadno nobena stvar ne uspe v prvem poskusu in na novo zastavljeni pesniški poti, ki se mora še dodobra izpiliti, ima pesnik na voljo še mnogo poskusov.

Ob uvidenju prej omenjenega rojstva nove faze pesniškega ustvarjanja lahko tudi naslov zbirke razumemo kot znak nove usmeritve, kamor je pesnik namenjen. Od *Suter* naprej, kjer je bila Amerika glorificirana, je prehodil dolgo pot, na kateri je najprej spoznal, da se bolj domače počuti v evropski poeziji, zdaj pa je očitno napočil čas, ko si mora pesnik obuti copate in se odpraviti na Vzhod, kjer ga čakajo še neraziskane rešnice. Zupan se v zbirki distancira do potrošniško naravnane družbe in z ubesedovanjem grotesknih podob implicira zaton vrednot, hkrati pa v posameznih pesmih že išče načine, kako ubežati sedanjosti in se prebiti v območja, kjer je »/v/se, kar se sliši, opisano z letom / utripajočih kresnic skozi zanihano trsje« (*Copati* 16). Nova pot bo morda doživela razmah že v naslednji zbirki.

Sklep

Zupanova poezija se sprehaja po raznovrstnih svetovih in je v nekaterih zbirkah trdno vpeta predvsem v literarni svet, drugod v svet glasbe ali likovne umetnosti, vseskozi pa je čutiti valovanje, ki nas na potovanje od prve do zadnje zbirke ponese čez širna prostranstva. Zanimivo je, da kljub številnim metamorfozam, ki smo jim iz zbirke v zbirko priča, pesnik rdečo nit v kontekstu medbesedilnega navezovanja ves čas ohranja in jo le nadgrajuje, zato se je v uvodu izraženi namen, z analizami in opazovanjem izvora medbesedilnih navezav osvetliti značilnosti Zupanove poetike, izkazal za ustreznega in utemeljenega. Iz analiziranega gradiva je namreč

razvidno, da vzpostavljajanje dialoga z literati, glasbeniki, slikarji in filozofi kaže na globlje miselne prvine lirike. Dialogi z drugimi pesniki in medbesedilne navezave so odsotni le v zbirki *Nasledstvo*, ki pa je snovno-motivno zelo koherentna in zaprta izključno med zidove Zupanovega sveta, kar je povezano ravno z odsotnostjo kakršnega koli dialoga s tujim. Pesnik se v tej zbirki namreč popolnoma umakne v preteklost ter se trudi redefinirati odnos do sebe in lastnega ustvarjanja, tovrsten umik pa je impliciran tudi z nepripravljenostjo za dialog s tujim.

V pesmih, kjer se medbesedilnost pojavlja, gre v večini primerov za osrednji postopek in v zbirkah (z izjemo *Nasledstva*) je zastopanost medbesedilnih pojavitev v povprečju med 40% in 60%⁸ vseh pesmi iz posamezne zbirke, kar pomeni, da je uvodna ugotovitev o medbesedilnosti kot zaščitnem znaku Zupanove poezije tudi empirično utemeljena. V Zupanovi poeziji gre večinoma za premišljeno uporabo medbesedilnih signalov, ki zavzemajo različne funkcije, spreminjajoče se iz zbirke v zbirko. V *Sutrah* so bile medbesedilne navezave izraz navdušenja nad beatniki, zato je Zupan njihove citate intenzivno vključeval v svoje pisanje, čeprav s pesniki še ni vzpostavljajal pravega dialoga. To se je spremenilo v naslednjih zbirkah *Reka* in *Odpiranje delte*, v katerih ima osrednjo vlogo prepletanje Zupanovega razmišljanja z različnimi filozofijami ter prelivanje verzov pesniku ljubih avtorjev v lastno pisanje. V zbirki *Nafta* zavzamejo medbesedilne navezave osrednjo funkcijo gradnje ironije, v *Lokomotivah* pa se začnejo vse v prejšnjih zbirkah poudarjene funkcije uravnovešati. *Jesensko listje* prinese novost na področju vrednostnega sistema, saj naenkrat osrednjo vlogo v Zupanovem življenju zavzame rojstvo sina, zato so tudi funkcije medbesedilnosti prilagojene slikanju intime ter novemu vrednotenju sveta. *Copati za hojo po Kitajski* večinoma stopajo po utrjeni poti prejšnjih zbirk, vendar zarisujejo tudi inovativne tirnice, kamor se bodo morda usmerile nadaljnje zbirke. Plat, ki smo jo pri opazovanju uporabe medbesedilnosti nekoliko zanemarili, je estetska funkcija uporabljenih postopkov. V segmentih, kjer so tuji verzi umetniško prepleteni z Zupanovimi in se slogovno, oblikovno ter vsebinsko popolnoma skladajo s primarnim pesniškim utripom, je estetska funkcija zelo izpostavljena. Zupanove težnje k estetskemu pisanju so se sicer iz zbirke v zbirko spreminjale, jasen pokazatelj za izpostavljenost estetske funkcije pa so med drugim tudi vrste uporabe medbesedilnih postopkov. Izkaže se, da je v zbirkah oziroma pesmih, kjer prevladujejo elitistične navezave, tudi estetska funkcija izpostavljena, kar ponovno potrjuje uporabnost izbrane metode za analiziranje Zupanove poetike.

Na podlagi analiz smo ugotovili, da so intertekstualne navezave tista komponenta Zupanove poezije, ki marsikdaj prodre do samega bistva njegove celotne poetike, saj je pesnik v marsikaterem dialogu s tujim dobil

odgovore na vprašanja, ki bi sicer še vedno plavala po nasičenem nebu njegovih poetskih svetov. Z opredelitvijo funkcij medbesedilnih postopkov je bilo mogoče uspešno predstaviti enega izmed vidikov Zupanove avtopoetike ter opredeliti razsežnosti, ki jih njegova poezija pridobiva v dialogu s tujimi avtorji. Funkcije so se torej izkazale kot dobri pokazatelji nekaterih ključnih mest v Zupanovi pesniški drži in potrditve je bilo mogoče poiskati tudi na drugih mestih znotraj njegovih razmišljanj o literaturi.

OPOMBE

¹ Angleščina: *Psalms*, prevajalec Nikolai Jeffs, Tennessee: University of Tennessee, 1994, francoščina: *Poésie slovène contemporaine*. Prevajalka Suzana Koncut. Marseille: Autres Temps, 1994, nemščina: *Beim Verlassen des Hauses, in dem wir uns liebten*. Prevajalec Fabian Hafner. Residenz Verlag: Dunaj, 2000; *Immer bleibt das Andere: Gedichte*. Prevajalec Fabjan Hafner, München: C. Hanser, 2008, poljščina: *Przygotowania do nadejszcia kwietnia*. Prevajalki Katarina Salamun-Beidrzycka in Zielona Sawa. Krakow, 2001, hrvaščina: *Príprave za dolazak travnja*. Prevajalca Josip Osti in Milos Durdevic. Zagreb: Konzor, 2001, španščina: *Poesia Eslovena Contemporanea*. Prevajalca Marjeta Drobnič in Pavel Fajdiga. Buenos Aires, 2006, portugalščina: *Trezê Poetas Eslovenos*. Prevajalec José Meira. Lisboa 2008.

² V verzih pesmi *Alkimija srca* se pojavi navezava, ki na prvi pogled vzpostavlja enoznačno referenco, izkaže pa se, da gre za eno izmed srčik pesmi, ki je kot prenovitev povezana celo z naslovom. Verz »tudi midva sva bila kot pesem, eno, hrepenenje / Konfucija« (Sutra 49) se namreč navezuje na Konfucijevo filozofijo, ki pravi, da je ljubezensko hrepenenje lepše kot najlepša realnost, zato mu predstavlja pomembno vrednoto. Ob podrobnejšem poznavanju Konfucijevega dela naletimo tudi na besedo alkimija, ki je v njegovem vokabularju pomenila transformacijo nevednosti v modrost. Tukaj lahko prepoznamo stično točko z Zupanovo prenovitvijo v sintagmo *alkimija srca*, saj gre pri obeh za izvorno prirojitev osnovnega besednega pomena. Sicer ni mogoče zagotovo dokazati, da je Zupan imel v mislih Konfucijevo alkimijo, gre pa zagotovo za zanimivo pomensko stičišče obeh filozofij.

³ V pesmi *Angel* Zupan opisuje moč angelskega jezika, v katerem se lahko pravzaprav pogovarja z vsem univerzumom, vendar kljub mogočnosti tega jezika obstaja trenutek, ki ga ni moč ubesediti. Če angel, ki bi ga lahko razumeli kot Zupanov navdih in tisto gonilo, ki je v ključnih trenutkih kažipot k harmoniji, ne najde zavetja v ženski kot simbolu za ljubezen, besede okamenijo in vse skrivnosti ostanejo nerazvozlane. V zadnjih verzih zapiše, da skrivnost kozmosa ne more biti udejanjena, dokler angel jezika »v tebi ne bo našel svoje »popolne oblike, če se v tvojih mehkih / sanjah ne bo razpršil in ponovno sestavil« (Reka 58). Na prvi pogled eksplicitne medbesedilne navezave v pesmi niso razvidne in nanje nas opozori ravno zadnji verz pesmi, ki je grafično označen. Gre namreč za navezavo na Tomaža Šalamuna in njegovo zbirko *Metoda angela*, kjer so v pesmi *In moje usode gleda ...* verzi »Vedno angel. / Ko pride do svoje popolne oblike se / razprši.« (103). Pri navezavi gre za prenovitev citata, saj Šalamun v pesmi govori o sebi in svoji usodi, kjer pride do točke, ko ne more več pisati, in citirani verzi se nanašajo na to občutenje konca. Zupan pa sporočilo sintagme prevrednoti in elementu razpršitve doda ponovno sestavljanje, torej se pri medbesedilnem navezovanju pojavi disimilacija, saj Zupan ne goji prepričanja, da se jezik, ko doseže popolno obliko, lahko le še razprši, temveč izrazi drugačno filozofijo, ki jo je v poznejših zbirkah tudi vedno znova uspešno realiziral. Verjame namreč, da je po tem, ko je dosežena popolna oblika, treba poiskati novo, torej drugačno, svežo plast jezika, in

se ji približevati. Citat je torej znotraj pesmi prilagojen specifičnemu kontekstu in funkcija medbesedilnosti je na eni strani nadgradnja pomena, na drugi strani pa je v primeru poznavanja reference tudi sredstvo vzpostavljanja distance do tuje filozofije in apliciranja lastne.

⁴ »Sam se ne branim več, če se deli in asociacije na neki tuj jezik znajdejo v mojem pisanju. Nisem več paničen. /.../ Če se mi je to dogajalo, sem se vrnil v svojo lastno sled in izbrisal vse tuje stopinje, da bi ohranil identiteto. Danes tega ne delam več.« (»Oceanska« 238).

⁵ Pesem *Nevidno* je podnaslovljena »po Robertu Hassu« (*Nafta* 47), s čimer je navezava jasno nakazana, nekoliko težje pa je odkriti dejansko Hassovo pesem, s katero Zupan komunicira. Pesem *Nevidno* je namreč sestavljena zgolj iz treh krajših verzov, za katere se izkaže, da so variacija na eno izmed kitic iz Hassove pesmi *The beginning of September*, kjer se tretja kitica glasi »In the summer / peaches the color of sunrise / in the fall / plums the color of dusk.« Zupan variira Hassovo podobo spreminjajočih se barv sliv in breskev ter namesto njih uporabi motiv poljskega maka, ki je »na začetku maja rdeč, / ob koncu junija blede roza.« (*Nafta* 47). Pri medbesedilni navezavi gre torej za imitacijo stilema, saj so verzi oblikovno zelo blizu Hassovim, v Zupanovo zgoščeno verzno podobo pa je pravzaprav uspešno ujet pridih celotne Hassove 16-kitične pesmi, kjer se razvijajo prepleti barvnih podob. Funkcija medbesedilne navezave na predlogo je, da pesnik iz nje črpa navdih in zgosti podobe iz Hassove pesmi v krajšo, sporočilno bogato obliko.

⁶ Intervju dosegljiv: http://www.airbeletrina.si/index.php?option=com_content&task=view&id=50&Itemid=75, na dan 13.12.2009.

⁷ Glej opombo 6.

⁸ Zbirke: *Sutre*: 64%, *Reka*: 48%, *Odpiranje delte*: 24%, *Nafta* 41%, *Lokomotive*: 71%, *Jesensko listje*: 57%, *Copati za hojo po Kitajski*: 38%.

VIRI

- Zupan, Uroš. *Sutre*. Ljubljana: Aleph, 1991 (Aleph/31).
 ---. *Reka*. Ljubljana: DZS, 1993.
 ---. *Odpiranje delte*. Ljubljana: Mihelač, 1995 (Itaka).
 ---. *Nasledstvo*. Ljubljana: Študentska založba, 1998 (Beletrina).
 ---. *Drevo in vrabec*. Ljubljana: LUD Literatura, 1999 (Prišleki).
 ---. *Nafta*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.
 ---. *Lokomotive*. Ljubljana: Študentska založba, 2004 (Beletrina).
 ---. *Jesensko listje*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006 (Prišleki).
 ---. *Copati za hojo po Kitajski*. Ljubljana: LUD Literatura, 2008 (Prišleki).

LITERATURA

- Avanzo, Miha. *Antologija ameriške poezije 20. stoletja*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986 (Bela krizantema).
 Benn, Gottfried. *Benn*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976 (Lirika).
 Blake, William. *Jerusalem: the emanation of the giant albion*. New Jersey: Princeton university press, 1991.
 Celan, Paul. *Celan*. Prev. Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985 (Lirika).
 Debeljak, Aleš. »Spanec, spanec.« *Sodobnost* 2 (1982): 173–175.
 Heraklitos Efeški: *Fragmenti*. Maribor: Obzorja, 1993 (Znamenja).
 Ginsberg, Allen. *Howl & other poems*. San Francisco: City light books, 2006.

- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS, 2000 (Literarni leksikon, 45).
— — —. »Medbesedilni odnosi, oblike in vrste.« *Literatura* 6 (1989): 147–162.
- Kolšek, Peter. »So solze pripravljene?« *Delo* 204 (3. 9. 2008): 19.
- Makovič, Zvonko idr. *Intertekstualnost & intermedialnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti, 1988.
- O'Hara, Frank. *The collected poems*. Ur. Donald Allen. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Osti, Josip. *Sarajevska elegija*. Ljubljana: DZS, 1993.
- Swietlicki, Marcin *Pesmi ignoranta*. Ljubljana: Center za slovensko književnost, 2002 (Aleph).
- Šalamun, Tomaž. *Metoda angela*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978.
- Vallejo, Cesar. *The complete poetry Cesar Vallejo, bilingual edition*. Ur. Clayton Eshleman. Los Angeles: University of California Press, 2007.
- — —. *Trilke*. Ur. Clayton Eshleman. Los Angeles: Wesleyan University Press, 2000.
- Milan Vincetič: »Knjiga prebujenih iluzij: Uroš Zupan: Copati za hojo po Kitajski.« *Včer* 183 (10. 8. 2009): 13.
- Williams, William Carlos. *Asphodel, that greeny flower & other love poems*. New York: New directions publishing corporation, 1994.
- — —. *The collected poems of William Carlos Williams: 1939-1962*. New York: New directions publishing corporation, 2001.
- — —. *Pictures from Brueghel*. Canada: Penguin books canada limited, 1962.
- — —. *William Carlos Williams*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999 (Lirika).
- Zupan, Uroš. »Oceanska jasnina kot kriterij.« *Spraševala* Darja Pavlič. *Literatura* 150 (december 2003): 225–244.

Funktionen und Bedeutungen von intertextuellen Bezügen in der Poesie Uroš Zupans

Schlüsselwörter: Slowenische Poesie / Zupan, Uroš / Intertextualität

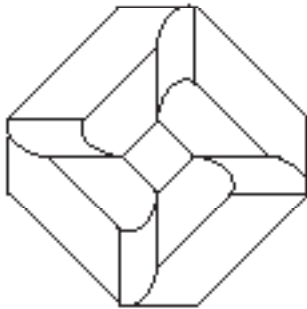
Die dichterische Welt Uroš Zupans ist dicht vernetzt mit unzähligen intertextuellen Bezügen, deswegen fragt sich man natürlich auch, was für eine Rolle diese Bezüge in Zupans Schöpfen eigentlich spielen. Der vorliegende Artikel konzentriert sich vor allem auf die Funktionen der intertextuellen Vorgänge und versucht damit die Hauptmerkmale von Zupans Poetik zu enthüllen und zu identifizieren. In der Poesie des jungen slowenischen Dichters geht es mehr oder weniger um wohl überlegte Verwendungsweise von intertextuellen Signalen, die in jede Gedichtsammlung ganz unterschiedliche Funktionen übernehmen. In der Sammlung *Sutre* sind intertextuelle Bezüge z.B. ein Ausdruck der Begeisterung über Beatniks – hier hat Zupan Beatnik-Zitate ganz intensiv rein in sein Schreiben inkorporiert, hat aber mit anderen Dichtern

noch in keinem richtigen Dialog gestanden. Dies kam zu einer Wende in der nächsten zwei Gedichtsammlungen *Reka* und *Odpiranje delte*, wo sich Zupans Stimme mit Stimmen der unterschiedlichen Philosophien und Weltansichten vermischt. In der Sammlung *Nafta* haben intertextuelle Bezüge die Funktion des Ironischen, in *Lokomotive* treten aber alle diese aufgezählten Funktionen in einem Gleichgewicht auf. *Jesensko listje* bringt dann wieder eine interessante Neuigkeit mit: ein neues Wertsystem. Da der Dichter Uroš Zupan gerade in dieser Zeitperiode zum Vater wurde, übernehmen dem zu Folge auch die intertextuellen Vorgänge die Funktion des Darstellens dieser neuen Welt und einer neuentstandenen Intimität. *Copati za bojo po Kitajski* bringen mit sich nichts besonders Neues, deuten aber leicht schon auf eine neue, innovative Richtung, die sich wahrscheinlich in den kommenden Gedichtsammlungen weiterentwickeln wird.

Es ist deutlich zum Vorschein gekommen, dass intertextuelle Bezüge in der Poesie Uroš Zupans genau die Komponente sind, die den Leser näher zu dem schieren Wesen von Zupans Poetik bringen. Denn der Dichter hat gerade im Dialog mit fremden Zitaten Antworten auf viele eigene Fragen gefunden, die sonst noch immer auf dem dichten Himmel seiner poetischen Welt offen stehen würden.

Junij 2010

Kritike



Prožno in vključujoče

Marko Juvan: *The History and Poetics of Intertextuality*. Prev. Timothy Pogačar.

West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2008.

Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina c. XV. 8, SI-10001000 Ljubljana

jelka.kernev-strajn@guest.arnes.si

Navzlic poplavi teoretske literature, značilne za dobo, v kateri živimo, se ne zgodi vsak dan, da bi ugledna tuja založba izdala znanstveno monografijo slovenskega avtorja. Zato lahko izid takšne knjige upravičeno proglasimo za dogodek in knjigi na tem mestu posvetimo nekaj besed, še zlasti, ker pri nas doslej ni bila deležna ustrezne pozornosti.

Komparativistu Stevenu Tötösyju de Zepetneku, uredniku zbirke *Comparative Cultural Studies* pri univerzitetni založbi Purdue University Press (Indiana, ZDA) se je zdelo vredno tvegati in za izdajo pripraviti ter na trg lansirati še eno knjigo o intertekstualnosti. O tveganju govorim zato, ker je bila Juvanova obsežna knjiga z naslovom *Intertekstualnost* sprva na voljo samo v slovenščini, saj je kot 45. zvezek znanstvene edicije *Literarni leksikon* pri DZS (ZRC SAZU) izšla že leta 2000. Tedaj je naletela na nadvse ugodne odzive v domačem in tudi mednarodnem prostoru (glej oceno v *Revue des études Slaves* 2/3, 2001 in poročilo Jacka Kozaka na *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.4, 2000), tako da je bilo povabilo tuje založbe, ki je sledilo, samo še vprašanje časa. In dejansko je bil potreben čas, da je avtor, kot je mogoče ugotoviti iz primerjave pričujočega angleškega prevoda z izvirnikom, besedilo, preden ga je prepustil prevajalcu – z njim pa je, kot pravi, ves čas tesno sodeloval – predelal. Zato ni presenetljivo, da je knjiga dobila tudi nekoliko spremenjen naslov, iz *Intertekstualnosti* se je prelevila v *History and Poetics of Intertextuality*. Ob publikaciji s takšno genezo se med drugim postavi tudi vprašanje, kako se prevedena in predelana različica razlikuje od svoje predloge in kaj specifičnega prinaša v primeri z drugimi, sočasnimi monografijami o isti temi.

Zahtevne prevajalske naloge se je lotil Timothy Pogačar, Američan slovenskega porekla, ki poučuje na Bowling Green State University, kjer je tudi predstojnik oddelka za nemščino, ruščino in vzhodnoevropske jezike ter od leta 1994 urednik edicije *Slovene Studies: Journal of the Society of Slovene Studies*. Zato ne preseneča, da se angleški prevod bere povsem tekoče, čeprav je Juvanov tekst pravi »mozaik citatov«, kar naloge prevajalca zagotovo ni olajšalo. In sploh je razmerje med prevodom in predlo-

go v tem primeru produkt večkratnega medbesedilnega postopka, ker je *Intertekstualnost* kot predloga vključena v kontekst novega jezika, transformirana in preurejena ter seveda prevedena.

Natančno branje prevedene različice pokaže, da v primerjavi s predlogo ne gre samo za prestrukturiranje v zaporedju in razvrstitvi poglavij in podpoglavij, ampak tudi za vključitev novih prvin, mestoma pa je zaznaven celo rahel premik perspektive, saj je avtor svojo prvotno verzijo dopolnil z vrsto dodatnih, novejših referenc (npr. Landow, Orr, Tötösy, Keunen). To je opaziti že v prvem, uvodnem poglavju angleške različice, kjer avtor, sklicujoče se na literarne raziskave z vidika digitalne tekstualnosti in hiperteksta, konkretno na izsledke Georgea P. Landowa, opozarja na bistveno spremembo statusa teksta v času, ki je pretekel med tem, ko se je v Franciji (leta 1967) prvič pojavil pojem intertekstualnost, in današnjim časom, ko zaradi vpeljave digitalizacije meja med avtorstvom in bralstvom postaja čedalje bolj porozna in zabrisana, saj hiperteksta z njegovimi neštetimi povezavami ni mogoče prebrati niti linearno niti v celoti. Bistvo intertekstualne naravnosti je namreč ravno v tem, da tudi pri branju tradicionalnega teksta zavira linearno branje, ker posamezne tekstne elemente povezuje s spominom na že prebrano, na nekoč že osvojene, potem pa pozabljene strukture, ki tako vnovič postanejo del bralske paradigme. Juvan potemtakem ne pretirava, ko zatrjuje, da je intertekstualnost pojem z izjemno usodo; nastal je kot »abstraktna prvina teoretskega razmisleka« in se v dobrih dveh desetletjih transformiral v »materialno zaznavno vsakdanjo izkušnjo« (*History* 1). Branje hiperteksta ga upravičeno spominja na »nomadsko misel« Deleuza in Guattarija, digitalna tekstualnost pa napotuje na njuno pojmovanje rizoma (*History* 2). Sklepamo torej lahko, da je intertekstualnost kot koncept že ob svojem nastanku poleg transdisciplinarnega družbenokritičnega in subverzivnega naboja vsebovala določen vizionarski potencial, ki je tistim, ki so pojem prvi uporabljali, verjetno ostal prikrit. Saj tedaj, ko je Julia Kristeva neologizem skovala, nihče ni mogel predvideti tako bliskovitega razvoja digitalizacije, ki se je zgodil ob koncu 20. stoletja, in njegovega vpliva na literarno produkcijo. To spoznanje bi lahko bilo dodaten argument v prid tezi, ki nikakor še ni splošno sprejeta, a je Juvanovo izčrpno naracijo in argumentacijo v *History* mogoče razumeti kot njen zagovor; da se je med strukturalizmom in poststrukturalizmom zgodil prelom, in to ne le metodološki, marveč tudi epistemološki.

Koncept intertekstualnosti – da nekoliko osvežimo spomin – se je pojavil v trenutku, ko je čas zanj dozorel, se pravi natanko tedaj, ko se je statično pojmovanje teksta dokončno izpelo in so teoretiki svojo pozornost usmerili na njegove robove. Tako je bil samo še korak do vpeljave koncepta, ki naj bi omogočil prestop iz ene paradigme v drugo, se pravi v sub-

verzivno prakso tako literarnega kot teoretskega pisanja, ki naj bi s spodbijanjem dotedanjih pojmovanj resnice, subjekta, strukture, znaka, teksta in pomena skušala spodnesti poznokapitalistični pogled na svet, hkrati s tem pa tudi tradicionalne poglede na literarno avtonomijo. Vlogo teoretskega izhodišča so odigrali sočasni filozofski tokovi, predvsem Derridajeva kritika zahodnega logocentrizma in koncept *écriture*, kot so jo prakticirali pripadniki skupine, zbrane okoli revij *Tel Quel* in *Critique*, lingvistika, zlasti de Saussurjeva obravnava anagramov, psihoanaliza, teorija diskurza in Bahtinov koncept dialoščnosti, skupaj z njimi pa tudi številna literarna dela, ki so tematizirala dokončen izstop iz epistemološke paradigme, ki je postavila človeka v središče sveta.

History je izčrpen opis in kritičen prikaz zgodovine in teorije intertekstualnosti, ki jo avtor motri tako v njeni ontološki in revolucionarni teoretski razsežnosti kot tudi v njenih »stilističnih aplikacijah«. Obenem je tudi poskus oblikovanja poetike intertekstualnosti, ki hoče biti čim bolj prožna in vključujoča, zato je avtor v svojo obravnavo pritegnil tudi vse pojme, v katerih je mogoče prepoznati predhodnike intertekstualnosti. Ta vključujoča naravnost je razlog, da delo ni omejeno na prikaz citatnosti, to je tiste posebne intertekstualnosti, ki je domena literarne vede in metode, kot jo prakticirajo na primer Riffaterre, Genette, Jenny, Lachmann, Oraić in vrsta drugih, pač pa seže daleč v zgodovino pojava in hkrati v Teorijo, se pravi, da upošteva razvoj tako imenovane obče intertekstualnosti od Kristeve in Barthesa do novega historizma.

Ena od posebnosti *History* v primerjavi z drugimi deli s podobno tematiko je v tem, da se ne osredinja samo na teoretike, ki so delovali v zahodnih deželah, kjer se je rojevala Teorija, ki je proizvedla koncept intertekstualnosti, ampak se intenzivno posveti tudi teoretski dediščini in intertekstualni literarni praksi vzhodnoevropskih in srednjeevropskih držav, se pravi avtoricam in avtorjem iz Rusije, Avstrije, Italije, Slovaške, Poljske, Hrvaške, Srbije, še zlasti pa tistim iz Slovenije. Ob primerjavi angleške različice z njeno slovensko predlogo je nemudoma opaziti, da je v *History* izpadlo poglavje o intertekstualnosti na Slovenskem. Toda pozorno branje kmalu razkrije, da je odsotnost slovenski intertekstualnosti posvečenega poglavja knjigi kot celoti prej v prid kot v škodo, saj avtorjevo naracijo, argumentacijo in deskripcijo nenehno prečijo sklicevanja na intertekstualne pojave iz slovenske književnosti – od *Brižinskih spomenikov* preko Janeza Svetokriškega, Janeza Damascena Deva, Prešerna, Jenka, Kosovela do Marka Švabiča in Branka Gradišnika ter nekaterih mlajših avtorjev – vselej tako, da stojijo ob zgledih iz svetovne književnosti. Posebna pozornost je namenjena tudi avtorjem z etnično mešanih ozemelj (P. P. Pasolini, Fulvio Tomizza, Florijan Lipuš, Peter Handke, Jani Oswald). S takšnim

sopostavljanjem in implicitnim primerjanjem avtor diskretno umešča slovensko literaturo v kontekst svetovne kulture. Kulture, in ne zgolj literature, pravim, ker je ravno tu opaziti naslednji pomemben poudarek in hkrati odmik od angleške izdaje v primerjavi s predlogo, obenem pa tudi posebnost *History* glede na druge, podobne publikacije. Avtor namreč ne skriva, da skuša vzpostaviti dialog s primerjalnimi kulturnimi študijami in da je knjiga uglašena z načeli, ki jih je v stroko nedavno vpeljal prav Steven Tötösy de Zepetnek (*History* 7). In to nikakor ni naključje. Dejansko je časovni razmik med izidoma obeh Juvanovih knjig, slovenske in angleške, sovpadel z obdobjem, ko se je zanimanje svetovne literarne javnosti odvrnilo od velikih »teoretskih metropol« in se usmerilo na obrobje, se pravi na vzhod in jug. Tako sta tudi slovenska literatura in literarna veda, skupaj s slovaško, češko, hrvaško in drugimi, postali enakovreden del svetovne literature. Ta nova naravnost je tradicionalni komparativistični kozmopolitizem prenovila, tako da je vanj vključila literarne in teoretske prakse manj razširjenih jezikov. Danes, ob pospešeni prevajalski dejavnosti te prakse postopoma postajajo sestavni del svetovne književnosti, in potemtakem, če dosledno sklepam naprej, tudi jeziki, v katerih se ta književnost piše, postajajo svetovni jeziki. To spoznanje med drugim potrjuje nesluten razcvet translatalogije v zadnjem desetletju, zato je razumljivo, da je tudi v *History* prevajanje uvrščeno med intertekstualne postopke (*History* 31–33). Toda intertekstualnost ni samo interdisciplinaren pojav, ki preči meje med posameznimi disciplinami, umetnostmi in diskurzi, je tudi izrazito interkulturen pojav, in sicer v geografskem, nacionalnem in družbenozgodovinskem smislu (*History* 7). Bistveno je, meni avtor, predvsem spoznanje, da je novo ustvarjeni koncept intertekstualnosti pomagal oblikovati po eni strani povsem nov, poprej še neobstoječ konceptualni okvir in teoretsko konceptualizacijo, po drugi strani pa je postal uporaben za označevanje pojavov (različna razmerja, vzpostavljena med teksti), ki so obstajali že prej, a so bili drugače poimenovani, na primer topos, aluzija, citat, imitacija, parafraza, parodija itn. na eni strani, ter spomin, vpliv, tradicija, metakomunikacija na drugi strani. Glede na to avtor že v uvodnem poglavju – ta v primerjavi s slovensko različico nameni več besed historiatu koncepta v okviru francoske Teorije – napove prikaz razvoja v pojmovanju intertekstualnosti kot skupne značilnosti vseh tekstov in preučitev razvoja citatnosti, razumljene kot stilistične in poetične značilnosti samo določenih literarnih besedil, žanrov in smeri; sklene pa uvodno poglavje s tematizacijo lastne pozicije, s katere se je lotil pisanja knjige, in sicer tako da zajame historiat pojavljanja pojma in jedrnat pojasni okoliščine, ki so omogočile recepcijo intertekstualnosti na Slovenskem v poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih letih. To bo gotovo zanimalo zlasti

tuje občinstvo, saj gre, kot se izrazi avtor, za enkratni kronotop, v okviru katerega se je razvila slovenska različica lacanovske semiotike (*History* 10). Pojem intertekstualnost je namreč v Sloveniji prvi uporabil prav filozof Slavoj Žižek, in to pod neposrednim vplivom Kristeve in drugih sodelavcev revije *Tel Quel*. Pozneje ga je sicer opustil, je pa intertekstualnost posvojil kot metodo. Izraz se med tedanjimi teoretiki, ki so začeli uvajati izsledke francoske šole v slovensko misel, ni prijel. Zato, domneva avtor, je nastal vtis, da je bil v osemdesetih letih na novo odkrit, in sicer v tesni zvezi s prakso postmoderne literature.

Drugo poglavje na podlagi že omenjenih konceptualnih refleksij dokončno opredeli razliko med splošno intertekstualnostjo kot ontološko-kritičnim konceptom (*History* 44–46) in posebno intertekstualnostjo ali citatnostjo kot literarnovednim kritičnim konceptom (*History* 46–48) ter poda podrobni in razširjeni definiciji obeh, sklicujoč se na vse, ki so karkoli prispevali k razširitvi in uveljavitvi pojmov. Svoje ugotovitve podkrepi s primeri iz svetovne in slovenske književnosti, s tem da marsikateri slovenski primer nadomesti z zgledom iz svetovne književnosti, slovenske primere pa dopolni z zgoščenimi informacijami, da bi bili lažje dostopni tujemu bralstvu. Poleg tega predstavi selektivno zgodovino pojava tako znotraj evropske kot tudi slovenske literature in pokaže, da so se najpomembnejše oblike in zvrsti intertekstualnosti izoblikovale že tisočletja pred pojavom pojma. Na podlagi tega spoznanja se avtor posebej posveti preučevanju intertekstualnih oblik, kot so topos (razumljen kot temelj, na katerem je gradila vsa evropska literatura od antike do osemnajstega stoletja, danes pa lahko klasifikacije toposov razumemo kot enciklopedije določenih oblik intertekstualnosti in hkrati kot skladišče kulturnega spomina), citat (tu se avtor pri obravnavi pojma opre predvsem na temeljni deli Antoina Compagnona in Hermanna Meyerja), in aluzija, ki je teže razpoznavna kot prvi dve, saj se aluzivnost neposredno navezuje na igro in igrivost (*History* 26–30). Tudi pri predstavitvi imitacije, parafraze in prevoda avtor najprej na kratko pojasni izvor in obliko izrazov, nato postopek razloži na posameznih primerih iz domače in tuje literature. Posebno pozornost nameni parodiji, najstarejšemu in najproduktivnejšemu literarnemu žanru. Tu precej izčrpnije kot v slovenski predlogi zajame njen historiat in komentira njene številne literarne zglede. Ob vsem tem ne pozabi opozoriti tudi na tiste intertekstualne oblike in žanre, ki so manj razširjeni, a zato po njegovem nič manj konvencionalni. Takšna sta na primer palinodij in anagram (*History* 41). Iz povedanega se samodejno vsiljuje sklep, da intertekstualnost ni nič mlajša od besede. Zato je razumljivo, da sta Barthes in Kristeva hotela na vsak način preprečiti, da bi se njun novi koncept zreduciral na tradicionalne pojave v literarni zgodovini, saj, kot

skupaj z Barthesom poudarja avtor, intertekstualnosti ne smemo omejeva-
ti na vprašanje izvirov in vplivov v književnosti. S tem se Juvan pridružuje
tistim teoretikom, (npr. Orr, Angenot, Ette), ki menijo, da je razumevanje
pojava in koncepta intertekstualnosti odvisno predvsem od razumevanja
teksta, se pravi statično ali relacijsko. Na to tolmačenje se navezujejo tudi
razlike med različnimi pomenskimi razsežnostmi koncepta, med katerimi
je najodločilnejša razlika med dekonstruktivistično, subverzivno in kri-
tično koncepcijo intertekstualnosti ter njenimi poznejšimi revizijami od
strukturalističnih do hermenevtičnih (*History* 43).

Potopitev v zgodovino intertekstualnosti in odkrivanje njenih predhod-
nikov se dogaja v tretjem poglavju, po eni strani v tradiciji stare retorike in
poetike, po drugi strani v novejših literarnih smereh, kot so historicizem,
formalizem, strukturalizem, hermenevtika in recepcijska estetika. Nato se
avtor osredini na tri najstarejše temeljne pojme: posnemanje (ob posne-
manju starih zgledov se najnazorneje pokaže novost mlajših avtorjev), tek-
movanje (avtorji skušajo svoje vzornike preseči) in spominjanje. To ima v
razvoju intertekstualnosti posebno mesto (teoretsko sta ga osvetlila pred-
vsem Renate Lachmann in Tiphaine Samoyault), saj mnemonične tehnike
omogočajo, da iz zakladnice spomina črpamo argumente in vzorce, upo-
rabne pri oblikovanju novih sporočil, še posebej literarnih. Književnost
namreč že od nekdaj deluje kot akumulator in generator pomenov, tudi v
obdobjih, kadar *ars memoriae* začasno pade v pozabo, kot se je to zgodilo v
času romantike (*History* 53–54). Še bolj kot spomin sta intertekstualnosti
sorodna tradicija in vpliv, ki ga je še posebej težko razmejiti od interteks-
tualnosti. Zato Juvan podrobno predstavi vse odtenke njunega razmerja
in pokaže, da intertekstualnost, s tem ko omogoča interakcijsko, dialo-
ško razmerje med tekstom, ki vpliva, in tekstom, na katerega vpliv deluje,
spodbija samoumevnost vzročno-posledičnih razmerij. Prav Bahtinova
dialoškost je prek koncepta intertekstualnosti modernizirala koncept vpli-
va, k tej modernizaciji pa so prispevali še nekateri teoretiki, kot so Harold
Bloom (njegova teorija se od poststrukturalističnega pojmovanja loči po
tem, da intertekstualnost omeji na področje umetnosti in estetike in opo-
zarja na to, da je vpliv vselej intersubjektivni in ni odvisen samo od de-
lovanja jezika), Dionýz Đurišin, Zoran Konstantinović in Peter Zima, ki
intertekstualnost povezuje tako z vplivom kot z medkulturno izmenjavo
in poudari sociološko razsežnost (*History* 65–67). Juvan ob tem ne pozabi
naglasiti, da sta Konstantinović in Zima svoje raziskave intertekstualnosti,
utemeljene v Bahtinovi teoriji, potisnila v smer interkulturnih vprašanj in
dialoškosti. S tem sta prispevala k nadaljnji problematizaciji nacionalne
kulture kot edinega protagonista v zgodovinskih naracijah. Geografsko
gledano to pomeni, da se je pozornost komparativistov usmerila na etnično

in jezikovno mešane pokrajine ter na obrobne, manjšinske oblike drugosti. Vsi ti uvidi, nam sporoča to poglavje *History*, so pripravili teren za temeljne razprave o primerjalni književnosti S. Tötösya, ki je tudi izrazil svoje stališče do koncepta vpliva, ko je izrecno povedal, da primerjati ne pomeni hierarhizirati in da naj bi glavna določila primerjalnih študij bila inkluzivnost, internacionalnost in interdisciplinarnost.

Na podlagi doslej povedanega o zgodovini intertekstualnosti lahko utemeljeno pritrđimo avtorjevemu paradoksnemu sklepu, da zgodovina intertekstualnosti ima svoje lastne izvire in jih hkrati nima. V luči tega spoznanja se zdi utemeljen tudi avtorjev kritičen komentar Hansa-Petra Maia. Ta namreč v svoji razpravi »Bypassing Intertextuality« kritizira vse zgodovinske preglede, ki skušajo ustvariti veliko naracijo o genezi intertekstualnosti od Platona do Kristeve, ne opazi pa, da je njegova teza o Kristevi kot izviru sodobnega razpravljanja o intertekstualnosti pravzaprav »regresija v preživeli vzročni determinizem in fetišizem izvirov« (*History* 74). Juvan sam je glede zaslug, ki jih pripisuje revolucionarni teoriji Kristeve, bolj previden; četudi ji posveti veliko prostora, skrbno pazi, da njene teze sproti povezuje z izsledki tistih, s katerimi je vzpostavljala teoretski dialog, na primer z Bahtinom in prek njega s formalisti, z Barthesom, Derridajem in drugimi. Predvsem Bahtin, zatrjuje Juvan, ima nedvomne zasluge tako za nastanek kot razvoj koncepta intertekstualnosti, saj je prav dialoškost tista, ki najbolj spodbuja spremembe in poganja procese (*History* 143).

Četrto poglavje dokončno utemelji razlikovanje med občo intertekstualnostjo in citatnostjo, na koncu pa pojasni tudi razmerje med intertekstualnostjo in teorijo diskurza. Pri tem omenja tako rekoč vse, ki so karkoli prispevali na tem področju. Med najboljše poskuse kritičnega razumevanja intertekstualnosti, njene kategorizacije in opisne sistematizacije avtor uvrsti zbornik *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* (1985), ki sta ga uredila Ulrich Broich in Manfred Pfister, ob upoštevanju Genettove, Stierlove in drugih teorij. Posebne pozornosti je po njegovem mnenju vreden tudi hrvaški zbornik iz leta 1988, *Intertekstualnost in intermedialnost*, kjer gre predvsem za poskus zgodovinske tipologije citatnosti. Njegova urednica Dubravka Oraić se je v svoji zgodovinsko-tipološki generalizaciji oprla predvsem na ruske formaliste, Bahtina in še nekatere. Uporabila je tudi matematični model, ki pa se ni dobro izkazal pri aplikaciji na literaturo, kot ugotavlja Juvan, ki pod kritični drobnogled vzame tudi njeno zgodovinsko tipologijo citatnosti in ji upravičeno očita, da je iz svoje aplikacije izločila navezave, ki so v besedilu razporejene anagramsko in imajo parodičen učinek, da pretirava s sistematizacijo in da ni dovolj zgodovinsko ter kritično samoreflektirana (*History* 138). Podobno zgodovinsko tipologijo citatnosti je naredil tudi Pavao Pavličić, pri katerem avtor

opazi, da je v primeri z D. Oraić upošteval več zgodovinskih dejstev, zlasti tistih, ki kažejo na konvencije literarne komunikacije.

Peto poglavje *History* se loti stremeljive naloge, ko skuša oblikovati deskriptivno poetiko citatnosti, saj je meja med intertekstualnostjo in citatnostjo kulturnozgodovinska spremenljivka. Poleg tega se ve, da so citirana dela vselej tudi že sama citatna, sleherni citat pa lahko deluje kot sporočilo. Bralstvo in avtorja povezuje mreža posrednikov, interpretantov, vpisanih v mrežo sociolektov, navzočih v kulturnem spominu. To je tudi razlog, da obstaja nekaj takega, kot sta enciklopedija intertekstualnosti (izjave, teme, motivi, podobe, stereotipi, figure in žanri) in kod intertekstualnosti, ki je poglobitna sestavina literarne kompetence (*History* 145–148). Vendar citatnosti, opozarja avtor, nikakor ne kaže razumeti samo v smislu dobesednega navedka, čeprav je ta njen prototip, in tudi ne kot lastnost zgolj elitne umetnosti, saj se uprizarja skozi različne kulturne registre. Sam postopek lahko poteka na več načinov, kot opis (parafraza in povzetek), prenos (dobesedna navedba) in posnemanje (stilizacija). Deskriptivna poetika intertekstualnosti opisuje in pojasnjuje medbesedilna razmerja, ki so sintaktična (tu se avtor opre na Klotzovo delitev sintaktičnih povezav na organske in montažne), semantična (tako tekst kot njegova predloga sta interpretanta drug drugega) in pragmatična (ta omogoča, da igra, ki jo uprizarjajo medbesedilni pomeni, seže v zunajtekstno realnost, kar se neposredno navezuje na etično razsežnost literature). Logična posledica deskripcije je klasifikacija, zato avtor v tem poglavju dejansko ponudi grafičen prikaz klasifikacije paratekstualnih indikatorjev citatnosti in citatnih figur (kot mest vsebinskih, strukturnih in stilističnih premestitev) in žanrov (določajo jih družinske podobnosti z drugimi literarnimi vrstami), strukturiranih na enega od treh načinov intertekstualne reprezentacije, to je na način prenosa, ali posnemanja, ali opisa. Tabeli sta sestavljeni s systemskega in ne z zgodovinskega vidika, vsaki figuri ali žanru je pripisan tudi konkreten literaren primer (glej str. 149 in 169). Iz tabel se lepo vidi, da intertekstualnost omogoča porajanje nešteti transgresivnih pomenov in hkrati preprečuje sleherni dokončno sistematizacijo. Juvanova klasifikacija je zato zasnovana tako, da je odprta za sprejemanje novih intertekstualnih oblik in žanrov.

Nobenega dvoma ni, kot povzema sklepno poglavje, da je bil koncept obče intertekstualnosti vgrajen v transdisciplinarno Teorijo, tisto namreč, ki se je porajala na prehodu iz strukturalizma v poststrukturalizem. Bistveno pri tem je, da je nova koncepcija odprla povsem nov pogled na subjektivnost in s tem tudi na razmerje med jezikom, zunajjezikovno realnostjo in umetniškimi praksami. Pokazala je, da se posameznik prav z rabo jezika in drugih označevalnih sistemov umešča v sisteme vsakokratne

kulture, ki s svojimi simbolnimi strukturami omogočajo samozavedanje in dojemanje realnosti, a tudi čustveno naravnost do te realnosti. Zato subjekta, pravilno ugotavlja Juvan, ne moremo obravnavati kot zgolj jezikovni konstrukt, saj dejavno posega v obstoječe kode in tekste ter jih uporablja kot prizorišče za angažiranje v simbolni interakciji z drugim in s svojim lastnim pogledom (*History* 179).

Toda predstava o prepletenosti slehernega teksta z družbeno in zgodovinsko mrežo diskurzov se ne bi oblikovala brez zamisli o transgresivnem veriženju znakov interpretantov. S tem ko občja intertekstualnost zavzema mesto družbene in zgodovinske interakcije, ki ne oblikuje le značaja posameznega teksta, ampak literarnega diskurza nasploh, prek interdiskurzivnosti povezanega z drugimi diskurzi in kulturno dediščino, ponotrjanja vse možne reprezentacije realnosti. Dragoceno je avtorjevo spoznanje, da je ravno zavoljo koncepta občje intertekstualnosti vse te diskurze mogoče reflektirati, kritizirati in dekonstruirati z vidika posameznika. To pomeni, če nekoliko izpeljem avtorjev uvid, da Teorija v nekem smislu še zmeraj učinkuje, četudi je usahnil njen revolucionaren in vizionaren domet iz časa zgodnjega poststrukturalizma. Zdaj obstaja, če se izrazim heglovsko, kot *aufgehoben* in deluje v podtalju svojih teoretskih odvodov, to je smeri in metod, utemeljenih na novem pojmovanju subjektivnosti, med drugim tudi znotraj primerjalnih kulturnih študij. Zasluga koncepta citatnosti pa je v tem, da preprečuje razumevanje literarnega teksta v smislu neposrednega posnetka zunajjezikovne stvarnosti ali, če povem bolj splošno, vsaka izkušnja, ki je predmet opazovanja, je v nekem smislu že rezultat nekega procesa. Juvan, sklicujoče se na Foucaulta, poudari, da nobena izjava ne more poseči v svet stvari, hkrati pa noben diskurz, niti literarni, ne more preživeti izolirano, brez povezav z drugimi področji komunikacije in brez afilacije z družbeno, zgodovinsko, psihološko in telesno konkretnostjo. A ne glede na to je očitno, da je ravno spoznanje o literaturi, narejeni iz literature, spodbudilo nastanek metode pretanjenega opisovanja avtoreferencialnih mehanizmov, ki upravljajo literarni proces, in vodijo bodisi v ponavljanje in kontinuiteto literarnih vzorcev (vzpostavljane kanona) bodisi v njihovo spreminjanje in destrukcijo (spreminjanje kanona) (*History* 181). To spoznanje je spremenilo in še spreminja tudi druga področja literarnega raziskovanja, pomislimo samo na pojma teme in motiva, ki sta postala interpretativna konstrukta, odvisna od tekstov in diskurzov.

Literarna veda je torej prav s posvojitvijo intertekstualnosti literaturo dokončno opredelila kot avtopoetski sistem, katerega značilnost je, da živi od kulturnega spomina, a je hkrati v nenehnem dialogu z drugimi diskurzi in kulturami. Zdi se celo, da je fenomen intertekstualnosti v *History* – ta je kot celota kljub svoji temeljiti analitičnosti bolj sintetična kot analitična

knjiga – vseskozi obravnavan tako, da se izteče v vprašanje o *autopoiesis* v literaturi, a tudi širše v kulturi in tistem njenem delu, kjer bi se problematika utegnila odpreti v smeri najsodobnejših teorij v fiziki, biologiji celice, ekologiji, informatiki, sociologiji in nevroznosti.

April 2011

Resnična zgodba slovenskega zgodovinskega romana

Nataša Bavec: *Resnična zgodba: Modeli zgodovinskega romana: med tradicijo in postmodernizmom.*

Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2009. (Zbirka Novi pristopi). 302 str.

Miran Hladnik: *Slovenski zgodovinski roman.*

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2009. 356 str.

Maša Jazbec

Vinski Vrh pri Šmarju 11, SI-3240 Šmarje pri Jelšah

masa.jazbec@gmail.com

Medtem ko je bilo o zgodovini in literaturi v slovenski literarni vedi že veliko povedanega, pa se področja žanra zgodovinskega romana kot nekakšne mešanice literarnega in zgodovinskega do sedaj še ni dotaknilo mnogo teoretikov. Kako pravzaprav opredeliti zgodovinski roman? Naj ga pojmuje kot zgodovino, ki je spisana kot roman, ali morebiti kot roman, ki se tesno prepleta z zgodovino?

Avtorja obeh obravnavanih del zanima, kako se lahko preučevanje splošnoveljavnih in preverljivih zgodovinskih dejstev združi z literarno-domišljijem ustvarjanjem. Medtem ko se Nataša Bavec v svoji *Resnični zgodbi* ustavi že pri sami možnosti in priznavanju žanra zgodovinskega romana, pri čemer sledi uveljavljenim literarnozgodovinskim študijam, Miran Hladnik v *Slovenskem zgodovinskem romanu* ubere drugačno, bolj empirično ter na statističnih raziskavah utemeljeno pot.

V svojem knjižnem prvencu, preoblikovani in za knjižno izdajo prilagojeni obliki doktorske disertacije, Bavčeva že v podnaslovu začrta razvojni lok obravnavanega žanra. Avtorico zanimajo modeli zgodovinskega romana, kakor so bili pojmovani ob svojih »scottovskih«, tradicionalnih začetkih, pa vse do pojava postmodernizma, ki je prvotno (za)misel romana kot zgodovinskega pretresel do ontološke negotovosti. Zgodovinski roman kot »nenavaden, težko opredeljiv hibrid dveh tradicionalno nezdružljivih, protislovnih pojmov, resnice in fikcije,« (7) se je kljub svoji ambivalentni strukturi, kot kaže sklepati, ohranil kot odporna zvrst, na poti svojega razvoja pa je bil pospremljen z oznakami od neuglednega dopolnila uradne historiografije vse do estetskega preigravanja kanonskega zgodovinopisja s fantastičnimi, parodičnimi in farsičnimi prvini. Že v prvih poglavjih *Resnične zgodbe* je nakazan bistven problem žanra, tega »križanca« estetske fikcije, pesniške svobode z zunajbesedilno resničnostjo zgodovinskih

dejstev; s tem, ko govorimo o zgodovinskem romanu, smo soočeni z bistroumnim nesmisлом – kako naj bi roman kot popolnoma s fiktivnostjo prežeta domišljajska forma, ki sicer res zajema elemente iz realnega sveta, pa jih po svojih zakonih in merilih umetniškega ustvarjanja preobraža v nov, sebi lasten svet, lahko postal zgodovinski v smislu ohranjanja nečesa nefiktivnega, dogodkov, kot so se dejansko zgodili? Šele s predstavitvijo tega fiktivno-resničnostnega oksimorona lahko avtorica stopi korak naprej, k natančnejši opredelitvi žanra in njegovemu konstruiranju. Kar privlači bralca, vajenega literarnoteoretske terminologije, lahko s podobno intenzivnostjo pritegne še tako rekoč neizkušenega bralca na področju literarne teorije. Bavčeva se namreč pri obsežni obravnavi samega žanra, njegovega nastanka in literarne produkcije znotraj njega poslužuje že uveljavljene teoretske govornice, ki pa lahko v marsikaterih pogledih, ravno zaradi jezikovne strnjivosti in razumljivosti, pritegne širše bralstvo.

Po razgrnitvi problematične besedne zveze »resnična zgodba«, problematične zato, ker nakazuje nemožnost doseganja ali ubesedovanja resnice v nečem tako strukturiranem in do določene mere subjektiviziranem, kot je zgodba, se avtorica posveti žanrskim specifikam zgodovinskega romana z vidika motivnih, tematskih in idejnih določil. Pri tem prikaže izčrpen in pester nabor priznanih in uveljavljenih literarnih teoretikov, seznanani z njihovimi tezami, hkrati pa ostaja sama kot raziskovalka fikcijsko-resničnostnega paradoksa pretežno distancirana in nepristranska. Zgolj natančno določljiva časovno-prostorska dimenzija kot nujno potreben žanrski kriterij, fabulativni odmik v preteklost, vključevanje historičnih dogodkov in osebnosti iz sfere politične ter družbene javnosti v usode izmišljenih, fiktivnih junakov, ne zadostijo žanrskim kategorijam specifičnega, v tem primeru zgodovinskega romana, saj jih lahko brez veliko truda uporabimo za roman časa (*Zeitroman*) ali sodobni družbeni roman (*Gegenswartsroman*), ravno zaradi težko določljive meje preteklega oziroma časovno (zadostno) oddaljenega. Še več, sama spatio-temporalna oddaljenost ne more veljati kot najvišji kriterij, saj zgodovinski roman podeljuje primarno funkcijo združevanju dejstev iz realnega, preteklega časa s fiktivnimi elementi umetnikove domišljije. Pri tem se večina teoretikov, tako tudi Bavčeva, ustavi pri vprašanju faktografske verodostojnosti. Ali je mogoče v romanu, prvinsko literarni umetnini, najti zgodovinske fakte ali vsaj sledi le-teh? Po Ingardnu, na katerega se avtorica večkrat sklicuje, »je literarna umetnina osvobodjena vsakršnih vezi z realnim svetom zunaj besedila« (18), kar pisano v romaneskni obliki venomer postavlja v vlogo kvazi-sodbe s sicer formalnim značajem, a nemožnostjo preverjanja njihove (ne)resničnosti skozi oči znanstvenika. Tako bralec zgodovinski »bilo je« (*es war*) v zgodovinskem romanu vselej doživlja kot fiktivni »sedaj« literarne upodobitve,

zgodovinski dogodki in osebnosti, zapisani v veliko knjigo zgodovine ter potrjeni s strani zgodovinopisja, pa postanejo fiktivni liki, subjekti s svojo fiktivno zavestjo v procesu fikcioniranja.¹

Kljub protislovnemu razmerju med historiografskimi fakti na eni in fikcijo na drugi strani so raziskovalci literarne zgodovine in predvsem zgodovinskega romana poskušali zaobjeti množico del v različne tipologije, pri tem pa so se osredotočili na specifične karakteristike. Bavčeva na tem mestu obširneje povzema tipologije literarnih teoretikov, ki v ospredje postavljajo bodisi načine osamosvajanja narativne fikcije od historiografskega gradiva² bodisi tipe upodabljanja preteklosti,³ vzporedno s tipologijami, ki na zgodovinsko literaturo gledajo s stališča sedanjosti, pri čemer je osrednja tema reflektiranje sodobne družbeno-duhovne problematike, zgodovinska snov pa služi kot podlaga esejističnemu rezoniranju ter projiciranju aktualnega idejnega vrednostnega sistema in mentalitete.⁴ Čeprav omenjeni avtorji poskušajo klasificirati in definirati zvrst zgodovinskega romana, se zdi veljavnost predstavljenih tipologij izredno problematična; avtorica tako k zvrsti pristopi z natančnejšo opredelitvijo zgodovinskega romana kot žanra. Žanr kot »konvencionalni repertoar pravil tekstne zgradbe oziroma kot historično omejeno, institucionalizirano ponavljanje (kodificiranje) določenih diskurzivnih lastnosti« (42) lahko ustreza zgodovinskemu romanu, v kolikor mu dopušča, da njegova lastna pravila normativno potrdi, spremeni določene elemente, normo prekrši ali prekorači. Bavčeva se tukaj upravičeno zavzema za diahroni pristop k obravnavanju žanra, kjer imata dinamičnost in historičnost vlogo neprestane revolucije.⁵ Pri tem vsako literarno obdobje žanru podeli svojo idejno nianso, hkrati pa odseva konstitutivne značilnosti določene družbe v določenem obdobju. Žanr tako ni omejen niti na jasno označene in absolutne začetke niti na definitivne konce. S tovrstno formulo se Bavčeva lažje spoprime s prvenstveno vlogo, ki si jo je pridobil Walter Scott s svojim romanom *Waverley* (1814), v literarni zgodovini uveljavljenim kot klasičnim modelom zgodovinskega romana. Na podlagi svojevrstnih vsebinskih in formalnih novosti omenjenega romana se izkristalizirajo splošnejše družbenozgodovinske, kulturnozgodovinske in socialne komponente, ki v zgodovinskem romanu zasedajo ključno mesto. Temeljno določilo historičnega romana, njegovo zunajliterarno referenčno ogrodje in njegov odnos do zunanje, empirične realnosti, avtorica poveže s pojmom zgodovine in historiografije kot novonastale discipline na prehodu med osemnajstim in devetnajstim stoletjem. Na izredno interdisciplinaren način se v nekaj poglavjih bralci seznanijo s filozofskimi, literarnozgodovinskimi in pretežno historiografskimi orisi pomena zgodovine, zgodbe, dogodka, zgodovinske resnice (resnice v zgodovini in zgodovine v resnici) in časovnosti (zgo-

dovinskosti), pri čemer sledijo časovni premici razvoja discipline vse od njenih začetkov pa tja do konca dvajsetega stoletja, ko se je zgodovinopisje pričelo prevpraševati o svojih lastnih temeljih. Razvojnemu loku, ki ga ubira Nataša Bavec v *Resnični zgodbi*, ni težko slediti. Po izčrpnih predstavitvi protislovja zgodovinskega romana, odstiranju možnosti klasifikacije zvrsti in žanra, obsežnemu, skorajda leksikonskemu spopadanju s pojmi, ki jih je dajalo vsako literarno obdobje posebej,⁶ ter pregledni obravnavi zgodovinopisnih tehnik in teoretskih prijemov, Bavecva nadgradi svojo monografijo s kratkim pregledom literarne produkcije zgodovinskega romana, pri čemer izpostavlja najvidnejše in najbolj uveljavljene tuje in domače literarne primerke zgodovinskega romana.⁷

Popolnoma drugačen metodološki pristop pri obravnavanju zgodovinskega romana si izbere Miran Hladnik v svoji monografiji *Slovenski zgodovinski roman*. Medtem ko Nataša Bavec poskuša globinsko odgovoriti na vprašanje zgodovinskega romana z razreševanjem uganke njegovega temeljnega protislovja, pri tem pa se zateka k literarni teoriji, uveljavljenim literarnoteoretskim študijam ter kanoniziranim literarnim besedilom, se Hladnik že v prvih poglavjih svoje obravnave odloči za nasprotovanje elitizmu literarne zgodovine in teorije. Avtor, ki se v svoji bibliografiji lahko pohvali z mnogimi deli in raziskavami slovenskega pripovedništva, zlasti kmečke povesti in trivialne literature, se v svoji zadnji monografiji prav tako posveča razvoju, recepciji in širšemu družbeno-socialnemu pomenu proze v slovenskem jeziku. Zateka se h kvantitativni raziskavi in metodološkemu vprašanju statistične analize pripovedne proze, pred tem pa poskuša teoretsko zamejiti predmet svojega raziskovanja.

Hladnik omeji svoje raziskovalno gradivo na 369 naslovov, 143 avtorjev ter na obdobje od sredine devetnajstega stoletja do leta 2009, pri čemer pa že takoj na začetku opozori na morebitno netočnost zajetih podatkov. Meje žanra naj bi se skozi različna literarna obdobja spreminjale, pri čemer je ob razmeroma zgolj niansiranih razlikah težje doseči empirično natančnost. Kljub temu avtor postavi za primarni kriterij časovno odmaknjenost dogajanja, t. i. idealna odmaknjenost časa v zgodovinskem romanu naj bi bila po Hladnikovem mnenju dve generaciji nazaj v preteklost od pisateljeve sedanjosti. Ta kriterij avtorju monografije sicer pomaga pri lažji klasifikaciji in statistični obravnavi zajetega gradiva, pa vendar se bralcu ob tem porodita pomislek in dvom o ustreznosti tovrstnega časovnega kriterija. Ali je neosebna vpletenost avtorja literarnega besedila do obravnavane preteklosti v zgodovinskem romanu pomembnejša od samega vprašanja o preteklosti? Hladnik se resda opredeli do funkcionalnosti razmerja med preteklim in sedanjim, ki naj bi se kazalo v zgodovinskem romanu, hkrati pa se distancira od problematike faktičnosti in fiktivnosti. S tem, ko pušča

možnost objektivnih zgodovinskih dejstev brez prevpraševanja o njihovi verodostojnosti, se odpove ravno tistemu, kar je zgodovinski roman še posebej v dvajsetem stoletju spremljalo v literarnoteoretskih obravnavah, zoperstavitvi literarnosti in historiografskosti. Kljub tej odločitvi zapostavljanja vprašanja zgodovinopisja v leposlovju avtor še naprej operira s pojmi, ki so lastni ravno področju historiografije. Ob poskusu tipologije oziroma ob določanju žanra kot kriterij za žanrsko klasifikacijo besedil navede prezentacijo preteklosti ter pojav zgodovinskega v romanu. Pri tem zgodovina, zgodovinsko ter časovno, brez poudarjanja njihove epistemološke nejasnosti, ne predstavljajo zgolj romanesknega ozadja, temveč zasedajo prvenstveno vlogo v romanu. Navkljub določitvi kriterija, ki naj bi po Hladnikovem definiral zgodovinski roman, pa se zdi izbor obravnavanih del precej poljuben. Z željo, da bi predstavil pregledno in dinamično sliko obravnavanih (zgodovinskih) tem v besedilih žanrskega korpusa, se omeji na petnajst različnih žanrskih tipov v slovenskem zgodovinskem romanu.⁸ Kar je problematično pri tovrstni razvrstitvi, je možnost uvrščanja posameznega literarnega dela v več žanrskih tipov. Pri tem dobijo tabelarni prikazi besedil v razmerju do njihovih žanrskih oznak zgolj relativno vrednost, posledično pa se zmanjša tudi vrednost samih številčnih obravnav. V nadaljevanju avtor določi še žanrske lastnosti, ki določajo zgodovinski roman, pri čemer jih razdeli na formalne in vsebinske.⁹ Slednja določila sicer veljajo pri obravnavanju slovenskega zgodovinskega romana devetnajstega stoletja, pri čemer je primerno poudarjena romantična zanesenost avtorjev, medtem ko žanrska določila za romane poznejših obdobij niso jasno nakazana. Tovrstna zamegljenost ustvari videz, da se slovenski zgodovinski roman konča na začetku dvajsetega stoletja, premica razvoja pa je tako na videz prekinjena.

Do teoretskih razprav o zgodovinskem romanu je Hladnik dokaj zadržan; sicer jih v začetnih poglavjih monografije omenja, nekaterim teoretikom, kot so Wesseling, Schabertova, Hayward, Fishelov in drugi, prikimuje, večinoma pa se do literarnozgodovinskih teoretikov opredeli negativno, češ da so njihovi argumenti pretirano skrajni. Tako se izkaže Ingardnov koncept literarnega branja za Hladnika ekskluzivističen in zgodovinskemu romanu krivičen, saj naj bi se nanašal zgolj na estetskost in s tem reduciriral njegovo spoznavno funkcijo. Vprašanje estetskosti oziroma neestetskosti pa se vije pravzaprav skozi celotno avtorjevo delo. Zgodovinski roman naj bi bil skozi različna obdobja po krivdi literarne teorije in njene (domnevno) relativne trdnosti žanrskih pravil slabo sprejet in naj bi vseskozi prejemal očitke trivialnosti. A sama trivialnost za roman še ne pomeni apriorne manjvrednosti in motivno-tematske pomanjkljivosti. Po Hladniku je trivialna literatura, zapisana cikličnemu času, zgolj na-

sprotna kanonsko sprejeti prozi, ki naj bi čas razumela kot napredek. Kljub Hladnikovemu odločnemu in na nekaterih mestih celo poljudnemu jeziku pa bralec ostaja v dilemi, za katera stališča se zavzema avtor monografije. Medtem ko poskuša zanikati prvenstvo »scottovskega« žanrskega modela v zgodovinskem romanu ter opozori na pretirano poudarjanje njegovih adaptacij, imitacij, ponavljanj ter posnemanj v poznejših literarnih delih, hkrati zavzeto zagovarja trivialnost, ki pa sama sledi ravno tovrstnim posnemovalnim prvinam in uporabi zasidranih motivno-tematskih sklopov.

Po krajšem teoretskem intermezzu se Hladnik posveti obravnavi slovenske literarne produkcije zgodovinskega romana. Čeprav se bralec na trenutke lahko izgubi v delitvi žanrskih tipov zgodovinskega romana, kakršno predlaga avtor monografije, saj njegovi teoretski kriteriji oziroma normativne postavke v statističnih obravnavah ne delujejo prepričljivo ali pa se izkažejo za pretirano relativne,¹⁰ se privlačnost branja ohranja z mnogimi, morda kdaj celo prepogostimi, ekskurzi v obliki anekdot o obravnavanih pisateljih ali pisateljicah, s folklorističnimi podobami, presenetljivimi predmeti statističnih raziskav (razločevanje slovenske literarne produkcije glede na rojstni kraj pisateljev ali glede na dinamiko pisanja, preštevanje določenih besed, besednih zvez ali skupin v literarnih delih, iskanje vpliva pisateljevega poklica na njegov opus, itd.).

V zaključnih poglavjih se Hladnik posveti obširnemu in izčrpnemu pregledu vpliva družbeno-političnega sistema določenega obdobja na literarno produkcijo slovenskih pisateljev. Predvsem na koncu devetnajstega in začetku dvajsetega stoletja lahko v slovenskem prostoru opazimo veliko zev med političnima opozicijama, liberalno in klerikalno, ki sta svoje politične nazore prenašali tudi v literarne kritiške kroge, založništvo ter navsezadnje v publicistiko. Na tem mestu avtor postreže z empiričnimi, številčnimi prikazi literarne produkcije tako na eni kot na drugi strani politično-ideološke usmerjenosti¹¹ ter izpostavi, da je za razvoj slovenskega zgodovinskega romana pravzaprav ena izmed najbolj ključnih ravno nacionalnoidentitetna komponenta, pri čemer se po zgled večkrat obrne k Tavčarjevi *Visoški kroniki* in Bartolovemu *Alamutu*.¹² Presenetljiva ugotovitev, ki jo proti koncu poda Hladnik, je relativno napačna podoba v očeh Slovencev in Slovenk, češ da se je nacionalna identiteta slovenstva izoblikovala v slovenski literarni produkciji in branju; bolj kakor bralstvo in pisateljstvo so slovenski jezik in narod utemeljevali, vsaj na koncu devetnajstega stoletja, literarni programi.

Tako monografija Bavčeve kot tudi Hladnikova monografija na področje zgodovinskega romana prinašata marsikaj novega. Bavčeva, brez da bi nakazala lastno rešitev, zaokroži razvojni lok pojava zgodovinskega romana od njegovih začetkov pa vse do zadnje, današnje stopnje, kjer namigne na

morebitno slepo pot, v katero je bila speljana sama definicija žanra. Hladnik se o nemožnosti žanra ne sprašuje ter tako vztraja pri trdni določitvi časovnega kriterija oddaljene preteklosti. Kljub vsemu lahko brez zadržkov *Resnično zgodbo* označimo za dovršen, zadostno izpopolnjen literarnoteoretski pregled. Bralec je priča interdisciplinarnemu spogledovanju literature in zgodovine, kjer se srečata nekaj ločeni literarna teorija in historiografija, pri čemer pa se avtorica bolj ali manj nepristransko drži ustaljenega postopka raziskovalnega poglobljanja. V prvem delu monografije so predstavljeni različni literarnoteoretski pogledi na zgodovinski roman, kjer pa imajo podobno vlogo, če že ne enakovredno, tudi zgodovinopisne teorije. Morda le pripomba; malce bolj izkušeni bralec z minimalno stopnjo poznavanja literarne teorije in zgodovine bi si med literarnimi primeri iz svetovne književnosti, ki ustrezajo merilom zgodovinskega romana, želel novih, še ne odkritih, ne pretirano vzorčnih, spregledanih literarnih umetnin.

Čeprav v toku iste reke, a popolnoma na drugem bregu, se zgodovinskega romana z morda bolj pozitivistične smeri loti Miran Hladnik.¹³ Spodrseljavej pri žanrskem preciziranju in klasificiranju kot bralec ne moremo spregledati, pa vendar lahko z isto gotovostjo pritrdimo avtorjevemu natančnemu ter izvirnemu arhiviranju slovenske literarne produkcije. Statistična analiza slovenske pripovedne proze kljub nekaterim metodološkim pomanjkljivostim ponuja pester vpogled v literarno ustvarjanje slovenskih pisateljev in pisateljic predvsem devetnajstega in prve polovice dvajsetega stoletja z mnogimi zunajliterarnimi dodatki, pri čemer bi Hladnikovo monografijo v mnogih pogledih raje prišteli k sociološkim študijam.

OPOMBE

¹ Bavčeva proces fikcioniranja povzema po teoriji Kätte Hamburger, podobna namigovanja na protislovnost faktov v fikcionalizirani literarni umetnini pa najdemo tudi pri Ini Schabert, Reimundu Borgmeierju in Bernhardu Reitzu.

² Ina Schabert, Joseph W. Turner, David Cowart, Harry E. Shaw.

³ Ina Schabert, Georg Lukács, Avrom Fleishman, Joseph W. Turner.

⁴ David Cowart, Harry E. Shaw. Podrobneje je razdelana tudi monografija Hansa Vilmarja Gepperta, *Der andere historische Roman* (1976), vendar Bavčeva njegovo tipološko razčlenitev zaradi vrednostno-normativne prevlade označi za problematično.

⁵ Mišljena je teorija Tzvetana Todorova, kjer so »žanri hkrati socialne institucije; posredno komunicirajo z družbo, v kateri se ob pomoči svojega institucionaliziranja realizirajo« (43–44); prav tako ne bi bilo smiselno izpustiti teorije žanrskega modela Hansa Roberta Jausa ter pojma hibridizacije Ireneusza Opackega.

⁶ Pri tem se avtorica ustavi ob obdobju imitiranja klasičnega »scottovskega« žanrskega modela v 19. stoletju, sledi smernicam modernizma, za konec pa se ustavi še ob postmodernizmu s historično metafikcijo.

⁷ Virginia Woolf: *Orlando*; William Faulkner: *Absalom, Absalom!*; Salman Rushdie: *Otroci polnoči*; Kurt Vonnegut: *Klavnica pet*; Kajetan Kovič: *Pot v Trento*; Andrej Hieng: *Čudežni Feliks*; Tone Perčič: *Izganjalec hudiča*.

⁸ Žanrski tipi sledijo časovni premici: antika, naselitev in pokristjanjevanje, vitezi Miroslava Malovrha, Celjski grofje, Turki, rokovnjači, protestanti, kmečki upori, lokalna zgodovina, skrivnostne združbe, čarovnice in Tavčarjeva Visoška kronika, uskoki, duhovniki Ivana Preglja, biografski roman in rodbinska kronika.

⁹ Med formalne žanrske lastnosti Hladnik šteje naslove in podnaslove literarnih besedil, obseg in vrstne oznake, začetne odstavke besedil, čas in pripovedne jezikovne postopke, medtem ko med vsebinske prišteje odnos glavnih likov besedil do sovražnika, razmerje med slovenstvom in slovanstvom, razmerje med klerikalnim in liberalnim (avtor uporablja pojem liberalski) ter vlogo žensk.

¹⁰ Statistični pregledi literarnih besedil oziroma njihovo tabelarno arhiviranje sicer pokažejo dinamično podobo literarne produkcije na Slovenskem, vendar je pri tem bolj vprašljiva ustreznost normativne postavitve oziroma klasifikacije del po žanrskih tipih.

¹¹ Kot primer Hladnik zatrjuje, da je bila slovenska književnost 19. stoletja, kakor jo pozna literarna zgodovina, liberalni meščanski projekt, zgodovinski roman pa paradni konj meščanskih liberalnih prizadevanj, a se vseeno vidi po publicistični razporeditvi, da je zgodovinski roman z nekaterimi protiliberalno nastrojenimi avtorji pripadal tudi katoliški strani.

¹² Slovenskega junaka in posredno tudi občutek za nacionalno pripadnost slovenstvu Hladnik gradi na primeru Martina Krpana, vendar istoimenskega literarnega dela Frana Levstika literarna zgodovina, in prav tako ne Hladnik, ne štejejo za roman.

¹³ Monografijo *Slovenski zgodovinski roman* je v štirinajstdnevniku *Pogledi* komentirala Nataša Bavec, pri čemer je prišla do podobnih sklepov. Avtor je njeno kritiko pospremil s polemičnim odgovorom.

April 2011

(Post)moderni oksimoroni

Leonora Flis: *Factual Fictions: Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*.

Cambridge Schollars Publishing, 2010. 254 str.

Barbara Pregelj

Fakulteta za humanistiko Univerze v Novi Gorici in UP Fakulteta za humanistične študije Koper
barbara.pregelj@guest.arnes.si

»Odkar smo videli toliko mest in vasi, poseljenih na vodi, in na obali druga velika naselja in tisto peš pot, ki je vodila v Mehiko, smo bili očarani. Pravili smo, da je podobno rečem in čudežem, ki se pripovedujejo v knjigi o Amadisu [...]« beremo v enem najznamenitejših delov *Resnične zgodovine zavojevanja Nove Španije*, ki jo je leta 1575 napisal Cortésov vojak Bernal Díaz del Castillo, s tem pa ubesedil razlikovanje in zlivanje fakta in fikcije, ki je temeljni problem, ki se mu v svoji knjigi *Factual Fictions (Resničnostna fikcija)* posveča tudi Leonora Flis, le da ga umešča severneje, v ZDA, in v čas po letu 1960.

Izpostavljena časovna in krajevna diskrepanca ni naključna: pogojuje namreč moje branje literanoteoretskega prvenca Leonore Flis, ki vznik ameriškega dokumentarnega romana povezuje z vznikom postmodernizma; čeprav tudi anglo-ameriška literarna tradicija pozna vrsto besedil, ki obeh elementov opozicije ne vzpostavljajo in razumejo zgolj kot nasprotji, pač pa ju tudi medsebojno prepletajo, je ravno postmoderna optika tista, ki v skladu s svojo kritično naravnostjo do vseh vzpostavljenih kategorij narekuje tudi preizpraševanje opozicijske narave obeh polov – podobno, kot se to dogaja znotraj še ene tradicionalno ločene dihotomne opozicije med 'visoko' in 'nizko' literaturo – na področju fluidnejših, hibridnih, tudi mejnih žanrov. To značilnost reflektira tudi naslovni oksimoron, ki po mojem mnenju tudi na deklarativni ravni spodbuja k preseganju ustaljenih opozicij, obenem pa ga je mogoče razumeti tudi že kot vsebinsko-formalno določilo novega žanra. Ta svoje bistvo, kot ga izpostavlja Flisova, gradi ravno na preseganju tradicionalne opozicije in opozarja, kot je v spremnem zapisu h knjigi zapisal Robert Alexander, »da meje zgolj ne ločujejo, pač pa tudi združujejo« (viii).

Dokumentarni roman torej odraža eno temeljnih lastnosti postmoderne, ki je za Flisovo predvsem čas metafizične in epistemološke krize, fragmentarizacije in decentralizacije, kritike logocentrizma, pa tudi značilne opozicije do tradicije in konvencij vseh vrst. Ob tem je njegov vznik povezan z zgodovinskimi, sociološkimi in kulturnimi značilnostmi ZDA v

60. letih, ki so z globokimi družbenimi spremembami spodbudile razcvet različnih oblik dokumentarnega pripovedništva, predvsem novega žurnalizma, ki je nadomestilo vse šibkejšo tradicionalno novinarstvo. Hkrati pa je hibridne žanre, kot so »creative nonfiction« (ustvarjalna nefikcija), »literary journalism« (literarni žurnalizem), »nonfiction novel« (nefikcijski roman) in »documentary novel« (dokumentarni roman), mogoče razumeti tudi kot postmoderni pogled na literaturo, šibljenje njene avre (če si spodobim Benjaminov izraz) ter obenem spoznanja o omejenosti, nedokončnosti, fiktivnosti, nenazadnje precej poljubni interpretabilnosti dejstev, resničnosti, zgodovine in spominov. Vztrajanje pri tem (že poudarjenem) vseskozi dvojnem, na trenutke morda tudi protislovnem pogledu, ki je temeljna premisa ter diktat teoretske osi raziskave, je po mojem ena njenih temeljnih prednosti, opozarjanje nanjo pa edini garant, da se tudi sama ne bo ujela v protislovje navideznih opozicij.

Monografija *Factual Fictions* tako spretno prepleta spoznanja temeljnih teoretikov postmoderne s spoznanji sodobnih literarnih teoretikov (Bahtin, Ricoeur, Genette, Hutcheon) ter se v svojem razpravljanju preko popisa temeljnih dokumentarnih žanrov, ki so v 60. letih nastali v ZDA, dotakne tudi vprašanja realizma (kot stila), formalnih določil novega žanra, koncepta samega žanra, epistemološke in ontološke določitve dokumentarnega žanra, nekaterih pripovednih določil (pripovedovalca, časa in prostora), razmejitve z drugimi sorodnimi žanri (predvsem historio-grafsko metafikcijo). Vzpostavi torej široko teoretsko mrežo, ki jo sama (v skladu z Virkovo delitvijo literarne metodologije) označi za metodološki pluralizem, aplicira pa na sodobni ameriški dokumentarni roman. Pri svoji analizi geneze, funkcije in pomena dokumentarnih romanov ameriških avtorjev, kot so Truman Capote (njegov pomen za vznik žanra je očiten, saj mu nameni največ pozornosti), Norman Mailer, John Berendt ter Don DeLillo (*Hladnokrvno*, 1965; *Krvnikova pesem*, 1979; *Polnoč na vrtu dobrega in zlega: zgodba iz Savanne*, 1994 ter *Libra*, 1988) izhaja iz treh temeljnih predpostavk: avtor in bralec dokumentarnega pripovedništva delita skupno resničnost, kar vpliva na njuno pisanje in branje; meja med fikcijo in faktom je empirično težko določljiva, načinov razumevanja in interpretiranja dejstev pa več. Vendar pa žanr dokumentarnega romana, kot priznava, ni tako lahko določljiv, kot bi si želeli (199), pač pa žanr, ki je gibljiv ter vseskozi in vedno znova nastaja, zato potrebuje dejavnega bralca. Ravno to je po mnenju Johna Beverlyja, avtorja monografije *Pričevanje. O politiki resnice (Testimonio. On the Politics of Truth)* temeljna značilnost pričevanjskega diskurza (ki ga Flisova uvodoma omeni kot južnoameriško različico dokumentarnega romana), v katerem bralec postane pripovedovalčev zaveznik, član žirije, ki jo skuša seznaniti z določenim družbenim problemom,

največkrat povezanim z represijo, revščino ali bojem za preživetje (32). Beverly, ki pričevanje razume kot polliterarni žanr in njegov vznik zato umesti med začetke španskoameriškega pripovedništva, med kronike in na začetek moderne epohe, opozarja, da je v pričevanju osebno hkrati tudi politično: tudi ko je v besedilih mogoče zaznati literarno ambicijo, pričevanjski roman ni nikoli 'zgolj' fikcija, saj sta pripovedovalec in njegov položaj navadno resnična. Zato besedilo ne pripoveduje o Lukácsovem problematičnem junaku, temveč o problematičnem družbenem položaju, o katerem pripovedovalec ne govori le v svojem imenu, pač pa v imenu skupnosti in je zato glas, ki se ne pusti utišati, saj s svojega obrobja in izključenosti skuša preglasiti institucijo moči. »Sam sem to videl,« vztrajno ponavljajo španskoameriški avtorji vse od Bartoloméja de Las Casasa do Reinalda Arenasa, od Rigoberte Menchu nazaj do Bernala Díaza de Castilla, ki opozicijo do uradnega diskurza vzpostavlja celo v naslovu svojega besedila.

Flisova se pričevanju večinoma izogne, prav tako avtobiografskemu gradivu, na tematiziranje travme pa opozori ob najsodobnejši literaturi, ki v ZDA nastaja po enajstem septembru, zato tudi med slovenskimi besedili prek recepcije severnoameriških avtorjev (predvsem Trumana Capoteja) poišče najprej avtorje literarnega žurnalizma (Željko Kozinc, Ervin Hladnik Milharčič, Janez Kajzer), a zanimajo jo tudi avtorji slovenskega zgodovinskega romana, ki jih v grobem deli na avtorje historiografske metafikcije (Lojze Kovačič, Janez Mikeln, Perčič v *Izganjalcu budiča*) ter številnejše avtorje realističnega dokumentarnega romana, ki se kljub vztrajanju pri tradicionalnejši formi zavedajo nezanesljivosti »uradne« zgodovine (177). Navezava na zgodovinski roman se zdi Flisovi specifična slovenske postmoderne, saj slovenskim avtorjem zgodovinskega romana namenja več pozornosti kot ameriškim, kjer le poudari povezavo med dokumentarnim romanom in historiografsko metafikcijo. Ker se njen prikaz osredotoča na avtorje, ki so objavljali po letu 1980, vanj seveda ne zajame morebitnih zgodnejših oblik dokumentarne fikcije (pričevanjskega diskurza, ki je nastajal predvsem po drugi svetovni vojni ali ki jo pozneje problematizira), pa tudi ne denimo Borisa Pahorja in Edvarda Kocbeka, avtorjev, ki v zadnjem času vzbujata veliko zanimanje in za katera je prav gotovo mogoče uporabiti definicijo Nancy Pedri (ki jo s pridom uporablja Flisova in jo navajam po njenem navedku), da »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).

Naj se v sklepu refleksije o pomembnem dosežku slovenske literarne vede, ki v mednarodnem okolju tudi promovira tako slovensko literaturo

kot slovensko literarno vedo (v tem smislu je zgovoren eden od navedkov: »Kosov koncept postmoderne literature je mogoče uporabiti tudi za pripovedništvo, ki je nastalo zunaj meja Slovenije«, 42), ponovno vrnem k okolju iz začetnega navedka. Avtorica prve slovenske monografije o 'fakciji' se po mojem (morda prehitro) pridruži previdnosti tistih slovenskih literarnih teoretikov, ki so le redkim slovenskim avtorjem pripravljene priznati oznako postmodernizma, kar je po svoje logično, saj izhaja večinoma iz severnoameriškega okolja, hkrati pa vsaj deloma protislovno, saj sama med slovenske postmodernistične avtorje prišteje še nova imena. Zdi se mi, da mora pogled na Jug takšno sodbo vsaj deloma omiliti: celina, ki se je vstopu v moderno ero vseskozi upirala, je tudi sama, prav tako kot slovensko okolje, vzbujala vrsto pomislekov glede poimenovanja literarnega postmodernizma, in to kljub temu, da se je, kot je v predavanju leta 1993 trdil Hans Robert Jauß, postmodernizem začel prav tam:

V šestdesetih letih se je latinskoameriškem pripovedništvu uspelo osvoboditi prevladujočih modelov francoskega novega romana, ki se je izčrpal v svojem ezoteričnem eksperimentiranju. Njegovi začetniki so bili Mehičan Carlos Fuentes, Peruanec Mario Vargas Llosa in Kolumbijec Gabriel García Márquez; vse bolj pa se je kot njihov predhodnik uveljavljal tudi Jorge Luis Borges. Literarni postmodernizem se torej ni pojavil v atlantskih središčih modernizma, temveč na celinskem obrobju Južne Amerike, kjer se je razvil iz izrazito periferne modernosti; [...] izšel je iz evropske dediščine, njene avtoritarnosti in pogleda na zgodovino, pa tudi njene tehnokratskosti, a te lastnosti je obenem tudi že prerasel. (navedeno po Zoltan Kiss).¹

OPOMBA

¹ Jaußovo predavanje navajam po madžarskem prevodu profesorja Tamasa Zoltana Kissa, predstavljenega v referatu z naslovom *Múltiples consagraciones. Algunas notas sobre interrelaciones literarias entre Hispanoamérica, España y Hungría después de 1962* na simpoziju v Peci 4. 5. 2010.

LITERATURA

Beverly, John. *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

April 2011

Bolj in manj najdeni pomeni

Mateja Pezdirc Bartol: *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela.*

Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2010. (Slavistična knjižnica, 15). 279 str.

Blaž Zabel

Krivec 58, SI-1000 Ljubljana
blaz.zabel@guest.arnes.si

Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela Mateje Pezdirc Bartol je njena prva objavljena znanstvena monografija, ki je nastala na podlagi magistrskega dela in doktorske disertacije. Razdeljena je na dva tematska sklopa: v prvem je kratka predstavitev nekaterih pomembnejših teorij branja in bralcev, vendar brez pretiranih teoretskih podrobnosti. Avtorji so obravnavani jasno in enostavno, pregled pa ne obsega več kot 50 strani. Poudarek je predvsem na hitrem zgodovinskem pregledu problematike bralca, ki se začne v dvajsetih letih dvajsetega stoletja v Angliji, prisotna pa je v skoraj vseh literarno-teoretskih smereh (nova kritika, formalizem, strukturalizem in poststrukturalizem, psihoanaliza, feminizem ...). Pregledu sledi avtoričina lastna raziskava recepcije treh kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja.

Drugi del je posvečen preučevanju dramskega besedila. V tematiko nas uvede kratek pregled problematike razmerja med dramskim tekstom in njegovo uprizoritvijo, obravnave gledalca kot sprejemnika dramskega besedila in obravnave gledališkega prostora. Za lažje razumevanje je predstavljenih še nekaj konkretnih primerov empiričnih raziskav dramskega besedila. Pregled drugega dela monografije je v nasprotju s prvim naravnano pretežno ahistorično, saj je problematika obravnavana tematsko in ne več v časovnem zaporedju. Kratkemu pregledu sledi raziskava recepcije dramskega besedila in njegove gledališke uprizoritve. V dodatku na koncu knjige so priložene še ankete, s katerimi sta bili obe raziskavi izvedeni, in nekaj statističnih podatkov, ki niso bili navedeni med razpravo.

Pregledi so enostavni in razumljivi, namenjeni predvsem študentom, učiteljem in manj izkušenim na področju literarne teorije. Njihova preglednost in zgoščenost je dopolnjena z dodatnimi pojasnitvami v opombah. Tu nas avtorica občasno napoti na strokovno literaturo, kjer so vprašanja razdelana obsežneje in bolj temeljito. Pregleda sta napisana brez pretiranega povzemanja avtorjev, z izpuščanjem manj pomembnih strokovnih ugotovitev in brez zahtevne teoretske terminologije. Oba povzemata zgolj

teme, ki so pomembne za razumevanje samih raziskav, zato je kljub kratkosti in zgoščenosti bralec dobro uveden v tematiko.

Jedro monografije sta nedvomno obe empirični raziskavi. V raziskavi recepcije treh kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja avtorica poskuša ugotoviti »razlike in podobnosti v recepciji sodobne slovenske proze med bralci z različnih ravni šolanja in z različnim knjižnim znanjem« (79). Izvedena je bila s pomočjo reševanja anketnih vprašalnikov, kjer je sodelovalo 30 študentov prvega in 30 študentov četrtega letnika Filozofske fakultete (slovenistika), 30 dijakov Škofijske gimnazije, 30 dijakov Gimnazije Moste, 30 dijakov Srednje ekonomske šole ter 30 dijakov Srednje strojne šole, pri čemer so bili vsi dijaki v četrtem letniku. Vsega skupaj je torej sodelovalo 180 anketirancev.

Vprašalnik je bil sestavljen iz dveh delov. Cilji prvega dela raziskave so bili ugotoviti »splošno poznavanje avtorjev in bralnost del«, »katere zvrsti branja so med anketiranci najbolj priljubljene«, »katere teme so najbolj priljubljene med mladimi bralci«, »kakšna so predvidevanja anketirancev na podlagi podatka o literarni zvrsti« in »kakšno je njihovo poznavanje avtorjevih zgodb« (86). Nato so udeleženci prebrali tri postmodernistične kratke zgodbe; *Nič takega* Milana Kleča, *Rai* Andreja Blatnika in *Ob oknu* Aleksa Šušulica ter odgovarjali še na vprašanja drugega dela vprašalnika, ki so spraševala po recepciji prebranih del. Ta del je želel pokazati »čustveno-motivacijski odziv«, »razlike v vrednostnih sodbah bralcev«, »razlike med bralci v razumevanju zgodb« in »iz katere perspektive so bralci pristopili k besedilom in kakšno sporočilno vrednost imajo za bralce« (86).

Obseg anketnega vprašalnika, ki je bil časovno predviden »za eno šolsko uro« (85), se zdi problematičen. Študentje in dijaki so morali prebrati tri kratke zgodbe z obsegom »582 besed«, »375 besed« in »702 besedi« (82) ter nato odgovarjati na 17 vprašanj z obkroževanjem, dve vprašanji z razvrščanjem in na kar 12 vprašanj, ki so zahtevala tvorbo samostojnih odgovorov. Zato ne presenečajo komentarji med razpravo, ki opozarjajo, da nekatere ankete niso bile izpolnjene v celoti.

Obdelava rezultatov raziskav je pokazala, da »število prebranih knjig in poznavanje avtorjev v srednješolskih programih narašča z zahtevnostjo pouka književnosti, na fakulteti pa z leti študija« (117). To pomeni, da največ knjig in avtorjev poznajo študenti četrtega letnika Filozofske fakultete, najmanj pa dijaki Srednje strojne šole. Tudi zanimanje za branje umetnostnih zvrsti je najvišje na Filozofski fakulteti in Škofijski gimnaziji, dijaki ostalih gimnazij pa raje berejo neumetnostne zvrsti. Prvi imajo raje bolj zahtevne teme, drugi pa raje lažje, kot so pustolovščine, življenja mladih in kriminalke. »Od 180 anketirancev jih je samo 42 slišalo za Blatnika in Kleča, [...] le štirje so prebrali kakšno njuno delo, nihče ni eksplicitno omenil, da pozna Šušulica« (116).

Odgovori drugega dela vprašalnika so pokazali, da je bil čustveno-motivacijski odziv najvišji v obeh skupinah Filozofske fakultete in v skupini Škofijske gimnazije, kjer bi kar 80-90 odstotkov anketirancev zgodbe priporočilo v branje prijateljem. V ostalih skupinah se zanimanje za prebrana dela znižuje, tako da bi na Srednji strojni šoli le še 27 odstotkov dijakov zgodbe priporočilo prijateljem.

Pomisleke zbuja raziskovanje razumevanja oz. »razlike med bralci v razumevanju zgodb« (86). Mateja Pezdirc Bartol poskuša razumevanje preveriti s preprostima vprašanjema. Prvega: »Ali je zgodba težka za razumevanje?« (254), na katerega anketiranci odgovarjajo z DA/DELNO/NE, v razpravi opredeli kot »samoocena razumevanja«. Zanj ugotavlja, da »se ne razlikuje prav dosti niti med najbolj oddaljenima skupinama« (107) študentov četrtega letnika na Filozofski fakulteti in dijakov Srednje strojne šole, in da se vsem skupinam zdijo zgodbe v splošnem nerazumljive. Temu vprašanju sledi drugo: »Kaj je po vašem mnenju sporočilo zgodbe?« (254), ki naj bi preverilo, ali anketiranci besedila razumejo. Takole zapiše avtorica v razpravi: »Predpostavljamo, da razumevanje zgodbe pomeni, da ima besedilo za bralca pomen oziroma sporočilo ter da je bralec, ki razume zgodbo, sposoben v njej razbrati sporočilo« (108). Zato kot ustrezne upošteva vse navedene odgovore, medtem ko za takšne, ki niso razbrali sporočila, šteje tiste, ki bodisi niso napisali odgovora bodisi so odgovorili »ne vem«. Na podlagi takega sklepanja ugotovimo, da »število anketirancev, ki niso razumeli pomena zgodbe, narašča glede na nižjo raven zahtevnosti šole in je za vse tri zgodbe najvišja na SŠŠ [to je Srednji strojni šoli] [...] Najboljši rezultat so dosegli anketiranci FF1 [to je Filozofska fakulteta prvi letnik] in ŠKG [Škofijska klasična gimnazija], kjer so sporočila razbrali prav vsi« (109).

Kot sem opozoril že zgoraj, so anketni vprašalniki zelo dolgi, zato nekateri niso bili izpolnjeni v celoti. Žal avtorica ne pove, koliko vprašanj je bilo neodgovorjenih in koliko anketirancev je za odgovor napisalo »ne vem«. Glede na okoliščine neizpolnjeni odgovori in odgovori tipa »ne vem« verjetno ne bi smeli biti obravnavani enakovredno. Vplivi nemotiviranosti in časovne omejenosti so preveliki, da bi lahko na podlagi pridobljenih podatkov z gotovostjo prišli do zgoraj zapisanega sklepa.

Po drugi strani bi težko sprejeli predpostavko, da razumeti zgodbo pomeni v njej razbrati sporočilo, na osnovi katere Mateja Pezdirc Bartol anketirance razdeli na tiste, ki so v besedilu sporočilo razbrali in s tem tekst tudi razumeli, in na tiste, ki sporočila niso razbrali in teksta torej niso razumeli. Razumevanje je nedvomno kompleksen proces, ki ga ne moreta zajeti zgolj kategoriji razume/ne razume. Sicer avtorica na nekaterih mestih opozarja, da so bili odgovori študentov Filozofske fakultete »bolj

kompleksni in utemeljeni« (85) ter »bolj poglobljeni, vrednostne sodbe natančnejše in bolj utemeljene ...« (120), vendar dalje od teh opažanj ne gre. Mar je vsak odgovor, ne glede na vsebino, že zadosten razlog za sklep, da je anketiranec razumel besedilo? Menim, da razumevanje težko preverimo z vprašanjem: »Kaj je po vašem mnenju sporočilo zgodbe?«. Pomen gotovo ni neodvisen od bralca, vsak bralec besedilo razume na svoj način in ga na svoj način razlaga, vendar se interpretacije razlikujejo tudi po kompleksnosti in prepričljivosti. Tako sta lahko dve interpretaciji popolnoma različni (zagovarjata različno »sporočilo zgodbe«), vendar sta obe enako prepričljivi, enako kompleksni, dobro podprti z argumenti in samim besedilom. Prav tako lahko dve interpretaciji zagovarjata enako prepričanje, vendar ena na bolj kompleksen, prepričljiv in dodelan način, bolj podprta z argumenti in besedilom, druga manj. Zato je tako razumevanje besedila boljše, čeprav obe interpretaciji zagovarjata enako »sporočilo zgodbe«. Bralci zgodb se torej razlikujejo tudi po kompleksnosti in prepričljivosti svojih razlag, ne zgolj po sposobnosti razbiranja sporočila zgodbe. Ker raziskava tega ni zajela, je njen domet omejen.

S tem je povezana tudi izrazita neinterpretativna naravnost, saj Mateja Pezdirc Bartol odgovore in podatke zgolj sistematično urejuje in obdeluje. Sistematizacija je prisotna skozi celotno obravnavo, saj so odgovori interpretirani povečini posamično ali pa so primerjave izvedene zgolj med skupinami. Primerjav različnih vprašanj med seboj je zelo malo, čeprav bi lahko dale zanimive ugotovitve. Tak pristop je uspešen za vprašanja, ki sprašujejo po poznavanju avtorjev in bralnih navadah v prvem delu vprašalnika, manj uspešen je pri obravnavi samih zgodb v drugem delu. Pri raziskovanju razumevanja, vrednostnih sodb, razbiranju sporočila in čustveno-motivacijskem odzivu bi pričakoval bolj interpretativen pristop.

Raziskavo omejujejo tudi vnaprejšnje predpostavke: »Na vprašanje, ali obstajajo razlike v branju in sprejemanju besedil med različnimi skupinami bralcev, bi vsakdo odgovoril pritrdilno ...« (79). Te predpostavke se najintenzivneje pokažejo pri obravnavi podatkov v že omenjeni statistični obdelavi razumevanja, kjer avtorica ugotavlja: »Težko si predstavljamo, da študentje četrtega letnika slovenistike ne bi znali razbrati sporočila zgodb, saj so vajeni še precej zahtevnejšega čtiva, zato pripisujem odgovore tipa *ne vem* raje pomanjkanju časa, površnosti pri branju, neprizadevnosti pri reševanju ipd.« (109). Če poskušamo recepcijo treh kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja preučiti, je ne bi smeli že predpostaviti.

Druga raziskava se posveča recepciji dramskega besedila in njegovi gledališki uprizoritvi na primeru drame Dušana Jovanovića *Ekshibicionist* in uprizoritvi istega dramskega dela v režiji Dušana Jovanovića ter v izvedbi SNG Mala Drama Ljubljana. Izvedena je bila s pomočjo dveh vprašal-

nikov za dve različni skupini, pri čemer je prva skupina najprej prebrala dramsko igro in si nato ogledala predstavo, druga pa si je najprej ogledala predstavo in nato prebrala še delo. Po vsakem branju in ogledu predstave so udeleženci izpolnjevali anketni vprašalnik. Sodelovalo je 60 anketirancev prvega letnika slovenistike, v vsaki skupini po 30. Vprašanja so se nanašala na »zaznavanje različnih elementov drame, kot se kažejo skozi besedilo in uprizoritev«, »razumevanje in interpretacijo«, »vrednotenje in všečnost« ter »primerjavo besedila in uprizoritve« (190), cilji raziskave pa so bili pokazati, »kakšna je vloga gledalca v procesu gledališke komunikacije, katere gledališke znake zaznava oziroma se nanje osredotoča, kakšna je njegova produkcija smisla«, »kakšna je vloga bralca pri procesih opomnjanja dramskega besedila, kako razbira jezikovne znake, kakšen smisel podeljuje besedilu«, »v čem se kažejo podobnosti in razlike med branjem bralcev ter branjem režije in njene realizacije skozi pogled gledalcev« (191).

Analiza podatkov pokaže, da »so se gledalci v našem primeru osredotočali predvsem na dramsko osebo (oznaka, značajske lastnosti, mimika in kretnje, kostum, problemskost ...), saj so bili tu odgovori najštevilčnejši« (227). Jezikovni elementi, predmeti, rekviziti ter glasba pa so bili v splošnem slabše zaznani. Pri zaznavanju različnih elementov drame avtorica opiše in poda kriterije, s pomočjo katerih rezultate anket tudi vrednoti. V uvodu natančno opredeli prostor in čas dogajanja, prizorišče, rekvizite, kostume, mimiko glasbo, jezikovne elemente, osebnostne lastnosti likov itd. Ti elementi so dovolj oprijemljivi, da lahko ugotavlja, ali so jih anketiranci opazili ali ne. Tako na primer opiše jezikovno podobo dramskega besedila in predstave. Ker navedenih elementov anketiranci niso opazili, zaključí: »Na splošno bi lahko rekli, da je zaznavanje jezikovnih posebnosti govora v skupinah Branje 1 in Predstava 1 šibko« (202).

Podobne težave kot v prejšnji raziskavi se pojavijo pri ocenjevanju razumevanja, interpretacije in vrednotenja, vendar so ta vprašanja v tem primeru manj pomembna za ugotovitve raziskave. Všečnost in vrednotenje sta v obeh primerih zelo visoki, vendar je gledališka uprizoritev ocenjena še višje. To pomeni, da je skupina, ki si je najprej ogledala predstavo, ocenila všečnost višje kot tista, ki je dramo najprej brala. Mateja Pezdirc Bartol ugotavlja, da »všečnost uprizoritve izhaja tudi iz različnih scenskih in tehničnih efektov, torej spektakelske funkcije, gre za dogajanje, ki se odvija neposredno pred očmi gledalcev, poleg tega pa je obisk gledališča že sam po sebi družabni dogodek« (229).

Tudi primerjava branja dramskega dela in ogleda gledališke predstave, ki jo avtorica raziskuje na podlagi osebnostnih lastnosti likov, poda zanimive rezultate. »Izkazalo se je, da Fredove značajske lastnosti doživljajo bralci in gledalci enako, razlike so se pokazale na ravni zunanosti: bralci so

si Freda zamišljali kot visokega in temnolasega, ustvarjalci pa svetlolasega in nižje postave; za bralce je Daniel uglajen psihiater v dragih oblačilih, za ustvarjalce pa sproščen in v pisanem, newagevsko obarvanem kostumu» (230). To pomeni, da so značaj obeh likov opisali tisti, ki so si najprej ogledali predstavo, skoraj enako kot tisti, ki so dramo najprej brali. Razlike so nastopile pri zunanosti, ki je v samem tekstu prazno mesto oziroma vrzel, ki ni natančno opredeljena. Zanimivo je, da so si vsi bralci teksta zamišljali lika zelo podobno in povsem drugače, kot so ga v predstavi upodobili. »Glede na to, da v besedilu o zunanosti oseb ni konkretnih podatkov, sklepamo, da so v vseh navedenih primerih izjemno enotni odgovori posledica splošnega družbeno-kulturnega védenja, iz katerega izhajajo nekakšne vnaprejšnje predstave ...« (230).

Monografija Mateje Pezdirc Bartol v naš prostor gotovo prinaša nekaj novega. Podobne študije smo doslej zasledili le še v raziskavah *Knjiga in bralci I* (1974), *Knjiga in bralci II* (1980), *Knjiga in bralci III* (1985) in *Knjiga in bralci IV* (1999), ki pa so bolj sociološko zastavljene. *Najdeni pomeni* so pravzaprav prva študija bralcev v Sloveniji, ki raziskuje tudi razumevanje besedil in odnos bralcev do različnih tekstov. Ker pa raziskava ne upošteva kompleksnosti razumevanja, se odpira problematika dometa empiričnih raziskav bralcev in njihove izpeljave s pomočjo anketnih vprašalnikov. Ali je z anketnimi vprašalniki sploh mogoče ocenjevati razumevanje zgodb in odnos bralcev do teksta? Kako bi lahko to dvojje objektivno vrednotili in statistično obdelali? Ker gre za zelo kompleksne procese, je vsakršna sistematizacija že tudi shematizacija. Ali je možno sistematično obdelati podatke, ki se temu izmikajo? Kako bi zmanjšali shematizacijo? Jo lahko zmanjšamo do te mere, da podatki ostanejo relevantni? Vse to so vprašanja, ki ostajajo odprta. Monografija je zato pomembna predvsem iz metodološkega stališča, saj odpira prostor za nadaljnjo diskusijo.

April 2011

Problem implicitnosti smisla v literarnih delih

Miroslava Režná: *Implicitnost' zmyslu v literárnom diele*.

Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2007. Str. 140.

Maja Žvokelj

Duplje 26, 5271 Vipava
zvokelj.maja@gmail.com

Implicitnost smisla v literarnem delu je monografija, ki temelji na doktorski disertaciji iz estetike slovaške raziskovalke književnosti Miroslave Režne, zaposlene na Inštitutu za literarno in umetniško komunikacijo FF Univerze Komenskega v Bratislavi, kjer se ukvarja s problemom interpretacije literarnih del ter z analizo njihovih semantičnih in literarno-estetskih kvalitet v duhu metodologije nitranske šole.

Estetika na Slovaškem se je tekom 20. stoletja razvijala neprimerno bolj kot v Sloveniji, na kar nenazadnje opozarja tudi možnost samostojnega študija estetike na FF v Bratislavi. Na nepretrgan razvoj vede so prvenstveno vplivali člani Praške lingvistične šole, ki so se ukvarjali tudi s problemom smisla, Jan Mukařovský in nadaljevalci Miroslav Červenka, Milan Jankovič in Zdeněk Mathauser. Njihove koncepcije, vključno s problematiko smisla, so v okviru slovaške literarne vede sprejemali Milan Hamada, František Miko, Váler Mikula in Peter Zajac.

Miroslava Režná v teoretičnem izhodišču monografije, ki mu sledi praktična aplikacija (interpretacija Borgesove *Peščene knjige*, Kunderove drame *Jakob in njegov gospodar* ter pesmi *Besede* slovaškega poeta Milana Rufusa), predstavi svoj pogled na zahtevno problematiko implicitnosti smisla.

Uvodoma eksplicitno opozori na odvečnost pričakovanja faktografsko natančnih rezultatov, saj načrtno izbere metodološki aparat preučevanja, ki je prilagojen razumevanju dela in smisla v njuni *odprtosti* – gre za t. i. *hevrističen postopek*, s čimer se naveže na nitransko šolo, natančneje njeno ontološko-pragmatsko linijo, ki jo predstavljata František Miko in Eubomír Plesník. Nitranska šola, ki se je razvijala od 60-ih let naprej, se je osredotočala na raziskovalčevo zasledovanje jedra določenega problema brez upoštevanja zgodovinskih, žanrskih ali kakšnih drugih determinant. V tem kontekstu Režná izpostavi Plesníka, ki se je ukvarjal z odnosom med delom in recipientom ter prišel do zaključka, da delo kot znak za nekoga nekaj pomeni. Zato ima kakršnakoli posameznikova izkušnja z literarnim delom in njegovim smislom oseben, ponotranjen ton. Režná njegovo misel razvije in postavi trditev, da se med procesom takega ponotranjenja spreminja tudi sama notranjost človeka, da raziskovanje izrazne učinkovitosti tekstov postopno kultivira posameznikovo notranjost.¹

Na začetnih straneh je razložen tudi izbor metode *interpretacije*. Avtorica jo razume kot možnost, da se o delu avtentično spregovori, hkrati pa se pred morebitnimi očitki glede učinkovitosti metode zavaruje, saj vnaprej zanika možnost popolnega razkritja smisla ter predlaga drugačno sintagmo, ki jo inspirira Heideggrova misel – *svetenje* smisla. Kot sama izpostavi, ji gre pri interpretaciji zgolj za večjo jasnost fenomena, ki je sam nejasen, četudi je interdisciplinaren ter se z njim ukvarjajo številni raziskovalci v kontekstu različnih ved. Omenjene so raznolike slovarske definicije terminov *pomen* in *smisel*, pri čemer ju slovarji literarnih terminov običajno ne problematizirajo: pomen večinoma povezujejo z vsebino, tematsko ravno dela, smisel pa z avtorjevim namenom ali mislijo. Na tem mestu je podana tudi razlaga pojmov v okviru fenomenologije in strukturalizma, ki z *obratom k vednosti* in *obratom k jeziku* vplivata na literarno vedo tako, da slednja literature ne obravnava več kot kopije realnosti, ampak postane pozornosti deležen znak sam.

Režná se zelo previdno spušča v obravnavo pojma smisel, saj se dobro zaveda njegove fluidne, dinamične narave.² Ko poskuša definirati smisel, postreže z mislijo, da smisel kot najbolj skrit pomen izvira iz globoke semantične ravni dela, v katero se ob poteku sprejemanja in razumevanja podaja recipient. Prav ta globina, ki je vir pomenov besed, naj bi mu omogočala njihovo ožvitev v sedanjosti ter posledično dekodiranje.

Pod drugim terminom iz naslova – implicitnostjo – razume vse, kar je posredno, skrito, nevidno, izraženo med vrsticami, neartikulirano, nedoločeno, nerazumljivo. Nasprotno implicitnemu je eksplicitno: jasno, verbalizirano, transparentno.

V izogib banalizaciji, ki bi jo povzročila premočrtna artikulacija smisla, skuša avtorica najti način interpretacije, ki bi ji omogočil smisel raziskovati tako, kot v svoji specifičnosti obstaja. Zato za obravnavo namenoma izbere nesorodna dela, ki omogočijo razkritje različnih nians problema in nudijo možnost za formulacijo splošnejših zaključkov.

Jorge Luis Borges: Peščena knjiga

Interpretacije je prva deležna *Peščena knjiga*,³ kratka zgodba iz istoimenske zbirke Jorgeja Luisa Borgesa. Režná se uvodoma posveti raziskovanju metafor, ki se izogibajo racionalnemu dojetju in v recipientu vzbudijo dvom, nekakšen občutek skrivnostnosti: *more geometrico*, *peščena knjiga* in moto *thy rope of sand*. Ob analizi ugotovi, da se za prvo metaforo skriva namig na racionalističen konstrukt stopnjujoče se dimenzionalnosti; za drugo asociacija na neskončnost knjige, katere narava je podobna značil-

nosti peska; tretja pa namiguje na vez med knjigo in bralcem ter obenem opozarja na določeno grožnjo, ki je izražena tudi v zadnjem stavku, kjer pripovedovalec pove, da se počuti bolje, vendar nima namena nikoli več hoditi po Mehiški ulici.⁴ Režná v povezavi z metaforami poudari, da četudi razumemo pomene posameznih leksemov, nismo sposobni dojeti realnosti, ki nam jo Borges predoči.

Nedorečenost, odprtost celotne Borgesove zgodbe, o čemer pričajo že uvodne metafore, na široko odpira prostor za recipienta, ki konotativno dopolnjuje pomene in imaginarne slike. Slednji lahko, po mnenju Režne, nekakšno navodilo najde že v naslovu in motu, kjer je nakazana drugačna, ambivalentna logika, s katero je mogoče doumeti zgodbo kot hkrati zao-kroženo in kompozicijsko odprto. Poleg tega v zgodbi vzpodbudi napestost tudi nasprotje med jasno narativnostjo in iracionalnostjo, ki povzroči konfrontacijo proznega in poetičnega načina videnja realnosti, kar je po Borgesu kulminiralo v *magičnem realizmu*.

Avtorica ugotavlja, da ambivalentna logika legitimira resničnosti, ki jih ima formalna logika za nelogične. V tem duhu Borgesova poetika, ki je polna paradoksov, ustvari v bralčevi zavesti nekakšno Escherovo konstrukcijo. V tem kaosu neresnic edino oprijemljivo »resnico« Režná najde v avtorju, ki je tajno prisoten in v bralcih vzbuja občutek, da je resničnost, ki so ji priča, le njegova igra z njimi in realnostjo. V stilu te igre Borges v besedilo vstavlja tudi intertekstualne momente, ki medejo bralce.

Ob koncu interpretacije Režná pride do zaključka, da je proti pričakovanjem dogodek zgodbe branje o branju brez konca, torej izkušnja z neskončnim. Zgodba je tako artikulacija realnosti, ki nas presega, implicitni smisel zgodbe pa je povezan s skrivnostjo eksistence te realnosti, ki je tudi sama skrivnost.

Milan Kundera: Jakob in njegov gospodar (počastitev Denisa Diderota)

V delu Kundera se Režná osredotoči na kompozicijski princip *variacije*,⁵ ki ga v nadaljevanju obravnava tudi v življenjskem, intertekstualnem in recepcijskem kontekstu, saj meni, da se v primeru variacije kompozicijski princip navdihuje ob neliterarni realnosti, prav tako pa recipientova intimna izkušnja z variacijo pomaga pri prepoznavanju tega principa v tekstu.

Kunderovo igro razume kot večplastno variacijo, napisano v čast *Denisu Diderotu*, natančneje variacijo na njegov roman *Fatalist Jacques in njegov gospodar*, s katero se češki pisatelj naveže na pozabljeno razvojno linijo romana-igre, ki ne spoštuje enotnosti dejanja, ampak udejanja svobodno formalno iznajdljivost.

Mojstrstvo Kundera avtorica monografije opazi v zgradbi besedil. Kompozicijski princip njegovih del je variacija ponavljajočih se eksistencialnih tem (maščevanje, pozaba, odnos zgodovina – človek itd.), na katere gleda iz perspektiv eksperimentalnih jazov (postav), ki mu omogočajo več zornih kotov zrenja in rabelaisevsko smešenje tem, ki postanejo ambivalentne in polisemantične. Sam princip variacije pa v obravnavanem besedilu podleže večkratnemu variranju: sama igra je že variacija na variacijo, ki uporablja roman Diderota, v njej še dodatno varirajo ponovljene varirane teme (ljubezen – hrepenenje, zgodovina – človek, pomembnost – nepomembnost).

Poleg omenjenega v delu odkriva tudi intertekstualne variacije – na primer par (Jakob, gospodar) dojema kot evokacijo dvojice prijateljev iz Kunderove zgodbe *Zlato jabolko večnega hrepenenja*, evokacijo dvojice *Sančo Pansa* in *Don Kibot* ipd. – kar priča o tem, da ima variacijski kompozicijski princip intertekstualni in notranjetekstualni značaj.⁶

Zanimiv moment, ki ga Režná izpostavi v nadaljevanju, je Jakobovo in gospodarjevo zavedanje lastne izmišljenosti: »*Tam nahoře bylo psáno, že nás dva napíše někdo tady dole, a já přemyslím o tom, jak nás ten dole vlastně napsal. Měl vůbec nadání?*« (Režná 60) V citiranem odlomku zazna misel na apriorno danost, nespremenljivost, nasprotje česar je akcijski svet oseb, v katerem je vzrok za njegovo dinamičnost dialog,⁸ kar še dodatno opozarja na kontrast med zapisanim in izrečenim. Režná to dvojnost preslika na ikonično raven – kontrast med metafizičnim in tuzemskim v smislu: zgoraj je vse strogo določeno, nižje pa se spreminja, kar ustreza arhetipskemu členjenju sveta na božje in človeško.

V epilogu k interpretaciji Režná spregovori o odnosu med variacijo in implicitnostjo smisla. Kundera prek številnih ljubezenskih zgodb razblinja edinstvenost vsake izmed njih, kar izzove spoznanje, da je fabula ljubezenske zgodbe vsesplošno veljavna in se razlikuje le v sižejski obravnavi. Kompozicijski princip variacije spremlja tudi katarzični smeh, ki raztrga vero v izjemnost ljubezenskih peripetij oziroma človeških peripetij nasploh.

Režná meni, da gre pri Kunderovi igri za definiranje meje človeškega razmišljanja o stvareh in relativizacijo možnosti človeka izstopiti iz svoje zgodbe, kar bi mu omogočilo pogled na samega sebe. Prav v smehu vidi silo, ki omogoči perspektivo odzgoraj, preko katere posamezne človeške zgodbe izgubljajo svoj smisel, oziroma njihov smisel usmerja v zaodrije zgodb samih.

Milan Rufus: Besede⁹

Leta 2009 preminuli slovaški pesnik Milan Rufus (1928–2009) je svojo pesniško kariero pričel bravurozno z zbirko *Ko bomo dožoreli* (1956), ki je pretrgala s takrat uveljavljenim shematizmom in zanesla nov veter v okostenel kanon slovaške književnosti.

Režná kot eno izmed glavnih dilem Rufusove poezije izpostavi *izrekanje neizrekljivega*, ki je povezana s problematiko jezika in pisanja. Slednjo Rufus poskuša rešiti na novo, kljub zavedanju, da problem artikulacije ni dokončno rešljiv. V tem duhu namensko personificira pesem (tudi pesem Besede), ki postane lakoničen zaznamek notranje bitke – rezultat iskanja uravnotežene mere med besedami (eksplicitno) in molkom (implicitno).

V pesmi Besede Režná najprej opazi določeno dvojnost, ki jo prinaša omenjeno razmerje med molkom in besedami, hkrati pa v dvojnosti sodelujeta tudi uvodni suvereni verz »*Len schody chrámové*,« in zadnji emocionalni »*V zlykajúc obavou*,«¹⁰ ki pričata o tem, da se uvodna ambicioznost prelevi v končni dvom. (Režná 73) Prvi fragmentarni verz evocira tudi idejo izstopa iz molka, saj avtorica tišino okrog pesmi dojema kot prostor latentnih pomenov, ki so pripravljeni oživeti, tišina v pesmi pa se kaže na način eliptičnosti jezika.

V pesmi zaznava tudi vsesplošno prežetost z implicitno semantično izrazno ravnjo, nedoločeno pomensko raven naj bi najbolj poosebljala metafora »*Len schody chrámové sú slová*,«¹¹ ki jo ostali verzi le motivno razvijajo. Drug način napolnitve implicitne pomenske ravnine pesmi postane razviden ob uporabi leksema vsakdanji: sintagma »*hazard každodennyj*«¹² namreč učinkuje tako, da z vsakdanjostjo prekinja, četudi asociira na vsakodneven trud lirskega subjekta ujeti izmuzljivo. Epitetska sintagma je obenem aluzija na izrek *kerub (naš) vsakdanji*, beseda vsakdanji pa še dodatno asociira poetistično¹³ razumevanje vsakdanjosti, ki je v določenem historičnem momentu postala središče umetniškega izraza. Posredno tako prihaja do konfrontacije poetističnega kalejdoskopa besed in asketske Rufusove poezije.

Režná se v nadaljevanju posveti genitivni metafori »*hlbina materinčiny*,«¹⁴ ki jo razume ambivalentno. Neznana materinščina na eni strani aludira na nezmožnost popolnega poznavanja fenomena jezika, četudi znotraj materne jezika pesnik razume vse najbolj šibke pomenske in emocionalne odtenke. Poleg tega metafora globina materinščine določa tudi imaginaren prostor, v katerem se igra artikulacije pomenov odigrava. Pri tem sodelujeta tudi metafora za besede – stopnice hrama – in sintagma strašna globina tišine,¹⁵ ki je nasprotna vzbujenim asociacijam o visokosti hrama molčanja. Tišina se tako razprostre po celi pesmi, avtorica pa je prepričana, da tudi

po celem človeku (od njegovega strahu pred neznanim do zavedanja o prehajanju v sfero, ki ga presegajo).

Stopnice hrama oziroma stopanje po teh stopnicah lahko razumemo še drugače, in sicer kot poetično artikulacijo procesa poimenovanja (semi-oze), ki teče od občutenja pomena do označenja z besedo (stopanje hkrati evocira tudi človeški trud, ki ta proces spremlja). Sama muka stopanja po stopnicah besed proti hramu molčanja v pesmi pridobiva aksiološko razmerje: pomensko polna beseda je manj kot molčanje, ki objame vse; tišina oziroma molk pa je pogoj in prabistvo vsega. Režná v besedi tako prepozna le orodje za človeka, ki se želi približati božjemu. Prav v tem spoznanju leži pesnikova boleost, saj je njemu zaupana skrivnost hrama, čeprav ve, da z besedami, na katere je obsojen, ni sposoben artikulirati resnice.

O tem, da pesnik vidi več kot ostali, priča tudi aluzija na biblijsko zgodbo o Jakobu. Če je Jakob potem, ko si je položil kamen pod glavo, v sanjah videl lestev, segajočo v nebo, po kateri so hodili angeli, je v Rufusovi pesmi prisotna metamorfoza Jakobove zgodbe, in sicer je v njegovi različici kamen beseda, pesniki so vmesniki med zemljo in hramom, lestev je krhek most besed, na katerem pesnike nad strašno globino tišine spremljata strah in dvom.

Rufus o neizrekljivem torej ne molči, v interpretaciji pa Režná poudari, da s poetiko, ki si jo je izbral, tvega, ker mu slednja ne dovoli, da bi izčistil formo pesmi ali ohranil v njej več svobode. V tem Režná prepozna specifično prakso generacije in obravnavanega avtorja, kar ga uvršča v družbo drugih pesnikov s tradicionalnimi poetikami.

Po intermezzu, kratki razpravi o pesmi slovaške pesnice Mile Haugove, katere pesem je primer novih možnosti hoje po mostu besed, je pozornosti ponovno deležna Rufusova pesem, v kateri je na kreativen način formuliran eden izmed največkrat prediskutiranih problemov sodobnega umetniškega, filozofskega, lingvističnega in semiotičnega raziskovanja. Rufus se s problematiko jezika seveda ne spopada kot z nečim teoretično abstraktnim, ampak se, zaradi sredstev, ki mu jih ponuja pesniški jezik, problema dotika v njegovi spremenljivosti, s čimer se zvišuje tudi mera konotativnosti in semantična globina izraza.

Interpretacijo Režná zaključi z mislijo, da v pesmi ne gre le za eksplisitno poudarjanje problema avtotematizacije jezika, ampak je naznačeno nekaj, kar presega meje »jezika, ki z nami misli.« (Režná 86) Zdi se sicer, da ima pesnik uvid v to situacijo, a tega ne more artikulirati, z besedami pa bralcem vendarle pomaga, da se k smislu njegove pesmi približajo takrat, ko se prepustijo posrkati v molk, v tišino v njej. Za epilog Režná ponudi lucidno misel, da je v primeru pesmi Besede njen smisel sama implicitnost.

Implicitnost smisla v kontekstu vedenja

V zadnjem poglavju je pozornosti deležen recipient, oziroma njegova vloga pri odkrivanju fenomena smisla. In sicer Režná postavi trditev, da se smisel razkrije proti pričakovanjem bralcev ter za dokaz tega vzame obravnavane artefakte: Borges prestopi meje imaginacije s tem, ko predstavi sliko nepoznane resničnosti in razkrije človekovo omejenost s tridimenzionalno logiko; Kundera s ponovitvami proti pričakovanjem ne utruja, ampak nasprotno povzroči evokacijo resnice stvari – dvomljivost, minljivost, nestalnost; Milan Rufus presenetljivo razreši problematiko pesniške zvezanosti z jezikom: zanese se na molčanje, ki se pesniku najbolj prilega, čeravno so njegova usoda besede. Temu sledi sklep, da se ti primeri dotikajo mejnih položajev umetniškega dojetja realnosti, saj nepričakovane rešitve razširijo meje realnosti, o kateri je še možno in že nemožno govoriti.

Avtorica se v nadaljnjem razpravljanju posveti analiziranju opomenjanja in v povezavi z njim omeni zapleten proces semioze, ki ga je težko natančno opisati, ker ima vsak posameznik s tem svojo intimno izkušnjo.¹⁶ Po Františku Miku prevzame termin za recepcijski učinek *izraz* (slš. výraz), preko katerega so nam stvari podane, prav to pa naj bi pogojevalo tudi poimenovanje, razlikovanje različnih stvari, lastnosti itd.

Zaradi prepričanja, da se smisel nahaja v ozadju vseh ravnin literarnega dela (izrazna sredstva, izbor teme, kompozicija dela itd.), spregovori tudi o stilu, saj je prepričana, da na tej ravni najlažje opazujemo izrazne kvalitete. Stil pogojujejo vsi odnosi, ki sodelujejo pri nastanku literarnega dela, zato reverzibilno stilne značilnosti med procesom recepcije omogočijo ponovno vrnitev k prvinskemu zapletu, iz katerega se je vse rodilo.

Pot od izraza dela do njegovega smisla je v monografiji definirana kot neustavljiv bralski spust v globino dela, obenem pa vstop, ki prinaša pogled nad delom samim. Ponovno se Režná naveže na Mika, po katerem povzema misel, da zaradi delovanja človekove zavesti v tem procesu ni mogoče odtrgati osebnega sprejema teksta od biti teksta. Delo in zavest, ki ga procesira, sta dojeta kot povezana, iz njunega spoja pa se rojeva večplastnost fenomena smisla. Dejstvo, da o človeški zavesti še vedno vemo premalo, vpliva na to, da njeno bistvo ostaja neznano, implicitno, kar je v korespondenci z naravo smisla. Pri obeh se namreč dogodi podobno: ko se nam zdi, da se bližamo bistvu problema, nas preseneti nekaj nepričakovanega. V tem duhu bralce tri obravnavana dela silijo misliti drugače, kot so naučeni (Borges), jih prepričujejo o tem, da pri iskanju bistva ne smejo podleči strahu pred neprestanim variranjem istih situacij (Kundera) ter da ne smejo slepo verjeti v poimenovalno moč besed (Rufus).

Delo v zavesti bralcev obstaja v svoji semantični polnosti, vsako posredovanje zaokroženega pomena navzven pa prinaša neizogibno redukcijo. Prav na presečišču med notranjim in zunanjim se rojeva dvojnost implicitnega in eksplicitnega; to, kar je bilo kot notranja resničnost jasno in razumljivo, se ob usmeritvi navzven delno megli.

Na tem mestu Režná citira Mikovo definicijo pomena. Miko ga razume kot intuitivni fenomen, ozko spet z implicitnimi danostmi zavesti. Ta pomen se v človeku dogaja in tiho deluje, tišina pa lahko pridobi podobo, v kateri nastopi v svoji jasnosti. Po Režni bistvo pomenov torej ni materializacija v jeziku, ampak njihovo živo delovanje, ki na nas vpliva.

Ob koncu je še enkrat omenjena zahtevnost pojmovanja smisla in njegove implicitne narave, ki je obenem fenomen teksta in plod človekove notranjosti. Navedeni so tudi razlogi¹⁷ za otežkočeno definiranje pojma, ob tem pa Režná doda, da fenomen implicitnosti smisla opozarja na potrebno spremembo v humanističnih znanostih.

OPOMBE

¹ »Umetnost tako v določenem smislu postane zrcalo, ki je postavljeno nasproti življenjskemu svetu, oz. deleuzovski vmesnik, ki nam pomaga razumeti v njem to, kar bi drugače ostalo skrito.« (Režná 13) (Prev. M. Ž.)

² Na nekem mestu kasneje njegovo bit primerja s fizikalnim kvarkom, ki je obenem objekt in valovanje, podobno kot smisel, ki je obenem fakt in proces.

³ Fabulo te tipične borgesovske zgodbe tvori pripoved o moškem, ki kupi knjigo Holy Writ, katere skrivnost leži v tem, da prebranih strani ni mogoče več najti. Moški se več mesecev trudi odkriti skrivnost te knjige, nakar jo končno pusti v Narodni knjižnici.

⁴ Narodna knjižnica, kamor pripovedovalec skriva knjigo, je situirana na Mehiški ulici.

⁵ Diferenčni osnovni variacije sta ponovitev in delna sprememba, pri čemer gre za več kot formalno ponovitev z delno spremembo. Sam Kundera variacijo razume kot dokaz neskončne pestrosti notranjega sveta.

⁶ Variacijski kompozicijski princip pridobiva intertekstualni in notranjetekstualni značaj. Osnovna značilnost notranjetekstualnega je dinamika izraza, ki jo povzroča spreminjanje invariantne teme ljubezni. Enkratnost ljubezenskih zgodb Jakoba, gospodarja in Markiza des Arcis se s ponovitvami postopoma relativizira, tako da se male zgodovine ljubezni in hrepenenj prepletejo v veliki zgodovini razsvetljenškega obdobja in s tem izgubijo znak dobe ter postanejo večne.

⁷ »Tam zgoraj je bilo zapisano, da naju dva napiše nekdo tu spodaj, a jaz razmišljam o tem, kako naju je ta tu spodaj napisal. Je bil sploh nadarjen?« (Prev. M. Ž.)

⁸ Dialog v igri je dominantno sredstvo, njegova vloga je estetizirana.

⁹ »*Len schody chrámové. / Len schody chrámové sú slová. / Ty moja lotéria, mý hazard každodenný. / Hlbina materiálny vždy základná, ty, ktorá / sa opat zatvoríš po každom rozrnutí / len schody chrámové, / len schody chrámové sú slová. / Vysoko nad nimi je mlčanie. / Na jeho prahu, básnik, pravda sedí. / (Peniažkom slzy do jej misky snád' / zrazvoním občás, čo som nevyslovil.) / Ach, slovo, uzlík pod hlavou. / Videl som básnikov nad strašnou hĺbkou ticha. / Po krebkom moste slov šli s básňou do veľkostí. / Vžlykajú obavou.*« (Režná 73)

¹⁰ Parafraziran prevod verzov: le stopnice hrama, hlipati zaradi strahu. (Prev. M. Ž.)

¹¹ Le stopnice hrama so besede. (Prev. M. Ž.)

¹² Hazard vsakodnevn. (Prev. M. Ž.)

¹³ Poetizem (češ. poetismus) je avantgardna literarna smer, ki se je razvila na začetku dvajsetih let 20. stoletja na Češkem. Poetisti (npr. Vítězslav Nezval, František Halas) so optimistično zrlji na svet, osredotočali so se na sedanost, vsakodnevnost. Františku Halasu je pesem Milana Rufusa navsezadnje tudi posvečena.

¹⁴ Globina materinščine. (Prev. M. Ž.)

¹⁵ »Videl som básnikov nad strašno hĺbkou ticha.« (Režná 73)

¹⁶ Sebe in svoje notranje doživljanje razumemo, prav tako zunanje reakcije ljudi in stvari ter njihovo specifično kvaliteto evidentiramo v recepcijskem učinku, ki ga je František Miko poimenoval *izraz*. *Izraz* je v življenjskem in literarnem svetu ustvarjen v sodelovanju globokih in površinskih ravni konkretnega dejstva.

¹⁷ Jedro problema so šibke semantične ravni dela; znanstveni jezik ni primeren za razjasnitev tako subtilnega problema; človek še ni sposoben natančno reflektirati svojih najbolj notranjih procesov.

Marec 2011

Svetovna primerjalna književnost in njen slovanski prispevek

Teórie medziliterárnosti 20. storočia I–II. Uredil Pavol Koprda idr.
Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre 2009–2010. 540 in 608 str.

Anna Zelenková

Slovanský ústav Akademie věd ČR, v. v. i., Valentinská 1, CZ–110 00 Praha 1
zelenkova.anna@centrum.cz

Teórie medziliterárnosti 20. storočia I–II je obsežna primerjalna publikacija, ki obsega svoja lastna teoretična poglavja in antologijski del ter je plod večletnih raziskav, zbiranja in prevajanja besedil ne samo evropskega, ampak tudi ameriškega in azijskega izvora. Zamisel za objavo je izhajala iz splošne nedostopnosti znanstvenih besedil, pa tudi iz praktične potrebe po izdelavi korpusa metodoloških objav, nujnih med drugim za doktorski študij teorije in zgodovine medliterarnosti na Filozofski fakulteti Univerze Konstantina Filozofa v Nitri. Posebnost hrestomatije je v tem, da predstavlja v češko-slovaškem okviru prvi poskus soočanja domače literarne vede z raziskavami in metodami svetovne primerjalne književnosti, saj publikacije tega tipa do zdaj nismo imeli. Ugotovimo lahko tudi, da gre za pravzaprav prvo antologijo besedil, posvečenih problematiki medliterarnih konceptov, katerih namen je obnavljati kategorialni aparat medliterarnosti. V slovanskem okolju so do zdaj izšle samo antologije klasične primerjalne književnosti in literarne teorije, npr. poljski izbor H. Markiewiczza *Współczesna teoria badań literackich za granicą* (zvezek 1–3, 1970–1973) in najnovejši *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej* (ed. H. Janaszek-Ivaničkova, 1997). Enako tudi ruske hrestomatije, ki so nastale že pred več kot dvajsetimi leti, ne odražajo najnovejše teorije medliterarnosti. Še več, podobni izbori, ki so izhajali v preteklosti, so se ideološko omejevali na primerjalno književnost socialističnih držav, t npr. zbornik *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern 1963–1979*, ur. G. R. Kaiser, Stuttgart 1980, ali publikacija *Dejiny literárnej komparatistiky socialistických krajín*, ur. K. Rosenbaum, Bratislava 1986. V primeru publikacije *Teórie medziliterárnosti 20. storočia I–II* ne gre za klasičen učbeniški priročnik s korpusom teoretičnih besedil, ampak za skrbno sestavljen izbor študij, ki izhajajo iz kategorije svetovne literature kot izhodiščnega pojma literature in vede o literaturi. Medliterarnost se tu razume kot metodologija zgodovine literature, kot oblika zgodovinskega obstoja same književnosti, ki spoštuje njeno raznolikost. Iz teh razlik pa ne izhajajo zaključki o vredno-

stni in estetski premoči katerega od obravnavanih besedil. Medliterarnost pojasnjuje individualno vrednost pojavov iz njihovih razvojnih zakonitosti in postaja metodološko vodilo, ki jo semiotično interpretira kot komunikacijski proces brezkončnega označevanja ene vrste enot in kodov z drugimi. Medliterarnost kot novo področje literarne vede ustvarja poseben predmet raziskovanja. To je del literarnoteoretičnega mišljenja, ki posplošuje zgodovinski prostor in njegov vertikalni premik od klasične kategorije narodne literature k svetovni literaturi kot končni kategoriji.

Najnovejša hrestomatija je prinesla skupno 63 besedil najvidnejših svetovnih komparativistov (med njimi tudi slovanskih), kompozicijsko razčlenjenih v 25 tematskih poglavij po posameznih disciplinah, smereh in razvojnih stopnjah (npr. predtieghemovska francoska hegemonija, formalizem, van Tieghem in začetki medliterarnosti, zgodovinska poetika, ameriška šola in »novi historizem«, teorija svetovne literature, medliterarnost kot metodologija, zgodovina slovanske medliterarnosti, genologija, medkulturne študije, kolonialne in postkolonialne raziskave, latinskoameriška medliterarnost, primerjalna književnost in razvojne zakonitosti umetnosti, imagologija, evropocentrizem, drugačnost in potopisi, tematologija, prevod in literarna kritika itd.). Posamezna besedila predstavljajo primerjalno književnost kot eno prvih humanističnih področij, ki je izdelalo univerzalno metodologijo ne le za raziskovanje literature, ampak tudi sorodnih disciplin, kot so zgodovinopisje, kulturna antropologija, sociologija, politologija ipd. Besedila obenem povezuje prepričanje, da sveta ni mogoče zreducirati na enotnost, medtem ko je raznolikost njegova osnovna vrednost: smisel književnosti je v tem, da v vseh svojih pojavitvah zgodovinsko zagovarja, da je drugačno pač drugačno. Pomembno pa je, da estetsko dojemanje in interpretacija delata »drugačnost« za bolj zgodovinski in naravnejši vzvod medkulturne komunikacije. Kot izhaja iz tematskega in kompozicijskega orisa antologije, več kot dve tretjini njene vsebine zajema časovno obdobje zadnjih štiridesetih do petdesetih let, ki se je simbolično začelo z izdajo prve teoretične monografije slovaškega raziskovalca D. Ďurišina *Problémy literárnej komparatistiky* (1967). Izbrana besedila zato izkazujejo razvoj primerjalne književnosti na začetku tega obdobja od preнове vplivologije k recepcijski estetiki, k primerjalni tipologiji izraznih sredstev umetniškega izražanja. V 90. letih se je povečala uporaba hermenevtike in teorije medbesedilnosti, ne da bi se primerjalna literarna veda morala odreči svojim morfološkim (strukturnalnim) izhodiščem. Kot izhaja iz besedila, se po prelomu stoletja predmet primerjalne književnosti razširja še na interdisciplinarne, transkulturne študije, usmerjene h kulturni antropologiji in kulturološki kritiki, pri čemer se še vedno ohranja dvojnost medbesedilne in kulturno-analitične smeri medliterarnosti.

Avtorski kolektiv (R. Gáfrik, N. Rusnaková, A. Valcerová, M. Zelenka idr.) pod vodstvom italijanista P. Koprde, ki v slovaškem okolju najvidneje razvija medliterarno zapuščino D. Ďurišina in ima velike zasluge za to dvo-delno publikacijo, je pripravil reprezentativni vzorec svetovnega komparativističnega mišljenja 20. stoletja od njegovih začetkov (F. Baldensperger, B. Croce, P. van Tieghem idr.) do najnovejših predstavnikov, kot so P. V. Zima, D. Perkins, M. J. Valdés idr. Poleg »klasikov«, kot so R. Wellek, H. H. Remak, C. Guillén, Z. Konstantinovič, najdemo tu tudi »inovatorje«, kot so S. Bassnettová, E. Miner, H. K. Bhabha, T. F. Carvalhalová, H. Dyserinck, W. Soyinka idr. Ponovno so mdr. objavljena tudi tri uradna »poročila« o konceptu primerjalne književnosti in o njeni usmerjenosti, ki so nastala na pobudo ICLA/AILC (Levin 1965, Green 1975, Bernheimer 1993). Ne manjka niti prevod danes že klasične študije R. Welleka *The Crisis of Comparative Literature* (1959), ki jo je predstavil na 2. svetovnem kongresu primerjalne književnosti v Chapel Hillu, ki je odprla svetovno razpravo o novih ciljih, metodah in predmetu primerjalne literarne vede. Seveda bi lahko naštevali imena, predvsem slovanske komparativiste, kot npr. M. Ďurčinova, A. Ocvírka, B. Ničeva, J. Dolanskega, J. Hvišča, J. Hrabáka idr., ki se v izbor niso uvrstili zaradi omejene dolžine publikacije. Pogoj za izbor besedil je bil poleg besedilne ali jezikovne nedostopnosti v češko-slovaškem kontekstu predvsem mera izvirnosti z vidika medliterarnosti, tj. metodološka inovativnost medliterarnih raziskav, in reprezentativna zastopanost vseh raziskovalnih področij.

Uredniški kolektiv je imel v izhodišču dve možnosti: ali naj poda zgodovinski pregled posameznih konceptov ali pa naj antologijo kompozicijsko razvrsti tako, da bi predstavljala notranjo členitev medliterarnosti glede na delne predmete raziskave. Končni rezultat je bil »pragmatičen« kompromis – predstaviti in opisati stopnje in zakonitosti razvoja medliterarnih teorij, pa tudi tematsko približati delna področja medliterarnih raziskav, ki bi jih v knjigi zastopali predstavniki najrazličnejših znanstvenih usmeritev, različnih metod, šol in zemljepisnih območij, tudi neevropskih in neameriških raziskovalcev. Besedila večinoma prihajajo izpod peresa komparativistov, ki so izstopali na mednarodnih slavističnih kongresih (od leta 1929) in sodelovali pri dejavnostih ICLA/AILC, ki je nastal v letih 1954–1955. V publikaciji se je pojavilo prepletanje diahronnega in sinhronnega pristopa, zaradi česar se nekateri raziskovalci v različnih tematskih sklopih pojavljajo večkrat (seveda z različni besedili). Ravno zato se vsak tematski sklop začne z analitično študijo (avtor je največkrat P. Koprda), ki opisuje konkretno metodo medliterarnosti, posamezne probleme, tendence in vsebuje tudi izbrano bibliografijo. Pomembno vlogo ima uvodna razprava »Svet je rozmanitejši, ako ho vidí literárna veda« (str. 9–44), v ka-

teri Koprda definira cilje in metode medliterarnih raziskav, ki morajo upoštevati različnost in zgodovinskost sveta literature. Po njegovem mnenju so bili vsi prejšnji koncepti metodološko pomanjkljivi v prenosu »drugačnega« na »enako«, kar je omejevalo literarne procese na stično izmenjavo vrednosti. Koprda, tako kot pred njim D. Đurišin, vidi izhod iz kriznega stanja v izdelavi teoretičnega aparata, ki bi posplošil interdisciplinarno stičišče »literarnega« z »neliterarnim« in ki bi razmejil pojme, kot so podlaga (forma), proces, razvoj, svetovna literatura ipd. Slika medliterarnosti tako postaja slika (model) vzajemnih hierarhiziranih odnosov, ki zajemajo prepletanje integracijskih in diferencijskih tendenc vseh medliterarnih kategorij od besedilnih do nadbesedilnih, kot npr. medliterarna družba in medliterarni centrizmi.

Poudariti je treba, da *Teórie medžiliterárnosti 20. storočia I–II* predstavlja v češkem in slovaškem kontekstu unikatno delo, ki je vrsto pogosto citiranih avtorjev prvič prevedlo šele zdaj. Npr. v slovanskem okolju je francoski komparativist van Tieghem s svojim konceptom splošne literature vplival na številne raziskovalce in njihove učence (F. Wollman, K. Krejčí, A. Hergešić, M. Bakoš idr.). Ti so njegovo delo razen posameznih izjem (A. Ocvirk) poznali samo posredno ali delno iz težko dostopnih izvirnikov. Antologija obenem analizira prispevek slovanske primerjalne književnosti (v obdobju od Veselovskega, V. M. Žirmunkega do Z. Konstantinovića in D. Đurišina), ki je bila usmerjena od genetsko-kontaktnih pristopov k tipologiji in je povezovala filozofske pobude (hermenevtika, fenomenologija, strukturalizem) z genologijo in zgodovinsko poetiko. Srbski komparativist Z. Konstantinović (ki deluje v Avstriji), iz čigar monografije *Vergleichende Literaturwissenschaft: Bestandsaufnahme und Ausblicke* (1988) antologija predstavi delo *Podiel slovenskej škohe*, povzdiguje Đurišina zaradi izdelave ontoloških vidikov medliterarnega procesa in njegove raziskave vidi kot enega od štirih glavnih stebrov svetovne teorije medliterarnosti 20. stoletja (poleg francoske, ameriške in ruske šole). Đurišin je namreč ob koncu 20. stoletja razvil češko-slovaško teorijo medliterarnosti, v kateri je izhajal, opiraje se na F. Wollmana, iz strukturalnih izhodišč k semiotiki kot univerzalni metodologiji kulture in k teoriji recepcije in medbesedilnosti. Njegova členitev medliterarnih procesov na medliterarno družbo (celote, osnovane na jezikovno-etničnih merilih) in medliterarne centrizme (celote, osnovane na geografsko-administrativnih merilih) je pomenila oblikovanje nove veje literarne vede, ki se je oblikovala v okviru interdisciplinarnih mej literarne teorije, jezikoslovja, kulturologije, etnologije, estetike, predvsem pa ekonomije in politične geografije, usmerjena pa je tudi na teorijo in zgodovino svetovne literature. Obenem je bila izraz Đurišinovega metodološkega prepričanja o gotovem razpadu tradicional-

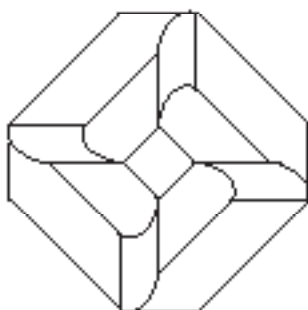
ne primerjalne književnosti, ki se ukvarja s kontaktologijo in tipološkimi odnosi. Po Ďurišinovem dojemanju medliterarne raziskave niso usmerjene v prepoznavanje estetskih in individualnih vrednosti konkretnega besedila, temveč, kot opozarja P. Koprda, estetsko velja v taki meri, v kakršni je mogoče pripisati lepoto (estetsko funkcijo, normo in vrednost) strukturi (razvojni vrsti). Medliterarnost torej nastaja v procesu interpretacije, ki obstaja v podobi zgodovinske razvojne strukture, ki jo je mogoče predvideti v vsakem pojavu literarnega procesa. Rečemo lahko tudi, da določeno zanimivost predstavlja ponovna objava dela enega od začetnikov estetskega strukturalizma J. Mukařovskega z naslovom *K dnešnému stavu a výkladům srovnávací vědy literární* (1967), ki je svoj koncept razvojne imanence gradil izključno na interpretaciji bohemik in je prehajanje iz ene narodne literature v drugo imel za nezaželjeno. Mukařovský je še v 30. letih 20. stoletja paradokсно trdil, da je primerjalno metodo mogoče uveljaviti zgolj v jezikoslovju, primerjalno književnost pa je v bistvu povezoval s pozitivistično folkloristiko. Pri tem gre za edino besedilo s področja teorije primerjalne književnosti tega svetovno znanega strukturalista, ki je na koncu 60. let priznal primerjalno literarno vedo za samostojno disciplino z lastnim predmetom in metodami ter tako legitimiral ta tip raziskave leposlovnih besedil šele v času, ko se sam iz političnih razlogov ni več prišteval k strukturalistom.

Pomen publikacije je predvsem v tem, da je z interdisciplinarnega vidika kritično analizirala in predstavila trenutno stanje primerjalne literarne vede, posamezna teoretična dela, smeri in šole. Zlasti besedila s preloma 20. in 21. stoletja potrjujejo dejanski umik formalistično-strukturalnih teorij in začetek medbesedilnih in kulturoloških raziskav. Ta metodološki premik pa je povezan z bojznijo, da bi primerjalne študije ohranile filološki stik s konkretnim besedilom. Obsežna antologija, v kateri uvodna teoretična poglavja izstopajo kot posvečeni vodič po labirintu sodobne svetovne primerjalne književnosti, bo brez dvoma postala navdihujoč vir za empirično literarnozgodovinsko prakso, ki vse pogosteje presega omejeno razsežnost narodne literature. Publikacija ima obenem značaj nekakšne »rešitve«, pregleda: umestiti češko-slovaško tradicijo medliterarnosti v središče svetovnega dogajanja. Ta tradicija je črpala iz čeških slavističnih korenin, iz ruske formalne šole, nemško-poljske fenomenologije in deloma iz dunajskega neopozitivizma in se profilirala v medvojnem obdobju kot strukturalistična, pri čemer so obstajale metodološke razlike med literarnozgodovinsko aplikacijo strukturalizma pri J. Mukařovskem, R. Welleku, F. Wollmanu, F. Vodičku idr. Češko-slovaška šola primerjalne književnosti, kot jo označuje npr. S. Wollman, je od začetka 20. stoletja v več generacijah razvijala filološko in kulturnozgodovinsko smer. Celostno

gledano se kaže, da so teorije medliterarnosti večinoma nastajale v slovanskem okolju in na gradivu slovanskih literatur, vendar je bil njihov razvoj z vidika omejevanja predmetov in gledanja novih metod vzporeden z zahodno primerjalno književnostjo. V tej hrestomatiji se izvirno povezujejo ugotovitve raziskav in praktični pedagoški cilji. Podoba enciklopedijske publikacije, ki obsega osnovna študijska besedila in obsežne spremne komentarje, iz nje ustvarja široko metodološko osnovo, ki lahko podpre komparativistične raziskave na večini univerz za humanistiko in družbene vede v slovanski srednji Evropi.

Iz češčine prevedel Andrej Perdih

Poročilo



Mednarodna konferenca »Knjiga: ekonomija kulturnih prostorov«

Ljubljana, ZRC SAZU, 25.-26. november 2010

Blaž Zabel

Krivec 58, SI-1000 Ljubljana
blaz.zabel@guest.arnes.si

Evropska mreža za primerjalno literarno vedo (REELC/ENCLS) je v sodelovanju z Inštitutom za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU in Slovenskim društvom za primerjalno književnost v Ljubljani priredila svoj prvi »medkongresni« znanstveni sestanek. Mednarodna komparativistična konferenca »Knjiga: ekonomija kulturnih prostorov,« ki so jo organizirali Marijan Dovič, Marko Juvan, Jola Škulj, Gašper Troha in Aleš Vaupotič, je potekala med 25. in 26. novembrom 2010 v Mali dvorani ZRC SAZU v Ljubljani. Izhodišče konference je bila ideja, da literatura prek kulturnega transferja, zbiranja in obdelave knjig – svojega poglavitnega medija, ki ima tudi svojo lastno logiko in semantiko – interaktivno vzpostavlja posamezne kulturne identitete, s simbolno in tržno menjavo reprezentacij in artefaktov pa lokalnim kulturnim prostorom odpira okna v svet in oblikuje mednarodne in medcivilizacijske povezave. Prispevki so se torej posvetili kulturnemu pomenu knjige v družbi in njenim simbolnim vrednostim, posebej pa so poudarili zgodovino knjige in medijev ter kulturne vplive knjižnic, tiskarn in založb. Sodelovalo je štirinajst referentov in štirje plenarni predavatelji (Bala Venkat Mani, Miha Kováč, Alexis Weedon in Anna Notaro).

V uvodnem razmišljanju je **Marko Juvan** (Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Slovenija) poudaril povezanost kulturnega transfera, knjige in svetovne književnosti. Slovenija je bila v zgodovini sicer odmaknjena od središč evropskega kulturnega dogajanja, a je bila vseskozi povezana z evropskim in svetovnim pretokom rokopisov, knjig, besedil in idej. To se kaže na primer v srednjeveških samostanih ali pri Prešernu, ki je – tudi s pomočjo knjižnic – v svojo poezijo presajal literarne vzorce iz celotne Evrope. **Jola Škulj** (Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Slovenija) je spregovorila o zapleteni igri knjig in vzajemnem delovanju kulturnega transferja in izpostavila, zakaj gre knjigo kot materialnega nosilca diseminacije literature razumeti kot *živ* in neukinljiv dejavnik ekonomije kulturnih prostorov (in kot rezultanto različnih semiotskih kulturnih prostorov v njihovi medsebojni prepletenosti), hkrati

pa kot ključen člen kulturnega spomina in tvorno sled vsakokratnega kulturnega preoblikovanja.

V svojem plenarnem predavanju je **Bala Venkat Mani** (Univerza Wisconsin-Madison, ZDA, Oddelek za germanistiko) poudaril, da imajo ključni pomen pri razumevanju svetovne literature prav knjižnice, od *Epa o Gilgamešu* v kraljevih knjižnicah mezopotamskega mesta Ninive do današnje *World Digital Library* (www.wdl.org). Svetovna književnost je družbeno, kulturno in zgodovinsko pogojena ter nima avtonomnega statusa, saj se »izdeluje« skozi knjižnice, prevode in založniško industrijo. Že Goethe si je v knjižnicah izposojal prevode kitajskih romanov, kar je imelo velik vpliv na poznejše raziskave in razumevanje njegovega koncepta svetovne literature. Bala Venkat Mani je preučil primer nemške založbe Philip Reclam, ki je v prvi polovici 20. stoletja izdajala zbirko *Universallbibliothek*. Razlogi za njen komercialni uspeh so predvsem v množični produkciji knjig nemških avtorjev, ki so jim avtorske pravice že potekle. Pozneje je založba izdala še številne prevode (med njimi tudi prevode kitajskih romanov) in esej Hermanna Hesseja »Eine Bibliothek der Weltliteratur« (1929), pomemben za razumevanje svetovne literature. S tem je založba udejanjila idejo »best-sellerja«, bralcem predstavila romane s celega sveta in odločilno prispevala k razumevanju pojma »svetovna literatura«.

César Domínguez (Univerza v Santiago de Compostela, Španija, Fakulteta za filologijo) je predstavil obtok srednjeveških rokopisov v srednjeveški svetovni literaturi, ki jo zaznamujejo stiki med celino in *outramer* (»prekomorski svet«, izraz za dežele na Bližnjem Vzhodu, ki so jih vzpostavili križarji). Obtok je bil najbolj intenziven med leti 1250 in 1350, zato se je César Domínguez pri svojih raziskavah osredotočil na to obdobje. Velik uspeh je doživel francoski prevod iluminiranega rokopisa kronike Viljema iz Tira (Guillaume de Tyr) *Histoire d'Outre-Mer*, ki je bil kasneje preveden tudi v angleščino ter galicijščino. Tudi Lindisfarnski rokopis vključuje kulturne vplive s celega (takrat znanega) sveta – med njimi tudi iz *outramer*. V tem času se je zaradi mnogih prepisov in pomembnega prevoda v angleščino razširil po vsej Evropi. A vprašanje literarnosti Lindisfarnskega rokopisa ostaja odprto: svetovni vplivi so namreč očitni predvsem v iluminiranem delu (v poslikavah in ornamentaliki).

David Šporer (Univerza v Zagrebu, Hrvaška) je raziskal vlogo tiska v hrvaški renesančni književnosti. V 16. stoletju je najbolj priljubljen medij lirskega pesništva ostajal rokopis, tiskali so občasno le postumne pesniške zbirke. Situacija v Dubrovniku je bila podobna: razen občasnih natisov religioznih tekstov, religiozne poezije in znanstvenih traktatov niso tiskali ničesar. Prav zato je toliko bolj pomembna vloga dubrovniškega pesnika Marina Držića (1508–1567), ki je še za časa svojega življenja v Benetkah

natisnil nekatere igre in verjetno prvi na Hrvaškem natisnil posvetno pesniško zbirko v ljudskem (torej hrvaškem) jeziku.

Nele Bemong (Katoliška univerza v Leuvnu, Belgija, Oddelek za književnost), glavna koordinatorka REELC/ENCLS, je spregovorila o vlogi flamskih pisateljev v 19. stoletju. Zaradi politične povezave s Francijo je bilo izdajanje tekstov v flamskem jeziku precej težavno. Zanje so večinoma skrbeli kar tiskarji in knjigotržci. Poklicnih založnikov ni bilo, zato so pisatelji težje izdajali svoja dela, za katere so morali bodisi plačati tri četrtine vseh stroškov tiska ali s predhodnimi naročili zagotoviti prodajo. Situacija na Nizozemskem je bila popolnoma drugačna: knjižni trg je bil razvit in število založnikov veliko. Če se je uspešno delo na Flamskem prodalo v 1200 izvodih, je podobna uspešnica na Nizozemskem dosegla prodajo 20.000 do 30.000 izvodov. Ker se na Flamskem pisatelji niso mogli preživeti s pisanjem, so bili mnogokrat zaposleni v francoskih državnih ustanovah kot knjižničarji, učitelji, državni uradniki, upravitelji ali arhivarji. Zaradi takega položaja pisateljev se je uveljavila posebna značilnost flamskih del: na platnicah ali naslovnih straneh so avtorji poleg podpisa pogosto dodali tudi svoj družbeni položaj – opozorili so na svoja že izdana dela ali na svoj »častni poklic«. Vendar je odvisnost flamskih pisateljev od »posredne« podpore Francije dopuščal močan politični vpliv na literaturo – nekateri so se namreč poskušali uveljaviti kot nasprotje francoskim romanom, čemur sta nasprotovali francoska elita in Cerkev.

Dragos Jipa (Univerza v Bukarešti, Romunija, Fakulteta za tuje jezike in literaturo) je predstavil knjižno zbirko *Veliki francoski književniki* (med 1887 in 1913) ter njeno vlogo pri razumevanju kanonizacije. Michael Foucault trdi, da diskurze nadzorujejo nekateri postopki, ki vanje vnašajo »red«. Tako lahko razumemo tudi to knjižno zbirko. Sestavlja jo izbor 56 poljudnoznanstvenih monografij, ki so jih za širok bralski krog napisali takrat znani zgodovinarji in kritiki, izdajala pa jo je založba Hachette.

Jüri Talvet (Univerza v Tartuju, Estonija, Oddelek za primerjalno književnost) je raziskal povezanost literarnega »centra« in »periferije« pri ustvarjanju kanona. V estonskem kanonu so v obdobju romantike in po njem našli prostor in prevod skoraj vsi pomembnejši tuji pesniki, kar potrjuje tezo, da kanonizacija prehaja iz »centra« v »periferijo«. Prehod iz »periferije« v »center« je Jüri Talvet preučil na primeru dveh temeljnih estonskih literarnih del: epu *Kalevipoeg* Fridericha Reinholda Kreutzwalda in lirsko-filozofski poeziji Juhana Liiva. Ep *Kalevipoeg* se je v evropski literaturi uveljavil predvsem kot estonski nacionalni ep in njegova povezava s Friderichom Reinholdom Kreutzwaldom je skoraj popolnoma zabrisana. Kreutzwald je namreč pesnitev objavil kot ljudski ep, saj estonskega teksta ni smel objaviti z lastnim imenom. V Evropi je ep nedvomno prepoznaven, še vedno je

prevajan in izvablja nove interpretacije. Lirski pesnik Juhan Liiv za časa svojega življenja ni objavil nobene pesmi, odkrili so ga šele pripadniki zgodnjega modernistično-simbolističnega gibanja Mlada Estonija. Po odkritju je bil takoj sprejet v estonski kanon, a je prvi prevod doživel šele leta 2007, ko je izšla dvojezična estonsko-angleška pesniška zbirka. Tudi pri nas je v reviji *Literatura* objavljenih nekaj pesmi tega pesnika.

Marijan Dovič (Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Slovenija) je predstavil literarnoposredniško vlogo v treh obdobjih razvoja slovenske literature: medvojnega obdobja (kraljevina Jugoslavija, 1918–1940), obdobja socializma (Jugoslavija, 1945–1990) in obdobja tranzicije oziroma demokracije (Republika Slovenija po letu 1991). Podrobneje je obravnaval tri skupine vplivov na literarnoposredniško vlogo: ekonomske (kamor spadajo tudi historične in tehnične omejitve), politično-ideološke (predvsem direktni in prikriti nadzor) in mreženjske (*networking*, različna poznanstva in neuradni vplivi). V medvojnem obdobju je bil ekonomsko prisoten prosti trg – glavno vodilo je bila zmožnost prodaje. Vpliv ideologije je bil političen, čeprav je bilo cenzure razmeroma malo, in mreženjski vplivi so bili predvsem mednarodni. V obdobju socializma se je prosti trg skoraj povsem umaknil in politična cenzura je težila k nadzoru nad literaturo. Mreženjske vplive je poskušala država popolnoma nadzorovati, vendar so se pojavljale nekatere alternativne nepolitične mreže. V obdobju demokracije se je zopet uveljavil prosti trg, vendar je ta sedaj zelo majhen in nasičen – povečalo se je število založnikov in izdaj. Zvečine se izdaja leposlovje, veliko je prevodov iz angleščine in manj iz ostalih jezikov. Politično-ideološki nadzor je prisoten zgolj posredno, preko razdeljevanja javnih sredstev. Mreženjski vplivi so osredotočeni predvsem na založnike ali na tiskarje za izdaje v samozaložbi.

Jiřina Šmejkalová (Univerza v Lincolnu, Velika Britanija) je predstavila nekatere ugotovitve svoje knjige *Cold War Books in the 'Other' Europe and What Came After* (2011, v času konference še neizdano), v kateri je preučila družbeno, materialno in simbolno reprodukcijo tiska v »totalitarnih razmerah« na Češkem. Uvedba cenzure in centralno vodena produkcija je povzročila uničenje vseh samostojnih založnikov in profesionalnih pisateljev. Situacija se je po letu 1989 popolnoma spremenila: tiskanje se je povečalo, založbe so začeli voditi profesionalni pesniki in pisatelji, odprli so se tudi različni arhivi. Vendar so vsa poročila in arhivi doživeli številne spremembe in popravke, kar postane očitno pri mnogokrat protislovnih informacijah. To je Jiřina Šmejkalová upoštevala pri svoji raziskavi, v katero je vključila podatke iz arhivov, statistike, medijske analize ter poglobljene intervjuje z udeleženci post-komunistične decentralizacije in privatizacije nadzornega knjižnega sistema.

Ob koncu prvega dne je v svojem plenarnem predavanju **Miha Kovač** (Univerza v Ljubljani, Slovenija, Filozofska fakulteta) spregovoril o metodah založništva. Kot je opozoril, je preučevanje založništva še zelo mlado in neraziskano področje. Iz lastnih izkušenj in pričevanj drugih je potrdil, da se je povečalo število izdanih naslovov na leto. Razlogi so različni: znižala se je cena tiska, povečal se je šolski in izobraževalni trg, ki je zelo velik potrošnik, vse več ljudi bere, povečali so se prostori knjigarn itd. A število izvodov na naslov se zmanjšuje in prodaje upadajo.

Celotna založniška industrija temelji le na uspešnicah, »best-sellerjih«, ki edini finančno podpirajo založbo. V 90. letih so bile uspešnice v Evropi zgolj lokalne in so se med seboj precej razlikovale, danes pa so »best-sellerji« predvsem globalni. To pomeni, da jih je manj in so hkrati manj pestri. Več naslovov pomeni tudi več korporativizacije, več različnih del pomeni slabše poznavanje in slabšo razširjenost med bralci. V zadnjem času se je močno preoblikoval pogled na avtorja. Pomembna je postala medijska prepoznavnost, zato so uspešne knjige različnih slavnih osebnosti, kot so politiki ali filmski igralci. Upadla je prodaja fikcije in povečala se je prodaja poljudnoznanstvenih knjig.

Novi mediji so popolnoma spremenili knjižni sistem; v Ameriki se je prodaja e-knjig močno povečala. Nov elektronski medij prinaša številne novosti: ni omejen z velikostjo, formatom, številom izdaj in hkrati omogoča zbiranje podatkov. S podatki, pridobljenimi preko Amazonovega Kindla, so ugotovili, da ljudje preberejo povprečno le prvo četrtino knjige, zato Amazon sedaj avtorje spodbuja, naj pišejo krajše romane. Evropske založbe e-knjig (še) ne izdajajo, za kar je verjetno krivo dejstvo, da po standardih Evropske unije e-knjiga ne velja za pravo knjigo in torej ni upravičena do nižjega davka. To potrjuje dejstvo, da s spremembo medija spremenimo tudi celotno strukturo knjižnega sistema. Za naš trg Miha Kovač napoveduje dve možnosti: ali ga bo e-knjiga zajela podobno kot v Ameriki ali pa se e-knjige na tržišču ne bodo obdržale.

Drugi dan konference se je začel s plenarnim predavanjem **Alexis Weedon** (Univerza v Bedfordshiru, Velika Britanija, Raziskovalni inštitut za medije, umetnost in oblikovanje). Status knjige se je v zadnjem času precej spremenil, ugotavlja Alexis Weedon, kajti knjiga ni več vir informacij, ampak predstavlja kulturno in intelektualno vrednost – literatura nas uči o tujih kulturah, spodbuja strpnost in mir ter nam približa Drugega. Vrednost knjig se kaže na več različnih ravneh: uporabna vrednost (*use-value*) se časovno močno spreminja – danes je najbolj izražena predvsem pri različnih enciklopedijah, kuharskih knjigah in zemljevidih. Menjalna vrednost (*exchange value*) je pomembna za različne zbiralce in muzeje. Notranja vrednost (*intrinsic value*) je vrednost materiala (papirja, vezave,

platnic). Vsako delo ima tudi svojo ceno (*price*), ki je neodvisna in pravzaprav povezuje vse prejšnje vrednosti.

V 20. stoletju se je knjiga začela spopadati z novimi mediji in tehnologijami. Najprej se je pojavil telegram in poštne usluge, kot velik konkurent prenosu podatkov se je v devetdesetih letih postopno uveljavil internet, za njim pa elektronska knjiga, ki danes prevzemata vodilno vlogo. Razmerje med vrednostmi in ceno (*price*) se je hkrati močno spremenilo; notranja vrednost e-knjig, na primer, je precej manjša, kar spremeni končno ceno del.

V današnjem času močno upada kulturni pomen tiskane knjige, a se je povečala njena estetska vrednost. Rešitev Alexis Weedon vidi v novem razumevanju knjige: nanjo ne smemo več gledati kot na materialni, ampak kot na kulturni produkt, ki hrani ideje in kulturni izraz. Tiskana knjiga v primerjavi z e-knjigo lažje varuje avtorske pravice, bralec ima z njo boljše zagotovilo, da je bila vsebina preverjena, ima zagotovljen prenos lastništva, je bolj obstojna in prijetneje podaja vsebino. Pomembna je tudi trajna dostopnost do vsebine, ki je težje podvržena cenzuri in političnemu nadzoru.

Svend Erik Larsen (Univerza Aarhus, Danska, Oddelek za primerjalno književnost) se je vprašal o knjigi kot »pravem izvornem izvodu« (*true original copies*). Shakespeare je leta 1623 izdal folij iger s pripisom, da gre za »pravi izvorni izvod«. Prav ta folij je postal temelj za ponovne izdaje in kasnejšo kanonizacijo. Svend Erik Larsen se je osredotočil na tri ravni literature: besedilno strukturo knjige (*textual structure of the book*), njeno institucionalno lociranje (*institutional location of the book*) in medijske pokrajine (*media landscape*). Besedilno plat predstavljajo različni literarni glasovi, ki gradijo literarno avtoriteto, a jih različni avtorji ne spoštujejo, jih neprestano prirejajo in spreminjajo. Literarna avtoriteta je zgodovinsko pogojena in se uveljavlja preko različnih medijev ter recepcije. S kanonizacijo Shakespeara se je pojavilo veliko število prepisov in priredb, med katerimi so nekatere že skoraj nerazpoznavne. Institucionalno lociranje besedil je pogojeno z državno politiko in ekonomijo. Prav ti dejavniki lahko vplivajo na kanonizacijo različnih avtorjev ali njihovo izključitev iz kanona in na pojav različnih prepisov in priredb. Medijske pokrajine sestojijo predvsem iz različnih zapisov o literaturi na osebni ravni, ravni tiska in digitalni ravni. Vse ravni neposredno vplivajo na institucionalno lociranje. Shakespeare je svoj osebni rokopis prodal založbi in s tem odstopil avtorske pravice; njegova dela so izdali le zato, ker je osem vplivnih uredniških imen izid podprlo.

Marijana Hameršak (Inštitut za etnologijo in raziskovanje folklore, Hrvaška) je spregovorila o razvoju in vlogi pravljice na Hrvaškem. Pred letom 1860 hrvaških natisov pravljic ni bilo, prve so bile objavljene med leti 1864 in 1868 v reviji za otroško literaturo *Bosiljak*. Njihova vloga je

bila predvsem nacionalna in vzgojna. Leta 1880 je izšla prva knjiga, ki je vsebovala tri pravljice (*Pepelka*, *Obuti maček* in *Trnuljčica*) in je pomembno vplivala na modernizacijo hrvaške pravljice. Večina pravljič je bila napisanih v nemškem jeziku in izdaje so bile ilustrirane, dostop do njih pa so imeli le otroci višjih slojev družbe. Ciljna skupina knjigotržcev niso bili otroci, pač pa starši, ki so jih kupovali za otroke. Raziskovanje pravljič na Hrvaškem je specifično, saj je zgodovina pravljič zgodovina brez knjig. Raziskave se morajo lotiti oglasov, naročniških seznamov, kritik in katalogov. Neohranjenost knjig je pripisati statusu, ki so ga pravljice v tem času imele, saj so bile zaradi številnih ilustracij, velikih formatov in dobre vezave bližje igračam kot literaturi.

Zgodovinski vpogled v življenje knjig izrisuje tudi obstoj knjižnic. V Semeniški knjižnici je o tej ustanovi spregovoril **Luka Vidmar** (Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, Slovenija). Leta 1701 jo je ustanovil Žiga Krištof grof Herberstein na pobudo Akademije opeporozov, ji daroval zasebno knjižnico in glavnico za bibliotekarjevo plačo. Kasneje so svoje zasebne knjižnice darovali tudi drugi iz tega uglednega kroga, stolni duhovniki in ostali ugledni meceni. S tem je želela Akademija po vzoru Rima poskrbeti za celovit kulturni preporod Ljubljane. Cerkev je redno spremljala dogajanja v knjižnicah Biblioteca Angelica in Biblioteca Casanatense v Rimu ter Ambrosiana v Milanu, zato je bila tudi Semeniška knjižnica v stiku s kulturnim dogajanjem v Italiji, kar je Ljubljani zagotavljalo poseben položaj v Svetem rimskem cesarstvu. Bila je tudi ena izmed redkih javno odprtih knjižnic v Evropi. Na policah so stale biblične knjige, knjige cerkvenih očetov, cerkveno in posvetno zgodovinopisje, cerkveno in civilno pravo, filološke razprave, literarna dela ter različni vodiči. Z dovoljenjem so bila dostopna tudi dela protestantskih piscev. Vidmar je opozoril še na freske visokega italijanskega baroka, ki ikonografsko podpirajo idejo knjižnice s poslikavami filozofov, personifikacij človeških kreativnosti in različnih alegorij.

Maja Breznik (Univerza v Ljubljani, Slovenija, Fakulteta za družbene vede) je predstavila založništvo in literarno kulturo kot primer družbene reprodukcije, ki jo predstavlja tridelna struktura: ustvarjalec ali avtor, uporabnik in založnik. Pozicija avtorja je vsekakor drugačna od pozicije ostalih delavcev. Svoj proizvod (rokopis) pripravijo vnaprej, ne da bi vedeli, ali bodo zanj prejeli plačilo. Za svoje delo niso plačani po urah, ampak po količini in kvaliteti svojih del direktno (*wage*), del dohodkov pa je sekundarnih (*rent*). Na drugi strani lahko uporabnik delo uporablja le do določene mere: za reprodukcijo dela, na primer, mora upoštevati avtorske pravice, ki pripadajo avtorju ali založniku. Ker je avtor razpet med kapitalom in vlogo meznega delavca, ima velik pomen pri družbenem ustvarjanju.

Tiina Aunin (Univerza v Talinu, Estonija, Oddelek za primerjalno literaturo) se je osredotočila na nove načine razumevanja knjige kot medija v Estoniji. Danes je potrebno knjigo ponovno definirati, saj vsakodnevna raba knjige in linearno branje počasi izginjata, vse bolj pa se tudi v šolskem sistemu uveljavlja elektronsko branje. Nove prakse zastavljajo avtorju visoke zahteve: da bi zadostil sodobnemu bralcu, mora biti uspešen na področju knjižnega oblikovanja, trženja, medijskega udejstvovanja itd. in le tako je lahko danes prepoznan.

O knjigi in svetovnem spletu je spregovoril **Aleš Vaupotič** (Visoka šola za dizajn Ljubljana, Slovenija). Daljše tekste redko beremo na računalniku, kar upošteva tudi nekatere spletne strani, kot na primer *Google books* (*books.google.com*), ki omogoča pregled le manjših delov besedila. Branje celote je še vedno rezervirano za klasično knjigo. Digitalna dela (predvsem e-knjige) večinoma preprečujejo tiskanje, kar so s fotokopiranjem klasične knjige do neke mere dopuščale. Primer uspešnega prenosa tiskanega dela v digitalno obliko je *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (*plato.stanford.edu*). Stran upošteva akademske standarde in omogoča akademski način citiranja. Čeprav je objavljane še vedno urejeno po strukturi urednik – avtor, je prisotna tudi struktura spletne zasnove: veliko dela je avtomatiziranega, lektoriranje in popravki se odvijajo sinhrono, kar ni značilno za klasično produkcijo del. Ravno nasproten primer prenosa digitalne oblike v klasično obliko je projekt Tea Spillerja (www.s-p-i-l-e-r.com/SMS). To je spletna stran, kjer lahko obiskovalec različna SMS sporočila, poslana na portal GEM (na avtobusih LPP), sestavi v sonet. Na tak način »avtor« iz prispevkov digitalne družbe ustvari klasično obliko literature.

Konferenco je s plenarnim predavanjem zaključila **Anna Notaro** (Duncan of Jordanston College of Art and Design, Velika Britanija). Predstavila je razvoj e-knjige in nekatere poglede nanjo. Projekt Gutenberg je revolucionarno že leta 1971 objavil prve e-knjige. Danes nam uspešnost Kindla, digitalnega bralnika spletne trgovine Amazon, potrjuje njeno vedno večjo prevlado. Tržišče je preplavljeno z različnimi bralniki in ponudniki e-knjig: spletna stran »Vook« (vook.com/index.html) združuje branje knjig, ogled filmov in stalno povezavo z različnimi socialnimi omrežji, kar ponuja tudi »Nook«, digitalni bralnik spletne knjigarne Barnes&Noble. »BookGlutton« je spletna stran, kjer med branjem knjig vzpostavljaš stik z drugimi bralci, z njimi deliš svoje mnenje in jim priporočaš nova dela. Vsi ti proizvodi razumejo (in reklamirajo) branje kot družabno aktivnost in ne kot samostojno izkušnjo. V zadnjem času so se pojavile akademske e-izdaje (*Gutenberg-e* – www.gutenberg-e.org, *Open Humanities Press* – openhumanitiespress.org), samostojne izdaje (*self-publishing*) in video napovedniki za knjige (*book trailers*), kar potrjuje opažanja Anne Notaro, da knjiga ni več v centru pozornosti.

Prispevki na mednarodni konferenci »Knjiga: ekonomija kulturnih prostorov« so zajemali tako splošno-teoretske teme kot bolj lokalno obarvane študije. Diskusija je potekala predvsem med nastopajočimi, na nekatera zasedanja so prihajali tudi zunanji obiskovalci; posamezna neujemanja z napovedanim urnikom so bila zato včasih moteča. Odlična in dobro sprejeta je bila ideja predavanja v Semeniški knjižnici. Povzetki referatov konference so dostopni na spletni strani Slovenskega društva za primerjalno književnost (www.zrc-sazu.si/sdpk), razširjeni prispevki pa bodo objavljeni tudi v reviji *Primerjalna književnost*.

Februar 2011

UDK 821.163.6.09-1

Iztok Osojnik: Kosovel in Kramberger: med avantgardo in sodobno slovensko politično poezijo

Prispevek se ukvarja s politično resnico poezije v poeziji Srečka Kosovela in Tajke Kramberger, pri čemer izhaja iz konceptov politika literature in literarna tendenca, ki sta ju izdelala Jacques Rancière in Walter Benjamin, deloma pa tudi sam Kosovel, in označujeta razliko med literaturo kot »politično propagando« in »literaturo, ki politiko dela kot literaturo«. Kosovel je pisal na oba načina, vendar so za razumevanje politične resnice poezije pomembnejši njegovi avantgardistični konsi. Modelu, ki ga je izdelal v njih, po estetski strukturi političnega ustreza, kakor pokaže analiza zadnjih pesmi Tajke Kramberger, tudi njena poezija.

UDK 821.163.6.09-1

Dubravka Đurić: Slovenian Poetry, the Prešeren Structure, and the Politics of Poetic Form

This article starts out by explaining the concept of the politics of poetic form of the Language writers and poets, and then it addresses Dušan Pirjevec's "Prešeren structure" and its interpretation in the writings of Denis Poniž, Peter Kolšek, and Matevž Kos. It examines Janez Vrečko's interpretation of Kosovel's poetry, and finally addresses radical poetic practice under communism and in the post-communist era.

UDK 82.091-1:316.17

Richard Jackson: Srca ljudi so majhna in ječe velike: politična poezija z ameriškega vidika

Članek raziskuje koncept politične poezije z vidika ameriškega pesnika, pri čemer se osredotoča na slovensko poezijo, zlasti na pesmi Srečka Kosovela, in dela primerjave z ameriški in drugimi pesniki.

UDK 821.09

Božena Tokarz: Two Models of Poetry: Julian Przyboś and Srečko Kosovel

Reality, by entering art, has modified the viewpoint of the artist, his attitude towards the material, the function of art, and the author's place in it. This constituted an aesthetic challenge for Kosovel and Przyboś; an ethical and anthropological challenge that resulted in two models of committed poetry: autonomous and partnering.

UDK 821.163.6.09Kosovel S.:316.77

Pavel Kodrič: Feuilleton and Political Invective as Sources of Kosovel's Spiritual and Poetical Coming of Age

The essay draws on the comparison between the interpretations of proletarian art provided by the Russian philosopher Alexander A. Bogdanov and by the Slovenian communist ideologue Dragotin Gustinčič in the letter that Srečko Kosovel wrote to Josip Ribičič on 11 November 1922, as well as on the reverberant polemics that opposed Gustinčič to Srečko's elder brother Stano in early spring 1922 on the spiritual crisis which grieved young Slovenian intellectuals after WWI and led Srečko to overcome his merely sentimental commitment to socialism and engage in a mature and informed siding of his communist comrades, as well as to replace his "velvet poetry" with a constructivistic one.

UDK 82.091

821.163.6.09-1Prešeren F.

821.113.3.09-1Halgrímsson J.

Sveinn Yngvi Egilsson: Narod in povzdignjenje: nekaj primerjav med »nacionalnima pesnikoma« Slovenije in Islandije

Razprava primerja poetična sredstva povzdignjenja (elevation), ki ju uporabljata dva nacionalna pesnika, France Prešeren in Jónas Halgrímsson, in ugotavlja, da islandski pesnik s pomočjo uporabe estetskih modelov ne povzdiguje le jezika domače dežele, temveč tudi njeno pokrajino.

UDK 82.091

821.163.6.09-1Prešeren F.

821.113.3.09-1Halgrímsson J.

Marijan Dović: National Poets and Cultural Saints: The Canonization of France Prešeren and Jónas Halgrímsson

This paper compares the process of canonization of two Romantic poets, France Prešeren (1800–1849) and Jónas Halgrímsson (1807–1845), both of whom have undoubtedly reached the status of a »national poet« in their respective cultures (Slovenian and Icelandic). Despite minor dissimilarities in canonisation, several significant traits point that they can also be understood as »cultural saints«.

UDK 82.091

821.163.6.09Prešeren F.

821.113.3.09Halgrímsson J.

821.113.4.09Andersen H.C.

Jón Karl Helgason: Relikti in rituali: kanonizacija kulturnih »svetnikov« z družbene perspektive

Razprava preučuje družbeno vlogo evropskih kulturnih svetnikov na primeru treh literarnih ustvarjalcev iz 19. stoletja: Slovenca Franceta Prešerna, Danca Hansa Christiana Andersena in Islandca Jónasa Hallgrímssona.

UDK 821.163.6.09Kocbek E.

Matevž Kos: Current Passive and Active Reception of Edvard Kocbek as a Political *Creator*

This article analyzes the latest treatments of Edvard Kocbek's life and oeuvre. It focuses on four such cases or actualizations: the books by Igor Omerza, Tine Hribar, and Andrej Inkret, and the staging of the play *Pot v Jajce* (The Road to Jajce). Special attention is dedicated to Kocbek's political thought and the reception of some of its main points by the authors discussed.

UDK 821.163.6.09-1Zupan U.

Nina Barbič: The Functions and Meanings of Intertextual References in Uroš Zupan's Poetry

This article provides an overview of Uroš Zupan's poetry collections with an emphasis on studying intertextual references and defining functions of the procedures used that make it possible to outline one of the aspects of Zupan's poetics and touch upon some key points of his poetic stance.

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.

I THEMATIC SECTION

- 1 Darja Pavlič: **Poetry and Its Political Truth. Introduction to the Thematic Section**
- 3 Iztok Osojnik: **Kosovel and Kramberger: Between the Avant-Garde and Contemporary Slovenian Political Poetry**
- 35 Dubravka Đurić: **Slovenian Poetry, the Prešeren Structure, and the Politics of Poetic Form**
- 49 Richard Jackson: **Human Hearts are Small and Cages are Big: Political Poetry from an American Perspective**
- 67 Božena Tokarz: **Two Models of Poetry: Srečko Kosovel and Julian Przyboś**
- 81 Ravel Kodrič: **Feuilleton and Political Invective as Sources of Kosovel's Spiritual and Poetical Coming of Age**

II THEMATIC SECTION

- 119 Marko Juvan: **Romanticism and National Poets on the European Periphery: Prešeren and Hallgrímsson. Introduction to the Thematic Section**
- 127 Sveinn Yngvi Egilsson: **Nation and Elevation: Some points of comparison between the “national poets” of Slovenia and Iceland**
- 147 Marijan Dovič: **National Poets and Cultural Saints: The Canonization of France Prešeren and Jónas Hallgrímsson**
- 165 Jón Karl Helgason: **Relics and Rituals: The Canonization of Cultural “Saints” from a Social Perspective**

PAPERS

- 191 Matevž Kos: **Current Passive and Active Reception of Edvard Kocbek as a Political *Creator***
- 211 Nina Barbič: **The Functions and Meanings of Intertextual References in Uroš Zupan's Poetry**

BOOK REVIEWS

REPORT

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 34.1 (2011)

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, Marijan Đović, Marko Juvan, Vanesa Matajč, Lado Kralj,
Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Erika Greber (Erlangen), 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 agencija za knjigo RS.

The journal is supported by Slovenian Book Agency.

Oddano v tisk 13. junij 2011 *Sent to print 13 June 2011.*