

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 36.1 (2013)

TEMATSKI SKLOP

Markku Eskelinen: **Štirje vogali sveta e-literature: besedilni inštrumenti, operacijska logika, študije wetwara in kibertekstna poetika**

Giovanna di Rosario: **Analiziranje elektronske poezije. Trije primeri tekstualnosti v digitalnih medijih**

Philippe Bootz: **Programirana digitalna poezija: medijska poezija?**

Aleš Vaupotič: **Med literaturo in novomedijsko umetnostjo: sonetoidni spletni projekti Vuka Čosića in Tea Spillerja**

Narvika Bovcon: **Literarni vidiki novomedijskih del Jake Železnikarja in Sreča Dragana**

Janez Strehovec: **Elektronska literatura in nove družbene paradigme**

RAZPRAVE

Boris A. Novak: **»La mère, la mère, toujours recommencée«: materno poreklo Paula Valéryja iz Kopra in Trsta**

Katia Pizzi: **Tržaška književnost med Slovenijo in Italijo: primer zamujenega transkulturalizma?**

Sofija M. Košničar: **Naravni jezik in kulturna dediščina v distopičnem semiosfernem jedru**

Barbara Jurša: **Presečišča med ekokritiko in postkolonialnimi študijami**

Anja Mrak: **Obravnava postopkov magičnega realizma na primeru feministične proze: groteskno telo in tehnika literalizacije v romanu Angele Carter *Nights at the Circus* (1984)**

Natalia Kaloh Vid.: **Intertekstualnost apokaliptičnega v romanu M. A. Bulgakova *Bela Garda***

Tomaž Onič: **Vikanje in tikanje v slovenskih prevodih Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?***

Varja Balžalorsky Antič: **Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta**

KRITIKE

POROČILA

TEMATSKI SKLOP

- 1 Janez Strehovec: **Elektronska literatura in novomedijska umetnost. Uvod v tematski sklop**
- 13 Markku Eskelinen: **The Four Corners of the E-lit World: Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies, and Cybertext Poetics**
- 25 Giovanna di Rosario: **Analyzing Electronic Poetry. Three Examples of Textualities in Digital Media**
- 41 Philippe Bootz: **Programmed Digital Poetry: A Media Art?**
- 61 Aleš Vaupotič: **Med literaturo in novomedijsko umetnostjo: sonetoidni spletni projekti Vuka Ćosića in Tea Spillerja**
- 81 Narvika Bovcon: **Literarni vidiki novomedijskih del Jake Železnikarja in Sreča Dragana**
- 103 Janez Strehovec: **Elektronska literatura in nove družbene paradigme**

RAZPRAVE

- 123 Boris A. Novak: **»La mère, la mère, toujours recommencée«: materno poreklo Paula Valéryja iz Kopra in Trsta**
- 145 Katia Pizzi: **Triestine Literature between Slovenia and Italy: A Case of Missed Transculturalism?**
- 157 Sofija M. Košničar: **Naravni jezik in kulturna dediščina v distopičnem semiosfernem jedru**
- 179 Barbara Jurša: **Presečišča med ekokritiko in postkolonialnimi študijami**
- 199 Anja Mrak: **Obravnava postopkov magičnega realizma na primeru feministične proze: groteskno telo in tehnika literalizacije v romanu Angele Carter *Nights at the Circus* (1984)**
- 217 Natalia Kaloh Vid: **Intertekstualnost apokaliptičnega v romanu M. A. Bulgakova *Bela Garda***
- 233 Tomaž Onič: **Vikanje in tikanje v slovenskih prevodih Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?***
- 253 Varja Balžalorsky Antić: **Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta**

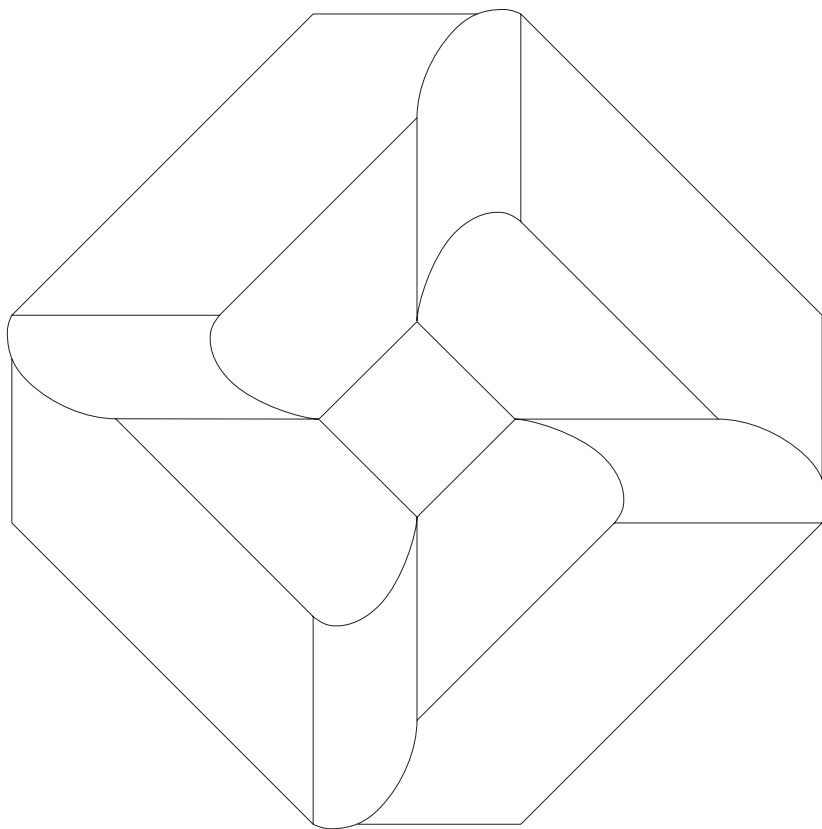
KRITIKE

- 277 Blaž Zabel: **Začetki ekspresionizma v kratki pripovedni prozi**
- 284 Denis Škofič: **Med literarno teorijo in književno prakso**
- 291 Vita Žerjal Pavlin: **Slovenska in italijanska pesniška podoba Trsta**

POROČILA

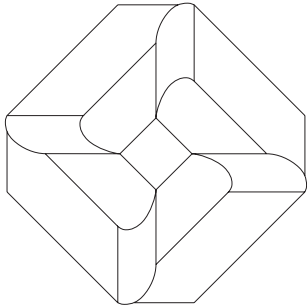
- 297 Nina Beguš: **128. srečanje MLA z vidika svetovne književnosti**
- 303 Andraž Jež: **Slovenski in češki narodni prerod (1780–1848)**

Primerjalna književnost



Tematski sklop / Thematic Section

Uredil *Edited by* Janez Strehovec



Elektronska literatura in novomedijska umetnost. Uvod v tematski sklop

Janez Strehovec

Pleteršnikova 5, 1000 Ljubljana, Slovenija
Janez.Strehovec@guest.arnes.si

Elektronska literatura je področje pisanja in programiranja, ki uporablja novomedijske podlage (predvsem programsko opremo) za oblikovanje elektronskih besedil, ki se umeščajo na presečišče eksperimentalnega pisanja z literarnimi ambicijami, literarnih avantgard in novomedijske umetnosti. Najbolj odmevna usmeritev v njej je hipertekstna fikcija, katere ključna dela (na primer "Afternoon, a Story" Michela Joycea) so nastala v 80. in 90. letih 20. stoletja, medtem ko se v začetku 21. stoletja srečujemo z vrsto drugih usmeritev, pri katerih se hipertekstne povezave besedilnih enot umikajo postopkom, ki so utemeljeni na novi generaciji programske opreme, in so vraščeni v sedanjo algoritemsko, softversko, mobilno, lokativno, didžejsko in vidžejsko kulturo, kar pomeni, da tudi v prakso e-literature (podobno kot novomedijske umetnosti) stopajo različne programske aplikacije, remiksi in *mash-ups*. Rezultat teh prizadevanj so projekti, ki sodijo na področje razširjene besedilnosti, ki temelji na soobstoju verbalnih in ne-verbalnih označevalcev. Tekst verbalnih enot je statičen ali kinetičen (recimo v zvrsti animirane e-poezije), vanj so vključeni znaki naravnih ali pa programskih in skriptnih jezikov (primer umetelnega jezika *mezangelle*, ki ga je oblikovala avstralska avtorica Mez), ob njem pa se srečujemo tudi s (statičnimi ali gibljivimi) podobami, zvoki in celo z aromami («aromatična poezija» Eduarda Kaca, se pravi poezija, ki se jo »bere z nosom«).

Pisanje v elektronskem mediju postavlja v ospredje paradigmatičen (in ne sintagmatičen) pristop k verbalnim označevalnem, kar pomeni, da se jezik analizira, izolira njegove enote, jih potuji, primerja in kontrastira z odsotnimi označevalci, klasificira in igrivo povezuje v nove celote. V ospredju je v Manovichem *Jeziku novih medijev* obravnavana podatkovna zbirka kot nova simbolna oblika, sestavljena iz med seboj enakovrednih elementov, v katero se decentralizirano posega. Podatkovna zbirka ni organizirana glede na vzročno verigo, nima začetka, sredine in konca, po Manovichu je zato organizirana izrazito drugače, kot je strukturirana tradicionalna, linearno členjena pripoved.

Elektronska literatura ni nadaljevanje literature-kot-jo-poznamo z drugimi, se pravi elektronskimi sredstvi (niti kaka njena višja ali posodobljena stopnja), ampak področje elektronske besedilnosti-v-nastajanju, na katerega bistveno vplivajo novi mediji in je vraščeno v izrazito tehnokulturne prakse (klubsko, softverska kultura in kultura igranja video iger). V določenem pogledu so sicer s hipertekstom opredeljeni projekti blizu tistim usmeritvam v poznani, na tisk oprti literaturi, ki jih zaznamujejo kombinatorični teksti in teksti labirinti (recimo Calvinov roman *Neke zimske noči popotnik*, Pavičev *Hazarški besednjak* in Borgesova kratka zgodba *Vrt s potmi, ki se cepijo*), prav tako pa elektronska poezija stopnjuje in radikalizira nekatere tendence vizualne in konkretne poezije 60. in 70. let 20. stoletja (ko gre za organiziranost besedilnih enot glede na prostorsko sintakso) in jih širi še na področje gibanja in s tem tudi časovne (in filmske) sintakse. Čeprav se dela e-literature tudi umeščajo v prostore, ki niso blizu tradicionalni literarni kulturi (tovrstni projekti so nadzorovani s programsko opremo in prikazani na zaslonih pametnih naprav, od računalnikov do mobilnih telefonov), pa je spremljanje dogajanja na tem področju smiselno tudi za literarne teoretike in praktike. Dela e-literature namreč odgovarjajo na vprašanje, kaj se dogaja s črko, besedo in tekstom v novomedijskem okolju računalniške kulture (in družbenih omrežij), in tudi na vprašanja, ki zadevajo usodo pismenosti v okviru novih medijev.

Za osnovno razumevanje e-literature je bistven pogled na njeno materialnost – v smislu, da je besedilo sedaj razprostrto v »globinic« (računalniškega) zaslona, kjer je uporabniku/bralcu na razpolago v veliko bolj interaktivnem dispozitivu kot ob branju tiskanih besedil, kajti bralec lahko v živo z miško, drsnikom in podobnimi napravami manipulira tekst, je celo v taktilnem odnosu do njega. Prav tako je pomembno, da je shranjeno v pametnih pomnilnih enotah (iz katerih se ga lahko kadarkoli prikliče) in nadzorovano s softverom. Vsekakor sodi tudi v algoritemsko kulturo, ki od uporabnika-bralca zahteva netrivialen napor pri prebijanju skozenj, kajti pogosto ne gre samo za branje, ampak za navigacijsko dejavnost, osredotočeno na vrsto ciljev, kar spominja na igranje video iger, katerih teorija je tudi v pomoč, ko gre za razumevanje kompleksnejših del e-literature (recimo zasnovanih kot besedilni inštrumenti). Ob algoritmih sta za relevantna dela na tem področju bistvena tudi podatkovna zbirka (z verbalnimi in neverbalnimi označevalci) in vmesnik (ta je lahko tudi kar se da nenavaden, recimo statično kolo, roka ali podatkovna rokavica).

Za produkcijo, reprodukcijo in diseminacijo e-literarnih praks so bistveni festivali in konference, na katerih se predstavljajo tovrstni projekti. Danes so to predvsem konference Electronic Literature Organisation in E-Poetry festival, v preteklosti pa je k popularizaciji tovrstne kreativnosti

precej pripomogla tudi serija konferenc Digital Arts and Culture, katerih začetek sega v norveški Bergen, 1998. leta (njihov iniciator je Espen Aarseth, avtor knjige o kibertekstu). Področje e-literature se institucionalizira tudi z objavami; ko gre za revije naj, predvsem v zvezi z objavljanjem teorije, omenimo *Alire*, *Electronic book review*, *ALT-X*, letopis *Cybertext* in *Dichtung Digital*, medtem ko je knjige s tega področja začela izdajati knjižna zbirka Computing Literature pri ameriški WVU založbi. Povezovalno vlogo med evropskimi raziskovalci in ustanovami s tega področja ima tudi mreža digitalne literature DDDL, predseduje ji Philippe Bootz, ki je s tega področja organiziral tudi Erazmove intenzivne programe (leta 2013 na madridski univerzi Complutense, kamor je avtor tega članka kot predavatelj na tem seminarju povabil tudi nekaj slovenskih študentov).

Kje najti dela s tega področja? Ker gre za elektronske projekte, je svetovni splet odlično mesto za hranjenje in distribuiranje tovrstne prakse. V tej zvezi naj omenimo predvsem obe spletni zbirki elektronske literature v produkciji ELO, in sicer E-Literature Collection, 1 (2006) in 2 (2011), dopolnjuje pa ju tudi Elmcip antologija evropske e-literature. Vrsto osnovnih informacij s tega področja pa hrani tudi Elmcip knowledge base.

Številni projekti e-literature se v sedanosti umeščajo na presečišče eksperimentalnega pisanja v novih medijih in novomedijske umetnosti; prostori slednje (recimo galerije, klubi in, razumljivo, spletne lokacije, od on-line podatkovnih zbirk do galerij v Drugem življenju) so pogosto tudi prostori e-literature. Tudi vrsta temeljnih konceptov, ki so na delu v novomedijski umetnosti, je uporabna pri razumevanju e-literature, katere dela pa, na drugi strani, širijo tudi meje novomedijske umetnosti, in nikakor niso njen derivat ali podaljšek. To dejstvo je spodbudilo avtorja tega zapisa, da je v Ljubljani, 22. in 23. septembra 2012 organiziral mednarodni seminar *E-literatura in novi mediji*, in sicer v okviru evropskega raziskovalnega projekta Elmcip, vključnega v program HERA, ki je namenjen podpiranju raziskovalnih projektov s področja humanistike. Pisec tega prispevka in urednik tematskega sklopa je eden izmed odgovornih nosilcev pri tem projektu. Projekt poteka od sredine 2010 do sredine 2013 in vključuje sedem partnerskih univerz (iz Norveške, Finske, Švedske, Velike Britanije, Nizozemske in Slovenije), z vodilno vlogo Univerze Bergen v smislu raziskovalne organizacije (vodja projekta je Scott Rettberg). V okviru svojih nalog so nosilci raziskovalnih projektov pripravili seminarje, namenjene različnim temam, sklepna konferenca pa je bila v škotskem Edinburghu, skupaj z razstavo del s tega področja (naslovljena z *Remediating the Social*), ki je bila pripravljena na podlagi odprtega razpisa in na kateri so sodelovali tudi neevropski teoretiki in avtorji.

Poleg seminarjev z objavami prispevkov, temeljnega raziskovalnega dela v projekt vključenih raziskovalcev in izobraževanja (predvsem dok-

torskih in podoktorskih kandidatov) lahko kot pomemben dosežek projekta navedemo oblikovanje *Elmcip Knowledge Base* (spletnega podatkovnega arhiva s področja elektronske literature, ki bo nadaljeval z aktivnostmi tudi po koncu projekta), knjižno izdajo (katalog) *Remediating the Social*, ki je nastala na podlagi sklepne Elmcip konference (s prispevki teoretikov, ki so sodelovali na simpoziju, in umetnikov, vključenih v razstavo), antologijo evropske e-literature v spletni in USB različici in sklepno knjigo poročil in drugih prispevkov, ki opisujejo bistvene aktivnosti tega projekta.

Na ljubljanskem seminarju, pripravljenem kot manjša konferenca, temelječa na odprtem pozivu (cfp), je bilo predstavljenih 17 referatov teoretikov in praktikov iz 11 držav, sklepno dejanje pa je bilo branje in performansi sedmih udeležencev. Nastopili so John Cayley, Scott Rettberg, Philippe Bootz, Alexandra Saemmer, Simon Biggs, Talan Memmott in Jaka Železnikar. Predstavljeni referati, ki so šli skozi izbor najmanj dveh ocenjevalcev, so bili naslednji: Alexandra Saemmer: *Reflections on the iconicity of digital texts*, Roberto Simanowski: *Code, Interpretation, Avant-garde*, Saskia Korsten: *Reversed Remediation. A Critical Display of the Workings of Media in Art*, Giovanna di Rosario: *Poetry confronting Digital Media*, Dubravka Đurić: *Acoustic and Visual Imagination in poetry from Neo-Avantgarde to New Media Poetry in Yugoslav and Post-Yugoslav Poetry*, Janez Strehovec: *E-literature and the New Social Paradigms*, Maria Mencia: *New Media ArtPoetry: A Textural Surface*, Beat Suter: *»Big Brother really is watching you.« Literature in mobile dataspace*, Patricia Gouveia: *Why digital games and networks can help us to change reality and generate concrete changes in social environments?*, Aleš Vaupotič: *Do the Domains of Literature and New Media Art Intersect? The Cases of Sonnetoid web projects by Vuk Ćosić and Teo Spiller*, Narvika Bovcon: *Literary Aspects of the New Media Art Works by Jaka Železnikar and Srečo Dragan*, Teo Spiller: *New Media Textuality and Semiotics*, John Cayley: *Is there a Message in this Medium? The Materiality of Language in the (Sound and) Light of New Media*, Markku Eskelinen: *The Four Corners of the E-Lit world. Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies and Cybertext Poetics*, Maja Murnik: *The Extensions of the Body in New Media Art*, Philippe Bootz: *Programmed digital poetry: a poetry of the apparatus; media art?*, Bojan Anđelković: *(Techno)dispositives in Contemporary Art Practice: Fifty-year Theatre Performance Noordung 1995-2045: by Dragan Živadinov*.

Ze bežen pogled na predstavljene referate pokaže, da so bili v seminar vključeni tudi prispevki, ki se neposredno ne osredotočajo na e-literaturo, vendar pa s seganjem na področje tehno-dispozitiva v novomedijski umetnosti, k video igram in telesu (v umetnosti performansa) spodbujajo širši razmislek o interakcijah e-literature z novomedijsko in sodobno umetnostjo. Omenimo naj še, da je bil ljubljanski seminar tudi prvo srečanje, ki je združilo slovenske avtorje in teoretike s področja e-literature, bodisi

kot predavatelje z referati (ko gre za teorijo novomedijske umetnosti, sta sicer sodelovala tudi Murnikova in Anđelković, ki se zaenkrat ne ukvarjata z e-literaturo), bodisi kot avtorje branj (Jaka Železnikar), bodisi kot diskutante (Vuk Čosić, Srečo Dragan, Peter Purg).

Kot organizator konference sem izbral šest avtorjev, ki so pripravili razprave za objavo v *Primerjalni književnosti*; srečujemo se z besedili, ki izhajajo iz zelo različnih pristopov in prav s tem demonstrirajo širino obravnavanega področja, torej e-literarno teorijo. Problematičnost e-literature kot besedilne prakse-v-nastajanju tematizira v svojem prispevku **Markku Eskelinen**, urednik letopisa *Kibertekst* (skupaj z Rainejem Koskimaa) in avtor *Kibertekstne poetike* (2012), ki to področje obravnava glede na besedilne inštrumente, operacijsko logiko, kibertekstno poetiko in študije o »wetwaru«. Ta perspektiva nam razkrije meje in nevarnosti e-literature, ki so opredeljene z novomedijsko umetnostjo, (družbenimi) znanostmi, igrami in tudi lastno stagnacijo. Eskelinen poudarja kibernetško naravo e-literarne tekstovnosti in kibertekstnega mišljenja v smislu, da smo na tem področju priče povratnih zank (ang. *feedback loops*) ne le med besedilom in uporabnikom, ampak tudi med različnimi sestavinami in fazami besedila, med dvema ali več uporabniki in med dvema ali več besedili.

Negotovost bralca, izzvanega z nepredvidljivimi nalogami, ki mu jih postavlja elektronska poezija, temelječa na podobah in zvokih, besedah v gibanju, časovnosti in interakciji, je spodbudila **Giovanno di Rosario**, da je svoje besedilo o elektronski poeziji razčlenila na tri »natančna branja« (*close readings*) e-pesniških del. Pri srečanju z generativnimi *Poemas no meio do caminho* Ruia Torresa je avtorica opozorila na veliko vlogo bralca, ki jo ima pri preoblikovanju nepredvidljivega teksta, v katerem je veliko besed spremenljivk, vključenih v nove povezave, ki jih na podlagi bralčevega izbora generira stroj. Avtor s tem izgublja nadzor nad besedilom, njegova vloga je le v oblikovanju prostora za pesniško kombinatoriko, pri kateri sodelujeta bralec in pesniški strojni generator.

Philippe Bootz, eden od pionirjev elektronske poezije in njen teoretik, posega v svojem prispevku k biopoeziji Eduarda Kaca, in sicer k projektu *Genesis 2* (1999), ki temelji na biologiji, optiki in internetski aplikaciji v smislu, da se stavek iz *Stvarjenja* prekodira v Morsejevo kodo in od tam v DNK. Pri analizi tega projekta je uporabil svojo semiotično teorijo bralnega dogodka z zanjo specifičnimi koncepti, ki jih navajamo kar v francoščini – *transitoire observable*, *texte-à-voir* in *texte-auteur*. Za to teorijo je značilno, da sta tako program kot njegova izvedba integralni sestavini e-literarnega projekta, programiranje je razumljeno celo v smislu estetske komponente dela. Pri tem je kritično ugotavljal, da gre pri Kacovem projektu za tehnopoezijo in ne medijsko poezijo, kajti srečujemo se s tehnotekstom, pri katerem je

pesniško derivat tehnološkega. Ob koncu besedila pa vpelje Bootz še eno razliko, in sicer med t. i. branjem v ožjem smislu in meta-branjem kot aktivnostjo, ki sega k samemu programu, torej k formalnemu strojnemu jeziku.

»Spletna, delno avtomatizirana 'literatura' prestopa univerzum tiskanih knjig kot nov medij, ki zahteva nove kohezivne energije. Nekaj drugačnega od Shakespearovega 'veličastnega duha, ki je ustvaril celoto', o katerem piše Coleridge in ki začena obdobje romana,« ugotavlja ob sklepu svojega eseja **Aleš Vaupotič**. Pozornost je namenil projektom Vuka Čosića (*Deep ASCII in Navija-Kultura*) in Tea Spiellerja (*Spam- in Novičarski soneti*), pri čemer pojave kiberbesedilnosti obravnava kot velik izziv sodobni komparativistiki. Dela slovenskih avtorjev, in sicer Jake Železnikarja in Sreča Dragana, analizira v svojem prispevku **Narvika Bovcon**, ki se usmerja tudi k njihovi novomedijski specifikki, recimo napakam in nefunkcioniranju visokih tehnologij pri Železnikarjevih projektih *Aberration* in *Spreminjevalec*. Pri obravnavi Draganovega opusa, za katerega je značilno, da besedilnost povezuje tudi z njegovimi konceptualnimi deli in videom, pa še posebej opozori na *Mobilnega e-knjižnega flankerja* kot projekt, ki povezuje prostorsko razporeditev literature v realnem urbanem okolju Ljubljane z branjem literature na omreženih mobilnih zaslonskih napravah in uprostorjenjem besed na virtualnem zemljevidu.

Janez Strehovec, urednik tematskega sklopa in pisec uvoda vanj, v svojem eseju »Elektronska literatura in nove družbene paradigme« obravnava e-literaturo v njenih interakcijah in medsebojnih vplivanjih z novomedijsko umetnostjo, obe področji pa umesti tudi v poindustrijsko družbo, v kateri narašča pomen storitev, dogodkov in performansov. Pri tem uvede koncept e-literarne storitve, s katerim opiše premik od zaključenega e-literarnega dela k algoritemski in performativni, k cilju naravnani dejavnosti, členjeni na ekonomično izbrane korake. Prav tako pa obravnava e-literaturo v širšem kontekstu algoritemske kulture, ki se bistveno loči od kulture literarnih intelektualcev, za katero je značilno, da predstavlja poglaviti tok v slovenski humanistiki in na številnih umetniških področjih.

Electronic Literature and the New Media Art: Introduction to the Thematic Section

Janez Strehovec

Pleteršnikova 5, 1000 Ljubljana, Slovenija
Janez.Strehovec@guest.arnes.si

Electronic literature covers writing and programming that deploy new media bases (especially software) for forming electronic texts that are positioned at the intersection of experimental writing with literary features, literary avant-gardes, and the new media art. Its most talked-about branch is hypertext fiction, whose key works (e.g., “Afternoon, A Story” by Michael Joyce) were created in the 1980s and 1990s. However, the beginning of the twenty-first century is characterized by a number of other directions, in which hypertextual links between individual nodes of text give way to procedures that are based on new-generation software and are embedded in today’s algorithmic, software, mobile, locative, DJ, and VJ cultures; this means that various software applications, remixes, and mash-ups are also entering e-literature practice (just like the practice of new media arts). These efforts result in projects that are part of extended textuality, which is based on the coexistence of verbal and nonverbal signifiers. Verbal textual units are static or kinetic (e.g., in the genre of animated e-poetry) and include the signs of natural languages or programming and scripting languages (e.g., the poetic-artistic language *mezangelle* developed by Australian Internet artist Mez Breeze). In addition, one also comes across (static or movable) images, sounds, and even aromas (e.g., Eduardo Kac’s “aroma-poetry”; a type of poetry that is “read with the nose”).

Writing in electronic media places a paradigmatic (rather than syntagmatic) approach to verbal signifiers at the fore; this means the language is analyzed and its units are isolated, alienated, compared to and contrasted with absent signifiers, classified, and playfully combined into new wholes. In this regard, the focus is on the database discussed in Lev Manovich’s *The Language of New Media* as a new symbolic form composed of equal elements altered by entering such a database in a random fashion. The database is not organized according to a causal chain, and has no beginning, middle, and end; according to Manovich, it is therefore structured completely differently than the traditional linear narrative.

Electronic literature is not a continuation of literature-as-we-know-it by other (i.e., electronic) means (nor its higher or modernized stage), but an area of emerging electronic textuality that is significantly influenced by the new media and rooted in distinctly techno-cultural practices (e.g., the club and software culture, and the culture of playing videogames). In a way, projects defined with hypertexts are close to the directions in the familiar print-based literature that are characterized by combinatory texts and text labyrinths (e.g., Italo Calvino's novel *If on a Winter's Night a Traveler*, Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*, and Jorge Luis Borges' *The Garden of Forking Paths*), whereas electronic poetry also enhances and radicalizes certain tendencies of the visual and concrete poetry of the 1960s and 70s (in terms of the organization of textual units according to spatial syntax) and spreads them to the area of motion and thus also temporal and cinematic) syntax. Even though e-literature pieces are placed into spaces that are not close to traditional literary culture (these types of projects are controlled by software and presented on the screens of various smart devices, ranging from computers to mobile phones), it also makes sense for literary theoreticians and practitioners to follow the developments in this. E-literature works namely provide an answer to the question of what happens with letters, words, and texts in the new-media condition of the computer culture (and social networks), and to questions regarding the fate of literacy within the context of the new media.

In order to gain a basic understanding of e-literature, it is important to consider its materiality in the sense that the text is now spread out in the "depths" of a (computer) screen, where it is available to the reader in a significantly more interactive way than when reading printed texts; readers can thus manipulate the text using their mouse, scrollbar, and similar devices and can even be in a tactile relationship with the text. In addition, it is also important that the text be saved in smart memory units (from where it can be retrieved at any time) and controlled by software. Of course, it also belongs to the algorithmic culture, which demands non-trivial efforts from the user (reader) in getting through the text; it often involves not only reading, but also navigation focused on a series of goals, which is reminiscent of playing videogames, whose theory can also be of great help when seeking to understand more complex e-literature works (e.g., formed as textual instruments). In addition to algorithms, databases (with verbal and nonverbal signifiers) and interfaces (which can also be very unusual, such as a wheel, hand, or dataglove) are significant elements of the most relevant pieces in this area.

Festivals and conferences at which these types of projects are presented are essential for the production, reproduction, and dissemination of e-literary practices. The best-known events of this type today are the Electronic Literature Organization conference and E-Poetry festival, whereas a series

of Digital Arts and Culture conferences greatly contributed to the popularization of e-literary creativity in the past; these conferences originated in Bergen, Norway, in 1998 and were initiated by Espen Aarseth, the author of the *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. E-literature is also institutionalized with various publications. Among the journals that first and foremost publish theory, *Electronic Book Review*, *ALT-X*, the *Cybertext* yearbook, and *Dichtung Digital* should be mentioned. Books of this genre started being published by WVU Press as part of the *Computing Literature* collection. The European Network of Digital Literature *DDDL* brings together European researchers and institutions in this area. It is chaired by Philippe Bootz, who has also organized intensive Erasmus programs in this area (e.g., the one in 2013 at the Complutense University of Madrid, where the author of this article delivered lectures and also invited several Slovenian students to join him).

Where we can find e-literature works? Because these are electronic projects, the Internet is an excellent place for saving and distributing this type of practice. In this regard, one should mention both electronic literature online databases published by the ELO—the *E-Literature Collection 1* (2006) and 2 (2011)—and the Elmcip Anthology of European Electronic Literature. A series of basic information on electronic literature is also kept by the Elmcip Knowledge Base.

Numerous e-literature projects are now being placed at the intersection of experimental writing in new media and the new media art; the spaces of the new media art such as galleries, clubs, and online locations (from online databases to Second Life galleries) are also often spaces of e-literature. In addition, a variety of basic concepts related to the new media art are also useful for understanding e-literature, whose works, on the other hand, also expand the boundaries of the new media art and are by no means its derivatives or extensions. This fact motivated the author of this paper to organize the international conference *E-Literature and New Media* in Ljubljana on 22 and 23 September 2012 as part of the Elmcip European research project included in the HERA network, which supports research projects in the humanities. The writer of this paper and the editor of this thematic section is one of the principal investigators of this project, which is taking place from mid-2010 to mid-2013 and includes seven partner universities (from Norway, Finland, Sweden, the UK, the Netherlands, and Slovenia), with the University of Bergen as the leading research organization (Scott Rettberg is the project leader). As part of their tasks, the principal investigators prepared seminars on various topics and the final conference was held in Edinburgh together with an exhibition of electronic works titled *Remediating the Social*. This exhibition was prepared through a call for entries that shaped the show; at both the exhibition and conference, non-European theoreticians and authors also took part.

Along with the conferences and the published papers, the research done by the investigators involved in the project, and training (of doctoral and post-doctoral students), important outcomes of this project also include the formation of the *Elmcip Knowledge Base* (an online e-literature archive that will continue functioning after the project is concluded), the publication (catalog) *Remediating the Social*, which was based on the outcomes of the final Elmcip conference (with contributions from the theoreticians that participated at the symposium, and artists included in the exhibition), the anthology of European e-literature in an online and USB version, and the book of reports and other contributions describing the most important activities taking place as part of this project.

The Ljubljana conference was organized as a minor symposium based on an open call for papers and featured seventeen papers by theoreticians and practitioners from eleven countries. Its final event was the public reading and performance by John Cayley, Scott Rettberg, Philippe Bootz, Alexandra Saemmer, Simon Biggs, Talan Memmott, and Jaka Železnikar. The presented papers, which were peer-reviewed by at least two reviewers, included the following: “Reflections on the Iconicity of Digital Texts” by Alexandra Saemmer, “Code, Interpretation, Avant-Garde” by Roberto Simanowski, “Reversed Remediation. A Critical Display of the Workings of Media in Art” by Saskia Korsten, “Poetry Confronting Digital Media” by Giovanna di Rosario, “Acoustic and Visual Imagination in Poetry from Neo_Avantgarde to New Media Poetry in Yugoslav and Post-Yugoslav Poetry” by Dubravka Đurić, “E-Literature and the New Social Paradigms” by Janez Strehovec, “New Media ArtPoetry: A Textural Surface” by Maria Mencia, “‘Big Brother Really Is Watching You.’ Literature in Mobile Dataspace” by Beat Suter, “Why Digital Games and Networks Can Help Us to Change Reality and Generate Concrete Changes in Social Environments?” by Patricia Gouveia, “Do the Domains of Literature and New Media Art Intersect? The Cases of Sonnetoid Web Projects by Vuk Ćosić and Teo Spiller” by Aleš Vaupotič, “Literary Aspects of the New Media Art Works by Jaka Železnikar and Srečo Dragan” by Narvika Bovcon, “New Media Textuality and Semiotics” by Teo Spiller, “Is There a Message in This Medium? The Materiality of Language in the (Sound and) Light of New Media” by John Cayley, “The Four Corners of the E-Lit World. Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies and Cybertext Poetics” by Markku Eskelinen, “The Extensions of the Body in New Media Art” by Maja Murnik, “Programmed Digital Poetry: A Poetry of the Apparatus; Media Art?” by Philippe Bootz, and “(Techno) dispositives in Contemporary Art Practice: Fifty-Year Theatre Performance Noordung 1995–2045: by Dragan Živadinov” by Bojan Anđelković.

Even by taking a brief look at the papers presented, one can see that the conference also included contributions that do not focus directly on e-literature but, by extending to the areas of *techno-dispositifs* in new media art, videogames, and the body (in performance art), stimulate a broader discussion on the interactions of e-literature with the new media and contemporary art. In addition, it should be noted that the Ljubljana symposium was also the first meeting of this type that brought together Slovenian e-literature writers and theoreticians, who presented papers, performed live reading (Jaka Železnikar), or participated in discussions (Vuk Čosić, Srečo Dragan, and Peter Purg).

As the conference organizer, I selected six authors that prepared papers for publication in the journal *Primerjalna književnost*. The articles use a variety of approaches and thus demonstrate the complexity of the area explored: e-literary theory. The issue of e-literature as an emerging textual practice is discussed by **Markku Eskelinen**, the coeditor of the *Cybertext* yearbook (in addition to Raine Koskimaa) and author of *Cybertext Poetics* (2012). He examines this area from the perspective of textual instruments, operational logics, cybertext poetics, and a “wetware” study. This perspective reveals the boundaries and dangers of e-literature that are defined through the new-media art, (social) sciences, games, and one’s own stagnation. Eskelinen emphasizes the cybernetic nature of e-literary textuality and cybernetic thinking in the sense that in this area one can witness feedback loops not only between the text and its user, but also between various components and stages of the text, between two or more users, and between two or more texts.

The insecurity of the reader that is challenged by unpredictable tasks posed by electronic literature, which is based on images, sounds, and words in motion, temporal dimension, and interaction, encouraged **Giovanna di Rosario** to direct her paper on electronic poetry into three close readings of e-poetry works. With Rui Torres’ generative *Poemas no meio do caminho* (Poems in the Middle of the Road), the author drew upon the important role of the reader in transforming the unpredictable text, in which many words are variables included in new links that are machine-generated by means of the reader’s selection. In this way, the authors lose control over their texts, and their roles are limited to shaping the environment for poetry combinatorics, in which the reader and the text generator are involved.

As one of the pioneers of electronic poetry and its theoretician, **Philippe Bootz** deals with Eduardo Kac’s biopoetry; specifically, his project *Genesis 2* (1999), which is based on biology, optics, and Internet application in the sense that a sentence from the *Genesis* is transcribed into Morse code and thence into DNA. In analyzing this project, he uses his own semiotic theory

of the reading event with its specific concepts: the transient observable state (*transitoire observable*), text as seen (*texte-à-voir*), and authorial text (*texte-auteur*). This theory is characterized by the fact that both the program and its implementation are integral parts of an e-literary project; the programming is even understood in the sense of an aesthetic work component. In this regard, Bootz critically establishes that Kac's project involves technopoetry rather than media poetry because one deals with a texhnotext, in which poetic elements are derivatives of technological elements. He concludes his paper by introducing another difference between reading in the narrow sense and meta-reading as an activity that extends to the program itself—that is, formal machine language.

“The online, partially automated ‘literature’ reaches beyond the sphere of printed books as a new medium that demands new cohesive energies. Something other than Shakespeare’s ‘mighty mind that produced the whole’ that was described by Coleridge and began the period of the novel” is the conclusion **Aleš Vaupotič** reaches in his essay. Vaupotič dedicates his attention to the projects by Vuk Čosić (*Deep ASCII* and *Nacija-Kultura* [Nation-Culture]) and Teo Spieller (*Spam-* and *Novičarski soneti* [News Sonnets]), in which he considers examples of cybertextuality as a great challenge for modern comparative studies. **Narvika Bovcon** analyzes works by Slovenian writers Jaka Železnikar and Srečo Dragan and also focuses on their new-media-specific features such as the errors and malfunctioning of advanced technologies in Železnikar's projects *Aberration* and *Spreminjevalec* (Changer). In discussing the works by Srečo Dragan, who is known to connect textuality with his conceptual works and video, she draws special attention to *Mobilni e-kenjižni flanker* (E-literary Flaneur) as a project that connects the spatial arrangement of literature in the real urban environment of Ljubljana with reading literature on wired mobile devices and positioning words on a virtual map.

In his essay “Elektronska literatura in nove družbene paradigme” (Electronic Literature and New Social Paradigms), **Janez Strehovec**, the editor of this thematic section, discusses e-literature in its interactions and mutual effects with the new media art, and also contextualizes both areas within postindustrial society, in which the importance of services, events, and performances is increasing. In this regard, he introduces the concept of e-literary service, which he uses to describe the shift from a completed e-literary work to algorithmic and performative goal-oriented activity broken down into economically selected steps. In addition, he also discusses e-literature within the wider context of algorithm culture, which differs significantly from the culture of literary intellectuals, which represents the predominant stream in the Slovenian humanities and the arts.

The Four Corners of the E-lit World: Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies, and Cybertext Poetics

Markku Eskelinen

Isonvillasaarentie 12 F 242, 00960 Helsinki, Finland
markku.eskelinen@kolumbus.fi

The paper focuses on the frontiers of electronic literature as exemplified by four different but interconnected research areas: textual instruments, operational logics, cybertext poetics and wetware studies.

Keywords: digital literature / electronic poetry / cybertext / textuality

Introduction

In this paper the field of electronic literature is treated as a flat world infested with wild rumours, speculations, and warnings concerning the dangers of going too far in directions where the e-lit as we know it may ultimately turn into something completely different, threatening the validity of our current (ten to twenty years old) conceptualisations. To use and eventually abandon this silly metaphor, we'll take a quick look at the four corners of this world specified by the transformative powers of cybertext poetics, wetware studies, operational logics, and textual instruments. From this perspective electronic literature looks very much like any other literature threatened by new media art and other arts, social and other sciences, games and play, and last but not least by stagnation (geritextuality).

Cybertext theory and its several hundred media positions undermine the specificity of electronic literature in two major ways: they point to several overlaps between electronic literature and literature executed in various other media, and offer a hypothetical yet pragmatic view from the sum total of all conceivable and theoretically valid media positions of which e-lit as we know it has utilized but a fraction.

Thinking about operational logics opens up a whole field of borrowing, sharing, combining, repurposing and adapting operations, which can

be moved from one domain and context to another and therefore also call into question the specificity of electronic literature. These practices are already exemplified by the use of collision detection in Stuart Moulthrop's *Pax* and Noah Wardrip-Fruin's *Screen*, as well as by Jim Andrew's *Arteroids* borrowing its readymade playability from an arcade classic.

While textual instruments and instrumental texts offer inspiring analogies to games, play and music, they also end up showing almost irreducible differences in how we experience repetition and variable expression in different aesthetic and social realms. This brings us to the fourth and final corner of wetware studies, which just may be able to situate ergodic action in a broader spectrum of human behaviour, including the well-known operational logics of the Milgram and Zimbardo (or Lucifer) effects, provided that we are willing to give up the magic circle surrounding literary production and consumption.

Cybertext poetics

Cybertextual thinking is not necessarily limited to those few genres of electronic and ergodic literature that were around in the mid-1990s, but can encompass literature in general, experimental and generic, actual and potential, ergodic and non-ergodic alike. For fifty odd years digital literature has been marginal, experimental, and crafted so as to maintain the 20th century triangle between various avant-gardes, modernisms and postmodernisms, as easily excluded from the realm of proper literature as video-, bio-, holopoetry, or just about anything else neither printed on paper nor orally transmitted.

Nevertheless, electronic literature forms a niche filled with counterexamples to almost every theory of literature that relies and builds on print literature alone. Therefore it is an almost boundless expansion set for literary theories as we know them, and a repository of untried possibilities that could affect every kind of literature, "high" and "low" alike. In short, the combination of electronic literature and cybertext theory can be used to challenge hegemonic theories of literature to rewrite themselves from the perspective of the sum total of the available media positions and not just the relatively few the print traditions have been able to use. In this sense cybertextuality is not just a perspective on ergodic literature, but on every kind of literature and literary theory. (Eskelinen, *Cybertext Poetics*)

However, the cybertextual angle is as useful in describing generic stagnation in the field of electronic literature as it is in showing the limitations of print literature (for example in terms of the latter's inherent lack of

temporal dynamics). To see what I mean, ask yourself why hypertext fiction is almost always static, determinate, intransient, impersonal, with controlled access and explorative user function, in addition to having links, the only thing it cannot abandon without ceasing to be hypertext. Why are so few hypertexts (with Stuart Moulthrop's *Reagan Library* as a rare exception) dynamic and transient, for example, in order to be able to vary more than just the order of presentation of their nodes (i.e. just one narratological variable out of many), as the well-known ergodic novels (of Saporta, Cortazar, and Johnson) did in the 1960s, without adding to the mix an overload of static repetition (i.e. the forced re-reading of the parts that will remain the same)?

To break free from the status quo between the limitations of print and the stagnation of digital literature (perhaps even closer to stagnation as a result of the emergence of popular digital literature via iPads, tablet computers and other gadgets), we will take another look at the two main constituents of cybertext theory: the feedback loop and the user's non-trivial work.

The precise nature of the feedback loop, or differences between several possible types of these loops, are not discussed in Espen Aarseth's *Cybertext*; neither are the differences between the effects or consequences the user knowingly chooses and the ones he merely causes without knowing that he does so. It is not difficult to design and program a text (Eskelinen; Eskelinen and Koskimaa) that analyses its reader's (temporal) behaviour and changes its own content, structure, and behaviour accordingly, while the reader is moving freely in the text making interpretations and enjoying random access. In such situations readers don't necessarily make any explicit non-trivial choices, even though the way they read will affect the text: there's a feedback loop but the reader-user doesn't use it intentionally and may not even be aware of its existence. Depending on one's perspective this semi-ergodic solution either combines the best of both worlds or represents a pathetic compromise between non-ergodic reading and dynamic textuality.

The feedback loop between user and text is not the only feedback loop we should pay attention to, as the loops also exist or may exist between different parts and phases of the text, between two or several users, and between two or several texts. Moreover, given the plurality of digital networks, the emergence of RFID (radio-frequency identification) technologies and ubiquitous digital environments, and the prospects of every little thing, particle and sensor around us having its own IP-address, we should perhaps pay more attention to the qualitative differences between different kinds of loops. In short, we may want to ask who or what is in the feedback

loop or loops, what kind of information about the user passes on in the loop, and how is the information used and the user profiled, targeted and protected, and focus on text machines that profile their users and predict their behaviour based on more intimate, personal, and embodied data than what can be gathered by analysing the traditional user activities of clicking, typing and selecting. The mixture of harmless aesthetic feedback loops and less benevolent military-political-economical loops could give rise to many kinds of cybertextual apartheid practices, based on the system's interpretation and measurements of the user's body, behaviour and consumption patterns, when the user finally meets and struggles with his or her profile.

Finally, we may examine more closely the non-trivial work that characterizes the user's ergodic activity. Is it just work or could it become, under certain circumstances, play? Enter textual instruments.

Textual instruments

Roughly a decade ago, when certain ludologists started to construct a conceptual and theoretical basis for non-narrativist (digital) game studies, the ideas centred around games and play were also taken up in discussions of electronic literature. John Cayley (2003) started to talk about textual instruments and Stuart Moulthrop (2004) about the shift of focus from work to play. Noah Wardrip-Fruin (2003, 3) offered a working definition of a textual instrument as "a tool for textual performance which may be used to play a variety of compositions." Compositions consist of "a body of text (and/or means of acquiring text) and a set of "tunings" for the instruments used." (ibid.) Wardrip-Fruin also distinguished between instrumental texts (capable of playing only one composition that is usually attached to the instrument that plays it) and textual instruments (capable of playing several compositions). This difference is important, even though Wardrip-Fruin later abandoned it for practical (and not theoretical) reasons.

The idea of textual instruments pushes electronic literature in several directions, most often towards music and games. The latter guarantee playability, as is the case with Jim Andrew's *Arteroids* and its borrowed interactivity from an arcade classic. The former offers useful analogies and suggests a new diversity of roles for those who participate in the instrumentality: composers writing and programming playable texts, craftspeople designing and building the actual instruments that could play any number of compositions while allowing improvisation, and both ordinary and virtuoso players of those instruments.

In retrospect one could say that textual instruments were a nice dream. Problems were at least threefold, one for each interested party. Here's the author's problem clearly expressed by John Cayley:

I can configure a poetic environment until it becomes playable, like an instrument, but it will not by dint of this potential become an 'instrument' as we currently know them. Its range of expression will be constrained within an extended (and playably extensible) but limited field that is determined by the significance and affect already inscribed within the work, within the poetic environment in this case. (Cayley, *riverIsland*)

Probably the only way around this problem is to balance the variable poetic expression with the kind of instrumentality and activity that is enjoyable in itself, instead of being merely subservient to the linguistic and poetic expression, but as Roberto Simanowski (42-53) has shown striking this balance is close to impossible.

Ultimately the musical metaphor for textual instruments also fails from the user's perspective. Playing for fun, improvising (individually or collectively), and varying well-known compositions all require skills that usually take quite some time to develop, but when a certain level of competence is reached, things change. The ability to play music will be useful for decades, as thousands of compositions become available to instrumentalists who have sufficiently mastered their trade; this is one of the crucial motivational factors that encourages further learning. This is not the case with textual instruments that offer far fewer rewards to the player-in-progress.

These problems of authors and users culminate in the third aspect of the problem: "The problem is that there is no predetermined shape to the machines and instruments of textual representation in new media" (Cayley, "From" 11) Generally speaking the metaphors and heuristics of play and instruments usually move in at least four different directions: music and musical instruments, child's play and bodily improvisation, arcade and card games, and drama and performance. One could perhaps add another potential metaphor to those four: medical and scholarly instruments that extend our perceptive capability to things not seen or otherwise grasped without them. Medical instruments and especially everyday medical devices could be used to integrate the rhythm of the user's varying bodily states (such as body temperature, pulse, and blood) into play with texts.

This brings digital literature closer to the theme and cliché of embodiment, as well as to several new media practices that demand much more than clicking and typing from the user. To the degree the portable and networked medical instruments measure the states of a human body that most humans cannot control, and if these states affect the state of a liter-

ary work, we are finally playing with and building literary systems on responses as authentic as they can possibly be. These bodily texts or “metabolic narratives” could be embedded within locative narratives, especially if the latter evolve beyond their current state of GPS meets audio guide, hypertext fiction, or installation art.

Operational logics

To Wardrip-Fruin (*Expressive* 13), operational logics are patterns of the interplay between data, processes, surface, interaction, author and audiences, and these logics “can be implemented in a wide variety of ways on a continually expanding set of platforms.” (14) In addition to operational logics there are effects that “can arise in the relations between system processes and audience experiences.” (15) To Wardrip-Fruin there are three major possibilities: first, the work’s surface simplicity is based on and conceals the underlying complexity of its data processes (the Tale-Spin effect); second, the work’s surface complexity is based on and conceals the underlying simplicity of its processes (the Eliza effect); and finally, the work’s surface complexity matches and does not conceal underlying complexity, constituting the SimCity effect that occurs whenever the system’s surface experience enables the audience to build up an understanding of the system’s internal structure. (Wardrip-Fruin 16) This is all clear and simple, but it also presents a problem to electronic literature.

This is, first of all, because two of these three effects constitute a failure in the areas of poetics and aesthetics. Eliza/Doctor doesn’t live up to the user’s expectations, or at least the expectations of a user innocent enough not to know this already, and very soon the simple mechanics beyond the dialogue lead to non-sensical communication that makes the user want to quit—or alternatively and for some time to play with the limitations of the underlying system and either maintain or break the communicative illusion. In short, the work has an inherent expiration time that precludes long-term engagement.

In Tale-Spin the user usually only gets to read a series of unimpressive stories, the quality of which leaves much to be desired. The question then becomes why we as users should learn anything more about the underlying processes and their configurations if the system is only capable of producing failures, i.e. lousy stories with occasional absurdities that pale in comparison with the masters of the trade such as Daniil Kharms.

The case is very different with SimCity, in which the complexity of the surface mirrors or reflects the complexities of the processes making up the

town planning simulation. In short, while Wardrip-Fruin's two literary examples fail, the game or simulation or software toy effect works just fine and one may wonder what the actual lesson to be learned here is. Were we to take a more pragmatic turn we could ask what digital literature could possibly learn from the SimCity effect, begin answering that question by comparing the degrees of structural, behavioural and ergodic variation in literature and games, and end up with several kinds of dynamic textual wholes.

Instead, and given the constraints of space, we limit ourselves to learning a lesson from games with mimetic interfaces. In these games "the physical activity that the player performs mimics the game activity on the screen." (Juul, *Casual* 5) Games with mimetic interfaces, as well as many other casual games, favour the kind of interface design that foregrounds Ben Shneiderman's suggestions of continuous representation of the object of interest, physical actions or labeled button presses instead of complex syntax, rapid and reversible operations whose impact is immediately visible, and approaches to learning permitting usage with minimal knowledge. (Juul, *Casual* 35) In doing so they may also constitute a fourth effect missing from Wardrip-Fruin's account: operational logics with matching simplicities of processes and audience experiences—a combination that could be called the arcade effect.

From Wardrip-Fruin's concluding perspective,

most authoring of digital literature has focused on data—primarily text, image, and sound—while employing a small vocabulary of processes and surfaces. This has led to wide exploration of works for personal computers that employ a set of processes that are in danger of becoming clichéd. These include processes of unconstrained randomness, simple link-based trails of association (and their cousin, Storyspace links with guard fields), and simple spatial organizations. (Wardrip-Fruin, "Bejond" 246)

In the same spirit we may turn our attention to recent examples of what simple or complex surfaces can offer if we move from the intellectual cliché of the materiality of language to the actual smart materials and structures. The nanotechnologically modified pages in Eduardo Kac's *Aromapoetry* release 12 different smells for a long period of time. The obvious question with literary and criminal historical precedents is what else could books release and transmit in addition to smell, medicine, poison, drugs and meanings. Even more to the point (that I don't have the space to make) are the possibilities of adding smart materials and RFID transmitters to the traditional dumb media, resulting in digital literature co-inhabiting its newly-discovered round world with bio- and nanotechnologically modified objects, processes and surfaces.

One of the key political examples in Wardip-Fruin's important book is related to the notion of false positives resulting from the problems of statistical AI, which in the form of n-grams is in good use in many textual instruments such as his own *Regime Change*. The point is to show that software does not work the way too many people think and expect it does, as is the case with profiling people based on the way they use language. These are also questions for ergodic design: how to profile users, citizens and consumers, what kind information to gather, how to analyse it, and, ultimately, for what purposes to use it. These concerns may seem unnecessary or inconsequential if and when applied to ergodic and digital literature as we know it, but not if we re-think these questions not only through cybertext poetics but also in the context where the magic circle is not necessarily there any longer to protect and serve literary production and consumption. Enter wetware studies.

Wetware studies: ergodic behaviour outside the magic circle

The question of how independent the ergodic side or layer of a text could possibly be from its other linguistic and extralinguistic layers is mostly left unanswered in *Cybertext*. We could ask whether Abbie Hoffman's *Steal This Book* is an ergodic work. The question is what kind of action the work could possibly require from the user in addition to or instead of the more typical interfacial acts of clicking, typing, moving, mimicking and making gestures.

To put this in Wardip-Fruin's terms, we could say that in wetware studies we are dealing more with authors, audiences and interaction than with data, processes and surfaces. If we see ergodic literary works as examples of playable media, and consequently the user as a performer and a player, then we may want to ask further questions about the immediate context of her ergodic and non-trivial effort. One of these question concerns the magic circle.

According to Salen and Zimmerman's definition (99) that is based on Huizinga's earlier definition, "the magic circle is the space within which the game takes place. Whereas more informal forms of play do not have a distinct boundary, the formalized nature of games makes the magic circle explicit." Jesper Juul compared rules and fiction in an interesting way: "Rules separate the game from the rest of the world by carving an area where only the rules apply; fiction projects a world different from the real world. The magic circle of a game creates a space in the world in which the game is played. Fiction creates another world outside the actual world." (Juul, *Half-Real* 146)

In effect the magic circle separates and protects—or is supposed to protect—players and performers from the audience and from outside interferences, but as we know experimental games, theatre and performance art tend to break the circle or play with the expectations of the circle. The violation of the assumption of the magic circle is a standard trick of the trade: the performer may not be protected from the audience or it is unclear who is an actor, a performer, or a player and who is not.

Compared to this, the users of ergodic and non-ergodic literature are well protected within their respective magic circles (with the exception of totalitarian and fundamentalist regimes), both on and beyond the screen, at home and in a gallery alike, but this could easily change both with and without the user's permission.

The current ideologies around games and gameplay either take them to be good and at least harmless for players, or demonize them without a shred of evidence for their supposedly violent, desensitizing or addictive effects. In both cases the more realistic darker sides of play are left out of the picture, although these are well-known to scholars of play behaviour such as Brian Sutton-Smith and Gordon M. Burghardt. The former concluded that play “should not be defined only in terms of restricted Western values that say it is non-productive, rational, voluntary, and fun,” (Sutton-Smith 218) and the latter reminded us that play can also be cruel, risky and dangerous. (Burghardt 385-390)

If these notions ever find their way to discussions of playable media, we may find ourselves discussing two other effects on the frontier between ergodic literature and social-psychological experiments (including misinformed test subjects). The Milgram effect will then repeatedly show how far we tend to follow rules laid down by what- or whomever we take as authority, and the Zimbardo effect how far and fast we can head towards degrading practices just by playing with and letting us get too deep into antagonistic roles.

In short, if we know that an entity formerly known as reader will be or has to be at a specific location at a specific time, is walking around and reading the only thing we have in store for him or her? It seems that there is a very low threshold between a typical locative text (utilizing GPS to augment an environment) and performance art, invisible theatre, and happenings, not to mention the potential connections between these practices and civil disobedience, smart mobs, activism and hactivism.

If we start taking effective steps away from the literary magic circle to the darker sides of play, then the ergodic shape of rule-, role- or instruction-based action needs a much closer look, especially if we wish to see more clearly the relations of ergodic literature to ergodic art and

beyond, that is, to the realm of human action and its more or less complex “genres”. The operational logics of instructed humans are different from the operational logics of software systems and machinic instructions.

Conclusion

As a provisional conclusion, we could begin folding these four corners closer to each other to make the e-lit world a little rounder and fuller. If we combine operational logics with wetware studies we may, among other things, want to find out what kind of responses seriously misfiring or inappropriate operational logics trigger in the population. If we combine wetware studies with cybertext poetics, we need to redefine ergodic action and feedback loops in less formal and functional terms. If we combine cybertext poetics with textual instruments we have to ask additional questions about the nature and quality of the non-trivial ergodic work, not to mention the actual traversal of the work. More pairs, triplets and quartets could be constructed in this fashion before letting this conceptual Golem go, but there is not enough space to do it here.

We have already seen a glimpse of digital literature that borrows its operational logics from un-, a- and non-literature and especially from the other new media arts and games; gets more involved in the lives of its readers, users, players and performers both within and beyond the magic circle; combines ergodic action with social-psychological experiments; multiplies its feedback loops, blurring the lines between chosen, caused, imagined and given states of things; tunes and models its mixture of visible and invisible instruments to measure what we cannot directly perceive or consciously control (and thus putting our cognition, affects, values, pleasures, and memory to the test and at risk); and conceptually and theoretically devours, challenges and modifies hegemonic theories and ideas of literature, whatever they happen or remain to be. That would have been a good place to actually begin this presentation.

REFERENCES

- Aarseth, Espen. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Andrews, Jim *Arteroids*. 2001. Web 23 Dec. 2012 <www.vispo.com/arteroids>.
- Burghardt, Gordon M. *The Genesis of Animal Play*. Cambridge and London: The MIT Press, 2005.

- Cayley, John. "From Byte to Inscription.« *The Iowa Web Review* (2003). Web 23 Dec. 2012 <http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/TIRW_Archive/tirweb/feature/cayley/cayley_interview.pdf>.
- . *riverIsland. The Iowa Web Review, Vol. 9, issue 2* (2008). Web 5 July 2011 <<http://research-intermedia.art.uiowa.edu/tirw/vol9n2/johncayley.php>>.
- Cortazar, Julio. *Hopscotch*. New York: Pantheon Books, 1966.
- Eskelinen, Markku. *Cybertext Poetics*. New York and London: Continuum, 2012.
- Eskelinen Markku and Raine Koskimaa. "Discourse Timer.« *Dichtung Digital*, June 2001.
- Gendolla, Peter and Jörgen Schäfer (eds.). *Beyond the Screen*. Bielefeld: transcript verlag, 2010.
- Hoffman, Abbie. "Steal this book.« *The Best of Abbie Hoffman*. Eds. Daniel Simon and Abbie Hoffman. New York: Four Walls Eight Windows, 1989.187-339.
- Johnson, B.S. *The Unfortunates*. Picador: London, 2007.
- Juul, Jesper. *Casual Play*. Cambridge and London: The MIT Press, 2010.
- . *Half-Real. Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*. PhD dissertation. Copenhagen: IT-University of Copenhagen, 2004.
- Kac, Eduardo. *Aromapoetry*. 2011. Nanotechnologically modified book.
- Milgram, Stanley. *Obedience to Authority. An Experimental View*. New York: Harper & Row, 1974.
- Moulthrop, Stuart. "From Work to Play: Molecular Culture in the Time of Deadly Games.« In *First Person. New Media as Story, Performance and Game*, edited by Noah Wardrip-Fruin and Pat Harrigan. Cambridge and London: The MIT Press, 2004. 56-69.
- . *Pax. An Instrument*. 2003. Web 23 Dec. 2012 <<https://pantherfile.uwm.edu/moulthro/hypertexts/pax/>>.
- . "Reagan Library.« 1999. *Electronic Literature Collection I*. Eds. N. Katherine Hayles, Nick Montfort, Scott Rettberg and Stephanie Strickland. Web 23 Dec. 2012 <http://collection.eliterature.org/1/works/moulthrop_reagan_library.html>.
- Salen, Katie and Eric Zimmerman. *Rules of Play. Game Design Fundamentals*. Cambridge and London: The MIT Press, 2004.
- Saporta, Marc. *Composition No.1*. Paris: Seuil, 1962.
- Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- Sutton-Smith, Brian. *The Ambiguity of Play*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1997.
- Wardrip-Fruin, Noah. "Beyond Complex Surfaces.« Eds. Gendolla and Schäfer. *Beyond the Screen*. Bielefeld: transcript verlag, 2010. 227-248.
- . *Expressive Processing. Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies*. Cambridge and London: The MIT Press, 2009.
- . "From Instrumental Texts to Textual Instruments«. 2003. Web 23 Dec. 2012 <www.hyperfiction.org/talks/dac03.pdf>.
- Wardrip-Fruin, Noah, David Durand, Brion Moss and Elaine Froehlich. "Regime Change.« 2004. *Electronic Literature Collection I*. Eds. N. Katherine Hayles, Nick Montfort, Scott Rettberg and Stephanie Strickland. Web 23 Dec. 2012 <http://collection.eliterature.org/1/works/wardrip-fruin_durand_moss_froehlich_regime_change.html>.
- Wardrip-Fruin, Noah et al. *Screen*. 2004. CAVE work.
- Zimbardo, Phillip. *The Lucifer Effect*. New York: Random House, 2007.

Štirje vogali sveta e-literature: besedilni inštrumenti, operacijska logika, študije wetwara in kibertekstna poetika

Ključne besede: digitalna literatura / elektronska literatura / kibertekst / tekstualnost

V članku so uporabljene štiri različne vrste analize digitalne literature, kot jo trenutno poznamo. Z opazovanjem digitalne literature skozi oči kibertekstne teorije in poetike ne vidimo zgolj skupne vsote poetičnih možnosti, temveč tudi mesta, kjer se različni literarni mediji prekrivajo, in znake, ki nakazujejo stagnacijo v več pogojnih žanrih digitalne literature. Besedilni inštrumenti nam omogočajo, da preučimo posebnosti spremenljivega izražanja na ravni besedilnih strojev, ki so oblikovani kot inštrumenti, zmožni igrati več različnih skladb različnih avtorjev. Hevristična zamisel o besedilnih inštrumentih ob temeljiti analizi propade, saj navdihujoče analogije z glasbo in igrami vodijo v razlike med temi domenami človekovega izražanja in sporazumevanja, ki se jih skoraj ne da zmanjšati. Tretjič, nedavne raziskave operacijske logike, ki jih je opravil Noah Wardrip-Fruin, ponujajo nov niz vpogledov v programirljive stroje ter odnose med površinskim besedilom in globinskimi procesi. Ni čudno, da so najuspešnejši artefakti (tj. tisti, pri katerih se površina in procesi popolnoma ujemajo) računalniške igrice, ki predstavljajo še eno mejo digitalne literature, tudi zaradi njihove odvisnosti od simulacijske moči računalnikov. To mejo oziroma oviro dodatno preučujejo t. i. študije wetwara, ki so nujni korelat in dodatek Wardrip-Fruinovim raziskavam programske opreme. Avtor obravnava uporabnika kot izvajalca in igralca tako znotraj kot zunaj magičnega kroga literarne produkcije in potrošnje.

Januar 2013

Analyzing Electronic Poetry. Three Examples of Textualities in Digital Media

Giovanna Di Rosario

Department of Arts and Culture Studies, University of Jyväskylä, P. O. Box 35 (JT) FIN-40014 Finland
giodiros@gmail.com

This paper aims to show the different textualities put forward by electronic poetry. In order to explain how poetic language can create different textualities due to the interaction of different media, three close-readings of electronic poems will be offered.

Keywords: digital literature / new media / electronic poetry / textuality

Images and sounds, words in motion, temporality, and interaction are all fundamental elements of electronic poetry. The intrinsic nature of the electronic medium allows the author to create a new text that is instable, a text that can change its form and its content. Roberto Simanowski wonders “what we need to read, to interpret, when we read digital literature” (Simanowski 20). Jorge Luis Borges’s reflection on the nature of literary discourse, Roland Barthes’ pluri-signification, or his idea of text as a polyphony of voices, along with—among others—Mikhail Bakhtin’s polyphonic discourse and Umberto Eco’s *opera aperta*, offer the reader a text that is readable with different interpretations. And Wolfgang Iser’s and Roman Ingarden’s works have shown the larger role of the reader, a fundamental role as far as e-literature in general and e-poetry in particular are concerned.

However, as far as the digital text is concerned, Umberto Eco notes that “the infinity, or at least the indefinite abundance of interpretations, are due not to the initiative of the reader, but also to the physical mobility of the text itself”.

Alessandro Zinna underlines that any object of writing finds its origin in the contact between a discourse and its material support.¹ Writing is the contact point between an internal and intense memory of the subject and an objective and collective memory in the external and *extense* space of materials. He adds that, as such, writing exists only as a *thought* of its implementation on a support. This thought implies not only a code, but also a gesture and a technique of inscribing. Despite the fact that the sup-

port is also present in the spoken language, the existence of a *material* of the support is a specific property of the object of writing (Zinna 89); thus, as pointed out by Anne Mangen, “materiality matters” (Mangen 405).

Literature takes on different roles under the “new media”. Literature is moving beyond the printed page (as art has moved beyond the canvas). According to Lev Manovich, technology itself is art and the Web is the “greatest hypertext... more complex, unpredictable and dynamic than any novel that could have been written...” (Manovich 15). To him, the “true cultural innovators” are those who work with media in new ways, such as DJ’s or computer game designers rather than artists or painters (Manovich 16). Janet Murray states that traditional writers can also use their medium in “new” way. Mentioning writers such as William S. Burroughs and Jorge Luis Borges, she describes how they are “engaged in dicing the language and recombining it randomly” (Murray 5).

What happens to poetry when it moves to the screen, when it is created for the screen? The electronic medium makes the text’s dependence on the support deeper and easier. According to Zinna, being “movable” is one of the main characteristics of electronic writing.

Both Eco and Zinna talk about the *mobility* of the digital text, which is what makes the nature of the digital text instable. The digital medium can make the text be reactive and interactive. Electronic writing behaves—sometimes—as an interactive object. Some electronic texts are at the same time objects of signification and objects of action. The digital medium also makes it possible for the text to easily have another *texture*.² It allows the author to include images and sounds alongside the text, adding at the same time motion and creating new kinds of temporalities. What kind of new textualities are these elements bringing to poetry? How is the interaction of different semiotic systems producing new meaning? And how can we analyze and interpret these kinds of texts?

The aim of this paper is to show and analyze the different textualities put forward by electronic poetry. To illustrate the different textualities that poetic language can create within e-poems, close-readings will be offered of Tony Barnstone’s *Hospital Tent*, Jason Nelson’s *i made this. you play this. we are enemies*, and Rui Torres’ *Poemas no meio do caminho*. By analyzing the aforementioned e-poems, we will try to explain how poetry deals with the possibilities unearthed by the “new” digital medium.

A Dialogue between Graphic Text, Image, and Sound

Tony Barnstone's *Hospital Tent* combines audio, graphics, and text.³ The text scrolls from the bottom of the page in a window boxed by a frame much smaller than the entire text. The reader can see about two to three lines at most as the text scrolls by. The reader's attention is snared first of all by a number of background images, which take up almost all of the entire web page. The mélange of graphics and text begins when the title appears, superimposed on the background. A nurse's face then appears to the sound of troubled breathing. The iconic text is progressively drawn and with a final sharp inhalation all of the iconic text and the graphic text are revealed. The graphic text: *Hospital Tent* is the title of the piece as we would traditionally conceive it, but here we are viewing all of this animated sequence as the piece's title. The sound and the images come up first, then the title.

We propose to call this figure "animated hypotyposis"⁴ according to the terminology that Alexandra Saemmer gives to texts which due to the hypotyposis, the meaning of the linguistic sign is highlighted by other associative and imitative stratagems (Saemmer 92), even if in this case the linguistic sign will appear just at the end of the sequence.

The sequence opens with a cough and two images: an arm (probably amputated) drawn in white and a thin young face in red. Red and white are the main colours of the pictures, which contrast with a black background. These colours are related to hospitals and nurses and to blood and war. Red is the colour of blood, which the third sequence articulates clearly, and white is the colour of death: "white like death",⁵ and in an Asiatic context the white colour symbolizes death (and white is the colour of funerals and unhappiness). The image sequence we see tells a story: a man, presumably a soldier who has suffered an injury in a foreign country during a war, is in a hospital tent seriously hurt — a nurse takes care of him, but he will die. The poetic text in the traditional sense, as text-in-itself, is the story as seen through the nurse's eyes, and retold by the nurse.

Two-thirds of the text is written with an incisive and fast style while the last part is sweeter and calmer. This rhythm coincides with the rhythm in which the images are shown and with a different sound. From verse line 1 to verse line 12 there are 6 verbs declined (in the first person) all in the past tense except for one line, "I tell you". A list of objects, where even men could be considered to be objects, is iterated: "[...] the men, some dead, some twisting on the tables, smell of antiseptic, smell of blood, [...]". This marks the rhythm of the text in its first part. The repetition of the "smell of antiseptic, smell of blood" and four verse lines later "the smell

of copra” reinforces the rhythm of the text. The assonance of some words and the repetition of some phonemes like /s/ (i.e., “the scene, and saw/ the men, some”; “small steel instruments”) unifies the structural sound of the graphic text. This “fast” rhythm is also given by the contrast of the verse lines. The first detached and crude verse lines, “I looked around the scene, and saw the men, some dead, some twisting on the tables, smell of antiseptic, smell of blood, and then [...]”, are followed by the exotic description of the Philippines with “mangoes, houses on stilts, nipa huts, the smell of copra”, and then, in the same verse line, again the brutal reality: “gangrene and amputations, lice, the surgeon’s cuts”. This passage from war to the exotic landscape and back again to war is also shown by the image, by introducing—very quickly, just for an instant—into the images of the landscape the image of a dead soldier (see fig. 1). The arrival of the image with the dead soldier is also highlighted by the soundtrack: the images of the landscape have as a background birds singing, the image of the dead soldier is introduced by a sort of thunder or shot that brutally interrupts the harmony of the text.

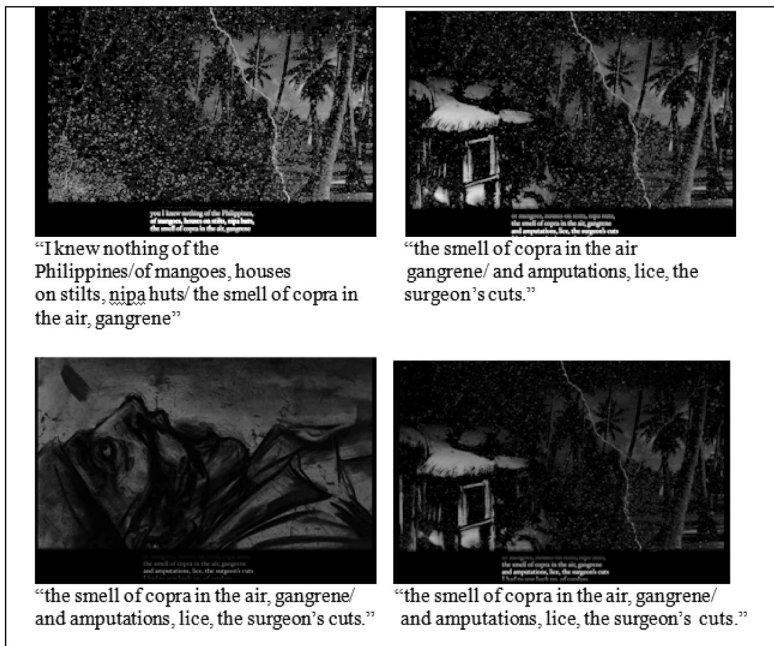


Figure 1: Tony Barnstone, *Hospital Tent* (stills at 00:20; 00:26; 00:27; 00:27)

The whole poem is an *apostrophe* to an imaginary reader: “I tell you I knew nothing [...]”. The iconic text narrates the story in an “objective”

way, while the graphic text tells the story from the nurse's point of view: the iconic one is a third person narration while the graphic one is a first person narration. But the audio also functions as a narrative: in this case it is the story of the injured soldier.

The audio background is composed of the sound of coughing, some kind of loud report, the chirping of birds, of silence, and of a whispered word. The silence actually is very important because it punctuates the events. The first piece of audio is of a person coughing, the second is probably a shot, then silence and the chirping of birds, and then a shot again, then silence, followed by the word "mercy", then silence again: the soldier is dead.

The audio is not simply unstructured background noise, the story is narrated from three points of view, this is one viewpoint. The deep level of narrativity in this text is evident if we analyze the three stories in a comparative fashion. The coughing coincides with the first four images—an amputated arm and a thin face, another face drawn once more in red that gets turned into a drop of blood which drips down—representing the first part of the text, that is to say what both the poet and the narrator of the sound text are seeing. The drops of blood are still present when the graphic text recites, "of antiseptic, smell of blood, and then". Next, there is the chirping of birds along with the images of a place with houses and palms: the Philippines as stated in the text: "I knew nothing of the Philippines, of mangoes, houses on stilts [...]". Finally, the key part of the text, where the poet and the soldier talk to each other while the last 5 verse lines of the graphical text are being displayed:

But still I never cried until this day, when (I did not see how)
my hand was grabbed as I passed by, intent,
by a young man, who gave me a half smile
and held on as if for his life. Then died.

A word is whispered: "mercy". It is the soldier. In this way the graphical poem with its poet ("I never cried...") speaks with the sound poem, the voice of the "young man, who gave [...] a half smile" and whispered "mercy" before dying. There is a dialogue, a *real* dialogue between the graphical text and the audio-image.

The pictures and the silence announce and close this crucial moment of the text. Before the word "mercy" is whispered, the sound text does not emit any noise, and the iconic text shows just a black screen. The following sequence shows a drawing of a hand grabbing another one. This image is the only one that is repeated:⁶ before and after the whispered word. Repeating the images highlights what is happening between the sound and

the graphic text: the dialogue between the nurse and the injured soldier. The text here reveals its meaning and also shows the possibilities allowed by the digital medium.

As we saw, stylistically, the text in this second part is more harmonic; as for the audio-image text, there is a prevalence of silence and a *whispered* word. Finally, the iconic text shows the only picture of a face that is neither scarred nor suffering, actually this one is almost smiling (he is the soldier dying in peace).

The interaction between the three texts and the temporality given to them by the digital medium allow this e-poetry to create multiple (simultaneous) layers from the viewpoint of narrative. As we have seen, this e-poetry is not only a poem, a visual and sound poem, but it also tells a story.

Generative Poem: Rui Torres' *Poemas no meio do caminho*

*Poemas no meio do caminho*⁷ is a combinatory text that continues the tradition started by Lutz's *Stochastic Poems* (1959) and Nanni Balestrini's *Tape Mark* (1961) and which was carried forward in Portugal particularly by Pedro Barbosa.

Poemas no meio do caminho is a quote from Dante's *Inferno*:

Nel mezzo del cammin di nostra
vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.⁸

but it can also be read as a metaphor “poemas no meio do caminho da leitura” (“poems midway upon the journey of reading”).

There are two versions of the text—two ways of reading it: horizontally and vertically. Both versions allow the reader to save her own textual production, and then to send that production to a weblog. Both versions are composed of eight texts. All eight parts of the vertical version will be briefly analyzed below (vertical version); then, the first text will be re-analyzed in its horizontal version.

Rui Torres' *Poemas no meio do caminho*—vertical version

In the vertical version, eight texts appear on the page separately and a voice recites a ninth. The poems are written in free verse and they are composed of differing numbers of verse lines (from 5 to 7 lines each). At

the end of all the poems, a number indicates the possible texts that can be generated (see fig. 2).⁹

The syntactic structure of all the texts can partially be modified by the reader. In the first text the substantives (6), the adjectives (3), and the verb (only one: “abraçar”) can be altered by passing the cursor over each word; the invariable parts are the indefinite articles, the conjunction “e”, and the prepositions “do” and “para”. The first text the reader is presented with, the one the computer has selected for her, is a metaphoric text: “uma transcrição opaca do referente” (a reason/a transcript of the opaque referent) lets the reader imagine other possible reading paths that she can “abraçar” (“hold”).

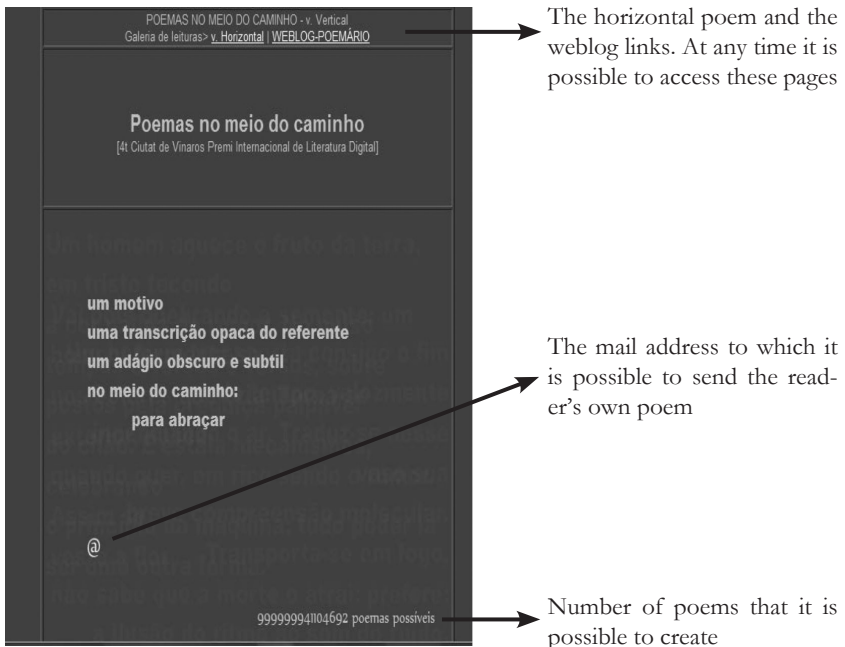


Figure 2: Rui Torres, *Poemas no meio do caminho*—first text

The reader can reconfigure the text along the paradigmatic axis of language: so the reader selects and the text morphs/recombines. However, there are some “obligatory” options: the substantives in the first three verse lines can be modified according to a vast number of choices, but the two last substantives have but only a few choices: “meio” gives rise to “lado” (“side”), “principio” (“beginning”), “fim” (“end”). By selecting the alternatives on the paradigmatic axis, the syntagms are related one to another.

“Caminho” gives four choices, and once selected “caminho” no longer appears as an available word. The alternatives are “percurso” (“path”),

“texto” (“text”), “parágrafo” (“paragraph”), “programa” (“program”). Again the alternatives are in some way related to each other: for instance, “percurso” can be linked to “texto” m

etaphorically, and also to “paragraph” due to the mechanism of synecdoche. The verb “abraçar” hides 12 alternatives. The most interesting combination, thus, is revealed by the three first substantives. It is there that the reader can construct her text, and then she can improve it. However, due to the “rigid” alternatives given by the last substantive the main theme of the poem will always be the same: the text itself.

Also, the second text, like all the others, starts with no capital letter, as if it was a continuation of a single text. The form of the expression works in the same way: it is the content which is different. The first combination of the second poem has a person as the subject of the text, “homem” (man), but it can be substituted by “poeta” (poet), but also substituted by an object such as “verso” (verse line) and “texto” (text) and “poema” (poem). The syntagm “homem” will not appear again, so the initial text is impossible to recreate. The verb “aquece” (warms up) can be modified with 27 other verbs and “fruto” (fruit) hides 57 other syntagms. Already by the first line it is possible to say that the form is the same as the first text, but the result will be different. In the first text a “common” meaning between all the possible combinations can be retraced, but this second text shows the impossibility of exhaustive analyses that is exhibited by several e-poems.

Even though apparently less complicated than the previous (since it is shorter), the third text also allows the reader to recreate unpredictable texts, with totally new meanings compared to the initial one. In the fourth text it feels like there are almost infinitely many combinations, but the structure for combining is slightly different, since in this case an adjective “melhor” (the best) and two reflexive verbs “me procure” (I look for) and “querer-se” (to want to) are not changeable. “Me procure” somehow refers to the poet from the first part of the poem. In this case there is a fixed referent but again no fixed meaning. The fifth poem has an unchangeable last verse line, “do atrás para sempre” (from the past forever), so whatever the meaning will be it will be “do atrás para sempre”. The sixth text is the only one that does not allow the reader to change the subject of the poem: “um homem” (a man),¹⁰ fixing at least the subject of the poem.

The author cannot foresee which kind of poem the reader will decide to create. The possibilities offered to her are numerous enough to be unpredictable. Moreover, she can decide at any second to modify her text; she needs just roll over the text to create a different poem. The possible combinations are offered by the machine, so the author has no control

over these exact e-poems which are created by the reader and the machine. The author creates the space of poetic possibilities.

These poems live for a while, after a click they disappear and a new text takes form. A weblog, however, as said, can save the creations. *Poemas no meio do caminho* suggests an ephemeral poetic construction that appears and vanishes in a click. On the one hand, these poems destroy the sacredness of poetic language; on the other, they realize *poiësis* itself.¹¹

Rui Torres' *Poemas no meio do caminho*—horizontal version

The horizontal version is composed again of the same 8 poems, but here the reader is in a 3D space. Four different video-sequences contain two poems each. The 1st text is followed by the 5th, the 2nd by the 6th, and so on. The poems are not clearly structured in verse lines, but different lines move prosaically—from left to right. The reader can alter the motion of the text, but she cannot manipulate the linearity in which the text appears.

The entax suggests that the main text is the one written in bigger fonts, as this is the text the reader can change and combine; all the other lines are some possible combinations of that text, and they cannot be altered. Syntactically, the horizontal poems are like the vertical, but because of the background the result is more spectacular. The background is broken into four parts, differing in colour but not structure, nor in content.

On one side we have texts composed of only one word and one number, and on the other side are generative texts (of an almost infinite combination of words).

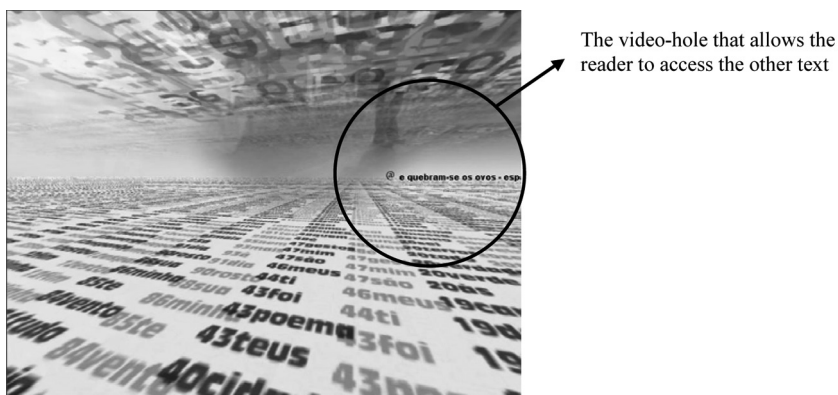


Figure 3: Rui Torres, *Poemas no meio do caminho*—first sequence, horizontal version

Poemas no meio do caminho are poems melded into poems, with other poems that are constantly being created under the reader's eye and with the possibility that the reader can—at any moment—create her own poems. The horizontal version shows the inner structure of these generative poems. These poems foreground the dual meaning of the art of practice and the practice of art.

Jason Nelson's *i made this. you play this. we are enemies*

[I] *made this. you play this. we are enemies* is an e-poem constructed as if it were a video game. The reader is the author's declared enemy. The reading pact between them is subverted: they do not collaborate, they fight. The reader has to pass through 10 levels in order to finish the text. The subtitle, however, re-establishes the reading pact: the author addresses his reader inviting her to "play, play, play, and play again". The reiteration of the syntagm "play" seems to be both a promise and a hope that the reader will enjoy this new experience. The background of many of the levels reminds the reader of Tom Phillips' *A Humument* (first edition 1970).¹² Each level background design has a childish quality: Disney characters, flowers with faces, stylized drawings, and so on. But as the reader will soon see, Nelson uses those images parodically: there are images of Disney characters like Dalmatians that have angry eyes, or a Peter Pan who can kill the reader.

The opening page contains, along with the title and instructions, hints about how to read it. Nelson in fact provides his reader with the list of the websites from which his e-poem is constructed. Each level of the poem is designed from pieces of famous websites: from Google and Yahoo to Mininova to Disney, MetaFilter, and so on.

The "game" is a parody of side-on single screen non-scrolling platform games such as Donkey Kong. The first level is very easy. The reader's on-screen character is a misshapen wheel, which can jump and move left and right. Fragments of text can suddenly appear when strange objects are collected. The wheel has to navigate paths, discover the properties of odd symbols, use teleportation devices, jump on moving platforms, and finally go through a hole in the wall in order to pass on to the next level. The text thus adheres to the simple language of the platform video game.

The reading time is partially chosen by the reader, partially by the text, because she can decide to stop a while to read — without the risk of being killed as it can happen in other levels —, but some fragments of text appear according to an "inner clock", in this case the duration is imposed by

the text. While the reader is passing through the text in order to complete the level, the text changes: scraps of text can appear and then disappear, or they can appear and stay fixed on the page and the text in the background can be partially transformed.

The second level reminds us in structure and in function of the first level, and to die in the first two levels is impossible, even though the reader can have the feeling of not being able to finish the level. If she is not very fast in reaching the end of the text, a huge image will appear quickly expanding until it will cover the entire page, making the reader all but unable to see where she is (see fig. 4). “Grow! Damn you! Grow!” (a reference to *Alice in Wonderland*) in capital letters will also appear on the screen. The words simulate a screamed order (signified by the use of capital letters) from the author to the text: the text should go faster, catch the reader and kill her. But it is a “false” message since the reader can accomplish the level even if the wheel is caught by the image. It is interesting to notice how, in this case, Nelson subverts video game rules. [I] *made this. you play this. we are enemies* is a parody of video games.

In the following levels more huge images cover the screen making it impossible for the reader to read parts of the text and to see exactly where the wheel is going. In level 4, for instance, images of Dalmatians and red words cover the entire screen, announced by the phrase “here comes the death by Dalmatians” written again in capital letters, which immediately catches the reader’s attention.

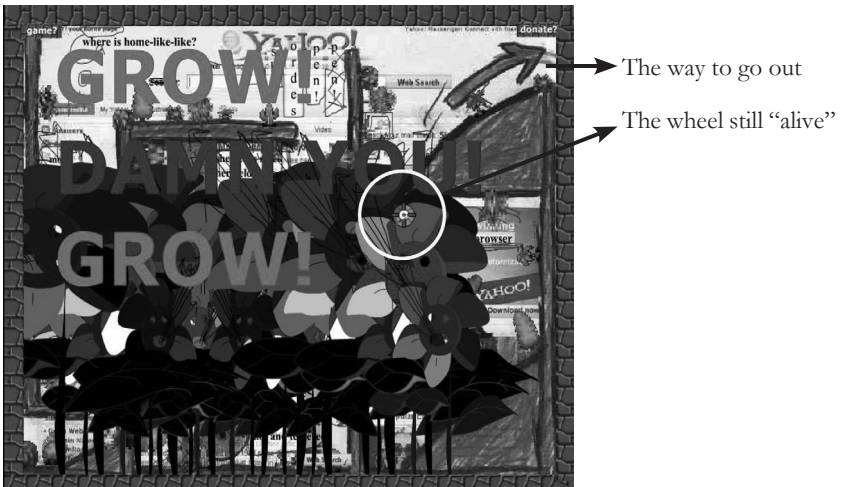


Figure 4: Jason Nelson, *i made this. you play this. we are enemies*—the second level

Another piece of advice is given to the reader to “pause to reconsider the joy and the pain of playing this game”. However, if the reader solves the level very quickly, she will not see the Dalmatians filling the page. So depending on the speed she reads and passes through the text, the text will appear different.

This level repeats the structure of the first two levels which differ from the third one where there are no teleportation links. Each level of the text indicates to the reader which path to follow in order to reach the next level: arrows, blinking scribbling, and so on, point out the right way. Nevertheless, the reader can try to explore the text; she can even go back if she wants, but the path to finish the text is obligatory: there is just one solution. In level four, for example, the reader can try to reach the end of the path quickly since there is a break in the border, but even if she is fast, she cannot pass the level throughout that space. There is only a way to complete it.

Level five is the last one of the first part; after solving it there is a break with an intermission video where the author appears. The author’s signature is not only in the beginning but also in the middle and at the end of the text, where another short video on him can be launched.

The more the reader advances, the more the texts become unreadable. Too many words and images make it illegible. Nelson puts forward what Engberg calls “the aesthetic of visual noise”. The sixth level reproduces the images of the previous levels. The text is repeated in form and content. *[I] made this. you play this. we are enemies* replicates our information society: the text contains loads of word, images, that change and then are repeated; it is impossible to follow and read even a small part of the text considering also that the reader has to control the small wheel. The reader questions, which parts of the text are more interesting? Which ones should I read? and this seems to correspond to our everyday life: what information is important, which news should we read and retained as knowledge?

Level 8 seems to be safe for the reader, it is impossible to die, but here again the reader cannot read all the information unfolding on the page.

Nelson’s game-poetry simulates the reading practice of the internet era. The reader reads in diagonal “un lecture en diagonale, basée sur un parcours rapide de l’information, une pratique ‘frénétique’ et une activité oculaire saccadée” (Saemmer 46). She zips along the surface of the text, she does not go deep. The apparently nonsensical construction of the text implies this kind of “web” reading practice.

In 2010 a study of online research habits conducted by scholars from the University College of London showed that we are probably changing our way of reading because of internet. In the study it is stated that:

it is clear that users are not reading online in the traditional sense; indeed there are signs that new forms of “reading” are emerging as users “power browse” horizontally through titles, contents pages and abstracts going for quick wins.¹³

By making the text unreadable, Nelson appears to realize the reading practice of the web environment. The end of the text is a metaphor of the addiction that video games (and partially the internet) can cause to their users. Once the last level is completed, the reader is not free. The small wheel is stuck in a part of the page. “A place named the end by you for now” highlights that the end of the game is temporary, soon she will probably play again.

Conclusion

Throughout this paper, I have tried to show the possibilities offered to poetry by the digital medium. *Hospital Tent* experiments with where the word can also tell something else, a story, feelings, memories. The three semiotic systems, the graphic text, the images and the sound can create a dialogue between them giving a meaning to the poem that it could not have if it was printed. This text seems to be a poem in a canonical way. For instance, it presents rhetorical figures, but it is also a visual narrative text. However, it differs from the other texts. *Poemas no meio do caminho* is also clearly identifiable as a poem but it kills the poet. Torre’s generative e-poem places on show the combinatory practice of language, and puts forward two axes of reading. It highlights the playfulness of language and it reconfigures the poet’s role. Nelson is interested in combining the playfulness of literature with the narratological aspects of games. He suggests the idea of e-poetry as a (video)game. He reconfigures the reading practice of poetry in the digital environment. These texts show the potentialities of the digital medium in making converge diverse creative practices in order to create a poem.

NOTES

¹ He is referring to “discourse” in a more ample meaning compared to the meaning that semiotics gives it, that is to say the intention of giving meaning: they can be footmarks, hunting draws, ornamental motives, or evolved writings able to reproduce the different level of phonetic, syllabic and lexical, and/or narrative acts of natural languages, as alphabetic, syllabic, pictogrammatic and ideogrammatic writings do.

² Text derives from Latin *textus* that originally derived from “textura” (texture)

³ *Hospital Tent* is a collaborative work written by Tony Barnstone, with animation and images by the artists Jonathan Minori and Fabrizio Aiello.

⁴ The original term is “hypotypose animée”.

⁵ Interestingly, this expression also exists in French, Italian, Spanish and Portuguese alike

⁶ With the exception of the black screen, in fact, the images do not repeat themselves, they are linked by resemblance, especially the suffering faces, as the assonance we saw in the poem. The black screens bookend the scene where the soldier is having surgery.

⁷ Nuno F. Ferreira (programmer), Luís Aly (audio), Nuno M. Cardoso (voice), Luís Carlos Petry (images in the horizontal version).

⁸ "MIDWAY upon the journey of our life / I found myself within a forest dark, / For the pathway straight ahead had been lost".

⁹ "A reason / a transcript of the opaque referent / an obscure and subtle adage / mid-way upon the journey: / to hold".

¹⁰ "The verb "prefer" (he prefers) is also unchangeable but this one does not points out a path in the construction of the meaning since one can prefer anything".

¹¹ *Poïesis* (our modern "poetry") derives from the ancient Greek verb ποιέω, which means "to make".

¹² *A Humument: A Treated Victorian Novel* was revised on 1980, 1987, 1997, and 2005.

¹³ "A Cyber briefing Paper", University College of London, January 2008 UCL, 22 June 2010. <<http://www.bl.uk/news/pdf/googlegen.pdf>>.

REFERENCES

- Barnstone, Tony. "Hospital Tent". *Bornmagazine*. Ed. Anmarie Trimble. 2006. Web 15 Dec. 2006. <http://www.bornmagazine.org/projects/hospital_tent>.
- Eco, Umberto. "Vegetal and Mineral Memory: the Future of Books". *weekly.ahram.org.eg*. 2003. Web 2 July 2006. <<http://web.archive.org/web/20051124224704/http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm>>.
- Engberg, Maria. "Aesthetic of Noise in Digital Literary Arts". *elitineurope.net*. Ed. Scott Rettberg. 2008. Web 29 Sept. 2010. <<http://elitineurope.net/node/16>>.
- Manovich, Lev. "New Media from Borges to HTML". *The New Media Reader*. Eds. Noah Wardrip-Fruin, and Nick Montfort. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.13-16.
- Murray, Janet. "Inventing the Medium". *The New Media Reader*. Eds. Noah Wardrip-Fruin, and Nick Montfort. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. 3-5.
- Nelson, Jason. "i made this. you play this. we are enemies". *secrettechnology*. Ed. Jason Nelson. 2009. Web 10 June 2010. <<http://www.secrettechnology.com/madethis/enemy6.html>>.
- Saemmer, Alexandra. *Matières textuelles sur support informatique*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- Simanowski, Roberto. "Reading Digital Literature". *Reading Moving Letters*. Eds. Roberto Simanowski, Jörgen Schäffer, and Peter Gendolla. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. 15-28.
- Torres, Rui. "Poemas no meio do caminho". *Telepoesis*. Ed. Rui Torres. 2008. Web 10 July 2008. <http://www.telepoesis.net/caminho/caminho_index.html>, or *Electronic Literature Collection II*. Eds. Laura Borràs, Talan Memmott, Rita Raley, and Brian Stefans, Feb. 2011. Web 24 Feb. 2011. <<http://collection.eliterature.org/2/>>.
- Zinna, Alessandro. *Le interfacce degli oggetti di scrittura*. Roma: Meltemi, 2004.

Analiziranje elektronske poezije. Trije primeri tekstualnosti v digitalnih medijih

Ključne besede: digitalna literatura / novi mediji / elektronska poezija / tekstualnost

Podobe in zvoki, gibljive besede, časovnost in interakcija so temeljne prvine elektronske poezije. Katere nove vrste besedilnosti te prvine prinašajo v poezijo? Kako interakcija različnih znakovnih sistemov ustvarja nove pomene? Kako lahko analiziramo in interpretiramo besedila, izdelana za ta medij – medij, s katerim lahko preprosto na novo opredelimo prostor pisanja in čas branja; medij, s katerim lahko v besedilo vključimo podobe in zvoke ter mu obenem dodamo gibanje, ki ustvarja novo vrsto časovnosti; in končno, medij, s katerim lahko oblikujemo odzivno in interaktivno besedilo?

Roberto Simanowski se sprašuje, »kaj potrebujemo za branje in interpretacijo digitalne literature.« Umberto Eco ugotavlja, da »neskončnost ali vsaj neskončno bogastvo interpretacij ni samo posledica bralčeve pobude, ampak tudi fizične mobilnosti samega besedila.« Ali je e-poezija res edinstven »žanr«, ali pa vse te prvine ustvarjajo zelo različna besedila?

Avtorica skuša prikazati in analizirati različne vrste besedilnosti, ki jih ustvarja elektronska poezija. Da bi razložila, kako lahko poetični jezik zaradi interakcije različnih medijev ustvarja različne vrste besedilnosti, podrobno analizira naslednje tri elektronske pesmi: *Hospital Tent Tonyja Barnstona*, *i made this. you play this. we are enemies* Jasona Nelsona in *Poemas no meio do caminho* Ruia Torresa. Z analizo teh e-pesmi skuša pojasniti, kako se poezija spopada z možnostmi, ki jih prinaša »novi« digitalni medij.

Januar 2013

Programmed digital poetry: A media art?

Philippe Bootz

Laboratoire Paragraphe, University Paris 8, 2, rue de la liberté, 93526 - SAINT-DENIS cedex 02, France
philippe.bootz@univ-paris8.fr

This paper examines the poetic modalities that Eduardo Kac considers to constitute media poetry, raising the question of the relevance of the term media. It comes to the conclusion that these poetic modalities can be considered elements of the same class of works, except that this class is more concerned with technotext and procedural work than with media.

Keywords: media art / digital literature / electronic poetry / technotext / Kac, Edouardo

Note: each concept of the procedural model is defined at its first occurrence. All of them are listed in a glossary at the end of this paper.

Introduction

The special issue of *Visible Language* that Eduardo Kac published in 1996, and even more so its reissue in 2007, is an invitation to consider digital poetry as a generic class of “media poetry,” which—like holopoetry, videopoetry, biopoetry, and, finally, every poetic modality—relies on any technical apparatus but books.

Several articles and books have been devoted to media poetry (or new media poetry) since the publication of *Visible Language* (e.g., Morris & Swiss in 2006, Strehovec in 2010, and Ismailov in 2012). However, the question of the relevance of the term *media* has never been raised. Kac’s book proposes a large variety of productions falling into the category of “media poetry.” Therefore, I invoke these works to discuss this issue.

One can ask whether this conception offers a better understanding of these poetic modalities. In fact, considering that these different approaches are subclasses of a generic class, they are inherently endowed with properties that are common to this generic class. Consequently, these poetic modalities would have common properties relating to the concept of “media.” One characteristic of this approach is that these modalities are not opposed to the book; it does not consider the book to be “the”

standard reference device. This is a shift from the theories of the 1990s. However, one should go further and consider the specific relationship these poetic modalities bear to the concept of media.

The term “media” has two definitions. The first one considers a medium as a semiotic vector: text, picture, sound, and so on. It is used, for example, in the term *multimedia* or *intermedia*. Jean-Pierre Balpe considers numbers and programs to also constitute media in this sense (Balpe 18). Another understanding considers media as vehicles for communication that resort to specific technologies: television, radio, the press, and so on.

I now examine how the different poetic modalities can refer to each of these definitions.

Media poetry per the first definition

To consider the term *media poetry* as referring to the first definition amounts to assuming that poetry extends its field to semiotic conveyors that are not solely concerned with linguistic texts. This also accounts for the recent history of poetry and the relationship between these modalities and the twentieth-century avant-gardes. However, this approach also introduces some semiotic equivalence of these modalities’ apparatus. Implicitly, this conception does not consider the technotextual¹ dimension of these poetic modalities and tends to assume that poetry is inscribed in media, the apparatus being a mere support of these media. Such a comparison is common. For example, some people consider that an automatically generated text remains printable and linguistic. They do not make any distinction between the system of the book and the digital one. They disregard the relationship that the generated text maintains with the real-time program while the generator is running.

In contrast, other approaches focus on the code to the detriment of the screen rendering. They consider the program to be a text because of one or several of the following reasons:

- It is written in ASCII, just like printable texts, or its listing takes the form of a visual poem;

```

extern int
errno
;char
grrr
r,
;main(
int argc
argv, argc )
char *argv[];{int
r ;
#define x int i, j,cc[4];printf(" choo choo\n" ) ;
x ;if (P( ! i ) | cc[ ! j ]
& P(j )>2 ? j : i ){* argv[i++ +!-i]
; for (i= 0;; i++ ) ;
_exit(argv[argc- 2 / cc[1*argc]|-1<<4 ] ) ;printf("%d",P(""));}}
P ( a ) char a ; { a ; while( a > " B "
/* - by E ricM arsh all- */; }

```

Figure 1: Listing as a visual poem (Marshall)

– It can express abstract ideas or poetic sentences. Such is the case of Perl poetry;²

if ((light eq dark) && (dark eq light)	If light were dark and dark were light
&& (\$blaze_of_night{moon} == black_	The moon a black hole in the blaze of night
hole)	
&& (\$ravens_wing{bright} ==	A raven's wing as bright as tin
\$tin{bright})) {	
my \$love = \$you = \$sin{darkness} + 1; }	Then you, my love, would be darker than
	sin

Figure 2: Perl poem by Angie Winterbottom (2000) based on Jim Steinman's song "The Invocation"

– Programming languages are placed on the same semiotic level as natural languages, which results in mixed languages such as mezangelle,³ called pinging in this conception

```

.....[context.exe consists of a reader].....
.....[u.].....
.....[who is an open-ended, active absorber]..
.....[ie will attempt 2 engage].....
.....[the vagaries of a networked text].....
.....[in this dead tree <static> media].....
..... . . .

```

Figure 3: Example of mezangelle (Mez)

These approaches disregard the executable program and ascribe any semiotic to it. For instance, Winterbottom's Perl poem can be run, although nothing is displayed on screen. Only variables in the computer's memory change.

Eventually, to consider digital poetry as media poetry in this sense requires ignoring some potentially significant features of the apparatus. It also puts different semiotic approaches on the same level: the writing of a program must be read in a printable form, just like any book, although “digital reading” resorts to temporality and interactivity as a result of the screen rendering. Moreover, it applies the same semiotic processes to radically different technical situations. Is this really the best solution? Consider the notion of a picture: do analog video pictures, holographic pictures, and digital pictures, performed in real time, really refer to the same picture media?

– The video picture is a set of fixed spatiotemporal units (frames) that are time-independent.

– The holographic picture only exists as the spectator’s movement induces an optical transformation of a wave-front; it is intrinsically an interactive picture.

– The calculated digital picture relies on the concepts of layer and object, not frame. It is composed of independent superimposed layers, each of which constitutes a computing object complying with its own transformation laws.

The video picture separates the spatial unit (the frame) from the temporal unit (the sequence). The unit of the holographic picture only exists in the dual space of the diffraction figure displayed on the holographic film. It is a pattern of spatial frequencies. This unit is neither spatial nor temporal and is not apparent to the observer. The calculated digital picture is a composite of calculated objects that have a disjointed time-space continuum due to internal or external interactivity. The media concept of the picture loses much of its semiotic relevance. How could we imagine that these fundamental differences of nature do not play a role in the interpretation process? Of course we could still find examples where they do not change anything, but in most cases they do. If the concept of a picture can then be used as a general paradigm, it is to the detriment of its all-encompassing essence as a media concept. Therefore, one cannot efficiently use the first concept of media unless one refers to the second one.

Media poetry per the second definition

The second definition of media has the advantage of explicitly taking into account technology. To quote Eduardo Kac, media poetry is “useful in defining the broader field of technology-based poetic creation going back to the 1960s and projecting it forward into the twenty-second century. ‘Media’ connotes the various means of mass communication thought

of as a whole—in other words, technological systems of production, distribution, and reception” (Kac, *Introduction* 7).

As Kac acknowledges in the last sentence, the concept of media not only refers to the apparatus, but primarily to a system of organization of semiotic processes based on the media conception inherited from the Shannon model (1949)—production/distribution/reception—which implies that reception is a function subject to the apparatus. It is necessary to further examine the relevance of this point of view on the various modalities of technopoetry mentioned here.

The media conception

Shannon’s theoretical model is in fact a technical theory of transmission. It is perfectly operational in this framework and is already used today in telecommunication (Battail). This model specifies the condition under which produced information can be received without noise. Shannon demonstrated that one could reduce the noise level to any value by increasing the redundancy of the message. Weaver applied this model to semiotic communication. The concept of media refers to this change in contexts. The main properties of this conception are:

- The possibility of extracting any information sent from the information received through the medium. It can be expressed by the equation:

$$\text{received information} = \text{information sent through the medium} + \text{noise}$$

This equation is at the founding of the functioning of the media. In human communication, it means that noise must manifest itself in a signal that seems to be semantically incoherent with the information otherwise received. Only through its incoherence can the brain extract it. For example, snow, random pixelation, a cut in a picture, or desynchronization of sound and image are incoherent with the normal behavior of the video image and can be overlooked in the semiotic process.

- The similarity of the recipient of the information sent through the medium and the recipient of the information produced. This means that a medium defines a unique modality of reception and that this modality is functionally defined by the technology of the media apparatus.

These two conditions apply in most communication situations. I now examine how media poetry modalities meet these conditions.

Analog and digital video picture

There is no problem in the case of analog videopoetry. The information drawn is found in the picture shown.

However, it would be wrong to believe that digital simulation of video, even compressed via a non-destructive codec, behaves in the same way as an analog video picture. The analysis of a video file taken from Hans Richter's "Rhythm 21" has shown a behavior that is specific to digital technology. Xavier Hautbois and I carried out a temporal semiotic analysis (Bootz and Hautbois) of this file, each on our own computer, in order to identify the set of temporal semiotic units it is composed of. A temporal semiotic unit is a temporal structure, a law of temporal variations of a specific set of material properties (frequency, sound volume, chrominance, position, etc.) iconic to a type of movement. These units only exist through a perceived process. They are not coded at the editing level; that is, the score or film. The role of the output device is essential. We observed in the analysis that a short moment of the video displayed a semiotic unit on a CRT screen that was different from that on a TFT screen because these two monitors have a very different response time. This example shows a very typical property of the digital apparatus: lability. I define technical lability as the dependence on the apparatus of the perceptible event that is produced by running the program. The aspect of this lability is different from that of noise. It is very clear in this example: it is totally impossible to understand that the perceived unit is not the right one while watching the work on a TFT screen because it shows no incoherence at all with the rest of the work's temporal behavior. Technical lability often consists in replacing one sign with another plausible one. It cannot be detected, but it leads to further interpretation. This is semiotic lability. In this situation, the first media condition that argues that one can extract information sent from information received is no longer available, and the media conception is misunderstood.

Holographic picture

Most often, holography consists of recording the diffraction figure of a scene on a holographic film. In this case, just like with the video apparatus, the information emitted constitutes the scene and the information received is the reconstruction of this scene. One may consider the holographic film to be a component of the apparatus or, in other words, an equivalent of the video camera. However, the situation of digital ho-

lography is much more complex. Nowadays, one knows perfectly how to calculate a diffraction figure *ex nihilo*. In this way, one can produce holographic pictures of scenes that cannot exist in the real world. Eduardo Kac did this in several holograms; specifically, in a 360-degree hologram that represents a 720-degree scene: the scene turns twice when the spectator turns once around the film (Kac, *Holopoetry* 141). One may then consider the information emitted (the virtual scene) to differ from the information produced (the diffraction figure). As such, the paradigm is no longer transmission, but transformation. It does not question the media conception. One must consider that a perennial physical object (the diffraction figure) has been created and that this object has been transformed in real time at the time of reception through the holographic apparatus in a perceived event: the reconstructed luminous wavefront. This event is not an object. It is a state that only exists while the apparatus is running and is transient for a given spectator because it depends on his or her movement and position. Both events convey an aesthetic representation: the scene constructed by the author and seen by the reader. These two representations are not equivalent: it is virtual in the diffraction figure and actual in the wavefront. These two representations do not coexist within the same space: the figure of diffraction conveys the virtual scene for the author only, whereas it is part of the apparatus for the reader, and the reconstructed scene is actual for the reader only.

From a semiotic point of view, the technical transformation consists in an actualization of a representation situated in another space. Reconstructed details not only depend on the diffraction figure, but also on the properties of the reconstructing light. Therefore, some details of the reconstructed representation may differ from the calculated or recorded representation, especially the color. However, the apparatus is not the only thing responsible for this actualization. Readers will read a representation in the reconstructed wavefront that also depends on their point of view and conceptions. Using a terminology that I introduced when talking about digital literature, one can say that the significant representation they will read depends on their apparatus depth (*profondeur de dispositif*). The apparatus depth is the set of archetypal cognitive representations a player resorts to in the system in order to create meaning. Among other things, it integrates a definition of what a text should be like. It constrains interpretation, providing codes to recognize signs. In the example, the reader could ascribe color or the position of the reconstructed scene with meaning with regard to the global space of the installation. These properties are not considered significant by the author and do not belong to the virtual representation the author designed for the diffraction figure.

In other words, one can apply the terminology of the procedural model (Boots, *Formalisation*) to holopoetry: the actual scene the reader interprets is a *texte-à-voir* supported by the wavefront, which itself is a *transitoire observable*. A *transitoire observable* is the physical event the reader perceives (or experiences). It is part of the physical world. It can be recorded with a device (e.g., a video system) and then does not constitute a sign, but rather a signal or an object. The *texte-à-voir* is what is considered the text inside the *transitoire observable* and, using Klinkenberg's terminology (92–98), the *texte-à-voir* constitutes a signifier and the part of the *transitoire observable* in that what is recognized as its stimulus.

Reciprocally, the virtual representation the author designed for the diffraction figure also depends on her *profondeur de dispositif*. The diffraction figure is endowed with physical properties that do not enter the representation. In fact, the diffraction figure can mathematically be described with functions (convolution, multiplication) acting on other functions that describe elementary patterns. Among these, one can recognize main directions, resolution, and other physical properties of the reconstructed wavefront. Mathematical description is the grammar of the reconstruction logics of the wavefront and acts exactly like a non-digital program. This mathematical description of the diffraction figure constitutes the technical level of the representation (the “injected” virtual scene). It does not constitute the signifier of this representation for the author. For the author, the diffraction figure does not describe lines, circles, or any other pattern, but letters and words. Letters and words are not technical representations of the diffraction figure. Therefore, one recognizes that the “injected” representations constitute the author's *texte-auteur*. A *texte-auteur* consists of the signs that somebody recognizes in the physical material, called the “source” in the procedural model, and which the author has produced. In holopoetry, the source is the diffraction figure. Using Klinkenberg's semiotic, the *texte-auteur* is the signifier of the sign, and the part of the source from which it derives is its stimulus. When Eduardo Kac describes his holograms, he actually gives information on his *texte-auteur*. He neither describes the diffraction figure itself, nor the *texte-à-voir* that a reader would read, because he never gives the reader an opportunity to comment. Instead, he puts his own *texte-auteur* into words, producing a second discourse.

In the end, one can identify a situation of “narrow reading” in this communication between an author and a reader via a holopoem. The narrow reading consists in reading the sole *transitoire observable*. It is the only interpreting activity players can carry out when accessing the *transitoire observable* alone.

The techno-text model

The model designed for the holopoetry system mentioned above can also apply to videopoetry and programmed digital poetry. It does not resort to the concept of media. In fact, it describes the technotextual aspect of these poetic modalities. In this model, author and reader are mere roles that can be played by one or several players, or by the same player at different times.

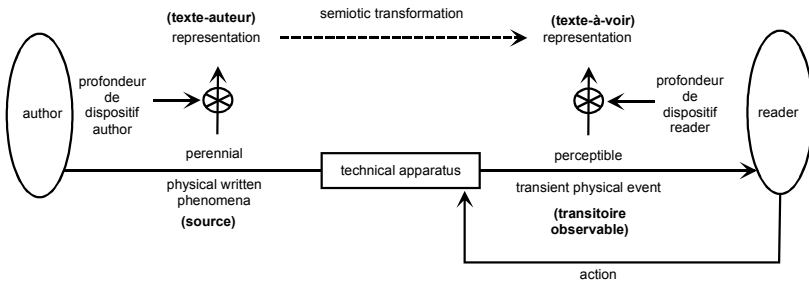


Figure 4: Narrow reading of a technotext

This yields the following correspondences:

Modality	Videopoetry	Holopoetry	Programmed digital poetry
Source	Active layer of the video film	Figure of diffraction	Source code and data
Texte-auteur for the author	Drawn poem	Calculated poem	Programmed poem
Nature of texte-auteur for the author	Actual	Virtual	Virtual
Transitoire observable	Luminous flux	Wavefront	Multimedia event
Texte-à-voir for the reader	Poem	Poem	Poem
Nature of texte-à-voir for the reader	Actual	Actual	Actual
Action	Possibilities of remote control	Movement	Interactive actions

It is necessary to transcribe the media conditions in this model. A poetic modality can be qualified as media poetry if these conditions are met:

- If the reader's *profondeur de dispositif* is compatible with the author's *profondeur de dispositif*, then the reader's *texte-à-voir* = the author's *texte-auteur* + other significant details
- Reception only consists of narrow reading

Biopoetry

Consider only one example in biopoetry: Eduardo Kac's *Genesis* (1999). The apparatus of this installation is very complex. Eduardo Kac describes it in these words:

The key element of the work is an "artist's gene," a synthetic gene that was created by Kac by translating a sentence from the biblical book of Genesis into Morse Code, and converting the Morse Code into DNA base pairs according to a conversion principle specially developed by the artist for this work. The sentence reads: "Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth."... The Genesis gene was incorporated into bacteria, which were shown in the gallery. Participants on the Web could turn on an ultraviolet light in the gallery, causing real, biological mutations in the bacteria. This changed the Biblical sentence in the bacteria. After the show, the DNA of the bacteria was translated back into Morse code, and then back into English. The mutation that took place in the DNA had changed the original sentence from the Bible. The mutated sentence was posted on the Genesis web site. (Kac, *Genesis*)

This is not a technotext based on an apparatus because *Genesis* operates through biology (proteins), optics (ultraviolet light), and the digital (the Internet). Regarding what happens in the gallery where the work is shown, net users are ascribed a role defined as "technical contributor" in the procedural model. They parameterize a technical variable of the apparatus; namely, the light flux on the cells.

The source is the initial state of the Petri dish. It is a genuine object because it is reproducible from one exhibition to another. Thus, even if the initial Petri dish is modified in the exhibition, it is perfectly known, it is a potential object. For Kac, it is associated with a *texte-auteur* that is a sentence taken from Genesis. The relationship between the source and the *texte-auteur* constitutes a series of transcoding actions: the sentence is encoded into Morse Code and the Morse Code is encoded into DNA through correspondence between the vocabularies of the two semiotic systems.

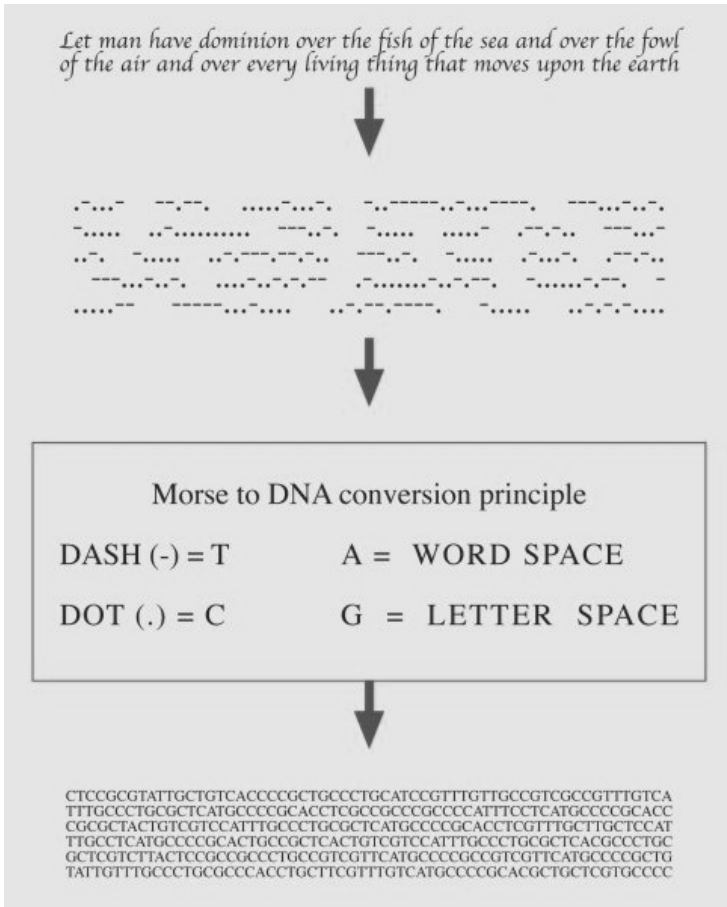


Figure 5: Transcoding the texte-auteur into the source (Kac, *Genesis 2*)

I certainly cannot affirm that these transcoding actions correctly apply to all proteins, so that the source may not be biologically perfect, but this feature has no meaning in the author's texte-auteur and the texte-auteur is an ideal situation of pure and noise-free transcription. The author's texte-auteur resorts only to the translation from one code to another. It ignores the actual role played by each code in a real system. For example, it overlooks the exact role played by DNA in a cell. It only resorts to its dependency on light. The texte-auteur, in fact, is not concerned with life or biology but with natural language. Eduardo Kac only resorts to biology as a part of the apparatus, not as a part of the texte-auteur. He is only interested in the initial and final states and on the semiotic action of the technical contributors. According to him: "In the context of the work, the ability to

change the sentence is a symbolic gesture: it means that we do not accept its meaning in the form we inherited it, and that new meanings emerge as we seek to change it.” This meaning given to the Internet users’ activity is typically a rhetoric figure specific to technotexts, which Katherine Hayles calls a “material metaphor.” She defines it as “a transfer of sense between a network of symbols and material apparatus” (Hayles 22). The term *metaphor* is certainly not the best because this general rhetoric process does not always function as a metaphor, but this is only a detail.

The transitoire observable is the current state of the Petri dish. The *texte-à-voir* would then correspond to the transformed sentence encoded in this Petri dish for a reader that has the same *profondeur de dispositif* as Eduardo Kac’s. In any case, the current DNA is not systematically decoded. It happens on some occasions and there is currently no information available on the Internet about any true result of this decoding. Therefore, the *texte-à-voir* remains virtual in the transitoire observable. There can be no narrow reading under these conditions. Spectators in the gallery are called “meta-reading” in another situation in the procedural model. They become aware of various aspects of the *technotexte* (*texte-auteur*, *texte-à-voir*, transformation) through mediation, not with the *technotexte* itself but with the web media designed for Internet users and installation designed for the spectators in the gallery. The installation itself resorts to several media to deliver the information: the printed material for the *texte-auteur* and the media projection for the transformation in the Petri dish. In this case, the techno-text as a whole is regarded as a document designed for a reading based on a different medium (i.e., the installation), which is totally independent of the technology used to ensure the work’s poetic essence. How can one speak of media poetry then? One should rather speak of technopoetry if this term means that the poem is a *technotexte*; that is, that it derives its poetic treatment from a specific technological one.

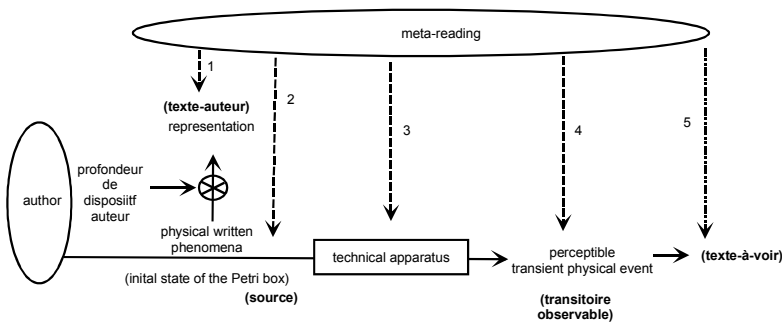


Figure 6: Meta-reading of the technotext in Kac’s installation *Genesis 2*

Spectators in the gallery access the meta-reading modalities 1, 3, and 4. They have no direct access to the initial Petri dish in modality 2, but to the initial DNA sequence. According to Eduardo Kac's presentation, modality 5 could have been accessed by Internet users.

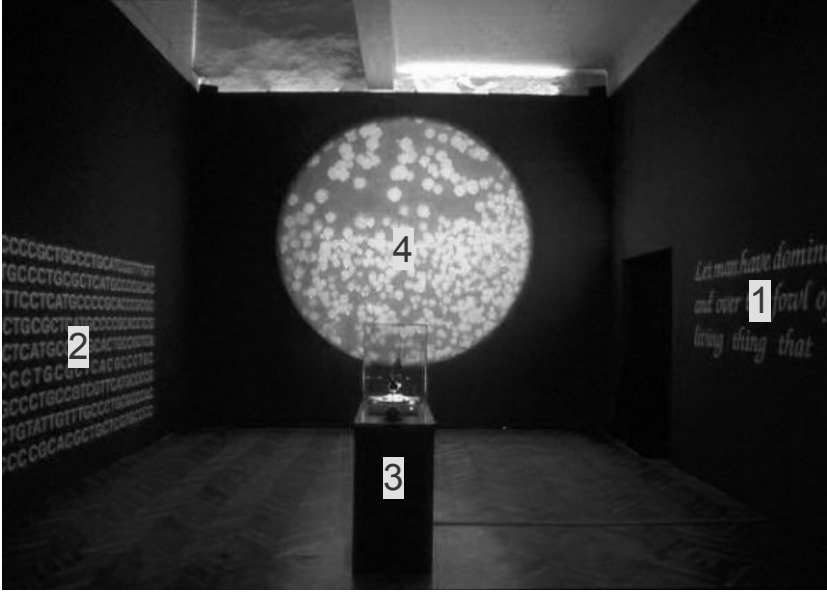


Figure 7: Meta-reading of the Genesis installation (Kac, *Genesis 2*)

Programmed digital poetry

Programmed digital poetry combines the two schemes mentioned above. It allows for narrow reading (generally digital reading) and meta-reading, together or each on their own. Figure 8 indicates the possible meta-reading modalities in programmed digital poetry. Modality 6 concerns the reading of articles and documents produced by other meta-readers. Of course, all these modalities are subject to the meta-reader's *profondeur de dispositif*.

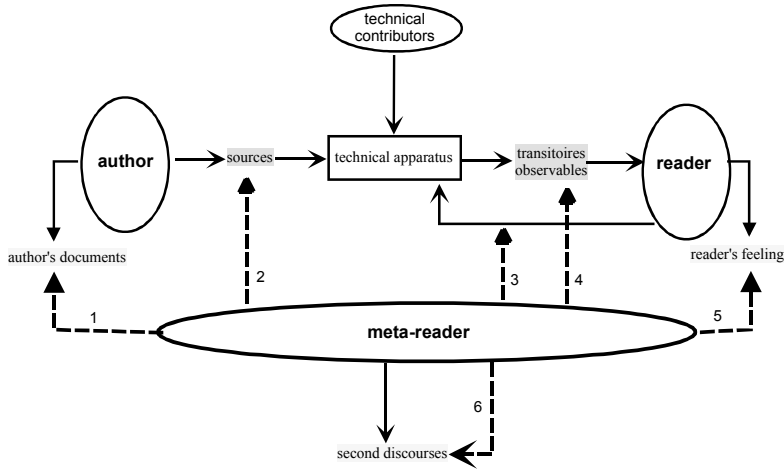


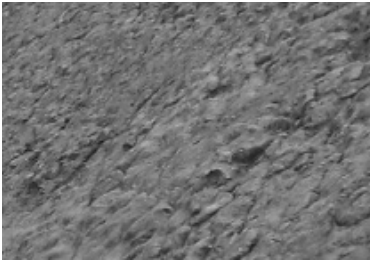
Figure 8: Broadened procedural model

Work analyses generally deal with narrow reading. Therefore, I shall not insist on this point here.

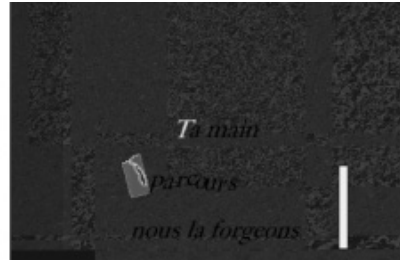
Meta-reading is a set of documentary readings. Experiments and transformations can be carried out on the documents accessed in order to gather knowledge about the work. Most often, meta-reading resorts to two or more of the six possible modalities. Only meta-reading can access the program, by reading it as a printable document. Meta-reading does not access the transitoire observable in the same way as narrow reading. It analyzes it and never reads it on its own, but in order to link it with other documents. For instance, the interpretation of the major rhetorical process that Katherine Hayles calls “material metaphor” requires modality 4 (access to recordings of the transitoire observable during different running processes) and sometimes modality 2. It is the case for Marshall’s program, whose listing represents a locomotive; that is, the program displays “choo choo.” If one considers that this display is the *texte-à-voir*, there is a metonymic relationship between the locomotive picture (which is a part of the *texte-auteur*) and the *texte-à-voir* (choo-choo). One may also consider that the picture only shows up while the program is running. In this case, the running process writing “choo choo” becomes a metaphor for the locomotive that requires energy to be set into motion and make a sound.

Regarding what processes are involved in meta-reading and what relationships they provide between different parts of the model makes it possible to identify different types of material metaphors.

Some e-literature works, such as my work *passage*, require both narrow reading and meta-reading in order to access the whole representation. For instance, its program contains a picture of a fossil used as a building material for a texture in the transitoire observable, although it is never displayed. One can interpret this feature in several ways. The apparatus could be a stone that conceals the fossil from the reader's eyes as the rock hides the fossil from the stroller's eyes. One could also recognize a material oxymoron that has the contrary notions of life and death—or dynamic (texture) and static (photo)—coexisting in the execution process.



Picture in the texte-auteur



Texture in the texte-à-voir

Figure 9: Representation per data in Bootz, *passage*

Passage also contains representations per instructions. It consists of *textes-à-voir* that will never be actualized, although parts of them are performed by the program. These representations question the algorithmic dimension of poetry. They show that algorithmic implementation cannot be without the running process. The pictures in Figure 9 show the transitoire observable of part of the program (called a braid) generated when separate from the rest of the program (left) and what produces the whole program (right). If one prints the written verses in order of their appearance, this yields two different poems. The poem “constructed” by the braid is still virtual in the program, even while running within the program.



Figure 10: Representation per instruction in *passage*

Other works are based on meta-reading even if it is never updated or, in other words, when no human player occupies this position in a given communication situation. This is a consequence of the disjunction between roles and players in the model. This is the case in the aesthetics of frustration. It considers that the player's activity and reactions, when put in a situation of close reading, are signs in the work for a meta-reader, even when readers read alone at home, especially because their activity reveals the relationship they bear with the language and semiotic systems at work in their *texte-à-voir*.

The apparatus resorts to two reception situations: narrow reading and meta-reading, one of which (meta-reading) does not directly access information through the apparatus of the work. This situation is contrary to the second postulate of media conception, which states that the recipient of the information received (the reader's *texte-à-voir*) and the recipient of the information transmitted (the author's *texte-auteur*) must be the same.

Conclusion

The different media conditions do not apply to all these poetic modalities. What appears to be common to both is the concept of technotext

and the procedural conception, not that of media. This model is based on transformations of the information produced as well as a disjunction of reception into several modalities. It is compatible with the traditional conception of media only when the communication is limited to transmission (transformation of the position) and when one reception modality applies. However, this case is specific, not general.

Glossary of the procedural model

Player and roles: the procedural model considers that everybody that is in contact with a physical component of the work is a player involved in an asynchronous situation of communication with the work. A player constantly plays a specific role in this situation of communication. There are three categories of role defined by their production and the part of the system the role accesses: *author*, *reader*, and *meta-reader*. The reader and meta-reader are concerned with the reception of the work, whereas the author is concerned with the production.

Author: in the procedural model, the author is not a person but a role that somebody can play at a given time in the system. The author is defined by its activity: the creation of a physical material called the *source*.

Narrow reading: the narrow reading is the activity of the *reader*. It consists in interpreting the *texte-à-voir* only, through interactions with the technical apparatus with which it is produced. Considering that the procedural model regards two complementary sets of situations of reception (*reader* and *meta-reader*), a distinction must be made between the activities of these two. Usually, the term “reading” refers to both the situation of reception and the activity of the recipient. The procedural model brings “reading” into several situations and activities. As such, this term becomes ambiguous and is no longer relevant. This is why it is not used in the model.

Meta-reader: a meta-reader is a generic term defining a set of roles that can access different parts of the situation of communication. Each role has its specific activities. A meta-reader is in a situation of reception (generally an observation). Except for the source, a meta-reader never accesses a single physical part of the system.

Profondeur de dispositif: the *profondeur de dispositif*⁴ of a player is the set of archetypal cognitive representations the player uses to create meaning in the system. It integrates a conception of what a *text* should be like. It constrains interpretation, providing codes for the identification of signs.

Reader: the reader is not a person but a role that somebody can play in a situation of communication with the work. This role is defined by the fact

that the reader only accesses the *transitoire observable* and interprets the *texte-à-voir* that he or she deduces from the former. The reader is denied access to the *source*. It is the most common role in the reception of a work.

Source: the source is a part of the physical material the *author* creates. This part is transformed into a *transitoire observable* by the technical apparatus through the asynchronous situation of communication the *author* and *reader* are in. It is neither a sign nor a *text*. Most often, the *author* only creates a source without any other material.

Text: the term “text” is not considered only from a linguistic perspective, but from a general semiotic one: the text for a player in a given role (reader, author, meta-reader) is the set of signs the player interprets. It depends on their *profondeur de dispositif*.

Texte-à-voir: the *texte-à-voir*⁵ of a player in a given role (reader, author, meta-reader) is what is considered as constituting the *text* in the *transitoire observable*.

Texte-auteur: the *texte-auteur*⁶ of a player in a given role (reader, author, meta-reader) is the text this person recognizes in the *source*.

Transitoire observable: the *transitoire observable*⁷ is the physical event perceived by the *reader*. It results from a transformation of the *source* by the technical apparatus of the system. It is neither a sign, nor a *text*. The *reader* accesses the *transitoire observable* only, not the *source*.

NOTES

¹ According to Aarseth’s theory of cybertext, Katherine Hayles defines a technotext as a work “that connects the technology that produces texts to the text’s verbal construction” (Hayles 25–26).

² Perl poetry is poetry written in Perl programming language. It is not generated poetry: the program is the poem. Most often, the screen displays nothing, although the program is executable (it only manages variables in the memory).

³ *Mezangelle* is an artificial poetic language invented by the Australian poet Mez Breeze.

⁴ Eng.: apparatus depth.

⁵ Eng.: text as seen.

⁶ Eng.: authorial text.

⁷ Eng.: transient observable state.

REFERENCES

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1997.
- Balpe, Jean-Pierre. *Hyperdocuments, hypertextes, hypermedia*. Paris: Eyrolles, 1990.
- Battail, Gérard. *Théorie de l’information, application aux techniques de communication*. Paris: Masson, 1997. (Collection Pédagogique de Télécommunication)

- Bootz, Philippe. *Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique*, doctoral dissertation, Paris 8, 2001 (Jean-Pierre Balpe Dir.). <<http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00012165/fr/>>.
- . *passage*. Digital poem, MIM, 2009. <<http://www.labo-mim.org/site/index.php?2009/09/04/151-passage-en-telechargement>>.
- Bootz, Philippe and Frémot, Marcel. *Passage poème numérique éléments d'esthétique et d'analyse; les Cahiers du MIM* no. 3, 1999.
- Bootz, Philippe and Hautbois, Xavier. "Analyse en UST et en MTP de *Rhytm 21* de Hans Richter." *musimédiane* no. 5, Web Mars 2010. <<http://www.musimediane.com/numero5/10-ANALYSEMTP>>.
- Hayles, N.K. *Writing Machines*, Cambridge: MIT Press, 2002.
- Ismailov, Hamid. "Poetry and the media," BBC website 2012. <http://www.bbc.co.uk/blogs/worldservice/writerinresidence/2012/10/poetry_and_the_media.html>.
- Kac, Eduardo. *Genesis*. Web 1999. <<http://www.ekac.org/geninfo2.html>>.
- . *Genesis 2*. fondation Langlois. Web 1999. <<http://www.fondation-langlois.org/html/f/page.php?NumPage=278>>.
- . "Holopoetry." *Media Poetry: An International Anthology*. Ed. Eduardo Kac. Bristol, UK: intellect, 2007. 129–156
- . "Introduction." *Media Poetry: An International Anthology*. Ed. Eduardo Kac. Bristol, UK: intellect, 2007. 7–10.
- . ,ed. *Visible Language 30.2: New Media Poetry: Poetic Innovation and New Technologies*, 1996.
- Klinkenberg, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Points essais. Paris: Seuil, 2000.
- Marshall, Eric. Work for the Third International Obfuscated C Code Contest. Web 1986. <<http://www0.us.ioccc.org/1986/marshall.c>> Copyright (c) 1986, Landon Curt Noll & Larry Bassel>.
- Mez. "Net.Drenching- Creating The Co[de][i]n.Text." *Meanjin* 60. 2 (2001); republished in "New Media Poetry and Poetics". *Leonardo Almanach* 14.5-6 (2006). Web 25 Sept. 2006. <http://www.leoalmanac.org/wp-content/uploads/2012/09/07_Net.Drenching-Creating-The-Codein.Text_-by-Mez-Vol-14-No-5-6-September-2006-Leonardo-Electronic-Almanac.pdf>.
- Morris, Adalaide and Swiss, Thomas, eds. *New Media Poetics Contexts, Technotexts, and Theories*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2006.
- Richter, Hans. *Rhythmus 21*. film. 1921.
- Shannon, Claude Elwood and Weaver, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois, 1949.
- Strehovec, Janez. "In Search of Novel Poetic Territories. On Media Poetry: An International Anthology." *Cybertext Yearbook*. Web 2010. <<http://cybertext.hum.jyu.fi/index.php?browsebook=7>>.
- Winterbottom, Angie. "Best of Show." "Results of The Perl Poetry Contest." Kevin Meltzer. *The Perl Journal* 5.1 (2000). <http://www.foo.be/docs/tpj/issues/vol5_1/tpj0501-0012.html>.

Programirana digitalna poezija: medijska poezija?

Ključne besede: medijska umetnost / digitalna literatura / elektronska poezija / tehnotekst / Kac, Eduardo

V članku avtor preučuje tehtnost trditve Eduarda Kaca, da lahko programirano digitalno poezijo obravnavamo kot medijsko poezijo. Obravnava poetične modalnosti, ki jih Kac prišteva k medijski poeziji: videopoezija, holopoezija, biopoezija in programirana digitalna poezija. Pri tem se sklicuje na dve opredelitvi medijev z vidika sporazumevanja: mediji kot sredstvo sporazumevanja in mediji kot semiotski prenašalec. Avtor ugotavlja, da prva opredelitev medijev ne upošteva specifičnosti posamezne poetične modalnosti in da je treba upoštevati tudi njihove tehnobesedilne lastnosti. Nato pa te modalnosti preučuje na podlagi druge opredelitve pojma »mediji«. Iz te opredelitve izpelje splošne značilnosti dela in jih preveri na delih, povezanih z različnimi poetičnimi modalnostmi. Avtor pokaže, da je procesni model, ki se uporablja za analizo sporazumevalne situacije v programirani poeziji, združljiv z drugimi poetičnimi modalnostmi, a da se ne sklada s pojmovanjem medijev. Članek zaključí z ugotovitvijo, da lahko te poetične modalnosti obravnavamo kot prvine iste kategorije del, vendar se ta kategorija nanaša bolj na tehnobesedilo in procesno delo kot pa na medije.

Januar 2013

Med literaturo in novomedijsko umetnostjo: sonetoidni spletni projekti Vuka Ćosića in Tea Spillerja

Aleš Vaupotič

Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica
ales@vaupotic.com

Članek se ukvarja z vprašanjem, ali obstaja literarnost v »novomedijskem objektu« (Manovič). Kot primer novomedijske ustvarjalnosti so obravnavane spletne strani, ki generirajo sonetom podobne besedilne oblike, ob čemer se zastavlja vprašanje novomedijskega soneta ter novomedijske poezije na splošno. Projekti Vuka Ćosića in Tea Spillerja so primeri novomedijske besedilnosti, zgrajene v odnosu med avtorjevim nadzorom besedilnih elementov ter odprtostjo besedila za uporabnikove intervencije.

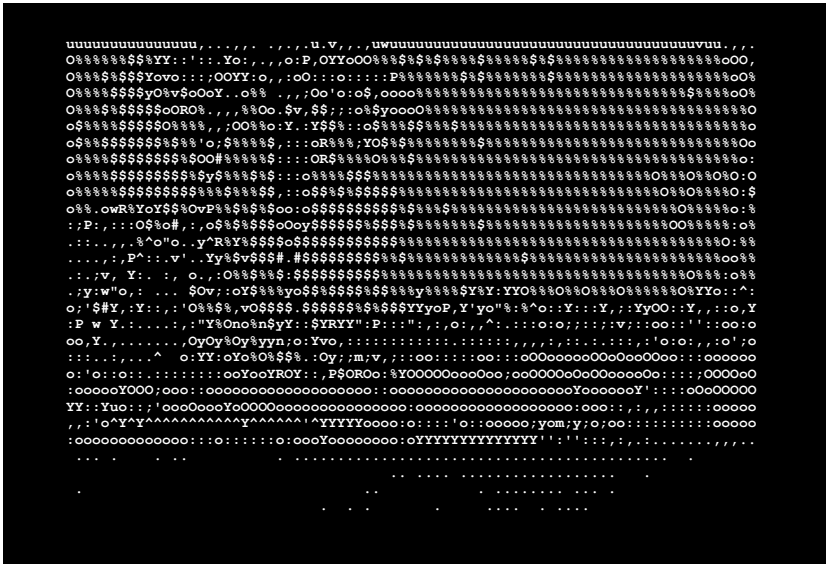
Ključne besede: digitalna literatura / novi mediji / spletna poezija / sonet / kibertekstualnost / literarnost / Ćosić, Vuk / Spiller, Teo

Sodobna komparativistika se sooča z neizogibnim vprašanjem: kako konceptualno povezati literaturo, kot obstaja vsaj od 18. in 19. stoletja, s sodobnimi pojavi kibertekstualnosti, ki se množijo v vedno bolj računalniško podprtem svetu? Mogoče si je npr. predstavljati televizijski posnetek osebe, ki prebira kupe map dokumentov v arhivih, ter ob tem v luči referendum javno razpravljati o dostopnosti državnih arhivov, vendar pa je takšna podoba zavajajoča, to pa se pokaže ob kontroverznostih spletišča *WikiLeaks*:¹ takojšnji dostop do arhiva prek algoritmičnih filtrov, ki so vedno na voljo v digitalnih arhivih, je nekaj čisto drugega kot branje besedil na papirju – v primeru spletnega arhiva je posameznikovo branje seveda zgolj iluzija. Pa tudi romane se dandanes lahko bere drugače. V Stanfordskem literarnem laboratoriju, ki ga vodita Matthew Jockers in Franco Moretti, literarna veda raziskuje večje količine besedila, kot ga lahko človek prebere – t. i. »véliko neprebrano«² je kot težko pregleden arhiv. Cena za nov literarnovedni pristop pa je premik od metod »natančnega branja« k potencialno strojno izvedenemu »oddaljenemu branju« (*distant reading*).³ Vendar pa, ali je to sploh še »branje«?

»V črkovnem polju«

Enega od možnih pristopov k razrešitvi opisane dileme nakazuje naslov razstave *V črkovnem polju*, na kateri so bila zbrana novomedijska dela, ki se izrecno nanašajo na literarno tradicijo.⁴ Kustos in teoretik Peter Weibel ob razstavi zapiše, da so edini zavezujoči element literature črke (Weibel 39). Za branje besedila je najprej treba imeti dostop do samih črk, te potem sestavljajo besede in tvorijo pomene. Ali so torej črke tisti zadostni pogoj, da neka umetnina, ki se razprostira skozi različne medije, učinkuje na podoben način kot literatura, tj. da jo je mogoče brati?

Odgovor na to vprašanje se izoblikuje ob projektu *Deep ASCII* (VHS, 55 min., spletišče, 1998)⁵ slovenskega novomedijskega umetnika Vuka Čosića. Črna površina s svetlimi zelenimi črkami v videu *Deep ASCII* spominja na star računalniški ekran.⁶ Svetloba, ki jo v odvisnosti od svoje oblike oddajajo različni ASCII znaki, predstavlja preračunane svetlostne vrednosti na vsaki točki ekranske ploskve za vsak fotogram izvornega filma. Podobe iz filma so torej prekodirane v svetlostne vrednosti, ki jih nosijo črke in drugi znaki.



Slika 1. Vuk Čosić: *Deep ASCII*. Filmski fotogram je prikazan kot matrika znakov ASCII (na levi je videti palmo).

Ko se v mrežne razporeditve črk pretvorjeni fotogrami iz filma predvaja z enako hitrostjo kot film, se podobe z lahkoto prepoznavajo.

Dogajanje iz filma je potemtakem mogoče spremljati v zelo reducirani različici, sestavljeni iz mreže črk nizke ločljivosti (z malo stolpci in vrsticami), ki je na ogled tudi v spletnem brskalniku s pomočjo vtičnika Java.

Če v animirani spletni različici projekta kliknemo v divje pretakajočo se mrežo ASCII znakov, se gibanje na površini zaustavi. Uporabnik zdaj gleda statično mrežo črk in drugih tipografskih znakov, ki bi jih lahko bral vzdolž vrstic, stolpcev ali pa ob robovih ploskev različnih svetlosti – so očen je s ploskovitim »poljem črk«, o katerem piše Weibel.⁷ Statična mreža ASCII znakov, zgrajena po osnovnem načelu prekodiranja slike v ASCII zapis, se pojavlja v mnogih izpeljankah: Čosić je med drugim natisnil posamezne ekranske slike iz videa kot digitalne grafike ter jih razstavljaval v umetnostnih galerijah. Najzanimivejši deli teh slik, z vidika ASCII prekodiranja, so področja, kjer se svetlostna vrednost postopoma spreminja, softver za prekodiranje pa mehke prehode prikaže z množico različnih ASCII znakov. Temni deli slike, označeni s prazno črno površino, ter povsem svetli deli, ki jih označujejo ponavljajoče se črke »O«, so z vidika možnosti branja manj zanimivi.

Projektu *Deep ASCII* je Lev Manovič posvetil zaključno poglavje v svoji vplivni monografiji *The Language of New Media (Jezik novih medijev, 2001)*. Podpoglavje *Kino kot koda* poveže dva glavna vidika jezika novih medijev: računalniško kodo, ki kot glavna značilnost določa »nove« medije (27, 47), ter tradicijo kinematografije, ki jo Manovič postavlja v ospredje svojih raziskav.

Koda ASCII, ki nastane ob digitalizaciji slike, je prikazana na ekranu. Rezultat zadovoljuje tako s poetičnega kot s konceptualnega vidika – dobimo namreč dvojno sliko: prepoznavno filmsko sliko in abstraktno kodo skupaj. (331)⁸

Manovič prepozna v videu *Deep ASCII* ter v drugih Čosićevih projektih, ki temeljijo na ASCII kodi, uspešno združitev filmskega medija in abstraktne kode. Sama združitev poteka v obliki »performansa« ali »uprizoritve«: »ASCII filmi Vuka Čosića [...] učinkovito uprizorijo eno od značilnosti računalniških gibljivih slik – to, da so pravzaprav računalniške kode« (330–1). Kako torej interpretirati tako »dvojno sliko«? Najprej, seveda, skozi diskurzivni okvir konceptualne umetnosti:

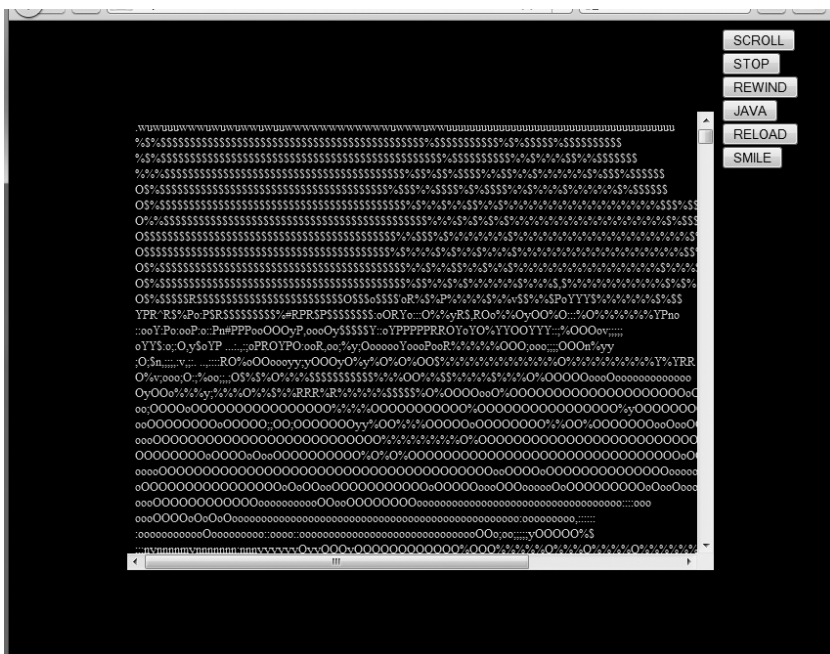
Koda ASCII [...] ne evocira zgolj čudne epizode zgodovine računalniške kulture, ampak tudi vrsto zgodnejših medijskih oblik in komunikacijskih tehnologij. [...] Najprej je bila koda razvita za daljnopisnike [...] koda ASCII je bila razširitev zgodnejše kode, ki jo je iznašel Jean-Maurice-Emile Baudot [...], ki je bila izboljšava Morzejeve kode [...] S soočenjem kode ASCII in zgodovine kina Čosić doseže tako rekoč »umetniško zgostitev«. [...] V te slike »zakodira« mnoge ključne probleme računalniške kulture in novomedijske umetnosti. (332–3)⁹

ASCII prekodiranje filmov poudarja medijsko naravo sporočila, kar naj bi omogočalo tudi boljše razumevanje novomedijskega objekta. Čosić sam gre v tovrstnem sklepanju še korak naprej, vendar z nekoliko drugačnim obratom:

Tipografije in problemov grafičnega oblikovanja na splošno ni mogoče ločiti od težnje po sporočanju pomena s tekstom. Na ravni posameznega znaka, JE pisanje slikanje, dobro preiščena grafika, ki temelji na modrosti tisočletij. (<http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/vuk_eng.htm>, 12 jun. 2011)¹⁰

Svojega dela Čosić ne povezuje samo z računalniško kulturo in novimi tehnologijami komunikacije, ampak tudi z zgodovino kriptografije in celo z zgodovino pisave. Na tem mestu je mogoč konceptualni obrat, ki sledi teoriji »težno imaginacije« Viléma Flusserja. »Tehnična slika« je vizualizacija linearne besedilne interpretacije tradicionalne slike, je torej podoba v besedilu formuliranega teoretskega koncepta (Flusser, *Kommunikologie* 103). Vendar pa ne Čosićeva in tudi ne Manovičeva interpretacija projekta *Deep ASCII* ne razlikujeta »težno-slike« od tradicionalne slike, kar jima omogoča, da v kodo projicirata različne pomena. S stališča literarnega znanstvenika ostaja vprašanje: kako brati oz. »dojemati«¹¹ raven kode v podobah projekta *Deep ASCII*?

Spletišče projekta ponuja različne načine razbiranja pomenov v ASCII kodi. Predvajanje v urejevalnikih besedil, kot sta npr. programa Apache OpenOffice Writer ali Microsoft Office Word, poteka tako, da se kopira ASCII kodo, ki je podobna besedilnim znakom, v dokument z besedilom ter jo animira v podobe na straneh kar s pomočjo drsnika. Spletna stran projekta simulira ta način s tehnologijo JavaScript.



Slika 2. Animacija z jezikom JavaScript, ki (v okvirih za računalništvo zelo razširjene vmesniške metafore previjanja zvitka) premika besedilo navzgor na spletni strani *Deep ASCII*.

Vendar tudi razbiranje statične mreže znakov ni prava bralna izkušnja, saj se bralčeva pozornost povsem izčrpa že ob sami težavnosti razbiranja celotne slike. Gumb »SMILE« na desnem robu slike 2 nakazuje možnost pretvorbe vizualne percepcije v domeno branja, tj. dešifriranja naključnih znakov v neznani linearni kodi. Čosić predlaga naslednje skupke ASCII znakov:

:-)

ali

:->

v nadaljevanju pa kompleksnejše emotikone:

~::~:(

ter tudi to skupino znakov:

(alternately,

Zadnji primer je po naključju sestavljena beseda z nekaj dodanimi ločili, ki prav tako vabi k vstopu v besedilo. Ampak, ali je to branje? Ni. Lahko je bodisi serendipično odkrivanje pomenov v verigah znakov, ki se mu bodo posvetili le najbolj predani bralci, ali pa sistematično, računalniško podprto prepoznavanje vzorcev. V celoti bo ASCII kodo bral računalnik, saj je preprosto preobsežna, da bi jo prebral človek. Povedati je treba tudi, da so »smeški«, skladno s tipologijo relacij med objektom in znakom C. S. Peircea, ikonične interpretacije simbolov (simbolov zato, ker so odvisne od kode), so torej »degenerirani« simboli, ki jih dojemamo kot podobe ali diagrame.¹² Očitno je, da je koda, ki bi omogočala dekodiranje kvazičrk, radikalno nejasna.

Ironija je podlaga vseh Čosićevih projektov, podobno tudi ASCII cikel vključuje »logični« sklep branja ASCII podob. V *ASCII History of Art for the Blind (ASCII zgodovini umetnosti za slepe, 1999)*¹³ so najslavnejše slike iz zgodovine umetnosti pretvorjene v ASCII znake, ki jih kot besedilo na glas bere računalniški program. Črni humor tako razveljavi vsakršen poskus razumevanja ASCII kodiranih slik. Drugi pomemben besedilni projekt istega avtorja je njegova slavna (nelegalna) kopija spletne strani festivala *Documenta X* z naslovom *Documenta Done* (1997).¹⁴ Florian Cramer komentira odnos med ASCII umetnostjo in literaturo: »Njena poetika pa je tudi literarna, če razmišlja o besedilni zakodiranosti vseh digitalnih znakov?«¹⁵ (Cramer 3). Vendar pa zgolj prisotnost besedila v umetniškem projektu še ni literarni fenomen, saj pripada bolj področju apropiacionistične umetnosti ter iniciativam, ki se osredotočajo na avtorske pravice nad intelektualno lastnino na spletu.

Literarnost v novih medijih

Literarnost – v najsplošnejšem pomenu pripadnosti literarnemu področju – kot lastnost nekaterih novomedijskih projektov zahteva interdisciplinarni pristop, ki poteka kot dialog med literarnovednimi raziskovalci in novomedijskimi teoretiki. V taki medinstitucionalni izmenjavi poudarja teorija novih medijev metodološke vidike, ki so specifični za novomedijsko komunikacijo in se zato razlikujejo od metodološko skonstruiranega objekta, ki ga preučuje literarna veda. Ta po drugi strani pristopa k problemu s stališča, da v novomedijskem objektu išče literarnost, ki bi bila čim bolj podobna tradicionalnim literarnim žanrom in bi potemtakem lahko tudi zanjo smiselno uporabila iste oznake. Kako je mogoče, če sploh, opisati literarni vidik novih medijev? Lahko bi npr. omejili delež novomedijskega jezika v medijskem hibridu, primer je lahko spletna stran,

ki avtomatično gradi besedila v obliki soneta. Vendar pa bi tudi v tem primeru moral rezultat temeljiti na določeni teoriji, ki bi razložila, kako novomedijski jezik preoblikuje literaturo, ter na jasni definiciji, kaj je pravzaprav tisto literarno jedro, ki je ohranjeno.

Slovenski novomedijski teoretik Janez Strehovec raziskuje pretvorbe osnovnega elementa literarnega besedila – pa tudi besedil onkraj literature – v novih medijih ter razvije koncept »beseda-podoba-telo-gibanje«. Poimenovanje te nove entitete skuša neločljivo zvezati verbalno, vizualno, materialno in dinamično komponento besedil, ki nastopajo v novih tehničnih medijih. Metodološka posledica tega terminološkega hibrida je nujnost interdisciplinarnega pristopa. Pristopi literarne vede se povežejo s teorijami vizualnih komunikacij in likovnih umetnosti ter tudi z raziskavami telesa v gledališču, v umetnosti performansa ali v interaktivnih instalacijah in kipih. Povezujejo pa se tudi z raziskavami dinamičnih jezikovnih znakov v okvirih teorije animacije, filmskega in video jezika, ter z raziskavami obdelovanja informacij z digitalnimi informacijskimi sistemi, npr. pri vizualizacijah informacij.¹⁶

V primerjavi s teorijo novih medijev veliko daljša tradicija literarne vede ponuja različne odgovore na vprašanje, kaj je literarnost. Klasična študija Romana Ingardna *Literarna umetnina (Das literarische Kunstwerk, 1931)* predstavi teorijo »literarno-estetskega doživljanja«, ki je poseben konstrukt, nastajajoč ob branju, in je temeljen za obstoj literature. Za vprašanje novomedijske literarnosti je Ingardnov opis odnosa med različnimi mediji še vedno relevanten. Ingarden opiše množico »mejnih primerov« literarnih del, mdr. gledališko uprizoritev (Ingarden 369-83; Vaupotič, *Literarno-estetske*). Gledališče uporablja plurimedialni jezik, ki poudarja intermedijsko hibridizacijo. Občinstvo v gledališču aktivno gradi – vsak posameznik v svoji zavesti – kompleksne pomenske svetove, ki temeljijo na slišanih besedah, dopolnjenih s paraverbalnimi in drugimi znaki. Prav ti dodatki se raztezajo čez robove literarnoumetniškega, tj. prestopajo meje jezikovnega medija, npr. proti igralski umetnosti ter vizualni umetnosti scenografije in kostumov. Oseba, izvzeta iz dramske situacije, kot je pripovedovalec, ki je prisoten na odru in komentira dramsko dogajanje, pa npr. še vedno uporablja predvsem literarna izrazna sredstva. Ingarden sklene, da dramske uprizoritve lahko uvrščamo »k literarnim delom, čeprav ne k čisto literarnim«, to so »mejni« primeri, ki kažejo v smeri slikarskih del (373–4). Ingardnov kriterij za literarnost, kot ga najdemo v njegovi teoriji literarno-estetskega doživljanja, je uporabljen tudi v uvodu Adelaide Morris v zbornik z naslovom *New Media Poetics*. Avtorica predlaga, sklicujoč se na Carrie Noland in Marka B. N. Hansena,¹⁷ novo obliko izkušnje, ki oživlja novomedijsko poezijo:

[...] virtualni prostor slike [tj. podatkovna zbirka novomedijske pesmi in njeni algoritmi prikazovanja] se preoblikuje iz brezosebne kognitivne sheme – npr. vrste enačb [...] – v neposredno dojemljivo, globoko osebno izkušnjo, ki se odigra prek vmesnika s proprioceptivnim in afektivnim telesom uporabnika. (Morris 17)¹⁸

Hansenov termin »digitalna slika« presega zgolj vizualno¹⁹ in je za Morrisovo podlaga novomedijski izkušnji, ta pa vključuje uporabnikovo telo, ki sodeluje v transhumani »dinamični informacijski strukturi«. Virtualna in shematična entiteta s t. i. praznimi mesti, če uporabimo Ingardnov termin, ki jih mora zapolniti bralec ali pa novomedijski uporabnik/operator, je osnova za konkretizacijo, in sicer ne literarno, ampak neko povsem novo in drugačno. Zaenkrat se kaže, kot da sočasno obstajata dve izkušnji, literarna in novomedijska. Zdi pa se tudi povsem uporabno, če sprejmemo Ingardnov kriterij za literarni modus komunikacije, da ga lahko razločimo od ostalih modusov, ki naseljujejo medijski hibrid, kot je npr. uporabnikova komunikacija z računalniškim vmesnikom.

Projekt *Deep ASCII* prav gotovo ne vključuje nobene literarne konkretizacije. Uporabi verbalnih sredstev za posredovanje pomena pa se približa nek drug Čosičev novomedijski projekt. *Nacija – Kultura* (2000) je realnočasovna projekcija v obliko italijanskega soneta zloženih iskalnih nizov različnih uporabnikov takrat zelo popularnega slovenskega spletnega portala *MatKurja*.²⁰ Instalacija je bila del razstave ob 200-letnici Prešernovega rojstva, črkovna vrsta uporabljena na projekciji je bila narejena na podlagi črk iz prve izdaje Prešernovih *Poezji*. *Nacija – Kultura*, v osnovi konceptualni projekt, je bil vendarle že v izhodišču – sicer ironično – povezan z nacionalnim literarnim kanonom. Tokrat je projekt dejansko vseboval »čist« literarni element, prek katerega se je dostopalo do sporočila projekta. V projektih na osnovi ASCII znakov vizualni jezik ponuja »bližnjice« do pomena posameznih skupin črk, medtem ko v *Naciji – Kulturi* oblika soneta ne ureja samega besedila in ne pripomore k njegovemu razumevanju, saj se ne spreminja in je zgolj površinski oblikovni element, nespremenjen privzet iz Prešernove knjige. Obiskovalec razstave lahko prepozna meje posameznih iskalnih nizov le tako, da v resnici bere besede na projekciji, ter prek ponavljanj v iskalnih nizih prepozna celo posamezne spletne deskarje. Zato mora uporabnik »razumeti« in vsaj površno »konkretizirati« besedilne fragmente (tj. iskalne nize). Iz besed vznikajo v gledalčevem-bralčevem umu slike, podobne imaginarnim svetovom, kot jih doživljamo pri branju literature,²¹ vendar pa je branje hkrati ključno tudi iz povsem praktičnih razlogov – razpoznavanje posameznih glasov s pomočjo branja razkrije »rezultat« projekta – tj. razkritje prave narave slovenskega spletnega deskarja, ki mu je v obscenosti želja »kulturnost« odšteta.²²

Novomedijski sonet (na Slovenskem)?

Novomedijski sonet kot pesniška oblika, ki je prestopila meje strogo literarnega sveta, odzvanja v naslovu te razprave v izrazu »sonetoiden«, tj. podoben sonetu. Izraz namiguje na mnoge prepreke na poti rekonstrukcije sonetne oblike v novih medijih. Slovenski verzolog in pesnik Boris A. Novak definira sonetoidni žanr kot žanr, ki ima nekatere elemente, značilne za sonet, hkrati pa je preveč drugačen od soneta, da bi ga lahko obravnavali kot poseben tip soneta (*Sonet* 82). Vendar sonet ni samo običajna pesniška oblika:

sonet [je] tako rekoč edina oblika, ki je preživela zaton tradicionalne poetike med revolucijo pesniškega jezika ob prelomu 19. in 20. stoletja, [zato] je tudi edina še živeča forma, ob kateri ustvarjalci in ljubitelji poezije sploh še lahko začutijo, kaj je pomen in namen pesniških oblik. (109)

Sonet za Novaka zavzema v sodobni poeziji posebno mesto in še posebej v slovenskem literarnem kanonu – »kadarkoli slovenski pesnik začuti potrebo, da pove nekaj pomembnega, poseže po sonetu« (94). V slovenskem kontekstu pomenijo Prešernovi soneti sam vrh slovenskega literarnega Parnasa, hkrati pa zagotavljajo povezovalno funkcijo v razumevanju »slovenskosti« kot take (Juvan 227–30). Zato slovenski bralec v zvezi s sonetom ne pomisli na italijanski, nemški ali shakespearovski sonet, tudi ne na splošne primere slovenskega soneta, ampak prav na Prešernove sonete, in sicer predvsem na *Sonetni venec*, hkrati pa pomisli tudi na mesto Prešernovih sonetov v slovenskem literarnem in kulturnem sistemu. S tega vidika predstavlja »slovenskost« sonetne oblike protiutež »spletni angleščini« in jeziku neželene pošte, npr. v sonetoidnih spletiščih Tea Spillerja, predvsem pri *Sonetih neželene pošte*.

Novomedijska poezija: Spam.sonnets (Soneti neželene pošte, 2004–)

Poezija zahteva maksimalno zgostitev verbalnega izraza, kar ostaja zaenkrat še izven dosega vseh vrst poskusov avtomatičnega ustvarjanja verzov in pesmi. Povsem »svoboden verz« seveda ne obstaja – termin se nanaša na *ad hoc* ritme v besedilnih vrsticah, ki jih pravzaprav lahko opišemo s tradicionalnimi verznimi modeli (*Sonet* 45). Avtomati za poezijo, kot je *Poesie-Automat* (1974, 2000)²³ Hansa Magnusa Enzensbergerja, ki naključno razpostavlja verzne in dele verzov v pesemske sheme, se izkažejo za neuspešne, takoj ko tako nastala besedila začnejo brati ljudje. Nered znotraj

kvaziverzov in kvazipesmi zaustavlja bralčevo razumevanje. Enzensberger spregovori o tem problemu v teoretski razpravi ter predlaga rešitev, ki še vedno odmeva po področju umetnosti novih medijev. Enzensberger opozori na tri elemente, ki so v poskusu ustvarjanja avtomata za poezijo neločljivo povezani: mehaniko samega avtomata, jezik ter sekundarno poetično (umetniško) struktura. Pripadajo jim tri avtorske pozicije: programer, lingvist in poet (Enzensberger 3.2.2.). Enzensberger predlaga dve teoretsko zelo različni rešitvi. Prva si prizadeva v smeri kontinuuma: avtomat, poezija, jezik in na koncu kontekst sporazumevanja. Avtomat uporablja poetično polisemijo kot most pri vzpostavljanju pomenskih relacij s kontekstom sporazumevanja. Jezik je medij med poezijo in človeškim razumevanjem. Pri tem izstopata zamenjani poziciji jezika in poezije – jezik se namreč ne dvigne do ravni poezije, pač pa avtomat sestavlja poezijo, ki se na problematičen način »spusti« na raven jezikovnega. Ta model je oblika kompromisa, ki predpostavlja nenehno izboljševanje avtomata, ter na drugi strani bralčevo sodelovanje pri opomenjanju nesmiselnih besedilnih fragmentov (2.4.6.).

Drugi model, ki ga predlaga Enzensberger, ko citira Walterja Benjamina, sodi v marksistično tradicijo: gre za kontinuum od poezije prek jezika do avtomata, ki je tudi sam del materialne realnosti. Z drugimi besedami, poezija uporablja simulirani jezik, da bi postala boljša. O tem problemu govori npr. Benjaminova monografija *Ursprung des deutschen Trauerspiels (Izvor nemške žaloigre, 1928)*, kjer avtor omenja Johanna Wilhelma Ritterja, zdravnika in esejista, člana kulturnega kroga Jena – Weimar z začetka 19. stol. Ritter je z elektriko stimuliral dele svojega telesa, zato da bi zapopadel zakone narave hkrati kot filozofske sinteze in čutna izkustva (Benjamin 214; Daiber). Povezavo med Benjaminovo teorijo žaloigre in njegovo tehnološko umetnino brez avre je potrdil Adorno (*Aesthetics and Politics* 121). S tega vidika je posledica avtomata, ki bi bila zmožna upravičiti tak miselni preobrat, njegova eliminacija vsakršnega načina komodificiranja poezije (Enzensberger 1.5.2., 2.4.4.). Vseeno pa Enzensbergerjev *Poesie-Automat*, ki naključno preureja verze, še ne vzpostavlja Benjaminove tehnične umetnine, saj zanjo princip naključja pomeni iregularno stanje stvari dobesedno, ki se ne bo moglo nikoli dvigniti nad golo naključnost. Sodelovanje med pesnikom, programerjem in lingvistom mora doseči vzajemno razumevanje in potencialno »nov« jezik, v nasprotju z izigravanjem različnih disciplin druge proti drugi.

ALEŠ VAUPOTIČ GET HARD 2 FIND MEDS HERE ANALEPTIC
EREUD

by Elaine Richard

relieve pain: vicodin & pharm,
Special: Get DVD Professional 70% Off!!!!,
Vous payez votre t24l25phonie trop ch?re !,
Aleš Vaupotič Start now you ll be looking good this this summer..

Aleš Vaupotič The First PC Designed For Selling Online carrot,
get in deeper cantabrigian,
Penis Patch - Develop a Larger Penis in Weeks coeducation,
[ADV] WARNING: Alert on the Art Market 2 - Alerte sur le marche de l Art 2.

DISCREET OVERNIGHT PHARMACY!,
something se*xy,
Whats the best time?!

Men! Enlarge_your_manhood,
Special Offer, 1 Month Free,
Women s Health, Impotence, Heartburn, Migraines and MORE!. (<<http://www.netartist.eu/textuality/forbiden-sonnet.html>>, 25. jun. 2011)

Spletna stran *Spam.sonnets* Tea Spillerja predstavlja izvirno in pravzaprav uspešno rešitev dileme, kako opomeniti besedilni tok, ki ga avtor očitno ne more kontrolirati.²⁴ Spiller je zbral več kot 1000 vrstic »zadev« iz e-poštnih sporočil, izmed katerih računalnik naključno izbira. Petnajst vrstic je postavljenih v obliko soneta, prva kot naslov ter ostale kot verzi. Pri tem ne gre za prave verze, vendar pa je Spillerjev stroj dokaj uspešen pri gradnji smiselnih vrstic besedila v posebnem jeziku, ki kot znak, uporabljen v marketinške namene, vsebuje celo nekaj estetske vrednosti.²⁵ Kvaziverzi so avtorske izjave – »Buy a Viagra!« – in hkrati tudi *ready-madei*. Edini sonetoidni element spam.sonnetsov je njihova vidna oblika, ki povsem zadostuje, da ob njej takoj pomislimo na tradicijo sonetnega žanra (*Sonet* 87). Podobnost s sonetom je v tem projektu obenem povezava s slovensko kulturno tradicijo, tako rekoč nadomestek za slovenskost.

Literatura in izkušnja časa: News Sonnets (Novičarski soneti, 2010–)

«C'est un vrai soulagement !»
(Monday 18th of July 2011 14:48:36 UTC)

Mort du PDG de la société Caravelle dans l'accident d'un avion de tourisme,
Amsterdam en lutte contre les squats,
les investisseurs se reportent sur l'or,
le mythe de la chanteuse et du marin sous l'assaut du couple Dietrich-Wayne.

Amsterdam en lutte contre les squats,
La France va reprendre l'adoption d'enfants haïtiens,
Les hackers d'Anonymous s'attaquent au géant Monsanto,
la liberté de la presse est menacée.

plus de 200 voitures incendiées en petite couronne,
après les régionales, la colère de Jean-Paul Huchon,
état des lieux, enjeux et propositions pour une rénovation.

La piscine fantastique de Marine Blandin,
Les Bleues qualifiées pour les demi-finales de l'Euro de basket,
Peut-on se fier à l'indication de radiofréquence de son téléphone portable ?
(<http://www.netartist.eu/textuality/news-sonnet.html>), 18. jul. 2011)

Leta 2009 se je Spiller vrnil k raziskovanju umetniških možnosti, ki jih daje novomedijski sonet. Ustvaril je novo spletno stran, ki v realnem času (s pomočjo protokola RSS) zbira naslove novic iz različnih spletnih časopisov ter jih ureja v obliko italijanskega (ali prešernovskega) soneta. Posamezne vrstice se tako povezujejo s tematiko novic, o kateri govorijo, kar jim zagotavlja nekakšno vsebinsko urejenost. *Novičarski soneti* se prikazujejo v naslednjih jezikih: angleškem, slovenskem, nemškem, italijanskem, francoskem, španskem. Projekt tako rekoč »eksplodira«, takoj ko se uporabnik dotakne vrstice s kurzorjem: črke iz kvaziverza se povečajo in prekrijejo celoten zaslon, tako da postane besedilo neberljivo.²⁶ Bralna izkušnja *Novičarskega soneta* je zelo nenavadna, saj besedila grobo evocirajo literarno izkušnjo realnih referentov. Besedila stilistično kolorira žurnalistični jezik, ki posreduje novice, bralec pa jih zaradi realnočasovnega zaje-manja vsebine prepozna kot dejanske novice, zbrane v trenutku branja. Med branjem vrstic (posameznih naslovov novic) bralec izve potencialno relevantne informacije, ki morda zahtevajo takojšen odziv, kot v primeru naravnih katastrof itd. Tovrstna konfiguracija literature v novih medijih spreminja osrednjo lastnost poezije: tiho razmišljanje ter usmerjenost v brezčasnost sporočila (npr. v Prešernovih delih je v ospredju osredotočenost na bistvo slovenstva) se umikata pozornemu opazovanju dejanskega v minevajočem trenutku vsakokratnega bralčevega ukvarjanja s kiberne-tičnim tekstom. Časovna dimenzija bralne izkušnje poezije se tako prav-zaprav obrne na glavo.

Literatura bližine: SMS soneti (2010)

Projekt podpira in omogoča

gem Javni multimedij.™

www.s-p-11-11-11.com

REPUBLIKA SLOVENIJA
Ministrstvo za kulturo

VOTE FOR CONTEMPORARY ART

Navodila

0

1

2

3

4

5

6

7 of tinkin ab u being the one...

8

9

10 Savic dolenc duranovic bre

11

12

13

14

Srečam se s Ploggi uporabe

vpisi svoje ime: VNESI V BAZO

z mojim največjim smotom na busu lou ju sladkis ...for evica p. ;)

Savic dolenc duranovic bre
face2face: u hav no idea wif i wanna talk about...how to talk then???

misa u...paži nase smotka.

lili in mihi masta dans gregorjevo. *

matea.š. simona iz btjea <3*

locll ben peno od valov
told u i know i stupid month ago :X

and that one word would unstupid m: (PA KAKI CE SM PLESAST PO JAJCIH...By T.Bone

Vucko ma pa se vedno rad mešota :-)

brandamage

Some say he has an entry on the periodic table.

Arijana,Arijane, kolikor vem imas rade tudi sladkosti,mar ne?

ej ti na 6 z belimi natikami mwaawaa

TEO SPILLER. Ustvarjamo kulturno dediščino za vaše vnuke!

Slika 3. Teo Spiller: *SMS soneti*, ekranska slika spletnega vmesnika za sestavljanje sonetov.

Spletna stran *SMS soneti* se ukvarja s problemom, kako literatura nasejuje prostor. Branje knjige – ali *mutatis mutandis* poslušanje glasnega branja ali recitiranja – predpostavlja prostorsko bližino med knjigo in bralcem, medtem ko je avtor v knjigi natisnjene besedila prostorsko in časovno oddaljen ter se ne vmešava v bralčevo interakcijo z besedilom. Literarna znanost loči med prvotnim in drugotnim obstojem literarnega dela, pri čemer je prvi tudi avtorju nedostopen, razen v bežnem trenutku zapisovanja, ko se besedno gradivo fiksira na nek zunanji nosilec, ki ga lahko kasneje beremo. Vsako branje, prav tako tudi avtorjevo, je del množstva bralnih konkretizacij sekundarnega obstoja literarnega dela (Kos 70–1). Spillerjevi *SMS soneti* to stanje preobrnejo, pogoj za to pa je do sedaj nepredstavljalna hitrost prenosa informacij, ki jo omogoča novi medij komunikacije. Komunikacijski sistem Spillerjevega projekta sestavljajo tri vloge: (1) potniki na avtobusih mestnega prometa v Ljubljani, ki – praviloma ne da bi vedeli za projekt *SMS soneti* – uporabljajo interaktivne prikazovalnike nameščene na avtobusih za javno prikazovanje SMS sporočil, ki jih anonimno pošiljajo s svojih mobilnih telefonov, (2) uporabnik spletnega vmesnika projekta, ki prikazuje zadnjih 500 poslanih SMS sporočil, namenjenih za rekombiniranje v shemo prešernovskega soneta,²⁷ (3) ter

Spiller kot avtor-iniciator in oblikovalec večuporabniškega stroja za izdelavo sonetov. Uporabnik spletne strani *SMS soneti*, neke vrste bralec-avtor, ki konstruira lasten sonet, je omejen z naborom možnih kratkih šaljivih zapisov in drugih tekstnih fragmentov, lahko pa tudi sam dodaja besedilne fragmente, tako da pošlje SMS sporočilo z mobilnega telefona, ki se potem doda v zbirko in je na voljo za uporabo v sonetu.²⁸ Spiller je opazil tudi »hekerske« poskuse, v katerih so uporabniki skušali prelisičiti kodo projekta, tako da so dodali verze ter s tem zaobšli uporabo sistema, kot jo je načrtoval²⁹ Spiller. Ta način uporabe projektu dodaja nove plasti.³⁰

SMS soneti so pravzaprav pravi soneti. Ni jih avtomatično sestavil stroj, ravno nasprotno, vsak sonet ima drugega avtorja, ki se nanj tudi podpiše s svojim imenom. Uporabnik-avtor je odgovoren za literarno kakovost svojega soneta. Novost je tokrat predvsem okoliščina, da se spletni poet sooči z množico glasov ljudi, ki potujejo po omrežju ljubljanskih mestnih avtobusov in ustvarjajo nekakšno atmosfero, ki obkroža in vpliva na pisanje. Pomembnejša nova lastnost je pojav prostorske zgotovitve projekta: prikaz ljubljanskih SMS sporočil je razporejen vzdolž linij mestnih avtobusov, medtem ko je spletni uporabnik razprostorjen v globalni mreži, povezan s spletno stranjo, ki je odvisna zgolj od povezave z internetom. Prostor SMS sonetov se torej radikalno razlikuje od načinov, kako tradicionalna literatura naseljuje prostor. Z vidika inovativne uporabe novomedijskega jezika in novih tehnik prenosa podatkov je pomembno, da uporabniki komunikacijskega sistema lahko vstopijo v dialog (ali polilog) – sicer zelo poseben in reguliran –, saj se lahko na nova dodana besedila v zbirki odzivajo tudi ljudje na avtobusih, ko jih preberejo na prikazovalnikih. Tako se rekonfiguracija prostora (novomedijske) literature ne nanaša samo na fizične razdalje, ampak se prek možnosti vstopanja v komunikacijo okrepi tudi medčloveška izkušnja bližine, kot je določena skozi literarno komunikacijo (Flusser, *Kommunikologie weiter denken* 248–9).

Množica sonetov

Pričakovano Spiller nadaljuje z gradnjo sonetnih strojev, ki uporabljajo literarnoumetniško energijo tradicije soneta za osvetljevanje različnih aspektov našega sodobnega sveta. Spletne projekte, ki so opisani zgoraj – *Soneti neželene pošte*, *Novičarski soneti* in *SMS soneti* –, povezuje eksplicitna težnja po opomenjanju s pomočjo avtomatov zgrajenih besedilnih artefaktov. Spiller je leta 2010 izdal knjigo umetnika *Besedilnost novih medijev* kot zbirko novomedijske poezije, ki je nastala s pomočjo naštetih besedilnih strojev. Leta 2011 je izdal novo knjigo umetnika, ki tako rekoč preobrne

sintetično težnjo prve. V *Znakovnosti novih medijev* Spiller izpostavlja materialnost digitaliziranih in algoritmično manipuliranih zapisov, napake in nesporazume, ki nujno nastajajo kot stranski produkti. Npr. *Reklamni soneti* ponovno uporabijo mehanizem, ki poganja *SMS sonete*, zamenja se le zbirka kvaziverzov, z oglasnimi sporočili s spletnih strani *Facebook*. *Ready-made* algoritem ter nesmiselnost vsebine komercialnih sporočil razkrivata praznino, ki je značilna za pesemske avtomate. *Soneti za stroje* gredo še korak naprej, saj se binarna koda enic in ničel ironično nanaša na strojno branje ter povsem izključuje človeško branje.

Inflacija besedilnega gradiva predstavlja limito umetniške uporabe besedil v novih medijih. Človeška mera je presežena. Vendar, kaj je »človeško«? Npr. Jonathan Arac poveže medij knjige in konstrukt avtorja (Shakespear) kot dve sili, iz katerih se rodi moderna literarna umetnina.

[...] posebna moč literature v obliki knjige – je bila ključna za Coleridgea [...] ko se je spraševal, zakaj tako čudovit kritični um, kot je bil Ben Johnson, ni bil sposoben prepoznati Shakespearove veličine tako celovito, kot Coleridge meni, da bi jo moral. Odgovor je, da se je Johnson lahko odzval le na igre, »kot so bile odigrane« druga za drugo; šele od 1623 imamo knjigo, ki nam omogoča, da mislimo o igrah v odnosih druge do druge, da si s tem »izoblikujemo primeren pojem veličastnega duha, ki je ustvaril celoto.« (Arac 21)³¹

Spletna, delno avtomatizirana »literatura« prestopa univerzum tiskanih knjig kot nov medij, ki zahteva nove kohezivne energije. Nekaj drugačnega od Shakespearovega »veličastnega duha, ki je ustvaril celoto,« o katerem piše Coleridge in ki začenja obdobje romana. Išče se nekaj novega, kar bo posredovalo pri medčloveški komunikaciji na spletu.

OPOMBE

¹ Kompleksnost »dileme« *WikiLeaks* ostaja odprta – prim. pogovor Juliana Assangea in Slavoj Žižka v Londonu 2. julija 2011 (<<http://www.frontlineclub.com/blogs/WikiLeaks/2011/07/live-assange-zizek-and-goodman-in-conversation.html>>, 18. jul. 2011).

² »Great unread«, pojem Margaret Cohen (Moretti, *Conjectures*).

³ Morettijev pojem je pravzaprav dvoznačen: na začetku je označeval metodološko nujno zavračanje branja primarnih virov, tj. literarnih del, v prid branju tujih sintetičnih pregledov literarnih pojavov. Vzrok za to odločitev je neobvladljivost t. i. »svetovne literature«. Eksperimentalni in znanstveni vidiki koncepcije »oddaljeno branje« v Morettijevi slovitih razpravi *Conjectures on World Literature (Domneve o svetovni literaturi, 2000)* govorijo v prid povezavi z računalniško obdelavo besedil. Leta 2011 je objavljen prvi »pamflet« Stanfordskega literarnega laboratorija (Allison et al.), kjer je pojem »oddaljenosti« od literarnih del izrecno povezan s »kvantitativnim formalizmom«, ki ukinja človeško interakcijo s teksti (prej je, nasprotno, Moretti poudarjal analizo rezultatov tujih, vendar človeških branj). Že v prvih dveh pamfletih skupine se sicer pokaže, da je izključitev človeškega branja tudi prob-

lematična (Moretti, *Network*). O teoretičnih vprašanih računalniškega generiranja besedil in analize prim. Vaupotič, *Kdo izbere*.

⁴ *Im Buchstabenfeld*, Neue Galerie Graz, 7. 10.–4. 11. 2001.

⁵ Kratica ASCII (American Standard Code for Information Interchange) se nanaša na ameriški standard za zapis črkovnih, številskih, posebnih in krmilnih znakov v 7 bitih informacije, skupaj 128 znakov. Programiranje Luka Frelih, produkcija Ljudmila in World Wide Video Festival, Amsterdam (<<http://www1.zkm.de/~wvdc/ascii>>, 9. jun. 2011). Čosić, Walter van den Cruisen in Frelih so nastopali kot člani ASCII Art Ensemble in uporabili vizualizacijo tipa ASCII ter medmedijsko prekodiranje v več projektih iz let 1998–1999: serija *ASCII Music Videos*, *ASCII History of Moving Images* (vključuje odlomek iz *Deep ASCII*), *History of Art for the Blind* (slednji sta del serije *The Official History of Net.art*, zvezka III in IV), *Instant ASCII Camera* (strojna oprema Borja Jelić), *ASCII Architecture* (projekcija ASCII kode na zgradbe), *ASCII Unreal* (programiranje Igor Kolbas; tridimenzionalni virtualni prostor prekrija podobe ASCII, pravzaprav ruska ali jugoslovanska cirilična različica kode).

⁶ V opisu koncepta projekta avtor poveže ekran z arkadno igro in samostojnim igralnim avtomatom *Pong* (<<http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/throat.htm>>, 12. jun. 2011).

⁷ Čosić svoj projekt programatično poveže z vizualno poezijo (<http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/vuk_eng.htm>, 12. jun. 2011).

⁸ The ASCII code that results when an image is digitized is displayed on the screen. The result is as satisfying poetically as it is conceptually — for what we get is a double image: a recognizable film image and an abstract code together.

⁹ [The] ASCII code [...] evokes not only a peculiar episode in the history of computer culture but a number of earlier forms of media and communication technologies as well. [...] The code was originally developed for teleprinters [...] ASCII code was itself an extension of an earlier code invented by Jean-Maurice-Emile Baudot [...] which] itself was an improvement over the Morse code[...] By juxtaposing ASCII code with the history of cinema, Cosic accomplishes what can be called an “artistic compression”. [...] he [...] “encodes” many key issues of computer culture and new media art in these images.

¹⁰ Typography and issues of general graphic design are inseparable from the ambition to convey meaning with text. At the level of a single sign, writing IS a painting, a very well thought-of graphic leaning on millennia of work.

¹¹ Flusser uporabi izraz »erfaßen« in ne »lesen«, brati (Flusser, *Kommunikologie* 267, *Digitalni videx* 185).

¹² Jasno je, da so znaki pravzaprav črke, uporabljeni pa niso kot črke, saj so (ikonični – ker temeljijo na materialnih značilnostih znaka) nadomestki svetlostnih vrednosti (<<http://www.helsinki.fi/science/commens/terms/icon.html>>, 19. jun. 2011). Prim. tudi C. S. Peirce: »On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation« (1885), v *The Essential Peirce*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998. 1:226.

¹³ <<http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/blind>>, <<http://www.ljudmila.org/~vuk/ascii/blind.htm>>, 19. jun. 2011

¹⁴ <<http://www.ljudmila.org/~vuk/dx>>, 9. jun. 2011

¹⁵ Ihre Poetik aber ist insofern auch eine literarische, als sie die textuelle Codiertheit aller digitalen Zeichen reflektiert.

¹⁶ Prim. Strehovec *Besedilo in novi mediji*, str. 36, 44, 69–71, 87, 185–216, 274.

¹⁷ Osrednji vir teh ugotovitev so koncepcije Espena J. Aarsetha, kot sta kibertekst in ergodična literatura.

¹⁸ [...] the virtual space of the image [i.e. new media poem's database and display algorithms] is transformed from an impersonal cognitive schema—for example a set of equations [...]—into an immediately graspable, profoundly personal experience, one played out through its interface with the proprioceptive and affective body of the user.

¹⁹ Prim. njegovo monografijo *New Philosophy of New Media* (2006).

²⁰ <<http://www.matkurja.si>>, stran, kot je bila videti leta 2001, je dosegljiva na spletišču *Internet Archive* (v modulu *Wayback Machine*): <<http://web.archive.org/web/20001206061700/http://www.matkurja.com>> (31. jul. 2010). Prim. tudi Vaupotič, *Kdo izbere*.

²¹ William J. Thomas Mitchell v okvirih t. i. vizualnih študij ugotavlja, da so vsi mediji, vključno z literaturo, mešani in hibridni: »literature, in techniques like ekphrasis and description, as well as in more subtle strategies of formal arrangement, involves 'virtual' or 'imaginative' experiences of space and vision that are no less real for being indirectly conveyed through language« (350).

²² *Nacija – Kultura* je z druge perspektive primer tekstualnega stroja, ki z animiranjem besedila moti branje, kot npr. *overboard* (2004) Johna Cayleya in Gilesa Perringa (<<http://programmatalogy.shadoof.net/index.php?p=works/overboard/overboard.html>>, 25. jun. 2011).

²³ <<http://www.poesieautomat.com/>>, 25. jun. 2011 je spletišče okuženo z virusom.

²⁴ V svoji monografiji *Umetnost v svetu pametnih strojev* Narvika Bovcon predstavi novomedijsko poezijo Jake Železnikarja, ki v nasprotju s Spillerjevimi in Čosičevimi konceptualističnimi pristopi organsko združi poezijo in net.art. Prim. tudi njen prispevek v tem zborniku.

²⁵ Ne pa, seveda, umetniške.

²⁶ To deluje na brskalniku Mozilla Firefox, medtem ko Internet Explorer zgolj počrni celotno vrstico.

²⁷ <<http://www.netartist.eu/SMS>>, 18. jul. 2011

²⁸ Konstruiranje sonetov je podobno igranju igre, kar je eden od ključnih vidikov Aarsethove razlage kiberteksta.

²⁹ Seveda, kot pripadnik net.arta Spiller predvidi tovrstne intervencije v sistem kot integralni del novomedijskega objekta *SMS soneti*.

³⁰ Zanimivo bi bilo povabiti tradicionalne literarne sonetiste, naj uporabijo spletno stotitev *SMS soneti*, kar bi še tesneje povežalo novomedijske sonete z literarno tradicijo soneta.

³¹ [...] the special force of literature in its form as a book—was crucial for Coleridge [...] as he reflected on why so fine a critical mind as Ben Johnson had been unable to recognize Shakespeare's greatness so fully as Coleridge thinks he should have. The answer is that Johnson had only the plays, one after another »as acted,« to respond to; only since 1623 have we had the book that allows us to think about the plays in relation to each other, and thereby "to form a just notion of the mighty mind that produced the whole."

LITERATURA

Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. The Johns Hopkins University Press, 1997.

Aesthetics and Politics: Ernst Bloch, Georg Lukács, Bertolt Brecht, Walter Benjamin, Theodor Adorno. London: NLB/Verso, 1977.

Allison, Sarah & Ryan Heuser & Matthew Jockers & Franco Moretti & Michael Witmore. »Quantitative Formalism: an Experiment« Pamphlet 1. *Pamphlets – Stanford Literary Lab*. Jan. 2011. Splet 12. jun. 2011. <<http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet1.pdf>>.

Arac, Jonathan. *Impure Worlds: The Institution of Literature in the Age of the Novel*. New York: Fordham University Press, 2011.

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London, Brooklyn, NY: Verso, 2009.

Bovcon, Narvika. *Umetnost v svetu pametnih strojev*. Ljubljana: Institut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, UL, 2009. Splet 26. feb. 2013. <http://usps.bovcon.com/bovcon_usps.pdf>.

- (*The Commens Dictionary of Peirce's Terms*. Ur. Bergman, Mats in Sami Paavola. 2003. Splet 4. apr. 2010. <<http://www.helsinki.fi/science/commens/dictionary.html>>.
- Cramer, Florian. »sub merge {my \$enses; ASCII Art, Rekursion, Lyrik in Programmiersprachen.« Splet 13. jun. 2011. <http://cramer.pleintekst.nl:70/all/ascii_art_rekursion_programmiersprachen-lyrik/ascii_art_rekursion_programmiersprachen-lyrik.pdf>.
- Daiber, Jürgen. »Der elektrisierte Physiker | Wissen | ZEIT ONLINE.« Splet 15. feb. 2010. <http://www.zeit.de/1998/37/199837.t_ritter.xml>.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Einladung zu einem Poésie-Automaten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. Splet 25. jun. 2011. <<http://jacketmagazine.com/17/enz-robot.html>>.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- . *Kommunikologie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1996, 42007.
- . *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- Im Buchstabenfeld: Die Zukunft der Literatur*. Ur. Peter Weibel. Graz: Literaturverlag Droschl, 2001.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC FF, 1990.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2006. Splet 25. jun. 2011. <<http://reelc.net/?q=bib/literarna-veda-v-rekonstrukciji-uvod-v-sodobni-studij-literature>>.
- Kos, Janko. *Literatura*. Ljubljana: DZS, 1978.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- Mitchell, William J. Thomas. *What Do Pictures Want?* Chicago, London: University of Chicago Press, 2005.
- Moretti, Franco. »Conjectures on World Literature.« *New Left Review* 1 (2000). Splet 15. jun. 2011. <<http://www.newleftreview.org/A2094>>.
- . "Network Theory, Plot Analysis". Pamphlet 2. *Pamphlets – Stanford Literary Lab*. 1. may 2011. Splet 18. jun. 2011. <http://litlab.stanford.edu/?page_id=255>.
- Quaranta, Domenico. *Media, New Media, Postmedia*. Milano: Postmedia Books, 2010.
- Sonet*. Ur. Novak, Boris A. Ljubljana: DZS, 2004.
- Spiller, Teo. *Besedilnost novih medijev*. Ljubljana: Dober, zavod za sodobno umetnost, 2011.
- . *Znakovnost novih medijev*. Ljubljana: Dober, zavod za sodobno umetnost, 2011.
- Strehovec, Janez. *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.
- Vaupotič, Aleš. »Kdo izbere, kaj bralec bere? Kibertekstualna perspektiva.« *Primerjalna književnost* 33.2 (2010): 151–161.
- . »Literarno-estetski doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?« *Primerjalna književnost* 30.1 (2007): 203–16.
- Weibel, Peter. »Einleitung.« *Im Buchstabenfeld*. 11–65.

Do the Domains of Literature and New Media Art Intersect? The Cases of Sonnetoid Web Projects by Vuk Ćosić and Teo Spiller

Key words: new media / digital poetry / sonnet / cybertext / literariness / Ćosić, Vuk / Spiller, Teo

Franco Moretti's notion of "distant reading" as a complementary concept to "close reading," which has emerged alongside computer-based analysis and manipulation of texts, finds its mirror image in a sort of "distant" production of literary works—of a specific kind, of course. The paper considers the field in which literature and new media creativity intersect. Is there such a thing as literariness in "new media objects" (Manovich)? Next, by focusing on the websites that generate texts resembling and referring to sonnet form, the article asks a question about the new media sonnet and a more general question about new media poetry. A mere negative answer to the two questions seemingly implied by Vuk Ćosić's projects does not suffice because it only postpones the unavoidable answer to the questions posed by existing new media artworks and other communication systems. Teo Spiller's *Spam.sonnets* can be viewed as an innovative solution to finding a viable balance between the author's control over the text and the text's openness to the reader-user's intervention. In conclusion, two concrete reconfigurations of the experience of (new media) literature—and through it the surrounding world—are considered: the experience of time in Spiller's *News Sonnets* and the spatial dimension as implied in his project *SMS Sonnets*. *News Sonnets* uses current news obtained via RSS feeds from various sources, which makes the "messages" contained in the lines of the sonnet a potential stimulus for readers' immediate action. *SMS Sonnets* expands the territory where the communication takes place beyond the text-reader confrontation and into the community of participants in an interactive (non-artistic) communication system.

April 2013

Literarni vidiki novomedijskih del Jake Železnikarja in Sreča Dragana

Narvika Bovcon

Fakulteta za računalništvo in informatiko, Univerza v Ljubljani, Tržaška 25, 1000 Ljubljana
narvika.bovcon@fri.uni-lj.si

Razprava predstavi primere novomedijske literature iz opusov dveh slovenskih novomedijskih umetnikov: Jake Železnikarja in Sreča Dragana. Medtem ko so Železnikarjeva dela v prvi vrsti del gibanja net.art – avtor ustvarja novomedijsko poezijo ter spletne lingvistične intervencije –, pa literarni segmenti v Draganovih delih temeljijo na tradicijah konceptualne umetnosti ter videa – Dragan jih uporablja, da bi z njimi iniciiral happening.

Ključne besede: digitalna umetnost / novi mediji / kibertekst / interaktivna poezija / vizualna poezija / Železnikar, Jaka / Dragan, Srečo

1. Uvod

Besedilo bo predstavilo novomedijska dela dveh izmed osrednjih slovenskih novomedijskih umetnikov, Sreča Dragana in Jake Železnikarja, in sicer s posebnega vidika: v celoti novomedijske komunikacije bo največ pozornosti posvečene segmentom, ki so hkrati del jezikovne in celo literarne komunikacije v ožjem pomenu besede. Izbor umetnikov je utemeljen na različnosti njihovih pristopov k novomedijski umetnosti, kar vzpostavlja podlago za obravnavo še do danes ne zadovoljivo razrešenega vprašanja pojavnosti in oblik novomedijske literature ter njene vključenosti v večpredstavnostno komunikacijo. Čeprav so razlike med opusoma morda zgolj površinske, saj oba avtorja suvereno odgovarjata na umetniške izzive novomedijskih komunikacij in sodobnega časa na splošno, pa nedvoumno kažejo na problem žanrske taksonomije novomedijske literature, če takšna enota samostojno sploh obstaja. Novomedijski objekt se ob pregledu opusov pokaže kot protejski, težko ulovljiv v ustaljeno žanrsko kategorizacijo. Besedilo ne bo skušalo ponuditi sistematičnega odgovora na vprašanje bistva ali oblik novomedijske komunikacije v preseku z literarno, ampak se bo omejilo na natančen opis samih del, tj. njihovega delovanja kot tekstualnih strojev, ter recepcije (vsaj deloma) verbalnih znakov bodisi prek nekakšnega »pasivnega« branja črk bodisi prek aktivnega preoblikovanja besedilnega (in pogosto tudi vizualnega) substrata branja. Namen opisov

posameznih del je pripraviti podlago za kasnejše literarnovedne ali novomedijskozgodovinske interpretacije ter pri tem posebej poudariti specifične in konkretne novomedijske pojave, ki globalno transformirajo uveljavljene predstave o besedni umetnosti. Pregled in opis samih del (temelječ na piskini osebni izkušnji delovanja obravnavanih del na spletu ali pa v okvirih instalacij in happeningov ter na pogovorih z umetnikoma) se zdi še toliko pomembnejši v luči problematike arhiviranja spletnih pojavov ter ostalih softverskih rešitev, ki so vezane na bliskovit razvoj računalniške tehnologije, saj je vzpostavitev delovanja starega programja in programske opreme povezana z nešteto težavami, v praksi komajda rešljivimi.

Najprej bodo predstavljena dela Jake Železnikarja, ki se v kontekstu zgodnjega svetovnega spleta (World Wide Web) ukvarja s poezijo na internetu in/oz. spletno verbalnostjo v okvirih gibanja *net.art*. Sledil bo bolj iz praks likovnih umetnosti izhajajoč jezikovni in literarni segment novomedijske produkcije Sreča Dragana. Sklepni del bo nakazal nekaj ugotovitev, ki izhajajo iz pregledov in sledijo primerjavam med avtorjema. Pri tem je treba upoštevati, da gre za nezaključena opusa, pregledana so dela do leta 2010, oba avtorja pa seveda ustvarjata še naprej.

2. Novomedijska poezija Jake Železnikarja

2. 1. Interaktivne pesmi

V svoji prvi novomedijski¹ pesniški zbirki *Interaktivacija (Interactivalia/ Interaktivacija.br)*, v slovenščini, prevedeno v angleščino ter delno v hrvaščino, (1997), ciklu sedmih interaktivnih pesmi dosegljivih na spletišču in na 3,5 palčni disketi, je Jaka Železnikar raziskoval spremembe uporabniške izkušnje branja interaktivne poezije² glede na branje konvencionalno natisnenih knjig pesmi.

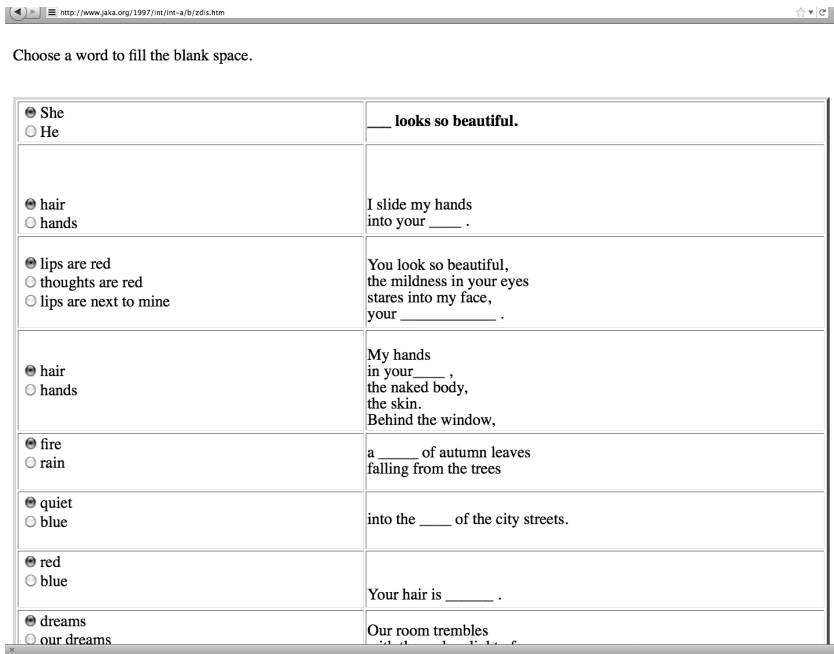
Pesem z naslovom *19. četrtek ob 19h Renata, klicat.!* je bila prvič objavljena v knjižni obliki v avtorjevi pesniški zbirki *54.000 besed* (1994). Digitalna verzija pesmi vključuje tudi gibanje, kar pomeni ključno spremembo glede na statičnost natisnjenega besedila tudi za samo branje in razumevanje. Pred bračevimi očmi se pesem v prozi samodejno premika navzgor in izginja pod zgornjim robom računalniškega ekrana, ravno dovolj hitro, da bralcu prepreči branje dolgih vrstic od začetka do konca. Bralec se trudi razumeti pomen pripovedi, ki spominja na dnevnik, na podlagi delov, ki jih je uspel prebrati. Ker pa ne uspe prebrati celotne vrstice, preskoči nekaj vrstic, da bi pridobil čas za branje po horizontali, vse dokler mu beseda, ki jo pravkar bere, vnovič ne izgine pod zgornjim robom ekrana. Branje zgolj po nekaj besed v vrstici lahko primerjamo z branjem »po diagonalni« oziroma s hitrim

branjem s preskakovanjem besed, vrstic ... iz prakse branja natisnjenih besedil. Vendar pa, če se dejansko besedilo pogleda natančneje (npr. zaustavljeno), se izkaže, da nekatere besede v stavkih v resnici manjkajo, da so izpuščene. Nastaja torej specifična bralna situacija. Branje besedila na papirju uporablja besede, ki gradijo pomenske enote pripovedi, da bi povabilo bralca v literarno potopitev prek gradnje suspenza, medtem ko manjkajoče besede (pomembne besede, kot so glagoli in samostalniki) zmotijo potopitev in vrnejo bralca na njegovo mesto v realnem času in prostoru. Presenečenje, ki se občuti na preobratu iz fikcije realnosti v t. i. realnost fikcije, pripravi bralca do tega, da se zave lastnega truda, da bi izpolnil manjkajoče dele, in želje, da bi se potopil v zgodbo. Gibajoče se besedilo v Železnikarjevem projektu pa pravzaprav omogoči nekakšno »spravo« med obema možnostma: predstavlja kombinacijo »hitrega« pisanja (z izpuščanjem besed) in »hitrega« branja. Bralac pravzaprav ne opazi izpuščenih delov oz. jih, hiteč z branjem, pripiše zgolj naključnemu dejstvu, da ni vsega prebral.

Besedilo Železnikarjeve pesmi *Zdiš se mi tako lep/a* nastopa v treh interaktivnih pesmih, kar opozarja na dejstvo, da je pesnikovo besedilo le en od gradnikov interaktivne poezije in da ga je mogoče uporabiti za povsem različne interakcije, ki določajo različne interaktivne pesmi. Železnikar zavestno obravnava »tradicionalne literarne« pesmi kot vir materiala, s katerim gradi novomedijsko komunikacijo, npr. literaturo na spletu. Vendar pa je treba upoštevati, da literarne in poetične razsežnosti uporabljene literature pri tem niso izničene, ampak vstopijo verbalni pomeni ter bralno dejanje v celoto interaktivne izkušnje skupaj z drugačnimi pojavi.³ Janez Strehovec ugotavlja, da je specifična digitalne poezije potopitev v novomedijsko komunikacijo, ki je sestavljena iz literarnega in tehnološkega aspekta dela: »Očitno je, da proces branja predpostavlja določeno stopnjo vživetja in povsem domišljajske potopitve v simbolične svetove, ki jih simulirajo poetične besede.« Vendar pa to ni vse: »uporabnica digitalne poezije je soočena tudi s potopitvijo v okvirih tehnološke pogojenosti, digitalnih posebnih učinkov, ter samega procesa navigacije. Izključevanje občutka za čas pogosto temelji na zelo sofisticirani uporabničini dejavnosti.« (Strehovec, »Digital«)

Interaktivna pesem 2, Izgubljena pomenska vozlišča in *Zdiš se mi tako lep/a* so tri interaktivne pesmi, v katerih Železnikar povabi bralca, naj postane soustvarjalec pesmi. V *Interaktivni pesmi 2* mora uporabnik zapolniti vnosna polja na ekranu z besedami po svoji izbiri ter dodati svoje ime. Nato se pritisne gumb »Napiši pesem!« Naslednja stran, ki se odpre, razkrije rezultat: pesem, ki jo je napisal Železnikar, v katero so vključene bralčeve besede na vnaprej določenih mestih. Skupno avtorstvo ustvarja nepredvidljive in včasih zabavne pomene izpolnjenega besedila. Uporabniki interneta so vključeni v komunikacijski sistem pesmi kot začasno povezana vozlišča smisla. Ta tema je še bolj izrazita v *Izgubljenih pomenskih vozliščih*, kjer

Železnikar ustvari mehanizem za pisanje pesmi, tako da napolni strukturo pesmi Tomaža Šalamuna *Spočij si ime* z uporabnikovimi besedami. *Zdiš se mi tako lep/a* deluje na tretji način: na levi je ponujena izbira dveh ali več besed za vsako prazno mesto v pesmi, ki je prikazana na desni strani ekrana. Železnikar tako vnaprej določi vse možne izteke interakcije, uporabnik pa lahko bere rezultate izbire že med samim izbiranjem (slika 1). Na koncu prebere še fiksirani rezultat.



Slika 1: Projekt *Interaktivnalija*, del *Zdiš se mi tako lep/a*, Jake Železnikarja (ekranska slika).

Interaktivni pesmi *Matematika* in *Matematika 2* kombinirata besedili dveh pesmi iz natisnjene zbirke *54.000 besed: Zdiš se mi tako lep/a* in *Trenutek v tvojih očeh*. Prva inačica *Matematike* zahteva, da uporabnik s klikanjem ter logičnim sklepanjem reši problem in odkrije odnose med pari simbolov (krog – kroglja, kvadrat – kocka, trikotnik – piramida). Po nekaj poskusih uporabnik ugotovi »matematična« pravila *Železnikarjeve Matematike*. Mogoče je izvesti operacije prištevanja in odštevanja med pesmima. V drugi verziji, *Matematika 2*, logike, ki v ozadju upravlja z »matematičnimi« operacijami, ni več mogoče ugotoviti, zato se lahko uporabnik le še intuitivno dotika simbolov in bere zaporedje verzov, ki se pojavljajo pod s klikom aktiviranimi simboli, ne da bi mogel predvideti, kakšen bo naslednji verz.

Interaktivna že narejena pesem obstaja v različicah 1, 1.1, 2.1 in 2.2. Verziji 1 in 1.1 generirata pesmi, ki sta že napisani, uporabnik pa določa, kako se prikažeta na računalniškem ekranu: napisani z malimi črkami ali z verzalkami, z ločili ali brez, v eni ali dveh kiticah, na vrhu ali na spodnjem robu ekrana, poravnani na levo ali na desno. Avtor pri tem ustvarja vzporednice med strategijami konkretne poezije iz zgodovinskih avantgard in neoavantgardnih gibanj, kjer je likovna postavitve besedila na strani knjige bistveni element pesmi, in podobnimi postopki, ki jih ponuja ozaveščena raba programja za urejanje besedil in oblikovanje spletnih strani. V verziji 2.1 Železnikar omogoči bralcu, da se podpiše na že narejeno pesem, s tem tematizira koncept umetnine *ready-made* iz tradicije konceptualne umetnosti. V verziji 2.2 isto pesem bralec prilagodi svojemu geografskemu profilu, s tem da pove/izbere opcijo, ali živi na vasi ali v mestu in ali je v njegovem domačem kraju reka ali ne ter da na del besedila pesmi pripne hiperpovezavo na spletno strani svojega domačega kraja. S tem *Interaktivna že narejena pesem 2.2* postane spletna storitev, saj prek tega, da si jo vsak posamični uporabnik prilasti, poveže prisotnost na spletu s prisotnostjo v stvarnem prostoru. Družbeni kontekst posameznih uporabnikov se poveže z virtualnim prostorom algoritmično sestavljene pesmi ter se širi, prek povezav na spletno strani domačega mesta, tako rekoč brez meja prek medmrežja.

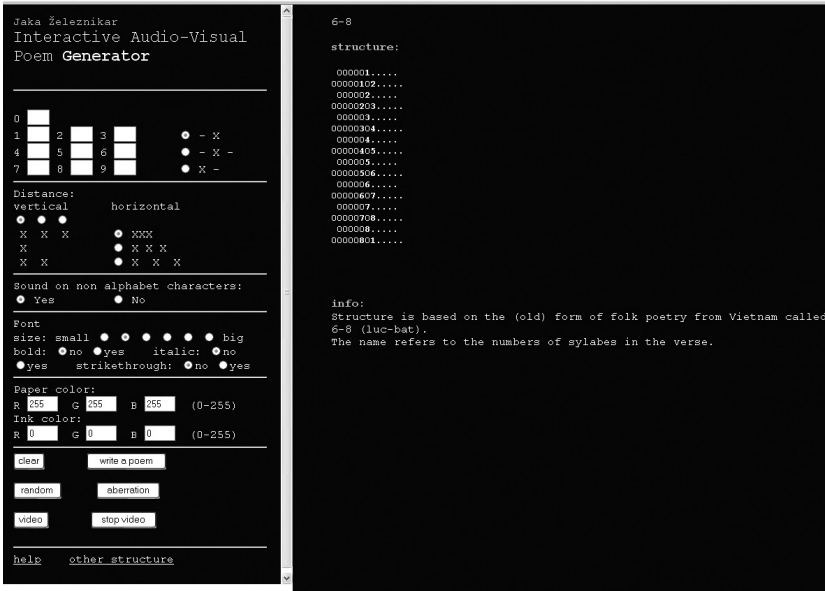
Zbirki *Interaktivnalija* sledita spletni instalaciji *Bela 0.1* in *02* (1998). Interaktivna vizualna pesem je tokrat spletna stran, ki deluje kot slika-navigacijska karta (image-map),⁴ torej taktilna površina razdeljena na dele, ki povezujejo različne pomene in nadaljnje spletne strani. Osnovno stanje *Bele* je črn ekran z dvanajstimi belimi štirikotniki, podobnimi praznim iskalnim vrsticam, ki se, ko se jih kurzor dotakne, zapolnijo z različnimi tokovi podatkov, kot so števci in verzi iz pesmi, ki so bile že uporabljene v *Interaktivnaliji*.

2. 2. Umetnost ASCII in poezija

2. 2. 1. Generatorji vizualne poezije

Železnikar poveže rabo znakov ASCII⁵ za ustvarjanje ploskovitih grafičnih podob z vizualno poezijo ter s tradicionalnimi pesemskimi in verzinimi oblikami. V njegovih vizualnih pesmih, ki nastajajo na spletiščih, je formalna struktura – grafična razporeditev znakov na ploskvi ekrana – zapolnjena z znaki nabora ASCII, besede pri tem niso uporabljene (ali pa so uporabljene zelo poredko). Železnikar piše poezijo ASCII, tako da programira interaktivne generatorje vizualne poezije, pri tem pa upošteva princip naključne spremembe, ki ga vgradi v besedilni »stroj« kot dodatno funkcijo za spreminjanje besedila.

Aberration (1998) je zbirka več novomedijskih literarnih del, napisanih v angleščini, ki se ukvarjajo z možnostjo aberacije, napake, torej majhnega odklona in s tem spremembe pomena besedila ali likovnega izgleda dela. Spletišče *Aberration 0.1: In a street by the river* spremeni besedilo in vidno podobo pesmi, tako da ob uporabi podobnih sintagem spremeni število in dolžino verzov. *Aberration 0.2: Interactive Visual Poem Generator* je prvi iz serije pesemskih generatorjev. Podnaslov – *mean ascii machine* – se programatično nanaša na rabo znakov ASCII pri ustvarjanju vizualnih pesmi.



Slika 2: Spletni projekt *Aberration 0.2: Interactive Visual Poem Generator* Jake Železnikarja, prikaz sheme 6-8 (ekranska slika)

Aberration 0.2: Interactive Visual Poem Generator zgenerira tri »strukture«: 6-8, *Data file* in *Quotation*. Verzna shema »6-8«⁶ (slika 2) se poveže z uporabniškim vmesnikom, prek katerega uporabnik določi, kateri znak s tipkovnice bo v pesemski strukturi nadomestil posamezno številko od 0 do 9. Klik na gumb »Write a poem!« zapolni strukturo pesmi, izpisano s številkami, s pripisanimi jim znaki. Uporabnik lahko spremeni poravnavo strukture (levo, desno, sredina) ali pritisne tipko »Random«, ki naključno spremeni številkam pripisane znake, ali pritisne tipko »Aberration!«, ki spremeni samo en znak v strukturi. Struktura *Data file* predstavi tipični pogled na podatke, ki so namenjeni nadaljnji računalniški obdelavi (stolpci številke oz., natančneje, ASCII znakov);⁷ uporabnik lahko prek vmesnika izvaja zgoraj opisane operacije tudi na tem izpisu. *Quotation* je struktura

Šalamunove pesmi *Spočij si ime*, v kateri črke XYZQITAC nadomeščajo besede, uporabnik pa lahko vsaki črki priredi serijo znakov (npr. besede).

Aberration 0.3.1 in *0.3.2* sta *hommage* neoavantgardnim gibanjem. *Aberration 0.3.1 Tribute: Individual(ag)* je poustvaritev prve vizualne pesmi, s katero se je Železnikar srečal (z inicialkama *ag* Železnikar pesem posveti Aleksandri Globokar). Pesem *Individual* je kvadrat zapisan s petimi črnimi črkami *a* v petih vrsticah, en *a* je obrnjen in s tem postane *g*. Poudarjen je z rdečo barvo ter ob aktiviranju gumba za aberacijo naključno potuje po strukturi. Gumb »Emotional Concept« ob kvadratu iz črk *a* vodi k informacijam osebne narave, kjer bralec lahko izve nekaj o avtorjevi puncu in okoliščinah, v katerih sta se spoznala. Gumb »Intellectual Concept« razkrije nekaj podatkov o izvorni pesmi, ki je bila napisana v eni od komunističnih držav v šestdesetih ali sedemdesetih.⁸ Obstaja tudi povezava k osebnim podatkom v zvezi z »intelektualnim konceptom«: Železnikar sprašuje, ali obstaja razlika med individuom iz komunistične in iz demokratične države; nato razkrije, da se je rodil v komunistični državi. Pesem *Individual(ag)* je ljubezenska pesem, nosi pa tudi politični naboj.

Projekt *Aberration 0.3.2 Tribute: Portrait* je posvečen Emmettu Williamsu, ameriškem avtorju konkretne poezije, ki je bil v šestdesetih koordinator Fluxusa v Evropi. Williamsova zbirka *Series of Portraits* iz leta 1992 ima obliko mreže, v kateri stolpci ustrezajo črkam abecede, vertikalna os pa od zgoraj navzdol kodira zaporedje črke v besedi. Oseba je portretirana tako, da avtor postavi po en predmet za vsako črko imena na ustrezno mesto na mreži. V Železnikarjevi rekonstrukciji projekta uporabnik vtipka ime in pritisne gumb »Portrait!«. Obstaja le pet stolpcev in vsak vsebuje pet zaporednih črk. Mreža se zapolni z digitalnimi objekti, ki se ob pritisku na gumb »Aberration!« premestijo. Williams je ustvaril portrete tesnih prijateljev, ki so bili del umetniške skupnosti, ki ji je pripadal, predmete za portrete pa je skrbno izbral. Železnikar uporablja zgolj preproste štirikotnike, ki so senčeni, kot da imajo priostren tridimenzionalni vrh; vrh se premakne, glede na to, ali je na tem mestu črka ali ne. S tem se odreče osebemu pečatu, ki bi izražal razmerje med avtorjem portreta in portretirancem: na spletu lahko kdor koli portretira kogar koli, ne da bi se portret zato razlikoval.

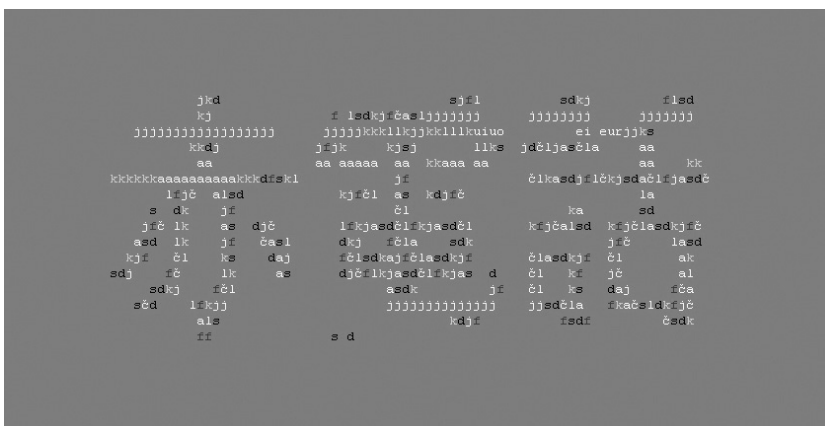
Spletni projekt *Generator – Interactive audio-visual poem generator* (1998/99) projektu *Aberration 0.2: Interactive Visual Poem Generator* dodaja nove funkcije: možnost spremembe razmikov med vertikalnimi in horizontalnimi poravnnavami, mogoče je dodati zvok neabecednim znakom, spremeniti je mogoče velikost tipografije in njen slog, barvo ozadja in črk. Obstaja tudi gumb »Video«, ki sproži sekvenco aberacij. Uporabljene so grafične sheme 6-8, *Ornament* (sestavljeno iz števil 0 do 3 v obliki kvadrata) in *Public telephone* (oblika kitajske pismenke za javni telefon je napolnjena s 14 različnimi številkami).

2. 2. 2. Stroji za tipkanje

Projekta z naslovoma *Type!* in *Typescape!* (v angleškem jeziku) kodirata umetniške strategije za pisanje ljubezenskih pisem in umetniških elektronskih pisem z ASCII umetnostjo, tako da v ospredje postavita odnos med procesom tipkanja in spremenljivo pojavnostjo natipkanega na računalniškem zaslonu.

V projektu *Type! – Interactive audio-visual typing machine for love letters* (1999) se črke, ki jih uporabnik vnese prek tipkovnice, prikažejo na ekranu, razporejene v kvadrat iz petih vrstic s po petimi zaporednimi črkami abecede.⁹ V načinu »Normal« se črke pojavijo med tipkanjem in izginejo, ko spustimo tipke. Vidi se tipkanje v realnem času, vendar pa pomena ni mogoče prebrati, saj za tipkanjem ne ostane noben zapis. V drugih načinih delovanja – avtor jih imenuje slogi – črke ostajajo na ekranu. Tako tipkanje zapolni kvadrat, saj so ob nekaj časa trajajoči uporabi aktivirane vse črke. Tudi v tem primeru ni sledov besed, ki so bile tipkane. Edini vsebini, ki ju uporabnik lahko fiksira prek uporabe stroja *Type!*, sta struktura in koncept vizualne pesmi. Železnikar sprogramira napravo, ki transformira vsako uporabnikovo zapisano izjavo v »pesem« abecede v kvadratu, obenem pa z njo Železnikar zgradi izkušnjo osebnega izražanja, ne da bi se ob tem sporočilo v resnici povnanjilo ali fiksiralo – kajti gre pravzaprav za stroj za pisanje ljubezenskih pisem, ljubezen pa je pogosto težko izraziti z besedami.¹⁰

V *Typescape! – Interactive audio-visual typing machine for ascii art m@ils!* (2000) Železnikar poveže koncepte interaktivnih strojev za avdiovizualno tipkanje in generatorjev vizualne poezije. Prek tipkovnice vneseno besedilo se prikaže v razpostavitvah *Normal*, *Ornament* in *Public telephone*, ki vsebujejo pribl. 50 vrstic s po prav toliko znaki. Čez te strukture je postavljena nova plast, abecedni kvadrat, isti kot v projektu *Type!* in podoben pesmi *Individual*. Tokrat so črke tridimenzionalni objekti, ki se vrtijo okoli svoje osi. Uporabnikovo tipkanje učinkuje na obe plasti: zapolni strukturo v ozadju ter aktivira ali deaktivira rotirajoče se črke v kvadratu abecede. »Way 1«, prva »pot« oz. način delovanja, prikaže samo zadnjo črko, ki je bila pritisnjena, tako da lebdi na zgornji plasti vsakič le ena črka. »Way 2« ohrani na ekranu pritisnjeno črko, dokler ni pritisnjena še enkrat. »Way 3« ohrani na ekranu vse aktivirane črke, ko pa je pritisnjena drugič, črka z animiranim gibanjem zapusti svoje mesto v kvadratni mreži. Stroj za besedila je v nadaljevanju uporabljen za pošiljanje t. i. »ASCII art e-mails«, ki fiksirajo dinamično podobo interakcije, ki je potekala pred uporabnikom.



Slika 3: *Typescape Quick* Jake Železnikarja (ekranska slika)

Typescape Quick (2000) je »hitra« inačica aparata *Typescape!* Leta 2000 so bili vrteči se tridimenzionalni modeli črk za spletni prenos podatkov prezahtevni, zato je Železnikar zasnoval barvno kodiranje tipkanja neposredno na črkah, urejenih v strukture, ter s tem okrepil doživljanje uporabnikove aktivnosti (slika 3). Prvi način delovanja pobarva zadnjo pritisnjeno črko v rdeče po vsej strukturi, ostale črke so bele. V drugem načinu zadnjih sedem natipkanih črk postopoma blede proti beli. Tretja »pot« je kombinacija prejšnjih: zadnja pritisnjena črka je rdeča po vsej mreži črk, zadnjih sedem črk pa postopoma blede – dosežen je učinek razpršenega barvanja strukture, če uporabnik tipka hitreje, kot bledijo črke.

V *Askidariju* (*Typescape.2* je angleški naslov, 2001) Železnikar nadgradi *Typescape!* z dodatnimi funkcijami (menjave barv črk in ozadja, vnaprej programirani filtri za vrteče se tridimenzionalne črke, npr. senca, prosojnost, simulacija vodnega valovanja, žarenje ...).

S projekti *Typescape.2*, *Typescape Quick*, *Typescape!*, *Type!*, *Generator* in *Aberration* je Železnikar raziskoval umetnost ASCII v povezavi z generativno audiovizualno poezijo in posebej poudaril vidik avtomatiziranega stroja, ki piše pesmi oziroma ljubezenska pisma, e-maile. Pri teh projektih sta računalnik in računalniška koda, simbolično pozunanjena z grafiko ASCII, potisnjena v ospredje »sodelovanja« med tremi soavtorji (pesnik, uporabnik, algoritem) pri nastajanju vizualnih, lahko bi rekli pesmi ASCII, čeprav je celota v resnici Železnikarjev koncept, izpeljan kot travestija konstruktorja aparata, ki se skriva za strojem.

V projektu *ASCII Kosovel* (2004)¹¹ eksplicitno poveže posthumno objavljeno avantgardistično vizualno poezijo Srečka Kosovela, neoavantgardistično konstruktivistično grafično oblikovanje knjige *Integrali '26* Jožeta

Brumna (1967) in umetnost ASCII kot del subkulture *net.art*. Z rabo generativne umetnosti ASCII je Železnikar rekonstruiral Kosovelovo poezijo v računalniškem mediju, ki je delno realiziral avantgardistične aspiracije po poetičnih permutacijah jezika. Računalniki so potemtakem končni rezultat futurističnega slavljenja strojev in avantgardistične tendence po vključitvi umetnosti v družbeni vsakdan.

2. 3. Različne refleksije o *net.artu*

V drugi polovici devetdesetih je bilo gibanje *net.art* v Sloveniji precej razširjeno, npr. Vuk Ćosić velja za enega osrednjih predstavnikov. Sicer zelo raznolika dela se osredotočajo na spremembe, ki jih je povzročila dosegljivost interneta širšim množicam, npr. prek uporabe elektronske pošte ter prek tipično ironične obravnave (komercializacije) svetovnega spleta kot posledje – od sredine devetdesetih – dominantnega medmrežnega vmesnika. Med najvidnejšimi predstavniki *net.arta* velja omeniti tandem jodi.org, Alexeia Shulgina, Olio Lialino, med slovenskimi avtorji pa Vuka Ćosića in Tea Spillerja. Tudi del Železnikarjeve produkcije sodi v polje *net.arta*.

Za svojo polovico skupnega projekta *Drama.Body.Machine* (v slovenščini, 1999)¹² je Železnikar napisal interaktivno dramo za dva udeleženca: uporabnika in digitalnega avatarja¹³ z imenom Interaktivaliij. Opisi prostora in časa srečanja v kibernetnem prostoru ponudijo ravno dovolj podrobnosti, da se uporabnik lahko vživi v narativizirano situacijo. Junaka Interaktivaliija avtor predstavi kot starčka »z znaki zametka afazije (zmedena skladnja, občasni nesmiselni odgovori), občasno daje občutek, da se slabo zaveda dogodkov, ki se godijo zunaj njegovega notranjega sveta.« Digitalni junak, s katerim se uporabnik pogovarja, je narejen na osnovi *Elize*,¹⁴ programa, ki na podlagi psihoanalize Carla Rogersa uporabniku zgolj vrača stavke v obliki vprašanj.

The smell of net art (1999) je zabaven projekt, ki tematizira taktilnost pri interakciji s spletnimi stranmi in drugimi uporabniškimi vmesniki. Uporabnik se po virtualni pokrajini, projicirani na ekran, orientira s pomočjo kurzorja, z njim razkriva občutljive dele strani ter sproži interaktivne vsebine. Vendar pa »praskanje« po površini, pa čeprav podobno praskanju malega testerja za parfume iz revij, vendarle ne razkrije vonja *net.arta*.

Projekt *Am I net artist?* (september–december 2000) je bil zasnovan v okvirih mednarodnih prizadevanj za uveljavitev področja in institucije *net.art*, tudi prek določitve njenih predstavnikov. Železnikar se je odrekel običajnim teoretičnim spekulacijam o vprašanju ter zasnoval projekt, ki je obenem raziskava naslovnega vprašanja: »vprašak« je več spletišč,¹⁵ ali je s svojim spletiščem vključen v kategorijo *net.art*.

Manta (v slovenščini in angleščini, 2000/01, soavtorica: Aleksandra Globokar) je spletni arhiv besedil in grafičnih elementov. Elementi niso prikazani neposredno, npr. prek seznama, ampak uporabnik do njih dostopa tako, da vpiše besedo, ki je povezana z otokom. Iskalnik nato izpiše vsa besedila iz arhiva, ki to besedo vsebujejo. Uporabnik jih prebere in dobi namige za nadaljnje iskalne besede. Pri napetem raziskovanju besedilnega teritorija virtualnega otoka uporabnik bere in rešuje uganke tako na logičen kot na asociativen način.

Projekt *Neklikljivi URL-ji* (2002) je zbirka t. i. enoličnih krajevnikov vira, ki jih je avtor zbral na svojih potovanjih po Turčiji, v Zagreb in v Koper, bili pa so najdeni v javnih prostorih bodisi na grafitih ali na reklamnih panojih.

V projektu *Peace* (marec 2003) avtor tematizira arbitrarnost povezave med znakom na določeni tipki na tipkovnici in znakom, ki se ob pritisku na to tipko izpiše na ekranu. Delo se nanaša na brezupne proteste proti ameriškemu napadu na Irak. Hkrati izpostavlja uporabnikovo nemoč in frustracijo, ko ob odločitvi, da bo napisal eno, nujno napiše drugo, celo nasprotno. Če natipkamo besedo »Peace«, se na ekranu izpiše beseda »War!«

S *Pretipkovalcem* (*Retypescape*, 2003) lahko uporabnik dobesedno pretipka katero koli spletno stran – lahko zamenja besedilo. Projekt se v avtorjevi opombi nanaša na področja: »digitalni grafiti, hekerska kultura, spletna poezija, preizpraševanja vzvodov moči, kontekstualna semantika, predeleovanja zgodovine, vprašanja verodostojnosti elektronskih arhivov ...«¹⁶ Literarni in širši jezikoslovni vidiki dela se povezujejo s konceptualno umetnostjo, ki raziskuje dejavnike komunikacije in snuje komunikacijske modele kot diskurzivne formacije, ki vodijo družbe.

Vsakič, ko se spletna stran *Evropregovor* (2004/2005) naloži ali osveži, nastane nova kombinacija naključno izbranega slovenskega pregovora in »evrobesele« (besede s predpono evro-, kot jih je najti v slovenskih medijih). To je zadnji projekt, ki ga Železnikar označi kot *net.art*, v njem pa se napovedujejo projekti »omrežene« pripovedi oz. e-poezije, ki vključuje novejša hitre spletne modele komuniciranja.

2. 4. Razširitve za brskalnik Firefox

Spreminjevalec (*Changer*, 改变机, 2004/05) je dodatek za spletni brskalnik Firefox, ki dodaja disfunkcionalnost spletnim stranem, kot se prikazujejo na uporabnikovem računalniku kot spletnem odjemalcu. Vsebina spletišč se s tem vrne v kaos neoblikovanih informacij. S *Spreminjevalcem* je mogoče manipulirati z besedili in grafiko spletnih strani, izvajati nehotena

iskanja po spletu, izbrisati lokalne »piškotke.«¹⁷ Program pa lahko vse to izvaja tudi avtomatično.

Črke in *Črke 2.0* (*Letters*, 字母, 2006 in 2007) sta prav tako razširivi Firefoxa, ki podobno kot npr. že v projektu *Type!* postavita kvadrat abecede na novo plast, tokrat prek katere koli spletne strani. Uporabnik se lahko igra s črkami-objekti neodvisno od spletne strani, ki domuje na oddaljenem strežniku, ob tem pa kontekstualizira spletno vizualno pesem prek izbora strani, ki jo postavi za ozadje črk (slika 4).



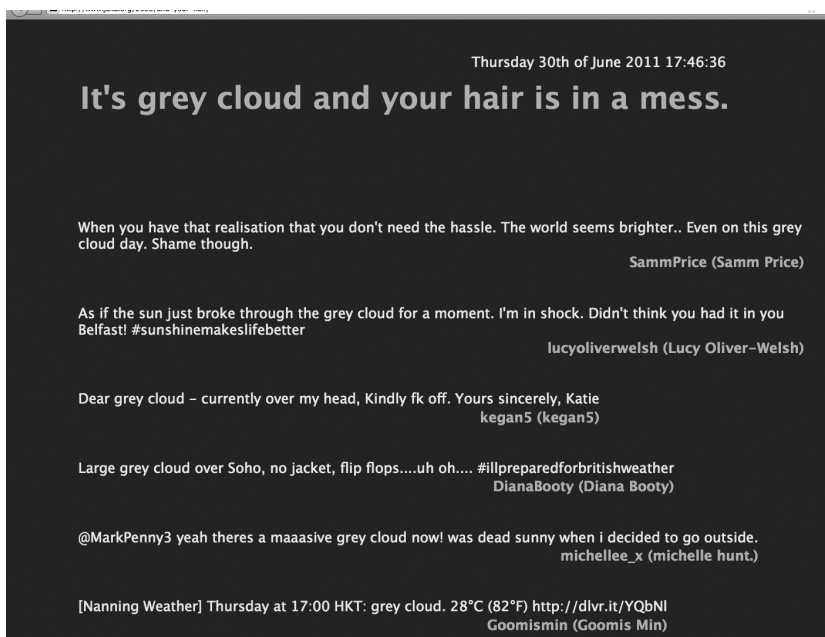
Slika 4: *Črke* Jake Železnikarja, ki postavljajo razpršeni kvadrat abecede, npr. iz projekta *Type!*, prek spletne strani RTV Slovenija s 14. 1. 2013: na vrhu je videti dodatno orodno vrstico brskalnika Firefox 2.0 (ekranska slika). Ta verzija brskalnika se leta 2013 sicer ne uporablja več.

Poem for 莫海伦¹⁸(2007/08) je program, ki povzroči, da v brskalniku vsebina katere koli spletne strani zbledi v belo in izgine: s tem Železnikar tematizira minljivost. Na videz preprost, intimen projekt naredi na uporabnika močan vtis.

2. 5. Omrežena e-poezija

Skupina Železnikarjevih projektov združuje spletna družbena omrežja,¹⁹ algoritmično zgrajene pripovedi ter e-poezijo.

In ti si skuštrana (*And your hair is in a mess*, 2008) je spletna pesem, ki se poveže bodisi s spletiščem Agencije Republike Slovenije za okolje ali pa s spletnim servisom za vremensko napoved pri BBC, kjer pridobi ubesedeno informacijo o trenutnem vremenu, npr. za slovensko verzijo o vremenu v Ljubljani. Besede so nato uporabljene kot začetek stavka: »[Trenutno vreme] je in ti si skuštrana.« Projekt *And your hair / Twitt* (2008) prikaže poleg stavka tudi različne objave z omrežja Twitter, ki se nanašajo na iste vremenske pogoje (slika 5).



Slika 5: Angleška verzija *And your hair is in a mess* Jake Železnikarja s 30. 6. 2011 ob 17.46 (ekranska slika)

Projekt *Talks* (2009) sestavi besedilo iz najnovejših čivkov, nato uporabi Zemanto,²⁰ slovensko spletno storitev, ki uporablja tehnologije semantičnega spleta, da pridobi ključne besede ter na podlagi teh izbere spletni članek. Naslov članka je prikazan, besedilo, poslano Zemanti, pa ne. Ključne besede so uporabljene tudi za iskanje dodatnih čivkov, ki se izpišejo za naslovom. Vsakič, ko je spletna stran prikazana, nastane na podlagi družbenega omrežja Twitter nova omrežena pripoved.

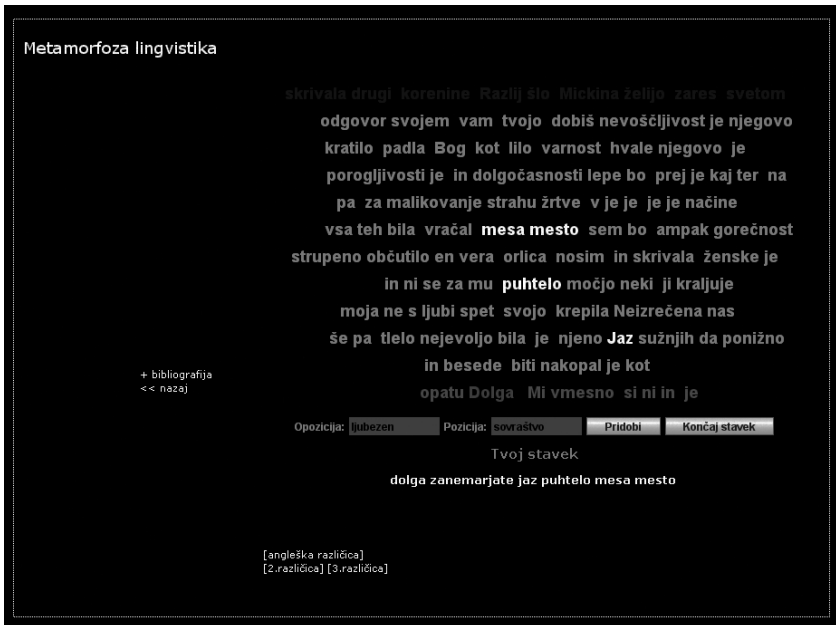
Sara's Giggle (april 2009) se poveže s storitvijo Twitter, najde objavo, ki vsebuje besedo »kiss«, ter jo prikaže ob zvoku dojenčkovega smeha.

3. Fragmenti novomedijske literature v projektu *Tehnoperformans e-knjižni nomad* Sreča Dragana

Srečo Dragan je avtor obsežnega opusa na področjih konceptualne umetnosti in videa. V nadaljevanju bodo predstavljeni le projekti, ki uporabljajo računalniško digitalno tehnologijo in hkrati tematizirajo verbalni in literarni aspekt komunikacije.

V letih 2010 in 2011, ko je bila Ljubljana svetovna prestolnica knjige, je Dragan razstavil vrsto novomedijskih projektov, ki raziskujejo nove pogoje za branje digitalnih podob in elektronskih knjig. Razstava *Tehnoperformans e-knjižni nomad* v galeriji Spomeniškovarstvenega centra je projekte, ki so nastajali v sodelovanju z Laboratorijem za računalniški vid ljubljanske Fakultete za računalništvo in informatiko, povezala v celoto.

Dragan ugotavlja, da obiskovalci muzejev niso več pripravljeni na do-jemanje umetnin, saj je sistem predstavljanja muzejskih zbirk neustrezen. Zato razvije dve interaktivni instalaciji, ki okrepi obiskovalčevo izkušnjo. V obeh primerih mora obiskovalec gledati, začutiti, interpretirati, pove-zovati elemente in končno najti prave besede, s katerimi izrazi izkušnjo. Strukturo izjavljanja koordinirata vmesnika projektov, kar nudi obiskoval-cu-uporabniku urejen model za razmišljanje in izbor besed. V *Metaforičnih razširitvah* (*Metaphoric Expansions*, 2005) mora obiskovalec verbalizirati ak-cijo in ikonografijo na paru izsekov iz tapiserij s Ptujskega gradu, o izsekih razmišlja simultano bodisi prek odnosa konflikta ali sprave. V *Metaforičnih preslikavah* (*Metaphoric Facsimiles*, 2006) instalacija povabi obiskovalca, naj izbere dve barvi s slike, program ju avtomatično zmeša in prikaže novo barvo, ki jo mora obiskovalec natančno opisati – najti je treba imena za milijone odtenkov.²¹ Projekta nista literarna v ožjem pomenu besede, ker je v ospredju vizualna izkušnja – prepoznavanje oblik in barv – in njeno prehajanje v govorjeni jezik. Pa vendar, izjemen napor, ki gre v ubeseditev vizualnih doživljajev, zahteva skrben izbor besed in, v primeru *Metaforičnih razširitvev*, tudi natančno konstrukcijo stavka, s tega vidika je soroden pro-cesu pisanja literature. *Happening Metonimija zaznave* (*Perceptions Metonymy*, 2010) deluje podobno: uporabnik stopa v komunikacijo s »pametno« jedil-no mizo in ubeseduje okušanje hrane v okvirih posebej za projekt razvite-ga programa, ki udejanja t. i. naravni uporabniški vmesnik.²²



Slika 6: *Metamorfoza lingvistika* Sreča Dragana (ekranska slika)

Instalacijo in spletišče *Metamorfoza lingvistika* (*Metamorphosis of Language*, 2006/07) sestavljajo zgolj besede.²³ Uporabnik vnese dve besedi, ki izražata konflikt pozicije in opozicije, ter pritisne gumb »Pridobi«. Sistem se poveže s spletnim korpusom slovenskega jezika *Nova beseda*²⁴ ali z bazo *Lextutor* v angleški verziji in začne prikazovati sintagme in stavke, ki vsebujejo iskani besedi (slika 6). Besedilo se premika po ekranu z animacijo, ki tako rekoč prepreči linearno branje, medtem ko se bralec trudi prebrati besede prek potencialno povezujoče jih narativne strukture: sekvence besed niso stavki, vendar pa jih je mogoče prebrati besedo za besedo ali prek asociacij v spacialnih povezavah, kjer se pokažejo pomeni prek konstelacij na površini. To branje pa je le vmesna faza; bralec mora sestaviti stavek, tako da klika na besede v toku besedila. Bralec, izbirajoč pomenosne delčke branja besedilnega polja, sestavi potencialni stavek, ki se, ko se pritisne gumb »končaj stavek«, zapiše v arhiv projekta. *Metamorfoza lingvistika* tematizira branje pomena nepopolnih besedil, kjer lingvistična pravila komponiranja besed delujejo kot matrica, v katero so vpisani pomeni posameznih besed. Projekt je platforma za happening, v katerem bralec sodeluje s svojim mentalnim horizontom, da bi projiciral pomene v polje besed iz podatkovne zbirke jezikovnega korpusa. »Rezultat, ki obeleži ta dogodek, novi stavek, ni nov fragment potencialnega bodočega literarnega

dela, npr. besedila, ki naj bi ga nadaljnji bralci in bralke brali, ampak fosil, strditev oz. ostanek vstopanja v dialog v pretekli izkušnji dela.« (Vaupotič, *Aktualnost*).

Projekt *Mobilni e-knjižni flanker*²⁵ povezuje prostorsko razpostavitev literature v realnem urbanem okolju Ljubljane z branjem literature na omrežnih mobilnih zaslonskih napravah in uprostorjenjem besed na virtualni karti. Uporabnik se sprehaja po mestu mimo hiš, kjer so živeli pesniki in pisatelji. S svojim mobilnim telefonom (in posebej za projekt napisanim programom v Javi) skenira QR kode, ki so pritrjene na hiše, povezane z literarnimi deli, besedila pa se nato prikažejo na ekranu pametnega telefona. Uporabnik prebere odlomek besedila na ekranu pametnega telefona ter izbere (po svojem občutku) ključne besede, ki jih sistem shrani v bazo mesta, tj. na virtualni zemljevid, in prikaže v galeriji. V performansu se statično branje baze preoblikuje v digitalno branje v obliki sekvenčnega družbenega prostora dogodkov. Ključne besede so preseki spominjanja in pozabe. Projekt pa uprostori literaturo v mestu še na enem nivoju, ki izhaja iz performativne akcije: avtor je zasnoval koncept projekta na sprehodu od ljubljanske železniške postaje, kjer je leta 1904 preživel noč James Joyce, do zdaj porušene zgradbe Šumi, v kateri je slovenski neoavangardni pesnik Vojin Kovač z grafitom zapisal svojo prezenco: »Chubby was here,« pa do hiše Volbenk Posch-Grm na Ribjem trgu, kjer je leta 1562 živel Primož Trubar.

Draganovi performansi in happeningi se od leta 2005 dalje nanašajo na digitalno branje kot nomadsko prakso. V zgoraj opisanih projektih se bralec sprehaja skozi podatkovno zbirko jezikovnega korpusa, ki privre z interneta, spet drugič je bralec urbani nomad, kjer je mesto razplatenost na podatkovne zbirke kulturnih artefaktov. Mesto je mogoče »brati« kot uprostorjenje besedila na zemljevidu, na ravni spomina in pozabe preteklih kulturnih dogodkov in, končno, prek branja literarnih besedil, ki so prikazana na prenosnih zaslonskih napravah.

4. Dva slovenska pristopa k novomedijski literarnosti

Jaka Železnikar in Srečo Dragan se dotakneta literarnih elementov v novomedijski umetnosti z različnih strani. Leta 2007 je retrospektivna razstava *Literarni Algoritmi: Vizualna Poezija (1996-2006)* predstavila Železnikarjeva dela iz prvega desetletja ustvarjanja. Njen naslov poudarja, da so dela algoritmi, tj. zaporedja natančno določenih operacij, ki pripeljejo do rezultata²⁶ – zato se že »po naravi« skladajo z računalniškim medijem –, hkrati pa so literatura v uveljavljenem pomenu besede. Samo branje novomedijskih literarnih del je algoritmično: vključuje softverske instalacije, rabe različnih vmesnikov,

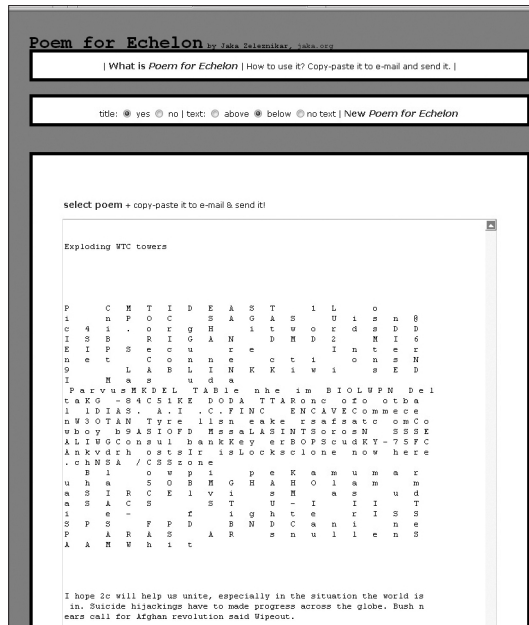
reševanje problemov, napredovanje korak za korakom (Strehovec, *Besedilo*). Železnikarjeva dela dodatno pojasnita izraza Espena Aarsetha »ergodična literatura« in kibertekst, ki se nanašata na povratne zanke v literaturi, torej situacije, ko se izhodni podatki vrnejo nazaj v sam tekst, ki s tem postane algoritmični besedilni stroj, seveda ne zgolj v okvirih računalniških kibernetskih sistemov. Izraz ergodično se nanaša na bralčevo zavestno aktivno delovanje, oblikovanje »poti« branja skozi delo, ki temelji na izbirah med več možnostmi, upoštevanju delu imanentnih pravil in dodajanju elementov celoti besedila, kolikor to sistemi v vsakem konkretnem primeru dopuščajo. Bistvenega pomena je, da bralec-uporabnik ob prehodu skozi interaktivno literarno delo spreminja samo fizično pojavnost dela, samo besedilo, to početje pa se preplete s tistim, kar običajno imenujemo branje.

Z literarnimi algoritmi piše Železnikar vizualno poezijo. Umetnost ASCII, ki uporablja jezikovne znake za izdelavo grafičnih podob, je primeren medij za generativno vizualno poezijo – Železnikar piše svojo poezijo v slike, ki so narejene z znaki ASCII. S stroji za tipkanje se je Železnikar osredotočil na plast uporabniškega vmesnika, ki je poleg podatkovnih zbirk del celote novomedijskega objekta, in hkrati na samo gesto tipkanja. Svoja dela iz obdobja 1996 do 2005 je Železnikar imenoval *net.art*, po tem obdobju pa se prične ukvarjati z dodatki za spletne brskalnike in s t. i. omreženimi pripovedmi za okolje spleta 2.0 (za katerega je značilno aktivno dodajanje vsebin najširših krogov uporabnikov). Od 2008 naprej Železnikar ustvarja »omreženo e-poezijo« (networked e-poetry), ki v dela vključuje vsebine s spletnih družbenih medijev, kot je npr. Twitter.

Srečo Dragan je v novomedijsko umetnost prestopil iz praks konceptualne umetnosti – bil je član razširjene slovenske skupine OHO –, video umetnosti ter slikarstva. V soavtorstvu z Nušo Dragan je nastal prvi umetniški video v Jugoslaviji leta 1969, *Belo mleko belih prsi*, ki je bil del skupinskega performansa videoinstalacije zaprtega krogotoka. Leta 1992 je Dragan naredil prvi digitalni video *Arheus*, leta 1995 pa je vključil digitalni video *Rotas Axis Mundi* (1995/96) v spletno interaktivno instalacijo *Telepolis*. Od leta 1995 sodeluje z znanstveniki Instituta »Jožef Stefan« in s Fakulteto za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani pri realizaciji novomedijskih projektov, ki raziskujejo temo tehnomodificiranega pogleda in ki odkrivajo nove komunikacijske modele na podlagi informacijskih tehnologij. Literarnih vidikov novomedijske umetnosti se je dotaknil v novejših delih iz obdobja 2006–2010. Opisani projekti vključujejo verbalno artikulacijo vidnega ali kako drugače občutnega, namen teh projektov pa je pritegniti in hkrati preoblikovati mentalni arhiv obiskovalca (prejšnje izkušnje, psihološko stanje, družbena in kulturna pripadnost) v okviru happeninga. S tega vidika pri Draganu novomedijska literarnost

poudarja individualni človeški glas, ki se ohranja v totalni prekonfiguraciji medijske pokrajine v današnjem času.

Zametek primerjave Železnikarjevega in Draganovega umetniškega pristopa lahko temelji na opisu dveh tematsko povezanih projektov. Oba sta se namreč odzvala na protiteroristično dejavnost, ki je sledila napadom 9. septembra 2001 na Svetovni trgovinski center, s sporočili programju za elektronsko vohunjenje Echelon, da bi kritizirala nepotrebno kontrolo osebnih elektronskih sporočil. Na spletni strani *Poem for Echelon* (oktober 2001) je Jaka Železnikar povabil uporabnike, naj pošiljajo e-pošte, ki vsebujejo več »sumljivih« besed v shemi ASCII poezije (slika 7). Prek uporabe projekta uporabniki zavestno obremenjujejo Echelonovo obdelavo podatkov, kar je mogoče razumeti kot spletno inačico t. i. »sit-in« akcije, ki nadomešča ljudi, ki protestno sedijo na tleh. Srečo Dragan je povabil obiskovalce svoje razstave *Čas, vržen iz tira* (*Time Is Out of Joint*, galerija Novi Rotovž, Maribor, 2002),²⁷ naj s pomočjo infomata z zaslonom na dotik in spletno kamero pošiljajo osebna sporočila skupaj s svojo fotografijo po e-pošti. Če uporabnik ni podal osebne izjave, torej se ni odločil izoblikovati sporočila in ga poslati konkretnemu naslovniku, šele v tem primeru je program sam zgeneriral e-pošto z besedo Abrakadabra postavljeno v trikotniško vizualno pesem (slika 8). Številna sumljiva elektronska sporočila z magičnim urokom so bila pravzaprav rezultat uporabnikove pasivnosti. To je v skladu z Draganovim kategoričnim vztrajanjem na aktivni medosebni komunikaciji, ki naj poteka na internetu – dialog mora biti vedno izhodišče, da se ustvari duhovna mreža. Šele v primeru, da iniciacija mreže medosebnih stikov ne uspe, umetnik pokaže na nesmiselno informacijsko gnečo.



Sliki 7 in 8: *Poem for Echelon* Jake Železnikarja in projekt z razstave *Čas, vržen iz tira* Sreča Dragana (ekranski sliki)

OPOMBE

¹ Produkcija in recepcija dela na računalniku. Za definicijo novomedijskega objekta po Manovichu prim. Vaupotič, »Literarno-estetski«.

² Izraz interaktivna poezija je v devetdesetih pogosto označeval poezijo, ki je bila mdr. opremljena z gumbi ter vnosnimi polji, s katerimi jo bralec-uporabnik spreminja.

³ Aarseth v knjigi *Cybertext* v ospredje postavlja mdr. prežemanje bralnega dejanja in dejanja igranja igre s pravili, kar odločilno poseže v strukturo bralnega dejanja, kot jo opisuje klasična recepcijska estetika.

⁴ V jeziku za spletne strani HTML se ta postopek npr. določi prek označbe <map>, ki je sestavni del označbe .

⁵ Kratica ASCII (American Standard Code for Information Interchange) označuje sistem za kodiranje črk in drugih znakov. Izraz ASCII Art (umetnost ASCII) se nanaša na rabo črk za izrisovanje slik, praviloma v računalniškem okolju in v starejših elektronskih medijih, izvorno zaradi omejitev prikazovalnikov in drugih izhodnih naprav. Podoben pojav je izdelovanje slik s pisalnim strojem, kjer je prav tako na voljo omejeno število grafičnih znakov. V okvirih slovenskega *net.arta* se je umetniškim projektom, ki uporabljajo nabor znakov ASCII, z največ odmevnosti posvetil Vuk Ćosić.

⁶ Luc-bat, oblika iz vietnamskega ljudskega pesništva z izmenjavajočimi se 6 in 8 zložnimi verzii. <<http://www.jaka.org/1998/aberration/ascii/6/okvir.html>> (30. 6. 2011)

⁷ O razliki med numeričnim in materialnim zapisom različnosti v računalnikih prim. Vaupotič, »Kdo izbere«.

⁸ Železnikar pravi, da se avtorja ne spomni več.

⁹ Uporabljenih je pravzaprav 22 črk, ki so del tako slovenske kot angleške abecede.

¹⁰ Ljubezen je ponavljajoča se tema v računalniško narejeni literaturi, začne pa se na samem začetku računalništva in tudi računalniške poezije, v naključnih rekombinacijah tekstnih elementov *Love-letters* Christopherja Stracheya (delovali naj bi med avgustom 1953 in majem 1954 na računalniku Manchestrške univerze). Prim. Vaupotič, *Aktualnost*.

¹¹ Projekt je bil naročilo za *Integralni portal za Srečka Kosovela* (kosovel.org) podjetja Mobitel ob stoletnici pesnikovega rojstva (spletišče ne obstaja več).

¹² Železnikarja je k projektu povabila Bojana Kunst, skupaj s še enim slovenskim predstavnikom *net.arta*, Igorjem Štromajerjem.

¹³ Izraz avatar označuje reprezentacijo uporabnika v računalniških interaktivnih okoljih, nekakšnega digitalnega dvojnika.

¹⁴ Leta 1966 jo je sprogramiral Joseph Weizenbaum.

¹⁵ Velika spletišča, t. i. portali, so bila tedaj zasnovana v obliki hierarhično urejenih spletnih imenikov, ki so jih urejevali uredniki in uporabniki prek prijav lastnih strani. Pri nas je bil pomemben portal *Mat'Kurja*; prim. spletišče s 16. 8. 2000. <<http://web.archive.org/web/20000816221438/http://www.matkurja.com/slo/new/>> (14. 1. 2013). Obrat v računalniško iskanje po bazah, z Googlom kot protagonistom, se je dogodil kasneje.

¹⁶ <<http://www.jaka.org/2003/pretipkovelec>> (11. 1. 2013)

¹⁷ Informacije, ki jih oddaljeni strežniki bolj ali manj neopazno shranjujejo na računalnikih odjemalcev.

¹⁸ Kitajsko ime pesnikovega bivšega dekleta, Mo Hailun.

¹⁹ Za prevod angleškega izraza social network prim. <<http://isjfr.zrc-sazu.si/sl/svetovalnica/socialna-druzbeno-in-druzabna-omrezja>> (14. 1. 2013)

²⁰ <<http://www.zemanta.com>> (14. 1. 2013)

²¹ <<http://www.pixelpoint.org/2007/icns/katalog.pdf#page=20>> (30. 6. 2011)

²² Natural user interface.

²³ <<http://black.fri.uni-lj.si/2007/mol>> (30. 6. 2011)

²⁴ <http://bos.zrc-sazu.si/s_beseda.html> (1. 9. 2009)

²⁵ <<http://black2.fri.uni-lj.si/flanker>> (30. 6. 2011)

²⁶ Peter Weibel ob razstavi *Algoritmčna revolucija* omeni razliko med intuitivno in eksaktno rabo algoritma, slednja je seveda značilna za računalništvo nasploh, prva pa npr. za konceptualno umetnost (Vaupotič, »Literarno-estetski«).

²⁷ Razstava je potekala vzporedno z razstavo Draganovih študentov z Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, ki je nosila naslov *New York Shock Society*. Poleg avtorjevih izjav tudi ta vzporedna razstava govori v prid povezave Draganovega projekta s temo 11. septembra, prim. <http://black.fri.uni-lj.si/web_MFRU> (30. 6. 2011).

LITERATURA

- Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Bovcon, Narvika. *Umetnost v svetu pametnih strojev: Novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2009. Splet 14. 1. 2010. <<http://usps.bovcon.com>>.
- Dragan, Srečo. *Konceptualizacija arhiva elektronsko medijske umetnosti Sreča Dragana _ 2000 / 2.12, 19. 4.–5. 5. 2012*. Trbovlje: Delavski dom Trbovlje, 2012.
- . *Matrix: Coincidence – Digital communities installation*. Splet 30. 6. 2011. <<http://black.fri.uni-lj.si/riii/files/tiskovine/DraganKatalog2006POP-crop.pdf>>.
- . *Razstave/Exhibitions 1993/98*. Ljubljana: Ecurna, 1998.
- . *Techno-performance E-Book Nomad*. Ljubljana: SVC Gallery, 2010. Splet 30. 6. 2011. <http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/video_transfer/eknjizninomad/flanker_reduced.pdf>.
- . *TEHNOPERFORMANS 06*. Ljubljana: IJS, 2006. Splet 30. 6. 2011. <www2.arnes.si/~avaupo2/files/DraganIJS2006.pdf>.
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- Greene, Rachel. *Internet Art*. London: Thames & Hudson, 2004.
- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC FF, 1990.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. 2008. Splet 18. 6. 2009. <<http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>>.
- . *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Strehovec, Janez. *Besedilo in novi mediji*. Ljubljana: LUD Literatura, 2007.
- . "Digital Word in a Palm." Splet 1. marec 2013. <<http://epoetry.paragraphe.info/english/papers/strehovec.pdf>>
- . *Tebnokultura, kultura tebna: Filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetске umetnosti*. Ljubljana: Študentska založba, 1998.
- . *Umetnost interneta*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Šalamun, Tomaž. *Knjiga za mojega brata*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.
- Vaupotič, Aleš. *Aktualnost realističnega diskurza v literarni in intermedijski umetnosti*. Ljubljana 2010, doktorska disertacija. Splet 30. 6. 2011. <<http://realizem.vaupotic.com>>.
- . »Kdo izbere, kaj bralec bere? Kibertekstualna perspektiva.« *Primerjalna književnost* 33.2(2010): 151–161.
- . »Literarno-estetski doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?« *Primerjalna književnost* 30.1(2007): 203–16. Splet 2. 2. 2010. <<http://eurolit.net/?q=bib/literarno-estetski-dozivljaj-novi-mediji-prihodnost-literature-literary-esthetic-experience-and>>.
- Železnikar, Jaka. *54.000 BESED*. Ljubljana: Cendra 1994.
- . *Jaka.org »Computational Poetry, Literature and Visual Art - Home Page*. Splet 30. 6. 2011. <<http://jaka.org>>.

— — —. *Literary Algorithms: Visual Poetry 1996-2006*. Ljubljana: Bežigrajska galerija 1, 2007.
Weibel, Peter in Druckrey, Timothy (ur.). *Net_Condition: Art and Global Media*. Cambridge,
Massachusetts: MIT Press, 2001.

Literary Aspects of the New Media Art Works by Jaka Železnikar and Srečo Dragan

Keywords: digital art / new media / cybertext / interactive poetry / visual poetry /
Železnikar, Jaka / Dragan, Srečo

Jaka Železnikar's works are written as algorithms, which ensures that they function "naturally" on the computer. On the other hand, as literature, these works participate in creating a new—similar, but different—literary experience. Železnikar writes visual poetry using literary algorithms. ASCII art using linguistic characters to produce images is a functional new medium for generative visual poetry. During this period, Železnikar programmed several visual poem generators and typing machines, which focused on the interface layer of the new media object and on the gesture of typing. Železnikar referred to his works from 1996 to 2005 as "net.art," and afterwards he began writing browser extensions and "networked narratives" for the web 2.0 environment. Since 2008 he has been creating "networked e-poetry" incorporating on-line social media such as Twitter. Srečo Dragan, a new media artist with a background in conceptual art practices, video art, and painting, addressed the literary aspects of new media art in a series of techno-performances from 2005 to 2010. These projects involve verbal articulation of what is seen, or otherwise perceived, and are intended to actively integrate and change the mental archive of the visitor (i.e., previous experience, psychological condition, and social and cultural background) within the frameworks of a happening. Dragan's *Mobile E-Book Flaneur* references digital reading as a nomadic practice: the reader strolls through the database of the linguistic corpus streaming from the internet at one time, and on another occasion the reader is an urban nomad, where the city is layered with databases containing cultural artifacts. The city can thus be "read" at the level of the spatialization of the text on the map, at the level of memory and oblivion of past cultural events, and finally at the level of reading the literary texts displayed on mobile screen devices.

Marec 2013

Elektronska literatura in nove družbene paradigme

Janez Strehovec

Pleteršnikova 5, 1000 Ljubljana, Slovenija
Janez.Strehovec@guest.arnes.si

K analizi elektronske literature kot področja, za katerega je bistvena vpetost v algoritemsko kulturo in poindustrijske storitve, pristopamo v tem eseju s konceptualnim aparatom sodobnih družbenih teorij.

Ključne besede: literatura in družba / digitalna umetnost / novi mediji / elektronska literatura / algoritemska kultura / postfordizem / nove družbene paradigme

Elektronska literatura kot besedilna in post-besedilna praksa vključuje različne multimedijske projekte na presečišču digitalne besedilnosti, novomedijske umetnosti, softverske in generativne umetnosti, hiperfikcije in hiperpoezije, spletne umetnosti, na tekstu temelječih inštalacij, z besedili povezanih izpeljank video in računalniških iger, kinetično poezijo, besedilne VJ projekte in eksperimentalno pisanje na družbenih omrežjih ter v mobilnih in lokativnih medijih. To področje-v-nastajanju je vključeno v sedanjo kulturo, oblikovano s softverom (celo v smislu dejavnika, ki vpliva na percepcijo in mišljenje), jezikom *on-line* in mobilnega komuniciranja, remiksi, s sodelovanjem na družbenih omrežjih in umetniškimi platformami. Na današnjega uporabnika kulturnih vsebin vplivajo spremembe, povezane z novo brezglobinskostjo (Jameson), izgubo trdnega gledišča, izgubo koncentracije in pozornosti, potrebne za branje daljših besedilnih pasaž in natančnejše gledanje iz distance, kar ni posledica le sodobne arhitekture, prometa in mobilnih komunikacijskih tehnologij, temveč tudi nove organizacije vizualnih in verbalnih vsebin v glasbenih videih, s sodobnimi tehnologijami oblikovanih filmih, YouTube videih, na spletnih straneh in v televizijskih *breaking news*. Posledica tega je izguba smisla za bogastvo jezika, ki temelji na metaforah, alegorijah in imaginaciji in ne na njegovih *macdonaldiziranih* poenostavitvah (recimo v, zapišimo kar po angleško, obliki: *Eat here or take away, have a nice day*). Ker moramo vedno več stvari opraviti znotraj kar se da kratkih časovnih intervalov, slabi tudi naša sposobnost za odmaknitveno gledanje in osredotočanje na globinske plasti vizualnih in verbalnih vsebin.

Te spremembe v zaznavni ekonomiji nedvomno vplivajo na današnje bralce (tako na tisk vezane literature kot elektronske), prav tako tudi na

avtorje. Ker se v tem besedilu osredotočamo na e-literaturo, naj zapišemo, da je pomembna vloga pisca e-literature prav v raziskovanju usode črke, besede in besedila v okviru *on-line* komuniciranja. Zanima ga, kaj se zgodi z besedilom v trenutku, ko ni več vezano na medij tiskane knjige, ampak stopa v svet kibernetских komunikacij, lociranih na zaslonskih napravah. Njegova temeljna naloga je v raziskovanju, in pogosto ne deluje sam, ampak je vključen v umetniške in e-literarne platforme kot omrežena kreativna okolja.

K razširjenemu pojmu elektronske literature

Obdobje hiperfikcije kot prvega pomembnega področja v zgodovini e-literature (dela Michaela Joycea, Judy Maloy, Stuarta Moulropa, Shelley Jackson, Carolyn Guyer, Deene Larsen idr.), je spodbujalo razcvet hipertekstne teorije, ki je pomembne vire za svoja raziskovanja črpala tudi iz filozofske in literarno-teoretske tradicije francoskega (post)strukturalizma, ki sicer ni izhajala iz specifične elektronskega medija. Prav tako je razumevala posebnosti hipertekstnih del v širšem kontekstu eksperimentiranja z materialnostjo in organiziranostjo literarnih besedil, ki je vključeval tudi ne-elektronska, na tiskani medij vezana dela predhodnikov, kakršna sta *Tristram Shandy* (1759) Laurencea Sterna in *Hazarjski besednjak* (1984) Milorada Pavića. Videti je, da je bila za teorijo tistega obdobja bistvena predvsem specifična povezovanja, multilinearosti, logika labirinta in redefiniranje zapleta, poznanega iz tradicionalnega romana, kar je lahko brez večjih težav spravila v povezavo z eksperimentalnimi iskanji v tiskani literaturi. Opazno usmeritev k medijski specifikici, se pravi k računalniškemu, programskemu mediju, lahko opazimo šele v letu 1997, ko sta izšli Aarsethov *Cybertext* in Murreyev *Hamlet on the Hollodeck*. Z njima (pa tudi z vrsto dogodkov, kot je bilo uvajanje bienalnih konferenc Digital Arts and Culture, E-Poetry festival in Electronic Literature Organisation, izhajanje Electronic Book Review, Cybertext Yearbook, in Dichtung Digital) se je začelo novo obdobje v e-literarni teoriji in kritiki, za katerega je bilo bistveno razumevanje e-literarnega področja v povezavi s teoretsko refleksijo novomedijskih kulturnih vsebin, še posebno video in računalniških iger.

Na procesualno in dogodkovno naravo e-besedil se je sklicevalo kar nekaj pomembnih del, ki so izšla kasneje (recimo Mary-Laure Ryanove *Narrative as Virtual Reality*, 2001), še posebej pomembne teoretske razprave pa so spodbudile softverske podlage e-literature, se pravi njeno razumevanje v smislu programiranega medija (recimo Wardrip-Fruinovo delo *Digital Processing*, 2009). V smislu metodološkega pristopa naj omenimo

»za medij specifično analizo« Katheryne N. Hayles, Bolterjev in Grusinov koncept remediacije in Eskelinov ludološki pristop. Pomemben poudarek so teoretiki te, označimo jo s tehničnim terminom, post-hipertekstne usmeritve namenjali materialnosti e-literarnega medija in dogodkovni naravi, v kateri se uresničuje e-literarno besedilo, ki je podprto in nadzorovano s programsko opremo, njegove enote pa se organizirajo tudi ob upoštevanju prostorske in časovne sintakse (Strehovec).

Da bi skušal pojasniti specifično razumevanja in izkušanja e-literarnega področja v smislu nečesa, kar je izrazito dogodkovno in igrivo, je avtor tega besedila posegel po metafori besedila-vožnje, ki pa, ko gre za kulturno področje, ni tuja filmski teoriji. Mislimo na koncept »filma-vožnje«, na katerega je v knjigi *Hamlet on the Hollodeck* referirala že Janet Murray, in sicer z besedami, da je »film-vožnja generiran za močne učinke na notranje organe. Povezuje presežek *funkhouse* glasbe z vlakcem smrti« (50), kajti cilj je oblikovanje kar se da intenzivnega čutnega izkušanja, ki postavi uporabnika-gledalca v zaslonsko okolje.

Film-vožnja implicira ekstremno in zgoščeno stimulacijo čutov, usmerja k potopitveni izkušnji v smislu, da je »film-vožnja najbolj strikten filmski primer potopitvenih strategij, hkrati pa tudi najbolj ekspliciten primer zblizanja med filmi in vožnjami v tematskih parkih, kjer vožnje ne posegajo le po filmskih temah, podobah in junakih, ampak se usmerjajo na tehnologije posebnih učinkov, ki so bile razvite za filme...« (Balides). V tem navedku je poudarek na konvergenci med filmom in na zanke členjeno vožnjo v tematskem parku, opredeljeno s suspensom, strahovi, ogroženostjo uporabnika in presenečenji, do takšne povezave pa je dejansko prišlo v holivudskem Disneyevem tematskem parku, in sicer v okviru atrakcije *The Great Movie Ride*, ki je namenjena predstavitvi Hollywooda in zgodovine filma. Pri tem gre za potovanje, ki obiskovalce povleče v sredino akcij, suspenza, strahu in presenečenj, vendar pa vstop koncepta vožnje v konvergenco s filmom nikakor ni njegova edina smiselna povezava.

Koncept vožnje lahko apliciramo tudi na elektronsko literaturo in novomedijsko umetnost (še posebno ko govorimo o intenzivnih oblikah zaznavanja njihovih projektov), ko pa gre za tematiko, pa motiv vožnje srečamo tudi v tiskani literaturi, celo pri njenih znanih delih od *Odiseje* do Poejevega *Maelstroma* in Butorjeve *Modifikacije* (poleg motiva vožnje pa se pri poznani literaturi »vozi« tudi bralec, ko prehaja iz dane resničnosti v fikcijske svetove). Pri e-literarnih projektih gre vsekakor za to, da aranžiramo besedilni dogodek v obliki, ki kar se da intenzivno stimulira bralevo oziroma uporabnikovo izkušanje. Uporabniku-bralcu se omogoči potopitveno izkušnjo v fikcijsko in povečano resničnost s pomočjo posebnih učinkov in s stilnimi prijemi, ki generirajo prepričljive kinestetične in mo-

torične simulacije občutka, da je v besedilu. Kot primer e-literarne vožnje naj omenimo izkušanje (branje in navigiranje) danes že zgodovinske besedilne elektronske instalacije Jeffreya Shawa *Berljiivo mesto* (1988–1991).

Peljati se z elektronskim literarnim besedilom

Izkušanje in zaznavanje e-literarnega besedila kot vožnje usmerja k njegovi performativni in dogodkovni naravi (dejansko smo pri obliki intenzivnega stimuliranja čutov), hkrati pa je vožnja oblika (način gibanja in komuniciranja), ki sodi v sedanjost in je zanjo značilna, kajti opažamo lahko, da se v sedanjosti veliko vsebin dogaja kot vožnja, se pravi v poudarjeno časovni obliki, ki vključuje premeščanje tako v fizičnem prostoru kot na ravni mentalnih, emocionalnih in doživljajskih stanj. Vožnja je način organiziranja kulturne vsebine in kot taka doda tej vsebini novo kvaliteto, jo obogati, aranžira na privlačen način. Vozimo se, ko potujemo (z vlakom, avtom, letalom, kolesom, prav tako pa potujemo tudi, ko gledamo filme, smo v gledališčih, beremo knjige o potovanjih drugih; tudi na internetu je veliko voženj, nenehno potujemo med stranmi, ko klikamo po hiperpovezavah ali gumbih.

S tem ko e-literarno besedilo obravnavamo kot vožnjo, ga v določeni meri odtegnemo njegovi komorni, ezoterični eksistenci. V trenutku, ko definiramo tekst kot vožnjo, gremo z njim ven, izločimo ga iz zaprtosti in vpeljemo v širši prostor, v katerem soobstajajo različne, nikakor ne le visoko-umetniške in privilegirano kulturne vsebine. Besedilo se iznenada znajde »poleg«, in ta »poleg« vključuje tudi vsebine voženj v popularni kulturi, pri družbenem mreženju, atrakcijah v tematskih parkih ter vsakdanje komunikacijske in transportne aranžmaje. Ko je e-tekst vključen v širši dispozitiv, ki predpostavlja integralnejše izkušanje (manipuliranje, krmiljenje), je tudi tukaj, v širšem družbenem kontekstu, za katerega je bistveno, da je opredeljen z vrsto vplivov različnih izvorov. Tu naj omenimo tudi situacionista Guya Deborda s stališčem, da »spektakel ni skupek podob, ampak je medosebni družbeni odnos, katerega posrednik so podobe« (30), kar pomeni, da ne gre pri njem le za abstraktno igro (vizualnih) označevalcev, ampak za nekaj bistvenega, kar ima številne družbene implikacije; Debord v tej zvezi piše o spektaklu kot objektiviranem *Weltanschauung*. Ali lahko povlečemo tu vzporednice z vožnjo in rečemo, da je tudi vožnja vedno medosebni družbeni odnos, posredovan z dogodki, izkušnjami in spektakelskimi podobami premikanja?

Odgovor na to vprašanje ni negativen, vožnje so lahko spektakelske, lahko so locirane v jedro spektakla samega, lahko pa so tudi povsem ne-

spektakelske, vendar pa to nikakor ne pomeni, da so nebistvene. Družba se dela, obnavlja, reproducira in akumulira tako skozi spektakle kot skozi vožnje. Vožnja je dogodkovni in performativni družbeni odnos, kar ima določene posledice tudi za koncept e-teksta kot vožnje.

Ne le v trenutku, ko je e-literarno besedilo postavljeno v modus vožnje, ampak tudi takrat, ko je postavljeno in distribuirano v širšem družbenem kontekstu (recimo postavljeno na svetovni splet), lahko začnemo njegovo posebnost razumevati (in interpretirati) tudi s pomočjo konceptov, ki niso ozko vezani na literarno teorijo in kritiko, ampak segajo tudi na druga področja, še posebno na ekonomsko, umetnostno-teoretsko, sociološko in politično. Pri tem, razumljivo, opuščamo zahtevo po umetnostni avtonomiji, ki je bila izrazito vezana na modernistični koncept umetnosti in literature, ki ga je relativiziral in ukinil že postmodernizem 70. in 80. let 20. stoletja (Scott Lash), čeprav so bile razprave o umetnostni avtonomiji tudi produktivne za razumevanje specifične umetnosti in njenih povezav z družbenim, na kar je referiral T. W. Adorno s stališčem, da je umetnost »družbena antiteza družbe« (8).

Za e-literarne (podobno kot za novomedijske) vsebine je značilno, da so vedno bolj kontekstualizirane, performativne in utelešene, kar pomeni, da se bistvene stvari danes dogajajo na področju, ki opušča klasični kiberpank in posthumano perspektivo, utemeljeno na kartezijanstvu in celo kiberplatonizmu v obliki, ki je na delu (ko gre za literarni kiberpank) v Gibsonovem *Nevromantu* (1997) in v klasični teoriji informacij, po kateri informacijo določa dolžina sporočila, kompleksnost in integriteta signala, pri čemer pa so kot povsem nepomembne obravnavane stvari, ki se nanašajo na materialni in telesni kontekst, v katerega se umeščajo. Danes pa je videti, da tudi novi mediji vedno bolj upoštevajo materialne in telesne podlage praks, ki jih profilirajo, prav tako pa tudi pri svoji produkciji vpeljujejo problematiko, ki zadeva biopolitiko (Antonio Negri, Eugene Thacker), probleme golega življenja (Giorgio Agamben) in utelešenja. To obzorje pa je nedvomno izziv tudi za nove projekte na področju e-literature, recimo za Bouchardonovo delo *Toucher*, ki nagovarja bralca h kompleksnejšemu izkušanju projekta z uporabo vrste vmesnikov.

V sedanjosti, opredeljeni s kapitalizmom, ki ne pušča ničesar zunaj svojega delovanja, ne bi bilo umestno, če bi e-literarno besedilo pustili »zunaj«, se pravi brez referenc na družbeno in na teorije, ki se ukvarjajo z njim. Zavedamo se, da je odločitev za takšen pristop lahko predmet kritičnega zavračanja, češ, da e-literatura živi iz svojega sveta, ki ga opredeljujejo predvsem (novo)medijske posebnosti, še posebno softver. Prav tako nam je tudi jasno, da se avtorji, ki delujejo na tem področju, praviloma ne zanimajo intenzivno za sodobne družbeno-teoretske koncepte; le redki

med njimi pišejo in programirajo e-literarna dela ob dovolj kritičnem upoštevanju njihovih socialnih podlag (tu naj, kot zgodovinske primere, omenimo predvsem feministično hiperfikcijo ženskih avtoric in prakso Alana Sondaheima v smislu pisanja, ki je kontekstualizirano in telesno), kajti specifičnost njihovih del je opredeljena predvsem z novomedijskimi lastnostmi (softver, algoritmi, potopitveni učinki, narava iger, povezljivost). Toda izziv aplikacije sodobne družbene teorije na tem področju ostaja, je aktualen. Poudarjanje specifik e-literarnega dela (kot performansa, dogodka, procesualnega teksta, entitete v smislu gibanja sem in tja (Hans-Georg Gadamer) nas usmerja k njegovi materialnosti, ki pa nikakor ni abstraktna, temveč zelo zgodovinska, spremenljiva kategorija. Zahteve po popolni avtonomiji tega področja kot izločenega iz družbenega so mimo, konec koncev je tudi softver kulturno in družbeno orodje, zato se tukaj usmerimo k zgoščenemu prikazu nekaterih ključnih teoretskih pogledov na vprašanje družbenega v sedanosti in k njihovi aplikaciji na področju e-literature.

Pri tem naj poudarimo, da referenca na družbeno ne pomeni kake politizacije e-literature (težko si je tudi zamišljati kakšen e-literarni aktivizem po zgledu tistega, ki ga opravljajo nekateri predstavniki novomedijske umetnosti, recimo zasedbo strežnikov multinacionalnih korporacij in nacionalnih represivnih ustanov), prav tako pa smo danes tudi sodobniki trenda, ki marsikje predpostavlja nadomeščanje politične paradigme z ekonomsko, celo v smislu, da je ekonomija mesto, ki proizvaja spektakelske učinke.

Ko pristopamo k poskusu definiranja e-literarnega področja tudi s pomočjo konceptov družbene teorije, stopamo na področje, ki ni tuje sodobnim teoretikom in umetnikom, ki v svojih tekstih in delih neposredno referirajo na družbeno. Ko gre za teorijo, naj tukaj omenimo besedilo *The Cinematic Mode of Production*, 2006, v katerem je Jonathan Beller, tudi ob upoštevanju Benjaminove in Eisensteinove teorije, izvedel pomemben obrat, ko je filmski način oblikovanja vizualnih vsebin razumeval kot paradigmatičen za širše razumevanje nove ekonomije zaznavanja in organiziranja kulturnih in ne le kulturnih vsebin. Beller je pokazal, da je razumevanje filma kot zgolj umetniškega in popularno-kulturnega pojava preozko, ampak ga je potrebno umestiti v širši kontekst industrijske družbe, njene produkcije, oblagovljenja in množične psihologije. »Zgodnja filmska montaža je razširila logiko tekočega traku (sekvencioniranje diskretnih, programiranih, s strojem usklajenih operacij) na področje čutnega in privedla industrijsko revolucijo k očesu ...« (9)

Tu je nedvomno bistven prehod od razumevanja filma kot avtonomnega jezika gibljivih podob k filmu kot zgodovinski paradigmi, temelječi na montaži, na rezanju in sekvencioniranju, ki je podlaga tudi fordističnemu in še posebnemu taylorističnemu načinu organiziranja proizvodnje v

industrijskem kapitalizmu. Pri tem je bistvena konvergenca med delom (za tekočim trakom) in organiziranjem vidnega polja v spektakelski, obla-govljeni družbi, kar pomeni, da se blago dematerializira, kapital pa postaja viden, seli se med podobe, znake, logotipe.

Kino kot proces, kompleks gibanja, teles in zavesti, ki ga bom imenoval kinema-tični proces, sam postane dominantni način produkcije. Vsa produkcija ne poteka prek kina v institucionalnem smislu, toda globalna produkcija je *organizirana* kot kino. Organizacija gibanja vlada zavesti – organizacija materiala proizvaja afekte. (...) Kino kapitalu priskrbi arhitektoniko logistike percepcije. Nedvomno pred-stavlja njihovo fuzijo. Iz tega sledi, da je kinematično skoraj stoletje dolgo strojno proizvajalo postmoderno. V tem smislu lahko rečemo, da je skozi dvajseto stoletje večina sveta dobesedno v kinu, sorodno načinu, na katerega so hoteli futuristi vstaviti gledalca v sliko. (Beller 109)

Film kot sedma umetnost ni koncipiran kot zapor ali tovarna, v kate-ri bi se vse vrtelo le okrog podob, ampak je polje, ki odpira in pusti, da svet stopi vanj. Med blagom, kapitalom in organizacijo proizvodnje na eni strani, ter podobami, spektaklom in zaznavnim aparatom na drugi se torej vzpostavlja vzajemno učinkovanje in vplivanje, ki pa, to je ena spodbud za to besedilo, nikakor ni nekaj, kar bi bilo neobvezujoče za e-literaturo kot področje besed-podob-virtualnih teles, ki so pogosto organizirana glede na prostorsko in filmsko sintakso (Strehovec). Tudi v e-literaturi se sreču-jemo s filmskim načinom (eksplicitno, že v naslovu referira nanj *Filmtext* Marka Amerike, 2002), kar pomeni, da veliko tistih komentarjev, ki jih Beller namenja filmu, velja tudi za kinematične e-literarne projekte, torej tiste, ki se usmerjajo h gibljivim besedam-podobam. Pri tem je, ko gre za Bellerjeve poglede, pomembno, da pri ugotavljanju družbene razsežnosti filma ne gre za kako teorijo mimezisa, posnemanja, zrcaljenja ali odražanja, temveč avtor govori o filmskem produkcijskem načinu, o svetu 20. stoletja v kinu, kar pomeni, da je bilo filmsko oblikovanje integrirano v sam pogla-vitni tok družbene produkcije in reprodukcije prejšnjega stoletja.

Od artefakta k logotipu, od fabrike h korporaciji

Temeljne družbene in kulturne obrate, ki opredeljujejo sedanje družbe-no življenje (v poznem kapitalizmu), lahko zgoščeno opišemo kot prehod:

- od industrijske družbe k poindustrijski (in informacijski),
- od dela v materialni proizvodnji k nematerialnemu delu,
- od (materialnega) artefakta k storitvi (temelječi na znanju),
- od tovarne h korporaciji,

- od fordizma in taylorizma k fleksibilni poindustrijski produkciji,
- od (materialnega) izdelka k logotipu,
- od ekonomije artefaktov k ekonomiji performativnega,
- od produkcije k prosumpciji (potrošnik je nagovorjen, njegov feedback se upošteva),
- od teksta k tekstu-dogodku, tekstu-igri in tekstu-vožnji,
- od ekonomije izdelkov k ekonomiji izkušenj in doživetij.

Ti obrati temeljijo na različnih sodobnih družboslovnih pogledih, med katerimi naj opozorimo predvsem na tiste, ki neposredno nagovarjajo tudi umetnostno in e-literarno teorijo, da vzpostavi odnos do njih. Eno takšnih je stališče Mauricia Lazzaratta: »Jezik, podobe in znaki ne predstavljajo nečesa, temveč prispevajo k temu, da se tisto pojavi. Podobe, jeziki in znaki so konstitutivni za resničnost, ne pa dejavniki njene reprezentacije. Sodobni kapitalizem se ne začneja s tovarnami: te, če sploh, pridejo kasneje. Najprej se pojavi z besedami, znaki in podobami.« (Lazzaratto) Spektakli, podobe, logotipi in performansi so vedno manj nekaj, kar je bistveno samo za umetnost, meje umetniške avtonomije in svet estetskih vrednosti jih določajo vedno manj, zato pa toliko bolj narašča njihov pomen v svetu nematerialnega dela in postfordističnega proizvodnega načina.

Znakovni nosilci so tisti, ki konstruirajo dogodkovno, dejansko so predhodniki materialnih vsebin, tovarne v smislu (težko)industrijskih produkcijskih enot so postale sekundarne, pojavijo se, če sploh, kasneje, se pravi po tistem, ko so korporacije z napadi z znakovnimi vsebinami že utrle pot korporativnemu marketingu. Sicer pa se selijo ali pa so se že preselile v tretji svet; prvi se zato ukvarja s simbolnimi operacijami in marketinškimi strategijami ter s konstruiranjem sveta, v katerega se umeščajo izdelki. Ko omenjamo takšen (umeten) svet, se lahko vprašamo, ali je ta koncept uporaben tudi na področju, ki nas v tem eseju zanima, in to je e-literatura in družbeno. Odgovor je pozitiven, Lazzarattovo stališče je pomembno tudi za razumevanje dogajanja na področju sedanjih ustvarjalnih skupnosti s področja e-literature, kajti usmerjene so k oblikovanju sveta tega področja, ki se bolj kot okrog zaključenih e-literarnih del osredotoča na simpozije, prezentacije, konference, literarne večere (branja), seminarje, delavnice in performanse, v katerih se uprizarjajo ta dela, na kar je opozoril Domenico Quaranta, ki izraza novomedijska umetnost ne uporablja, »da bi opisal prakso, temveč umetnost, ki jo kultivira posebna skupnost, ali, bolje, celotni umetnostni svet.« (Quaranta)

E-literarno področje torej lahko razumevamo na podlagi Lazzarattove misli o konstruiranju »sveta, v katerega se umeščajo izdelki« v smislu, da ne gre samo za neko produkcijo (e-literarnih del, projektov, branj, performansov), ki bi se umeščala v nedoločeno okolje in naključno iskala osmišljeval-

ce svojega početja v okviru teoretikov tradicionalnega literarnega kanona, ampak ima svoj referenčni okvir, se pravi prav poseben »svet, v katerem obstajajo e-literarne vsebine.« Za ta svet je bistveno, da ga predstavljajo prireditve, kot so različne konference (recimo Electronic Literature Organisation), festivali, publikacije, nacionalni in mednarodni raziskovalni projekti, ki obravnavajo e-literaturo, Elmcip raziskovalni projekt s svojo podatkovno bazo, avtorji, kritiki in raziskovalci, ki delujejo na različnih e-literarnih platformah. Za vse udeležence tega področja je bistveno sodelovanje v e-literarnem svetu, v ekonomiji dogodkov, spektaklov in izkušanj; to je zanje temeljno okolje, iz katerega črpajo uporaben feedback, ki jim omogoča, da so opaženi. Ti udeleženci ne ustvarjajo na pamet za zgodovino, za neke prihodnje abstraktne bralce-uporabnike, ampak za določeno skupnost, sestavljeno iz posameznikov z imeni in njihovimi institucijami. Izdelati e-literarno delo je premalo, nujno ga je tudi predvajati v skupnosti, mu najti publiko, kritike in teoretike, ki bodo referirali nanj.

Prav tako pa je, če posežemo k omenjenim pogledom Lazzaratta, pomemben prehod od reprezentacijske funkcije k funkciji konstituiranja resničnosti, kar tudi nikakor ni tuje dogajanju v svetovih novomedijske umetnosti in e-literature. Tudi, gledano zgodovinsko, sodobna umetnost že dolgo nima več predstavitvene funkcije, ampak kreativno in konstrukcijsko; koncept mimezisa nadomešča poezis. To velja tudi za področje elektronske literature, ki pa ga lahko pojasnimo tudi, kot smo videli pri vpeljavi koncepta e-literarnega sveta, z aplikacijo konceptov sodobne družbene teorije. Ker postavlja elektronska literatura v ospredje procese, dogodke in performanse, je za njeno razumevanje relevantna Virnova konceptualizacija nematerialnega dela, ki jo je razvil ob naslonitvi na aktivnost umetnika-virtuoza:

Pozorno razmislimo o tem, kar zaznamuje dejavnost virtuofov, tj. umetnikov izvajalcev. Prvič, njihovo delovanje se konča (ima svoj cilj) v samem sebi in se ne opredmeti v trajnem delu, ne odloži se v »končni izdelek« ali, drugače rečeno, v predmet, ki bi preživel izvedbo. Drugič, je delovanje, ki terja navzočnost drugega, ki obstaja samo v pričo publike.

Delovanje brez izdelka: izvedba pianista ali plesalca ne pušča za seboj predmeta, ki bi ga bilo mogoče ločiti od same izvedbe in bi lahko vztrajal, ko bi te bilo konec. Delovanje, ki terja prisotnost drugega: performans ima smisel samo, če je viden ali slišan.(36)

Ta Virnova misel ni nič manj kot za razumevanje in pojasnjevanje narave nematerialnega dela uporabna tudi za razumevanje funkcioniranja e-literarnega sveta kot interesne skupnosti, v kateri so projekti in njihovo izvajanje tesno povezana s prav posebnimi dogodki (festivali, konferen-

cam, performansi), ki so, kar smo videli ob omembi e-literarnega sveta, bistveni za njihovo življenje. Omenimo naj še en koncept, ki referira na posebno ekološko podlago novomedijske umetnosti, in je uporaben tudi na področju e-literarnega sveta, in to je koncept umetniške platforme:

Umetniška platforma je mrežna platforma, ki proizvaja umetnost. Umetniška platforma se loči od drugih portalov in umetniških entitet po številu odnosov, ki jih vzpostavlja, in po tistih, ki se v njej dinamično pojavljajo. Kot samo-organizirana in sebe-organizirajoča inštitucija je fleksibilna. (...) Umetniška platforma lahko tudi prevzame obliko križišča na presečišču različnih sistemov ali različno rangiranih igralcev in kot takšna je lahko trenutni izraz ustvarjalne moči. (Goriunova)

Umetniška platforma predpostavlja mreženje, fleksibilno institucionalnost, samoorganiziranje in kompleksne interakcije svojih sestavin, kar vse lahko deluje kot katalizator umetniške produkcije. Na njej se artikulirajo ideje, tokovi, projekti, podatkovne zbirke, tehniška inovativnost, pogledi na estetiko in oblikovanje. Koncept umetniške platforme nedvomno širi področje avtorja novomedijske umetnosti in e-literature, prav tako pa so za ti področji bistveni tudi algoritemsko mišljenje, postfordistični koncepti dela, ki, kot smo videli, vedno bolj posega na področje življenja in telesa, ter performans kot temeljna paradigma, ki se v sedanjosti na številnih področjih že uporablja tudi kot produkcijski način. Algoritemska kultura, ki je tudi eden generatorjev e-literature, poudarja performativnost, znanje, dogodkovnost, softver in problemsko-logično razmišljanje, potrebno za reševanje nalog in zapletov. Čeprav lahko v e-literaturi opazimo močne tendence k avtopoezisu in samonanašanju, je prav tako opazna njena vključenost v sodobno družbo, kar pomeni, da lahko vlečemo vzporednice med procesi v njej in ključnimi paradigmami poindustrijske družbe, za katero je bistvena postfordistična organizacija dela.

Novomedijska umetnost proti e-literaturi

Kot primer novomedijskega umetniškega dela, ki neposredno referira na organizacijski princip v postfordizmu, naj omenimo video inštalacijo Natalije Bookchin *Mass Ornament*, ki z naslovom referira na znani esej Siegfrieda Kracauerja z istim naslovom, v katerem je avtor kritično obravnaval abstraktne koreografije v nemških množičnih spektaklih iz 30. let 20. stoletja. V svoji analizi plesa skupine Tillerjevih deklet je poudaril, da plesalke, ki so vključene v ornamentalni, deseksualizirani, zelo abstraktni ples pri množičnih spektaklih, ničesar ne posnemajo, ampak delujejo z roko v roki z delavci za tovarniškim tekočim trakom, katerih gibi rok so

tayloristično dresirani in prilagojeni strojem. Med plesalkami in delavci je tekoče prehajanje, podobno tudi tistemu, ki se dogaja pri organizaciji gibljivih filmskih podob (stališče Jonathana Bellerja). Korespondence torej ni le med filmom in industrijsko proizvodnjo za tekočim trakom, ampak tudi med slednjim in plesom, kakršen se uprizarja na velikih spektakelskih prireditvah. Tillerjeva dekleta oblikujejo s svojimi gibi geometrijske oblike, za katera je značilna abstraktnost (derealizirana telesnost in seksualnost) in izživljanje v ornamentih, kar spremlja tudi kapitalistično krožno gibanje v zankah, ki značilno demonstrirajo takšen pogon. Tillerjeva dekleta plešejo s telesnimi deli, ki so videti poudarjeno izolirani; njihova koreografija je simptom kapitalizma samega. Plesni ornament zahteva podrejanje delov telesa kompleksnejšim vzorcem, recimo vrsti črt, ki pa jih nobena plesalka ne more videti. Plesni gibi posamezne plesalke so bili zato interpretirani le kot funkcionalni del sistema, podobno kot delavčeva roka pri tayloristično organiziranem delu za tekočim trakom.

»Ornament je smoter v samem sebi,« (76) je zapisal Kracauer in s tem pozornost usmeril na vakuumsko razsežnost ornamentnih oblik, ki praznijo sleherno substancialnost, vsebine. »Ornament spominja na fotografije pokrajin in mest, posnete iz zraka,« (77) kajti za kaj pri takšnih množičnih plesih gre, se dobro vidi le iz višine; ko gre za ornamentne vzorce, se ti razvidno pokažejo le s posnetkom »od zgoraj«, recimo tistim, ki so jih posredovale najvišje postavljene kamere na stadionu JLA v Beogradu med spektakli ob podelitvi Štafete mladosti. Ta »zgoraj« je dejansko merodajen, ko gre za stvari, ki jih producirajo globalni kapitalizem, vojaški stroj in množična kultura. Od Kracauerja se vrnimo k Bookchinovi, ki je v pogovoru za *Rhizome.org* kar se da precizno umestila teoretske podlage svojega umetniškega projekta v svet postfordističnega dela in s tem tudi definirala svoj odnos do Kracauerjevega teksta kot ključne reference za svoj »YouTube« novomedijski projekt.

»Kot uteleša ples Tillerjevih deklet značilnosti fordizma in taylorizma, izraža ples na YouTubu s svojim poudarkom na individualnem, domu ter individualizirani in ponotranjeni proizvodnji ključne značilnosti našega postfordističnega ekonomskega položaja.« (Kane, 2011) Tako stadionski, spektakelski ples Tillerjevih deklet (nanj referira Kracauerjevo besedilo) kot zasebni ples YouTube plesalk pred spletnimi kamerami ponotranjata temeljne sodobne družbene paradigme. Pri prvem gre za nekaj, kar referira na velike dogodke, velikoserijsko tovarniško produkcijo, logiko strojev in tekočega traku, pri drugem pa se srečujemo z veliko bolj fleksibilno in individualizirano aktivnostjo, ki pogosto poteka doma in katere mašinerija ni več mehanska, ampak je vedno bolj digitalna. »YouTube plesalka v svoji sobi izvaja na svoj način plesno dejanje, ki je hkrati tako ekstremno

zasebno kot nenavadno javno, dovršen izraz naše dobe.« (Kane) Video, vključen v ta projekt, je izgubil svojo avtonomnost, pojavlja se le kot del družbenega in kulturnega konteksta, ki naddoloča koreografije teles in njihove medijsko profilirane prakse. Za instalacijo Bookchinove je bistvena tudi tehnološka podlaga v portalu YouTube, ki vabi k povezavam od enega videa k sorodnim videom (prikazanim na desni z gumbi za klikanje), s čimer je nagovorjena kultura video distribucije, ko lahko en video sproži pravcato verižno reakcijo, ki vključuje številne manipulacije (mikse, remikse, kopije, variacije, modifikacije, *mashups*).

Poznavanje projektov novomedijske umetnosti, kamor nedvomno sodi omenjeni video Bookchinove, je pomembno za definiranje obzorja e-literature, kajti v novomedijski umetnosti so njene družbene (tudi politične) implikacije še bolj radikalizirane. Težko si je zamisliti, da e-literatura v tako radikalni obliki postavlja pod vprašaj samo ontološko strukturo področja, kot to počno nekatere usmeritve v novomedijski umetnosti, v kateri prihaja do izraza popolna opustitev umetniških funkcij, kot jih poznamo, na račun njihovih uporabnih funkcij ne le v smislu taktičnih medijev, ampak kar taktične biopolitike, torej kot poseg v življenje samo, kar demonstrirata praksa t. i. umetnosti naprav in še posebno tako radikalen projekt, kot je *Transborder Immigrant Tool*, prispevek skupine Electronic Disturbance Theatre 2.0. Zanj je značilno, da poseže k široko uporabljeni tehnologiji mobilnih telefonov z namenom, da program na njih pomaga imigrantom, ki ilegalno prečkajo mejo med Mehiko in ZDA, da najdejo najbližja mesta z zdravstveno oskrbo in predvsem vodo, kajti številni med njimi dehidrirani in dezorientirani umrejo med poskusi takšnega ilegalnega prečkanja. Orodje vključuje z Java oblikovano aplikacijo, ki jo je član te skupine Brett Stalbaum razvil z namenom, da omogoči tudi na cenениh mobilnikih sprejem GPS signalov, vendar brez možnosti, da bi bili uporabniki takrat locirani. Ta projekt lahko razumemo v smislu prehoda od taktičnih medijev k taktični biopolitiki in je nedvomno izzivalen tudi za samo umetnostno teorijo, kajti veliko bolj od umetniških funkcij je zanj pomembna uporabna vrednost v smislu neposredne intervencije v življenje samo, celo v smislu humanitarne pomoči, kar pomeni, da se srečujemo z umetniško prakso, ki je svetlobna leta daleč od t. i. estetske umetnosti.

Od slednje pa sta zelo oddaljena tudi dva, danes že zgodovinska projekta novomedijske umetnosti, ki sta tudi širila meje umetnosti, in sicer *Makrolab* Marka Peljhana in projekt *Free Range Grain* (2003–2004) skupine Critical Art Ensemble. Peljhanov projekt *Makrolab*, ki je bil javnosti predstavljen na X. Documenti (1997), je zasnovan kot laboratorij po zgledu ruskega vesoljskega plovila MIR, da bi prestrezal in hekal komunikacijske podatke različnih, tudi policijskih virov. *Makrolab* se osredotoča na mi-

gracije, komuniciranje, nadzorne sisteme in ekološke raziskave, in sicer na vmesnih področjih med umetnostjo, znanostjo in taktičnimi mediji. Za umetnostno teorijo pa je še posebno izzivalen v smislu umetniške platforme, ki omogoča, da na njej sodelujejo tudi drugi umetniki, znanstveniki in aktivisti s svojimi projekti, kar postavlja umetnika v vlogo, ki je dejansko revolucionarna; on je tisti, ki aranžira platforme, sheme in inštrumente, na katerih bodo ustvarjali (tudi) drugi.

Za *Free Range Grain* pa je značilno, da se srečujemo z raziskovalnim projektom umetniškega in aktivističnega kolektiva CAE, ki je skupaj s Beatriz da Costa in Shyh-shiun Shyu oblikoval priročen, javnosti dostopen laboratorij za testiranje hrane, ki jo uporabniki sumijo, da je gensko spremenjena in pridelana s prisiljenimi metodami. Občinstvo je bilo povabljen, da od doma prinese v galerijo, kjer je bil postavljen laboratorij, sumljive prehranske izdelke, potem pa so jih ob sodelovanju umetnikov CAE preiskali in po 72 urah ugotovili, ali so njihova sumničenja utemeljena. Jedro tega projekta je, da se tudi znanosti ne sme povsem prepustiti znanstvenikom in da se skozi umetniški aparat lahko vzpostavi raziskovanje, ki bo bolj družbeno odgovorno.

Zakaj v besedilu, v katerem nas predvsem zanima e-literatura, omenjamo ekstremne primere novomedijske umetnosti, se pravi tiste, ki širijo meje umetnosti, kot jo poznamo, na nova področja? Preprosto zaradi bližine tega področja in elektronske literature, ko gre za rabo algoritmov, programov in iskanj, ki segajo preko ustaljenih meja umetnosti in literature. Vendar pa lahko pri tem opazimo pomembne razlike. V nasprotju z iskanji novomedijske (in tudi sodobne) umetnosti, e-literatura revolucionira predvsem jezik sam, na novo definira narativnost, vzpostavlja laboratorij za izkušanje črke in besede v novomedijskih pogojih (recimo praksa e-pesniških generatorjev), izziva branje s tem, ko se usmerja k aranžmajem besed v modusu neberljivosti, vendar pa je, ko gre za izkušanje novih oblik družbenega (tistega, ki sega od verbalnih označevalcev k neverbalnim), manj radikalna od novomedijske umetnosti.

Kot primer dela, ki širi področje e-literature na področje v sedanjosti aktualnih mobilnih in lokativnih medijev, naj omenimo Bauerjev in Suterjev projekt *AndOrDada*, ki temelji na aplikaciji za mobilne telefone, pripravljeni z namenom, da se tekst generira v odvisnosti od uporabnikovega prečkanja lokacij. Aplikacija proizvede besedilo-v-spreminjanju, odvisno od uporabnikove poti (hoje, vožnje), in sicer ko začne algoritem, ki je v jedru te naprave, loviti verbalno komuniciranje, ki v realnem času poteka na Wlan omrežjih na tisti lokaciji, ki jo prečka uporabnik s takšno napravo. Tekst iz omreženega okolja potem v živo vpliva na tok besedila na zaslonu mobilnika in ga modificira. Skratka, ta projekt širi področje

e-literature s tem, ko se odpira neposrednim vplivom iz okolja, ne postavlja pa tako radikalno pod vprašaj samega področja v odnosu do zunajtekstovne in zunajumetniške resničnosti, kot to počne omenjeni projekt Transborder Immigrant Tool. AndOrDada revolucionira produkcijska, izrazna in distribucijska sredstva, medtem ko novomedijski projekti, recimo Transborder Immigrant Tool, izkazujejo radikalni premik projekta, ki je sicer narejen v umetniškem okolju in tudi razstavljan na umetniških festivalih, v smeri družbene intervencije v samo (zunajumetniško) življenje.

Na poti v algoritemsko kulturo

V poindustrijski družbi (Bell) narašča pomen storitev (z veliko znanja in veščin), prehod od artefakta k storitveni dejavnosti pa nikakor ni tuj e-literaturi, v kateri je vrsta branj organiziranih v obliki novomedijskih performansov (recimo na besedilnih inštrumentih), ki so aranžmaji določenih vsebin v času z namenom, da bi se v njih v zaporedju ekonomično izbranih korakov razrešil problem ali uvodno konfliktno stanje, ki nastopa kot generator dogajanja. Koncepti in kvalitete, ki so bistveno določali tiskano literaturo-kot-jo poznamo (recimo metafizične kvalitete, literarnost, generiranje liričnih atmosfer), niso več v ospredju e-literature, namesto njih pa narašča pomen algoritemske organiziranosti, problemskega mišljenja, mrežnega povezovanja, performansa in igerskega pristopa. To pa so kategorije, ki jih ni težko povezati s konceptom (poindustrijske, postfordistične) storitve, ki je tudi k ciljem naravnana dejavnost, členjena na ekonomično distribuirane korake (je algoritmična) in vključuje veliko znanja in inovativnosti. Tudi storitvena ekonomija kot eno poglavitnih področij poindustrijske družbe je dejansko kar se da blizu e-literaturi, v kateri se izdelava stabilnega, na tisk oprtega besedila umika fleksibilni, po algoritemskih postopkih organizirani storitvi (opredeljeni s ciljem), igranju in performansu.

Dejavnost e-literatov torej lahko interpretiramo v smislu storitve in ne kot izdelavo zaključenega in stabilnega e-literarnega dela. E-literati posežejo, recimo, v komercialno video igro (kot Natalie Bookchin z *Vsiljivko*) in jo spremenijo (njeno mačistično in militaristično usmeritev zamenjajo s feministično ali mirovniško poanto) ali pa pripravijo besedilni inštrument, na katerega bodo igrali drugi. In tudi ti »drugi«, recimo kar igralci-uporabniki-bralci v svojih kompleksnih aktivnostih (poimenovali smo jih z vožnjo) izvajajo storitve v okviru svojih branj-voženj-opravljanj nalog. Njihova storitev pogosto vključuje tudi izdelavo algoritma, s katerim se bodo približali algoritemski logiki e-literarnega dela-storitve. Bralčeva kompetenca, ki

so jo podrobno obravnavali Roman Ingarden, Wolfgang Iser in Umberto Eco, je v primeru e-literarnih projektov še stopnjavana in razširjena.

E-literat v sedanjosti praviloma ne začneja več ustvarjati kakega dela, spodbujen s takšnimi ali drugačnimi senzacijami, ki izhajajo iz doživetja (recimo ob naravnih pojavih ali družbenih dogajanjih), tudi imaginira komaj še kaj ob stvareh, ki zadevajo estetiko; tisto, kar ga v izhodišču zadene, je naloga, ki mu jo zastavljata jezik sam in tudi koda področja, v katerega je vključen in od njega nagovorjen, in to je e-literatura sama in njen bralec-uporabnik. Tudi branje samo je naloga, sofisticirana storitev, členjena na več ekonomičnih korakov, potrebnih za algoritem, ki si ga izdelava bralec, da bi uspešno prečkal e-literarno delo. Kot primer takšnega dela, ki zahteva od bralca ne-trivialen napor, da bi bilo dekodirano in razumljeno, naj omenimo J. R. Carpenterjeve *Along the Briny Beach* (2011). Ta projekt temelji na pesniškem generatorju, ki proizvaja verze, stopajoče na zaslon zgoraj in potem padajoče proti dnu zaslona, ki zarisujejo obalno črto besedilne pokrajine. Izvorna koda nalaga različne spremenljivke, ki temeljijo na drugem e-besedilu, in sicer *Taroko Gorge* Nicka Monforta.

Poleg besedila, ki se odvija okrog navpičnice, vključuje projekt tudi gibljivi tekst na štirih nivojih, ki stopa v osnovno, spuščajoče se besedilo z desne; njegovi trakovi, ki vključujejo tudi podobe, so bolj ali manj hitri, najhitrejši med njimi je tako rekoč neberljiv. Trakovi besed prinašajo navedke iz del Elizabeth Bishop, Josepha Conrada, Lewisa Carrolla, in Charlesa Darwina. Ti trakovi, generirani z JavaScriptom, prispevajo h kompleksnosti besedilne pokrajine, in ker so gibljivi, proizvedejo besedilo-dogodek, kar pomeni, da je za ta projekt bistvena tudi njegova časovna razsežnost. K dramatičnosti strukture prispeva dinamika besedilnih trakov, osnovnega vertikalnega in štirih horizontalnih, vključene so tudi podobe Briny Beacha, ki motijo enostavno branje padajočega osnovnega besedila. Branje tega besedila temelji na skakajočem skeniranju besedilne in slikovne pokrajine, na hitrem reagiranju na besedilne trakove z različnimi hitrostmi (veliko je na meji berljivega ali kar neberljivo), prav tako pa mora bralec imeti smisel tudi za programsko opremo, s katero so generirani ti besedilni dogodki. Dekodiranje pomena in lingvistično razumevanje besedila tukaj ne zadostujeta; potrebno je večkratno srečanje s temi besedilnimi dogodki, zapisovanje vtisov v beležko in izdelava postopka za to, kako se najbolj učinkovito približati temu tekstu, ki temelji na uprostorjenju, povezanim z mobilnimi besedilnimi enotami, prihajajočimi z desne, ki vnašajo nove prostore (in čase) v osnovno strukturo pesniškega generatorja. V končni fazi zaznavanja, spoznavanja in branja tega besedila je bralec-gledalec-uporabnik postavljen pred zahtevno nalogo, ko skuša z enim pogledom zaobjeti celoto vseh besedilnih trakov in razumevati ta nemiren, živčen tekst kot kompleksen dogodek.

Tehnokultura po prvem desetletju 21. stoletja, opredeljena z razmahom družbenih mrež, je izrazito algoritemska, kar pomeni, da zahtevajo sodobne kulturne vsebine algoritemski pristop. Pri tem pa se srečujemo z dvema razredoma algoritemskih aplikacij, in sicer s tistim, ki temelji na zahtevi, da mora posameznik-uporabnik spoznati algoritem, ki je podlaga določeni vsebini, da bi lahko stopil vanjo in jo razumel, in z drugim, ki ga izvajajo pametni algoritmi strojnih sistemov, kar bistveno vpliva na epistemološko področje. Primer prvega razreda je igranje računalniških iger, kjer je pogoj za igralčev uspeh njegovo poznavanje ali rekonstruiranje (skrivnega) algoritma, ki je na delu pri igranju. »Igrati igro pomeni igrati kodo igre. Zmagati pomeni poznati sistem. In *razložiti igro* potemtakem pomeni razložiti njen algoritem (se pravi, odkriti njen paralelni 'alegoritem').« (Galloway 183) Podobno stališče je že pred Gallowayem razvil tudi Manovich: »Ko igralec napreduje skozi igro, obenem postopno odkriva pravila sveta, ki ga igra ustvarja. Uči se njene skrite logike – na kratko, njenega algoritma.« (Manovich 222). Primer druge skupine pa so algoritmi, uporabljeni za organiziranje in upravljanje uporabnikove participacije na velikih družbenih omrežjih in na internetu sploh v naslednjem smislu: »Ko sem začel pisati o 'algoritmični kulturi,' sem ta izraz večinoma uporabil zato, da sem opisal, kako se je začelo razvrščanje, klasificiranje, hierarhiziranje in organiziranje ljudi, lokacij, predmetov in idej na podlagi sistemov za strojno procesiranje informacij. *Delo* v kulturi je postalo naraščajoče algoritmično, še posebno na nekaterih področjih življenja.« (Striphas)

Tovrstna algoritemska kultura je v jedru današnje internetske kulture in socialnega mreženja, ko vrsta (strojnih) algoritmov bistveno opredeljuje posameznikovo obnašanje in delovanje, zaznavanje in mišljenje, druženje in sodelovanje. Primera zanjo sta Googlov PageRank kot tehnologija, ki določa pomembnost spletne strani glede na število povezav nanjo, in Facebookov algoritem EdgeRank, ki določa, katera izmed povezav je za uporabnika najpomembnejša in se zato najpogosteje pojavlja, in katere vrste vsebin se morajo pojaviti pogosteje od drugih. Takšni algoritmi tudi posredujejo med naravnimi in programskimi jeziki, med pomensko bogatimi jeziki ljudi in formaliziranimi jeziki strojev, kar omogoča, da postajajo tudi vsebine, opisane z naravnimi jeziki, berljive s stroji.

Algoritemska kultura je kultura algoritemsko organiziranih (praviloma s programsko opremo nadzorovanih in upravljanih) vsebin, zato zahteva algoritemsko, probleme razrešujoče mišljenje in z njim povezano in organizirano delovanje. Slednje temelji na postopkih, ki temeljijo na kar se da ekonomičnih in skrbno izbranih korakih, s katerimi se razreši problem in doseže cilj. Gre za kulturo, ki je z ozirom na Snowovo ločitev »dveh kultur«, in sicer kulture naravoslovcev in kulture literarnih intelektualcev,

tretja kultura (prim. Victoria Vesna,) in skuša preseči tradicionalno delitev in z njo povezane (družbene, kulturne) konflikte.

Kot primer e-literarnega projekta, ki referira prav na drugi razred algoritmov, naj omenimo *Writing to be found* (2011) Johna Cayleya kot eksperimentalni projekt pisanja z Googlom, za katerega osnovno filozofijo je bistveno spoznanje, da smo našo kulturo izročili Googlu v zameno za še nikoli poprej izkušan in svoboden dostop do kulture, zdaj pa je Google tisti, ki nam to kulturo vrača in odseva nazaj. Oblikuje ogledalo, napravo, dispozitiv tudi za vso besedilno dediščino. Cayley je zato začel eksperimentalno pisati ob sodelovanju z Googlom, kajti »Google je tam, kjer iščemo jezik in vse vrste jezikovnih oblik, vključno z estetskimi. Postal je naš privzet portal za privzeti korpus.« (Cayley)

Ta opis nekaterih lastnosti algoritemske kulture nas uvaja k problematiki, ki jo tudi odpira elektronska literatura. Naša hipoteza je, da je to praksa, ki je bistveno vraščena v svet algoritemske kulture, in jo je lažje razumeti iz nje, kot pa v smislu nadaljevanja poznane, recimo kar literarne kulture in interpretacij, ki jih prispevajo t. i. literarni intelektualci. Namesto iskanja vezi s tradicijo (z literaturo kot jo poznamo, vezano na tisk, in vključeno v kulturo literarnih intelektualcev) je, ko gre za elektronsko literaturo, bolj smiselno iskati povezave tega področja s sorodnim področjem algoritemske kulture, in sicer z novomedijsko umetnostjo, v omejenem obsegu pa celo z drugimi tehnokulturnimi praksami (recimo igranjem video iger in vidžejstvom). Prav tako lahko e-literaturo povežemo s področjem digitalne pismenosti oz. novomedijske pismenosti v smislu sposobnosti orientiranja in navigiranja v svetu novih medijev.

Čeprav je e-literatura vraščena predvsem v algoritemsko kulturo, so zanj bistvene tudi lastnosti, ki so zajete v izrazih softverska, digitalna in novomedijska kultura, prav tako pa je za besedilno ustvarjalnost v novih medijih pomembna še ena kultura, in sicer vmesniška (Johnson). Svet ničel in enic, ki ga generirajo, urejajo in nadzorujejo računalniški programi, se neposredno ne odpira množičnim uporabnikom, ampak posredno preko vmesnikov kot posebnih naprav, katerih konfiguracija je bistvena za njihovo izkušanje. Ko slišimo, da bo določena digitalna vsebina (podatkovna zbirka) na razpolago preko takšnega vmesnika, v določenem pogledu že vemo, kaj lahko pričakujemo. Obzorje pričakovanj je določeno z vmesnikom, ne le medij, tudi vmesnik profilira sporočilo.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997 [1970].
- Balides, Constance. "Virtual Spaces and Incorporative Logics: Contemporary Films As Mass Ornaments." *MIT communications forum*. Splet 13. apr. 2011. <<http://web.mit.edu/comm-forum/papers/balides.html>>.
- Bauer Rene, Suter Beat. »AndOrDada«. 2008. Splet 24. feb. 2013. <<http://elmcip.net/creative-work/andordada-0>>.
- Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books, 1973.
- Beller, Jonathan: *The Cinematic Mode of Production*. Hanover in London: UP of New England, 2006.
- Bookchin, Natalia. "Mass Ornament", 2009. Splet 9. maj 2012. < <http://vimeo.com/5403546>>.
- Bouchardon, Serge. "Touch, Toucher". *E-Literature Collection 2*. Splet 13. feb. 2012. <http://collection.eliterature.org/2/works/bouchardon_toucher.html>.
- Carpenter, C. R. "Along the Briny Beach." Splet 13. feb. 2013. <<http://luckyssoap.com/alongthebrinybeach/alongthebrinycredits.html>>.
- Cayley, John. "Writing to be Found and Writing Readers." *Digital Humanities Quarterly* 5.3 (2011). Splet 19. feb. 2013. <<http://digitalhumanities.org/dhq/>>.
- Critical Art Ensemble. "*Free Range Grain*" (2003-2004). Splet 28. feb. 2013. <http://www.homeshopbeijing.org/nichilema/?page_id=58>.
- Debord, Guy. *Družba spektakla*. Ljubljana: ŠOU, 1999. (Koda).
- Electronic Disturbance Theatre 2.0. 2007-2008. "Transborder Immigrant Tool". Splet 26. jan. 2013. <<http://vimeo.com/27222287>>.
- Eskelinen, Markku. *Cybertext Poetics. The Critical Landscape of New Media Literary Theory*. New York, London: Continuum, 2012.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. London: Sheed&Ward, 1975.
- Galloway, Alexander R. *Teorija video iger. Eseji o algoritemski kulturi*. Ljubljana: Maska, 2011.
- Gibson, William. *Nevromant*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Goriunova, Olga. "Autocreativity and Organisational Aesthetics in Art Platforms". *Fibreculture Journal*, 17, 2011. Splet 14. april 2012. <<http://seventeen.fibreculturejournal.org/fcj-115-autocreativity-and-organisational-aesthetics-in-art-platforms/>>.
- Jameson, Fredric. *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi-Razprave, 1992.
- Johnson, Steven. *Interface Culture*. New York: HarperEdge, 1997.
- Kane, Carolyn. Dancing Machines: An Interview with Natalie Bookchin. Splet 31. avg. 2011. <<http://rhizome.org/editorial/2009/may/27/dancing-machines/>>.
- Kracauer, Siegfried. *The Mass Ornament*. Weimar Essays. Translated, edited and with an introduction by Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Lash, Scott. *Sociology of Postmodernism*. London in New Yoork: Routledge, 1990.
- Lazzarato, Maurizio. "Struggle, Event, Media". Prev. Aileen Derieg. Splet 19. dec. 2011. <<http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/en>>.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.
- Murray, Janet H.: *Hamlet on the Holodeck*, Cambridge: The MIT Press, 1997.
- Peljhan, Marko. Makrolab. Documenta X. Short Guide/Kurzführer. Ostfildern: založba Cantz, 1997. 184-185.
- Quaranta, Domenico. "The Postmedia Perspective. Rhizome.org." Splet 15. apr. 2012. <<http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/>>.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore: John Hopkins UP, 2001.

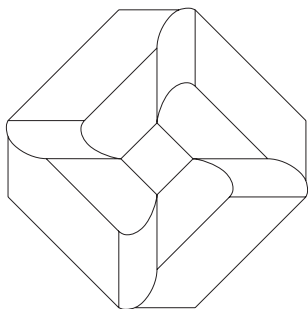
- Strehovec, Janez. "Attitudes on the Move. On the Perception of Digital Poetry Objects". *CyberText Yearbook 2002-2003*. Ur. M. Eskelinen in R. Koskimaa. Research centre for contemporary culture University of Jyväskylä, 2003, 39–55.
- – –. "Digital Literary Text as a Play and a Ride". *OLE Officina di Letteratura Elettronica. Lavori del Convegno*. Ur. Lello Masucci in Giovanna di Rosario. Napoli: Atelier Multimediale edizioni, 2011. 381–393.
- – –. "Digital Poetry Beyond the Methaphysics of Projective Saying". *Regards Croises. Perspectives on Digital Literature*. Ur. Ph. Bootz in Ch. Baldwin. Morgentown: West Wirginia UP, 2010. 63–83.
- – –. "The Software Word: digital poetry as a new media-based language art". *Digital Creativity* 15. 3 (2004): 143-158. Splet 13. apr. 2013, doi: 10.1080/14626260408520176.
- Striphas, Ted. "Who speaks for culture?" Splet 26. okt. 2011. <<http://www.thelateageof-print.org/2011/09/26/who-speaks-for-culture/>>.
- Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. Prev. Isabella Bertoletti et al. New York: Semiotext(e), 2004.
- Wardrip-Fruin, Noah. *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies*. Cambridge, MA/London: The MIT Press, 2009.

Electronic Literature and New Social Paradigms

Keywords: literature and society / digital art / new media / electronic literature / algorithmic culture / post-Fordism / new social paradigms

Rather than being a continuation of print-based literature, e-literature is a novel practice of experimental writing that foregrounds the new media specificity and the new approaches to writing in programmable media by demonstrating that the institution of the author and literariness as we know it are at stake. Along with the new media specificity (e-literary text is displayed on the screen, stored in digital storage devices, and controlled by software), the e-literary text is embedded in the social in a way that demonstrates some of the key features of current social paradigms. This article explores the shifts of new social paradigms that have influenced e-literary writing and contributed to the birth of the e-literary world as an institution, which enables new media-shaped e-literary pieces to be recognized as works of e-literary art. In doing so, the concept of e-literary service is introduced to describe the specificity of e-literature in terms of goal-oriented and performative practice that leaves aside the institution of stable e-literary work. This article also places great emphasis on understanding the very specific nature of e-literature through its interactions with the new media art.

Razprave



»*La mère, la mère, toujours recommencée*«: materno poreklo Paula Valéryja iz Kopra in Trsta

Boris A. Novak

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
Boris-A.Novak@guest.arnes.si

*Avtor, slovenski prevajalec Valéryje poezije, razgrinja biografsko dejstvo, ki ni dovolj znano ne v Franciji ne v Italiji ne v Avstriji ne v Sloveniji, da materna linija pesnikovega porekla izvira iz Kopra in Trsta. Skozi številne podobe Morja odseva podoba Matere, kar je v francoščini zaradi enakozvočnosti teh dveh besed še toliko bolj izrazito (*la Mer – la Mère*). Fanny Grassi je pokopana skupaj s sinom Paulom in drugimi družinskimi člani na Morskem pokopališču v francoski sredozemski luki Sète.*

Ključne besede: francoska poezija / Valéry, Paul / literarni motivi / morje / mati / Sredozemlje / Koper / Trst

La mer, la mer, toujours recommencée!
Paul Valéry: *Le Cimetière marin*

Morje in Mati: uvod

Morsko pokopališče (Le Cimetière marin) je nemara najbolj slavna pesem Paula Valéryja (1871–1945). Objavljena je l. 1922 v zbirki *Čari*. (Izvorni naslov *Charmes* je neprevedljiv v vseh konotacijah, saj ga pesnik v podnaslovu etimološko izvaja iz latinske besede za pesem – *Deducere carmen*.) V tej pesnitvi Valéry preplete hvalnico Morju z elegičnim upesnjevanjem minljivosti in smrtnosti. Tematsko izhodišče je imenovano že v naslovu: *Le Cimetière marin* je pokopališče v starodavni francoski sredozemski luki Sète, kjer so pokopani člani rodbine Valéry in kjer je našel svoje zadnje počivališče tudi sam pesnik.

Poleg vseh drugih razsežnosti izjemno bogatega in razvejenega pesniškega sveta je bil Paul Valéry tudi pesnik Mediterana, in sicer v dvojnem smislu te oznake: Morje je ena izmed obsesivnih tem njegovega pesništva, za sredozemsko kulturo značilna čistost izraza pa bistveno odlikuje tudi njegovo poetiko. Čeprav se je mladostna pisava Paula Valéryja

formirala pod močnim vplivom Mallarméjeve poetike, svojemu »Učitelju (Mojstru – *Maître*)« pa je sledil tudi s sintezo modernistične svobode jezika in diamantno izbrušene lepote klasičnih pesniških oblik, se Valéryjev izraz s svojo svetlobo in klasičnim občutkom za mero bistveno razlikuje od radikalnega Mallarméjevega hermetizma.

V pričujočem članku bi rad pokazal, da je Morje v poeziji Paula Valéryja v isti sapi tudi simbol Matere. Pri tem igra pomembno vlogo modrost, skrita v francoskem jeziku, saj sta besedi *la mer* (morje) in *mat* (*la mère*) enakozvočnici, obe ženskega spola. Zato sem v naslovu tega članka znameniti verz iz prve kitice *Morskega pokopališča* »*La mer, la mer, toujours recommencée*«, kar sem prvotno prevedel kot »To morje, zmeraj znova porojeno« (Valéry, *Lirika* 60), črkovno spremenil v »*La mère, la mère, toujours recommencée*«. Slovenski ekvivalent bi lahko bil: »Mati, mati, zmeraj znova porojena.«

Paul Valéry je vse življenje gojil izjemno intenziven čustven odnos do matere, svojo samopodobo pa je tako na osebni kot javni ravni utemeljeval na materni liniji prednikov. Razumevanje te čustvene komponente Valéryjevega pesniškega sveta je v čudnem protislovju z njegovo poetiko, ki strogo zavrača biografsko metodo tradicionalne literarne zgodovine.

Čista in surova poezija

Med Mallarméjem in Valéryjem se je razvilo pesniško in osebno razmerje oče – sin, s katerim je starejši pesnik kompenziral smrt svojega sina Anatola pri starosti osmih let l. 1871 (*nota bene*: istega leta se je rodil Valéry!), mlajši pesnik pa odsotnost (čustveni hlad in zgodnjo smrt) svojega očeta. Po Mallarméjevi smrti l. 1898 je za dvajset let prenehal pisati poezijo. Značilno je, da na pogrebu, ko naj bi se v imenu mlajše pesniške generacije poslovil od *Učitelja*, Valéry ni zmozel izreči niti besede: dušil se je v solzah. Na prigovarjanje prijatelja, pisatelja Andréja Gida, je l. 1920 objavil svoje mladostne pesmi pod naslovom *Album starodavnih stibov* (*Album de vers anciens*). Pri urejanju mladostnih pesmi pa ga je ponovno zgrabila strast po pesnjenju: nastali sta pesnitev *Mlada Parka* (*La jeune Parque*, 1917) in pesniška zbirka *Čari* (1922), ena najbolje komponiranih knjig pesmi v zgodovini svetovne lirike. Tu je Valéry udejanjil ideal svoje poetike, za katero velja oznaka *čista poezija* – *poésie pure*. Poetika *čiste poezije* pa predstavlja le enega izmed polov Valéryjevega literarnega sveta; rad je namreč eksperimentiral tudi z odprtimi načini pesniškega izražanja, kakršen je prosti verz, iznašel je izviren, valéryjevski slog pesmi v prozi, za poetiko zrelega in poznega Valéryja pa je značilna hibridna mešanica literarnih zvrsti, pri kateri je včasih nemogoče razločiti, ali gre za pesem ali prozo,

aforizem ali stih, esejistično razmišljanje ali dnevniško izpoved. Kot sem predlagal (Novak, *Pogledi* 158), bi to odprto in eksperimentalno razsežnost Valéryjevega pisanja lahko v nasprotju s *poésie pure* imenovali *poésie brute* – *surova poezija*, po naslovu enega izmed ciklov pesmi v prozi iz knjige *Melanž* (*Mélange*), ki je izšla l. 1939 (*Oeuvres I* 351–359, *Lirika* 104–109).

Veliko presenečenje pa je čakalo literarne zgodovinarje po Valéryjevi smrti: v njegovi zapuščini so našli nič manj kot 261 *Zvezčkov* (*Cahiers*) ter v njih kar 26.000 za časa življenja neobjavljenih strani – sad njegovega neutrudnega jutranjega dela. *Zvezčki* so s pogumom pisave, čustveno energijo in brezkompromisno odkritostjo postavili na glavo uveljavljeno in že nekoliko dolgočasno podobo Paula Valéryja kot konzervativnega mojstra do popolnosti izbrušene, pretirano racionalne in zato v našem času že »zastarele« poezije. Za objavo jih je pripravila lucidna in neutrudna, žal že pokojna avstralska literarna zgodovinarica Judith Robinson-Valéry, žena pesnikovega sina Clauda.

Paul Valéry je preziral literarnozgodovinski pozitivizem, ki je z biografskimi razlagami geneze pesniških del reduciral estetsko polivalenco umetniških besedil. V študiji *Villon et Verlaine* je takole odpravil ta problem: »Kaj vemo o pesnikih Svetega pisma, o avtorju Pridigarja, o osebi, ki je ustvarila Visoko pesem? Ta častitljiva besedila ne izgubijo ničesar od svoje vrednosti. In kaj vemo o Shakespearu? Niti tega, ali je sploh napisal *Hamleta*.« (*Oeuvres I* 428–429) Priznaval pa je, da je biografski postopek včasih neizogiben, kot ravno v primeru Villona in Verlaina.

Valéryjev koncept *čiste poezije* pa ne razveljavlja le (avto)biografskih referenc, temveč gre celo dlje, saj iz obzorja pesniških vrednot radikalno izključi kategorije »predmeta«, »vsebine«, »misli« ali »ideje«. V *Komentarjih k Čarom* (*Commentaires de Charmes*), objavljenih v knjigi *Variété III* l. 1936, je Valéry zapisal: »Poezija sploh nima za cilj, da bi komurkoli sporočala kakršenkoli določni pojem, – temu mora služiti proza.« (*Oeuvres I* 1510)

Od tod slavna vzporednica med poezijo in plesom na eni strani ter prozo in hojo na drugi strani. V *Pesnikovi beležnici* (*Cahier d'un poète*), prvem delu *Pesnikovih spominov* (*Mémoires d'un poète*), napisanih l. 1927, lahko preberemo lucidno prisposodbo: »Ples nima namena, da bi me od tod transportiral kamorkoli drugam; prav tako ne **čisti verz ali petje (ni le vers, ni le chant purs)**.« (*Oeuvres I* 1449) Najradikalnejše formulacije pa najdemo v zbirki esejističnih aforizmov *Tel Quel – Takšen kakršen* (ta naslov si je pozneje izposodila znana strukturalistična revija): »Poetična ideja je tista, ki bi v primeru, če bi jo predstavili v prozo, zahtevala še en verz.« (*Oeuvres II* 485) In: »**Vseбина** (tema: sujet) pesmi je za sámo pesem enako tuja, hkrati pa pomembna, kakor je za človeka njegovo **ime**.« (*Oeuvres II* 548)

Včasih je v Valéryjevem kartezijskem racionalizmu mogoče zaslediti tudi koncepcije, značilne za Heglovo estetiko. Tipično valéryjevsko

zveneča formulacija iz zbirke *Tel Quel*, da »misel mora biti skrita v stihu kot hranljiva vrednost v sadežu« (*Oeuvres II* 547), je poetična transpozicija zgodovinske definicije iz Heglovih *Predavanj o estetiki*, da je umetnost »das sinnliche Scheinen der Idee (čutno svétenje Ideje)«.

Valéry je v svojih esejih vselej poudarjal racionalno naravo pesniškega »ustvarjanja«. *À propos*: zavračal je romantično retoriko, ki je umetniški ustvarjalnosti podeljevala malone božanske attribute – za poezijo nikoli ni uporabljal glagola pisati (*écrire*), temveč vselej delati (*faire*). Na ta način je Valéry nadaljeval in radikaliziral tisto linijo (avto)refleksije poezije, ki jo je vzpostavil Edgar Allan Poe s svojim esejem »Pesniški princip« (*The Poetry Principle*), nad katerim sta se tako navduševala Baudelaire in Mallarmé. Prav Valéry je vpeljal sodobni pomen izraza poetika (*la poétique*) – dejstvo, ki je danes pogosto pozabljeno. To njegovo zgodovinsko zaslugo je poudaril in analiziral Tzvetan Todorov (*La «poétique»* 123; *Valéryjeva* 759). Modernost njegovega koncepta poetike je – paradoksalno – prav v vrnitvi k arhaičnemu in etimološkemu pomenu tega izraza: glagol *poiein* v stari grščini pomeni kratko malo *narediti* (franc: *faire*). Njegov latinski ekvivalent, ki je reduciral grški izraz na *tehniko*, je *productio* (franc.: *la production*), *proizvodnja*. Ob imenovanju za profesorja poetike na prestižni akademski instituciji Collège de France (brez formalnega doktorata!) je l. 1937 v nastopnem predavanju Valéry kristaliziral to misel na nenavadno preprost in pregnanten način: »Gre nazadnje za povsem preprost pojem **narediti**, ki ga hočem izraziti. Narediti, le **poiein** ...« (*Oeuvres I* 1342) V *Razpravi o estetiki* (*Discours sur l'esthétique*), s katero je Valéry nagovoril drugi kongres *Estetike in umetnostnih ved* l. 1937, objavljeni v knjigi *Variété IV*, je Poetiko definiral kot »Poietiko«, francosko »Poétique« (*Oeuvres I* 1311).

Valéryjeva vrnitev k starogrškemu pojmu je blizu tendenci Martina Heideggerja, s to razliko, da je nemški mislec kritiziral kartezijansko tradicijo kot pozabo izvorov mišljenja, medtem ko lahko Valéryja imamo za »poslednjega kartezijanca«.

Pri njegovem vztrajanju, da poezija ni nič drugega kot specializirana operacija jezika, gre malone za nekakšen lingvistični fundamentalizem, kakor ga med drugim izraža v članku »Pouk poetike na Collège de France« (*L'enseignement de la poétique au Collège de France*), objavljenem v knjigi *Variété V*: »Literatura je in ne more biti nič drugega kot vrsta razširitve (extension) in aplikacije določenih lastnosti Jezika.« (*Oeuvres I* 1440)

Od tod izvira tudi sklep, izpeljan v eseju *Pismo o Mallarméju* (*Lettre sur Mallarmé*) iz l. 1927: »Če že moram pisati, potem bi neskončno rajši pri polni zavesti in popolni bistrosti napisal kakšno šibko delce, kakor da po milosti transa, ves iz sebe, ustvarim najlepšo umetnino.« (*Oeuvres I* 640; *Hommage* 713)

Valéry je v prvem odstavku *Pesnikove beležnice* definiral svoj pesniški projekt na način, ki bi v tradicionalnem kultu romantične umetniške subjektivnosti veljal za dobesedno nepoetičnega: »POEZIJA. Mar je nemogoče, uporabljajoč čas, pridnost, občutljivost, željo, postopati v skladu z redom, da bi prišli do poezije?« (*Oeuvres I* 1447; *Pesnikova* 754)

Značilno je, da je Paul Valéry iz poetike kot pesniškega proizvajanja jezika z gnusom izključil pojem navdiha, inspiracije. Udaren in duhovit je v tem smislu aforizem iz zbirke *Tel Quel*: »Navdih je hipoteza, ki reducira avtorja na vlogo opazovalca.« (*Oeuvres II* 484)

Zavračanje sentimentalnosti je torej ena izmed ključnih potez Valéryjeve poetike in njegovega koncepta *čiste poezije*.

Zgodovina družine

Vsi ti citati, ki kažejo Valéryjevo esteticistično zanikanje pomena izven-literarne »stvarnosti« za »proizvodnjo« poezije, so bili nujen predkorak, da bi lahko načeli vprašanje prepada, ki ločuje njegovo »teoretično« in »praktično« poetiko. Ker imamo opraviti z enim izmed najboljših pesnikov in obenem najbolj lucidnih intelektualcev 20. stoletja, je ta prepad pri njem skrbno prikrit, a ključen. Kot sem analiziral v študiji »Valéryjev paradoks«, spremni besedi k svojim prevodom njegovih pesmi, vlada pri njem eklatantno protislovje med teorijo, ki iz poezije izključuje vsakršen izraz čustev, in pesniško prakso, ki predstavlja »eno samo gigantsko eksplikacijo njegovega Ega« (Valéry, *Lirika* 153; Novak, *Po-etika* 183). Jedro te *potlačitve (refoulement)* leži – kakor zmeraj – v zgodovini družine in otroških izkušnjah.

Ne v Franciji ne v Italiji ne v Avstriji in ne v Sloveniji ni dovolj znano biografsko dejstvo, da Paul Valéry po materni liniji izvira iz Kopra in Trsta. Celó Michel Jarrety, pomemben literarni zgodovinar in profesor na Sorbonni, ki je napisal doslej najbolj sistematično in natančno biografijo Paula Valéryja (2008), obravnava to problematiko na precej sumaričen način: na 1.200 straneh te izjemne knjige je materni liniji pesnikovega porekla posvečenih le 5–6 strani (13–18).

Pesnikova hči, gospa Agathe Rouart-Valéry, ki je pripravila *Biografski uvod (Introduction biographique)* za prvi zvezek *Del (Oeuvres)* Paula Valéryja, ki je izšel v knjižni zbirki *Plejada (Bibliothèque de la Pléiade)* l. 1957, omenja imeni pesnikove babice Jeanne di Lugnani, rojene v Kopru l. 1800, in matere Fanny Grassi, rojene v Trstu l. 1831 (11–12).

Ti dejstvi sta me kot prevajalca Valéryja osupnili in sem ju seveda vključil v biobibliografsko poglavje (165), ki je spremljalo moje prevode v zbirki *Lirika* založbe Mladinska knjiga l. 1992, žal doslej edine knjižne izdaje

poezije tega velikega francoskega pesnika na Slovenskem. (V program jo je sprejel sijajni urednik Aleš Berger, »secesijsko« elegantna knjižna oprema Matjaža Vipotnika pa je podpirala lepoto teh pesmi.)

Intimna pomembnost teh dejstev za samo družino Valéry pa se mi je razkrila šele pozneje, novembra 1993, ko sem kot organizator humanitarne pomoči za begunce iz Jugoslavije in pisatelje iz obleganega Sarajeva bil povabljen za uvodnega govornika na tradicionalni slavnostni večerji Francoskega PEN kluba v Parizu. Med razgrinjanjem te tragedije sem omenil, da mi je uspelo dokončati prevod pesnitve *Mlada Parka* na začetku vojne: v tem dramatičnem obdobju, zaznamovanem s sovraštvom in nasiljem, mi je Valéryjeva lirika v urah nespečnosti ponujala otok lepote in miru. Po mojem govoru se mi je približala lepa stara gospa: imel sem občutek, da jo od nekod poznam, obenem pa sem bil povsem prepričan, da je nikoli nisem srečal. Nato sem doumel: na njenem obrazu sem prepoznal plemenite poteze njenega očeta Paula Valéryja, ki sem jih poznal po fotografijah. Gospa Agathe Rouart-Valéry je bila zelo očarljiva in topla. Prvi stavek, ki mi ga je namenila, je bil močno presenetljiv in pomenljiv: »Pa veste, gospod, da družina Valéry izvira iz vaših krajev?« (*«Et savez-vous, Monsieur, que la famille Valéry provient de votre région?»*) To sem vedel, nisem pa vedel, da je to dejstvo tako pomembno za sámo družino. Ganilo me je pismo, s katerim se mi je 26. januarja 1994 gospa Rouart-Valéry zahvalila za poslani izvod *Lirike*:

Dragi Boris Novak,

ko sem se šla, skorajda nevedel, pogovarjat z neznancem, ki sem ga ravnokar poslušala v tišini vseh zbranih ... nisem vedela, kaj naj »mu« povem po vsem, kar ste nam pripovedovali.

Pretresljiv kontrast med pričo tragične stvarnosti in poznavalcem Mallarméja, Valéryja ... in celo prvih strani neke izdaje *Plejade*, me navdaja s presunjenostjo vse od trenutka, ko sem prvič zagledala *Liriko* ... ne da bi znova vedela, kaj naj vam povem glede tega lepega dela, enako nemega kot zgovornega v svojem dvojnem jeziku!!

Biografski podatki, ki jih je gospa Rouart-Valéry pripravila za *Plejado*, se odlikujejo s treznim in zadržanim tonom. Ko govori o Jeanne di Lugnani, ki je izvirala iz starodavne beneške aristokratske rodbine, ne imenuje številnih kapitanov in štirih kardinalov – najbolj izpostavljena osebnost je Giuseppe di Lugnani, konzervator Tržaške knjižnice, »ki je v tem mestu veljal za najbolj učenega človeka svojega časa« (11).

Ključna postava med predniki je nedvomno pesnikov ded Giulio Grassi, podjetnik in diplomat. Značilno pa je, da biografski podatki o Grassiju ne izvirajo od Paula Valéryja, temveč od njegovega starejšega brata Julesa, ki je izkazoval neprimerno več zanimanja za zgodovino dru-

žine. Kot je očitno, je bil Jules krščen v čast svojega deda, katerega je tudi poznal bolje od svojega mlajšega brata – v trenutku dedove smrti l. 1874 je imel Jules enajst, Paul pa le tri leta. Pozneje je Jules Valéry postal dopisni član Akademije moralnih in političnih ved (*l'Académie des Sciences morales et politiques*) in častni dekan Pravne fakultete Univerze v Montpellieru, ki je danes poimenovana po njegovem mlajšem bratu Paulu.

Prav Julesu Valéryju dolgujemo dragocene podatke o tržaškem in koprskem poreklu družine. Posredoval jih je Renéju Dollotu, francoskemu diplomatu, ki jih je objavil v samostojni publikaciji *Predhodnik italijanske enotnosti – prednik Paula Valéryja: Giulio Grassi (1793–1874)* [*Un précurseur de l'Unité Italienne – l'aïeul de Paul Valéry : Giulio Grassi (1793–1874)*] v knjižni zbirki *Études italiennes (Italijanske študije)* l. 1932.

À propos: kopijo te biografije (z Dollotovim posvetilom pesniku) je Judith Robinson-Valéry l. 2002 po raziskovalnem obisku Kopra poslala gospodu Salvatorju Žitku, konzervatorju Pokrajinskega muzeja; ta se – mimogrede – nahaja v čudoviti palači Tacco, ki je pripadala eni izmed rodbin Valéryjevih prednikov. G. Žitko, ki pripravlja zgodovinopisni članek o koprskih prednikih Paula Valéryja, mi je ljubeznivo posredoval ta vir, za kar se mu prisrčno zahvaljujem. Obisk gospe Martine Boivin-Champeaux, vnukinje Paula Valéryja in hčerke gospe Agathe Rouart-Valéry, ter slovesnost v palači Tacco 6. decembra 2012 sta ponudila priložnost za primerjavo zgodovinopisnih podatkov in družinskih spominov.

Kljub dejstvu, da se ne strinjam z določenimi političnimi implikacijami Dollotovega članka (že naslov izdaja, da gre za proslavljanje italijanskega iredentizma), je treba priznati, da vsebuje podatke, ki so ne le nepogrešljivi, temveč tudi fascinantni.

Jules Valéry in René Dollot sta bila očitno vira za genealoško informacijo, ki jo je gospa Agathe Rouart-Valéry vključila v »Biografski uvod za Plejado«. Ta biografija se začneja z naslednjo beležko: »1793: v Genovi se rodi Giulio Grassi, sin Charlesa Grassija in Laure Bianchi di Lavegna di Castelbianco. Oče njegovega prapradedca, Charles Antoine de Grassi, poročen z Anne-Marie Visconti, nečakinjo milanskega nadškofa, se je naselil v ligurijski prestolnici v 17. stoletju.« (Valéry, *Oeuvres I* 11) Aristokratsko poreklo in sorodniška zveza z znamenito rodbino milanskih vojvod Visconti sta torej omenjena le posredno, decentno.

René Dollot uvodoma podaja plavzibilno razlago, da Trst dolguje svoj vzpon v 19. stoletju padcu vloge Benetk po tem, ko so Francozi vkorakali v mesto Svetega Marka 16. maja 1797: »Zavetje ljudi vsakršnega možnega porekla in vseh ras, Nemcev, Grkov, Turkov, Arabcev, Italijanov, to kozmopolitsko mesto, ki šteje komaj 36.000 prebivalcev, privlači pogumne in podjetne ljudi, ki jih je dotlej usoda preganjala.« (Dollot 8)

Na tem mestu je treba takoj intervenirati: Dollot sploh ne omenja Slovencev, ki so – skupaj z Italijani – tvorili avtohtono prebivalstvo Trsta. Sodeč po prvem popisu prebivalstva, ki so ga organizirale avstrijske oblasti l. 1846, z indikacijo maternega jezika kot kriterija etnične pripadnosti, so imeli v samem mestu Italijani takrat rahlo večino (43.941 prebivalcev ali 54,72%), tretjino so tvorili Slovenci (23.000 prebivalcev ali 31,5%), poleg teh dveh večjih skupnosti pa je Trst takrat štel tudi 8.000 Nemcev, 3.069 Judov itd. (Deželjin *Elementi* 38; *Tuji* 37) Ta etnična struktura zadeva zgolj mesto samo; vse vasi okoli Trsta in v kraškem zaledju so bile popolnoma slovenske. Brisanje Slovencev ne le na ravni pravic, temveč tudi na ravni (samo)podobe tega mesta, je značilno za italijanski nacionalizem. Tudi dandanašnji smo žal vse prepogosto priče tej poniževalni obravnavi, celo v literarni zgodovini: mit Trsta kot multikulturnega mesta skoraj vselej izbriše slovenski segment kulture, ki se na ta način spreminja v molčeči substrat na trojni meji med romanskim, germanskim in slovanskim svetom. Postmodernistična nostalgija proslavlja Trst Stendhala, Joycea in Itala Sveva, ne pa tudi Trst Kosovela, slovenskega avantgardista, ki se s pomočjo številnih prevodov v zadnjem času vzpenja na mesto enega najpomembnejših pesnikov 20. stoletja v mednarodnem okviru.

Da bi bila mozaična podoba Trsta popolna, je treba upoštevati tudi navzočnost hrvaške in srbske skupnosti.

V ta kompleksni kontekst je vstopil Giulio Grassi. Svojo kariero je začel kot vojak: mobiliziran l. 1812 v rezervno stotnijo genovskega okrožja (*département* – v napoleonskem času je namreč Genova pripadala Franciji), je kmalu prejel našitke podčastnika (*sergent*) in rano v nogo (Dollot 8). Padeč Napoleona ga je prisilil, da se je pridružil svojemu očetu, ki se je imenoval Charles-Joseph Grassi in ki je izkoristil priložnost ter se nastanil v Trstu. Tu Giulio Grassi hitro napreduje:

Tudi njemu je sreča naklonjena, kajti njegov prihod sovpada z nenavadnim razvojem pomorskega zavarovalništva v Trstu. . [...]

Avgusta 1833, posnemajoč angleško skupino, ki je imela prvotno svoj sedež v kavarni (*café*) nekega Lloyda in si je pri njem izposodila tudi ime, so se tržaške zavarovalnice odločile, da ustanovijo servis za zbiranje informacij, v tistem času precej redkih in fragmentarnih, o gibanju ladij. Avstrijski Lloyd takrat še ni bil podjetje za pomorsko plovbo; to je postal šele 2. avgusta 1836.

Novoustanovljenemu uradu je manjkal le animator. Zavarovalničarji so izbrali Giulia Grassija, ki ga lahko imamo za prvega tajnika Zveze, čeprav formalno ni nosil tega naziva. (Dollot 9–10)

Skrajšajmo: Giulio Grassi se je uveljavil kot pomemben podjetnik in eden izmed »stebrov« tržaške družbe, čeprav ni nikoli postal avstrijski državljan (kar sicer tudi ni bil pogoj za njegovo delo). Naj o njegovem nad-

vse uspešnem delovanju priča le droben detajl: med obiskom avstrijskega cesarja in cesarice v Trstu septembra 1844 »jima je prav Giulio Grassi predstavil delegacijo pomorskih kapitanov« (Dollot 11). Ta anekdota bo izkazala svoj dvomni pomen šele pozneje.

Babica Paula Valéryja po materni strani Jeanne (Giovanna) di Lugnani se je rodila 18. aprila 1800 v Kopru. Pripadala je družini starodavnega beneškega plemstva, ki je že stoletja živelo v Kopru. Rodovnik rodbine Lugnani kaže, da se je Jules (Giulio) di Lugnani, rojen v Kopru 29. junija 1673, poročil z Livio del Tacco 6. februarja 1677 (Dollot 18).

Giulio Grassi se je poročil z Jeanne di Lugnani 29. avgusta 1824; vse štiri hčere iz tega zakona so se rodile v Trstu, najmlajša hči, Marianne-Françoise-Alexandrine, imenovana Fanny, mati Paula Valéryja, 2. julija 1831.

Biografski uvod v *Plejadi* omenja zgodovinsko dejstvo, da je Fanny Grassi imela »za krstnega botra slavnega admirala Bandiero, katerega sinova Attilio in Emilio, njena otroška prijatelja, sta bila zaradi zarote zoper Avstrijo obsojena na smrt in ustreljena« (Valéry, *Oeuvres I* 12). Resnica je celo nepri- merno bolj dramatična: oče, baron Francesco de Bandiera, je bil kot admiral nadvse lojalen avstrijskemu cesarstvu in cesarju (Dollot 14). Njegova sinova sta si izbrala drugačne prioritete: brata Bandiera sta se povezala z Mazzinijem in l. 1842 postala člana gibanja *Mlada Italija*. René Dollot pri- poveduje njuno zgodbo z entuziazmom nacionalne romantike 19. stoletja:

Naslednje leto zasnujeta nenavadno dejanje, romaneskni podvig, ki se je izjalo- vil, da osvojita *Bellono* – kakor se je imenovala avstrijska admiralska ladja, ki je vodila levantinsko floto, zasidrano v Smirni, ki ji je poveljeval njun oče in na katero se je Attilio vkrcal kot njegov pribočnik, Emilio pa kot praporščak. Nekaj mesecev pozneje ju ovadijo. Attilio se z begom izogne aretaciji; Emilio, ki je med- tem postal pribočnik admirala Paulucija v Benetkah, se mu pridruži, zahvalju- joč prijatelju Giulio Ascaniu Canaleju, ki ga pretihotapi iz Trsta na Krf. Zaman baronica Bandiera, ob očitnem ponižanju, prinese svojima sinovoma avstrijsko pomilostitev. Njuna usoda je že zapečatenata. Prelevila sta se v maščevalca žrtev nedavnih zarot v južni Italiji. 16. julija 1844 se izkrcata blizu Catrone v Kalabriji, petindvajsetega pa sta skupaj z Domenicom Morom in šestimi tovariši ustreljena v Cosenzi, v dolinici Romito. Njuni ostanki danes počivajo v cerkvi *San Giovanni e Paolo*, tem beneškem Panteonu. Ne poznam lepših postav iz italijanske zgodovine tega obdobja. [...]

Fanny, se pravi mati Julesa in Paula Valéryja [...] se bo vse življenje spominjala, kako se je v otroštvu igrala z Attilijem in Emilijem, katerih žrtvovanje je v Trstu, kjer sta bila dobro znana, pretreslo duhove. (14–16)

Z vsem spoštovanjem do te tragične zgodbe je le treba opozoriti, da je bila Fanny Grassi, rojena l. 1831, kar 21 let mlajša kot Attilio in 12 let mlajša kot Emilio; brata Bandiera sta izgubila življenja, ko je bila stara 13 let. Gre le za enega izmed številnih inkonsistentnih podatkov v poročilu

Renéja Dollota, ki je očitno prikrožil nekatera zgodovinska dejstva svojim političnim simpatijam. Tako, denimo, trdi, da naj bi bil uradni jezik v avstrijski vojni mornarici – italijanščina: »Avstrijska vojna mornarica, ki so jo do l. 1848, česar ne smemo pozabiti, sestavljali skoraj izključno Benečani in kjer so na ladjah kot uradni jezik uporabljali italijanščino ...« (14) Pri tej trditvi gre bodisi za nepoznavanje ali za nepriznavanje zgodovinske resnice: jezik poveljevanja v vsej armadi habsburškega imperija, vključno z vojno mornarico, je bil seveda – nemščina! Zaradi etnične strukture častnikov in mornarjev pa so v vsakodnevni praksi uporabljali več, ponavadi tri jezike:

1. Uradni, poveljevalni jezik »K. und K. Kriegsmarine« je bila nemščina;
2. občevalni jezik je bila italijanščina, natančneje beneški dialekt – in še natančneje: vzhodna varianta beneškega dialekt, kakor so jo govorili na tržaških ulicah;
3. »jezik palube« je bila ponavadi hrvaščina, zaradi dejstva, da je večina mornarjev izvirala iz Dalmacije, Istre in jadranskih otokov. (Deželjin, *Elementi* 50; *Tuji* 49)

Sleherna ladja je bila torej ploveči babilonski stolp, trojezični svet, multirpna in konfliktna, a plodna koeksistenca jezikov in kultur.

Usoda bratov Bandiera kaže naraščanje napetosti, poglobljajoči se prepad med Tržačani, ki vztrajajo pri zvestobi Avstriji, ter njihovimi somiščani, ki se identificirajo z Italijo. V tej konstelaciji ne smemo podcenjevati tudi političnega interesa Francije za Trst, kot kaže naslednja beležka: »Čeprav imajo med sorodniki Petronia, zloglasnega frankofila, so se Lugnaniji zapisali v spomin z neoporečno zvestobo Habsburžanom.« (Dollot 17) Zvestobo, ki je zet Giulio ni delil! Njegova identifikacija z italijansko stvarjo je prišla na dan l. 1848, v okviru marčne revolucije, ki je stresla temelje dotedanje Evrope:

Prve novice so prispele v Trst 15. marca; šestnajstega so tam izvedeli za padec Metternicha, sedemnajstega pa je guverner de Salm uradno razglasil Ustavo, ki so jo oktrorirali Habsburžani in ki je predvidevala tudi ustanovitev Nacionalne garde. Obenem so si sledile manifestacije ljudstva. [...]

Že sedemnajstega je bila ustanovljena Nacionalna garda. Varovati Ustavo, vzdrževati red v notranjosti države in zagotoviti integriteto Države zoper vsakršno agresijo [...]: tako je bilo njena trojno poslanstvo, toliko težje, ker je niso sestavljali le Avstrijci. [...]

Z oznako zavarovalničarja in številko 696 se ime Giulia Grassija pojavi na prvem natisnjem seznamu, 2. marca pa brez kakršnegakoli naziva podpiše neki razglas: »za Začasno Komisijo, Giulio Grassi«. Prejšnji večer so ga namreč z aklamacijo izvolili za »vodjo prve komisije, ustanovljene z namenom, da organizira Nacionalno gardo v Trstu,« in njenega začasnega poveljnika. (23–24)

Giulio Grassi je dobil v roke neformalno moč v najbolj občutljivem trenutku krize. Ker je to moč uporabljal *zoper* Avstrijsko cesarstvo in *za*

italijansko stvar, so mu avstrijske oblasti ta položaj odvzele. Med proavstrijskimi manifestacijami so demonstranti »s kamenjem razbili nekaj šip na stanovanju, kjer je živel nekdanji poveljnik Nacionalne garde, na severni strani trga Ponterosso, sedanje tržaške tržnice.« Povod za ta napad naj bi bil, »ker so videli, da je gospa Grassi za oknom razvila trobojnico« (34–35).

Kot nagrado za proitalijansko dejavnost je Kraljevina Sardinija (predhodnica poznejše Kraljevine Italije) 14. januarja 1850 imenovala Giulia Grassija za konzula v Trstu, očitno s podporo Massima d'Azeglia, piemontskega ministra zunanjih zadev ... vendar mu avstrijske oblasti niso dale agremaja! V povzetku pogovora s knezom Schwarzenbergom, ministrom za zunanje zadeve Avstrijskega cesarstva, je vojvoda de Brignole-Sale podal naslednjo razlago: »V času, ko je bil poveljnik, je g. Grassi v več prilikah ponudil dokaze svojih tendenc, ki so bile naklonjene italijanski stvari. Kadarkoli so izbruhnila nesoglasja med Nacionalno gardo in ljudstvom, ni nikoli zamudil priložnosti, da bi se izrekel zoper Avstrijo.« (29)

Usoda Giulia Grassija v Trstu je bila torej zapečaten; z družino je moral zapustiti tedanjo Avstrijo. Naselili so se na drugem koncu Sredozemlja, v prelepem pristaniškem kraju Sète; toponim so v tistem času še pisali kot Cette. Tu je Giulio Grassi končno postal konzul Kraljevine Sardinije, nato pa Italije ... vendar ne v Avstriji, ampak v Franciji. Tu je tudi umrl l. 1874. Tu se je njegova najmlajša hči Fanny l. 1861 poročila s carinskim uradnikom Berthélémyjem Valéryjem; bil je korziškega porekla, rojen v kraju Bastia l. 1825, po starem pravopisu pa so njegov priimek še pisali kot Valérj. Tu sta se rodila oba njuna sinova – Jules 6. julija 1863 in Paul 30. oktobra 1871.

Kulturnopolitična stališča Paula Valéryja

Kakšne so bile za pesnika posledice zgoraj orisanega tržaškega porekla? Najprej izrazita dvojezičnost, ki mu je odprla oči za kulturne razlike ter načelno enakovrednost in dostojanstvo sleherne kulture. Med obema vojnama je Valéry propagiral nujnost kulturnega sodelovanja z neskončno vrsto predavanj po različnih evropskih deželah; očitno je bila to njegova vizija preseganja čedalje bolj zaostrenih mednarodnih konfliktov, ki so nazadnje izbruhnili v drugo svetovno vojno.

Prav v tej luči, se pravi bolj zaradi kulturne politike kot zaradi poezije, smo ga najprej spoznali tudi Slovenci. Prvi prevod Valéryja v slovenščino datira iz l. 1925, ko je Pavel Karlin, pri nas znan tudi kot eden izmed prvih prevajalcev Baudelaira, v *Ljubljanskem zvonu* objavil članek »Iz nagovora Paula Valéryja na banketu pariškega zborovanja PEN-klubov«. V njem

Karlin citira »Govor PEN klubu« (*Discours au PEN Club*), ki ga je pesnik pripravil za banket kongresa Mednarodnega PEN-a v Parizu l. 1925, ko se je pod predsedstvom angleškega pisatelja Galsworthyja zbralo približno 250 književnikov iz različnih dežel, s slavnostnimi zdravljicami pa so na banketu nastopili Galsworthy, Valéry, Duhamel, Heinrich Mann in drugi. Besede, ki jih je Valéry izgovoril ob tej priložnosti, so bile lucidne in preroške:

Razumljivo je, da se zemljemerci, narodni ekonomski in tovarnarji vseh plemen morejo koristno sestati, zakaj posvetili so se študijam, oklenili so se zanimanj, katerih predmet je samoedin in istoveten.

Toda pisatelj! ... Toda možje, katerih poklic temelji naravnost na njihovi rodni govorici, katerih *umetnost obstaja potemtakem v razvijanju tega, kar najdoločneje – in morda najkervoločneje – loči narod od naroda!* ... Kaj pomeni zborovanje tistih, ki v vsakem narodu nujno delujejo, da bi ohranili, ojačili in izpopolnili najboljčutljiveše ovire, najznatnejše in najjasnejše razločke, ki osamujejo tisti narod od vseh drugih narodov? Na kakšen način je tak shod mogoč?

Tu, gospodje, je treba poklicati na pomoč čudež. In to je bil, naravno, čudež ljubezni.

(Valéry, *Oeuvres I* 1359; Karlin 572)

Valéry je sklenil ta govor s svojo priljubljeno referenco: spomnil se je svojega mladostnega *Učitelja* Mallarméja, ki je literarno umetnost dvignil na raven metafizike:

... Iz vse svoje duše je mislil, da vesoljstvo ne more imeti druge svrhe, ko da končno proizvede popolni izraz samega sebe. »Svet,« je dejal, »je ustvarjen, da bi došel do lepe knjige.« Ni mu našel drugega zmisla. Ker mora po njegovem prepričanju končno priti do lastnega izraza, je mislil, da vsi tisti, ki *izražajo*, vsi tisti, ki *žive za porast jezikovnih sil*, pomagajo pri tem velikem poslu in izvršujejo zanj vsak svoj mali del ...

Ta knjiga, gospodje, je v vseh jezikih.

(Valéry, *Oeuvres I* 1361; Karlin 573)

Njegovo prijateljstvo z Rainerjem Mario Rilkejem jasno kaže, da se je zavedal kompleksne identitete Srednje Evrope. Kar zadeva kulturno vlogo Trsta, velja omeniti dejstvo, da so *Devinske elegije*, eno izmed največjih pesniških del 20. stoletja, tesno povezane z Rilkejevim bivanjem na gradu kneginje Turn und Taxis v Devinu blizu Trsta; tam je napisal *Prvo elegijo* po neki nevihtni noči. Prav Trst je skupni imenovalec med Valéryjem in Rilkejem: mesto, iz katerega so bili Valéryjevi predniki izgnani, je mesto, v katerem je Rilke pol stoletja pozneje našel svoje pesniško zavetje.

Posrednik med njima je bil Valéryjev mladostni prijatelj André Gide, ki je nemškega pesnika poznal iz obdobja, ko je bil tajnik kiparja Rodina. V pismu Gidu je Rilke takole izrazil svoje navdušenje ob odkritju Valéryja:

»Bil sem sam, čakal sem, vse moje delo je čakalo. Nekega dne pa sem bral Valéryja in sem vedel, da je moje čakanje končano.« (Jarrety 486) V pismu z dne 28. aprila 1921 Rilke poroča Gidu o svojem prevodu *Morskega pokopališča*: »Ne morem vam izraziti globokega čustva, ki me je navdalo ob branju Arhitekta ter [...] nekaterih drugih Valéryjevih spisov. Kako je mogoče, da ga skozi tako dolga leta nisem poznal?! Pred nekaj tedni sem, poln entuziazma, prevedel tiste druge »resnično morske besede« – kitice Morskega pokopališča (*Nouvelle Revue française* z dne 1. junija 1920), in verjamem, da gre za enega mojih najboljših prevodov! ...« (prav tam)

Med literarno turnejo, ki ga je peljala čez Švico v Italijo, je Valéry aprila 1924 prvič obiskal »neznane prijatelja«, kot je imenoval Rilkeja, ki je bil že neozdravljivo bolan; grad Muzot v švicarskih Alpih, kjer je srednjeevropski pesnik tedaj bival in kjer si je na vrhu stolpa organiziral delovno sobo, je mediteranskega pesnika navdal z najglobljo grozo, ki je prišla na dan tudi v spominskem zapisu po Rilkejevi smrti dve leti pozneje:

Zelo majhen grad, strašno samotni, zgrajen sredi dovolj žalobnih gora, s starinskimi, zamišljenimi sobami in ozkimi dnevi; srce se mi je stisnilo. [...] Nikoli nisem zaznal tako izločene eksistence, večnih zim v tako čezmerni intimnosti s tišino, tolikšne svobode, ponujene vašim sanjam, bistvenim duhovom, ki so preveč koncentrirani in se nahajajo v vaših knjigah, neobstojnem genijem pisave, močem spomina. Dragi Rilke, vi, ki ste se mi zdeli zaprti v čistem času, navdajala me je bojazen za vas spričo življenja, ki je bilo preveč enolično in ki je skozi identične dneve razločno dajalo slutiti smrt. (Jarrety 565)

Analizirati politična stališča Paula Valéryja ni lahko, saj jih je le redkokdaj izražal direktno, temveč so razpršena po vsem njegovem esejističnem opusu. Toliko bolj zanimivi sta besedili, ki ju lahko označimo kot politična traktata: mladostno razmišljanje »Nemško osvajanje« (*Conquête allemande*) iz l. 1896 je nastalo v ozračju francosko-nemških sovražnosti in je povzročilo pri nemških nacionalistih globoko in dolgotrajno zamero, ki so jo dale nemške okupacijske oblasti med drugo svetovno vojno staremu pesniku tudi čutiti. (Po drugi strani velja omeniti, da je l. 1927 Valéry z velikim uspehom predaval v Berlinu, kar so mu nekateri kolegi iz Francoske akademije zamerili.) *Principi čiste in uporabne an-arhije* (*Les principes d'anarchie pure et appliquée*) pa so nastali na predvečer druge svetovne vojne in jih je pesnikov mlajši sin François objavil l. 1984 pri založbi Gallimard, skupaj s svojim komentarjem. Gre za zbirko jedrnatih esejističnih zapisov in aforizmov, za katere je mogoče uporabiti formulacijo *antipolitika*, ki jo je lansiral madžarski pisatelj György Konrád. Valéryjeva politična stališča so bila nenavadna mešanica mladostnega simbolističnega esteticizma, akademskega konzervativizma in anarhizma. Z drugimi besedami: bil mu je tuj slednji kolektivistični fanatizem.

Naj med njegovimi osebnimi stiki omenimo, da se je 13. aprila 1924 – neposredno po druženju z Rilkejem v Švici – ob priložnosti svojega predavanja v Milanu Valéry srečal z Gabrielom D'Annunziem, ki mu je »izkazal izjemno prijateljstvo« (Valéry, *Oeuvres I* 47). Pred svojo razkošno graščino *Il Vittoriale* je D'Annunzio sprejel svojega gosta razprtih rok (dobesedno). »Bil je to kraljevski objem (poviteženje: accolade),« je pozneje komentiral Valéry (Jarrety 567). Veliki »junak« je svojemu pesniškemu kolegu razkazal imponantno zbirko svojih oblačil in čevljev ter letalo, ki ga je uporabljal v vojaških akcijah l. 1918. Ne more torej biti dvoma, da je Valéry poznal politična stališča in »junaštva« svojega velikodušnega gostitelja, vprašanje pa je seveda, ali so mu bile povsem jasne vse tragične posledice te »pesniške svobode«, kot je »osvoboditev« – se pravi osvojitve in pripojitve – Reke, Istre in Dalmacije Italiji ob koncu prve svetovne vojne. Iz ohranjenih pisem je očitno, da sta se tikala in da je bil Valéry, sicer vselej tako kritičen, fasciniran; D'Annunzia je opisal s pridevniki »gentil, fou, puéril et rococo – ljubezniv, nor, otročji in rokokojski« (Jarrety 567).

Takoj nato je odpotoval v Rim, kjer je dvakrat predaval v Circolo di Roma in kjer ga je lepo sprejel Giuseppe Ungaretti, ki se je takrat tudi dobričal fašistom; Duce mu je pravkar napisal predgovor za zbirko liričnih biserov *Allegria – Radost* (prav tam). Konferenci, posvečeni da Vinciju (Valéry mu je že v mladosti, l. 1894, posvetil briljanten esej »Uvod v metodo Leonarda da Vincija«), je predsedovala sestra italijanskega kralja, kar govori, o izjemnem spoštovanju, ki ga je francoski pesnik užival v Italiji. Nato sta se »z Mussolinijem v njegovem jeziku pogovarjala o sodobni intelektualni situaciji« (Valéry, *Oeuvres I* 47). Valéry je v pismu ženi poročal o tem srečanju z Mussolinijem; in čeprav ga ni direktno politično komentiral, je optika opisa pritajeno ironična in kritična: »Včeraj sem videl obred v Svetem Petru ... Davi sem videl fašiste, ki so vzklikali Mussoliniju ... Nato sem videl lutkovno predstavo (Guignol) na obrežju, ki me je močno zabavala. Te tri reči tvorijo celoto Rima. In to Rima, ki je teater, kjer si lahko izbiraš človeško ali božansko komedijo ...« (prav tam). Da si Valéry ni delal iluzij glede italijanskega diktatorja, je razvidno iz komentarja v *Zvezkih* (*Cahiers CX¹* 752; Jarrety 568): »Lénine – Mussolini: *ecce aevum* (lat.: taka je epoha)«.

Kot član Francoske akademije je imel Valéry tudi stike z maršalom Pétainom. Za časa druge svetovne vojne, ko je bila Francija razdeljena med nemško okupacijsko cono in t. i. »zone libre« (Pétainov vichyjski režim, ki je odkrito služil Hitlerju in izvajal antisemitsko politiko, kar Francoze še danes travmatizira), je stari pesnik pokazal več poguma kot večina njegovih mlajših kolegov. Ob smrti filozofa Henrija Bergsona, ki je bil Jud, je Valéry 9. januarja 1941 v Francoski akademiji držal poslovlilni govor, v katerem

je poudaril Bergsonovo moralno avtoriteto (Valéry, *Oeuvres I* 66). Njegova posmrtna hvalnica je bila v domovini zamolčana, general de Gaulle, francosko odporniško gibanje in zavezniki pa so jo razumeli kot dejanje svobodomiselnosti in intelektualnega dostojanstva. Vichyjska vlada ga je za kazen odstavila s funkcije direktorja Mediteranskega centra v Nici, ki jo je opravljal od l. 1933. V času, ko so mnogi drugi pisatelji kolaborirali, nemške okupacijske oblasti l. 1942 niso dale dovoljenja za papir, potreben za tisk Valéryjevih *Slabih misli* (*Mauvaises Pensées*), kar je praktično pomenilo prepoved knjige; pospremile so jo s komentarjem: »Zakaj pa ne napiše Dobrih misli?« (67)

Ob smrti Paula Valéryja tik po koncu druge vojne, 20. julija 1945, je general de Gaulle ukazal državni pogreb. 24. julija zvečer so krsto ob svečavi bakel nosili od trga Victor Hugo do trga Trocadéro, kjer je bila položena na katafalk s francosko zastavo; študentje so bedeli ob krsti, množica pa je defilirala vso noč. Naslednjega dne je general de Gaulle vodil pogrebno slovesnost; Francija se je poslovila od pesnika z državnimi in vojaškimi častmi. 27. julija 1945 so Paula Valéryja pokopali v rodbinski grobnici na Morskem pokopališču v Sètu (71).

Morsko pokopališče (Le Cimetière marin)

Značilno je, da »Biografski uvod v Plejado«, ki ga je pripravila pesnikova hči Agathe Rouart-Valéry, poudarja materno linijo in marginalizira očetno linijo porekla (11–12). Ta izbor očitno sledi čustveni prednosti, ki jo je Paul Valéry izkazoval materi in ki prihaja do polnega izraza v njegovih *Zvezkib*.

V psihoanalitični študiji »Valéry, anksiozni intelektualec« je Judith Robinson-Valéry razgrnila družinske odnose in prišla do sklepa, da pogostnost podobe materinskih prsi v vsem njegovem pesniškem opusu, predvsem pa v pesnitvi *Mlada Parka*, kaže globoko Valéryjevo navezanost na mater. Za mlajšega sina je očitno izkazovala posebno, pretirano skrb in zaščitniški impulz. Judith Robinson-Valéry izpelje iz materine skrbi logičen sklep – bolešno zaskrbljenost in negotovost sina (15): »Po klasičnem psihološkem obrazcu, po katerem vzrok in posledica nenehno spodbujata drug drugega, je njena zaskrbljenost vplivala na nastanek zaskrbljenosti in negotovosti pri njem.« Celó v starosti osemindesetih let pesnika preganja strašljiv spomin na nevihto, pred katero se je – triletni deček – skríl v varno materino naročje:

Moji spomini?

Na dan velike nevihte, prižet ob mater. Sveta Barbara in Sveti Simeon. Imel sem največ tri leta. In môra ogromnega pajka. (Valéry, *Cahiers XXII* 870; Robinson-Valéry 15)

Značilen je tudi poetičen fragment iz *Zvezkov*: »Rad bi se prižel ob svojo mater. Ona je tisti ženski del bitja, tista nežna in blaga popolnost, tisti mir v solzah, slovo, prepustitev, tista sveta noč, dar zavetja, ki ga ponujamo tistim, ki jih najbolj iskreno ljubimo, ženski vseh žensk.« (Valéry, *Cahiers*, VIII 547; Robinson-Valéry 14)

Očeta, tipičnega Korzičana svojega časa, je Paul doživljal kot patriarhalno strogega in hladnega človeka, mater pa kot poosebljenje topline. V mladeniških letih, ko se je ovedel tudi socialnega konteksta, je razvil prezir do očeta, ki je bil »zgolj« carinski uradnik, in povzdigoval prednike po materini liniji, ki so bili aristokrati. Tudi v kulturnem smislu veliki francoski pesnik Paul Valéry nikoli ni opustil italijanske razsežnosti svojega porekla: za italijansko književnost in kulturo je do konca dni izkazoval živ interes in naklonjenost. Mati je tu odigrala ključno vlogo. Kot vse kaže, se Fanny Grassi kljub dolgemu življenju v novi domovini nikoli ni dobro naučila francoščine. Julesovo in Paulovo otroštvo je bilo dvojezično: mati je z otrokoma govorila italijansko, medtem ko je oče, Korzičan, svoje očetovske ukaze sporočal po francosko. S sinom Paulom je do konca življenja pogosto komunicirala v italijanščini, kar je gotovo stopnjevalo občutje skrivnega zaveznitva, tako rekoč zarotniške medsebojne pripadnosti. Značilno je, da so jo v pesnikovi družini po rojstvu otrok imenovali *Nonna* – italijanski vzdevek za babico, ki ga dobro poznamo tudi vsi Slovenci, ki smo na tak ali drugačen način povezani s Primorjem in Krasom. Priče navajajo, da je do konca življenja v trenutkih nenadnih čustvenih reakcij pesnik samodejno posegel po italijanščini. Michel Jarrety v svoji biografiji posrečeno pravi, da je bil »materni jezik (langue maternelle)« francoskega pesnika Paula Valéryja dobesedno – italijanščina (24).

Vse to govori, da je ta mojster francoskega jezika v najglobljem kotičku svojega bitja bil in ostal – Italijan. Pomenljiv je v tem smislu zapis ob novici o smrti matere 18. maja 1927, v visoki starosti šestindevetdesetih let, v zvezku, naslovljenem *Éphémérides* (*Enodnevnice* ali *Listni koledar*), ki je delno v italijanščini (Valéry *Cahiers*, XII 232; Robinson-Valéry 13):

Je voudrais faire un petit recueil sur elle pour moi seul.
Per essa toccavo al settecento venezian.
Benedetta sia che così serenamente ci lascai.

V francoščini: Rad bi napisal drobno zbirko pesmi o njej le zase.
V italijanščini: Skoznjo sem se dotaknil beneškega osemnajstega stoletja.
Bodi blagoslovljena, ki si nas zapustila tako spokojno.

Kot mlajši brat je Paul ob vsej ljubezni čutil tudi bolečo ljubosumnost do osem let starejšega brata Julesa, še posebej, ko je ta po očevi smrti tudi

uradno prevzel skrbniško vlogo v odnosu do mladoletnega Paula, kar je očitno opravljal z vso zaščitniško in najbrž preveč pokroviteljsko skrbnostjo. Značilne so v tem smislu okoliščine prve literarne objave Paula Valéryja: brat Jules je, očitno z najboljšimi nameni, brez Paulove vednosti aprila 1889 poslal njegovo pesem *Sen (Rêve)* literarni reviji *Revue maritime* v Marseillu, ki jo je tudi objavila (Valéry, *Oeuvres I* 17), kar je mladega avtorja navdalo z »divjim gnevom in občutkom nedovoljenega vdora v njegov notranji svet« (Robinson-Valéry 19).

Vsa ta družinska konstelacija je pri Paulu očitno porodila občutek manjvrednosti in ogroženosti, ki se je stopnjeval tudi zaradi kompleksa telesne šibkosti. Judith Robinson-Valéry analizira Paulovi strategiji preseganja te dvojne stiske na zgledno jungovski in adlerjanski način: z umikanjem vase ter z občutjem »izločenosti, različnosti in enkratnosti«, po drugi strani pa s nadkompenzacijo občutja inferiornosti v smeri »težnje do moči, vsiljevanja svoje volje in samopotrjevanja« (21). Tu je torej psihološki izvor tistega umetniškega perfekcionizma, ki je na tako briljanten način zaznamoval Valéryjevo liriko, predvsem v fazi simbolistične, *čiste poezije*.

A vrnimo se k razmerju med Materjo in Morjem. Dva fragmenta iz *Mlade Parke* dokazujeta to simbolno korelacijo: verzi 13-16 (Valéry, *Oeuvres I* 96, *Lirika* 17) ter sklepni distih te dolge lirske pesnitve, ki jo sestavlja 512 aleksandrincev (*Oeuvres I* 110, *Lirika* 37):

Que fais-tu, hérissée, et cette main glacée,	Kaj počneš, naježena, z ledeno roko,
Et quel frémissement d'une feuille effacée	In kako izbrisan list še ždi visoko
Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ? ...	Sredi vas, razgaljeni otoki nedrja ? ...
Je scintille, liée à ce ciel inconnu ...	Jaz blestim, služabnica neznanega neba ...
* * *	* * *
Feu vers qui se soulève une vierge de sang	O plamen, ki se mu devica iz krvi izroča
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant!	pod zlatniki svojega hvaležnega naročjal

V Valéryjevem sistemu elementov sta ključna dva simbola, ki sta v isti sapi naravna in posvečena: Mati in Voda (Morje). Največje, naravnost pindarovske ode Vodi je v moderni dobi zapel prav Valéry. Mitološki lik Narcisa, s katerim se je Valéry vse svoje življenje identificiral in ga upesnil v treh magistralnih besedilih različnih obdobjih, je nerazdružljivo povezan z ogledalom vode, kot kaže že uvodna katica v aleksandrincih napisane mladostne pesnitve *Narcis govori – Narcisse parle* (Valéry, *Oeuvres I* 82, *Lirika* 13):

O frères! Tristes lys, je languis de beauté
 Pour m'être désiré dans votre nudité,
 Et vers vous, Nymphes, Nymphes, ô Nymphes des fontaines,
 Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.

Bratje! O cvetovi, venem od lepote,
Ker sem zaželen med vami, sred golote,
Vam pa, Nimfe, Nimfe, Nimfe vseh studencev
Tiho nosim dar – iz solz spleteno vence ...

Pesem v prozi *Sen (Rêve)* iz zbirke *Melanž* kaže, da je Voda naravni pesnikov element, v katerem telesno uživa (Valéry, *Oeuvres I* 309, *Lirika* 84):

Neka ženska z menoj sredi polja *jasnega*. Opazujeva nekakšno zapuščeno zgradbo, *jasno*. Voda teče proti zevajočim vratom; na stopniščnem presledku *jasna* voda, ki – brž ko prestopi prag – teče po stopnicah, jih pokriva in potaplja. Ženska me vleče za seboj. Korakava skozi precej visoko vodo, sestopajoč. Spuščanje vode naju pelje k vratom, kjer ponovno najdeva dan, na neznanskem jezeru, kamor se steka voda. Jezero je *jasno*, nenavadno prozorno, izjemno globoko. Plavava po sredi skozi *jasno* vodo in zelenje, izredno *jasno* in polno svetlobe. Svetloba je modra. Vidiva telesa plavalcev. Obenem me navdajata strah in zamaknjenost nad to *jasno* globino, kjer so noge tako presenetljivo svobodne in bele. *Na dnu* vidiva zeleno pokrajino, polno svetlobe, pozlačeno z mehkim soncem, pesek miren in moder.

Ta svetlobe polna pokrajina v *jasni* globini jezera je Valéryjeva podoba raja. Zato so tudi njegovi religiozni obredi namenjeni Vodi, Morju, Oceanu. Značilen je v tem smislu sonet *Zgubljeno vino (Le vin perdu)* iz zbirke *Čari* (Valéry, *Oeuvres I* 146, *Lirika* 57):

J'ai, quelque jour, dans l'Océan,
(Mais je ne sais plus sous quels cieux),
Jeté, comme offrande au néant,
Tout un peu de vin précieux ...

Nekoč sem Oceanu v globino
(Obala mi ušla je iz spomina)
Izlil, kot darovanje za praznino,
Le kapljico najžlahtnejšega vina.

Fanny Grassi je pokopana na *Morskem pokopališču (le Cimetière marin)* v Sètu. Uvodni kitici istoimenske pesniške mojstrovine njenega sina Paula se glasita takole (Valéry, *Oeuvres I* 147–148, *Lirika* 60):

Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Ta mirna streha, dlan za morske ptiče,
Drhti med bori in pokopališčem;
Pravični Poldan tke ognjeni krov,
To morje, zmeraj znova porojeno!
Mišljenje je obilno nagrajeno
S strmenjem na čarobni mir bogov!

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

Le kakšen čist napor luči s plameni
Ukrade diamante bežni peni,
In mir kot da brsti v darovanje!
Ko sonce spi nad strašnim breznom kroga,
O čista dela večnega razloga,
Se Čas blesti in Sanje so spoznanje.

Zadnja dva verza prve kitice sta vklesana v nagrobnik družin Grassi in Valéry na Morskem pokopališču v Sètu. Črke pesnikovega imena so po velikosti skoraj enake črkam imen vseh drugih sorodnikov – znamenje skromnosti in globoke pripadnosti Paula Valéryja svoji materi in materni liniji porekla.

Naslov te pesnitve je torej toponim resničnega kraja – dejstvo, ki ne ustreza povsem zahtevam valéryjevske poetike *čiste poezije*. Kot sugerira samo ime pokopališča, so tam pokopavali pomorščake, ribiče in člane njihovih družin. Za ljudi, ki živijo ob morju, za *pri-morve*, kot posrečeno pravimo v slovenščini, življenje in smrt prihajata z morja. V primeru brodolomov in pomorskih bitk je morska globočina služila kot krsta. V *Mediteranskem breviju* Predrag Matvejević govori o različnih pokopališčih – nekatera so obrnjena proti morju, druga pa proti kopnemu, »v skladu z verovanjem, da je morje boljše ali da je kopno (zemlja) lažje« (29).

V Sètu so te simbolne vrednosti še dodatno poudarjene z zemljepisno (prostorsko) konfiguracijo: *Morsko pokopališče (le Cimetière marin)* je položeno na polotok, na precej obsežen in mehko položen hrib, ki je s treh strani obkrožen z vodovjem. Na ta način je s pogledom mogoče zaobjeti velik del obzorja; ko sem l. 1994 opazoval iskrenje tisočev isker na morski gladini, me je navdajal vtis, da morje pokriva več kot 180 stopinj zemeljskega kroga. Spričo tako širokega razgleda je z *Morskega pokopališča* mogoče jasno videti, da je Zemlja okrogla. Naravnost telesno sem začutil trk in harmonijo vseh elementov: Vode in Zemlje, Zraka in Ognja (v podobi bleščečega in pekočega avgustovskega sonca). Povsod je bilo mogoče čutiti tudi dva nevidna elementa – vsenavzočo Smrt in Ljubezen, ki so jo tiho izžarevale razpoke v nagrobnem kamenju. (*À propos*: pokopališče v Piranu ponuja podoben, a zaradi strme skale, na kateri je zgrajeno, še bolj dramatičen razgled in občutje.)

Zdaj sem bolje razumel genezo te pesnitve, ki jo je Valéry razložil v eseju »Ob Morskem pokopališču« (*Au sujet du Cimetière marin*), napisanem l. 1933:

Ko me torej sprašujejo; ko se vznemirjajo (kakor se dogaja, včasih celo zelo živahno), kaj sem »hotel povedati« v tej ali oni pesmi, odgovarjam, da nisem *hotel povedati*, temveč da sem *hotel narediti*, ter da je ta namen *narediti* pravzaprav tisti, ki je *hotel* tisto, kar sem *povedal* ...

Kar zadeva *Morsko pokopališče*, je bil ta namen na začetku le prazna ritmična figura ali pa figura, napolnjena z ničnimi zlogi, ki me je nekaj časa obsedala. [...] Med kitice naj bi vpeljal kontraste ali pa korespondence. Slednji pogoj je kmalu zahteval, da naj ta morebitna pesem predstavlja monolog mojega »jaza«, v katerem bi priklical, medsebojno prepletel in zoperstavil najbolj preproste in najbolj stalne teme svojega čustvenega in intelektualnega življenja, kakršne so se mi vsiljevale v mladosti in so zvezane z morjem in svetlobo nekega določenega kraja na obali Mediterana ...

Vse to pa je peljalo k smrti in se dotikalo čiste misli. (Valéry, *Oeuvres I* 1503–1504; Novak, *Po-etika* 164)

Valéry nam upravičeno dopoveduje, da je material poezije jezik s svojim ritmom in zvenom ter da mora pesnik klesati svoje pesmi kot kipar svoj marmor. Obenem pa imamo občutek, da Paul Valéry tako veliko govori o formi prav zato, da bi se izognil vprašanju čustev, bolečine ter prvih in poslednjih reči – Ljubezni in Smrti ... obeh nedvomno povezanih s podobo njegove matere, podobo, ki se v *Morskem pokopališču* staplja s podobo morja. V bolečem pričakovanju njene smrti je Paul Valéry napisal *Morsko pokopališče* kot elegijo in odo »morju, morju, zmeraj znova ponovljenemu« (*« la mer, la mer, toujours recommencée »*) ... verz, ki ga zdaj, po smrti svoje lastne matere, slišim kot »*la mère, la mère, toujours recommencée* – mati, mati, zmeraj znova porojena«.

OPOMBA

¹ V skladu z navado, ki se je v Franciji ustalila pri citiranju Valéryjevih del, rimski števniki označujejo zaporedne številke njegovih *Zvezkov* (*Cahiers*).

LITERATURA

- Deželjin, Vesna. *Elementi alloglotti nella prosa dialogata degli scrittori triestini Carpinteri e Faraguna come riflesso di contatti culturali e linguistici*. Pécs: Pécsi Területi Bizottsága Munkacsoport Pécsi Tudományetem, Francia Tanszék, 2012. (Újlatin filológia 4). [= *Tuji elementi v dialoški prozi tržaških piscev Carpinterija in Faraguna kot dokaz kulturnih in jezikovnih stikov / Elementi alloglotti nella prosa dialogata degli scrittori triestini Carpinteri e Faraguna come riflesso di contatti culturali e linguistici*. Doktorska disertacija: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2006.]
- Dollot, René. *Un précurseur de l'Unité Italienne – L'aïeul de Paul Valéry : Giulio Grassi (1793 – 1874)*. Pariz: Librairie Ernest Leroux, 1932. (Études italiennes, Nouvelle Série : n^{os} 3 et 4 ; T. II n^o 1.)
- Jarrety, Michel. *Paul Valéry*. Pariz: Fayard, 2008.
- Karlin, Pavel. »Iz nagovora Paula Valéryja na banketu pariškega zborovanja PEN-klubov«. *Ljubljanski zvon* XLV.8-9 (1925): 572-574.
- Matvejević, Predrag. *Mediteranski brevir*. Spremenjena in dopolnjena izdaja. Prev. Vasja Bratina. Ljubljana: V. B. Z., 2008.
- Novak, Boris A. *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- — —. *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba, 2007. (Scripta).
- Robinson-Valéry, Judith. *Valeri, anksiozni intelektualac*. Prev. Svetlana Spaić. Banja Luka: Glas, 1990.
- Todorov, Tzvetan. »Valéryjeva 'poetika'«. Prev. Boris A. Novak. *Nova revija* XI.123-124 (1992): 759–762. [= »La 'poétique' de Valéry.« Pariz: *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975): 123–32.]
- Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Texte établi et annoté par Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1957. (Bibliothèque de la Pléiade).

- — —. *Oeuvres II*. Texte établi et annoté par Jean Hytier. Pariz: Gallimard, 1960. (Bibliothèque de la Pléiade).
- — —. *Cahiers I*. Texte établi et annoté par Judith Robinson-Valéry. Pariz: Gallimard, 1973. (Bibliothèque de la Pléiade).
- — —. *Cahiers II*. Texte établi et annoté par Judith Robinson-Valéry. Pariz: Gallimard, 1974. (Bibliothèque de la Pléiade).
- — —. »Hommage à Mallarmé: odlomki iz esejev, posvečenih Mallarméju.« Prev. Boris A. Novak. *Nova revija* 6.51-62 (1987): 711–716.
- — —. *Načela čiste i primenjene an-arbije*. Prev. Kolja Mičević. Sarajevo: Svjetlost, 1988. (Biblioteka Raskršća).
- — —. »Pesnikova beležnica.« Prev. Boris A. Novak. *Nova revija* 11.123-124 (1992): 754–758.
- — —. *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. (Lirika).

« *La mère, la mère, toujours recommencée* » : l'origine maternelle de Paul Valéry à Capodistrie and Trieste

Mots clés: poésie française / Valéry, Paul / motifs littéraires / la mer / la mère / la Méditerranée / Capodistria / Trieste

L'auteur de cette intervention est le traducteur de seul choix des poèmes de Paul Valéry en slovène (Mladinska knjiga, la collection *Lirika*, 1992). Comme professeur de la littérature comparée il a écrit de nombreuses analyses de l'oeuvre et de la poétique de Valéry.

Paul Valéry combine la sensibilité moderne avec la meilleure tradition classique de l'Europe et de la Méditerranée, ce qui est spécialement caractéristique pour ses éloges à la Mer. Dans ce cadre professeur Novak traite le célèbre poème *Le Cimetière marin* et le fait biographique qui n'est pas assez connu ni en France ni en Italie, ni en Autriche ni en Slovénie que la ligne maternelle du poète provient de Capodistrie et de Trieste. L'auteur voudrait montrer que la Mer dans la poésie de Paul Valéry est en même temps aussi un symbole de la Mère. De sa propre mère Fanny Grassi, née à Trieste et enterrée ensemble avec son fils Paul et d'autres membres de la famille au Cimetière marin de Sète. Suivant la nature homonyme des mots *la Mer* et *la Mère* en français Novak a interprété le fameux vers de Valéry « *La mer, la mer, toujours recommencée* » comme « *La mère, la mère, toujours recommencée* ».

Triestine Literature between Slovenia and Italy: A Case of Missed Transculturalism?

Katia Pizzi

Institute of Germanic & Romance Studies, School of Advanced Study, University of London, Senate House/
Stewart House, Malet Street, London WC1E 7HU, United Kingdom
katia.pizzi@sas.ac.uk

This article examines a body of literature between Slovenia and Italy in the early Twentieth century. This literature will emerge as particularly modern due to the paradigm of its regional peripherality. Srečko Kosovel and Scipio Slataper, however, were not to realize transcultural projects at the regional level, notwithstanding their pro-European agendas.

Keywords: Slovenian literature / Italian literature / literary periphery / cultural identity / transculturalism / Kosovel, Srečko / Slataper, Scipio

This work centres on a body of literature from the broader northern Adriatic region in the early years of the Twentieth century. This region was regarded as peripheral, both within the cosmopolitan set-up of the Austro-Hungarian Empire, and especially following the demise of the Empire in 1918. While it was traditionally employed pejoratively, a term suggesting marginality, even provincialism, the notion of ‘peripherality’ is, on the other hand, finding new currency in recent years. The ‘peripheral’ is becoming sexy: peripheral is the new global! Drawing from this revamped notion, my primary intention is elucidate some of the manners in which the literary culture in this ‘peripheral region’ became particularly dynamic and forward looking in this arc of years. I shall argue that the originality of a body of work published locally stemmed largely, in fact, from a regional paradigm. In other words, that this body of literature was particularly modern and forward-looking by virtue of its peripherality. The multi-lingual and multi-cultural make-up of this region, its national and ethnic ‘fluidity’, its relative geographic remoteness from the ‘official’, the canonic centres of culture, almost naturally led to eclectic forms of cultural experimentalism. Significantly, the manners and features whereby innovative cultural forms and pro-European agendas prevailed here, were steeped in a social and political landscape increasingly mired in national, ethnic and

class polarizations. An experience, in other words, which was more readily divisive, rather than conducive to transcultural approaches. My further intention will be to unpack this paradox, and expose it, to some extent, as a 'pseudo-paradox', when we reconcile the anti-traditional, radical experimentalism pursued in this border region within the overall framework of the fragmented, peripheral and de-centred experience of modernity itself.

I would therefore additionally argue that this region needs to be positioned firmly within the cultural and geographical area that, from Fernand Braudel onwards, has been regarded as an extraordinary incubator, a furnace of cultural imbrications, a convergence and cross-road of transcultural exchanges. Here, global and local identities, the regional, the national and the international, the general and the particular, collided and crashed, but also potentially intersected in manners that would not have been possible elsewhere. It seems now widely accepted that regions traditionally perceived as the geographical and cultural peripheries of global capitalism, are in fact best placed to capture voices and experiences of the most authentic and generative modernity.¹

My exploration of literature around this borderland – and I am using 'around' rather than 'across' with reason, given this exploration relies more frequently on a motion of skirting around rather than straddling across – aims to be a comparative one. In my conclusion I shall provide an argument as to why I believe comparative literary studies is still a useful critical tool. My investigation will rely, as far as possible, on transcultural hermeneutics and methodologies. At the same time, problems and pitfalls inherent to these methods, due to disconnects, dissonances or shifts of signification, will also emerge. Transculturalism, I believe, struggles to provide a viable methodology, under the weight of the brittle tectonics of history and memory between Italy and Slovenia at this juncture, as my examples will illustrate.

If it is true that urban centres are the focal points of the Mediterranean civilization from the Renaissance onwards, it is therefore necessary to begin our investigation with a major urban centre in this region: the city of Trieste and its curious history. Come into its own in the Eighteenth century due to an Imperial decree, Trieste contributed significantly to consolidate the Empire's fortunes through its commercial port, particularly after the opening of the Suez Canal. Beginning from the defeat and dismemberment of the Empire, however, Trieste experienced a progressive decline, eventually finding itself at the margins. The city and large parts of this multi-ethnic region were handed over to Italy following the 1920 Treaty of Rapallo. Under the competition of mightier Italian harbours, the Triestine port sunk into economic stagnation. Under the nationalist agen-

das imposed by the fascist rulers, groups of competing national, linguistic and ethnic profile were on a collision course. The dusk of Trieste's cosmopolitanism mapped onto a growing enthusiasm for Italy perceived as an idealized motherland, an enthusiasm articulated by the Italian-speaking middle classes, who were substantial due to Trieste's commercial profile. Under the fascist regime, these agendas reached violent and oppressive outcomes, particularly directed to non-Italian communities, such as forced nationalization, banning of language, attacks on cultural institutions, closure of schools, etc. A mono-cultural Italian agenda, which had run high with the Italian middle class before the War, became hijacked by, and subsumed under, fascist banners.²

Earlier on, however, via their Florentine 'exile' on the eve of the Great War, Scipio Slataper and the brothers Carlo and Giani Stuparich enter the cultural scene of the region. These three authors were contemporaries of Srečko Kosovel, who will be discussed below and, significantly, all three played some instrumental role in inventing and constructing a literary culture in Italian in this region. Defecting from the Austrian conscript Army and seeking escape in mainland Italy, since the early years of 1900, they had pursued higher degrees at the University of Florence, traditional cradle of Italian language and civilization. Aesthetically and ideologically, the Stuparich and Slataper were influenced by Nineteenth century Italian poets, especially Giacomo Leopardi and Giosuè Carducci, whose work was also familiar to Kosovel, via different routes. Slataper and the Stuparich regarded Florence as an anchor of 'Italianness' (*italianità*): a powerful stabiliser and legitimiser of the multifarious, even 'shaky', cultural identity of a cultural periphery such was Trieste. It is precisely their eccentric peripherality, however, that spurred their confidence in pursuing a broad intellectual experimentalism. Slataper and the Stuparich were in fact open to cultural experimentation, from *repêchages* into the most hackneyed literary traditions, to leanings towards a robust autobiographism (typical of much literary output in this region, including Kosovel), combining heterogeneous cultural elements, dipping into cultures that were distant geographically (see Slataper's interests in Ibsen and Giani Stuparich's work on the Czech nation), achieving what Ernestina Pellegrini brands as a sort of 'spiritual encyclopaedism' (358).

In a well-known "Triestine Letter" published in the influential Florentine periodical *La Voce* in 1909, Slataper went as far as declaring that Trieste and its region had neither a cultural tradition nor a cultural scene at all at the beginning of the century. This was clearly a provocative nudge to complacent continental Italians who had very foggy notions of what the northern Adriatic region consisted of, blissfully ignoring its complexity.

In reality, Trieste at the time was far from being a cultural desert, boasting, amongst others, one of the first performances of Wagner's *Tetralogy* and the very first Futurist soirée before 1910. Though a 'counter culture' (Cattaruzza 199), the cultural life of the Slovene community was vibrant, as testified by the activity of high-profile theatres, libraries and concert halls, not to mention prominent periodicals, such as *Edinost* and *Novi rod*, two titles alone of particular relevance for Kosovel in a constellation of other notable periodical publications.

Having 'descended' onto Florence like a barbarian gasping for civilization, as Slataper himself puts it, he also edited *La Voce* from 1910. From *La Voce*, he advocated a pivotal role for his native town, seat of a conflict between the spirit of an elusive culture and the matter of an all too tangible trade. His major work *Il mio carso* (1912) may not always read convincingly, but is nonetheless largely an original, fragmentary, avant-garde lyrical prose. As such, it combines *Sturm und Drang* Romanticism, a rhetorical vitalism borrowed from the neoclassical rhetoric of Gabriele D'Annunzio, and modernist endorsements of the urban modernity of Trieste as opposed to the alleged self-effacement of the rural Karst. The Karst, one of the main sources of inspiration for the contemporary Kosovel, is evoked here as a psychological and affective landscape, but also as culturally backward, when compared with the urban modernity of Trieste. With the benefit of hindsight, it is interesting to note that this tumultuous, contradictory text became the *Ur-text* of Triestine literature, creating *ex novo* a literary tradition. This work was, in fact, to open the way, albeit unwittingly, for major modernist authors whose fame is linked to Trieste, from Italo Svevo to James Joyce. It is notable that, like Slataper, both Svevo and Joyce negotiated issues of language, imperialism, national identity and representation in their broader body of work.

For all his mono-national emphasis, Slataper was nonetheless the first author in the Italian language to draw attention in Italy to the presence of a Slovene culture in Trieste – possibly even before Angelo Vivante, who is generally credited with this primacy. Vivante's *Irredentismo adriatico* also first came out in 1912 and, although Vivante's views are more extensive and contextually aware when compared with Slataper's own, they may, on the other hand, have been subsequently circulated and debated mainly within the confines of this region. It must also be noted, as the name suggests, that Slataper was himself a hybridized ethnic Italian, unlikely to be well disposed towards the Slovenes of Trieste, as noted by Boris Pahor (48).³

On the wake of Slataper's initiative, a sizable group of young intellectuals from the northern Adriatic region moved *en masse* to Florence and took residence there in the years straddling the First World War; to cite only a

few: Gemma Harazin, Virgilio Giotti, Biagio Marin, Carlo Michelstädter, Alberto Spaini and various others also attended lectures at the University of Florence. All contributed to *La Voce*, both absorbing and disseminating the modernist and pro-European agenda of this periodical, which was extremely influential in Italy and, to some extent, outside Italy, at this time. Slataper and his acolytes hoped to achieve a firm national and cultural integration by delving into the most canonical, but also most idealized, centre of Italian language and culture. As in a veritable ‘invention of tradition’ (Hobsbawm and Ranger 4), this group ‘invented’ a brand new Triestine culture in the Italian language. In order to do so, they drew from an established legacy, rooted in the heart of peninsular Italy. One could argue that, to some extent, this ‘invention’ also seemed to dispense these authors from engaging fully with other linguistic and cultural realities in the region. As happens only too frequently in multi-lingual and multi-cultural areas, a unique and mono-cultural tradition tends to provide safe anchorage and a powerful stabilizer in the face of a perceived centrifugal multiplicity. In legitimising the idea of an Italian cultural primacy, while at the same time drawing attention to the multi-cultural mix at home, Slataper’s group contributed dynamically, but also contradictorily, to the intercultural and European agenda of *La Voce*. At once Italian and European, and also interested in the Slovenian neighbours, if not militantly, this cultural programme was to lend only too easy ammunition to nationalist agendas shortly after the end of the War.

Trans-cultural methods are clearly not easily mapped here onto mono-national discourses. The latter stemmed from invocations of nation as essential and ultimate giver of identity. More so, in a region that experienced the disintegration and fallout of the Imperial cooker, under the pressure of combusting national forces. It seems to me that both Slataper, and his contemporary Kosovel were eager proponents of transcultural dynamics, albeit at a wider European level. Their respective national frameworks inevitably inflected their cultural reception, dissemination and transmission. Transcultural communication, in short, experiences a power cut here, due to received patterns of mutual cultural suspicion. Yet, both Kosovel and Slataper hailed from the common premises of achieving a common European identity and culture. Could one suggest that an abstract entity called Europe may have acted as a neutral ground, able, by virtue of its remoteness, to diffuse the powerfully divisive forces at play closer to home?

Enter Kosovel. Kosovel, of course, embraced the modernist aesthetics in constructivist and socialist inflections. Kosovel’s intellectual and political militancy had a transnational goal: to transcend the region and aim for a progressive and liberal idea of Europe. A Europe understood as provid-

er of a genuinely international and transcultural platform. A contemporary of Slataper's – Kosovel was a boy of eleven years of age when Slataper died in the trenches of the Great War in 1916 – Kosovel, like Slataper, was devoted to an idea of Europe erected on strong ethical foundations. In both poets, in Kosovel especially, this broad engagement was conveyed in experimental, avant-garde forms that joined up with, and contributed to, the most forward-thinking experimentations across Europe.

There is clearly a 'fracture' here, a breakdown. National and ethnic boundaries, whether real or perceived, denied fruitful interactions between neighbouring intellectuals of comparable ilk. No evidence exists, to my knowledge, that Kosovel became aware of Slataper's work. Kosovel was familiar with the Italian language, even though he lamented not speaking Italian well (cit. in Pahor 54). And yet his cultural interest in the canon of Italian literature could hardly be mediated by Triestine Irredentists who defected to Italy before the War. Growing up in the 1920s, even from the relative distance of a distinctive cultural centre such as Ljubljana, Kosovel could hardly have been privy to Slataper's pro-Italian endorsements. Rather, his interest in Italian literature was mediated, amongst others, by the influential translations of the Slovene minister and scholar Ivan Trinko (1863-1954), who had translated many Italian classics, through his friendship for a fellow contributor to *Lepa Vida*, Mirijam (Fanica Obid), and through his affectionate friendship for the Neapolitan Carlo Curcio. *Mutatis mutandis*, a similar binary of missed regional transculturalism, Giani Stuparich spent time and effort studying the Czech nation, while almost entirely ignoring the Slovenes closer to home, as observed by Mark Thompson (103).⁴

These contradictions help explain why this region was not at all a melting pot, or 'crucible of cultures', but rather a 'bulwark' (Apih 75; Ara and Magris 111). Torn apart by centrifugal forces, this border invokes more frequently the status of a rift, an obstacle or a barrier, rather than a cultural intersection and overlap. Confusion and confrontation are overpowering, fanatic even, in border zones. A region that was historically unsure of itself, and a city, Trieste, in search of a literary identity it could call its own, became all too vulnerable to notions of an undisputed, and pre-eminent, mono-cultural identity. This clinging on to a monolithic culture is, once again, an all too common feature in border zones, where identity is predicated on the negative, in opposition to the culturally and linguistically alien 'others'.

Beginning especially from the mid-1920s, the fascist regime became busy institutionalizing official discourses of 'Italianness'. Trieste suffered the indignity of donning a straightjacket of *italianità*, notably imposed through acts of violent persecution against the Slovene Triestines. A

major example is encapsulated by the emblematic arson of Hotel Balkan or Slovenian Cultural House on 13 July 1920. This act of heinous violence repelled and outraged Kosovel, as evidenced, for example, from the poem “Italijanska kultura”, an atrocity which may have also informed a larger portion of Kosovel’s work. Ernesto Sestan described this national sentiment as ‘hypertrophic’ (402): an over-inflated, monolithic sense of national belonging and national entitlement. The example set in Rijeka (Fiume) by Gabriele D’Annunzio and his legionnaires, who occupied the city and turned it into an Italian enclave between 1919 and 1920, also contributed to making Italy synonymous with fascism in this region. Official ‘Italianness’ predicated itself on anti-Slavness.

It is worth spending a few words on Italian Futurism at this juncture, not merely because of its later crossovers with fascism, but especially because avant-garde aesthetics cut across Kosovel’s own poetics. It is not widely known, for instance, that the very first Futurist performances were staged in Trieste between 1908 and 1909, even prior to the publication of the first Futurist Manifesto on the part of Filippo Tommaso Marinetti, the movement’s official leader, in 1909, on the pages of the French periodical *Le Figaro*. The first proper Futurist *soirée*, the first in a long series of interactive and often boisterously provocative performances, took place at Trieste’s main theatre, Politeama Rossetti, on 12 January 1910. Srečko Kosovel, who was later to become a regular at the Rossetti theatre, would have been too young to have been in the audience. Yet, echoes of Futurist radical poetics and agit-propism lingered on.

An official Futurist group gathered in Trieste in the early 1920s, under the leadership of the poet Bruno Sanzin. Even though Sanzin’s poetic production remains, to some extent, a nationalistic no-go area, a small vanguard of local poets and artists produced valuable work that echoed more widely on the international stage. Sanzin wrote a Futurist column in *Italia Nova*, a journal later repackaged under the title *Energie Futuriste*. *Energie Futuriste* was edited by Kosovel’s friend, Giorgio Carmelich. In the mid-1920s, Carmelich was also invested in two momentous projects: the “School of Modern Activity” (*Scuola di Attività Moderna*) and the “Triestine Constructivist Group” (*Gruppo Costruttivista Triestino*). A year earlier, in 1924, of course, Avgust Černigoj had co-organized, together with Kosovel, the first Constructivist exhibition in Trieste.⁵ All these experiences stand at the forefront of the international avant-garde and need to be situated firmly at the heart of the most radical modernism. It is notable that transnational and transcultural cross-overs and overlaps emerge forcefully here.

It appears to me, in fact, that this region gave its most original and enduring contribution in a constructivist direction, that is to say at the

juncture where modernism intersects and joins up with radical socialist politics, in central and eastern Europe. It is, of course, also in this direction, that Kosovel offered his most significant and enduring contribution. In the summer of 1925 Kosovel started writing constructivist poetry with the title *Konsi*, which was shorthand for ‘constructions’. His style was futurist, consisting of words in freedom and typographic syntheses. His content encompassed both national and international identities. Kosovel, of course, regarded the Slovene nation as integral part of a new Europe. The *Kons* advocated Kosovel’s pan-European, socialist politics, as well as offering a precedent and a platform for radical experimental poetry from Slovenia and beyond from here onwards.

To sum up, the avant-garde experimentalism pursued by Kosovel and his Italian counterparts, demonstrate the extent to which the culture of this region needs to be reassessed in the light of comparative methodologies. The respective search of a cultural identity, the radical politics, and the international and European breadth of investigation, even the fragmented, syncopated writing mode shared by most of the authors discussed here, help build bridges across divided national and linguistic fronts. They help recompose the ‘fractures’ of official history, commemoration and memory (Klabjan 403; Foot 1). Those very ‘fractures’ that kept neighbouring groups apart for far too long.

It is often remarked that the experience of modernity is an experience of marginality and fragmentation. At the brink, and in the aftermath, of the First World War, in its very complex, and divided, identity, in its very disjunction and peripherality from the centres of global capitalism, it seems to me that this region kept its doors wide open, contributing significantly to the international avant-garde. As a way to point to future directions, my conclusion advocates for comparative literary studies as a useful critical container. Comparative literature alone encompasses the hermeneutics of liminal spaces, as well as advocating for a ‘glocal’ hermeneutic of the national, in a dialogue with the hegemony of the centre. I would therefore also suggest that a notion of a semi-periphery may be better suited to describe the particularities of this region, as it may help negotiate between the categories of ‘the national’ and ‘the transnational’, both within, and outside, in a context of globalization and multiculturalism which is prevailing today. I’m thinking here of the refreshing transcultural approaches to the national question voiced by authors who emerged more recently to the literary scene, such as Nelida Milani. And also, given that this region is now experiencing sustained immigration from south-east Asia, north-Africa and the Middle East, it is worth mentioning the emerging of a new generation of authors who bring in radically unfamiliar

languages and cultural contexts. Take, for example, the Indian Lily Amber Laila Wadia, who writes in Italian, her second language. Wadia's hilarious volume, entitled *Come diventare italiani in 24 ore. Diario di un'aspirante italiana*, is an ironic and tongue-in-cheek autobiographical manual, which plays round with received notions of 'national' and 'cultural' in re-constituted national contexts. This production manages to scramble and re-situate once again received and by now obsolete paradigms. Through the medium of irony, it engages playfully with ossified categories, such as centre and periphery, national, regional and transnational, re-configuring them in novel and always varying ways.

NOTES

¹ See Benita Parry, "Stylistic Irrealism as Symptom, Mediation and Critique of Peripheral Modernity", *passim*.

² From the large body of critical literature exploring the vicissitudes of the Trieste port and the wider Karst region, I draw especially from my monograph *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera*.

³ See also my article "'Quale triestinità?'"

⁴ M. Thompson, *The White War*, 103: 'He himself [Stuparich] wrote a fine book about the Czechs. Yet the Czechs were comfortably remote; about the Slovenes, his fellow Triestines, he had little to say.' While I agree that Stuparich usually casts Slovenes in minor or subordinate roles in his prose work, I cannot, on the other hand, agree with Thompson's view of Giani Stuparich as an anti-Slav nationalist and proto-fascist.

⁵ I am grateful to my friend Ravel Kodrič for our conversations on Carmelich and Černigoj.

BIBLIOGRAPHY

- Adamson, Walter L. *Avant-garde Florence: From Modernism to Fascism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- Ara, Angelo and Claudio Magris. *Trieste: un'identità di frontiera*. Turin: Einaudi, 1982 and 1987.
- Apih, Elio. *Il ritorno di Giani Stuparich*. Florence: Vallecchi, 1988.
- Cattaruzza, Marina. "Slovenes and Italians in Trieste, 1850-1914". *Ethnic Identity in Urban Europe*. Ed. Max Engman. Strasbourg: European Science Foundation / New York: New York University Press, 1992. 188–219.
- Foot, John. *Fratture d'Italia*. Milan: Rizzoli, 2009.
- Hobsbawm, Eric and Terence Ranger (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Kosovel, Srečko. *Man in a Magic Square: Poems*. Ljubljana: Mobitel, 2004.
- Klabjan, Borut. "Nation and Commemoration in the Adriatic. The Commemoration of the Italian Unknown Soldier in a Multi-National Area: The Case of the Former Austrian Littoral". *Acta Histriae* 18.3 (2010): 399–424.
- Košuta, Miran. *Scritture parallele: Dialoghi di frontiera tra letteratura slovena e italiana*. Trieste: Lint, 1997.

- Milani, Nelida. *Una valigia di cartone*. Palermo: Sellerio, 1991.
- Pahor, Boris. *Srečko Kosovel*. Pordenone: Studio Tesi, 1993.
- Parry, Benita. "Stylistic Irrealism as Symptom, Mediation and Critique of Peripheral Modernity". Forthcoming *Peripheral Modernisms*. Eds. Katia Pizzi and Patricia Silva McNeill.
- Pellegrini, Ernestina. "Aspetti della cultura triestina tra Otto e Novecento". *Il Ponte* 4 (1980): 354–371.
- Pizzi, Katia. "Quale triestinità?": glasovi in odmevi iz italijanskega Trsta". *Kosovelova Poetika*. Ed. Janez Vrečko, Boris A. Novak, Darja Pavlič, posebna številka, *Primerjalna književnost* 28 (2005): 103–114; trans. "Quale triestinità?": Voices and Echoes from Italian Trieste«. *Kosovel's Poetic*. Ed. Janez Vrečko, Boris A. Novak, Darja Pavlič, special issue *Primerjalna književnost* 28 (2005): 239–249.
- . *Trieste: italianità, triestinità e male di frontiera*. Bologna: Gedit, 2007.
- Sestan, Ernesto. *Venezija Giulia. Lineamenti di una storia etnica e culturale*. Rome: Edizioni Italiane, 1947.
- Slataper, Scipio. *Il mio carso*. Trieste: Moderna, 1912.
- Thompson, Mark. *The White War. Life and Death on the Italian Front 1915-1919*. London: Faber & Faber, 2008.
- Vivante, Angelo. *Irredentismo adriatico*. Florence: Parenti, 1954.
- Wadia, Lily Amber Laila. *Come diventare italiani in 24 ore. Diario di una aspirante italiana*. Siena: Barbera, 2010.

Tržaška književnost med Slovenijo in Italijo: primer zamujenega transkulturalizma?

Ključne besede: slovenska književnost / italijanska književnost / literarno obrobje / kulturna identiteta / transkulturalizem / Kosovel, Srečko / Slataper, Scipio

V članku avtorica preučuje književnost, ki je na začetku dvajsetega stoletja nastala na območju severnega Jadrana. V svetovljanski Avstro-ogrski monarhiji in še zlasti po njenem razpadu leta 1918 je to območje veljalo za obrobno, v zadnjih letih pa prav njegova obrobnost, ki je ne razumemo več slabšalno, dobiva nov pomen. Na podlagi spremenjenega dojemanja pojma obrobnosti skuša avtorica ponazoriti nekatere načine, na katere je literarna kultura na tem »obrobnem območju« v vseh letih postala še posebno dinamična in napredna. Izvirnost lokalno objavljene književnosti pravzaprav večinoma izhaja iz regionalne paradigme. Z drugimi besedami, ta književnost je bila še posebno sodobna in napredna prav zaradi svoje obrobnosti. Večjezična in večkulturna narava tega območja, njegova nacionalna in etnična »pretočnost« ter precejšnja geografska oddaljenost od »uradnih« ali kanonskih kulturnih središč so že skoraj samodejno vodile v

razvoj eklektičnih oblik kulturnega eksperimentalizma. Načini in prvine, ki so povzročili razvoj inovativnih kulturnih oblik in proevropskih usmeritev, so bili prepojeni tudi z družbeno in politično pokrajino, ki jo je kazila vse večja nacionalna, etnična in razredna polarizacija. Z drugimi besedami, šlo je za izkušnjo, ki je transkulturne pristope prej zavirala kot pa pospeševala. Avtorica ta paradoks nadalje predstavi oziroma ga v določeni meri izpostavi kot »psevdo-paradoks« na osnovi primerjave antitradicionalnega, radikalnega eksperimentalizma v obravnavani mejni pokrajini s splošnim okvirom razdrobljene, obrobne in decentralizirane izkušnje v sami sodobnosti. Članek konča s kratkim opisom tega, kako književni proizvodi nedavnih priseljencev z juga spreminjajo in na novo umeščajo sprejete in zdaj že zastarele kulturne paradigme.

Januar 2013

Naravni jezik in kulturna dediščina v distopičnem semiosfernem jedru¹

Sofija M. Košničar

Filozofska fakulteta v Novem Sadu, Oddelek za primerjalno književnost in teorijo književnosti, Ulica dr. Zorana Đinđića 2, 21000 Novi Sad
grinja@neobee.net

Predmet študije so vidiki naravnega jezika in njegove aplikacije v neelastičnem semiosfernem jedru ter odnos jedra do literature in druge kulturne dediščine. Fenomeni so obravnavani po semiotičnem ključu, z vidika teorije o semiosferi (samoopisovanje semiosfernega jedra, mehanizmi njegovega etabliranja, vidiki drugosti, zunanja dezorganizacija jedra).

Ključne besede: semiotika / semiosfera / semiosferno jedro / naravni jezik / kultura / kulturna dediščina / distopija

Distopična besedila v malem jasno in slikovito preoblikujejo celoten model semiosfernega samoopisovanja referentne kulture, zato so primerne za semiotične raziskave z vidika teorije o semiosferi. Miloš Crnjanski je v *Hiperborejcih* že davno intuitivno zaključil, da je ustvarjalec, ne glede na to, kako velik je (misleč na Michelangela Buonarrotija), »ujet v temnico svojega časa. Vidim le, da smo vsi za rešetkami svojega stoletja. Da še nihče ni prišel iz tega zapora.« (164) Metaforično posredovano resnico, da nihče ne more popolnoma izskočiti iz okvira svoje dobe, imajo semiotiki kulture za invariantno obeležje kulturne identitete ustvarjalca, zlasti zato, ker se v njegovem delovanju manifestira dominantni kodni sistem kulture, ki ji ustvarjalec pripada. Vsako besedilo neke kulture v sebi na specifičen način rekonstruira pomembne aspekte samoopisovanja semiosfernega jedra, ki mu pripada. Tako je tudi z distopičnimi stvaritvami. Ker vsako tako delo nastaja iz nekega realnega, torej neidealnega sistema kulture, je samo takoj odmik, zaostren odnos do obstoječe zgodovinske realitete (bodisi pretekle ali sodobne), obenem pa je z njim v kritičnem dialogu. To poostreno kritično noto avtorji pogosto poudarjajo z elementi znanstvene fantastike, navdihnjenimi z realnostjo – zbujajoč s tem vtis, da se bo določen fenomen realitete v prihodnosti razvil do oblike, kakršno predvideva distopija. To pojasnjuje, zakaj pri Dragutinu Iliču ni tako težkih oblik nasilja in uničevanja kulture kot v distopijah 20. stoletja. Razlogi so verjetno tudi v nakopičenih izkušnjah stradanja in trpljenja v gulagih,

izkušnjah svetovnih vojn, napačno razumljeni svobodi sodobnega obrezboženega človeka, ki ima moč, da v življenjskem kontekstu etablira mehanizme samoopisovanja obrezbožene kulture. Drama Dragutina Ilića *Po milijon letih* je namreč ena od najzgodnejših znanstvenofantastičnih dram na svetu, napisana leta 1889. Huxleyjeva, Orwellova in Bradburyjeva distopija, nastale sredi prejšnjega stoletja, so vase inkorporirale morbidne usedline svetovne zgodovine tega stoletja.

Semiosferne funkcije v kontekstu večinoma obstajajo in delujejo simultano, toda v članku bom zaradi metodičnosti razlage poudarila najbolj zaznamovane vidike, vezane na predmet raziskovanja. Togi vidiki semiosfernega samoopisovanja v domeni naravnega jezika, literarne in druge kulturne dediščine so posebno zaznamovani in indikativni pri semiosfernih jedrih, za katera je značilen totalitarni tip kulture. Orwellov roman *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, prvič objavljen leta 1949) je analitični korpus, na primeru katerega se lahko najobsežneje pokažejo in obrazložijo omenjeni vidiki raziskovanja, in se mu zato tudi največ posvečam. Fenomene podrobneje obravnavam tudi na primerih iz Huxleyjevega romana *Krasni novi svet* (*Brave New World*, 1932), Bradburyjeve distopije *Fahrenheit 451* (prva objava 1953) ter distopične drame Dragutina Ilića *Po milijon letih* (*Posle milijon godina*, 1889).

Teoretični okvir – kultura kot semiosferno besedilo

Z ontološkimi aspekti kulture je tesno povezan pojem *semiosfera*, s katerim je Lotman opredelil »celovitost interakcije v vseh možnih komunikacijah s pozicij človekove participacije v njih« (Košničar, »Semiosfera« 347). Največje in najzahtevnejše strukture semiosfere so kulture in civilizacije (Lotman, *Semiosfera* 11). Poudaril je tudi, da je *kultura* v najosnovnejšem smislu sistem celovite nepodedovane informacije, način njene organizacije, akumulacije, ohranjanja in prenašanja na potomstvo (Lotman, »Razne kulture« 274). Skratka – vse, kar ni biogenetično podedovano, pripada kulturi. Opazovanje kulture kot informacije omogoča, da celotno kulturno danost v kompletni diahroniji in sinhroniji obravnavamo kot besedilo (nadbessedilo). Semiosfero se zato v praksi preučuje kot celovitost odnosa besedilnih in nebesedilnih (kontekstualnih) semiotičnih struktur (tekstov) v njihovi sinhroni in diahroni komunikaciji.

Zakonitost notranje organizacije semiosfere in njenih najzahtevnejših struktur, torej kultur, je formiranje jedra/jeder semiosfere in v odnosu nanj (ali na več njih) semiosferne periferije. V jedru se odražajo dominantni semiotični sistemi, etablirani in potrjeni z institucijami samoopisovanja, kar pomeni z mehanizmi urejanja semiosfernega prostora po

vseh vidikih integriranja konkretne kulture (Lotman, »O semiosfere« 17). Samoopisovanje v smislu samoidentifikacije, systemskega in sistematičnega označevanja samosvojesti, je namreč najvišja forma strukturiranja semiotičnega prostora. Ta pomeni ustvarjanje zahtevne mreže metastrukturnih samoopisov (slovnice) ter kodifikacijo običajev, pravnih, etičnih in drugih norm, ki so v funkciji samoopisovanja tega semiotičnega prostora (kulture). Hkrati s pomočjo samoopisovanja kultura s središčem v svojem semiosfernem jedru artikulira, formira, gradi, ohranja in potrjuje svojo identiteto. Na obči rabi samoopisovanja semiosfernega jedra kultura gradi svojo samopomembnost. *Kod* predstavlja temelj, skupno notranjo logiko kulture, iz katere se razvijajo vsi njeni jezikovni sistemi, tudi sistem samoopisovanja.² V sistemu kodov posameznih kultur praviloma obstaja en glavni, *dominantni kod*,³ ki je ključ za dešifriranje ustrezne kulture (Lotman, »Razne kulture« 274).

Semiosferno jedro in drugost

Vsaka kultura se začne z delitvijo sveta na notranji (*naš/moj*) in zunanji (*njihov/tuj*) prostor, osnovni kriterij te delitve pa je različnost, drugost. Na tem kriteriju delitve in razdvajanja *našega* in *njihovega* sveta se razvija identiteta neke kulture oziroma individualnost medsebojno omejenih besedil semiosfere (na primer kultur) od zanje zunanjega semiotičnega prostora (Lotman, *Semiosfera* 194). Kar ne pripada *mojemu-našemu* semiotičnemu prostoru, je onstransko, to pa tvori neko drugo semiotično strukturo semiosfere, in sicer drugačne identitete. Rečeno v semiotičnem in semiosfernem ključu, kultura kot dinamičen proces ustvarja ne samo svojo notranjo organizacijo, temveč tudi svoj tip *zunanje dezorganizacije*, svoj tip *drugosti* kot – glede nase – svojevrstno *alteriteto*. Semiosferno jedro namreč prostor, na katerem je etabliralo elemente lastnega samoopisovanja, doživlja kot celovitost. Glede na svojo celost semiosferno jedro na svoji periferiji konstruira svoj tip zunanje okolice, ki jo čuti kot tujo, neorganizirano, kaotično ali barbarsko. Ocena, kaj je *notranji*, kaj pa zunanji prostor semiosfere, je pogojna in relativna ter je odvisna od vidika opazovalca. Zato govorimo o »relativnosti semiosferne dezorganizacije« (Lotman, »O semiosfere« 15). V kontekstu semiosferne dezorganizacije govorimo o različnih kulturnih identitetah (tujega nekemu, različnega glede na moje) in prav na tem polju se izpisujejo razlike med kulturami – celo do njihovega popolnega vzajemnega nerazumevanja, ko govorimo o *spopadu kultur*.

»Vrata kronotopa« – vpogled v semiosferna besedila

Prek kritičnega pogleda na zgodovinske totalitarne režime distopijske stvaritve v samem bistvu preoblikujejo krucialne mehanizme samoopisovanja tovrstnih, v osnovi neelastičnih semiosfernih jeder.⁴ Omenimo samo diktature dvajsetega stoletja, ki so temeljito presunile sodobno človeštvo (leninistično, stalinistično, nacistično, titoistično enoumje), in moderne umetniške distopije kot pesimistične reakcije na omenjeno zgodovinsko realnost. Obstaja precej značilnosti diktatorskih sistemov, ki so se skozi diahrono perspektivo pokazale kot invariantne, skupne lastnosti in so obenem imanentne tudi distopijskim umetniškimi delom. V tej razpravi bo pozornost posvečena invariantnemu krogu lastnosti takih sistemov – vidikom naravnega jezika kot temelja oblikovanja mišljenega ter odnosu do književnosti in drugih oblik kulturne dediščine v literarnih kronotopih,⁵ oblikovanih v distopijski prozi, ki obravnava problematiko človeka v totalitarnih sistemih. To je mogoče, ker ima kronotop lastnost, da priča o tipu kulture in njeni samopomembnosti. V te sisteme bomo torej vstopili skozi »vrata kronotopa« (Bahtin 355), saj je literarni kronotop kulturološki znak. Kot materializacija časa in prostora je center pojavnosti konkretizacije, utelešenost vsake predmetne stvarnosti, pa tudi posebljenost konkretizacij v umetnosti in literaturi, kot tudi v vseh drugih semiosfernih besedilih, tudi največjih – kulturah in civilizacijah.

Jezik, semiosis in semiosferno samoopisovanje

Semiosfera je semiotični prostor, zunaj katerega je nemogoča *semiosis*⁶ (Lotman, »O semiosfere« 13). Semiosis označuje katerikoli vid, obliko, postopek ali proces, v katerega je vključen znak, vključno z miselnimi procesi. S tega vidika je *semiosfera* v najsplošnejšem smislu sfera *semioz*, v kateri znakovni procesi operirajo v sklopu zbirnih notranjih konekcij – vezi, ki obstajajo v globalnih komunikacijskih sferah. *Semiosfera* je torej zahteven sistem nenehne komunikacije, izmenjave informacij vseh vrst v vseh jezikih, ki jih semiosfera pozna v času svoje sinhronije in diahronije. Za katerikoli posebni jezik semiosfere velja, da je pogreznjen v neki semiotični prostor in da je sposoben delovati samo, če je v korelaciji s semiotičnim okoljem. Prepletanje besedilnega in zunajbesedilnega (kontekstualnega) – je delovno okolje in bit mehanizma *semiosis*: ta mehanizem je zapleten in se ne odvija samo v zaprti domeni posameznih jezikov, temveč sta njegovi značilnosti istočasnost medjezikovne dejavnosti in interakcija tega jezika s celotnim semiotičnim prostorom neke kulture, v najširšem smislu pa s semiotičnim prostorom semiosfere (Lotman, »O semiosfere« 13).

Etabliranje in potrditev moči nekega semiosfernega jedra sta dinamična procesa s težnjo po ekspanziji na celoten semiosferni prostor. Izvajata se prek umestitve inštitucij *samoopisovanja* semiosfernega jedra v vseh segmentih kulture (Lotman, »O semiosfere« 15). *Dominantni kod* je v srcu samoopisovanja semiosfernega jedra in je najosnovnejši strukturni element kulture v vseh njenih aspektih, tako v domeni njene materialne osnove (proizvodnje in delitve) kakor tudi v njenih »simboličnih« vidikih duhovne pojavnosti (naravni jezik, s pomočjo katerega se konkretna kultura etablira, umetnost, ideologija, religija in verovanja, vrednotni sistem, etika in estetika, pravna in vsakdanja norma ... slog javnega in privatnega življenja ter drugi komunikacijski slogi, strukturiranje družine, kultura bojevanja – skratka, skupna kultura življenja). Proces samoopisovanja se začne tako, da eden od delov semiosfere, po pravilu tisti, ki je iz strukture samega jedra, v procesu samoopisovanja ustvari svojo slovnico in kodifikacijo, nato pa se vzpostavijo mehanizmi poskušanja te norme čim bolj razširiti po semiosferi. Tako parcialna slovnica nekega semiotičnega prostora semiosfere stremi k temu, da bi postala metajezik opisovanja celotne semiosfere (Lotman, »O semiosfere« 16). Zato je semiotični prostor *jedra semiosfere* po pravilu najmanj fleksibilen in najbolj inerten za spremembe in nove vsebine, medtem ko so *periferija semiosfere* in vsi njeni mejni prostori najfleksibilnejši, najbolj adaptabilni in najprehodnejši za nove komunikate. Pri samoopisovanju semiosfernega jedra je *naravni jezik* usodnega pomena, saj se kultura gradi na njem; je vedno dominanten glede na ostale verbalne, neverbalne in ne samo verbalne sisteme znakov, s katerimi se kultura oblikuje. Verbalni semiotični sistemi, predvsem naravni jeziki, imajo namreč veliko možnost tolmačenja tako vsebine kakor tudi narave kvantitativno-kvalitativnih razmerij med fenomeni. Sam proces mišljenja v osnovi temelji na semiozah, utemeljenih v naravnih jezikih. Zato imajo besedila, v katerih dominirajo naravnojezikovni sistemi, veliko večji informativni potencial za prenašanje civilizacijskih in kulturnih izkušenj in znanj od na primer čisto neverbalnih sistemov. Tartujski semiotiki po desetletjih raziskav nedvomno ugotavljajo, da se kultura dominantno gradi na naravnojezikovnih sistemih ravno zato, ker naravni jezik omogoča tolmačenje, razlaganje, diskutiranje, kar je skupaj nujno za učinkovito prenašanje in ohranjanje izkušenj. Brez izkušenj in njihovega prenašanja na potomstvo bi bilo človeštvo po vsaki generaciji vedno znova na svojem začetku. Zato vsako semiosferno jedro posebno pozornost posveča vprašanju naravnega jezika, v katerem opravlja svoje samoopisovanje in etabliranje kulture določenega tipa. Torej je struktura semiosfere kompleksna semiotična polifonija, premrežena z najrazličnejšimi semiozami, ki po pravilu preraščajo, presegajo semiotično okolje posameznih besedil, ustvarjajoč dialoški odnos s svojim zunajbesedilnim

(kontekstualnim) semiotičnim prostorom oziroma ostajajoč pri dialogu z drugimi besedili kulture/kultur in semiosfere kot enkratnem, celovitem, toda polifonem dinamičnem semiotičnem sistemu permanentnih sprememb informacij (Košničar, »Semiosfera« 349).

Jeziki, ki pripadajo semiotičnemu prostoru, so različni po svoji naravi in se med seboj vedejo v spektru od, pogojno rečeno, skoraj popolne (simetrične) medsebojne prevedljivosti do asimetričnosti komunikacijskega šuma pri vzajemnem prevajanju. Glede na to, kako in v katerih domenah se bodo vzpostavile inštitucije samoopisovanja semiosfernega prostora, bodo tokovi notranjih prevodov spreminjali svoje kode ter tipe kodiranja in dekodiranja druge kulture. Prevajanje se v manjši meri odvija tudi v semiosferni substrukturi na liniji jedro – periferija, kar je posledica raznorodnosti semiosfere. Vendar šele na prostoru semiosferne periferije, na mestu največje interkulturene izmenjave, ustvarja svoj polni potencial. Prevajanje predhajajo procesi amortizacije in adaptacije. Da bi *semiosis* sploh bila možna, je treba vzpostaviti elementarno kompatibilnost ustreznih kodov referentnih kultur (tiste, ki bi morala biti prevedena, s kodi kulture, v katero se prevajajo). Možnost prevajanja naravnih, naposled pa tudi drugih jezikov iz enega v drugega namreč omogoča tudi prevajanje besedil kultur iz enega v drug semiosferni prostor ter širjenje mej semiosfere. Za to prevajanje sta usodnega pomena zbliževanje in kompatibilizacija kodnega sistema ustreznih kultur (kultura-dajatelj, kultura-prejemnik). Ker semiotičnega prevoda ni brez ostanka (v prevajanju se stremi k idealnemu odnosu 1:1, a se ta večinoma izmakne), se vsaka kultura sooča s specifično težavo, da besedila najpogosteje nimajo istega pomena in funkcije pri mehanizmih samoopisovanja semiosferne strukture, ki jih prevaja, kot bi ju imela v etabliranih institucijah samoopisovanja semiosferne strukture, ki jih je ustvarila. Rezultati kodiranja in dekodiranja besedila dveh semiotičnih jeder semiosfere se bodo torej redko ujemali. Zato bi morala kultura, ki spoštuje in upošteva alteriteto, v katero se besedilo prevaja (kultura-prejemnik), stremeti k temu, da prodre v zakonitosti sistema kodov kulture, iz katere se besedilo prevzema, in da, zadržujoč in prenašajoč jih, v okvirih teh sistemov poskuša vzpostaviti čim bolj kompatibilne kodne sisteme in razumevanje prevoda – pa čeprav idealnega prevoda, zlasti prevoda zapletenih struktur, ni. V prevodu vselej ostane nekaj neprevedljivega. Vendarle pa ostaja dejstvo, da si je skozi zgodovino veliko število kultur iz ideoloških, pragmatičnih, tehničnih ali kakih drugih razlogov izbralo drugačno pot in se odločilo, da zapletene metode implementacije v drugo kulturo zaradi boljšega razumevanja in uspešnejšega prevajanja v slednji⁷ zamenja z agresivno rešitvijo, posebljeno v negiranju identitete, avtonomije in pravice do originalnosti druge kulture. Najučinkovitejši me-

hanizem v tem procesu je ravno ustvarjanje negativne predstave o »tujem« dezorganiziranem prostoru semiosfernega jedra, predstave o drugem, o *alteriteti* kot o podrejenem, nerazvitem, barbarskem, gnilem. Polni potencial tega mehanizma je uporabljen v kapitalistično-kolonialističnem programu velikih evropskih (pozneje pa tudi svetovnih) sil v obdobju zadnjih šestih stoletij, ki je kritično obravnavan tudi v analizi distopijskih sistemov v tej študiji. V distopijah 20. stoletja je ta mehanizem dosledno uporabljan tako na idejni ravni literarnega dela kot tudi pri izbiri motiva in njune kronotopizacije skozi naracijo. V tem kontekstu je treba poudariti tudi naslednje: tipično za samoopisovanje semiosfernega jedra kulture je, da je strukturirano s povišano avtoznakovnostjo, kot so na primer specifično naslavljanje, vljudnostne fraze ter sistem konvencionalnih znakov in postopkov proceduralnega tipa. Totalitarne kulture so praviloma agresivne kulture, ki dosledno vzpostavljajo sistem vsiljenih visokokonvencionalnih kodov povišane avtoznakovnosti kot svoj dominantni kod, pri čemer težijo k izničenju kodov njim tujih kultur, ne da bi izbirale sredstva, s katerimi dominantni kod vnašajo v vse pore svojega semiosfernega jedra.

Naravni jezik in alteriteta

V eni najbolj zgodnjih distopij, objavljenih kjerkoli na svetu, drami *Po milijon letih*⁸ Dragutina Ilića, se vprašanje naravnega jezika lucidno odkriva kot temeljno vprašanje komunikacije med dvema svetovoma, dvema kulturama, čeprav je bila drama napisana v osemdesetih letih 19. stoletja, ko so bila teorijska odkritja o nenadomestljivi vlogi naravnega jezika v oblikovanju in ohranjanju kulture in njene identitete skoraj neznana. V igri je prikazan svet Duholjudi, ki so nesmrtni in naseljujejo celotno vesolje. Tak svet je nasproten nekdanjemu svetu smrtnikov, Zemljanov, ki je atrofiral in praktično izginil. Gre za dve različni semiosferni jedri, kulturi v stiku, in v njunem aktantskem polju je zelo pomembno vprašanje naravnega jezika. Zaradi nekompatibilnosti kodnih naravnojezikovnih sistemov pa tudi drugih visokokonvencionalnih kodov teh dveh kultur je dialog med njima zelo otežen. Tako Natan, eden od dveh poslednjih ljudi na Zemlji, gleda na človeško eksistenco kot na vsesplošni nesporazum: človekovo »življenje je bila samo stranpot, zidanje babilonske trdnjave, zmeda zmešanih jezikov«. (10) Po zajetju so Natanu in Danijelu kot zadnjima *eksemplarjema* pretekle civilizacije Duholjudje »prenesli« svoj jezik, *dubo-zbor*, da bi lahko z njima komunicirali. Zemljani so imeli po mnenju Duholjudi namreč »govor, ki spominja na nekakšno mrmranje, podobno vreščanju papige« (34). Pravzaprav je bilo s tem izpeljano nasilno etabli-

ranje vsiljene naravnojezikovne kode. Torej je jezik tudi tukaj predstavljen kot temelj enega semiosfernega jedra, saj je nemogoče, da dva bistveno različna svetova (eden, utemeljen na principu neskončnosti in harmonije, in drugi, temelječ na principu dokončnosti in neskladja) uporabljata iste jezikovne kategorije glede na to, da je njuna pojavnost v celoti utemeljena na drugačnih kodnih sistemih. Vsako semiosferno jedro glede na svojo kulturno celoto konstruira svoj tip zunanje dezorganizacije, toda specifika neelastičnega, totalitarnega semiosfernega jedra, kakršen je Duho-svet, in njemu podobnih distopijskih oblik je prav grajenje agresivnih, radikalnih mehanizmov onemogočanja dialoga z *drugostjo*, s *tujim*, z – glede nase – dezorganiziranim prostorom, poosebljenim z *alteriteto*. Takrat se govori o posebni obliki kulturnega stika, o spopadu kultur, kjer ena kultura *a priori* negira možnost komunikacije z drugo, in sicer z omalovaževanjem vrednosti drugosti ali celo ignoriranjem referentne alteritete do anuliranja, kot da ta ne bi obstajala. Omenjeni fenomeni, vezani na vprašanja spopada kultur zaradi umetno skonstruirane kodne nekompatibilnosti neelastičnega semiosfernega jedra in njegove diahrone tradicije, so nadvse slikovito predstavljeni v Orwellovem romanu *1984*. V njem gre za namerno trganje vseh vezi semiosfernega jedra Oceanije z lastnimi diahronimi koreninami, s svojo obljudeno preteklostjo, poosebljeno v zgodovini in zgodovinskem spominu, kulturni tradiciji, dediščini, umetnosti in seveda naravnem jeziku. Orwell je oporišče razvijanja svoje distopijske ideje bistveno utemeljil v naravnem jeziku in manipulacijah z njim. Tako je Oceanija kot neelastično distopijsko jedro razvila dve temeljiti tehniki brisanja zgodovine in zgodovinskega spomina ter trganja vezi z alteriteto: eno z ustvarjanjem in etabliranjem novega, visokokonvencionalno kodiranega jezika, Novoreka, na katerem je z agresivnimi metodami gradila svojo skupno totalitarno kulturo in prek njega etablirala druge mehanizme samoopisovanja svojega semiosfernega jedra; in drugo z namernim, sistemskim brisanjem kodnega sistema preteklosti, trganjem in zatiranjem vseh vezi s preteklostjo – zgodovino, kulturno dediščino in celotno kulturo življenja v predhodni angleški družbi.

Novorek – temelj brisanja zgodovine

Upoštevajoč, da kulturi pripada vse, kar človek kultivira, ne glede na stopnjo in način, na distopijske ureditve v literaturi lahko gledamo kot na besedilo kulture. »Lévi-Strauss pri definiranju pojma kulture poudarja, da se tam, kjer so Pravila, začenja Kultura« (Lotman, »Ogledi« 444). Medtem ko »naravno obnašanje« po Lotmanu ne more imeti sebi nasprotnega »nepravilnega« naravnega obnašanja, »kulturno obnašanje« nujno vključuje

vsaj dve možnosti, od katerih samo ena izstopa kot »pravilna«. V distopijah 20. stoletja bi bilo vsako »nepravilno« obnašanje strogo sankcionirano; v njih je namreč prisotna visoka stopnja netolerance do drugačnega, drugega – do besedil, ki niso v skladu s pravili aktualne kulture in občo rabo njenega etabliranja. Intelektualno zgodovino človeštva lahko razumemo kot borbo za pomnjenje. »Razne socialne in zgodovinske skupine v borbi za informacijo težijo k temu, da jo monopolizirajo. Sredstva, ki jih pri tem uporabljajo, kolebajo med tajnimi besedili in kodi [...] in ustvarjanjem dezinformativnih besedil« (Lotman, »Ogledi« 443). Zato se vsako rušenje kulture začne kot uničenje spomina, brisanje tekstov in pozabljanje vezi. Takšna uničevanja besedil so značilna za moderni distopijski diskurz. Referentne konkretizacije prek literarnih kronotopov plastično pričajo o trdnem, nefleksibilnem jedru totalitarne distopijske kulture, ki z mehanizmi samoopisovanja uničuje in čisti vse, kar ne podpira dovolj učinkovito identitete sebstva, in sicer besedila s periferije semiosfernega jedra ali zunanjega dezorganiziranega prostora.

Novorek, uradni jezik Oceanije v Orwellovem *1984*, so »izumili zato, da bi izpolnjeval ideološke potrebe Angsoca«, to pa pomeni, da je zagotovil popolnoma avtohtono dosledno samoopisovanje njenega semiosfernega jedra brez kakršnekoli možnosti primerjave z alteriteti, – drugačnim starim govorom, veljavnim »pred Revolucijo«, s katerim se je bila etablirala meščanska kapitalistična angleška družba – zaradi nepremostljivih preprek, vgrajenih v *Novorek*. To posledično povzroča tudi zatiranje celotne prejšnje kulture. *Novorek* bi moral popolnoma nadomestiti *Starorek*, standardni angleški jezik, s katerim se je etabliralo predhodno semiosferno jedro. »Namen *Novoreka* ni bil samo ta, da oskrbi sredstvo za izražanje svetovnega nazora in mentalnih navad, ki so jih imeli privrženci Angsoca« (220), temveč predvsem da »onemogoči vse druge načine mišljenja. Ko naj bi bil *Novorek* enkrat za vselej osvojen, naj bi si heretične misli – to je misli, ki se razlikuje od načel Angsoca – dobesedno ne bi bilo moč zamisliti, vsaj ne v taki meri, kolikor je odvisna od besed.« (220) *Novorek* se je razlikoval od večine ostalih jezikov ravno po tem, da »je njegov besednjak postajal z vsakim letom manjši in ne večji« (227). Njegova kodifikacija je uničila temelj mišljenja z oženjem prostorov in možnosti semioze, tako da so bile temeljito omejene in poenostavljene kategorije označenca in označevanja, z oženjem mreže pojmov označevalca in prejemnika. »Človek, ki bi rasel ob *Novoreku* kot edinem jeziku [...], (*mnogih zločinov in prestopkov*) sploh ne bi mogel zagrešiti, preprosto zato, ker bi bili brezimni in torej nepredstavljeni. [...] Ko naj bi bil *Starorek* enkrat za vselej presežen, bi bila pretrgana zadnja vez s preteklostjo« te kulture, ki bo postala »nerazumljiva in neprevedljiva« (228). *Novorek* teži k učinkovitemu uničevanju jezikov-

ne raznovrstnosti, k gašenju semioze, vezane na ustvarjanje konotativnih mrež in rojevanje misli, da bi ga zvedel na najprimitivnejše jezikovne forme, ki služijo najelementarnejši komunikaciji, zelo podobne *pidžinu*.⁹ Njegov namen »je bil napraviti jezik, [...] kolikor mogoče neodvisen od zavesti« (226–227). Zaželeno je bilo uporabljati besede, »ki so v mislih govornika zbudile kar najmanj odmevov« (226). Tako »(b)esede razumeti, na primer, v Novoreku ni bilo« (221). Njegovi tvorci so težili k temu, da bi bilo končno »možno, da bi artikuliran govor prihajal iz glasilk, ne da bi pri tem sploh sodelovali višji možganski centri« (227). Ker s takim govorom ne bi bilo mogoče izraziti zahtevne oblike mišljenja, bi ga bilo mogoče popolnoma nadzorovati. Posledično je naslednji stadij celostna degradacija človeškega bitja na mentalno in intelektualno nižji nivo razvitosti. »To so dosegli delno z iznajdbo novih besed, [...] z ukinjanjem nezaželenih [...], s črtanjem nepravovernih pomenov, in, kolikor le mogoče, vseh drugotnih pomenov sploh.« (220)

Iz Staroreka v Novorek ni moglo biti prevedeno nič, niti »en odstavek [...], razen če [...] je bil že pravoverne tendence (*pravmiselni*, bi bil izraz v Novoreku)« (229) Temeljno destrukcijo tradicionalne literature in knjige je semiosferno jedro realiziralo z rigidnimi mehanizmi prevajanja izbranih artefaktov. »Predrevolucijska literatura je bila lahko le predmet ideološkega prevoda – se pravi, spreminjanja tako v pomenskem kot v jezikovnem pogledu. [...] Pravzaprav je bil velik del literature iz preteklosti že tako preoblikovan.« (229) »Razne pisatelje, tako Shakespeara, Milтона, Swifta, Byrona, Dickensa in nekatere druge so potemtakem že prevajali. Po opravljenem delu naj bi izvirno pisanje, z vsem drugim, kar je ostalo od literature iz preteklosti, uničili.« (229) Obstajali bodo samo v novoreški verziji, »ne samo spremenjeni v nekaj drugega, pač pa spremenjeni v nekaj nasprotnega, kot so bili prej.« (41)

Detajlno, temeljno brisanje kompatibilnosti kodnega sistema Staroreka in Novoreka je bilo storjeno prav s ciljem, da se onemogoči prevajanje besedil predhodne, alteritetne kulture, saj je »prevod osnovni mehanizem zavesti. Izražanje nekega bitja s sredstvi drugega jezika je temelj za odkrivanje narave tega bitja.« (Lotman, *Semiosfera* 189) Zato je bilo z novorekom skoraj nemogoče izraziti »heretične misli« (Orwell 220), ki so bile značilne za starorek in njegovo referentno kulturo. Novorek bi lahko uporabljal »za nepravoverne namene samo tedaj, ko bi protizakonito prevedel nekatere besede nazaj v starorek« (228). Brez možnosti dialoga in prevajanja alteritetnih kultur oziroma, slikoviteje rečeno, s tonjenjem v svoj samozatajevan, samozaprto, vase zapreden svet mrmrajočega mišljenja, se je kultura distopijskega semiosfernega jedra Okeanije, zaslužnjena z Novorekom kot osnovnim jezikovnim sistemom etabliranja sebstva nepovratno decivilizirala.

Zatiranje zgodovinskega pomnjenja

V O'Brienovi Oceaniji je bila kontrola celotnega družbenega mravljišča totalitarna – tako v samem srcu, kulturnem jedru Londona, kot tudi na njegovi periferiji. Različne so bile samo metode kontrole. Center je kontrolirala uniformirana tajna *policija ljubezni* in njej zvesti vohuni. Zunaj je to delala policija v nenehnem helikopterskem preletavanju stanovanj in njihovih oken brez zaves, znotraj pa prek vidno instaliranih telekranov v vsakem javnem ali privatnem prostoru (nenavadno naključje: se le zdi, ali je svet že desetletja nadzorovan tako, le da se za to uporablja drug termin – video-nadzor!). Semiosferno periferijo je prav tako nadzirala tajna policija, in sicer prek maskiranih agentov (kot je bil starinar Charrington), opazovanja in skrivnih telekranov. Potencialni disidenti, zreli za odstrel, so bili privedeni na periferijo jedra s tehniko manipuliranja s človeškimi slabostmi, ki so vse pripadale svetu *zlomisli*. Le če se je pokazalo, da bi bili primerni za obdelavo in prevzgojo, so bili disidenti lahko oproščeni smrti. Tak primer je bil Winston, ki je sicer preživel, a ostal mrtev, s popolnoma uničeno osebnostjo in voljo do življenja.

Semiosferno jedro Oceanije je negiralo svojo prejšnjo avtoidentiteto, stremelo k temu, da popolnoma zbríše prejšnje vezi s kulturo, iz katere izvira, predstavljajoč to kulturo kot kulturni surogat, gnilobo, kot nekaj tujega, kot svoj dezorganizirani prostor. Zato je semiosferno jedro Oceanije v svoje mehanizme samoopisovanja vgradilo najagresivnejše tehnike brisanja zgodovine s spreminjanjem, s permanentnim popravljanjem dejstev ali njihovim popolnim brisanjem; s spreminjanjem prvotnega namena fenomena, zatiranjem njegove avtentične funkcije (spomeniki) ali z uničevanjem materialnih pričevanj o stilu in načinu življenja v preteklosti.

Winstonov dnevnik in njegovo samotno intelektualno disidentstvo, tajna razmišljanja o »(p)rihodnosti in preteklosti, času, ko bo misel svobodna, ko se bodo ljudje razlikovali drug od drugega in ne bodo živeli sami – času, ko bo obstajala resnica in ko tisto, kar je storjeno, ne bo moglo biti izbrisano« (23), so prispevali k temu, da je temeljito spoznal svoj miselni zločin, ki »ne prinaša smrti: Miselni zločin JE smrt« (24). Ko je »spoznal, da je že mrtev« (24), truplo, po katerega bo Partija gotovo prišla, da bi ga odstranila kot odpadnika, »je postalo važno, da kolikor mogoče dolgo ostane živ,« (24) in spozna svoje korenine. Sedaj je naredil odločilen korak. Prikradel se je v prepovedane, odročne, periferne dele Londona, kjer je živel zadnji družbeni sloj, raja, o kateri je »Partija učila, da je [...] po naravi manjvredna« (54), v poskusu, da bi se z njo pogovoril in izvedel, ali se kdo iz raje spominja nekdanjega načina življenja. Toda nihče več se ni spominjal predrevolucionarne dobe, preteklosti, ko so vladali »bogati ljudje« (55). Ti so bili v učbeniku

zgodovine popolnoma očrnjeni kot škodljiva bitja, kriva za slab položaj raje. »V starih časih [...], pred slavno Revolucijo, (je bil) London [...] temen, umazan, reven kraj, kjer je imel komaj kdo dovolj jesti in kjer na stotine in tisoče ljudi ni imelo čevljev na nogah, niti strehe nad glavo,« (55) piše v učbeniku. Bogataši, ki »so se imenovali kapitalisti«, »so imeli vse na svetu [...]. Če jim kdo ni bil pokoren, so ga lahko vrgli v ječo, ali pa mu vzeli službo in ga izstradali do smrti.« (55) V Oceaniji pa so vsi živeli veliko slabše kot v prejšnjem sistemu, tako da je bil segment iz učbenika do skrajnosti ciničen. Celostareli pripadniki raje so pod bremenom življenja, neizobraženi in nezainteresirani za karkoli drugega kot za golo preživetje in nekaj pozabe s poceni pivom po pretežkem delu, pozabili na svoje življenje v preteklosti pod režimom kapitalistične Anglije. Nihče več ni bil zmožen »primerjati eno dobo z drugo« (70). »Bili so podobni mravljam, ki lahko vidijo majhne predmete, velikih pa ne. In kadar spomin odpove in so vsi zapisani dokumenti ponarejeni – ko se je to zgodilo, potem je trditev Partije, da je izboljšala okoliščine človeškega življenja, treba sprejeti, kajti nobenega vzora ni, in ga tudi nikoli več ne bo, po katerem bi se to dalo preveriti.« (71)

Toda v O'Brienovi Oceaniji ni bilo »življenje podobno niti lažem, ki so se usipale s telekranov, kaj šele idealom, ki jih je skušala doseči Partija.« (56) Resničnost predstavnikov raje in celo za člane Partije je bila »garanje po morečih službah, boj za prostor v podzemski železnici, preklinjanje ponošenih nogavic, beračenje za tableto saharina, varčevanje s cigaretinimi čiki« (56). Resničnost so bili »propadanje, umazana mesta, kjer so se gnetli sem ter tja nezadostno hranjeni ljudje v preluknjanih čevljih, zakrpanih hišah iz devetnajstega stoletja, ki so vedno smrdele po zelju in pokvarjenih straniščih« (56). Vendar so ob takšni realnosti »telekrani tolkli na ušesa s statističnimi dokazi, da imajo ljudje danes več hrane, več oblek, boljše hiše, boljše rekreacijo – da živijo dlje, da imajo krajši delovnik, da so [...] bolj zdravi, močnejši, srečnejši, bolj inteligentni in bolj izobraženi kot pred petdesetimi leti« (56). Seveda »(n)iti besede od tega ni bilo moč dokazati ali ovreči« (56). Podatkom je bilo nemogoče oporekati, saj so bile fotografije preteklost, spomini na slednjo pa uničeni. Nič ni ostalo za primerjavo. »Vse je bilo zavito v meglo. Preteklost je bila izbrisana, pozabljeno je bilo, da so jo izbrisali, laž je postala resnica.« (57)

Zgodovina kot simulaker – »spominske odprtine«

Skrajno odtujenost samoopisovanja distopijskega jedra Oceanije je Orwell slikovito predstavil s kronotopom preurejanja kvazirealne zgodovine prek proizvodnje zgodovine-simulakra.¹⁰ Winstonov vsakdanji posel

na ministrstvu je bil, da »prvotne številke prečisti tako, da se bodo ujemale s kasnejšimi« (31) Vsa komunikacija z nevidnim predpostavljanim se je odvijala prek treh »odprtin«. »Desno od narekovalnega stroja majhna pnevmatična cev za pisana poročila; na levi večja za časnike; na stranski reži, v dosegu Winstonove roke, pa velika podolgovata reža, zavarovana z žično mrežo. Le-ta je bila za odstranjevanje odvečnega papirja. Podobnih odprtin je bilo na tisoče ali deset tisoče vsepovsod po poslopju [...]« (30) T. i. spominska odprtina je bila le tretja od omenjenih odprtin, le tista, v katero se je dokumente metalo v uničevanje. Winston je na primer delal na permanentni »korekciji« *Časnika*. Pravzaprav »to niti ni bil ponaredek. Bilo je le nadomeščanje ene neumnosti z drugo.« (33) Največji del materiala, s katerim so imeli opravka, ni imel nobene zveze z realnostjo, »niti toliko ne, kot je z resnico povezana neposredna laž. Statistike so bile v prvotni verziji ravno toliko izmišljene kot v prečiščeni verziji. Ponavadi so pričakovali od tebe, da si jih izmišljaš kar na pamet.« (33) Nekoč je Winston po nareku pri vnovičnem pisanju napovedi znižal milijonsko številko o proizvedenih čevljih, »da bi s tem omogočil običajno zatiranje, da je bila kvota presežena«. »Zelo verjetno sploh niso izdelali nič obutve. Še bolj verjetno pa nihče ni vedel, koliko so je izdelali, niti to ni nikogar brigalo.« (33) Zaposleni na ministrstvu pa tudi vsi člani Partije so dobro vedeli, »da so bile številke o proizvodnji obutve v vsakem četrtletju na papirju astronomske, medtem ko je bila polovica prebivalstva Oceanije bosa. In tako je bilo z vsemi vrstami zapisanih podatkov, z važnimi ali nevažnimi. Vse je izginilo v svetu senc, v katerem je slednjič postala celo letnica nekaj negotovega.« (33)

Brisanje kulturne dediščine in tradicije

Semiosferno jedro Oceanije je sistemsko zahrbtno v svoje mehanizme samoopisovanja umestilo najagresivnejše tehnike obračunavanja s preteklostjo svojega predrevolucionarnega obdobja, kar je vključevalo tudi potencialne disidente. Ne samo da so zgodovino permanentno spreminjali s popravljanjem dejstev do neprepoznavnosti, temveč so z njihovim popolnim brisanjem spreminjali tudi prvotne namene pojavov z zatiranjem njihove avtentične funkcije, predvsem cerkva in drugih kulturnih spomenikov. Prav tako so sistematično in sistemsko uničevali materialna pričanja o slogu in načinu življenja v preteklosti. Omenjeno jedro je tako popolnoma nadziralo svojo periferijo in ostanke njenih dialoških oblik z alteriteto predhodne kulture, h katere izničenju je stremelo. Najpogosteje so k temu pripomogli maskirani vohuni, vabe in skrivni teleekrani. Starinarne so zato bile zato nameščene v zakotne, ozke, temačne in zapuščene ulice na ob-

robju Londona, starinarji pa so bili najbolj večči maskirani inšpektorji tajne policije, kakršen je bil Charrington. »Med nama rečeno, trgovina s starinami je tik pred svojim koncem. Nobenega povpraševanja ni več, pa tudi zaloga. Pohištvo, porcelan, steklenina – vse to se je polagoma razbilo. In seveda tudi kovinska roba je večinoma že izginila.« (Orwell 71) Partijsko pravoverni in tisti, ki jih je vodila pravmisl, tu niso imeli kaj iskati, saj je bil stik s conami indoktrinirane drugosti nezaželen in inkriminiran. Starinarne so bile srca preteklosti s sentimentalnimi ostanki materialnih dobrin minulega časa. Hranili so sporadične črepinje spominov in spomina na stare čase. Zato so bili vaba, past za posameznike, podložne zlomislim, saj sta spomin in primerjanje s preteklostjo zlomisel, tako kot je rezoniranje s pozicije zgodovinskega mišljenja krivoverstvo, ki ga mora sistem uničiti, ker ni v skladu s pravmisljo Partije. Winston je zagrizel v inšpektorjevo vabo, ko mu je ta prodal dnevnik oziroma, kakor se je izrazil Charrington, »dekliško spominsko knjigo. Iz zelo lepega papirja je bila, zares. Krem barve, so včasih rekli. Takega papirja ne delajo več že – oh, upam si reči, da že petdeset let ne.« (71) Policijski inšpektor je bil preoblečen v starca, sam je spominjal na preteklost in vlival več zaupanja. »Naočniki, natančne in blage kretnje, pa to, da je nosil zastarelo suktno iz črnega žameta, mu je dajalo nedoločen videz intelektualca, kot bi bil kakšen pisatelj ali pa morda glasbenik. Njegov glas je bil mehak in kot zastrt in imel je pravilnejši naglas kot večina raje.« (70–71) Charrington si je dobro zapomnil svojo žrtev v prepričanju, da jo bo ponovno privabil. »Spoznal sem vas že na pločniku,« (71) je takoj rekel Winstonu, ki se je obotavljal vstopiti v starinarno, v kateri se je oglašil drugič. Sedaj mu je Charrington prodal obtežilnik za papir iz polnega prozornega stekla s koščkom korale v sredini. Winstona je privlačila ne »toliko lepota kot vzdušje, ki se je zdelo, da ga je stvar imela v sebi s tem, da je pripadala neki popolnoma drugačni dobi, kot je sedanja« (72). Bilo je nenavadno, celo kompromitirajoče, da je imel predmet »v lasti član Partije. Vse staro in zato tudi vse lepo je bilo vedno nekoliko sumljivo.« (72) Tudi soba na podstrešju Charringtonove starinarne z zakamufliranim, dobro skritim telekranom, ki jo je Winston s precej pomisleki najel, je vsa bila v dialogu s prepovedano preteklostjo, to pa »je bila divja, nemogoča namera, ki jo je bilo treba čimprej opustiti« (72). Soba je v Winstonu prebudila »neko domotožje, neki prastar spomin« (72–73). Imel je vtis, da »natanko ve, kako se počutiš, če sediš v taki sobi, v naslanjaču ob odprtem ognju, z nogami na predpečniku in s čajnikom na ognjišču, neskončno sam, neskončno varen, nihče te ne opazuje, nikakršen glas te ne zasleduje, nobenega zvoka, razen prepevanja kotliča in prijaznega tiktakanja ure« (73).

O zatiranju dominantnih kulturnih kodov drugosti priča tudi degradacija in defunkcionalizacija kulturnih spomenikov, predvsem verskih insti-

tucij in objektov. Na zidu v najeti sobi nad Charringtonovo starinarno je bila »litografija ovalnega poslopja s pravokotnimi okni in majhnim stolpom v ospredju. Okoli poslopja je tekla ograja in v prizidku zadaj je stalo nekaj, kar je bilo videti kot kip.« (73) Zgradba se je Winstonu zdela nedoločno znana, toda skulpture se ni spominjal. Minus-postopek v identifikaciji navedenih objektov ter načinu posplošene jezikovne artikulacije opisa objekta Winstonovega opazovanja naravnost kaže na popolno odsotnost zavesti o instituciji vere in ustrezne terminologije, inherentne tej instituciji, ter arhitekturi verskih objektov, ki v Oceaniji ni več obstajala. Zdaj je bila vera Partija. Samo Charrington je vedel in rekel Winstonu, da je bila to »(s)voje čase cerkev. Pri sv. Klementinu Danskem so ji rekli [...]. Zdaj je že ruševina. [...] Bila je bombardirana – oh, že pred mnogimi leti.« (73)

Brisanje religije iz novoetablirane identitete Oceanije je bilo tako temeljito in rigidno, da so zatrli tudi spomin nanjo – tudi verskih običajev in obredov se niso več spomnili in pozabili na njihov namen. Na videz slučajno se je Charrington spomnil prigodnice, ki so jo peli otroci ob proslavi svetega Klementina: »Oranže in limone, poje zvon pri sv. Klementinu, dolžan si mi tri novce, odpeva zvon pri sv. Martinu.« (74)

Fragmentov te pesmice iz svojega otroštva se je megleno spominjal tudi Winston. »To je bila nekakšna igra. Držali so se za roke tako, da si šel spodaj in kadar so prišli do *Tu je sekira, da ti preseka vrat*, so roke spustili in te ujeli. Bila so imena vseh cerkva, vse londonske cerkve so bile v njej – vsaj vse glavne.« (73–74) Vračal se je domov s krivovernega obiska v starinarni, v sebi prepevajoč kritici o sv. Klementinu. Podlegel je iluziji, da »resnično slišiš zvonove, zvonove izgubljenega Londona, ki pa so tu ali drugje še vedno obstajali, prikriti in pozabljeni. Zdelo se mu je, da sliši, kako pritrkavajo z enega onostranskega stolpa za drugim. In vendar se ni spominjal, da bi bil kdaj v svojem življenju slišal zvonjenje cerkvenih zvonov.« (75)

Prav ta detajl kaže, kako pomembna je moč pomnjenja za rekonstrukcijo zgodovinskega spomina, ko so dejstva zatrta, in kolikšna je moč malenkosti in fragmentarnih detajlov za vzpostavljanje pomembnih iztočnic izgubljenih besedil (struktur) kulture, kakršno je bila omenjena struktura verskega običaja. Partija to ve, to ve vsako samoozaveščeno neelastično totalitarno semiosferno jedro. Zato v kali zatira vsako pomnjenje in vse materialne sledi kulturne preteklosti. »Za stoletja kapitalizma je veljalo, da niso naredila ničesar, kar bi imelo kakršnokoli vrednost. Iz arhitekture niso mogli izvedeti nič več o zgodovini kot iz knjig; kipi, zapiski, spominski kamni, imena ulic – vse, kar bi lahko osvetlilo preteklost, je bilo sistematično spremenjeno.« (74)

Osnovno geslo »Svetovne države« Huxleyjevega *Krasnega novega sveta* se glasi: »*Skupnost, istost, stalnost*« (5), kar je treba brati kot *zaprto*. Prisoten je

intenziven odpor do kakršnekoli vrste sprememb, ker vsaka sprememba ogroža stabilnost. Takšno neelastično in inertno semiosferno jedro uvaja stabilnost kot merilo, s katerim kodificira celoten prostor svojega samoopisovanja. S tem povezan je tudi odnos vladajočega razreda do preteklosti. Upravnik Mustafa Mond poučuje študente, da so zgodovina »prazne marnje« (35). Torej, preteklost in njene pridobitve naj se razvrednoti. Svet preteklosti je nič. Zato je cilj skupnosti, da zgodovinske pridobitve izniči: »Civilizacija je sterilizacija.« (103) Po besedah Mustafe Monda stare stvari niso več potrebne. Takšen svet podcenjuje pridobitve zgodovinske dediščine z izpodbijanjem religije, kakor tudi kulturne tradicije. Bog iz preteklosti se »razodeva [...] kot odsotnost« (218). Nezdružljiv je s stroji in splošno srečo. Novi bog je Ford. Slavijo se industrija, stroji, napredek in znanost nasploh. Odtujitev in dehumanizacija kulturnega prostora Svetovne države sta posebljeni v njenih mehanizmih samoopisovanja, ki stremijo ustvariti družbeni sistem kot popoln mehanizem, mašinerijo, v kateri ima vsak vijak svojo vlogo.

Sovraštvo predvsem do knjige (pisane v naravnem jeziku in zato najmočnejšega posrednika in prevajalca kultur) pa tudi do drugih medijskih oblik posredovanja znanja, alteritet in dialoških perspektiv med kulturami in ljudmi je invariantna in konstantna značilnost totalitarnih in omenjenih distopijskih kultur. Vse po vrsti namreč gradijo razne mehanizme nasilnega obračuna s knjigo in njenega izničenja v vseh vidikih samoopisovanja in etabliranja lastne semiosferne strukture. Winston se je zaman veselil, da bo lahko v najeti skrivni sobici natančneje rekonstruiral pretekli stil vsakodnevnega načina življenja atrofirane in izbrisane kapitalistične družbe, kjer sta bili knjiga in domača knjižnica splošno mesto meščanske kulture. V tej sobici je bila v omari za knjige »sama ropotija. Knjige so izbrskali in uničili prav tako temeljito v revnih predmestjih kot povsod drugod.« (Orwell 73) Knjige kot posredniki med kulturami in kot viri dialoških oblik komunikacije z zgodovinskimi in drugimi intelektualnimi in kreativnimi oblikami mišljenja so ključni in neizogibni kamen spotike vseh totalitarnih kultur oziroma neelastičnih semiosfernih jeder. V interesu samozaščite in ohranjanja samozaprtnosti, h kakršni tak sistem teži, mehanizmi samoopisovanja njegovega semiosfernega jedra po pravilu vzpostavijo najrazličnejše oblike destrukcije knjige kot vira znanja in drugih medijev, ki posredujejo informacije takšnih komunikacijskih kvalitet. Knjige na primer najpogostejše uničujejo s sežiganjem (spomnimo se samo inkvizicij, na katere napotuje medievalistika), s fizičnim zastrupljanjem, da bi bralca prestopnika kaznovali s smrtjo, ali z zaklepanjem knjig v tajne prostore in onemogočanjem vsakega pristopa k temu prostoru (primer najdemo v *Imenu rože* Umberta Eca). Prav tak odnos do knjige izraža tudi semiosferno jedro distopijskega

izoliranega sistema, prikazanega v romanu *Fabrenheit 451* Raya Bradburyja. V njegovem centralnem aktantskem polju je napad totalitarnega sistema na knjigo kot simbol znanja, posredovanja informacij in dialoga kultur. Mračna, časovno nedoločena prihodnost je kronotopski okvir za distopijsko jedro, v katerem so knjige in kakršnakoli druga pisana besedila prepovedana, individualna misel pa praktično ne obstaja. Ljudje v tej družbi živijo kot zombiji, osveščajo pa se samo prek velikega hišnega zaslona. Knjige so nezakonite, ker se oblast boji, da lahko vplivajo na razvoj neodvisnega mišljenja. Takole, v dialogu na začetku drugega dela knjige prebiramo: »Razumete zdaj, zakaj se ljudje knjig bojijo in jih sovražijo? Ker kažejo pore na obrazu življenja.« (67) Po definiciji je svobodno mišljenje nezdružljivo s totalitarnimi režimi. Glavni mehanizem tega semiosfernega jedra v destrukciji knjige so »požarniki« (11), ki imajo nalogo iskati in sežigati preostale knjige. Načini rigidnega obračuna semiosfernega kulturnega jedra s knjigo kot simbolom znanja in predpogojem svobodnega mišljenja, opisani v Bradburyjevem distopijskem romanu, plastično in strnjeno rekonstruirajo temeljne vidike samoopisovanja v osnovi vseh totalitarnih sistemov.

* * *

Iz semiotičnega razumevanja, da je kultura vse, kar ni genetska informacija, jasno sledi, da je imanentna lastnost kulture, da obstaja kot množica različnih kultur. Takšno razumevanje nasprotuje tradicionalnemu razumevanju kulture kot opozicije *nekulturi*, ki ga je uveljavilo kolonialno semiosferno jedro Evrope skozi 18. in zgodnje 19. stoletje, s čimer je odražalo neenakost znotraj evropskih družb ter med evropskimi silami in njihovimi kolonijami po svetu. Po tem razumevanju je kultura, pogojno rečeno, singularni pojem, saj kulturo izenačuje s civilizacijo, razumljeno kot izraz tehnično-tehnološke razvitosti družbe, in obe zoperstavlja naravi. Takšno mišljenje implicira, da so nekatere dežele bolj civilizirane od drugih oziroma da so nekateri narodi in posamezniki bolj kulturni od drugih. Tovrstno tradicionalno razumevanje kulture, ki alteriteto doživlja kot nekulturo, kaže nepripravljenost za dialog, vodi k izključevanju in kulturni netoleranci. Svoje najostrejše oblike omenjeni obrazec kulture dominantno izpostavlja v totalitarnih, avtoritarnih sistemih. Obrazce kultur takih režimov kritično pretresa referentna distopijska književnost. V takih sistemih se na najrazličnejše načine razvrednoti alteriteta, zatira se vrednost drugosti, onemogoča kulturni dialog, žigosa se različnost. Skratka, v stremljenju, da se nekulturno kultivira, so temu tradicionalnemu razumevanju kulture imanentne najrazličnejše metode etabliranja *vsiljenih kodov* v vseh segmentih samoopisovanja kulturnega jedra. V škodo razvijanja dialoških

oblik negovanja, ohranjanja kulturnih posebnosti in prepletanja različnih kulturnih identitet se v sodobni praksi prvenstveno z mehanizmi množične kulture in množične potrošnje vse očitneje uveljavlja posebna oblika kulture singularnega tipa globalnih razmer (*kulturni globalizem*), vse z namenom ustvariti unificirani sistem kulture, ki bo sposoben najučinkoviteje podpirati potrebe največjega svetovnega kapitala. Ti sodobni procesi v semiosferi kritičnega mišljenja bi morali biti osnova za načrtovanje prihodnosti človeka kot bitja civilizacije z vsemi njenimi koristmi, pa tudi nevarnostmi. Kulturni globalizem nam omenjene distopije približuje bolj, kot jih je v času, ko so nastale kot kritični pogled na svet skozi prizmo umetniške fikcije. Ne bi bilo modro, da se kritično mišljenje zadovolji s krilatico, da utopija in distopija opisujeta svet, ki ne obstaja, da gre samo za možnosti, uresničeni v jeziku, da izmišljeni, domišljjski svet »misli [...] ideje, ki se jih ne dá uresničiti.« (Šušnjić 5) Prav s temi mislimi se je zgodilo najhujše – »dobile so svojo stvarno obliko [...]. Najabstraktnejše ideje so se pretvorile v družbene ustanove.« (5) Človek sodobne globalne kulture »počasi, a zagotovo mutira od intelektualnega, spiritualnega bitja v korporativni, normirani sistem mišljenja in obnašanja, v katerem za kritično mišljenje ne bo prostora« (Maxwell 69). To je pravzaprav vzrok, da sodobni človek tako zlahka dokončno degradira v mrak totalitarizma.

OPOMBE

¹ Študija temelji na raziskavi, ki se v sklopu projekta *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti – Vidiki identitete in njihovo oblikovanje v srbski književnosti* (številka 178005) izvaja na Oddelku za srbsko književnost Filozofske fakultete Univerze v Novem Sadu s finančno pomočjo Ministrstva za izobraževanje in znanost Republike Srbije.

² Globinska povezanost kodov, temelječih na kulturi, je omogočila Lotmanu, da je razumel kulturo kot *sistem kodov*, ki se skozi človeško zgodovino razvija. Vsak *tip kodifikacije* kulture je namreč imanentno povezan z oblikami konkretne družbene zavesti, organizacije skupnosti in samoorganizacijo posameznika (več v: Košničar, *Kod* 192–193).

³ *Hibridni kod* nastaja v procesu dialoga s prepletenostjo dominantnih kodov dveh ali več kultur, tako da pomembne karakteristike omenjenih kodov ostanejo prepoznavne (primer: kodni sistem starorimske kulture je vidno prepleten s starogrškim kodnim sistemom, a ga je prilagodil sebi z ohranitvijo prepoznavne »starorimske« posebnosti v svoji biti) (več v: Košničar, *Kod* 193–194).

⁴ Iz zgodovine so dobro znani številni totalitarni, diktatorski sistemi. Omenimo samo nekatere najbolj znane, referentne za to študijo: oblike absolutistične vladavine krone (s temeljnim oporiščem v krščanski veri in cerkvi) z neomejeno močjo vladarja v mnogih evropskih državah vse do pojava zrelega fevdalizma, francoske revolucije (1789) in meščanske družbe, ki so prestolu ali absolutistu z zakonom in parlamentom omejili osebne pravice in moč; isti model na Bližnjem vzhodu – Osmansko cesarstvo z oporiščem v islamski veri in s sultanom kot suverenom neomejenih pooblastil; vse do diktatur dvajsetega stoletja, ki so v temelju presunile moderno dobo (leninistično, stalinistično, nacistično,

titoistično in druga enoumja), in modernih umetniških distopij kot pesimističnih reakcij na omenjeno zgodovinsko realnost. Vendarle obstaja znaten obseg lastnosti totalitarnih sistemov, ki so se skozi diahrono perspektivo pokazale kot skupne, immanentne pa so tudi distopijskim umetniškim delom. Našejtimo nekaj invariant: vladajoča ideologija/vera; neobstoje delitve oblasti: zakonodajna, izvršna in sodna oblast niso neodvisne in med seboj ločene, temveč so v rokah diktatorja ali dominantne stranke; represija nad posameznikom in izguba njegovih osebnih svoboščin; podreitev posameznika skupnosti (verski, nacionalni itd.); vladarji (diktatorji, stranke) poskušajo nadzorovati prebivalstvo svoje države, tako da posamezniku odvzemajo prostor za zasebnost; militarizem v vsakdanjem življenju prebivalstva, agresivna zunanja politika; oblast teži h kontroli razmišljanja in čustev ljudi prek sredstev vzgoje in propagande, vključujoč konstantno indoktrinacijo in manipulacijo; razvijanje ovaduškega delovanja tajne policije zaradi nadzora nad prebivalstvom; uporaba metod zastraševanja, aretacij, vršenje represije nad prebivalstvom; kaznovanje disidentov (koncentracijska taborišča, gulagi, politični zapor, mučenje); omejevanje državljanskih svoboščin; v novejšem času se precejšnja pozornost posveča kontroli medijev in s tem v zvezi jezikovnih sistemov kot temeljev oblikovanja mišljenega.

⁵ Ruski semiotiki so s terminom *kronotop* označevali neločljivo časovno-prostorsko vzajemnost materializacije in manifestacije celotne pojavne stvarnosti pa tudi umetniške stvarnosti; gre za mesto zlivanja prostorskih in časovnih oznak v namišljeni konkretni celoti, temelj izražanja dogodkov, dogajanja, pojavov. »Vsak vstop v sfero smislov se izvaja samo skozi vrata kronotopa« (Bahtin, *Edinstvo bronotopa* 355).

⁶ *Semiosis* – derivat grškega glagola *σημειῶ*, *sēmeiō* – obeležiti, označiti, markirati.

⁷ Treba je ločiti dve vrsti prevajanja kodov ene kulture v kode druge: a) prevajanje z mehanizmi dekodiranja kulture prevajalca, s čimer se prevedena kultura podreja kulturi, ki prevaja, kar je tipičen agresivni totalitarni in kolonialistični mehanizem (o čemer se tu govori), od b) prevajanja z mehanizmi dekodiranja prevajane kulture, da bi se ta bolj jasno videla in bolj uspešno približala.

⁸ Ta tragikomedija je ena od najbolj zgodnjih znanstvenofantastičnih dram, objavljenih kjerkoli na svetu. V svojem času (v 80. letih 19. stoletja) ni mogla imeti relevantnejšega vzora niti v svetovni literaturi. Dragutin Ilić je to dramo objavil šest let pred Wellsovim *Časovnim strojem*, zato je prepoznana kot napoved antiutopične znanstvenofantastične smeri.

⁹ *pidžin* (angl. *pidgin*) je svojevrstna predjezikovna oblika komunikacije, ki po pravilu nastaja na meji semiosfere in omogoča najbolj grobo medsebojno prevajanje smisla besedil iz enega v drugi semiosferni prostor. *Pidžin* je »pomožni« jezik, ki ga ustvarjajo ljudje brez skupnega jezika, prisiljeni na medsebojno komunikacijo (*dialog*). V takšnem kontekstu prevzemajo besede iz enega ali več jezikov in jih spletajo v neko vrsto grobega načina komunikacije. *Pidžin* ni nikogaršnji materni jezik, a pomaga pri *amortizaciji* razlik, približevanju in *adaptaciji* kodov različnih kultur, da bi se lahko med njimi vzpostavila prava jezikovna komunikacija (Košničar, *Kod* 192). Vseeno je drugače od *pidžina*, ki ni pravi jezik, ker nima prepoznavne slovnice, v Novoreku slovnica osmišljena s ciljem pospešiti njegovo sistematično in sistemsko poenostavljanje in trganje vezi s Starorekom meščansko-kapitalistične angleške družbe.

¹⁰ Ustvaranje referentnega fenomena brez obstoja originala, brez obstoja referentnega polja, v katerem bi imel fenomen oporišče. V tem primeru proizvodnja »resnice« brez originala, brez »resnice«.

LITERATURA

- Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. Prev. Sonja Kravanja. Ljubljana: Delo, 2004. (Vrhunci stoletja 38)
- Bahtin, Mihail. »Jedinstvo hronotopa.« *Polja* 32. 330-331 (1986): 355–357.
- Crnjanski, Miloš. *Kod Hiperborejaca II*. Beograd: Prosveta; Novi Sad: Matica srpska; Zagreb: Mladost, 1966.
- Huxley, Aldous. *Krasni novi svet*. Prev. Boris M. Verbič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2003.
- Ilić, Dragutin. *Posle milijon godina. Sekund večnosti*. Beograd: Narodna biblioteka Srbije, 1988.
- Košničar, Sofija. »Kod, kodovi kulture«. *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Ur. Bojana Stojanović Pantović, Miodrag Radović i Vladimir Gvozden. Novi Sad: Akademski knjiga, 2011. 191–195.
- — —. »Semiosfera«. *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Ur. Bojana Stojanović Pantović, Miodrag Radović i Vladimir Gvozden. Novi Sad: Akademski knjiga, 2011. 347–352.
- Lotman, Jurij M. »Asimetrija i dijalog«. *Izbrannye stat'i v treh tomah*. Izdanie vyhodit pri sodejstvii Otkrytogo Fonda Estonii, tom I, Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. Tallin: Aleksandra, 1992. Web 6 Aug. 2009. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>.
- — —. »Dinamičeskaja model' semiotičeskoj sistemy«. *Izbrannye stat'i v treh tomah*. Izdanie vyhodit pri sodejstvii Otkrytogo Fonda Estonii, tom I, Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. Tallin: Aleksandra, 1992. Web 7 Aug. 2009. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>.
- — —. »Ogledi iz tipologije kulture.« *Treći program Radio Beograd* 4 (1974): 439–489.
- — —. »O semiosfere. Semiotika kul'tury«. *Izbrannye stat'i v treh tomah*. Izdanie vyhodit pri sodejstvii Otkrytogo Fonda Estonii, tom I, Stat'i po semiotike i topologii kul'tury. Tallin: Aleksandra, 1992. Web 6 Feb. 2010. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>.
- — —. »Razne kulture, različiti kodovi.« *Polja* 318 (1985): 274–275.
- — —. *Semiosfera. U svetu mišljenja*. Novi Sad: Svetovi, 2004.
- Maxwell, Jordan. »Ko poseduje vašu vladu poseduje i vas.« *Pečat* 202 (2012): 67–69.
- Orwell, George. *1984*. Prev. Alenka Puhar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. (Knjižnica Kondor, 212)
- Šušnjić, Đuro. »Orvelijana – Utopija koju živimo«. *Džordž Orvel. 1984*. Beograd: Čigoja štampa, 1999. 5–19.

Natural Language and Cultural Heritage in a Dystopian Semiospheric Core

Keywords: semiosphere / culture / semiospheric core / semiospheric self-description / language / dystopia

This article deals with aspects of natural language and its applications in a non-elastic semiospheric core, which is immanent to dystopic, totalitarian cultures. These phenomena have been considered in a semiotic key, from the position of the semiospheric theory (self-description of the semiospheric core, mechanisms of establishing it, the aspect of secondarity, and external core disorganization). Emphasis is placed on research on natural language, literary heritage, and other cultural heritage. To this end, appropriate dystopian literary material has been considered (George Orwell's *1984*, Aldous Huxley's *Brave New World*, Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*, and Dragutin Ilić's *After a Million Years*). This prose strictly, clearly, and picturesquely repeats and reshapes in miniature the entire model of semiospheric self-description of totalitarian culture, and therefore it is suitable for semiotic research from the perspective of semiospheric theory, with the aim of prognostic projections and dialogue with the contemporary reality of cultures.

November 2012

Presečišča med ekokritiko in postkolonialnimi študijami

Barbara Jurša

Dolge Njive 12, 2232 Voličina
barbara.jursa@gmail.com

Članek obravnava teoretska stičišča ekokritike in postkolonialnih študij kot dveh aktualnih metodoloških usmeritev v literarni vedi, združevanje ekokritičkih in postkolonialnih perspektiv pa ponazori ob motivno-tematski analizi romanov Sramota J. M. Coetzeeja, Pijevo življenje Y. Martela in Lačna plima A. Ghosha.

Ključne besede: ekokritištvo / postkolonialne študije / antropocentričnost / zahodnocentričnost / sodobni roman / Coetzee, J. M. / Martel, Yann / Ghosh, Amitav

Teoretski vidiki presečišč med postkolonialnimi študijami in ekokritiko

Sodobna literarna veda je z vpetostjo v aktualno družbeno etično problematiko, pluralnostjo metodoloških pristopov in odprtostjo za povezovanje s sodobno naravoslovno znanostjo razvila ekokritiko, interdisciplinarni študij povezav med literaturo in okoljem, ki predstavlja poskus okoljsko ozaveščene, neantropocentrične literarne vede, obenem pa razširja tudi raziskovalno področje postkolonialnih študij. Obe metodološki polji lahko navežemo na aktualno težnjo literarne vede po raziskovanju vidikov spacializacije, saj ju zanima preplet kulturnih, geografskih in fizičnih prostorov, obe pa tudi zavzemata zgodovinsko perspektivo, saj ekokritika odstira historični razvoj percepcij odnosa med človekom in okoljem. Globalizacija in vse večja prepletenost problemov, ki sta jih ekokritika in postkolonialne študije sprva obravnavali ločeno, prispevata k vzgibu po njunem medsebojnem dopolnjevanju (O'Brien 141, 150).

V premisleku stičišč ekokritike in postkolonialnih študij je potrebno najprej opozoriti, da sta si usmeritvi podobni v svoji neenotnosti in s tem povezanih težavah s samoopredelitvijo (Huggan in Tiffin 10), njuno srečevanje pa prispeva k širitvi obeh. Njuno presečišče je plod deloma iluzorne identifikacije političnih interesov, hkrati pa tudi dejanske skladnosti (White x). Še pred formiranjem ekokritike se zanimanje za okoljska vprašanja v postkolonialnem diskurzu pokaže v delu *Ecological Imperialism* (1986) Alfreda W. Crosbyja, po katerem evropski kolonializem ni pre-

obrazil samo družbenih in gospodarskih odnosov, ampak tudi ideologije odnosa med človeško in nečloveško naravo, predvsem pa opustošil svetovno naravno okolje. Postkolonialne študije vzpostavljajo okoljski angažma že same po sebi, kot 'pisanje proti' zahodni kolonizaciji, ki še vedno degradira nečloveško okolje koloniziranih skupnosti, nastop ekokritike pa omogoči vznik večje zavesti o ekološkem vidiku antiimperialističnega angažmaja. Postkolonialne študije opozarjajo na okoljsko krizo predvsem v zvezi z ekspanzijo industrijskega kapitalizma, ki obsega prilaščanje zemlje ter uporabo naravnih virov (Heise 252). Ekokritika jim prinaša uvid, da žrtve zahodnega kolonializma niso samo ljudje, iz česar sledi, da je (neekokritičsko) branje literarnih reprezentacij nečloveškega okolja kot zgolj izraza človeških družbenih razmerij prav tako kolonialistično. Ekokritiki pri diagnosticiranju modernega človeškega odnosa do nečloveškega sveta že dolgo uporabljajo pojem kolonizacije (Wright 6).

Ekokritika se je začela razvijati v smer povezovanja s postkolonialnimi študijami z vse večjim vključevanjem problematike okoljske pravičnosti. Tovrsten premik v ekokritiki, ki se je porodila v skoraj izključni domeni amerikanistike, predstavlja gotovo izid zbornika esejev *Environmental Justice Reader* (2002), ki je naslovil okoljska vprašanja s stališča ameriških rasnih in etničnih manjšin. Pojavil se je kot reakcija na ozko ideološkost glavnine ameriškega okoljskega gibanja, ki ga vodijo interesi ekonomsko privilegiranih belcev in ki sloni na filozofiji t. i. globoke ekologije.¹ Postkolonialni ekokritiki je bližje socialna ekologija,² ki prepoznava vzroke za uničevanje nečloveškega okolja v nepravičnih družbenih odnosih. Razvoj ekokritike, ki se je sprva posvečala le ameriškemu polliterarnemu pisanju o naravi (*nature writing*) ter angleškemu romantičnemu pesništvu, v smeri postkolonialnih študij, pa zadeva tudi njeno zavestno preseganje fokusa na angloameriško literaturo, ki predstavlja po mnenju Ursule Heise eno njenih najbolj resnih intelektualnih omejitev («The Hitchhiker's» 513).

Postkolonialna ekokritika preučuje besedila z vidika kritike antropo- in zahodno-centrizma, s predpostavko, da se kolonialni diskurz utemeljuje na antropocentričnem, saj koloniziranega reprezentira kot primitivnega, umazanega in živalskega, v nasprotju s kolonialistom kot bolj človeškim, razumnim in civiliziranim (Plumwood 53). Hierarhična opozicija kultura/narava, ki služi upravičevanju zatiranja nečloveškega okolja in nekaterih človeških družbenih skupin, je vezana na dualizem subjekta in objekta, ki je značilen za novoveško metafiziko. Ekokritika, ki si s postkolonialnimi študijami deli kritiko modernega konstruiranja drugega kot objekta, prevprašuje kategorijo človeškega kot obstoječega v opoziciji z živalskim, rastlinskim in neživim, ter tako načenja temelje zahodne instrumentalizacije drugega.

Razhajanja in skupna oporišča

Najočitnejši razkorak med usmeritvama izhaja iz dejstva, da nam nečloveška subjektiviteta ni dostopna preko človeškega jezika. Ekokritika mora torej analizo delovanja hegemonije, kakršne se poslužuje postkolonialna teorija, prilagoditi specifičnosti nečloveškega drugega.³ Ekokritika in postkolonialne študije tudi različno pojmujejo 'kontekst', ki se vpenja v besedilo. Čeprav je za postkolonialne študije značilen materialističen pristop, je ta obarvan marksistično in humanistično, tako da sestavljajo svet, ki sega v besedilo, v postkolonialnih študijah predvsem politične in ekonomske strukture, medtem ko ekokritika razume kontekst širše, kot povezanost človeškega in nečloveškega ter prepletenost narave s kulturo.

Ekokritika se tudi vsaj občasno nagiba k iskanju avtentičnosti v stiku z nečloveškim okoljem, medtem ko postkolonialne študije problematizirajo koncept avtentičnosti ter se vprašanja identitete lotevajo v prvi vrsti post-strukturalistično (O'Brien 140-43). Vsaj v začetni fazi svojega razvoja je ekokritika težila k ideji čiste 'narave', utelešene v divjini, ki je tuja postkolonialnemu pojmu hibridnosti ter postkolonialnemu stanju, kot ga predstavlja sodobno multikulturno velemesto. Postkolonialnim študijam so bližje diaspora in migracije, kot občutek zakoreninjenosti in pripadnosti nekemu določenemu kraju, ki ga v želji po vzbujanju okoljske zavesti evocira del ekokritike (Heise 253). Pri tem je potrebno upoštevati, da se je ekokritika od omenjenega omejenega pojmovanja nečloveškega okolja kot 'narave' v glavnem že odmaknila (Buell 22).

Ekokritika si s postkolonialnimi študijami deli težnjo po meddisciplinarnem povezovanju (Cilano in DeLoughrey 73). Pri tem je seveda bolj radikalna, saj z rahljanjem meja med človeškim in nečloveškim svetom ruši tudi strogo razmejitev med humanistiko in naravoslovjem. Ekokritičsko opozarjanje na hibridizacijo narave in kulture problematizira tudi ločitev med 'predmetom' postkolonialnih študij in same ekokritike. Ob prepoznavanju, da okolje vključuje tako nečloveški kot človeški svet, na eni strani, ter da je brisanje razlik med marginaliziranimi in elitnimi človeškimi družbenimi skupinami z uporabo pojma 'človeštva' nedopustno tudi s stališča pravic okolja, na drugi, lahko ekokritika v svoje obravnave literature vključi tudi koncepte rase, družbenega spola in ekonomskega razreda, ki so vsi pomembni za postkolonialne študije. Postkolonialna ekokritika mora torej družbeno skupnost, ki ji pripadamo, koncipirati širše, kot smo tega navajeni, tako da jo redefinira kot okolje.⁴ Želja po varovanju kulturne raznolikosti, ki je značilna za postkolonialne študije, se ujema z ekokritičskim idealom biološke diverzitete (Murphy 74), postkolonialno usmerjena ekokritika pa mora razumeti kulturno raznolikost kot del raznolikosti samega

okolja ter uničevanje nečloveških fizičnih okolij kot siromašenje človeških kultur, ki so od njega odvisne.

Razsrediščenje humanističnega človeškega subjekta, za katerega si prizadeva ekokritika, lahko vzporejamo s postkolonialnim deprivilegiranjem univerzalnega, zahodnega subjekta (Head 28). Obe raziskovalni polji zagovarjata nujnost prepoznanja kontakta, medsebojnega vplivanja, soodvisnosti, vzajemnosti in (delne) neločenosti 'jaza' in 'drugega' ter potrebo po spoštovanju (delne) 'drugosti'. Tako ekokritiški diskurz kot diskurz postkolonialnih študij predstavljata utopična poskusa koncipiranja bolj pravičnih družbeno-okoljskih struktur na podlagi kritičnega odziva na modernizacijske procese. Njun skupen projekt preobrazbe zahodne kulturne tradicije išče navdih tudi v uničevanih koloniziranih kulturah. Indigenim kulturnim praksam seveda ne sme podeljevati vrednosti šele moderno okoljsko gibanje (Clark 125–26) in vsiljevanje kakršnegakoli globalnega oz. univerzalnega ekološkega stališča je iz položaja koloniziranih skupnosti nedopustno. Prav tako je nesprejemljivo vzdrževanje zahodnega mita o indigenih ljudstvih kot plemenitih divjakih ter prikrivanje dejstva, da se vse kulture zgodovinsko vpisujejo v svoja 'naravna' okolja (Heise 255). V besedah Guhe: »Nobena kultura nima monopola nad okoljsko zavestjo, prav tako pa tudi ne nad izrabljanjem narave« (3) (prev. B. J.). Nixon kritizira občasno (ali zgodnjo) ekokritiško težnjo k lociranju naravnega sveta zunaj zgodovine, v nasprotju s postkolonialnimi študijami, ki se zavedajo potrebe po obelodanjanju potlačenih subalternih zgodovin (235). Guha ob nevarnosti ahistoričnega upodabljanja nečloveške narave poudarja tudi neprimernost reduktivnega mešanja in zlivanja vzhodnih in indigenih duhovnih tradicij v imenu njihove percepirane biocentričnosti, ki naj bi nasprotovala zahodni racionalnosti (»Radical« 74), kar je mogoče očitati predvsem globoki ekologiji. Seveda pa so (bile), kot rečeno, nezahodne kulture bolj trajnostne že zato, ker so (bile) manj pridobitniško in instrumentalno orientirane (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 5), ter vsaj s svojo tradicijo ponujajo alternative uničevalnim modernim individualističnim modelom identitete (Clark 123–25).

Vidiki spacializacije v postkolonialni ekokritiki: lokalno in globalno, kraj in prostor

Tako v postkolonialnih študijah kot ekokritiki rase zanimanje za procese globalizacije ter prepletenost lokalnega z globalnim. V smeri njenega združevanja je potrebno premisliti predvsem možna trenja med etiko pripadnosti kraju ter globalizmom oz. kozmopolitizmom. Ekokritika poudar-

ja pomen kraja in intimnega poznavanja lokalnega okolja za oblikovanje ekološke ozaveščenosti, občutek čustvene navezanosti na nečloveški svet, ki ga vzbuja istovetenje z določenim krajem, pa želi razširiti tudi na raven globalnega prostora. Med ekokritiki, ki opozarjajo na omejenost ekokritičkega privilegiranja kraja in lokalnega namesto prostora in globalnega, sta denimo Timothy Morton in Ursula K. Heise. Postkolonialne študije zanima povezanost lokalnega z globalnim na bolj kritičen in tudi manj neposreden način (O'Brien 142–43). Prepoznanje obstoja planetarnega okolja vsekakor vodi do danes potrebne globalne ekološke zavesti, globalizacija, ki se udejanja kot odvisnost postkolonialnih držav od multinacionalnih korporacij, pa je, kot nas učijo postkolonialne študije, naslednica evropskega imperializma.

Kraj in prostor sta ključna koncepta postkolonialne ekokritike, saj kolonialni odnosi vselej konstruirajo kraj, ki ima svojo zgodovino in je neločljiv od lokalne kulture, kot prazen, še nepopisan in neizkoriščen prostor. Verjetno najpomembnejši teoretski utemeljitelj ekokritike, Lawrence Buell, opredeli kraj kot prostor, ki je središče subjektovnega občutka domačnosti, pri doživljanju kraja pa opozarja tudi na njegovo časovnost ter časovnost subjekta, ki izkuša povezanost z njim (*Writing* 55–74). Kraj obstaja v kulturnem spominu in konotira subjektovo zavezanost določenemu prostoru, ki naj bi vodila k okoljsko ozaveščenim praksam prebivanja. Postkolonialna perspektiva opozarja, da kolonializem kolonizirane skupnosti odtuja od kraja z zemljalastništvom, prisilnim preseljevanjem, značilnim kolonialističnim aktom preimenovanja kraja ter vsiljevanjem jezika kolonizatorjev, ki se ne ujema s koloniziranim okoljem, ter tako uničuje okoljsko znanje, ki je vselej predvsem lokalno. Z obdobjem modernosti naj bi nastopila prva ločitev kraja od prostora kot abstrakcije, in sicer z zahodnim konceptom zemlje kot lastnine,⁵ ki se porodi z ograjevanjem okolja v posamezna zemljišča in ki je povezana s presojanjem civiliziranosti posameznih človeških kultur po tem, v kolikšni meri zemljo, ki jo naseljujejo, tudi zamejujejo, obdelujejo in 'kultivirajo' (Ashcroft et al. 161–64). Marzec denimo vzporeja sočasna procesa ekspanzije britanskega imperija ter privatizacije zemlje na britanskem otočju, ki je bila uvedena v 17. stoletju s ciljem večjega agrarnega izkoristka.⁶ Državno vodena privatizacija z ograjevanjem zemlje (*enclosure*), do katere so imeli prej dostop vsi člani skupnosti, naj bi skupaj s kolonizacijo zamajala ontološko razumevanje okolja ter človeka kot njegovega prebivalca (1–13). Če je 'prebivanje' konstituiralo subjekta kot soobstoječega v skupnosti in znotraj okolja, pa je tržna vrednost zemlje porodila od okolja odvezano človeško subjektiviteto, ki lahko postane kadarkoli premeščena ali razlaščena (Marzec 424–25).

(Post)kolonializem in ekološka znanost: teoretska stičišča za analizo literarnih reprezentacij

Ekokritika, ki želi vključiti kritiko (post)kolonializma, ne sme spregledati dejstva, da se je ekološka znanost razvila v okvirih kolonializma, z začetki ob koncu 19. stoletja. Ekokritika se namreč na ekološko znanost v pomembni meri navezuje. Prve številke *Journal of Ecology*, revije, namenjene novi znanstveni disciplini, so objavljale poročila o rastlinstvu različnih področij britanskega imperija z eksplicitnim namenom podpiranja imperialističnega trgovanja (Adams 25–26). Moderna ideja o potrebi po varovanju okolja naj bi se porodila tako tudi z željo po čim bolj učinkovitem kapitalističnem obvladovanju naravnih virov, in sicer predvsem kot reakcija kolonialne oblasti na drastične posledice njenih nasilnih posegov v okolje, posebno na področju zgodnjih otoških kolonij. Te so utrpel hitro ekološko degradacijo in prve umetne poskuse obnovitve okolja kot nečesa, kar je potrebno ohranjati za dolgoročno izkoriščanje (Grove 474–75). Korenine moderne ekološke zavesti pa naj bi segale tudi v stike kolonizirajoče kulture z nezahodnimi pogledi na odnos med človeškim in ne-človeškim svetom (Grove 486).

V času postkolonializma ostaja glavni vir uničevanja okolja potreba po naravnih virih, ki jo ustvarja potrošnja v bogatem delu sveta – revni, ki jih okoljska degradacija najbolj prizadene, si je ne morejo privoščiti. Zaradi neravnovesja razmerij moči mora postkolonialna ekokritika nujno ozavestiti razkorak med okoljskimi gibanji prvega in tretjega sveta, četudi teh ne velja povsem ločiti. »Okoljsko gibanje bogatih« stremi k večji kakovosti življenja, tako da se odziva na »odplake izobilja« s prepoznavanjem neonesnaženega okolja kot ultimativne dobrine potrošniške družbe, medtem ko si »okoljsko gibanje revnih« prizadeva za zaščito skupnega dostopa do naravnih virov (Guha in Martinez-Alier 33–36). Interesi nečloveškega okolja lahko revnim služijo kot zbirno mesto za upor proti silam svetovnega kapitala, če poskušajo obdržati svoj dostop do naravnih virov, ogroženih s strani tržnega sistema, ki jih želi prevzeti in povsem privatizirati. Ekokritiki prihajajo v stiku s študijami postkolonializma do nekaterih nadvse pomembnih vpogledov: zahodno okoljsko gibanje lahko učinkuje kot oblika kolonializma in pridevnik 'ekološki' se lahko v sklopu t. i. zelenega potrošništva izrablja za neegalitaristične korporativne interese (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 2). V postkolonialnih državah se tudi pojavlja sum, da so okoljevarstveni programi, ki jih v nerazvitem svetu uvajajo zahodnjaki, oblika zarote proti t. i. tretjemu svetu, da so torej izvedeni v želji, da bi ta za vselej ostal nerazvit in tako nenevaren tekmeč na svetovnem trgu (Guha in Martinez-Alier xv-xvii). Zahodne okoljevarstvene skupine

postkolonialnim narodom pogosto ne zaupajo, da bodo uspeli zaščititi svoje naravne vire brez njihove pomoči, ter jih obravnavajo kot neveščec in nevedne žrtve industrializacije, izvirajoče iz Zahoda, ki torej nastopa tako v vlogi njihovega izkoriščevalca kot tudi njihovega rešitelja (Cilano in DeLoughrey 72).

V tej zvezi je simptomatična problematika naravnih parkov. Koncept naravnega parka kot univerzalnega pristopa k varovanju naravnega sveta je nastal na severnoameriški celini na začetku 20. stoletja (Adams 33–36) in je utemeljen na dojemanju narave kot povsem proste človeškega vpliva, zaradi česar vzdržuje nevarno prezrtje delovanja ne-človeškega okolja v našem vsakdanu. Prav tako pa ta rešitev ne upošteva prisotnosti indigenih prebivalcev kot okoljskih delovalnikov ter tako nadaljuje kolonialistično prakso reprezentiranja koloniziranih dežel kot *terre nullius* (Plumwood 61–62). Ustanavljanje naravnih parkov v gosto naseljenih deželah ne upošteva potreb lokalnih človeških skupnosti in slednje odtuja od njihovih okolij, zato ga lahko razumemo kot obliko nadzora zahodnega kapitala nad nezahodnimi deli sveta (Guha in Martinez-Alier 94–104).

Ekokritiške (in) postkolonialne motivno-tematske analize (sodobnih) romanov

Povezave med ekokritiški in postkolonialnimi perspektivami omogočajo s teoretsko podlago za koncepte kraja in prostora ter lokalnega in globalnega okolja analitično, sistematičnejšo obravnavo tistih, predvsem sodobnih, romanov, ki s svojo motivno-tematsko strukturo reprezentirajo razmerja med človeškim in ne-človeškim svetom v luči sodobne okoljske krize. Na opisani teoretski podlagi utemeljena obravnava romanov *Sramota* J. M. Coetzeeja, *Pijevo življenje* Yanna Martela in *Lačna plima* Amitava Ghosha bo skušala to ponazoriti.

Sramota

V *Sramoti* (*Disgrace*, 1999) J. M. Coetzeeja je Južnoafriška republika po padcu apartheida predstavljena kot država, ki vprašanje človekovih pravic ločuje od vprašanja pravic živali, roman pa, nasprotno, poveže kritiko rasizma s kritiko specizma (in seksizma) ter pokaže, kako primerjanje ljudi z živalmi znotraj antropocentrične kulture perpetuirata hierarhične razdalje med različnimi družbenimi skupinami. Osebnostni moralni razvoj belega moškega protagonista, ki izhaja iz položaja kolonialista, je precej težaven in

ga je potrebno razumeti kot osvobajanje od dediščine zahodnocentrizma, antropocentrizma in androcentrizma. Možno razhajanje med ekokritičskim in postkolonialnim vrednotenjem romana leži v interpretaciji težavnosti tega razvoja: postkolonialni vidik kliče po kritični distanci do protagoniste pripravljenosti sočustvovati s psi, ki se zdi na koncu romana vendarle večja kot njegova zmožnost spoštovati potomce koloniziranih ljudi.

Perpektiva tretjeosebne pripovedovalca je fokalizirana skoz Davida Lurieja, ki ima do svojih nebelih ljubimk precej rasističen in seksističen odnos. Ker se njegov privilegirani družbeni položaj v postapartheidovskem obdobju zamaje, po posilstvu študentke Melanie izgubi profesuro. V prvem delu romana njegova androcentrična in antropocentrična drža sovpadata: ženske je navajen opisovati kot (v glavnem nemočne) živali.⁷ Dokler se ne preseli k hčerki Lucy na podeželje, kjer je soočen z dejanskimi živalmi, so njegove omembe nečloveških živali omejene zgolj na zoomorfične karakterizacije ljudi. Po rasistično motiviranemu posilstvu, ki ga doživi njegova (lezbična) hči, se prične preobražati tudi njegovo razmerje do žensk kot drugega in poprej subalternega, hkrati pa ga dogodek izzove v premislek njegovega odnosa do črncev.

Lucy, ki je vegetarijanka, verjame, da »ni življenja na višjem nivoju. Ker je samo to [...], ki ga imamo skupnega z živalmi« (86). David ji sprva ugovarja, da smo ljudje »drugače ustvarjeni od živali« (86), kmalu pa začuti nelagodje ob uživanju mesa ovac, s katerima je prišel v stik, ko sta se še pasli na sosednjem dvorišču. Na hčerin predlog začne pomagati njeni prijateljici Bev pri uspavanju zapuščenih psov v živalski kliniki. Ta njegova dejavnost stopi nepričakovano v ospredje romana. David delavcem v krematoriju tudi prepreči, da bi pasja trupla stolkli v obliko, ki bi jo bilo lažje predelati. Interpretacija, ki nam jo nalaga postkolonialna perspektiva, lahko išče vzroke za protagonistovo sočustvovanje z zapuščenimi psi v njegovem spreminjajočem se družbenem položaju. Nova razmerja moči v Južni Afriki se kažejo tudi v Lucyjinem negotovem statusu lastnice posestva in v prizadevanjih temnopoltih Južnoafričanov, da bi si prisvojili zemljo, lastništvo nad katero jim je bilo dolgo odrekano. Lucy si deli posest s črncem Petrusom, ki ji v zameno za to, da mu daje v uporabo nekaj zemlje, pomaga skrbeti za pse in rože. Za Petrusa, ki je odsoten, ko jo napadejo temnopolti moški, se izkaže, da je sorodnik najmlajšega napadalca. V zameno za zaščito, ki ji jo lahko nudi, Lucy Petrusu dovoli, da jo imenuje za svojo tretjo ženo, ter mu da prepisati svoje zemljišče. Pripravljena je sklepati kompromise in biti »kot pes« (230). Petrus se Davidu najprej predstavi kot »pasji hlapec« (74), na zabavi, ki jo priredi ob svoji novi pridobitvi posesti, pa ponosno pove, da je s psi opravil (146). Aluzija na roman *Jude the Obscure* Thomasa Hardyja poveže usodo nezaželenih psov z usodo ekonomsko marginaliziranih ljudi

(Armstrong 180). Pes se v romanu pojavlja kot »utelešena sramota,« vendar pa ne kot zgolj pripravna metafora za človeško ponižanje (Herron 487). Protagonistova empatična imaginacija se razvija prav v navzočnosti ne-človeških živali. Zdi se, da ga sočutje, ki ga začuti do njih, uči tudi sočutja do ljudi (Wright 92). Opera, ki jo komponira, tako sčasoma opusti opisovanje Byrona in njegove mlade ljubimke ter se osredotoči na to ljubimko kot postarano vdovo. David se tudi igra z mislijo, da bi v opero vključil glas psa in zvok *banja*, ki je glasbilo afriškega izvora. Razvoj njegove kompozicije torej odseva njegov vse bolj vključujoč odnos do ne-človeških živali, nebelcev in žensk. Roman se zaključi z mučno usmrčitvijo psa, na katerega se je posebno navezal. Smrt tega psa je prikazana kot prehod duše, kar daje slutiti, da David duše ne pripisuje več izključno ljudem. Natančneje, besedilo na tej točki reprezentira »telesnost drugega« brez objektivirajočega diskurza telesa kot nečesa živalskega brez duše (Jolly 153). To je posebno pomenljivo z ekokritiškega vidika, saj je dualizem duše in telesa tesno zvezan z opozicijo med človekom in živaljo.

S perspektive postkolonialne ekokritike je zanimivo tudi to, da skuša protagonist, ki svojim študentom predava o Wordsworthovi pesnitvi *The Prelude*, romantično sublimnost Mont Blanca prenesti na afriško pokrajino. Kot avtor monografije, naslovljene *Wordsworth and the Burden of the Past*, se mora afriško okolje šele naučiti doživljati brez zatekanja k zahodno-centričnim konceptom (Barnard 216). Coetzee je v govoru ob prejetju nagrade Jerusalem Prize leta 1987 podvomil v možnost obstoja pastorage v južnoafriški literaturi, ker ljubezni do zemlje, živali in rastlin po njegovem mnenju ni mogoče izražati na pošten način, dokler nista doseženi enakovrednost in enakopravnost med ljudmi (Barnard 200). V *Sramoti* dekonstruira južnoafriško belsko pastorage, temeljno pastoralno idejo – idejo prepletenosti človeških življenj z nečloveškim okoljem – pa skuša obdržati tako, da jo zoperstavi komodifikaciji, ki so ji v (post)kolonialnih družbah podvržene tako nečloveške kot človeške živali (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 104–10). Predvsem ekokritiško branje se lahko opre tudi na to, da je Lucyjina oblika kmetovanja (gojenje rož) okoljsko odgovorna alternativa živinoreji, ki je postala v Južnoafriški republiki glavni krivec okoljske degradacije (Wright 102). Po drugi strani moramo biti predvsem s postkolonialne perspektive pozorni na kulturno specifičen pomen 'privilegiranih' čistokrvnih psov, za katere skrbi Lucy v svojem pasjem hotelu. Nekatero pasmo so med južnoafriškimi belci namreč priljubljene, ker naj bi odganjale temnopolte 'vsiljivce'. Lucy torej kljub svojim egalitarističnim pogledom sodeluje v diskurzu rasističnega strahu (Wright 97) in njeni posiljevalci najprej postrelijo pse v njeni oskrbi. Ekokritiško branje romana ne sme spregledati, da so tako čistokrvni psi kot številnejši usmrčevani

mešanci prepuščeni na milost in nemilost človeški antropocentrični sodbi o svoji uporabnosti za ljudi.

Pijevo življenje

Pripovedovalec romana *Pijevo življenje* (*Life of Pi*, 2002) Yanna Martela je pisatelj, ki zapisuje ustno pripoved kanadskega biologa in teologa Pija. Ta obnavlja svoje naporno potovanje iz Indije, kjer se je rodil. Njegovi starši so nameravali emigrirati skupaj s svojim živalskim vrtom, toda ladja je potonila in med preživeli na krovu rešilnega čolna se znajdejo le deček in nekaj (ne-človeških) živali. Med slednjimi je tudi bengalski tiger z imenom Richard Parker, ki kmalu pobije svoje ne-človeške sopotnike. Pi začne zato, da bi preživel, tigrovo vedenje pogojevati, pri čemer mu pomaga znanje, ki ga je podedoval kot sin upravnika živalskega vrta. Dejstvo, da rešilni čoln v takšnem kontekstu sugerira Noetovo barko in da si ga človeški protagonist deli s predstavnikom verjetno najslavnejše ogrožene vrste, postavlja bralca neizogibno pred vprašanje, ali si lahko preživetje človeštva zamišlja brez drugih živalskih vrst. Opraviti imamo skratka s teznim romanom, ki želi delovati kot zagovor biotske raznovrstnosti. Toda čeprav protagonist zatrjuje, da brez tigrove družbe svojega brodolomstva ne bi preživel, sta sporna njegov pogled na živalske vrtove in način, kako si ne-človeško žival podredi. Pi verjame, da so ne-človeške živali človeku nevarne le tedaj, ko so negotove glede svojega mesta v hierarhičnem razmerju, svoje dresiranje tigr pa opisuje kot zmago možganov nad mišicami (57). Po Armstrongu podpira roman antropocentrične razsvetljenske vrednote modernosti. Pi ga spominja na kolonizatorja Robinsona Crusoeja, saj preživi s pomočjo praktičnosti razuma: tiger je postavljen v vlogo človekovega »sovražnika, domače živali in njegovega Petka« (179). Roman se tudi izogne partikularnosti in lokalnosti dogajalnega prostora ter tako naturalizira globalno gibanje kapitala, ki je posledica zgodovine modernosti. Pijevo prekooceansko potovanje lahko povežemo z realnostjo svetovnega uvoza in izvoza živali (Armstrong 179–81).

Kot rečeno, je težavno tudi Pijevo zagovarjanje institucije živalskega vrta, ki naj bi po njegovem prepričanju prispevala k ohranjanju biotske raznolikosti. Pi trdi, da so živali v ujetništvu v boljšem položaju kot v svojih naravnih življenjskih okoljih, pa tudi, da lahko ljudje sodijo o tem bolje kot živali same (30). Divjino razume kot kapitalistično kompetitivno okolje, v katerem vlada pomanjkanje, živalski vrt, ob katerem je odraščal, pa primerja z luksuznim hotelom in rajskim vrtom. Svoje doživljanje tega živalskega vrta opisuje kot konzumacijo pestrega bogastva naravnih barv

in zvokov, kar lahko vzporejamo z njegovo zahodnocentrično reprezentacijo Indije kot eksotičnega okolja, kakršno zanima turiste. Ekokritika si prizadeva za kritiko objektivirajočega pogleda, ki je značilen za človeške obiskovalce v živalskih vrtovih, postkolonialne študije pa nas opozorjajo, da je zgodovina živalskega vrta vpeta v zgodovino kolonializma. Dovolj zgovorno je že dejstvo, da so Evropejci ob razstavnih primerkih rastlin in živali iz kolonij vodili s sabo tudi indigene ljudi, ki so jih v metropolah razstavljali kot eksotično zanimivost (Ashcroft et al. 87–88). Živalski vrtovi so v britanskem imperiju simbolizirali urejanje in upravljanje ne-človeškega sveta skozi označevanje. Ujetništvo divjih živali naj bi dokazovalo tako človeško nadvlado ne-človeškega sveta kot britansko imperialno moč, s predpostavko, da so Britanci o živalih vedeli več kot ljudje, ki so z njimi sobivali v njihovem izvornem okolju. Armstrong zato problematizira britansko ime indijskega tigra v *Pijevem življenju* (179). Roman hkrati zakriva, da Pijeva družina ponavlja dejanja evropskih kolonialistov, saj skuša vzpostaviti nasprotje med znanstveno sistematičnostjo ameriških zoologov ter intuitivnejšim odnosom do živali, kakršen je značilen za protagonistovega očeta (53). Tako se zdi, da je poduhovljen indijski pripovedovalec uporabljen za lažje propagiranje humanističnih pogledov znanstvene modernosti. Pi, ki se označuje za pripadnika treh religij hkrati, se denimo zoperstavlja svojemu indijskemu učitelju, ki v duhu razsvetljenstva izenačuje znanost s svetlobo in religijo s temo (39–40). Pijeva identiteta tako vsaj na prvi pogled dekonstruira dualizme, značilne za moderni svet, kot so znanost/religija in razum/emocija (Stratton 6–7).

V samorefleksivnem zaključku romana mora Pi svojo brodolomsko zgodbo zagovarjati pred zavarovalniškima agentoma. Ker ji ne verjameta, jima ponudi njeno predvidljivejšo različico, v kateri nastopajo samo človeške pripovedne osebe in v kateri zavzame mesto tigra Pi sam, namreč potem, ko postane kanibal. Pi vztraja pri tem, da je prva zgodba boljša, s tem pa tudi pri tem, da je svet z ne-človeškimi živalmi boljši kot brez njih. Ekokritiška analiza romana je na tem mestu pozorna na dejstvo, da je v kulturni tradiciji branja živalskih zgodb kot alegorij človeških lastnosti moralno nesprejemljivo vedenje ljudi metaforično pripisano živalim. Kanibalizem dela ljudi živalske, ne da bi spodkopal strogo konceptualno ločnico med človekom in drugimi živalskimi vrstami. Alternativni zgodbi sta pripovedovani povsem različno: prva, ki vključuje živalske pripovedne osebe, deluje realistično, druga, ki tigra internalizira in demonizira, pa je klišejska (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 185). Nagibanje stran od kanibalistične zgodbe k zgodbi, v kateri nastopajo tudi ne-človeške živali, lahko razumemo kot dekolonizacijsko gesto, usmerjeno proti kanonu brodolomskih pripovedi na čelu z *Robinsonom Crusoejem* (Wright 73). Richard Parker

in Pi, ki na kopnu sicer prakticira vegetarijanstvo, na krovu uživata isto hrano; ko tiger pokonča neznanega človeka, ki ga srečata sred oceana, pa deček tudi sam zaužije košček človeškega mesa (266). Zabrisanje razlike med kanibalizmom in mesojedstvom v tem kontekstu prevprašuje opozicijo med človeškimi in ne-človeškimi živalmi. Ko Pi in Richard Parker naletita na plavajoči otok, ki ga sestavljajo mesojede alge, ter se znajdetata v položaju njihovega potencialnega plena, pa je postavljeno pod vprašaj tudi ostro ločevanje med rastlinami in živalmi. Thomas interpretira otok, ki združuje rastlino in žival v simbiotičen organizem, kot metaforo za razmerje, ki se je vzpostavilo med človekom in tigrom, ki naj bi na tej točki pripovedi delovala kot eno (186). Človeški zob, ki ga Pi s strahom odkrije v notranjosti 'sadeža' enega od otoških 'dreves', lahko beremo kot simbol vseprisotnega človeškega potrošništva, ki je vezano na prekomerno izrabo naravnih virov. Tudi Crusoe se je bal, da ga bodo pogoltnili naravni elementi ter otoške živali in ljudje, čeprav je bil največja nevarnost on sam, saj je otok, ki mu je omogočil preživetje, zajel v kapitalistični imperializem (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 174). Potujoči otok alg kot utelešenje potrošništva (Stratton 15) lahko povežemo z njegovo enoličnostjo in neprimerljivo revnim ekosistemom (280).

Kot intertekst je pomembna tudi kratka zgodba *Pripoved Arthurja Gordona Pyma* E. A. Poeja, v kateri je Richard Parker ime pripovedne osebe, ki postane žrtev kanibalizma na ladji. Martelovo pozornost je moralo vzbuditi nenavadno naključje: Poe je uporabil ime in priimek dejanske zgodovinske osebe, ki je izgubila življenje v uporih na ladji, prav takšno ime in priimek pa je nosil tudi človek, ki je postal 46 let po objavi njegove kratke zgodbe žrtev kanibalizma v povsem identičnih okoliščinah, kakršne je ustvaril Poe v svojem besedilu. Ekokritika nas napotuje na interpretacijo, po kateri je bengalski tiger postal žrtev lakomnosti človeške vrste, mačistični lov na divje živali pa se je razpasel prav s kolonializmom. Za ekokritike je pomenljiva tudi epizoda, v kateri Pijev čoln zaplove med gore plastičnih odpadkov. Ta droben dogodek se sklada z resničnostjo ogromnih količin plastike, ki se nahajajo sred Pacifika in Atlantika in so vzrok smrti številnih morskih ptic in drugih živali.

Lačna plima

Roman *Lačna plima* (*The Hungry Tide*, 2004) Amitava Ghosha tematizira etično-politične dileme ustanavljanja naravnih parkov v nezahodnem okolju: tovrstno zamejevanje območij, ki naj bi nekatere živalske vrste obvarovalo pred izumrtjem, revnim človeškim domačinom otežkoča preži-

vetje. Besedilo opozarja tako na degradacijo ne-človeškega okolja kot na stisko človeškega subalternega, ki živo občuti njene posledice, hkrati pa je zatiran prav v imenu (preozko pojmovanih) okoljskih interesov. Trk med potrebami lokalnih človeških skupnosti ter prizadevanji mednarodnih okoljevarstvenih organizacij, ki s finančnimi sredstvi pritiskajo na vlade postkolonialnih držav, je v romanu prikazan kot navidezen in razrešljiv. Okoljevarstvenike prvega sveta 'zastopa' ameriška znanstvenica indijskih korenin, Piya, ki preučuje ogrožene gangeške delfine, nad lokalnim človeškim prebivalstvom pa bdi socialna aktivistka, Indijka Nilima. Težave naj bi bile odpravljene s Piyinim postopnim asimiliranjem v vse vidike lokalnega (kulturno-naravnega) življenja ter njeno odločitvijo ostati v regiji in delovati v sozvočju domačini, pri čemer naj bi jo usmerjalo prav redno posvetovanje z Nilimo (Huggan in Tiffin 4). Predvsem okoljsko angažiran globalizem in predvsem socialno angažiran lokalizem se izkažeta za medsebojno dopolnjujoči se sili, ki se lahko skupaj upreta represivnosti države in globalnega kapitalizma. Pri tem je pomembno, da roman ne stavi na esencialistično pojmovanje 'lokalnega prebivalca', pač pa izpostavlja procese identifikacije s krajevnim okoljem (Weik 121–25). Vse osrednje človeške pripovedne osebe so se v Sundarban, kjer se roman dogaja, – delto treh rek na meji med Indijo in Bangladešem –, priselile od drugod. Mukherjee celo meni, da je postkolonialni migrant paradigmatična pripovedna oseba *Lačne plime* (150).

Sundarban, arhipelag otokov z največjim gozdom mangrov na svetu, je znan predvsem kot življenjsko okolje bengalskega tigra. Ghosh, ki trdi, da daje kot pisatelj dogajalnemu prostoru skoraj enako težo kot pripovednim osebam («The March» 7), predstavlja sundarbansko okolje kot glavno gibalno življenjskih zgodb njegovih prebivalcev (Anand 160). Ker so sundarbanski otoki neprestano izpostavljeni preoblikovanju in izbrisanju, je najmogočnejši delovalnik v romanu pravzaprav voda (Anand, «Words» 37). Zgodba in pripoved strukturno sledita plimi in oseki oz. značilnostim pokrajine, ki jo določa neprestano mešanje zemlje in vode (Gurr 70–75). Pripoved je izmenjujoče se fokalizirana skoz Piyo in kalkutskega prevajalca in poslovneža Kanaija, Niliminega nečaka, ki je prišel v Sundarban, da bi pregledal dnevniško zapuščino svojega strica. Kanai tudi pomaga Piyi navezovati stik z lokalnim okoljem tako, da je občasno njen tolmač. Roman upodablja in evocira okolje kot besedilo, ki ga je mogoče brati na različnih ravneh, in na način, ki presega dihotomijo narava/kultura. Opozoriti pa je potrebno na eno izmed postkolonialnih kritik *Lačne plime*, ki njenim okoljskim reprezentacijam očita izhajanje s privilegiranega položaja moči. Okolje naj bi bilo namreč uzrto z gledišča tistih pripovednih oseb, ki so produkti kozmopolitske izkušnje, medtem ko Fokir (sicer otrok bangladeške begunke), nepismeni lokalni ribič, s katerim Piya sodeluje na

svojih raziskovalnih odpravah po rečnih kanalih, v romanu ne pride do glasu – deluje le kot del pokrajine, ne da bi jo tudi sam pripovedoval (Rath in Malshe 29–30). Piya, ki poskuša obvladati neznano okolje z GPS napravami, daljnogledom in znanstvenim jezikom, uteleša »kolonialistični panoptični stroj vednosti« (Mukherjee 148). Fokirjev odnos do okolja pa vpliva nanjo v tolikšni meri, da delfinov vrste Orcaella ne dojema več kot izoliranega predmeta svojega raziskovanja, temveč kot prebivalce kompleksnega ekosistema, v katerem so vsi deli med sabo intimno in neločljivo povezani (Marzec 431–33). Pri njenem znanstvenem delu odigra ključno vlogo prav okoljsko znanje domačinov. Fokir ji ne pomaga samo locirati izmuzljivih iravadskih delfinov, ampak jo ničlikokrat obvaruje pred številnimi nevarnostmi, ki prežijo nanjo iz okolja. Tako deluje kot njen 'fakir', vodič, ki je tradicionalno spremljal gozdarje in lovce v divjino ter jih ščitil s svojo povezanostjo z naravnimi božanstvi (Anand 161–62).

Lačna plima se loteva z vidika postkolonialnih študij pomembne tematike komunikacijskih šumov, ki nastajajo zaradi razdalj med jeziki in kulturami, skupaj z za ekokritiko značilnim vprašanjem sorodnosti in povezav med človeškim in ne-človeškim, ki seveda ne morejo temeljiti na človeškem logosu.⁹ Piya je s Fokirjem, s katerim si ne deli vezi skupnega jezika, denimo precej bolje uglašena kot s Kanaijem, ki s tolmačenjem včasih med njima posreduje. Ghosh poudari prav odsotnost specifično človeške komunikacije v njunem izjemno harmoničnem odnosu, polnem medsebojne naklonjenosti in zaupanja. Njunjo sporazumevanje poteka na ravni, ki presega ločnico med človeškim in ne-človeškim svetom: »Tukaj je že sam obstoj pomenil komunikacijo. ... Onadva, Fokir in ona, bi lahko bila balvana ali drevesi glede na to, kar sta vedela drug o drugem: in mar ni bilo nekako bolje, nekako bolj pošteno, da nista mogla govoriti med sabo?« (153). Povezuje ju predvsem nenasilen in spoštljiv odnos do ne-človeškega okolja ter sposobnost njegovega pozornega opazovanja. Oba pri njunem delu, ki v okolje ne posega uničevalno, ovirajo nadzorniki naravnega parka, ki jih zanima samo denar in ki predstavljajo s svojo brezobzirnostjo veliko večjo nevarnost ne-človeškemu svetu. Medtem ko z motornim čolnom preganjajo domačine zaradi usmrtitve tigra, ki se je sredi noči splazil v njihovo naselje ter začel pobijati živino, iz malomarnosti ubijejo delfinjeva mladiča, ki predstavlja upanje za preživetje vrste Orcaella.

Za postkolonialno branje ključni del pripovedi je poročilo o izgonu bangladeških beguncev s sundarbanskega otoka Marichjhāpi, ki ga je leta 1979 ukazala in nasilno izvedla regionalna vlada.¹⁰ Poročilo prepreda roman v obliki dnevniških zapisov Kanaijevega strica, ki je te zamolčane dogodke spremljal od blizu. Begunci so svojo pravico bivati na otoku, ki je bil poprej nenaseljen z ljudmi, utemeljevali s sklicevanjem na naravnost – in s tem

hkrati človeškost – svoje odvisnosti od ne-človeškega okolja, ki je po njihovem mnenju niso zmožni razumeti le bogataši, ki lahko živijo na videz neodvisno od narave. V besedah Kusum, Fokirjeve matere: »Sprashevala sem se, kdo so ti ljudje, ki tako močno ljubijo živati, da bi zaradi njih bili pripravljene ubiti še nas. Ali sploh vedo, kaj se dogaja v njihovem imenu? ... naša krivda, naš zločin je bil zgolj to, da smo samo človeška bitja, ki poskušajo živeti, kot so ljudje že od vekomaj živeli: od vode in zemlje. Nobeno človeško bitje ne bi tega imelo za zločin, razen če morda niso pozabili, da so tako ljudje živeli že od vedno ...« (256) Vključitev marichjhāpijskega masakra v pripoved izzveni tudi kot neodobravanje nedavne odločitve zahodnobengalske vlade, da se obsežno površino sundarbanskih otokov proda za ekoturistične namene zasebnemu podjetju Sahara India. Ghosh se je v javnosti glasno zoperstavil temu projektu, ki ne upošteva pravic lokalnega človeškega prebivalstva in ki mu nasprotujejo tudi številne okoljevarstvene agencije (Anand 158–59). Besedilo podaja kritiko neoimperialističnih sil, ki izkoriščajo ne-človeško okolje ter uničujejo indigene človeške kulture, ki predstavljajo enega izmed pomembnih dejavnikov varovanja narave. V njem naletimo denimo na lokalni mit o Bon Bibi, boginji v podobi tigra, ki ljudi v gozdu varuje, ter demonu Dokhinu Raiju, ki prav tako v podobi tigra ljudi napada, kadar vdrejo na njegovo ozemlje. Hindujci in muslimani tega območja se, preden se odpravijo v gozd, poklonijo obema božanstvoma. Z mejo, ki jo je Bon Bibi začrtala med domeno Dokhina Raija in človeškimi naselbinami, mit opozarja, da ljudje s svojimi posegi v gozd ne smejo pretiravati, če ne želijo biti deležni uničenja (Anand 162–63).

Za zaključek pa pristavimo še nekaj pomislov o uspešnosti političnega in etičnega angažmaja, kakršnega si zastavlja *Lačna plima*. V prvi vrsti ne ponuja povsem zadovoljive rešitve za tesen soobstoj ljudi in ljudožerskega tigra. Mednarodni pritisk na indijsko vlado namreč zadeva tigra in ne iravadskega delfina, na katerega se osredotoča Piyin okoljski aktivizem (Huggan in Tiffin 5). Čeprav je z vidika postkolonialnih študij to, da človeški domačini, ki mučijo ujetega tigra, ne ustrezajo stereotipu 'plemenitega divjaka', vsekakor učinkovito, pa je mučeni tiger grešni kozel za nasilje, ki ga nad njimi izvajajo državni organi, ter je tako vsaj implicitno predstavljen kot pogrešljiv, kar je z ekokritiškega stališča nedopustno (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 188–90). S postkolonialne perspektive pa je potrebno problematizirati predvsem dejstvo, da je Fokirjeva smrt v tajfunu predstavljena kot njegovo samožrtvovanje za Piyo. Besedilo namreč sugerira, da je takšna žrtev potrebna za vzpostavitev zveze med lokalnimi človeškimi interesi in interesi okolja nasploh (Clark 126).

Ekokritika odstira tiste motivno-tematske in z njimi povezane strukturne vidike besedil, ki spodbopavajo dualizme človek/žival in narava/kultura, kar je pomembno tudi s stališča postkolonialnih študij. Kolonialistični zahodnocentrični diskurz se namreč utemeljuje neposredno na antropocentričnem. Teoretski koncepti kraja in prostora ter lokalnega in globalnega, ki izhajajo iz združevanja ekokritičskih in postkolonialnih perspektiv v kritiki antropo-in-zahodnocentričnosti, ter analiza besedil v luči njihovega kulturnozgodovinskega in okoljskega konteksta omogočajo nove vpoglede v literarno reprezentacijo človeškega odnosa do ne-človeškega drugega v postkolonialnih romanih. V teh besedilih se upodobitve uničevanih postkolonialnih ekosistemov pojavljajo kot implicitna kritika (neo)imperializma, nečloveške živali pa v njih ne nastopajo nujno le kot metafora za podrejane človeške družbene skupine, pač pa kot dejanske pripovedne osebe, ki so same žrtve imperialistične logike dominacije. Motivno-tematska analiza treh postkolonialnih romanov, ki reflektirajo odnose med človeškim in ne-človeškim svetom, je pokazala, da se lahko ekokritiška in postkolonialna pristopa dopolnjujeta tako, da eden drugega opozarjata na slepe pege. Vpliv postkolonialnih študij lahko poskrbi za to, da je ekokritiška interpretacija zmožna ločevanja med dominirajočimi in dominiranimi človeškimi družbenimi skupinami, ekokritika pa lahko postkolonialne študije obvaruje pred v resnici kolonialistično marginalizacijo ne-človeškega sveta.

OPOMBE

¹ Za globoko ekologijo Arneta Naessa je značilna zahteva po prestrukturiranju človeške družbe na osnovi ekocentričnih načel, ki vključuje zagovarjanje biosfernega egalitarizma, raznolikosti in kompleksnosti ter nuje po zmanjšanju števila človeškega prebivalstva, skupaj s privilegiranjem radikalno nepotrošniškega načina posameznikovega življenja, ki se navdihuje v holistično usmerjenih filozofskih ali religijskih tradicijah. Pot k reševanju okoljske krize vidi globoka ekologija v samouresničenju posameznikov, ki vključuje njihovo identifikacijo z drugimi živimi bitji ali z ekosistemom kot celoto.

² Središčna referenca za to usmeritev okoljske etike je delo Murraya Bookchina, ki opozarja, da o sožitju človeškega in ne-človeškega sveta ne moremo govoriti, dokler (človeško) družbeno življenje usmerja logika dominacije. Zamenjava hierarhičnih družbenih razmerij z egalitarnimi je za socialno ekologijo ključ za reševanje okoljske krize, za katero ne smemo kriviti tehnologije ali rasti prebivalstva samih po sebi.

³ Lacanovska teorija oblikovanja subjektivitete, ki vpliva na postkolonialno rabo pojma 'drugi' (Ashcroft et al. 155–56), denimo ni uporabna za ekokritiko, saj si ljudje celo v primeru ukročenih in udomačenih živali ne moremo podrediti ne-človeške subjektivitete preko človeškega jezika.

⁴ Okolje je pojmoval kot družbeno skupnost že Aldo Leopold, utemeljitelj 'deželske etike' (*A Sand County Almanac*, 1949).

⁵ Takšni zemljelastniški (kolonialistični in antropocentrični) miselnosti se upre denimo Henry David Thoreau, najslavnejši predstavnik ameriškega polliterarnega pisanja o naravi

(*nature writing*), v *Waldenu* (1854): »Človek je bogat v sorazmerju s številom stvari, ki si jih lahko privoščijo pustiti pri miru.« (Prev. B. J.)

⁶ Angleški romantični pesnik in kmečki delavec John Clare v svojem delu pričuje o privatizaciji zemljišč v svojem domačem kraju, procesu, ki ga je kritiziral kot zločin proti samemu okolju, denimo v pesmih »The Mores« in »The Lament of Swordy Well«. Clare je videl družbena in okoljska razmerja kot neločljivo prepletana (Bate 164).

⁷ Melanie je, ujeta v Davidov objem, primerjana z zajcem, David pa jo označuje tudi kot »ptičico« in »golobičico« (25, 32, 34).

⁹ Za ekokritiko je pomemben t. i. biosemiotični obrat, ki umešča človeški jezik v naravni svet, prežet z znaki, pomeni in nameni – biosemiotika priznava komuniciranje vsem življenjskim oblikam. Zanj je pomembna Peirceova semiotika, po kateri so odnosi med znaki triadni in utemeljeni v izkustvu sveta, ne pa diadni in zgolj relacijski kot v Saussurovi semiologiji.

¹⁰Naselitev otoka Marichjhāpi izvira iz razdelitve (Britanske) Indije leta 1947, ki je provinco Bengalijo razdelila na Zahodno Bengalijo (hindujsko indijsko zvezno državo) in Vzhodni Pakistan (muslimanski vzhodni del Pakistana, ki je pozneje postal Bangladeš) ter povzročila migracijo milijonov ljudi. Uradno so bili priseljenci izseljeni zaradi okoljevarstvenih razlogov. Nasilna izselitev je povzročila stotine smrtnih žrtev. (Huggan in Tiffin, *Postcolonial* 186)

LITERATURA

- Adams, William M. "Nature and the Colonial Mind." *Decolonizing Nature. Strategies for Conservation in a Post-colonial Era*. Ur. William M. Adams in Martin Mulligan. London in Sterling, VA: Earthscan Publications Ltd, 2003. 16–51.
- Adamson, Mei Mei Evans in Rachel Stein, ur. *The Environmental Justice Reader. Politics, Poetics & Pedagogy*. Tucson: The University of Arizona Press, 2000.
- Anand, Divya. "Locating the Politics of the Environment and the Exploited in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*." *Essays in Ecocriticism*. Ur. Nirmal Selvamony, Nirmaldasan in Rayson K. Alex. New Delhi: Sarup and Sons, 2007. 156–71.
- — —. "Words on Water: Nature and Agency in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*." *Concentric: Literary and Cultural Studies* 34.1 (2008): 21–44.
- Armstrong, Philip. *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. London: Routledge, 2007.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths in Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*. 2. izd. London: Routledge, 2007.
- Barnard, Rita. "J. M. Coetzee's *Disgrace* and the South African Pastoral." *Contemporary Literature* 44.2 (2003): 199–224.
- Bate, Jonathan. *The Song of the Earth*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2002 (2000).
- Buell, Lawrence. *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- — —. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Cilano, Cara in Elizabeth DeLoughrey. "Against Authenticity: Global Knowledges and Postcolonial Ecocriticism." *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 14.1 (2007): 71–86.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- Coetzee, J. M. *Sramota*. Prev. Alenka Moder Saje. Radovljica: Didakta, 2004 (1999).
- Crosby, Alfred W. *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900*. 3. izd. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Ghosh, Amitav. *Lačna plima*. Prev. Urša Červ. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2008 (2005).
 ---. "The March of the Novel Through History: The Testimony of My Grandfather's Bookcase." *Kunapipi* 19.3 (1997): 2-13.
- Grove, Richard. *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism, 1600-1860*. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 1995.
- Guha, Ramachandra. "Radical American Environmentalism and Wilderness Preservation. A Third World Critique." *Environmental Ethics*, 11 (1989): 71-83.
 ---. *How Much Should a Person Consume?: Environmentalism in India And the United States*. University of California Press, 2006.
- Guha, Ramachandra in Juan Martinez-Alier. *Varieties of Environmentalism: Essays North and South*. London: Earth Scan Publications Ltd, 1997.
- Gurr, Jens Martin. "Emplotting an Ecosystem: Amitav Ghosh's *The Hungry Tide* and the Question of Form in Ecocriticism." *Local Natures, Global Responsibilities. Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*. Ur. Laurenz Volkmann, Nancy Grimm, Ines Detmers in Katrin Thomson. Amsterdam in New York: Rodopi, 2010. 69-80.
- Head, Dominic. "The (Im)Possibility of Ecocriticism." *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*. Ur. Richard Kerridge in Neil Sammells. London: Zed, 1998. 27-39.
- Heise, Ursula K. "Afterword. Postcolonial Ecocriticism and the Question of Literature." *Postcolonial Green. Environmental Politics & World Narratives*. Ur. Bonnie Roos in Alex Hunt. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. 251-258.
 ---. "The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism." *PMLA*, 121.2 (2006): 503-516.
- Herron, Tom. "The Dog Man: Becoming Animal in Coetzee's *Disgrace*." *Twentieth-Century Literature* 51.4 (2005): 467-90.
- Huggan, Graham in Helen Tiffin. "Green Postcolonialism." *Interventions* 9.1 (2007): 1-11.
 ---. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London in New York: Routledge, 2010.
- Jolly, Rosemary. "Going to the Dogs: Humanity in J. M. Coetzee's *Disgrace*, *The Lives of Animals*, and South Africa's Truth and Reconciliation Commission." *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ur. Jane Poyner. Athens, OH: Ohio University Press, 2006. 148-71.
- Martel, Yann. *Pijevno življenje*. Prev. Luka Senica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2005 (2002).
- Marzec, Robert P. *An Ecological and Postcolonial Study of Literature: From Daniel Defoe to Salman Rushdie*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Mukherjee, Pablo. "Surfing the Second Waves: Amitav Ghosh's *Tide Country*." *New Formations* 59 (2006): 144-57.
- Murphy, Patrick D. *Farther Afield in the Study of Nature-Oriented Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2000.
- Nixon, Rob. "Environmentalism and Postcolonialism." *Postcolonial Studies and Beyond*. Ur. Ania Loomba, Suvir Kaul, Matti Bunzl, Antoinette Burton in Jed Esty. Durham, NC: Duke University Press, 2005.
- O'Brien, Susie. "Articulating a World of Difference: Ecocriticism, Postcolonialism and Globalization." *Canadian Literature* 170/171 (2001): 140-58.
- Phillips, Dana. *The Truth of Ecology: Nature, Culture, and Literature in America*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2003.
- Plumwood, Val. "Decolonizing Relationships with Nature." *Decolonizing Nature: Strategies for Conservation in a Post-Colonial Era*. Ur. William H. Adams in Martin Mulligan. London: Earthscan Publications Ltd, 2003. 51-78.

- Rath, Arnapura in Milind Maishe. "Chronotopes of 'Places' and 'Non-places': Eco-poetics of Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*." *Asiatic* 4. 2 (2010): 14–33.
- Stratton, Florence. "Hollow at the core': Deconstructing Yann Martel's *Life of Pi*." *Studies in Canadian Literature* 29.2 (2004): 5–21.
- Thomas, Bindu Annie. "Territory and Power: Towards a Biocentric Reading of Yann Martel's *Life of Pi: A Novel*." *Essays in Ecocriticism*. Ur. Nirmal Selvamony, Nirmaldasan in Rayson K. Alex. New Delhi: Sarup and Sons, 2007. 182–188.
- Weik, Alexa. "The Home, the Tide, and the World: Eco-Cosmopolitan Encounters in Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*." *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies* 13.2-14.1 (2006-2007): 120–141.
- White, Richard. *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*. Cambridge in New York: Cambridge University Press, 1991.
- Wright, Laura. "*Wilderness into Civilized Shapes*": *Reading the Postcolonial Environment*. Athens, GA; in London: University of Georgia Press, 2010.

Intersections between Ecocriticism and Postcolonial Studies

Keywords: ecocriticism / postcolonial studies / anthropocentrism / Western-centrism / contemporary novel / Coetzee, J. M./ Martel, Yann / Ghosh, Amitav

This article examines current attempts in literary studies to draw the postcolonial and ecocritical approaches closer together. Postcolonial studies incorporates an ecocritical perspective by acknowledging the non-human victims of colonialism, while ecocriticism is learning that it needs to distinguish between different human social groups and not talk about humanity as a whole as the perpetrator of environmental degradation. Postcolonial ecocriticism stems from the realization that Western-centrism and anthropocentrism consolidate one another. It draws attention to the principles of social ecology and the question of environmental justice, expressing concern about the fact that subaltern humans are denied access to the resources of the land they inhabit and emphasizing the sustainability of their cultural practices. Colonization has involved the anthropocentric view of the land as property and the treatment of the colonized environment as empty space. Places have been erased and turned into space, which makes these two concepts a valuable intersection point between the two approaches. The hard-won joint consideration of environmental and post-colonial social issues pertaining to neoimperialism is advantageous to both perspectives, which can complement each other in the struggle to resist political systems of domination, which are supported by dualistic hierarchical logic. The ideological opposition between humans

and non-humans has served as the basis for treating the subaltern as less than human and justifying Western man's subjugation of the non-human world. The article analyses the themes of three contemporary novels (J. M. Coetzee's *Disgrace*, Yann Martel's *Life of Pi*, and Amitav Ghosh's *The Hungry Tide*) in order to examine the compatibility of ecocritical and post-colonial reading strategies in practice. Combining them is fraught with complexities because they caution against marginalizing the (subaltern) human at the expense of the nonhuman, and vice versa.

Januar 2013

Obravnava postopkov magičnega realizma na primeru feministične proze: groteskno telo in tehnika literalizacije¹ v romanu Angele Carter *Nights at the Circus* (1984)

Anja Mrak

Vojsko 24a, 5280 Idrija
anja.mrak@gmail.com

*Razprava obravnava značilnosti magičnega realizma v feministični prozi. Vsebinski, formalni in sociološki kriteriji magičnega realizma so aplicirani na roman Angele Carter *Nights at the Circus*, posebna pozornost je posvečena tematološkim in narativnim postopkom, zlasti podobi in funkciji grotesknega telesa in tehniki literalizacije.*

Ključne besede: literatura in feminizem / angleška književnost / feministična proza / Carter, Angela / magični realizem / grotesknost / literalizacija

Magični realizem ne sodi več med najnovejše literarne načine oziroma tokove,² toda kljub obsežnemu raziskovanju in številu razprav še vedno obstajajo nejasnosti in nedorečenosti, zlasti glede opredelitve magičnega realizma in avtorjev, ki jih lahko vanj umestimo. Kot ugotavljata literarni teoretičarki Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris,³ magični realizem preko specifičnih narativnih in tematskih postopkov omogoča raziskovanje in preseganje ontoloških, političnih, geografskih in generičnih meja (5). Obenem tudi olajšuje zlitje ali vsaj sobivanje različnih svetov, pogledov in sistemov, ki so v drugih literarnih zvrsteh nezdržljivi (Zamora in Faris 5–6). Magični realizem posebej izpostavlja in preizprašuje osnovne predpostavke post-razsvetljskega racionalizma, skuša preseči binarne opozicije, kot so telo – um, snov – duh, življenje – smrt, realno – imaginarno, jaz – drugi, moški – ženska, s svojo subverzivnostjo, raznolikostjo oziroma združevanjem različnih pogledov pa spodbuja premislek o omejenosti političnih in kulturnih struktur, ki vladajo svetu (Zamora in Faris 5–6). Jean-Pierre Durix nadalje utemeljuje, da magični realizem z združevanjem

dveh radikalno nasprotnih si diskurzov sproži dvome o totaliteti obstoječih struktur; resnost političnega diskurza je podvojena in spodkopana z enakovrednimi konvencijami magičnega (188). Implicitna ironija izhaja iz hkratne sopostavitve dveh nezdružljivih logik v enem samem fikcionalnem okolju (Durix 188). V delih magičnega realizma ontološki razkroj služi kot mehanizem političnega in kulturnega razdora; magičnost je mogoče uporabiti kot sredstvo za izboljšanje družbe, saj bralce prisili, da pod drobnogled vzamejo sprejete konvencije vzročnosti, materialnosti in motivacije (Zamora in Faris 3).

V slovenski literarni vedi sta o magičnemu realizmu podrobneje razpravljala Janko Kos in Tomo Virk. Kos ga obravnava v okviru postmodernizma, kot enega izmed postrealističnih tokov 20. stoletja, in vanj prišteva zgolj latinskoameriške pisatelje (98). Povezuje ga z »oživljanjem predkolumbovske kulture prvotnih indijanskih ljudstev, njihovega magičnega in arhaičnega sveta, s tem pa prihaja do prepletanja nečesa, kar je izrazito novodobno« (Kos 98). Kos hkrati opozarja na socialno in politično podlago del magičnega realizma ter na medsebojne vplive, ki so nastali zaradi sočasnosti z modernizmom in postmodernizmom (98). Tudi Virk⁴ magični realizem označuje kot eno temeljnih smeri postmodernističnega romana (116) ter natančneje predstavi formalne kriterije magičnega realizma po Beatrice Amaryll Chanady. Poudarja, da je osnova magičnega realizma razrešena antinomija med naravnim in nadnaravnim, ki jo v prvi fazi vzpostavlja avtorjeva distanca do »sveta mita« (Virk 140). Prav soobstoj dveh kodov realnosti znotraj ene tekstne resničnosti loči magični realizem od pravljic, legend in »folklorističnega« pisanja (Virk 140). Ti formalni kriteriji so pri Virku dopolnjeni z vsebinskimi določili za preciziranje obsega del magičnega realizma. Poleg vsebinskih in formalnih določil, Virk opozori še na vlogo zunajliterarnih, socioloških kriterijev, povezanih z družbenim položajem avtorjev (135).

Šele prek analize vsebinskih, formalnih in socioloških kriterijev je mogoče osnovati jedro določil za zadovoljivo obravnavo del magičnega realizma. Ti kriteriji so bili doslej večinoma uporabljeni za analizo – in obenem osnovani na podlagi analize – literarnih del postkolonialnih avtorjev magičnega realizma, sama pa jih bom aplicirala na feministično prozo Angele Carter, in sicer na njen roman *Nights at the Circus*. S pričujočo razpravo bom poskušala dokazati uporabnost zastavljenih kriterijev za interpretacijo feminističnih del magičnega realizma ter izpostaviti nekatere specifične odtenke, implikacije in cilje, ki jih prinašajo v širši kontekst magičnega realizma.

Vsebinska in formalna določila magičnega realizma

Beatrice Amaryll Chanady v delu *Magical Realism and the Fantastic* magični realizem, tako kot fantastiko, uvršča med literarne načine⁵ in ne med žanre ter poudarja, da ni omejen na določeno zgodovinsko ali geografsko umetniško gibanje (16). S tem Chanady znatno poveča nabor del, ki jih je mogoče uvrstiti v magični realizem. Nadalje določi tri kriterije magičnega realizma, ki izhajajo iz osnovne predpostavke o soobstoju naravnega in fantastičnega v tekstu. Prvi kriterij je sopostavitev dveh nasprotujočih si, a obenem avtonomno koherentnih perspektiv, ki jih lahko razdelimo na racionalni in magični pol (Chanady 21–22), kar tudi ostali avtorji vrednotijo kot osnovno določilo magičnega realizma (Zamora, Faris, Durix, Hegerfeldt). Chanady nadaljuje, da v tekstu avtor implicitno predstavi iracionalni pogled na svet, iz katerega je razvidno, da se razlikuje od njegovega; implicitni avtor tako ne sprejme predstavljene perspektive v tekstu, na katero se veže termin magično. Drugačna pa je vloga bralca. Medtem ko se bralec zaveda, da so opisani dogodki logično nemogoči, mora sprejeti njihovo integracijo v fikcionalnem svetu. Bralec se mora prepustiti tekstni igri in brez omahovanja sprejeti spoj magičnega in realističnega. Nadnaravno torej ni predstavljeno kot problematično; bralec ga v tekstu ne zaznava kot nekaj protislovnega, saj je integrirano v percepcijske norme pripovedovalca in likov. Drugi kriterij je, da nadnaravno oziroma magično ni predstavljeno kot nesprejemljivo (Chanady 22–24), kar pomeni »razrešitev logične antinomije« (Virk 126) med naravnim in nadnaravnim. Opis nadnaravnega dogodka kot običajnega izbriše antinomijo med realnim in magičnim na ravni teksta ter jo razreši na ravni implicitnega bralca. Čeprav se bralec zaveda antinomije, se vzdrži običajne reakcije, povezane s čudenjem, in se prilagodi zahtevam tekstnega koda (Chanady 36). Tretji kriterij je avtorski molk⁶ (Chanady 149). Avtorji magičnega realizma ustvarijo prepričljiv svet, ki se radikalno razlikuje od našega (Chanady 114), le ta pa je opisan na nekonvencionalen način z namenom, da bi bralcem razširil perspektive realnosti (Chanady 122). Avtorski molk oziroma izključevanje avtorskega pojasnjevanja naturalizira nadnaravno v tekstu (Chanady 149). »Pri magičnem realizmu [...] je odsotnost avtorjevega komentarja posledica tega, da v pripovednem svetu nadnaravno ni predstavljeno kot nadnaravno; tako je – kot smo videli ob prvih dveh kriterijih – antinomija odpravljena« (Virk 128).

Kot ugotavlja Virk, so formalna določila po Chanady nezadostna, saj po teh kriterijih v magični realizem spadajo tudi avtorji, kot so Kafka, Grass, Nabokov itd., in jih je potrebno dopolniti z vsebinskimi določili, ki zajemajo kritiko evrocentričnega diskurza, uvajanje mitologizacije,

alternativne časovnosti in drugačne poglede na zgodovino. Vsebinske in formalne kriterije je potrebno nadgraditi še s sociološkimi, poudarja Virk. Zunajliterarni, sociološki kriteriji kažejo notranji razcep avtorjev magičnega realizma, ki hkrati gojijo navdušenje nad lastno deželo, a so z zahodno izobrazbo do nje pridobili tudi določeno distanco in posledično v magični realizem poleg latinskoameriških ustvarjalcev prišteva tudi postkolonialne avtorje (Virk 133–135).

Toda razvoj sodobnih literarnih tokov je vendarle pokazal, da je magični realizem literarni način pisanja s perspektive vseh tistih, ki so politično, družbeno ali kulturno deprivilegirani in ki z marginalne pozicije kritizirajo dominantni diskurz in se osredotočajo na preseganje binarnega mišljenja, značilnega za postrazsvetljsko obdobje v zahodnem svetu, kar zajema tudi avtorje, ki ustvarjajo znotraj tako imenovane zahodne družbe, zato je sociološke kriterije magičnega realizma potrebno razširiti. To potrjuje tudi Anne Hegerfeldt in utemeljuje, da je magični realizem prvotno veljal za izključno latinskoameriški fenomen, šele pozneje kot sredstvo postkolonialnega izraza, naposled pa se je uveljavil kot globalni način pisanja (*Lies 2*), denimo pri avtorjih iz Velike Britanije, ki poudarjajo alternativne, običajno marginalizirane, tokove mišljenja, ki niso vezani zgolj na postkolonialne kulture, ampak obstajajo tudi na Zahodu (Hegerfeldt, *Contentious* 64). Maggie Ann Bowers prav tako poudarja, da magični realizem omogoča avtorjem izraziti »nedominantne« ali »nezahodne« razsežnosti v nasprotju z dominantnim kulturnim diskurzom (123). Če magični realizem vzpostavimo kot literarni način, ki omogoča pisanje z obrobnih pozicij, lahko postane učinkovito sredstvo za predstavitev različnih feminističnih perspektiv. Običajno gre za subverzijo vladajočega patriarhalnega sistema, transformativno funkcijo ter ubeseditev ženskega pogleda na svet in družbo. Magični realizem pri feminističnih pisateljicah mnogokrat označuje preseganje binarnega načina mišljenja in dekonstrukcijo patriarhalnih podob žensk in njihovega delovanja v družbi preko postopkov defamiliarizacije, a si hkrati prizadeva »dekonstruirati tiste diskurzivne rede, ki subjekt zaznamujejo s spolom« (Squires 12), kar pomeni »predruženje, ne pa ohranjanje ali zavračanje maskulinističnega binarnega mišljenja« (Squires 13).

Tehnike magičnega realizma

Anne Hegerfeldt v svojem delu *Lies that Tell the Truth*, ki se posveča magičnemu realizmu v Veliki Britaniji, določi narativne in lingvistične tehnike, značilne za magični realizem, in se pri tem opira tudi na predhodna formalna določila Beatrice Amaryll Chanady. Primarna in najpomemb-

nejša je inkorporacija magičnih oziroma fantastičnih elementov v navidezno trdno realistično strukturo (Hegerfeldt, *Lies* 50). Stapljanje realističnih in fantastičnih elementov in njihov soobstoj znotraj tradicionalno nezdružljivih kodov je običajno osnovna definicija magičnega realizma (Hegerfeldt, *Lies* 50). Fantastični elementi postanejo vidni in dobijo svoj značaj šele tedaj, ko so vzporejeni s konvencijami literarnega realizma, s tem pa so tudi že subverzirani (Hegerfeldt, *Contentious* 66). Magične prvine postanejo koherentni del fikcionalnega sveta in jih ne moremo odpraviti z racionalno razlago v smislu blodenj, sanj, halucinacij in podobnega (Hegerfeldt, *Contentious* 66). Soobstoj realističnih in fantazijskih elementov pa ni dovolj za razlikovanje magičnega realizma od drugih literarnih načinov ali žanrov,⁷ kot so na primer surrealizem, znanstvena fantastika ali fantazijska literatura (Hegerfeldt, *Lies* 53). Najpomembnejši je način, kako so ti elementi predstavljeni – ne kot neverjetni ali nemogoči, temveč kot preprosta dejstva (Hegerfeldt, *Lies* 53). Ta tehnika magičnega realizma, ki jo Hegerfeldt poimenuje »prilagajanje realizma fantastičnim elementom« (Contentious 66), sovpada z enim izmed formalnih kriterijev Chanady, ki prav tako predvideva avtonomen soobstoj racionalne in magične perspektive znotraj iste besedilne realnosti (Chanady 21–22).

Druga tehnika magičnega realizma je literalizacija, ki označuje gibanje iz abstraktnega v konkretno, iz figurativnega v dobesedno, iz besede v stvar (Hegerfeldt, *Contentious* 68). Hegerfeldt se tu osredotoča predvsem na literalizacijo metafore in pretvorbo abstraktnih samostalnikov v fizične prezenče⁸ (Contentious 69). Z drugimi besedami, metafore in abstraktni pojmi lahko v literarnih delih postanejo fizično prisotni, otipljivi. Preko te tehnike skuša magični realizem ovrednotiti metafore kot enakovredne empiričnim opisom realnosti (Hegerfeldt, *Lies* 56).

Magični realizem v delu Angele Carter *Nights at the Circus*

Roman *Nights at the Circus* britanske avtorice Angele Carter (1940–1992) je bil objavljen leta 1984, čas zgodbe pa je umeščen na prelom iz 19. v 20. stoletje. Delo vsebuje izrazite poteze magičnega realizma in močno feministično noto. Zlasti so opazni elementi, povezani s karnevaleskno, in četudi roman spominja na pravljico, je bližje dramski kompoziciji. Kot opaža Helen Stoddart, delo mimikrira klasično igro s tremi dejanji, vključno z zadnjim poglavjem, označenim kot *Envoi* (xi). Trodelna zgradba romana, poimenovana po različnih krajih (London, Peterburg, Sibirija), z oddaljenostjo stopnjuje tudi fantastičnost. Osrednja junakinja je Fevvers – ženska s krili in slavna akrobatinja na trapezu. Kljub časovni odmaknjenosti roman

obravnava aktualne teme, povezane s položajem žensk v sodobni družbi. Avtorica raziskuje destruktivno in osvobajajočo funkcijo smeha, s katerim se roman začne in konča, ter razmerja moči med spoloma (Stoddart xii). Dramska zgradba in nenavadni liki sestavljajo fragmentirano in na trenutke absurdno pripoved, ki briše meje med časovnimi kategorijami (Stoddart xii).

Roman lahko po formalnih določilih Beatrice Amaryll Chanady in tehnikah Anne Hegerfeldt uvrstimo v magični realizem, saj je zanj značilna sopolstavitev naravnega in nadnaravnega, realnega in fantastičnega. Dejanska geografska območja (London, Peterburg, Sibirija) in opis cirkuškega življenja so postavljeni ob bok fantastičnim elementom, v prvi vrsti ženski s krili, ostalim »pošastnim ženskam« in nenavnim okoliščinam v Sibiriji. Čeprav novinar Jack Walser skuša razkriti Fevvers kot prevarantko, njena krila ostalim romanesknim protagonistom ne zbujejo čudenja ali presenečenja. Fevversin nadzor nad zgodbeno naracijo implicitnemu bralcu ne dopušča dvoma v resničnost njenih kril, prav tako njena pripoved, polna nadnaravnih momentov, ne šokira ali zbuja skepse. Zgodbo pripoveduje tretjeosebni vsevedni pripovedovalec, toda zaradi množice dialogov, monologov in vložnih zgodb tempo in nabor informacij obvladuje Fevvers. Čeprav naj bi vsevedni pripovedovalec podajal zgodbo skozi prizmo osrednjega moškega protagonista, se pripovedna perspektiva stalno premika in prilagaja ženskim likom, ki pripovedujejo svoje zgodbe preko monologov ali živahnih dialogov (Michael 495). Avtorica podaja igrivo podobo sveta, brez očitne sodbe ali komentarjev, z magičnim realizmom pa odstira pomembna vprašanja o patriarhalni družbi in položaju žensk. Kot ugotavlja M. C. Michael, Angela Carter prepleta elemente karnevaleskosti in fantastičnosti z elementi grobega materialnega realizma kot sredstvo za doseganje feminističnih ciljev (492). Delo postulira feminizem, ki je hkrati osvobajajoč, a ostaja zavezan socio-zgodovinski podlagi – feminizem, ki bi presekel hierarhične odnose, v katere je preko binarne logike ujeta zahodna družba (Michael 492–493). Kar zadeva vsebinska določila magičnega realizma, roman vsebuje ostro kritiko evrocentričnega patriarhalnega logosa in preizprašuje moško zrenje ter upodabljanje ženskih subjektov s preigravanjem časovnih kategorij in vključevanjem mitoloških elementov – Fevvers naj bi se kot mitološka Helena izvalila iz jajca. *Nights at the Circus* lahko uvrstimo v magični realizem tudi po razširjeni sociološki plati, ki v magični realizem ne prišteva zgolj postkolonialnih avtorjev z ozirom na njihov razpon med zahodno in lastno družbo, marveč tudi avtorje, ki so v marginaliziranemu položaju oziroma na obrobju dominantne družbe. Ženske vsekakor so marginalizirane, navaja Hegerfeldt, saj nimajo enako pravnega dostopa do moči v moško orientirani družbi (*Lies* 116). Roman ponuja prav tovrstno perspektivo in uspešno uporablja specifične ubese-

ditvene postopke magičnega realizma za naslavljanje aktualnih družbenih vprašanj v povezavi s položajem spolov in razmerjem moči.

Glede na tehnike oziroma postopke magičnega realizma osrednji nadnaravni element v romanu predstavljajo krila glavne junakinje Fevvers. Angela Carter vključuje podobo grotesknega telesa v funkciji parodije in subverzije tradicionalne podobe ženske in njenega delovanja v družbi. Drugi pomembni aspekt magičnega realizma po Anne Hegerfeldt je tehnika literalizacije, ki jo je potrebno pri obravnavi dela *Nights at the Circus* še razširiti na vsakršne simbolne predstave, ki se fizično realizirajo v tekstu. V romanu avtorica parodira konstrukcijo ženske kot angela s tem, da glavni junakinji podeli fizični videz angela (kavršen je znan iz religije, literature in likovne umetnosti), hkrati pa subverzira psihične lastnosti, ki jih je ta predstava tradicionalno določala.

Groteskno telo v magičnem realizmu

Osnovni element fantastičnosti v romanu *Nights at the Circus* predstavlja kar osrednja protagonistka sama oziroma njeno krilato telo ogromnih dimenzij. S svojo pojavo povsem šokira ameriškega novinarja Walserja, ki jo intervjuira:

At six feet two⁹ in her stockings, she would have to give Walser a couple of inches in order to match him [...]. (Carter 12)

Nadalje je opisana na sledeč način:

[...] Fevvers yawned with prodigious energy, opening up a crimson maw the size of that of a basking shark, taking in enough air to lift a Montgolfer, and then she stretched herself suddenly and hugely, extending every muscle as a cat does, until it seemed she intended to fill up all the mirror, all the room with her bulk. (Carter 52)

Kaj sploh je groteskno telo in kaj sporoča? Že Mihail M. Bahtin opozarja na pomembno funkcijo grotesknega telesa v Rabelaisovem delu *Gargantua in Pantagruel* in na dejavnik pretiravanja oziroma hiperbolizacije (306) in nadalje utemeljuje: »Groteskno telo je [...] telo v nastajanju. Nikoli ni dokončano ali sklenjeno: zmeraj se gradi, ustvarja ter samo gradi in ustvarja druga telesa« (315). Tudi Fevvers je v nenehnem gibanju in procesu izgrajevanja svoje identitete. V otroštvu, ko njena krila še niso razvita, v bordelu, kjer odrasča, prevzame podobo Kupida (Carter 23), ter že s sedmimi leti postane *tableau vivant* ali živa slika z jasnim sporočilom: glej, a se ne dotikaj. Bahtin navaja, da se v groteskni podobi združita pozitivni in negativni pol,

predmet prestopa kvalitativne in kvantitativne meje in postane noseča ali dvotelesna groteskna podoba (307). Fevvers uteleša boga erotične ljubezni in poželenja, toda prav tako kot sta poželenje in užitek v bordelu le navidezna,¹⁰ je tudi njena podoba krilatega boga (oziroma boginje) pomanjkljiva, saj so njena otroška krila še nerazvita in kot taka neuporabna. V puberteti njena krila dosežejo polno velikost in v bordelu začne predstavljati »Winged Victory« (Carter 25), ki simbolizira osvoboditev žensk:

[...] I think you must be the pure child of the century that just now is waiting in the wings, the New Age in which no women will be bound down to the ground. (Carter 25)

Groteskno telo je v tej fazi še nepopolno in v procesu nadaljnjega izgrajevanja. Kljub razvitim krilom večino letenja osvoji šele po mnogih naporih, a ugotovi, da ji ne omogočajo svobode v celoti, saj je njena zmožnost letenja omejena. Ko se po smrti lastnice bordela konča Fevverisino brezskrbno otroštvo in mladost, Fevvers prvič dejansko stopi v realni svet. Okoliščine jo prisilijo, da se odloči zapreti v muzej ženskih pošasti in se spet kot *tableau vivant* postavi na ogled moškim. V tem delu se klasična razmejitev med grotesknimi in »običajnimi« telesi zamenja, saj se ženske v muzeju ženskih pošasti, ki so jim skupna groteskna telesa, sprašujejo, kaj je sploh običajno in kaj nenaravno. Magični realizem tu ponudi pogled iz marginalizirane perspektive in razkrije neutemeljenost predpostavke o tem, kaj je normalno, resnično ali naravno:

[I]t was those fine gentlemen who paid down their sovereigns to poke and pry at us who were the unnatural ones, not we. For what is 'natural' and 'unnatural'? (Carter 61)

Groteskno telo tu služi kot vzvod za premislek o raznovrstnih družbenih delitvah in oznaki Drugi. Fevvers nazadnje prevzame vlogo »the most famous aerialiste« (Carter 7), slavne akrobatinje na trapezu. Tu svoje telo zavedno in brez prisile postavi na ogled najširši množici s sloganom: »Is she fact or is she fiction?« (Carter 7). Cirkus postane njena arena za razkazovanje grotesknega telesa, kar lahko zopet povežemo z Bahtinovo teorijo karnevala.

Na prvi pogled se zdi njen položaj problematičen, saj je vedno pozicionirana kot objekt za moško zrenje, toda ob natančni analizi se pokaže, da prav s tem destabilizira tradicionalno nasprotje med objektom in subjektom. Po M. C. Michael ostaja Fevvers subjekt, ker sama ustvarja svojo objektivirano podobo (500). Moškemu zrenju se prepušča zavestno in prostovoljno, a hkrati ohranja nadzor nad lastnim telesom:

Look at me! With a grand, proud, ironic grace, she exhibited herself before the eyes of the audience [...]. Look, not touch. She was twice as large as life and as succinctly finite as any object that is intended to be seen, not handled.¹¹ Look! Hands off! (Carter 15)

Z zavestno objektifikacijo prevzema nadzor nad lastno podobo in ruši tradicionalno moško pozicioniranje ženske kot Drugega. To se kaže tudi v njenem intervjuju z Walserjem, ko z avtoritativnim pripovedovanjem ne dovoli, da bi jo razkril kot prevarantko, kar je bil njegov prvotni namen. Racionalni, zahodni in moški logiki, ki jo na začetku romana uteleša Walser,¹² se Fevvers zoperstavi z brisanjem meja med racionalnostjo in iracionalnostjo. To se kaže že v sami naravi njenega pripovedovanja, saj je njena zgodba hkrati avtobiografija in pripovedka, ter kot taka destabilizira moške definicije o ženskah in njihove predstave o identiteti, resnici in resničnosti (Michael 497). Med intervjujem Walser izgubi občutek za resničnost, tudi v smislu prostora¹³ in časa, saj je prepričan, da je Big Ben dvakrat zvonil polnoč.

Dihotomija ni porušena samo med principoma objekta in subjekta, ampak tudi med realnostjo in fikcionalnostjo. Razmerje je destruirano že v sami Fevverisini podobi, saj namerno drži občinstvo v dvomu, ali je resnična ali je le prevara. Walserja Fevvers tako prevzame, da se pod krinko novinarstva odloči pridružiti cirkusu in nase prevzame groteskno telo klovna. Fantastičnost zgodbe doseže vrhunec v Sibiriji, ko vlak, s katerim potuje celotni cirkus, doživi nesrečo in se protagonisti porazgubijo po neprijazni pokrajini. Walserjeva preobrazba je tu dokončna:

It could be said that, for all the peoples of this region, there existed no difference between fact and fiction; instead, a sort of magic realism. Strange fate for a journalist, to find himself in a place where no facts, as such, existed! (Carter 260)

Tako kot Walser se spremeni tudi Fevvers, ki si v nesreči zlomi krilo:

Since she had stopped bothering to hide her wings, the others had grown so accustomed to the sight it no longer seemed remarkable. Besides, one wing had lost all its glamorous colours and the other was bandaged and useless. How long would it be before she flew again? Where was that silent demand to be *looked at* that had once made her stand out? Vanished [...]. (Carter 277)

V tem trenutku se zboji za svojo subjektiviteto, saj se zave, da je celotno identiteto gradila na predstavljanju svojega telesa drugim in razkazovanju svojih kril. Da bi si povrnila občutek stabilnosti, se odloči, da bo začasno zapustila cirkus in poiskala Walserja.

Roman se ciklično zaključi s ponovnim snidenjem Fevvers in Walserja in njunim spolnim aktom:

“What is your name? Have you a soul? Can you love?» he demanded of her [...].
 “That's the way to start the interview!» she cried. “Get out your pencil and we'll begin!» (Carter 291)

Odprt in neskončen konec nakazujeta Fevversin smeh,¹⁴ ki ga sproži doumno Walserjevo vprašanje¹⁵ o tem, zakaj se je tako trudila, da bi ga prepričala, kdo v resnici je, in njeno navdušenje nad tem, da ga je zavedla in ukanila,¹⁶ še posebej v luči njegove racionalne, zahodne in moške logike. M. C. Michael opaza, da je Fevversina subjektiviteta potrjena prav preko tega vprašanja, saj dokazuje, da ima možnost konstruiranja lastnih verzij same sebe (517), in z nasprotovanjem moško orientiranim definicijam prevzame nadzor nad izgrajevanjem lastne subjektivitete, s tem pa spodkopava konvencionalno delitev med realnostjo in fikcijo (518). Strinjam se z M. C. Michael, da lahko Fevversin smeh povežemo z Bahtinom in karnevalsko literaturo, ki prikazuje »[...] čisto drugačno [...] plat sveta, človeka in medčloveških odnosov – zdi se, kot da bi onstran vsega uradnega gradile *drug svet* in *drugo življenje*« (Bahtin 11). Vseobsegajoči smeh označuje univerzalnost in »neločljivo, organsko povezanost s *svobodo*« (Bahtin 94), kar lahko v romanu povežemo s prizadevanji za odpravo binarnega načina razmišljanja in vsakršnih omejitev: »Smeh ne postavlja nobenih prepovedi in omejitev, zato oblast, nasilje in avtoriteta nikoli ne govorijo v jeziku smeha« (Bahtin 95), smeh tudi razgalja »resnico o svetu in oblasti« (Bahtin 97) in razkriva »svet na novo« (Bahtin 99). Po M. C. Michael Angela Carter z raziskovanjem karnevalskega smeha nakazuje, da prav smeh lahko pomaga poganjati feministične cilje (518). Fevversin smeh nad lastno sposobnostjo, da je prepričala Walserja, da ji je verjel, spodkopava tako moško dominacijo kot zahodno binarno logiko (Michael 518) in lahko nakazuje spremembe v razmerjih moči v sodobnem svetu, saj se zgodba zaključi ravno v trenutku, ko svet vstopi v novo stoletje.

Fevversino groteskno telo, ki preko izgrajevanja lastne subjektivitete in zanikanja opredelitve s strani moških presega tradicionalne identitetne vzorce, je telo v nastajanju. Žensko telo v tem romanu stremi po preseganju binarnega načina razmišljanja, toda ne preko preproste zamenjave vzorcev moči in binarnih struktur.¹⁷ »V groteski postanejo še posebno pomembni vsakršni *izrastki* in *izbokline*, vse tisto, kar nadaljuje telo in ga povezuje s drugimi telesi ali zunajtelesnim svetom« (Bahtin 315). Angela Carter je ustvarila krilato junakinjo, ki je hkrati povezana s tlemi in z zrakom. Njena krila ji omogočajo stik s prostorom, ki je ostalim nedosegljiv, vendar ji ne dopuščajo povsem svobodnega letenja in so v tem smislu

omejujoča. Bahtin navaja, da je »groteskno telo kozmično in univerzalno: v njem se poudarjajo prvine, ki so skupne vsemu kozmosu – zemlja, voda, ogenj in zrak« (317). Rušenje binarnosti se kaže prav v Fevversini povezavi z zemljo in zrakom, kar lahko razumemo kot univerzalno obvladovanje prostora in povežemo tudi s preseganjem tradicionalnih predpostavk o ženski kot objektu in meja, postavljenih ženskam v patriarhalni družbi.

Literalizacija in parodija ženske angela

V romanu Angela Carter preko literalizacije, značilne za magični realizem, parodira podobo ženske angela. Tehnika literalizacije v magičnem realizmu konkretizira simbolne predstave, saj Fevvers v nasprotju s predhodnimi literarnimi liki fizično dejansko spominja na angela; psihološke lastnosti, ki jih ta podoba določa, pa so spreobrnjene. Fevvers je parodija ženske angela, torej ženske kot čiste, radodarne, skromne služabnice brez lastnih potreb in libida (Gilbert in Gubar 20). V 19. stoletju je bila ženska predstavljena kot angel v hiši, kar je literarna zapuščina fikcijske podobe, ki so jo (med drugimi) razvijali Dante, Milton in Goethe; osnovna podoba izhaja že iz srednjega veka in je vezana na religiozno podobo device Marije (Gilbert in Gubar 20). Sintagma »angel v hiši« izvira iz pesmi, ki jo je v dveh delih (1854 in 1856) in z dvema nadaljevanjema (1860 in 1862) napisal angleški pesnik Coventry Patmore, in označuje sentimentalno viktorijansko podobo idealne ženske, ki je podrejena svojemu možu, je ponižna, požrtvovalna, čista in svojo izpopolnitev najde v zakonu (Pinch 114–115). Podobe angela v hiši se dotakne tudi Virginia Woolf v svojem eseju o poklicih za ženske (»Professions for Women«), kjer kot del prizadevanj pisateljic simbolično ubije to podobo:

[...] you may not know what I mean by the Angel in the House. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. [...] in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all—I need not say it—she was pure. (202)

Fevvers, katere videz odseva podobo angela, je diametralno nasprotje zgoraj predstavljeni ideji o mili in ponižni ženski:

It was impossible to imagine any gesture of hers that did not have that kind of grand, vulgar, careless generosity about it; there was enough of her to go round, and some to spare. (Carter 12)

Označuje se kot »Virgin Whore« (Carter 55), saj je odrasla z ducatom mater v bordelu (Carter 21), in s tem ruši dihotomijo patriarhalno vsiljenih norm. Dantejevo podobo angelske Beatrice, polne miline, parodira tudi z povsem vsakdanjimi stvarmi, kot je denimo prehranjevanje¹⁸ in Walserja šokira s sproščenim obnašanjem:

Free and easy as his American manners were, they met their match in those of the *aerialiste*, who now shifted from one buttock to the other and – “better out than in, sir« – let a ripping fart ring round the room. (Carter 11)

Podoba ženske angela, kot je na primer prisotna pri Danteju, je presežena tudi z občutno erotizacijo Fevvers in njene lastne seksualnosti, ki nikakor ni podrejena moški dominaciji.¹⁹ Fevversina angelska podoba tradicionalni konstrukt ženske angela spreobrača s preseganjem pasivnosti, ki je bila pripisana idealni ženski. V muzeju ženskih pošasti jo kupi gospod Rosencreutz, ki jo na podlagi starodavnega verovanja želi žrtvovati, da bi si sam zagotovil večno življenje. Fevvers v zadnjem trenutku prepozna njegovo namero in se mu zoperstavi z majhnim mečem, ki ga je vedno nosila s sabo,²⁰ pri pobegu pa ji pomagajo krila. Klasično razmerje moči je s tem porušeno. Angel, ki simbolizira žensko, ni več pasiven objekt oziroma sredstvo za doseganje moških želja, kar preseneti gospoda Rosencreutza, ki predstavlja zagovornika patriarhalne družbe. To se zlasti kaže v njegovih splošno nazorskih prepričanjih:

I saw in the paper only yesterday how he gives the most impressive speech in the House on the subject of Votes for Women. Which he is against. On account of how women are of a different soul-substance from men, cut from a different bolt of spirit cloth, and altogether too pure and rarefied to be bothering their pretty little heads with things of *this* world [...]. (Carter 78–79)

Gospod Rosencreutz ženske tipično dojema skozi prizmo zgoraj opisanega konstrukta, a Fevvers, kot ugotavlja M. C. Michael, zavrača vlogo pasivne žrtve in moške objektivacije (501). Tako si zagotovi subjektiviteto in avtoriteto in se z mečem (ki seveda simbolizira falus) zoperstavi njegovi falični moči; roman na ta način naslovi vprašanje nasilja, kot del moške dominacije nad ženskami v povezavi s seksualnostjo (Michael 501).

Angela Carter v romanu preko parodije in z literalizacijo tradicionalne podobe ženske angela ponudi alternativni pogled na žensko. V delu se pojavi koncepcija »New Woman« (Carter 281), ideja o svobodni in neodvisni ženski:

[A]ll the women will have wings, the same as I. This young woman in my arms, whom we found tied hand and foot with the grisly bonds of ritual, will suffer no

more of it; she will tear off her mind forg'd manacles, will rise up and fly away.²¹
(Carter 285)

Čeprav se na prvi pogled zdi, da Angela Carter s parodiranjem podobe »ženske angela« vzpostavi nov konstrukt, ki je sicer nasproten maskulini-
stični predstavi o ženski, a je po svojem bistvu vseeno konstrukt in kot tak
omejujoč, pa se avtorica ne ujame v past preproste zamenjave binarnih
opozicij in pušča podobo »Nove Ženske« nedokončano in neomejujočo
s Fevversinim preseganjem obeh tradicionalno razdeljenih polov masku-
lino-feminino. Glavna protagonistka ni samo neodvisna, močna in domi-
nantna, ampak na trenutke tudi pasivna in premagana:

The Cockney Venus! she thought bitterly. Now she looks more like one of the
ruins that Cromwell knocked about a bit. Helen, formerly of the High-wire, now
permanently grounded. Pity the New Woman if she turns out to be as easily de-
molished as me. (Carter 273)

Poleg nenasitnega apetita in vulgarnega obnašanja ji je prav tako po-
membno spogledovanje in koketiranje.²² Skrb za zunanji videz, običajno
pripisana ženski nečimrnosti, je prisotna tudi sredi Sibirije:

Although, from a distance, she could still pass for a blonde, there was a good inch
of brown at the roots of Fevvers' hair and brown was showing in her feathers [...].
Fevvers felt glum and irritable when she sneaked a peek at herself in the old man's
bit of flyblown mirror [...]. (Carter 271)

Fevvers presega binarnost prav z utelešenjem različnih principov raz-
mišljanja in delovanja, tradicionalno razdeljenih na dva pola, kar se kaže
tudi v lastnem označevanju kot »Virgin Whore« (Carter 55). Kategorije
spolov tako v tem romanu niso preprosto zamenjane in s tem reprodu-
cirane, marveč subvertirane in s tem presežene. Z literalizacijo ženskega
telesa v fizično podobo angela avtorica odpira pomembna vprašanja spola
in telesnosti. Fevvers preizprašuje tradicionalne stereotipe povezane z re-
dukcijo ženske zgolj na telo²³ (Michael 505) in odstira drug(ačn)e možnosti
za samoaktualizacijo izven tradicionalnih upodobitev.

Delo Angele Carter *Nights at the Circus* ne glede na to, da izvira iz zahod-
ne literarne produkcije, spada med dela magičnega realizma, saj z marginal-
ne pozicije kritizira dominantni diskurz in opozarja na družbene neenakosti
med spoloma, ter ga je v magični realizem mogoče umestiti ne samo po for-
malni, ampak tudi po vsebinski in razširjeni sociološki plati. Tematološka
in narativna analiza elementov magičnega realizma po Anne Hegerfeldt, s
poudarkom na podobi grotesknega telesa ter literalizaciji in parodiji upodo-
bitve ženske angela, je utemeljila njihovo uporabo v okviru magičnega rea-

lizma za izrazito feministične cilje ter s tem nakazala možnosti za razširitev konteksta magičnega realizma, ki bi vključeval tudi feministično pisanje. Z inkorporacijo teh elementov avtorica odgovarja na predhodno evropsko literarno tradicijo ter izpostavlja aktualno družbeno problematiko. Na eni strani igriva, a na drugi groteskna tematika preizprašuje in presega binarno mišljenje, značilno za postrazsvetljensko obdobje v zahodnem svetu, opozarja na družbene neenakosti in še nepresežene patriarhalne vzorce in dekonstruira patriarhalne podobe žensk. Angela Carter magični realizem uporablja in prireja za feminističen izraz, z njim odstira nove možnosti v feministični literaturi in razširja značilnosti magičnega realizma.

OPOMBE

¹ Gre za lasten prevod termina »literalization«, ki označuje pripovedno tehniko, s katero sta metaforam in simbolom podeljena dobesedni pomen in eksistenca. Navedeni pojem bi bilo mogoče sloveniti tudi kot »dobesedenje«.

² V strokovnih obravnavah je magični realizem najpogosteje opredeljen kot literarna smer ali kot literarni način (mode). V svoji razpravi magični realizem obravnavam kot literarni način in ga kot takega apliciram na feministično prozo. Pri teoretikih, ki magični realizem obravnavajo kot smer, je to jasno navedeno.

³ Nekaj temeljnih razprav s področja magičnega realizma je na voljo v zborniku *Magical Realism*, ki sta ga uredili Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris.

⁴ V delu *Strah pred naivnostjo* Tomo Virk ponudi natančnejši pregled stanja raziskav na področju magičnega realizma in njegovo historično umeščenost. Ukvarja se tudi z vprašanjem o postmodernističnosti magičnega realizma. Glej strani 116–141.

⁵ Chanady v svoji razpravi uporablja termin »literary mode«, kar Virk v svoji študiji *Strah pred naivnostjo* prevaja kot »literarni način« (124). Chanady svoje poimenovanje utemeljuje s tem, da je magični realizem mogoče najti v različnih proznih delih in ni zgodovinsko ali geografsko omejen (16–17).

⁶ Virk Chanadyjin pojem »authorial reticence« prevaja z »avtorski molk« (127).

⁷ Hegerfeldt surrealizem, znanstveno fantastiko in fantazijsko literaturo posplošeno umesti med literarne načine oziroma žanre, čeprav surrealizem dejansko spada med literarne smeri.

⁸ V omenjenem članku Anne Hegerfeldt med drugimi pri tej tehniki navaja primer iz *Sto let samote* (Gabriel García Márquez, 1967), kjer se spomine dobesedno išče po kotih, ali v romanu *Otroci polnoči* (Salman Rushdie, 1981), ko indijski poslovneži postanejo bele polti, ko hodijo po sledih kolonizatorjev.

⁹ Približno 188 centimetrov.

¹⁰ “[T]hey fork out hard cash for pleasure that has no real existence unless given freely« (Carter 39).

¹¹ Pomenljiva je avtoričina izbira besede »handle« z močnim pomenskim nabojem, ki se ne nanaša zgolj na fizični dotik, ampak tudi na vodenje in usmerjanje. Fevvers ne dopušča, da bi kdo upravljal z njenim življenjem.

¹² “Since he was a good reporter, he was necessarily a connoisseur of the tall tale« (Carter 11).

¹³ “If he got out of her room for just one moment [...] he might recover his sense of proportion« (Carter 52).

¹⁴ “The spiralling tornado of Fevvers’ laughter began to twist and shudder across the entire globe, as if spontaneous response to the giant comedy that endlessly unfolded beneath it, until everything that lived and breathed, everywhere, was laughing» (Carter 295).

¹⁵ “[...] why did you go to such lengths, once upon a time, to convince me you were the ‘only fully-feathered intacta in the history of the world?’» (Carter 294).

¹⁶ “I fooled you, then!» (Carter 294).

¹⁷ Po Hélène Cixous (*La Jeune Néé*, 1975), je patriarhalna binarna misel sestavljena iz binarnih opozicij (npr. aktivnost – pasivnost, kultura – narava, logos – patos) s primarnim parom moški – ženska; v tej hierarhiji pol, ki je povezan s femininostjo, »vedno velja za negativno, nemočno stopnjo« (v Moi 112). Teoretičarka opozarja, da sta »zahodna filozofija in literarna misel od nekdaj ujeti v to neskončno zaporedje hierarhičnih binarnih opozicij« ter se ob tem opira na delo Jacquesa Derridaja (v Moi 112).

¹⁸ “[H]er mouth was too full for a riposte as she tucked into this earthiest, coarsest cabbies’ fare with gargantuan enthusiasms. She gorged, she stuffed herself, she spilled gravy on herself, she sucked up peas from the knife; she had a gullet to match her size and table manners of the Elizabethan variety» (Carter 22).

¹⁹ “[N]ature had equipped her only for the ‘woman on top’ position» (Carter 292).

²⁰ “[...] he’d not thought the angel would come armed» (Carter 83).

²¹ V tem kratkem izseku je mogoče opaziti tudi avtoričino pretanjeno uporabo jezika, ki tudi z izbiro besedišča podaja kritiko patriarhalne ureditve in obenem ženske pasivnosti v smislu ohranjanja statusa quo. V besedni zvezi »her mind forg’d manacles« (Carter 285) vidimo, da so okovi, ki vežejo ženske, njihov lastni miselni konstrukt, izbor besede »manacles« (poudarek A. M.) pa vendarle potrjuje, da so za ženske okove odgovorni tudi moški oziroma patriarhalna družba.

²² “She turned to Walser with gigantic coquetry» (Carter 21).

²³ “Wherein does a woman’s honour reside, old chap? In her vagina or in her spirit?» (Carter 230).

BIBLIOGRAFIJA

- Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Ustvarjanje François Rabelaisa in ljudska kultura srednjega veka in renesanse*. Prevod Borut Kraševc. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2008.
- Bowers, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. London in New York: Routledge, 2004.
- Carter, Angela. *Nights at the Circus*. London: Pan Books, 1985.
- Chanady, Amaryll Beatrice. *Magical Realism and the Fantastic*. New York in London: Garland Publishing Inc., 1985.
- Durix, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Post-colonial Discourse. Deconstructing Magic Realism*. New York: Macmillan, 1998.
- Hegerfeldt, Anne C. *Lies that Tell the Truth. Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*. Amsterdam in New York: Rodopi B.V., 2005.
- – –. “Contentious Contributions: Magic Realism goes British.» *Janus Head* 5.2 (2002): 62–86. Splet. 15. okt. 2011.
- Kos, Janko. *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS, 1995.
- Michael, Magali Cornier. “Angela Carter’s *Nights at the Circus*: An Engaged Feminism via Subversive Postmodern Strategies.» *Contemporary Literature* 35.3 (1994): 492–521. JSTOR. Splet. 27. okt. 2011.
- Moi, Toril. *Politika spola/teksta*. Prevod Katarina Jerin. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.

- Pinch, Adela. *Thinking about Other People in Nineteenth-Century British Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Squires, Judith. *Spol v politični teoriji*. Prevod Mojca Dobnikar. Ljubljana: Krtina, 2009.
- Stoddart, Helen. *Angela Carter's Night at the Circus*. Oxon: Routledge, 2007.
- Virk, Tomo. *Strah pred navnostjo*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2000.
- Woolf, Virginia. "Professions for Women." *The Death of the Moth and Other Essays*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. 201–207.
- Zamora, Lois Parkinson in Wendy B. Faris. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s." *Magical Realism*. Ur. Lois Parkinson Zamora in Wendy B. Faris. Durham in London: Duke University Press, 1995. 1–11.

Analysis of Magical Realism Techniques in Feminist Fiction. Grotesque Body and Literalization in Angela Carter's Novel *Nights at the Circus* (1984)

Key words: literature and feminism / English literature / feminist fiction / Carter, Angela / magical realism / grotesquerie / literalization

Magical realism was traditionally associated with Latin-American or post-colonial authors on account of its distinct bipolarity, criticism of Eurocentric thought, incorporation of myths, and alternative views on history. The development of contemporary literature has shown, however, that magical realism is a literary mode employed by authors that are politically, socially, or culturally underprivileged. It follows, then, that feminist authors, whose works strive to overcome binary thought, deconstruct patriarchal images of women, and voice the female standpoint, can also utilize the conventions of magical realism to deploy their agendas.

In order to categorize a literary work as magical realism, one needs to consider thematic, formal, and sociological criteria. While based on and used for examining works of post-colonial literature, they may also be applied to feminist literature. This article examines and assesses the practicability of these criteria in interpreting feminist works of magical realism—specifically, Angela Carter's *Nights at the Circus*. In doing so, I have also foregrounded some implications and objectives that feminist works contribute to the broader category of magical realism.

The analysis shows that Carter's novel features a juxtaposition of natural and supernatural elements that are integrated in the perceptual notions of the narrator and the characters. Through a marginalized per-

spective and by way of narrative techniques specific to magical realism, the novel addresses social issues of gender relations and questions of power. Specifically, the article examines the image of the grotesque body in the function of parody and subversion of the traditional image of a woman and her role in society. The thematic and narrative analysis demonstrates how the image of the grotesque female body and the literalization of the concept of woman as angel work toward feminist goals. By incorporating these elements, the author challenges the European literary tradition and stresses topical social issues. Angela Carter adopts and adapts magical realism as a vehicle of feminist expression, thus revealing new possibilities for feminist writing.

Januar 2013

Intertekstualnost apokaliptičnega v romanu M. A. Bulgakova *Bela Garda*

Natalia Kaloh Vid

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
natalia.vid@um.si

Članek uvodoma začrta filozofsko-zgodovinsko stališče Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, v nadaljevanju pa se osredotoči na analizo apokaliptičnega konteksta kot ozadja v Bulgakovovem prvem romanu Bela Garda, ki opisuje dogodke državljanske vojne v letih 1918–1919. V romanu je moč opaziti številne aluzije in navedke iz Razodetja, ki opozarjajo na posebni pomen apokaliptične zgodbe v Bulgakovovi ustvarjalnosti.

Ključne besede: ruska književnost / Bulgakov, Mihail / zgodovinski roman / Bela garda / apokalipsa / intertekstualnost

Čeprav ob omenjanju apokaliptičnega duha v ruski književnosti devetnajstega stoletja največkrat pomislimo samo na F. M. Dostojevskega, ki je v svojih delih »na novo prebral in ovrednotil Apokalipso« (Karjakin 7), je potrebno poudariti, da je naraščajoče zanimanje za apokaliptično prerokbo zaznamovalo celotno rusko kulturo že v začetku dvajsetega stoletja. Tema konca sveta, aplicirana predvsem na zgodovinsko usodo Rusije, se je kot odraz pretresov v širšem duhovnozgodovinskem kontekstu temeljito ukoreninila v ruski prozi in poeziji, tako da skorajda ni ustvarjalca, ki se ne bi vsaj v enem od svojih del skliceval na apokaliptično sporočilo. Nikolaj Berdjajev je med prvimi opredelil eshatološko razmišljanje kot bistveno lastnost ruske kulture z začetka dvajsetega stoletja in ga poimenoval ruska renesansa. Prelomnico stoletij je označil za eno najbolj ustvarjalnih mističnih obdobij v ruski zgodovini, zaznamovano z religioznimi nemiri, iskanjem ter nenehnim poseganjem izven meja ustaljenega v filozofiji, poeziji, politiki in drugih družbenih diskurzih (Berdjajev 244).

Apokaliptične aluzije in citati, ki napolnjujejo prostranstvo ruske književnosti omenjenega obdobja, poudarjajo občutek zgodovinskega kaosa, ki se v svojih razsežnostih približuje koncu sveta. Zgodbo in sporočilo apokaliptičnega razodetja so na različne načine povzemali in aktualizirali ruski simbolisti Andrej Beli, Aleksander Blok, Leonid Andrejev, Vjačeslav

Ivanov, pisatelji – sopotniki¹ Mihail Bulgakov, Boris Piljnjak, Jurij Oleša, Konstantin Fedin, predstavniki ruske avantgardne poezije, npr. Vladimir Majakovski, in akmeistov, kot so Ana Ahmatova, Osip Mandelštam in Nikolaj Gumiljov. Skupna jim je bila raba motivov, nanašajočih se na eno izmed temeljnih del *Nove zaveze*, ter njihova pripadnost ruski kulturi, sicer pa so apokaliptično tematiko obravnavali povsem različno. Refleksije o koncu sveta najdemo tudi v delih ruskih filozofov Vladimirja Solovjova, Sergeja Bulgakova, Evegenija Trubeckoja, Nikolaja Berdjajeva, Vladimirja Rozanova idr.

Mihail Bulgakov in njegova dela

Mihail Afanasjevič Bulgakov,² eno izmed vélikih imen 20. stoletja, je morda najbolj znan po svojem zadnjem romanu *Mojster in Margareta*, ki je nastajal več kot deset let, vse do pisateljeve smrti leta 1940.³ Ob tej razvpiti mojstrovini je Bulgakov še avtor številnih proznih in dramskih del, dveh romanov, *Bele Garde*, pripovedi o človeški usodi v času državljanske vojne v Ukrajini, in nedokončanega *Gledališkega romana*, v katerem opisuje lastne izkušnje v strogo cenzuriranem okolju sovjetskega gledališča, ter več novel, feljtonov in povesti,⁴ med njimi dveh znanstvenofantastičnih: *Usodna jajca* in *Pasje srce*. Napisal je tudi dvanajst dramskih del, katerih večina zaradi konflikta, ki ga je imel z uradno cenzuro, v času njegovega življenja ni bila uprizorjena ali natisnjena. Med njimi so *Aleksander Puškin*, drama, posvečena zadnjim dnevom življenja in smrti tega velikega ruskega pesnika, *Beg*, ki tematizira umik bele garde ob koncu državljanske vojne, *Zarota svetoblincev* o Molièrovi smrti in spopadu umetnika z oblastmi in *Batum*, drama, napisana ob Stalinovi šestdesetletnici rojstva, ki tematizira začetke Stalinove politične kariere. Od vseh Bulgakovovih dram je le drama *Dnevi Turbinovih*, napisana po literarni predlogi *Bele garde*, po več cenzurnih posegih doživela večji uspeh na gledaliških odrih še v času pisateljevega življenja, v veliki meri zaradi tega, ker je bila vseč Josipu Stalinu, ki si jo je ogledal večkrat.

Prvi literarni poskusi so zaznamovani z Bulgakovovimi lastnimi izkušnjami in tako niso zgolj plod njegove domišljije. Zdravnik po izobrazbi je na začetku prve svetovne vojne delal na podeželju, v času državljanske vojne pa je bil vpoklican v vojsko. Svoje izkušnje iz teh let opisuje v avtobiografskih novelah *Zapiski mladega zdravnika*, ki nazorno pričajo o njegovem zdravniškem delu na podeželju, ter v *Morfiju*, kjer opisuje lastne izkušnje odvisnosti od morfija, in treh delno avtobiografskih novelah *Nenavadne dogodivščine doktorja*, *Rdeča krona* in *Ubil sem*, v katere prvič uvaja motiv krivde

in odgovornost individuuma za svoja dejanja. Zgodnja proza predstavlja prvi poskus spopada literarnega junaka z najhujšo usodo v narobe obrnjenem svetu, kjer se pojavljajo prvi znaki bližajočega se propada. Prav v zgodnji prozi postavi temelja najpomembnejših filozofsko-nravstvenih vozlišč v svoji poetiki – naloga človeka v razpadajočem svetu je ohraniti človeškost, odločiti se pravilno, narediti pravilno in se tako upreti zgodovinskemu kaosu.

Za Bulgakova je nedvomno značilno večplastno poigravanje s temeljnimi elementi apokaliptičnega sporočila. Že ob branju prvih Bulgakovovih del lahko sklepamo, da namenoma povezuje dejansko zgodovinsko stanje v tedanji Sovjetski zvezi z apokaliptično napovedjo konca sveta iz *Janezovega Razžodetja*. Ob pozornem branju njegovih besedil je moč opaziti, da se *Razžodetja* loteva kot celostnega sižēja, ki je skorajda praviloma vpet tako v prozna kot kasneje tudi v dramska dela.⁵ Poetika apokaliptičnega pa se je pojavila kot posledica osebnih izkušenj. Iz Bulgakovovih dnevnikov in pisem je namreč razvidno, da je revolucijo in državljansko vojno dojemal kot svetopisemski katastrofi,⁶ ki sta uničili osnove človeškega življenja. Na tej osnovi v literarnem časopisu *Griždušče perspektivy* zapiše, da »nas je blaznost zadnjih let potisnila na strašno pot, na kateri ne bomo dočakali počitka. Začeli smo piti iz čaše trpljenja in jo bomo izpili do konca.«⁷ (Bulgakov, *Dnevnik. Pisjma. 1914–1940* 20)

Kot je razvidno iz navedka, se je Bulgakov zavedal dejstva, da je živel in ustvarjal v času vihravih zgodovinskih sprememb, ko se je bilo potrebno odločiti bodisi za kompromis s sovjetsko oblastjo bodisi za samostojno pot, ki je ustvarjalce večinoma peljala v smrt, izgnanstvo ali zatiranje. Bulgakov se je odločil za samosvojo pot v obdobju, ko si je uradna sovjetska kultura prilastil pravico strogega določanja mej in ustreznosti tega, kar bi moralo biti »povedano« v knjižni besedi. Bulgakov je te meje velikokrat prekoračil, denimo tudi v groteskni igri *Škerlatni otok*, ki ubeseduje za ustvarjalca pogubni in Bulgakovovo dobro znani kompromis med umetnikom in gledališko cenzuro. Že v začetku dvajsetih let se je zaradi satirične in mestoma kritične obravnave sovjetske stvarnosti pričel njegov spor s sovjetsko cenzuro, ki mu je kasneje popolnoma onemogočila objavlanje izvirnih literarnih del. Zatekel se je k dramatik, toda ker je bil s strani sovjetske oblasti vseskozi preganjan, njegova dramska dela skorajda niso bila objavljena ali uprizorjena. Zaradi preganjanja je zaprosil za emigracijo, ki mu je niso odobrili. Preživljal se je s pisanjem za različne časopise in revije, delal je tudi kot asistent režije v MHAT-u,⁸ kasneje pa v Boljšoj teatru kot libretist. Umrli je leta 1940 v Moskvi, nepoznan s strani širšega občinstva.

Človek in zgodovina v *Beli gardi*: beli ali rdeči?

Razprava zajema analizo apokaliptičnih in deloma tudi evangelijskih elementov v Bulgakovovem prvem romanu *Bela Garda*, ki opisuje dogodke državljanske vojne in ki s svojo notranjo dinamiko in povezovanjem dokumentarnega in fantastičnega ustvarja vtis dosledno oblikovane atmosfere grozne slutnje. Občutek neizogibne katastrofe, ki prežema celotno dogajanje, je posledica grozot državljanske vojne, osrednje zgodovinske teme romana. Intertekstualno sklicevanje na *Razodetje*, značilno za *Belo Gardo*, se kaže kot prepletenost številnih apokaliptičnih aluzij in citatov, presegajočih zgolj literarno prostranstvo romana, v katerem se izpostavljajo in na novo vrednotijo temeljna vprašanja o zgodovini, koncu sveta in človeški usodi. Ni dvoma, da je bila takšna projekcija zavestna in utemeljena. Stilizacijo apokaliptične prerokbe, apokaliptično simboliko, govoreča imena in dobessedne navedke iz *Razodetja* je moč razumeti kot premišljene. Ob tem pa ne smemo pozabiti, da *Razodetje* ne predstavlja edinega tujega diskurza v Bulgakovovih delih. Intertekstualnost, ki označuje njegov stil, sega čez meje posameznega teksta ali celo zbirke in se navezuje na različna kulturna polja.⁹ Pojavlja se kot izraz nenehnega prepletanja različnih starih in novih, religioznih, filozofskih in literarnih paradigem, kot nenehno iskanje konstant in absolutne resnice (Javornik 189–190). V Bulgakovovem ustvarjalnem prostoru se individualno stališče nenehno prepleta z mrežo enakovrednih odnosov, ki nastajajo med elementi, pojmi in kategorijami, postavljenimi v medsebojno zvezo z velikim številom drugih perspektiv.

Bulgakovova pripoved v romanu, postavljena v čas viharnih sprememb v socialnih, političnih in verskih okoliščinah, ima vse znake kaotičnosti, okrutnosti, moralne in duhovne razkrojenosti. Roman se odvija v Ukrajini in je postavljen v čas državljanske vojne v letih 1918 in 1919, ki je sledila oktobrski revoluciji 1917. leta, ko so se nasprotniki boljševiškega režima združili v t. i. »belo gardo«.¹⁰ Konec leta 1918 je v Ukrajini vladal popoln kaos, saj so se med seboj spopadali ukrajinski nacionalisti, Bela armada, Rdeča armada, kozaški partizani in intervencijske sile nemške vojske.

Dogajalni prostor romana je umeščen v Kijev,¹¹ pripoved se odvija v času med zgodovinskim propadom in umikom vlade ukrajinskega vodje hetmana Skoropadskega novembra 1918 in prihodom boljševikov na oblast februarja 1919. V vmesnem času je oblast v Kijevu prevzel kozaški partizan Simon Petljura, znan po svoji krutosti, saj je v času vladanja izvajal krvav teror nad prebivalci mesta. V ospredju romana je usoda družine Turbinovih, pripadnikov ruske inteligence, ki so na strani poraženih »belih«. Brata Aleksej in Nikolaj ter njuna sestra Jelena se spopadajo z gro-

zotami zgodovinskega časa. Njihovo edino zatočišče pred naraščajočim kaosom je Dom, kjer vladata ljubezen in prijateljstvo.¹²

Recepcija Bulgakovovega romana v širšem literarnem okolju ni bila enoznačna, o čemer zgovorno pričajo takratni kritike. V ubesedovanju sodobnega sveta Bulgakov svojemu tekstu ne dodeluje vloge dosledno izoblikovane in edine možne interpretacije resničnosti, kar je bilo značilno za sovjetski diskurz, in se ne postavlja na eno ali drugo stran. Pisateljevo stališče ponazarja sen glavnega junaka Alekseja Turbinova, ki sanja o nebesih in začuden ugotovi, da so tam tako belogardisti kot boljševiki, pred Bogom vsi enaki.

Bela garda vsekakor ni roman o belogardističnem gibanju, ampak o človeški usodi in o človeku, »ki ohranja, dejavno prenavlja ter ustvarjalno dopolnjuje lastno podobo in svoj etični kodeks« (Skaza 133). Morda je bil roman prav zaradi Bulgakovove distance do enostranskega presojanja zgodovine in njegove osredotočenosti na podobo človeka kot na osebnost in ne kot na družbeni konstrukt negativno sprejet. Sovjetski kritiki, zagovorniki novega režima, so Bulgakovu očitali idealiziranje sovražnikov sovjetske oblasti, belogardistov, saj naj bi jim pripisal visoka etična načela. Simpatizerji protiboljševiškega gibanja pa so v romanu videli pomanjkanje simpatije do belogardistov in njihovih načel. Tako je pesnik Vjačeslav Hodasevič, ki je po porazu belogardistov emigriral iz Sovjetske zveze, Bulgakovov roman interpretiral le s političnega stališča in je pisatelja okrivil pomanjkanja najmanjšega sočutja do belogardistov in spoštovanja do njihovih idealov (Hodasevič 43). Paradoksalno pa je, da so sovjetski kritiki Bulgakova kritizirali prav zaradi idealiziranja pripadnikov bele garde.¹³ Tako je Orlinski denimo zapisal, da je »*Bela garda* politična demonstracija, v kateri se Bulgakov »spogleduje« z belogardisti, njihovo gibanje predstavlja v rožnati luči, celotno sliko realnosti pa iznakazi«. (cit. v Varlamov 45)

Ob tem pa je večina kritikov pozabila, da naloga umetnika ni v presojanju ali doslednem ubesedovanju zunanjega sveta in da ni dolžan slediti znanemu sovjetskemu sloganu »Kdor ni z nami, je proti nam«. Verjetno je prav zaradi pomanjkanja ustrezne ideološke naravnosti roman v celoti v Sovjetski zvezi izšel šele leta 1966.¹⁴

Roman je hkrati pripoved o usodi posameznika in o zgodovinskem času, saj se ne omejuje zgolj na posamezno zgodovinsko obdobje, temveč zajema celotno epoho v življenju naroda in v življenju posameznika – epoho zgodovinskega zloma, katastrofe, krize svetovnih razsežnosti. Odločitev Bulgakova, da v svojem delu zajame celotno epoho, ni naključna. Evgenij Jablokov piše (99), da Bulgakov kot ustvarjalec dojema svet v epohalnih razsežnostih in da je merilo njegovega zgodovinskega razmišljanja zmeraj cela epoha. Vsekakor gre za delo, ki zajema eno najbolj krvavih

obdobji ruske zgodovine, kar kaže tudi poseben pomen apokaliptičnega sporočila v romanu v razmerju do zunajliterarne resničnosti sploh.

Ob premišljevanju o Bulgakovovem romanu *Bela Garda* se že na začetku izrišeta dve možni poti: obravnavati roman kot dokumentarni prikaz zgodovinskih dogodkov ali kot pripoved o posamezniku, ki je prisiljen živeti v apokaliptičnem zgodovinskem obdobju. Se v Bulgakovovi literarni viziji kljub mestoma dokumentarnim podobam državljanske vojne prelamlja spoznanje o vrednosti človeškega življenja in o njegovem smislu? Aleksander Skaza ugotavlja, da »Bulgakov ne piše eshatološke knjige. Večnost ga vznemirja predvsem kot nenehno in neskončno prerajevanje življenja človeškega rodu /.../ zato ga ne zanimajo toliko zgodovinski dejavniki in njihove družbenopolitične lastnosti, marveč predvsem človek in njegovo ravnanje v življenju, ki ga določajo konstante, kot so rojstvo in smrt, ljubezen in sovraštvo, dobro in zlo.« (133). Iz tega lahko sklepamo, da letopisno, kronikalno pripovedovanje o zgodovinskih dogodkih, postavljenih v zvezo z apokaliptično prerokbo, ter oblikovanje mitološko-poetskega nazora, kjer je zgodovina razumljena kot neskončno ponavljanje istih situacij in vlog, ne pomenita, da Bulgakov zanemarija subjektivno doživljanje stvarnosti; zanj ima samo človeško življenje in vse, kar je z njim povezano, veliko vrednost, in v vrtincu zgodovinskih dogodkov zmeraj sledi usodi posameznika.

Za Bulgakova je resda značilna raba arhetipskih stanj, biblijskih simbolov in mitoloških podob, vendar pa po drugi strani v njegovem ustvarjalnem prostranstvu igrajo pomembno vlogo vsakdanji atributi človeškega življenja, npr. knjige, ure, pohišstvo, še posebej v mitoloških podobah Mesta in Doma. Dejstva in dogodki se nenehno dopolnjujejo z Bulgakovovimi individualnimi izkušnjami. Potrebno je omeniti, da v svojih delih Bulgakov še posebej izpostavlja človekovo zmedenost in notranji nemir, razpad in degradacijo osebnosti, ki postanejo jasni znaki apokaliptičnega razpada vsega sveta. Ob tem uporablja številne postopke uvajanja dvojnikov, zrcaljenje, obstoj na meji med sanjami in realnostjo, nespečnost, nekontroliran strah, ki problematizirajo vpliv zunanjega sveta na človekovo duševno stanje. Apokaliptično krizo zmeraj spremlja deformirana realnost kot posledica razpada duhovnih in moralnih vrednot.

Določanje človeške usode v Bulgakovovih delih lahko pojasnimo z vidika za pisatelja značilnega ambivalentnega pristopa. Medtem ko v mitološki stvarnosti človeško življenje nima velike vrednosti, od človeka samega ni veliko odvisno, saj njegovo početje in usodo nadzoruje višja sila, je v zgodovinski realnosti človek zmeraj sam odgovoren za svojo usodo in usodo drugih. V prikazovanju destruktivnega sveta Bulgakov svoje junake zmeraj postavi v položaj, ko morajo potrditi svojo npravstveno-etično človeško

plat. Človek je vedno osebno odgovoren za to, kar stori, in nobene katalizme in katastrofe ne morejo opravičiti izdajalstva, strahopetnosti in krutosti. V tem je višja npravstveno-filozofska pozicija Bulgakova, ki izpostavlja problem dejanske vrednosti človeškega življenja, krivde in odgovornosti.

Funkcije epigrafov v *Beli Gardi*

V enem izmed epigrafov se Bulgakov sklicuje na Puškinovo povest *Stotnikova hči* (1836). Intertekstualna funkcija epigrafa se razkrije v vznujanju asociacij na kulturnozgodovinski kontekst, na ozadju katerega se odvija dogajanje v *Beli gardi*. Ruski bralec, ki zagotovo pozna Puškinova dela, se nemudoma spomni ene najbolj znanih Puškinovih prerokb: »Bog ne daj, da bi videli ruski punt, krvav in okruten.« Intertekstualnost epigrafa opozarja na ponavljajočo se shemo dogodkov, ki jih je opisal že Puškin: vojna, umor, uničevanje starega sveta in nova »pugačovščina« – ta zgodovinski termin v ruščini označuje obdobje punta ruskih kmetov v osemnajstem stoletju, ki ga je organiziral Jemeljan Ivanovič Pugačov. Svojo zgodovinsko vizijo Bulgakov namenoma aktualizira s sklicevanjem na klasični ruski tekst, saj vidi zgodovinski razvoj kot zaporedje stalno ponavljajočih se odnosov in vlog, ki pa so zaradi pojavljanja v različnih zgodovinskih obdobjih tudi specifični. V *Beli Gardi* tako ne gre le za enodimenzionalno kritiko državljanske vojne, z vpletanjem Puškinovega teksta Bulgakov vzpostavi vizijo zgodovine, ki jo je potrebno razumeti v kontekstu ruske literarne tradicije, in sicer kot zaporedje nenehno se ponavljajočih apokaliptičnih katastrof, kot ciklus, zaznamovan s propadom velikih humanističnih in etičnih idealov ter oskrunitvijo človeške narave.

Tovrstno razmišljanje je nedvoumni znak pisateljevega mitološkega pogleda na svet, ki je ena bistvenih značilnosti Bulgakovovega svetovnega nazora. Funkcija mitološko-poetskega pogleda na svet je po Meletinskem (295) v sočasnem odkrivanju nespremenljivih, večnih izhodišč, ki se kažejo v zgodovini in sodobnosti, ter v prikazu deformiranosti sodobnega sveta. V mitološki interpretaciji se čas vedno znova vrne nazaj vase, na začetek, in tudi v apokaliptičnem koncu se tako zmeraj zrcali novo upanje, začetek novega kroga, ki se bo vnovič končal s propadom in se nato nadaljeval z obnovo. Ciklično razumevanje zgodovine se v mitološkem videnju temeljito razlikuje od krščanskega, ki se linearno-historično odvija od začetka (stvarjenje sveta) do apokaliptičnega konca zgodovinskega časa. Vsi glavni časovni mejniki se odvijajo okrog osrednjega Dogodka, Kristusovega prihoda, so dokončni in enkratni. Tudi konec sveta in zadnja sodba lahko po krščanski interpretaciji nastaneta le enkrat. Toda Bulgakov

vidi zgodovino kot ponavljajoče se zaporedje apokaliptičnih katastrof, ko konec enega zgodovinskega ciklusa zmeraj pomeni začetek novega, ki ponovno pripelje do utapljanja v nasilju in krvi. Tako tudi znameniti krvavi punt Pugačova, opisan v Puškinovi povesti *Stotnikova bči*, ne pomeni samo dejanskega konca enega apokaliptičnega ciklusa, čeprav se zgodovinski krog nedvomno sklene, temveč obenem tudi trenutek velikega preobrata. S pozicije avtorja se v zaključenem apokaliptičnem krogu »pugačovščine« že zrcali oddaljeno znamenje nastopajoče apokalipse državljanske vojne.

Bulgakovova težnja obnoviti kulturni in zgodovinski spomin pripomore k ustvarjanju določenega bralčevega pričakovanja. Javornik ugotavlja, da Bulgakov »v svojo ustvarjalnost načrtno vpleta tradicijo, kar pomeni, da se v njegovih delih načrtno soočajo različna umetnostna dela, različni kulturni kodi, različni nazori, postopki ipd., ki v korelaciji z gradivom, kakor se je ponujalo Bulgakovu (na ravni sintagmatike), tvori novo umetniško celoto.« (Javornik 190) V tem primeru se v zavesti bralca preko metatekstualne paralele obudi podoba zgodovinskih dogodkov iz preteklih let, uničujoča sila stihije, vojna, neizogibna in nesmiselna smrt človeka, ki se je znašel na prelomnici stoletij. Bulgakov namenoma aktualizira znan klasični ruski tekst, ko prične svojo pripoved o ponovnih krvavih dogodkih v ruski zgodovini.

Ob epigrafu iz Puškinove povesti je navedek iz *Razodetja*:¹⁵ »Umrli so bili sojeni po tem, kar je bilo napisano v knjigah, po svojih delih.« (*Razodetje* 20:12) Bulgakov je torej svoje delo nespregledljivo povezal z apokaliptično prerokbo. Kritiki ob njej omenjajo nazorsko pripetost romana na uresničitev apokaliptične napovedi, na »občutek apokalipse«. *Belo Gardo* lahko bremo kot »poročilo o koncu sveta in smrti svetovnega mesta.« (Petrovski 21)

Funkcije navedkov iz *Razodetja*

Bistven element, ki krepi apokaliptično naravo Bulgakovove pripovedi, je navajanje *Razodetja*, ki ima tudi kompozicijsko funkcijo – dogajanje sklene v celoto, saj se roman prične in zaključi z navedki iz *Razodetja*.¹⁶ Prvi navedek se pojavi že na začetku pripovedi v pogovoru med duhovnikom Aleksandrom in glavnim junakom romana Aleksejem Turbinom: »Tretji angel je izlil svojo čašo v reke in vodne izvire; in nastala je kri.« (*Razodetje* 16:4) Navedek iz apokaliptične napovedi, ki govori o sedmih časah božjega srda, je moč razumeti kot neposredno napoved sodnega dne – državljanske vojne. Apokaliptična interpretacija je okrepljena s številnimi aluzijami na *Razodetje* – smrt matere Turbinovih, omenjanje krvavih let in rdeče zvezde, ki se pojavi nad mestom, kjer živijo Turbinovi. Tudi stilizacija biblijskih prerokb na začetku prvega poglavja poglobi vtis, da

gre za grozno in resnično napoved: »Veliko in strašno je bilo leto 1918 po rojstvu Kristusovem, drugo leto po začetku revolucije. Poleti je bilo polno sonca, pozimi polno snega, in posebno visoko sta stali na nebu dve zvezdi: pastirska zvezda in rdeči, migetajoči Mars.« (Bulgakov, *Bela Garda* 3)¹⁷ Že prej smo opozorili na dejstvo, da Bulgakov nikoli ne zanemarja osebnega doživljanja revolucije, zato se visoka in sakralna napoved konca sveta v prvih odstavkih pomeša z detajli iz vsakdanjega življenja Turbinovih:

Leto zatem, ko se je hči Jelena poročila s stotnikom Sergejem Ivanovičem Talbergom, in v tistem tednu, ko se je najstarejši sin Aleksej Vasiljevič Turbin vrnil po napornih pohodih, vojaški službi in tegobah v Ukrajino in prišel v Mesto, v rodno gnezdo, so odnesli belo krsto za materinim telesom po strmem Aleksejevem klancu na Podol v cerkvico Nikolaja Dobrega, ki stoji na Rebri. (*Bela Garda* 3)

Miha Javornik opozarja na združitev t. i. makro in mikro vidikov v pripovedovalčevi perspektivi, saj Bulgakov poveže kozmično-sakralno optiko, okrepljeno z vzvišeno, skoraj patetično intonacijo, z mikro optiko vsakdanjega življenja družine. Sopostavitev sakralnega in profanega, ki kaže na dvojnost perspektive, na karnevalesknost in ambivalentnost, je značilna za celotni roman (Javornik 36). Potemtakem umetniški svet Bulgakova opredeljuje unikatna združitev kozmičnega in zemeljskega, zgodovinskega in človeškega, mita in določene človekove usode, arhetipa in neponovljive človekove osebnosti. Roman se zaključi z napovedjo novega apokaliptičnega ciklusa – Rusakov, bivši brezbožnik in pokesani grešnik, ki se pride k Turbinu zdraviti zaradi svojih grehov (ima sifilis), ves čas citira *Razodetje* in napoveduje ponovno mučenje in preizkušnje: »Mlad je. Hudobije pa je v njem toliko kot v tisočletnem hudiču. Ženske navaja na razvrat, mladeniče na pregrehe. Že trobijo bojne trombe grešnih krdel, že se vidi nad polji podoba satana, ki gre za njimi.« (*Bela Garda* 239) Ponovno navajanje *Razodetja* implicira notranje kroženje diskurza: ko se apokalipsa enkrat konča, se v njenem koncu že zrcali začetek novega kroga, ki bo ponovno pripeljal do apokalipse. Zgodovinski krožni čas, kot ga razume Bulgakov, se vedno znova vrača na začetek. V razvalinah zaključenega zgodovinskega obdobja se že vidijo obrisi novega obdobja, v katerem se bo vse ponovilo. Takšno neskončno ponavljanje predpostavlja poseben model mitološke cikličnosti, ki izraža Bulgakovovo videnje zgodovine in konca sveta. Jablokov (100) in Gasparov (229) ugotavljata, da ne glede na jasno eshatološko usmerjenost do dokončnega konca, absolutne apokalipse pri Bulgakovu nikoli ne pride. Njuna trditev pa je nekoliko dvoumna, saj se mora v mitološkem videnju zgodovinski krog zmeraj skleniti, da se lahko vrne na začetek. Tudi pri Bulgakovu lahko govorimo o dokončani apokalipsi, ki pa obenem pomeni začetek novega apokaliptičnega kroga.

Funkcije apokaliptičnih aluzij v *Beli Gardi*

Da so v romanu jasno zarisane paralele med realnim zgodovinskim stanjem in apokaliptično prerokbo sodnega dne, ni razvidno le iz navajanja *Razodetja*. V tekstu je prisotnih več aluzij, večina je ambivalentnih, ki ves čas aktualizirajo podobnosti med dogajanjem v romanu in napovedjo konca sveta. Večina ambivalentnih aluzij se navezuje na podobo in dogajanje v Mestu, ki ga Bulgakov imenuje samo »mesto«, čeprav lahko bralec z veliko gotovostjo domneva, da gre za Kijev. Bulgakovova odločitev ni naključna. Himič (259–260) in Javornik (190–193) opozarjata na načrtno usmerjenost Bulgakova na mite, sižeje in podobe predhodnih kultur za ustvarjanje lastnega zgodovinskega prostranstva. Videti je torej, da se je Bulgakov pri pisanju svojega literarnega besedila namenoma odločil za brezimno prizorišče – nedvomno predvsem zato, da presojanja določenega zgodovinskega stanja ne bi omejil zgolj na svoje ali bralčevo subjektivno stališče.

Doživljanje in ovrednotenje zgodovine pri Bulgakovu nikoli nista omejena zgolj na eno, subjektivno perspektivo, ampak sta uvrščena v medkulturno in medzgodovinsko prostranstvo, ki je povezano s paradigmami predhodnih dob in leži onstran individualne človeške usode ali posameznega zgodovinskega obdobja. Usmerjenost na večna, nespremenljiva izhodišča in navezava na tradicijo omogočata vzpostavljanje pretrgane kulturne vezi in povezujeta dela Bulgakova ne samo s predhodnimi obdobji in kulturami, temveč tudi z višjim filozofskim prostranstvom, v katerem se zastavljajo vprašanja, kaj je zgodovina, kaj je resnica, kako naj človek v tem svetu ohrani svojo individualnost in človečnost. Iz tega razloga »Mesto« v romanu istočasno spominja na več zgodovinskih, arhetipsko kozmičnih toposov in se ne navezuje na konkreten zgodovinski prostor. Posledično dobi vse, kar se dogaja v mestu, nadzemeljski, večni, kozmični pomen in se poveže z drugimi svetovi, obdobji, epohami. Ponovljivost določenih shem, navezovanje na večne arhetipe in vključevanje lastne ustvarjalnosti v širši literarni, kulturni in filozofski kontekst so ključna stališča Bulgakovove mitološkosti.

V osrednjem delu romana se tako vzpostavi ambivalentna podoba Mesta, ki aludira na Nebeški Jeruzalem in Prekleti Babilon. Opisano je kot lepo, sijoče, belo, polno stekla in svetlobe,¹⁸ istočasno pa prikazano kot kaotično, ki tone v grešnih užitkih, koristoljubju, pijančevanju in razvratu. Tolpe ljudi, razuzdano nočno življenje, histerično veselje in obilje raznovrstnih užitkov¹⁹ predstavljajo aluzije na veliko vlačugo iz *Razodetja* – Babilon,²⁰ ki ga v skladu s svetopisemsko prerokbo mora doleteti božja kazen, kar se na koncu povesti, ko se Mesto le čudežno reši Petljurove

vojske, dejansko skorajda zgodi. Tretje večno mesto, ki se zrcali v podobi mesta v *Beli Gardi*, je Rim – edino mesto v zgodovini človeštva, ki se je imenovalo samo *urbs* – mesto.

V Bulgakovovem besedilu je dovolj tudi drugih opornih aluzij, izrazita, čeprav ne preveč poudarjena so številčna simbolika ali na gosto natrošena apokaliptična in evangelijska znamenja, vpletena v številne opise dogajanja v mestu. V romanu je opaznih veliko predmetov, pojmov, poimenovanj, simbolov in dogodkov, ki opozarjajo na posebni pomen apokaliptične zgodbe.

Bivši partizan Petljura, ki organizira pratizansko vstajo in zavzame Mesto, je izpuščen iz celice 666.²¹ Podobno kot v *Razodetju* njegov prihod v Mesto napovejo številna znamenja.²² Prebivalci mesta postanejo priča eksploziji na Plešasti Gori (Лысая Гора), ki predstavlja aluzijo na evangelijski potres med križanjem Kristusa. Umor nemškega generala in temu sledeča kazen za njegovega morilca aludirata na umor pravičnikov iz *Razodetja*. Cesarstvo Getmana predstavlja ambivalentno aluzijo na tisočletno carstvo pravičnikov, kjer sta vladala mir in zadovoljstvo. Petljurovi vojščaki na konjih spominjajo na apokaliptične jezdece,²³ ki prinašajo smrt, pobijajo mučenike in pustijo njihova trupla na cestah. V šestnajstem poglavju romana je opisana satanska parada v Petljurinovo čast, ki poteka najprej v cerkvi in nato na cestah mesta. Scena parade je polna karnevalskih, ambivalentnih aluzij;²⁴ pevski zbor slepcev poje himno o sodnem dnevu; rdeče sonce spominja na rdečo zvezdo iz *Razodetja*; lažni prerok se pojavi v podobi revolucionarnega pesnika; kapetan Pleško se trikrat odpo-ve svojemu oficirskemu činu, kar vzbuja asociacijo na evangelijsko sceno, ko se Peter odreče Kristusu.

V opisu usode glavnih junakov Turbinovih, ki preživijo apokaliptično razdejanje, se Bulgakov ponovno nasloni na apokaliptično in evangelijsko simboliko. Mlajši brat Turbinovih Nikolka se čudežno izogne smrti, ko Petljurini vojščaki napadejo mesto. Ko se dogajanje umiri, se odloči, da bo poiskal truplo svojega priljubljenega komandirja Naj-Tursa, zato mora oditi v mrtvašnico, opisano kot ledeno mrzlo in polno razpadajočih trupel, kjer tava, dokler ne najde tistega, kar išče. Na simbolični poti v pekel ga spremlja sestra Naj-Tursa. Aleksej Turbin za las uide smrti zaradi tifusa, kar aludira na številne bolezni, ki se izlijejo iz apokaliptične čaše božjega gneva, njegovo ozdravljenje pa je opisano kot »vstajenje«. Njuni sestri Jeleni je v romanu dodeljena sicer pasivna, ampak za osrednjo idejo romana o pomenu harmonije in normalnih človeških odnosov pomembna vloga hraniteljice Doma, tradicije in družine.

Da konec romana ni pomensko enoznačen in premočrtno zastavljen, temveč je v prvi vrsti večplasten in ambivalenten, Bulgakov dokazuje z rabo ambivalentnih aluzij in odprtih zaključkov. Ponovno smo priča

Bulgakovovemu mitološkemu razumevanju zgodovine. Mesto in glavni junaki nedvomno doživijo apokalipso, o čemer pričajo številne apokaliptične aluzije na koncu romana, ki se prepletajo z evangelijskimi. V dvajsetem poglavju smo priča umoru Žida, enemu od številnih umorov prebivalcev mesta, ki ga lahko interpretiramo kot aluzijo na evangelijsko križanje. Ta dogodek simbolično preseže čašo božjega potrpljenja, in na nebu eksplodira rdeča zvezda, ki se lahko interpretira kot apokaliptična ali evangelijska aluzija: »Zatrobil je tretji angel: in z neba je padla velika zvezda, plameneča, kakor bakla, ter strmoglavila v tretjino rek in v izvirke voda. Zvezdi je ime Pelin.« (*Razodetje* 8:10-11) Rdeča zvezda v *Razodetju* simbolizira božjo kazen in konec sveta, v evangeliju pa sporoča o Kristusovi smrti.²⁵ Aluzija na evangelijsko križanje se vnovič pojavi na koncu romana v sanjah Jelene, ki vidi svojega brata Nikolaja s krvavim vratom in v rumenem vencu.

Po eksploziji rdeče zvezde vojska Petljure izginje in Mesto zavzamejo boljševiki. Čeprav se zgodovinski krog sklene, se na koncu enega obdobja zmeraj zrcali nov začetek in upanje na obnovo sveta. Mitološko-ciklično dojetje zgodovine, ki je razvidno že iz analize epigrafov, se vnovič potrди v zadnjem poglavju romana. Brezbožnik Rusakov bere odlomek iz *Razodetja*, ki priča o zadnji sodbi in ognjenem jezeru, toda med branjem se njegov um razsvetli, pred sabo zagleda »hodnik tisočletij« in neskončno brezno časa, kjer bodo boleznin in preizkušnje minili, ter občuti nenavaden mir.²⁶ Nadaljnji dogodki si sledijo v obliki sanj²⁷ glavnih junakov. Sanje so moreče in napolnjene z apokaliptično simboliko, toda sanje dečka Petke Ščeglova, ki v svojih sanjah hodi po zeleni travi in drži diamantno kroglo, ki ga poškropi s svetlimi kapljicami (*Bela garda* 307), so polne radosti in veselje. Petkine sanje predstavljajo začetek novega cikla v neustavljivem mitološkem teku zgodovine, ko zmeraj obstaja upanje na obnovo sveta in katarzično odrešitev človeških duš.

Zadnji odlomek romana nazorno priča o minljivosti in večnem upanju:

Nad Dneprom se je iz grešne, okrvavljene in zasnežene zemlje dvigal v črno, mračno višino polnoči Vladimirov križ. Od daleč se je zdelo, kot da je vodoravni krak izginil in se združil z navpičnim in tako se je križ spremenil v grozeč oster meč. Vendar meč ni strašen. Vse bo minilo. Trpljenje, muke, kri, lakota in kuga. Meč bo izginil, zvezde pa bodo ostale, ko na zemlji ne bo več niti sence naših teles in del. Ni človeka, ki tega ne bi vedel. (*Bela Garda* 308)

Sklep

Bela Garda je nedvomno izrazito intertekstualno delo, demonstrativno oprto na apokaliptično *Razodetje*, manj vidno, vendar razpoznavno pa tudi na siceršnje predhodno domačo literarno tradicijo. Na straneh romana se za-

riše raztrgana, neurejena podoba realnosti, ki postopoma izgublja smiselno usmerjenost, postaja vedno bolj fantastična, groteskna, neotipljiva. Psihični zlom človeka, ki se mora soočiti s takšno realnostjo, je prikazan s podobami mor, strahu, boleznin in panike. Življenje v romanu je predstavljeno kot satanska iluzija, ki posamezniku odvzame orientacijo v času in prostoru, brez te pa je izgubljen. Za Bulgakova sta človeški strah in zmeda pogojena z razpadom prejšnjega življenjskega ustroja, znaka destrukcije sveta, v katerem normalno človeško bivanje enostavno ni več mogoče. Apokaliptične aluzije in citati, ki napolnjujejo prostranstvo romana, poudarjajo občutek zgodovinskega kaosa, ki se v svojih razsežnostih približuje koncu sveta.

Analiza Bulgakovovega romana kaže, da pisatelj ne verjame v enoznačno interpretacijo kakršne koli situacije, prerokbe ali podobe, celo tradicionalno biblijske ne. V nasprotju z binarnim razmišljanjem delitve na dobro in zlo si Bulgakov prizadeva za dvoplanski, večpomenski, sakralno-infernalni model sveta, v katerem ne obstajajo enkrat in za vselej opredeljena nasprotja. Tudi apokaliptične simbole in podobe degradira, po svoje interpretira in jih s tem na novo ovrednoti.

Čeprav večina znanstvenikov vidi prav v *Beli Gardi* nedvoumni namig na bližajoči se konec carske Rusije in prihod antikrista, tj. sovjetske oblasti, se takšni zaključki zdijo preveč poenostavljeni. Sklepamo lahko, da Bulgakov uporabi biblijsko apokaliptično zgodbo kot ozadje za ustvarjanje svoje nepozabne slike državljanske vojne in človeške usode in da se dogajanje v romanu nedvomno odvija na ozadju apokaliptične prerokbe. Toda njegovo dejansko videnje zgodovine je daleč od apokaliptičnega ali na splošno krščanskega, saj se zgodovina v Bulgakovovi interpretaciji manifestira v cikličnem ponavljanju. Ne teče proti svojemu edinemu koncu, temveč se, ko se zgodovinski krog sklene, vedno znova vrne na začetek, ob tem pa vseskozi poudarja univerzalnost določenih razmerij in kategorij. Ponovno smo priča Bulgakovovi ambivalentnosti, saj je roman nedvomno historičen, tematizira realne zgodovinske dogodke, ima začetek in konec, toda poudarjanje univerzalnosti in ponovljivosti določenih situacij in vlog, vključno z apokaliptično sodbo, je nedvoumni znak mitološkega ahistoričnega razmišljanja, kar po mnenju Javornika (100) približuje Bulgakova gnosticizmu. To pa seveda ne pomeni, da se Bulgakov v svojih pogledih popolnoma oddalji od krščanstva, saj je osrednje vprašanje etike v njegovi ustvarjalnosti utemeljeno kot jedro krščanstva.

Bulgakovov mitološki pogled potrjuje tudi dejstvo, da se pri strukturiranju svojih del naslanja na tehniko vodilnih motivov, kar je po mnenju Meletinskega ena najpomembnejših značilnosti mitologizacije, ki je sicer značilna za arhaične folklorno-epske oblike književnosti. Motivi iz *Bele garde*, denimo motiv snežne stihije, doma, miru in pokoja, krivde, zveri,

apokaliptičnih jezdecev, rdeče zvezde in številni drugi, se pojavljajo tudi v poznejših Bulgakovovih delih.

OPOMBE

¹ Imenovali so jih *poputčiki*.

² Eno najbolj znanih Bulgakovovih biografij *Žizneopisaniye Mikhaila Bulgakova* (1988) je napisala Marietta Čudakova.

³ V Sovjetski zvezi je zaradi cenzure izšel šele leta 1966.

⁴ Kot feljtonist je sodeloval pri revijah *Nakanune*, *Gudok* in *Nedra*.

⁵ Posnetek *Razodejta* je npr. njegovo dramsko delo *Adam in Eva*. Pisatelj ohranja večino motivov konca sveta in celo novozavezna imena protagonistov, le dogajalni prostor in vzrok katastrofe sta spremenjena.

⁶ Nikolaj Berdjajev je oktobrsko revolucijo prav tako dojemal kot katastrofo, ki je Rusijo potisnila v temno brezno, ruski narod pa je ob tem postal predmet zgodovinskega eksperimenta nedojemljivih razsežnosti.

⁷ Slovenski prevod: Natalia Kaloh Vid. V izvirniku: »Безумство двух последних лет толкнуло нас на страшный путь, и нам нет остановки, нет передышки. Мы начали пить чашу наказания и выпьем ее до конца« (Булгаков, *Дневник. Письма. 1914-1940* 20).

⁸ Moskovsko gledališče.

⁹ Himič (259–260) in Javornik (190–193) opozarjata na načrtno usmerjenost Bulgakova k mitom, sižejem in podobam predhodnih kultur za ustvarjanje lastnega zgodovinskega prostranstva.

¹⁰ Boljševikom in Rdeči armadi je na koncu uspelo ubraniti oblast in pomesti z nasprotniki.

¹¹ Pripoved se nedvomno odvija v Kijevu, čeprav Bulgakov imena mesta v romanu ne navaja, ampak ga poimenuje samo »Mesto«. Kijevski toponimiki je posvečena razprava Mirona Petrovskega *Master i gorod*, ki analizira lokalne koordinate romana (ulice, vrtove, trge in zgradbe), ob enem pa razkriva njihov pomen za Bulgakova, ki se je rodil v Kijevu in tam preživel svojo otroštvo. Po mnenju Petrovskega Kijev predstavlja eno osrednjih vozlišč v Bulgakovovi ustvarjalnosti in je bistvenega pomena za razumevanje njegove poetike.

¹² V romanu je moč opaziti številne avtobiografske podrobnosti. Turbin je deklinški priimek Bulgakovove babice, Jelena Turbinova je prototip Bulgakovove sestre Varvare, opis hiše Turbinovih pa spominja na hišo Bulgakovove družine.

¹³ Morda je smisel in pomen romana najgloblje razumel Maksimilian Vološin, ruski pesnik, ki je bil usmrčen v stalinističnem taborišču, potem ko je dejal, da je Bulgakov prvi in edini ponazoril dušo ruskega spopada.

V svoji pesnitvi »Državlјanska vojna« pa je Vološin zapisal, da bo molil tako za ene (belogardiste) kot tudi za druge (boljševike).

¹⁴ Leta 1925 je bilo v četrti in peti številki časnika »Rosija« natisnjenih trinajst poglavij romana, prvi knjižni natis pa je iz leta 1927 v Parizu.

¹⁵ Javornik opozarja (41), da v slovenskem prevodu *Bele Garde* (1975) ni epigrafa iz Apokalipse. Predvideva, da je imel prevajalec redakcijo iz leta 1925, kjer tega epigrafa ni. Pri pripravi rokopisa za tisk ga je črtal urednik I. Ležnev.

¹⁶ Gre za navedek v prvem in zadnjem poglavju romana.

¹⁷ Vse nadaljnje navedke iz romana *Bela Garda* navajam v prevodu Marjana Poljanca (1975).

¹⁸ »Kot v nobenem drugem mestu na svetu je tu pozimi legel mir na ceste in ulice, v gornjem Mestu na hribih in v spodnjem mestu, ki se je razprostiralo ob zavoju zaledene-

lega Dnepra /.../ Vsa energija Mesta, ki se je nakopičila v sončnih in nevihtnih poletnih dnevih, se je spremenila v svetlobo.« (*Bela Garda* 66)

¹⁹ »Bežali so moskovski in peterburški novinarji, podkupljivi, lakomni in strahopetni. Kokote. Poštene gospe iz aristokratskih družin. Njihove nežne hčere; blede peterburške razuzdanke s karminasto pobarvanimi ustnicami.« (*Bela Garda* 56)

²⁰ »Vode, ki si jih videl, kjer sedi vlačuga, pomenijo ljudstva in množice, narode in jezike.« (*Razodetje* 17:15)

²¹ »Kdor ima um, naj izračuna število zveri: je namreč število človeka. To število je šestošestinšestdeset.« (*Razodetje* 13:18)

²² Zanimivo je zlitje in nenehno prepletanje *Razodetja* in *Matejevega evangelija*.

²³ Beli, rdeči, črni in blede konji so opisani v šestem poglavju *Razodetja*.

²⁴ Na koru se je gnetlo več sto glav, ki so se dvigale druga čez drugo in se nagibali čez ograjo iz starih stebrov /.../ Glave so se zvijale, valovale, iztegovale in dušile druga drugo, da bi se pririle do ograje in pogledale v brezno cerkvene ladje, vendar se je bilo težko prebiti do trojne vrste glav, ki so se kot rumena jabolka stiskale druga k drugi /.../ Skozi stranska oltarna vrata so prihajali po izlizanih granitnih ploščah zlati mašni plašči. Iz okroglih škatel so zlezla vijolična pokrivala /.../ (*Bela Garda* 253)

²⁵ Na istočasno uvajanje tako apokaliptičnih kot novozaveznih elementov na koncu roman opozarja tudi Boris Gasparov (102).

²⁶ Glagol »miniti«, večkrat omenjen na koncu romana, poudarja občutek novega začetka.

²⁷ Bulgakov uporabi postopek sanj, v katerih sooča svoje junake z njihovimi najglobljimi strahovi, že v eni prvih novel »Rdeča krona«, kjer glavni junak sanja o svojem umorjenem bratu. Sanje se pojavljajo kot kontrast: enkrat vidi brata še zmeraj živega in srečnega, drugič pa vidi njegovo truplo z rdečo krono na glavi.

LITERATURA

Berdjajev, Nikolaj. *Russkaja ideja*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2008.

Bulgakov, Mikhail. *Bela Garda*. Prev. Marjan Poljanc. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.

— — —. *Dnevnik. Pisjma. 1914–1940*. Moskva: Sovremennyj pisatelj, 1997.

Gasparov, Boris. *Novyj zavet v proizvedenijah M.A. Bulgakova*. Moskva: Literaturnye motivy, 1994.

Himič, Vera. *V mire Mihaila Bulgakova*. Ekaterinburg: Uraljskij universitet, 2003.

Hodasevič, Vjačeslav. »Smysl i sudjba «Beloj gvardii». *Literaturnoje obozrenije* 5 (1991): 43–45.

Jablokov, Jevegenij. »Lico bremeni za steklom večnosti. Istoriosofija Mihaila Bulgakova«. *Obščestvennye nauki* 3 (1992): 97–108.

Javornik, Miha. *Evangelij Bulgakova: (o ustvarjalnosti Mihaila Aľanasjeviča Bulgakova)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994.

Karjakin, Jurij. »Dostojevskij in Apokalipsis«. Uvodna beseda. *Dostojevskij F.M. Sobranije sočinenij v 7 tomah. T 1*. Moskva: Lexicon (1996): 5–15.

Meletinskij, Evgenij. *Poetika mifa*. Moskva: Nauka, 1976.

Petrovskij, Miron. *Master i gorod. Kijevskije konteksty M. Bulgakova*. Kijev: Duh i Litera, 2001.

Skaza, Aleksander. »Fragment o dramatik Mihaila Bulgakova«. *Jezik in Slonstvo* 6 (1979/80): 155–159.

Sveto pismo Stare in Nove zaveze. Razodetje (Apokalipsa). Svetopisemska družba Slovenije: Ljubljana, 2005: 276–297.

Varlamov, Aleksej. *Mihail Bulgakov*. Moskva: Molodja gvardija, 2008.

The Intertextuality of the Apocalyptic in Mikhail Bulgakov's *White Guard*

Keywords: English drama / Slovenian translations / Albee, Edward / dramatic style / formal form of address / familiar form of address

The article is an analysis of apocalyptic context in Mikhail Bulgakov's first novel *The White Guard*, which depicts the period of the Civil War in 1918-1919 in Ukraine and follows the destiny of one family in the chaotic time of war, destruction, and downfall of the old regime. *The White Guard*, free from typical soviet ideological constraints, was strongly criticized by Soviet critics and was never published as a whole in Bulgakov's lifetime. In *The White Guard* Bulgakov uses numerous intertextual figures to refer to biblical texts, above all to *The Book of Revelation*, one of his most important sources. My analysis shows prevailing intertextual figures, explains their functions, and highlights the context in which they appear. I will clarify that Bulgakov uses intertextuality as one of the key elements of his literary style. All figures, quotes, allusions and stylizations are unified and have important functions in the construction of Bulgakov's literary world. My analysis shows that Bulgakov's mythological view of history differs from the traditional Christian one. Bulgakov views history as cyclical, which suggests to him the recurrence and convergence of images, so that they become multiplied and enriched. In *The White Guard*, images and symbols are introduced which reappear in Bulgakov's later fiction and dramas, such as the apocalyptic beast, apocalyptic horse-riders, snowstorm and the red star from *Revelation*. For a mythological vision, the idea of revival is essential. Similarly, for Bulgakov the end of the world may come many times and the end of one cycle always means the beginning of another. Bulgakov sees the history of Russia as an endless cycle of apocalyptic catastrophes brought about by wars. However, each ending brings new hope that people will learn the lesson of history and that the next cycle might be different. The eschatological and apocalyptic atmosphere of Bulgakov's works was reflected in his own experience. Born in 1891, Bulgakov witnessed the horrors of the Bolshevik revolution and Russian Civil War in Russia, which he comprehended as a realization of apocalyptic prophecy.

August 2012

Vikanje in tikanje v slovenskih prevodih Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?*

Tomaž Onič

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
tomaz.onic@um.si

Prevajanje vikanja oz. tikanja iz angleščine v slovenščino (in obratno) predstavlja problem, saj moderna angleščina tega razlikovanja ne pozna. V slovenski prevod ga mora vpeljati prevajalec, tudi če v izvirniku ni jasne informacije o stopnji formalnosti ali vljudnosti, ki jo vikanje oz. tikanje izraža. Razprava obravnava to slogovno vprašanje in ugotovitve ilustrira z analizo rabe naslavljanja v dveh slovenskih prevodih drame Kdo se boji Virginije Woolf? E. Albeeja.

Ključne besede: angleška dramatika / prevodi v slovenščino / Albee, Edward / dramski slog / vikanje / tikanje

Uvod

Značaji dramskih oseb in njihovi medsebojni odnosi sodijo med ključne elemente dramske zgradbe. Dramatik jih oblikuje z različnimi jezikovnimi in nejezikovnimi sredstvi – od zelo nazornih, ki jih gledalec razbere že iz nekaj besed ali gest, do subtilnejših, ki relacije med osebami razkrivajo oz. oblikujejo šele v daljših dialogih ali scenah. Vikanje oz. tikanje najpogosteje uvrstimo med dokaj nazorne slogovne elemente, saj lahko raba ene ali druge oblike med govorcem in ogovorjenim vzpostavi jasen odnos različnih stopenj formalnosti, vljudnosti, solidarnosti, (pre)moči, spoštovanja ipd. Prav zaradi svoje jedrnatosti je vikanje oz. tikanje v dramskih besedilih zelo uporabno jezikovno in slogovno orodje, s katerim lahko dramatik z razmeroma malo replikami nakaže odnose med dramskimi osebami, kar je za dramsko besedilo zaradi njegovega omejenega obsega oz. časa trajanja uprizoritve pogosto zelo pripravno.

Nekateri jeziki med tema dvema oblikama naslavljanja ne razlikujejo. Med njimi je tudi moderna angleščina, ki je opustila razlikovanje med vikanjem in tikanjem, še prisotnim v stari in srednjeveški angleščini. V nekaterih skandinavskih jezikih (finščina, švedščina) razlikovanje sicer obstaja, vendar

je raba obeh oblik neuravnotežena, saj je vikanje omejeno na res izjemno uradne priložnosti, npr. naslavljanje kraljice. Tjaša Miklič navaja, da se v »danščini prične vikanje nekje v višini ministrstev, medtem ko je za univerzo in trgovino 'ti' edino ustrezen izraz« (22–3). Mnogi evropski jeziki uporabljajo standardni model razlikovanja med dvema oblikama, vikanjem in tikanjem, ki je precej pogost, slovenščina pa poleg teh dveh oblik pozna tudi onikanje, hiperformalno ogovorno obliko, ki je v sodobni rabi že zastarela (Toporišič 326). Reindl poleg teh treh ogovornih oblik obravnava še četrto, in sicer polovično vikanje, ki ga knjižna raba ne dovoljuje, v pogovornem jeziku pa je pogosto. Ta razprava se v nadaljevanju omejuje na vikanje in tikanje, ki sta v knjižnem jeziku najpogosteje rabljeni obliki, predvsem pa njuno razlikovanje v slovenščini in hkrati odsotnost le-tega v angleščini jasno ponazarjata problem, na katerega naleti prevajalec pri prevajanju tega jezikovnega in slogovnega elementa iz angleščine v slovenščino.

Neskladje med angleščino in slovenščino pri drugoosebnem naslavljanju se na ravni besedila kaže v rabi zaimkov in drugoosebnih glagolskih oblik. Pri zaimkih slovenščina razlikuje med oblikama *ti* in *vi* (in ostalimi sklanjatvenimi različicami), medtem ko moderna angleščina uporablja samo eno obliko, *you*. To seveda ne velja za starejša angleška besedila, kjer sta še vedno v rabi zaimka *thou* (imenovalniška oblika) in *thee* (dajalniška in tožilniška oblika) za tikanje ter *you* in *ye* za vikanje, razlikovanje pa se kaže še pri drugih zaimkih, ki izražajo tikanje, npr. pri svojilnih *thy* in *thine* (dve obliki svojilnega zaimka za rabo pred besedami, ki se začnejo s soglasnikom oz. samoglasnikom, podobno kot *a/an*) ter pri različnih zloženkah, npr. *thysself*. Pri glagolski rabi se v slovenščini razlika med vikanjem in tikanjem kaže v drugoosebni obliki spreganega polnopomenskega glagola, enako pri velelniški obliki, v sestavljenih časih pa v pomožniku in preteklem deležniku. Moderna angleščina ima – podobno kot pri zaimkih – tudi pri glagolskih oblikah za vikanje oz. tikanje skupno obliko, v starejših besedilih pa se razlikovanje kaže v drugoosebnih edninskih končnicah: pravilni glagoli dobijo obrazilo *-st*, npr. *comest*, *lovest*, nepravilni pa imajo posebno obliko, ki se razlikuje od nedoločnika, npr. *art*, *bast*, *dost*, *shalt*, *wilt*.

Trditev, da angleščina ne razlikuje med vikanjem in tikanjem, torej velja za moderno angleščino in s tem za večino sodobnih angleških (umetnostnih in neumetnostnih) besedil, ne pa tudi za obsežen korpus starejših zapisov, ki še vedno predstavljajo nezanemarljiv delež angleške pisane besede. Besedila, kot so razne zgodovinske kronike, pravni arhivi, liturgična besedila, osebni dnevniki, osebna korespondenca ipd., so v glavnem dostopna omejenemu krogu uporabnikov. Za razliko od teh pa so starejša književna dela, ki prav tako vsebujejo to razlikovanje, še danes močno prisotna v široki uporabi, zato je precej verjetno, da tudi sodobni bralec oz.

prevajalec pri prebiranju starejših angleških književnih del naleti na vikanje in tikanje, čeprav je to razlikovanje danes zastarelo, besedila pa časovno ali slogovno zaznamovana.

Drugoosebno naslavljanje v angleščini

Temeljno delo na področju preučevanja drugoosebnega naslavljanja v angleščini sta že v 60-ih letih 20. stoletja letih opravila Roger Brown in Albert Gilman. Med drugim ugotavljata, da se je razlikovanje med vikanjem in tikanjem v razvoju angleškega jezika od stare preko srednjeveške do moderne angleščine opustilo postopoma. Časovni potek opuščanja ni natančno opredeljen (Lass, vol. III, 148; Crystal 45), obstaja pa precej hipotez in utemeljenih predvidevanj, na osnovi katerih je mogoče izdelati dokaj izpopolnjeno sliko razvoja.

Stara angleščina je edninsko in množinska obliko drugoosebnega zaimka *þū* in *gē* razlikovala že v 9. stoletju, v poznejši srednjeveški angleščini pa sta se ti razvili v *thou* in *thee* za ednino ter *you* in *ye* za množino (Lass, vol. II, 117). Blake (536) ugotavlja, da se je že v 13. stoletju med višjimi sloji namesto *thou* in *thee* pojavljala raba zaimka *you*, kar bi naj bil po splošnem prepričanju zgodovinarjev jezika zametek uvajanja sistema vikanja po vzoru francoskih *tu* in *vous* (Walker 75). Katie Wales pri tem opaža vpliv francoske dvorne literature na to razlikovanje, saj se tam dosledno uporablja oblika *vous*. Nekateri raziskovalci (npr. Mustanoja 124–8) razlagajo rabo zaimka *you* za ednino kot posledico takratnega razvoja in obstoja »pluralis maiestatis«, vendar ta teza nima širše podpore. V Shakespearovem času, ki ga štejemo za začetek obdobja moderne angleščine, *you* prevzema vlogo nevtralnega zaimka. *Thou* in *thee* sta še precej razširjena, a postajata sčasoma stilno zaznamovana; npr. razlikovanje uporablja tudi angleški prevod biblije iz leta 1611, temeljno in vplivno besedilo, znano kot Biblija kralja Jamesa, ang. *King James Bible*.

Lass (149) omenja dva poglobitna odnosa, ki sta se vzpostavila med govorcema ob uporabi *thou* in *thee*: kadar sta bila rabljena recipročno, je bilo iz te rabe mogoče razbrati intimen, prijateljski, emocionalen odnos, če pa sta bila rabljena enostransko, torej samo s strani govorca, sta izražala statusno razliko in pejorativni ton v odnosu do nižjega razreda. Znan primer slednjega je žaljivka »*I thou thee, thou traitor!*« (glagolska raba), ki jo je na Raleighovem sojenju 1603 obtoženemu izrekel glavni tožilec, Raleigh pa ga je v odgovoru naslovil z *you*: *It becometh not a Man of Quality and Virtue, to call me so: but I take comfort in it, it is all you can do*« (Mencken). Glagolsko rabo zaimka *thou* zasledimo tudi v Shakespearovi *Dvanajsti noči* (angl. *Twelfth*

Night), ko Sir Toby Belch poučuje Andrewa Aguecheeka, kako naj sestavi nesramno pismo za Violo. Zanimivo je, da se izraz pojavi znotraj razmeroma formalnega izziva na dvoboj, poleg tega pa, kot vidimo, tudi Sir Toby Andrewa tika: »Go, write it in a martial hand; /.../ taunt him with the licence of ink: if thou thou'st him some thrice, it shall not be amiss« (Shakespeare 704). Pri tem glagolska raba izraza *thou'st* (ki sicer ni glagol) ne pomeni samo *tikati*, ampak *zmerjati* (in pri tem verjetno uporabiti tikanje) in ima hkratno funkcijo besedne igre.

Hkrati z gornjimi ugotovitvami Lass izraža tudi dvom, da bi rezultati raziskave, v katero so bila vključena le književna dela, kazali splošni prerez jezikovne rabe tedanjega časa. Skrbi ga neupoštevanje vsakdanje rabe jezika, ker je s tem izpuščen govor nižjega sloja prebivalstva, za katerega lahko utemeljeno domnevamo, da je bil vseboval veliko tikanja. Takratna književnost (njeni ustvarjalci in uporabniki) je bila v veliki meri domena posameznikov iz višjega sloja, ki niso poznali rabe vikanja in tikanja med govorniki nižjega sloja oz. je verjetno v avtentični obliki niso namensko vključevali v književna dela. Poleg tega pravi, da preučevanje rabe tega pojava v književnosti ne more biti dokaz njegove rabe v živem jeziku, saj gre za konstruirane situacije in s tem tudi za rabo, ki v prvi vrsti služi zgradbi literarnega dela. Pri tem estetska funkcija pogosto prevlada nad spoznavno in zato ni nujno zvesta zgodovinski rabi nekega jezikovnega pojava. Avtor nadalje navaja raziskave zasebne korespondence in ugotavlja, da so te prinesle pričakovane rezultate: tikanje v pismih izraža precejšnjo stopnjo intimnosti med piscem in prejemnikom ali pa vsaj kaže na enakovreden odnos med njima. To ne preseneča, saj so pisma med prijatelji in družinskimi člani že sama po sebi intimnejše narave, dopisovanja med pripadniki višjega in nižjega sloja pa je razmeroma malo. Novejše analize (Walker) so raziskale stenograme zasliševanja prič v sodnih procesih iz poznega 16. stoletja. Tako so raziskovalci dobili vpogled v avtentičen govor, hkrati pa niso izključili govorcev iz nižjega sloja, kar je omogočilo vpogled v govorne vzorce te skupine prebivalstva. Walker (377) navaja, da raba *thou* in *thee* v pregledanih zapisih večinoma poudarja intenzivna čustva govorca do nagovorjenega, predvsem izraža jezo ali prezir. To ni nenavadno, saj so pričanja pogosto čustveno intenzivna. Walker še dodaja, da raba tikanja le redko kaže na razredne razlike.

Rezultati preučevanja vloge tikanja (tj. rabe *thou* in *thee*) v književnih in neumetnostnih besedilih se med sabo torej ne razlikujejo v veliki meri. Na osnovi povedanega lahko zaključimo, da je tikanje v srednjeveški angleščini med sogovornikoma večinoma ustvarilo prijateljski ali zaničevalen ton pogovora – odvisno od konteksta in okoliščin – ter da se je v tovrstnih situacijah tudi pojavljalo. Pri interpretiranju teh ugotovitev je treba

upoštevati tudi dejstvo, da predstavljajo analizirana besedila le majhen del takratnega diskurza. Za preučevanje je izgubljenega predvsem veliko govorjenega jezika, katerega zapisi ne obstajajo.

Raba zaimka *you* kot nevtralnega standarda za ednino in množino se je dokončno ustalila sredi 18. stoletja (Lass, vol. III, 153), *thou* in *thee* pa sta se ohranila (in se še uporabljata) le v nekaterih segmentih jezika. Tako ju tudi danes še srečamo v religiozni rabi nekaterih veroizpovedi, npr. v ortodoksni molitvi *Thou Art Our God Everlasting* ali v katoliškem poročnem obredu: *I, John, take thee, Mary, for my /.../* itn. Pogosta sta v poetičnem jeziku, npr. v Shelleyjevem verzu *O wild West Wind, thou breath of Autumn's being* (40), stare oblike tikanja (*tha/thee*) pa ohranjajo tudi nekateri dialekti, npr. zahodni yorkshirski (Hogg 144). V govorjenem jeziku je ta pojav najdlje preživel – še pozno v 19. stoletje (Birch 46) – v jeziku protestantske verske ločine kvekerjev v Veliki Britaniji in ZDA, ki so to rabo izbrali iz verskih razlogov, pa tudi v upanju, da bo v pomoč ideji enakosti med ljudmi (Leith 108; Crystal 71). Tudi ta besedila predstavljajo del angleškega pisnega in govornega korpusa, zato jih v prevodoslovju ne gre prezreti, vendar je stik prevajalca s starimi oblikami naslavljanja med vsemi omenjenimi skupinami najbolj upravičeno pričakovati pri prevajanju književnih besedil.

Vikanje in tikanje pri prevajanju

Vikanje oz. tikanje torej predstavlja prevajalski problem takrat, ko sta izvorni in ciljni jezik v rabi le-tega neskladna, kot je to pri slovenščini in angleščini. Reševanje tega problema zahteva iskanje tako teoretskih prevajalskih pristopov kot tudi konkretnih prevodnih rešitev, potreba po teoretski obravnavi tega vprašanja pa je toliko večja, ker vikanje in tikanje nista omejena zgolj na nekatere segmente jezikovne rabe ali uporabniške zvrsti, ampak sta splošno prisotna. Za prevajalsko prakso to pomeni, da se takim prevajalskim situacijam ne more izogniti noben segment prevajanja ali tolmačenja. Med književnimi besedili je to vprašanje najbolj aktualno za dramo (in ostale absolutne zvrsti po Szondiju), ker temelji na prikazovanju dogajanja, pri tem pa kot glavno jezikovno orodje uporablja dialog, kjer je delež drugoosebnih naslavljanj razmeroma velik.

Prevajanje vikanja in tikanja ni enako zahtevno za prevajanje v obe smeri. Pri prevajanju iz slovenščine v angleščino se prevajalcu ponuja naravna prevodna rešitev: tako vikanje kot tikanje se prevajata z edino obstoječo drugoosebno ogovorno obliko v angleščini, tj. z zaimkom *you* in ustrezno skupno glagolsko obliko. Ta rešitev se v praksi velikokrat izkaže za sprejemljivo, žal pa pogosto nima alternative, tudi kadar ni povsem

ustrezna. Težavi se s tem na ravni ubesedovanja sicer izognemo, vendar to lahko povzroči izgubo ali okrnitev pomenskega potenciala, ki zaradi neobstoja formalnega razlikovanja med vikanjem in tikanjem ni neposredno prenosljiv v ciljni jezik. S tem se izgubi nazoren pokazatelj medsebojnih odnosov, ki izraža formalnost, vljudnost, solidarnost itn. To pomeni ožjenje pomenskega potenciala, še posebej, če je kateri od teh odnosov v izvirnem besedilu poudarjen ali nakazan prav z rabo vikanja ali tikanja. Spreten prevajalec poskuša to izgubo kompenzirati² z drugimi elementi, ki prav tako oblikujejo oz. izražajo medsebojne odnose.

Nekoliko zahtevnejše je v tem pogledu prevajanje iz angleščine v slovenščino (in v druge jezike, ki razlikujejo vikanje in tikanje). Prevajalec mora namreč pri vsakem drugoosebnem ogovoru (iz katerega v angleščini ni razvidna relacija, ki jo sicer nakazuje raba vikanja ali tikanja) izbrati eno ali drugo obliko. S tem je jasno izražen odnos med sogovornikoma, ki v izvirniku morda ni eksplicitno izpostavljen ali pa je celo namenoma prikrit. V slovenščini je to mogoče ohraniti le, če se prevajalec uspe izogniti neposrednemu ogovoru z uporabo neosebne glagolske oblike, kar ni vedno izvedljivo, pa tudi kopičenje takih prevodnih rešitev zveni nenaravno in zato deluje le z določenimi omejitvami. Po drugi strani pa je mogoče ta jezikovni instrument obrniti v prid prevoda. Vikanje/tikanje je uspešen element kompenzacije, s katerim lahko prevajalec nadomesti izpad drugih jezikovnih ali slogovnih elementov, ki sicer izražajo relacije med sogovorniki, a jih zaradi jezikovne ali kulturne ovire ni mogoče prenesti v ciljni jezik. Raba vikanja ali tikanja lahko tudi z zelo jasno razmejitvijo med formalnim in neformalnim tonom diskurza v določeni dramski situaciji hitreje kot mnogi drugi elementi nakaže želeni register ali njegovo nenadno spremembo, kar bomo v naslednjem razdelku ponazorili s primeri.

Pri prevajanju celotnega besedila se prevajalec o rabi vikanja in tikanja seveda ne odloča v vsakem primeru sproti, ampak izbira posamezne jezikovne oblike v skladu s predhodno izdelanimi prevajalskimi normami in strategijami (Toury, *In search, Descriptive*). To še posebej velja za slogovne prvine besedila, ki so v slovenskih dramskih prevodih pogosto zapostavljene (gl. Mozetič, »The Impact« 124).³ Tudi vikanje/tikanje je značilen primer slogovne prvine, ki ga mora prevajalec načrtovati pred začetkom prevajanja. Za vsako osebo mora predvideti, kako bo ta v posameznem delu drame naslavljala druge, in vse rabe med sabo uskladiti. V nasprotnem primeru to ne škoduje le delu besedila, kjer se pojavi, ampak zmoti celoten sistem vikanja in tikanja ter ruši dramsko logiko. Odnosi med osebami so pogosto kompleksni in včasih vztrajajo prav na meji formalnosti in neformalnosti, spoštovanja in norčevanja, vljudnosti in ironije ipd. To nihanje, ki povečuje dramsko napetost in gledalčevo angažiranost, je v angleščini lahko uspešnejše, saj gledalec iz zaimka ali glagolske oblike ne more raz-

birati eksplicitne informacije o vikanju oz. tikanju, medtem ko v slovenščini izbira ene od oblik neposredno izrazi stopnjo formalnosti odnosa. Raba tikanja ali vikanja in morebitne spremembe le-te morajo zato temeljiti na predhodni analizi izvirnika, predvsem dramskih oseb in odnosov med njimi, saj se le tako lahko izogonej naključni rabi in postanejo plod prevajalske odločitve, ki je pogosto kompleksnejša, kot se kaže ob prvem branju.

Analiza rabe vikanja in tikanja v *Kdo se boji Virginije Woolf?*

Ta razdelek analizira rabo vikanja in tikanja v dveh slovenskih prevodih drame Edwarda Albeeja *Kdo se boji Virginije Woolf?*.⁴ Prevod Maile Golob iz leta 1964 obstaja samo v neobjavljeni delovni različici, prevod Zdravka Duše pa ima delovno (1997) in objavljeno različico (2001), ki se z vidika vikanja in tikanja ne razlikujeta, zato sta obravnavani skupaj.

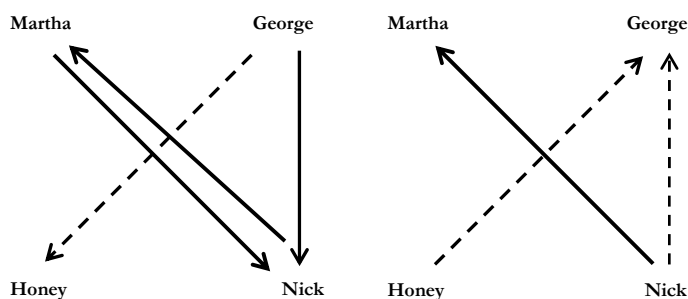
V obeh prevodih najdemo primere, ko dobro izbrana raba vikanja oz. tikanja ali pa učinkovit prehod iz ene oblike v drugo okrepi dramsko zgradbo, vendar je sistematična raziskava pokazala, da M. Golob njihove možnosti za poudarjanje medosebnih razmerij bolje izkoristi. Raziskava analizira (vse) replike, kjer neka oseba naslavlja drugo z vikanjem ali tikanjem (razvidnim iz glagolske oblike ali zaimka), posebna pozornost pa je posvečena situacijam, v katerih neka oseba naslavlja drugo osebo prvič (prvi jezikovni kontakt), ter tistim, v katerih se v odnosu istih dveh oseb ogovorna oblika spremeni (vikanje preide v tikanje ali obratno). Prvo naslavljanje med osebama vzpostavi odnos (in nivo formalnosti), spremembe le-tega pa sooblikujejo razvoj dramskih značajev.

Iz tabele 1 je razvidno, da sta oba prevajalca izbrala tikanje znotraj obeh zakonskih parov, kar je pričakovana odločitev. Pri vseh ostalih odnosih se je Maile Golob pri začetnih ogovornih oblikah odločila za vikanje, v Duševem prevodu pa mlajši par starejšega vika, starejši pa mlajšega dosledno tika. S tem dobi bralec/gledalec prvo informacijo o nivoju formalnosti in vljudnosti med njimi, spremembe ogovornih oblik pa prispevajo h karakterizaciji oseb in razvoju njihovih medsebojnih odnosov. Poudariti velja, da je oblikovanje slednjih s pomočjo vikanja in tikanja popolnoma v domeni slovenskega prevajalca, saj tega pojava, ki postane v prevodu učinkovito dramsko orodje, v izvirniku ni. Tu pride do izraza dvojna vloga prevajalca, na katero opozarjata Leech in Short: prevajalec bralec in prevajalec avtor; po poglobljenem branju izvirnika postane prevajalec dejansko tvorec oz. pisec besedila v ciljnem jeziku, kar v primeru drame pomeni, da odnose med dramskimi osebami (oz. potencial za njihov razvoj) v ciljnem besedilu ustvarja na novo.⁵

	Golob, 1964	Duša, 1997 in 2001
G ↔ M	<u>TIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
N ↔ H	<u>TIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
N → G	<u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u> , razen enkrat v 2. dejanju med Marthinim osvajanjem
H → G	<u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u> , razen enkrat v 1. dejanju, ko se George vrne k družbi s steklenico viskija, Honey je opita
N → M	<u>VIKANJE</u> do Marthinega osvajanja v sredini 2. dejanja, ko še sedita na kavču; nato <u>TIKANJE</u> vse do začetka 3. dejanja, ko ga po neuspehu v postelji George in Martha zasmehujeta; (pred Georgeovim prihodom se pojavi eno ironično <u>VIKANJE</u>), nato <u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u> do Marthinega osvajanja v sredini 2. dejanja, ko z Nickom plešeta; nato <u>TIKANJE</u> sicer do konca igre, a se v 3. dejanju z drugimi sredstvi spet vzpostavi formalen odnos, Nick jo tam dvakrat imenuje »gospa«, kar je ekvivalentno stopnji formalnosti pri <u>VIKANJU</u>
H → M	<u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u>
G → N	<u>VIKANJE</u> vse do 3. dejanja, ko ugotovi, da Nick ni uspeh spolno zadovoljiti Marthe; nato <u>TIKANJE</u> skoraj do konca igre oz. dokler se Nick ne vrne s Honey iz kopalnice za zadnjo Georgeovo »igro«; nato <u>VIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
M → N	<u>VIKANJE</u> vse do 2. dejanja, ko sta sama, Martha osvaja Nicka; nato <u>TIKANJE</u> skoraj do konca oz. do Georgeove pripovedi o sinovi smrti; nato <u>VIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
G → H	<u>VIKANJE</u> , razen enkrat v 2. dejanju, ko se Honey zbudi in pride iz kopalnice, a še ni čisto prisebna, Martha in Nick sta v kuhinji ali spalnici	<u>TIKANJE</u>
M → H	<u>VIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>

Tabela 1: Sistematičen prikaz rabe vikanja in tikanja v obeh prevodih upošteva vsa medsebojna razmerja znotraj četverice dramskih oseb – štirikrat po tri odnose –, saj lahko vsaka vika ali tika vsako od preostalih treh. Puščica (→) med začetnicami imen v prvem stolpcu pomeni smer naslavljanja. Odnosa med zakoncema, ki se v obeh parih med sabo vzajemno tikata, sta označena z dvojno puščico (↔). Pri vsakem odnosu je najprej zapisana oblika prvega naslavljanja, v katerem je uporabljeno vikanje ali tikanje, nato pa vsi prehodi iz ene v drugo obliko; nakazano je tudi mesto spremembe.

Diagrama na sliki 1 ponazarjata prehode med vikanjem in tikanjem v prevodih (Golob levo, Duša desno). Prekinjena črta pomeni, da se drugačna ogovorna oblika (od začetne) pojavi samo enkrat oz. v eni repliki, polna črta pa pomeni, da ena oblika preide v drugo za dalj časa (za natančna mesta prehoda gl. tabelo 1). Smer puščice pove, katera oseba z vikanjem ali tikanjem naslavlja drugo. Gostota povezav ter zveznost oz. prekinjenost črte kažeta izkoriščenost možnosti, ki jih slovenskemu prevajalcu nudi učinkovita raba vikanja in tikanja. Levi diagram (starejši prevod) ima več povezav, predvsem pa več »polnih«, kar pomeni, da je prevajalkina odločitev za trajnejši prehod vikanja v tikanje ali obratno pomembno prispevala k oblikovanju in prikazovanju razmerij med dramskima osebama, ki ju povezuje puščica. To so razmerja George → Nick, Martha → Nick in Nick → Martha, medtem ko je novejši prevod med temi s prehodom vikanja v tikanje izkoristil samo slednjega. Oglejmo si ta tri razmerja podrobneje (gl. tabelo 1).



Slika 1: Prehodi med rabama vikanja in tikanja v prevodih M. Golob (levo) in Z. Duše (desno)

George → Nick

Ta odnos se skozi dramo močno spreminja. Oba prehoda med vikanjem in tikanjem sta dobrodošla, saj jasno nakažeta radikalno spremembo v njunem odnosu. V začetku drame se zdi, da George Nicka preizkuša, v dialogu in vedenju je pokroviteljski, ves čas vztraja na tanki meji med igrano iskrenostjo in norčevanjem, zaveda se svojega nadrejenega položaja ter se vidno zabava ob Nickovih poskusih iskanja »pravih« odgovorov, za katere ta misli, da bodo dolgoročno dobro vplivali na njegovo kariero. Začetna izbira vikanja v starejšem prevodu vzpostavlja nevtralnno (formalno) distanco, ki v slovenskem prostoru navadno velja za dva profesorja, ki sta se šele spoznala. Tudi Georgeovo tikanje v novejšem prevodu lahko pojasnimo z neenakostjo v starosti in položaju (George je starejši, je tudi rektorjev tast in hkrati gostitelj), a pomanjkljivost te izbire se pokaže v tretjem dejanju, ko po Nickovem neuspehu v postelji z Martho prehod na tikanje pri Golobovi stopnjuje Nickovo ponižanje, saj hkrati izpostavi tudi Georgeovo moralno zmagoslavje; pri Duši pa zaradi začetne izbire tikanja te možnosti ni:

Nick: Vicious ...

George (*finishing it for him*): ... children. Hunh? That right? Vicious children, with their oh-so-sad games, hopscotching their way through life, etcetera, etcetera. Is that it?

Nick: Something like it.

George: Screw, baby.

Martha: Him can't. Him too fulla booze.

George: Weally? (*Handing the snapdragons to Nick.*) Here; dump these in some gin. (A 116–7)

Nick: Kakšna zlobna ...

George (*namesto njega dokonča stavek*): ... otroka. Hm? To ste hoteli reči, kajne? Zlobna otroka, ki se igrata svoje na videz žalostne igrice in skakljata skozi življenje, ko da je igrača. Sem uganil?

Nick: Da, nekaj podobnega sem hotel reči.

George: V rit se ugrizni, fant!

Marta: Se ne more. Saj je pijan ko čep.

George: Ubožček. (*Da Nicku šopek.*) Na, daj rožicam tudi malo žganja. (G⁶ 130–1)

Tikanje se obdrži do takrat, ko George pošlje Nicka v kopalnico po Honey, češ da morajo biti vsi zbrani pri zadnji igri: »Ti; ti ... hej ... ti; tvoje male ženke ni tukaj. /.../ Privedi jo sem, svojo ženkico!« (G 136). Nick odide in ko se vrne s Honey, ga George spet vika:

George (*to Nick*): Well speak to your little wifelet, your little bunny, for God's sake. (A 124)

George (*Nicku*): Za vraga vendar, **zbrigajte** se no že za svojo ženkico, za putkotutko. (G 141)

To vikanje, ki ostane do konca drame, na tem mestu ponovno vzpostavi distanco do ogovorjenega, vendar zelo drugačno od tiste na začetku, ko so okoliščine bolj nevtralne. Tu je namreč jasno, da se pri tem prehodu na vikanje George odmakne od nasprotnika, ki ga je pred tem popolnoma degradiral. Vikanje je znak, da ga je odrinil, potem ko je s psihičnimi igrkami z njim opravil. Zadnja igra namreč ni več naperjena samo proti njemu, ampak je popolno uničenje za vse štiri. V novejšem prevodu tega vidika ni, saj George skozi vso predstavo Nicka dosledno tika. Enako velja za Marthin odnos do Nicka.

Martha → Nick

Odlomitev prevajalke, da v začetku tega odnosa vzpostavi vikanje, se je tudi tu izkazala za učinkovito. Martha se kljub vikanju do Nicka vede precej domače, kar je očitno tako Georgeu kot gledalcu. Vsebina pogovorov, ki jih načenja z njim, je zelo osebna, zato je vikanje zgolj navidezen znak formalnosti. Martha prvič uporabi vikanje v prvem dejanju, po tem, ko Honey razkaže hišo:

Martha (*to Nick, as Honey beams*): Hey, you must be quite a boy, getting your Masters when you were ... what? ... twelve? (A 35–6)

Marta (*se obrne k Nicku – Miška medtem kar sije od zadovoljstva*): **Vi ste** pa tič, kaj, da **ste napravili** maturo ... s koliko že ... z dvanajstimi leti? (G 32)

Martha preide na tikanje sredi drugega dejanja, ko njeno (nikoli posebno prikrito) osvajanje mladega kolega postane direktna odkrita ponudba. S tem opazno odpade tudi izraz jezikovne formalnosti. V sobi sta sama; Nick je pred tem odpeljal Honey v kopalnico zaradi njenega slabega počutja, George pa je odšel po led:

Martha: Hey ... hand me a cigarette ... lover. (*Nick fishes in his pocket.*) That's a good boy. (A 97)

Marta: **Hej ... daj** mi cigareto ... **ti** donhuanček (*Nick po žepu išče cigarete.*) ... No **vidiš**, kako **si** priden. (G 107)

To zapeljivo tikanje, ki je nedvomno znak intimnega odnosa, dobi v tretjem dejanju, ko se Nick in Martha vrneta iz spalnice, zaničljiv ton. Martha je razočarana, Nick osramočen:

Martha: /.../ Relax; sink into it; you're no better than anybody else.

Nick (*wearily*): I think I am.

Martha (*her glass to her mouth*): You're certainly a flop in some departments.

- Nick (*wincing*): I beg your pardon ...?
 Martha (*unnecessarily loud*): I said, you're certainly a flop in some ... (A 111)
- Marta: /.../ **Nehaj** se že napihovati; takšen **bodi**, kakršen **si**; nič boljši **nisi** od drugih.
- Nick (*utrujeno*): Boljši sem.
 Marta (*vzdigne kozarec k ustom*): V nekaterih situacijah **si** prava reva.
 Nick (*se zadržuje*): Kako prosim ... ?
 Marta (*brez potrebe glasno*): Rekla sem, da **si** v nekaterih situacijah prava reva ... (G 124)

Tikanje ostane do zadnje igre, *bringing up the baby*, v kateri George Marthi sporoči smrt njenega namišljenega sina. Martha se zlomi in v navalu žalosti in jeze fizično napade Georgea; Nick jo zgrabi in ji zvije roke za hrbet. Tu in čez nekaj replik še enkrat Martha Nicka vika. Čeprav je to verjetno bolj nagonski impulz kot pa racionalna izbira, s tem pokaže, da se je v svoji podzavesti od Nicka oddaljila (začetni del prve replike je namenjen Georgeu, drugi del in druga replika pa Nicku). Duša se v prvem primeru neposredni uporabi vikanja ali tikanja izogne, v drugem pa uporabi tikanje, kar je v skladu s strategijo, ki jo upošteva v celotnem besedilu. Kljub temu, da prehoda v vikanje ni, se vseeno tudi v prevodu čuti nekoliko ohlajen in bolj uraden odnos med Martho in Nickom; gotovo tudi zato, ker jo slednji nekajkrat imenuje *gospa* (v angleščini *lady*):

- Martha: [*to George*] I WON'T LET YOU DO THIS, [*to Nick*] GET YOUR HANDS OFF ME! /.../ LET ME GO! (A 135–6)
- Marta: [*Georgen*] TEGA TI NE DOVOLIM! [*Nicku*] **IZPUSTITE** ME! /.../ **IZPUSTITE** ME! (G 156–7)
- Marta: [*Georgen*] TEGA MI NE BOŠ DELAL! [*Nicku*] ROKE STRAN OD MENE! /.../ **IZPUSTI** ME! (D 71)

Nick → Martha

Nick v začetku obeh prevodov Martho vika. Takih primerov je v prvem dejanju malo, saj se pogovor bolj vrti okrog mlajšega profesorskega para, to pa zmanjšuje verjetnost, da bi do ogovora z direktno rabo vikanja sploh prišlo. Ko do vikanja le pride, gre navadno bolj za fraze brez globljega sporočilnega pomena, a tudi iz teh se lahko razbere stopnja formalnosti, ki jo govorec izraža skozi rabo bodisi vikanja ali tikanja:

- Martha (*seeing that George has gone*): /.../ The S.O.B., he hates my father. You know that?
 Nick (*trying to make light of it*): Oh, come on. (A 51)

Marta (*vidi, da je George odšel*): /.../ Ali veste, da ta klinc sovraži mojega očeta?
 Nick (*boče stvar ublažiti*): **Dajte** no **dajte**. (G 50)

Marta (*ko vidi, da je George odšel*): /.../ Ta bizzec sovraži mojega očeta. Sovraži.
 Nick (*skuša omiliti zadevo*): Eh, **dajte** no. (D 44)

Po daljšem dialogu med Nickom in Georgeom v drugem dejanju se jima pridružita še Martha in Honey; slednja si je že nekoliko opomogla po slabosti zaradi preveč popitega alkohola. Ker s pitjem nadaljuje, postaja spet vedno manj dovezetna za dogajanje okoli sebe, kar Nick z vedno manj slabe vesti izkorišča; kljub Georgeovi prisotnosti začenja najprej samo sprejemati Marthino osvajanje, kasneje pa nanj tudi odgovarjati. To zблиžanje je dober razlog za prehod z vikanja na tikanje, kar storita oba prevajalca. Duša se za to odloči takoj; Nick začne tikati Martho še ob prisotnosti Honey in Georgea, med plesom; to ga okarakterizira za drznejšega, saj začne tikati Martho samovoljno (ona njega tika ves čas), medtem ko se pri Golobovi to začne kot odgovor na Martino tikanje – takoj ko z Martho ostaneta sama (Nick odpelje Honey v kopalnico, George pa odide po led). S tikanjem začne Martha, ko je Nicku še malo nerodno, kmalu pa tikanje povzame tudi on:

Martha: I like the way you move.

Nick: I like the way you move, too. (A 81)

/.../

(*Nick, who has already his hand on Martha's breast, now puts his hand inside her dress.*)

Martha (*slowing him down*): Hey ... hey. Take it easy, boy. Down, baby. Don't rush it, hunh?

Nick (*his eyes still closed*): Oh, c'mon now. ... (A 99)

Marta: Dobro obvladaš te gibe.

Nick: Tudi **ti** jih dobro **obvladaš**. (D 53)

/.../

(*Nickova roka, ki je že zašla na Martine prsi, zdaj zdrsne za obleko.*)

Marta (*ga ustavlja*): Ej ... Ej ... malo bolj mirno, dečko. Brezvaj, mali. Ne prehitvaj stvari, m?

Nick (*še vedno miže*): Ah, **daj** no, saj ... (D1 59)

Marta: Lepo se pozibavate.

Nick: **Vi** tudi. (G 86)

/.../

(*Nick je bil že položil roko Marti na prsi, zdaj ji seže v obleko.*)

Marta (*mu brani*): Hej ... hej ... le počasi, fant, roko stran. Ne prenegli se.

Nick (*ima še smerom zaprte oči*): Oh, **pusti** no ... (G 109)

V tretjem dejanju, ko se Nick in Martha še vzajemno tikata, Golobova v Nickovem odgovoru na Marthino zahtevo, naj odpre vhodna vrata,

učinkovito uporabi vikanje kot izraz ironije. Jasno je, da Nick s tem vikanjem ne izkazuje spoštovanja, kar je običajna funkcija vikanja, ampak dobi replika zaradi njegovega očitnega besa in prezira do Marthe ciničen prizvok. Izzveni kot nemočen znak protesta, ki se pozneje (ko ga George in Martha začneta tikati in se iz njega norčujeta) izkaže za neuspešnega. To je v odnosu Nick → Martha edini primer vikanja vse do točke, ko Nick dokončno spet preide na vikanje. Duša tu obdrži tikanje:

Martha (*shouting*): Answer it! (*Softer.*) You can be houseboy around here for a while. You can start off being houseboy right now.

Nick: Look, lady, I'm no flunky to you. (A 115)

Nick: Jaz nisem **vaš** lakaj, prečastita gospa. (G 128)

Nick: Oprosti, dama, jaz nisem **tvoj** sluga. (D 64)

Kljub tikanju postane pri Duši odnos med Nickom in Martho neprijetno hladnejši po vrnitvi iz spalnice, ko se Martha in George do Nicka vedeta arogantno. To je nakazano že v izvorniku, kjer Nick Marthi dvakrat reče »gospa«; obakrat zelo zadržano. Golobova se v svojem prevodu odloči za vrnitev na vikanje, in sicer začne Nick Martho spet vikati, ko se jima – kmalu po prihodu iz spalnice – pridruži George:

Nick (*after a pause; to Martha, quietly with intense pleading*): Tell him I am not a houseboy. (A 119)

Nick (*po kratki pavzi; se obrne k Marthi, mirno, vendar proseče*): **Povejte** mu, da nisem hlapec. (G 134)

Zanimiva in učinkovita odločitev prevajalke je tudi ta, da Nick nikoli ne tika Marthe v Georgeovi prisotnosti; tikati jo začne, ko gre ta po led; v kratkem času do konca dejanja, preden odideta v spalnico, je ne naslavlja; v tretjem dejanju pa jo tika še, ko gre odpirat vhodna vrata, pred katerimi se pojavi George. V naslednji repliki, namenjeni Marthi, jo spet vika in tako ostane do konca drame. To lahko interpretiramo kot nekakšno podzavestno strahospoštovanje do Georgea ali nehoteno priznanje njegove premoči, kljub temu da ga zavestno prezira. Ta teza zdrži tudi pri rabi vikanja v odnosu Nick → George. Nick ga namreč dosledno vika skozi vso dramo. Zanimiv primer preskoka vikanja v tikanje (gl. spodaj) pa se v tem odnosu pojavi v Duševem prevodu.

Poleg doslej obravnavanih odnosov z večjimi prehodi med vikanjem in tikanjem je nekaj tudi takih z manjšimi preskoki. Tu se znotraj daljših sklopov vikanja pojavi eno tikanje ali obratno. Poleg že omenjenega preskoka

v odnosu Nick → Martha so v slovenskih prevodih še trije taki primeri; dva pri Duši in eden pri Golobovi.

Nick → George, Honey → George, George → Honey

Duša je za odnos Nick → George izbral dosledno vikanje, razen enega primera v drugem dejanju, ko Nick in Martha plešeta, ona pa vmes pri-poveduje zgodbo o neuspehu Georgeovega romana in s tem slednjega spravlja v bes. Ko George kriči na Martho, naj neha, se Nick obregne nanj s tikanjem. Iz napetega konteksta je jasno, da gre za Nickov spodrseljaj, ki ga izgovori v afektu, nepričakovan preskok v tikanje pa to še dodatno poudari. Golobova na tem mestu ohrani vikanje:

Martha: /.../ A novel all about a naughty boy-child ...

George (*rising*): I will not tolerate this!

Nick (*offhand, to George*): Oh, can it. (A 82)

Nick (*nesramno, Georgeru*): Oh, **zapri** že. (D1 53)

Nick (*zaključé čez ramo Georgeru*): Ne **vtikajte** se vmes. (G 88)

Dramsko učinkovit preskok vikanja v tikanje v Duševem prevodu je tudi Honeyina replika v prvem dejanju, ko se pod vplivom popitega žganja z nepričakovanim navdušenjem razveseli Georgea, ki se vrne v sobo z novo steklenico:

George (*stays standing. Puts the liquor on the portable bar*): All rightie.

Honey: You've come back!

George: That's right.

Honey: Dear! He's come back! (A 82)

Honey: **Si** že nazaj! (D 44)

Honey lahko označimo za najmanj izrazito osebo drame. Najmanj se udeležuje v pogovorih, njene replike so vsebinsko skope, precej ponavlja in pritrjuje ter v glavnem govori, ko je ogovorjena. Posledica slednjega je tudi, da je v njenih replikah malo direktnih ogovorov Marthe in Georgea, pretežno naslavlja Nicka (s tikanjem). Kot je razvidno z diagramov na sliki 1, je najšibkeje povezana z ostalimi osebami, zato tudi v njeni rabi vikanja oz. tikanja ni presenečenj. Moža tika, oba gostitelja pa vika, razen v zgoraj navedenem odlomku, kjer se očitno tega ne zaveda. Tikanje v tem primeru ustreza situaciji in se ujema z ostalimi elementi, ki kažejo na njeno stanje (npr. tudi ponovitev izraza *come back*), zaradi elementa presenečenja pa ima na gledalca tudi komičen učinek.

George v starejšem prevodu Honey vika, s čimer obdrži distanco do nje. Tika jo le enkrat v drugem dejanju, ko sta Nick in Martha v kuhinji,

Honey pa pride omotična iz kopalnice. George iz njenega nepovezanega blebetanja ugotovi, da je v zakonu ona tista, ki noče imeti otrok. Georgeov izraz *I wouldn't* se nanaša na prešuštvo, torej to, v kar sta prav ta čas vpletena njuna partnerja:

George (*ughy again*): Does he know that? Does that ... stud you're married to know about that, hunh?

Honey: About what? Stay away from me!

George: Don't worry, baby ... I wouldn't ... Oh, my God, that would be a joke, wouldn't it! But don't worry, baby. HEY! How you do it? Hunh?. How do you make your secret little murders stud-boy doesn't know about, hunh? Pills? PILLS? /.../ (A 105–6)

George: Ne **boj** se, punčka ... kaj [*si*] takega ne bi storil ... Ampak, fant, to bi bilo pa nekaj! Pa se nič ne **boj**, punčka. Ha! Kako pa to **delate**? Hm? Kako **opravljate** te svoje male, skrivne umore, da **vaš** bivec nič ne izve o tem, hm? S tabletami? S TABLETAMI? /.../ (G 117)

Tikanje v prvih dveh povedih, ki mu še v isti repliki sledi vikanje, lahko razložimo vsaj na dva načina: George ob Honeyinem vzkliku *Stay away from me!* za hip pomisli, da bi se Marthi in Nicku lahko maščeval na enak način. Ob tej misli za hip pozabi, da govori s Honey in ta dva stavka izreče bolj sebi kot njej. V svojih mislih (izrečenih na glas) seveda svoje mlade gostje ne bi vikal, saj je v resnici ne ceni. Če pa sta tudi prvi dve povedi izrečeni na glas in namenjeni njej, lahko to razumemo kot Georgeov izraz prezira v hipu, ko se zave, da Honey na skrivaj preprečuje zanositev. To spoznanje je zanj še toliko hujše, ker z Martho ne moreta imeti otrok. Odločitev o ustrezni interpretaciji je prepuščena režiserju, saj prevajalka pusti možnosti interpretacije odprte.

Zaključek

Moderna angleščina ne pozna posebne vljudnostne oblike drugoosebnega naslavljanja, zato se v formalnih in neformalnih situacijah uporablja ista (nevtralna) oblika. Pri prevajanju v slovenščino mora torej prevajalec, ki je tvorec besedila v ciljnem jeziku, pri vsakem neposrednem naslavljanju izbrati eno ali drugo obliko, saj slovenščina nima nevtralne možnosti. To je lahko prednost, saj je potencial te prvine moč uporabiti v prid prevoda, po drugi pa ima lahko nepremišljena in nesistematična raba vikanja oz. tikanja v ciljnem besedilu učinke, ki jih izvornik ne predvideva.

Analiza vseh primerov rabe vikanja in tikanja v treh slovenskih prevodih (od katerih se dva v tem pogledu ne razlikujeta) dramskega besedila

Kdo se boji Virginije Woolf? Edwarda Albeeja obravnava možnosti, ki jih ta jezikovni element nudi prevajalcu. Izbrano besedilo je za takšno analizo zelo primerno, saj se med dramskimi osebami oblikujejo precej različni odnosi, ki se skozi dramo pogosto drastično spreminjajo. Obstoj razlikovanja med vikanjem in tikanjem omogoča slovenskemu prevajalcu, da odnose in njihove hitre spremembe učinkovito oblikuje tudi s pomočjo tega jezikovnega elementa, ki ga izvorni jezik ne pozna.

Analiza prevodov je pokazala, da slovenska prevajalca sicer izkoristita nekatere možnosti, ki jih nudi ustrezna raba vikanja/tikanja v prevodu, vendar ne istih in ne do enake mere. V starejšem prevodu so v začetku drame odnosi med gostoma in gostiteljema (predvsem) skozi rabo vikanja zastavljeni bolj formalno, kar pozneje v drami omogoča večjo fleksibilnost pri prehajanju v tikanje (in nekajkrat celo spet nazaj v vikanje), medtem ko v novejšem prevodu starejši par že v začetku mlajša kolega tika. S tem so možnosti izrabe te prvine okrnjene, saj je prehod iz tikanja v vikanje v drami in tudi sicer malo verjeten, medtem ko je obratna pot iz vikanja v tikanje v razvoju nekega odnosa mnogo bolj naravna. Poleg tega je vrnitev k vikanju (iz različnih razlogov) bolj razumljiva, če sta sogovornika le-to že kdaj prej uporabljala. V tem pogledu je potencial tikanja/vikanja pri slikanju odnosov med osebami v starejšem prevodu bolje izkoriščen. Poleg večje zastopanosti vikanja lahko v starejšem prevodu opazimo tudi tendenco k poudarjanju oz. ohranjanju ostalih jezikovnih elementov, ki izražajo stopnjo vljudnosti in niso predmet te razprave. To je skladno z ugotovitvijo Darje Hribar, da je vljudnost v slovenski prevajalski praksi nasploh bolj prisotna v starejših prevodih, kjer lahko najdemo tudi več izpuščanja elementov nevljudnosti (177–8); pogosto se olupšujejo vulgarizmi, slengizmi in druge leksikalne izbire iz nižjih registrov, odpravljajo se slovnične in pravorečne napake ter narečna raba itn., kar je manj pogosto v sodobnejših prevodih. Razlog za to je bil najpogosteje nekakšen nenapisan standard, po katerem so se ravnali mnogi takratni prevajalci, da grdo govorjenje in neotesanost (v jeziku) ne sodita v gledališče in na oder.

Vikanje oz. tikanje v umetnostnih besedilih večinoma torej nima le jezikovne funkcije ampak tudi slogovno, zato prevajanje te prvine iz angleščine v slovenščino oz. izbiranje med eno in drugo obliko naslavljanja ni trivialen proces, marveč zahteva kompleksen prevajalski pristop, saj vpliva na več vidikov prevodnega besedila. To še posebej velja za dramske prevode, pri katerih je zaradi velike koncentracije neposrednega naslavljanja prisotnost te funkcije še bolj opazna.

OPOMBE

¹ Poleg *thou* in *thee* so tu mišljene tudi druge oblike zaimkov in besednih vrst, ki so vezane na tikanje: npr. *thy* oz. *thine*, ter spreganje glagolov v drugi osebi ednine. Ta opomba velja tudi za ostala podobna mesta v tej razpravi, kjer sta omenjena samo *thou* in *thee*.

² Metoda kompenzacije je splošno sprejet postopek pri prevajanju (predvsem umetnostnih) besedil, kjer se nek pomemben element izvornika, ki ga v prevodu ni mogoče ohraniti, nadomesti z nekim drugim elementom, ki ima enak ali podoben učinek oz. ki ohranja pomenski potencial (prim. Hervey in Higgins).

³ Tudi analize nekaterih prevodov proznih besedil kažejo, da se slogovne prvine iz angleščine v slovenščino pogosto prevajajo nedosledno; gl. npr. Zupanovo študijo o prevajanju Hemingwaya ali Mozetičevo študijo *Problem pripovednega gledišča* o prevajanju Joycea.

⁴ Albeejeva igra *Kdo se boji Virginije Woolf?* prikazuje dogodke ene same noči. Odvija se v hiši starejšega profesorskega para, Georgea in Marthe, ki po univerzitetni zabavi povabita na obisk svojega novega kolega Nicka in njegovo ženo Honey. Slednja se vabilu odzoveta kljub pozni uri, saj je Martha rektorjeva hči in za mladega profesorja pomeni perspektivno »poznanstvo«. Kot se izkaže pozneje, živita Martha in George posebno življenje, ki je prava besedna in psihična vojna, česar tudi gostoma ne poskušata prikriti. Mladi profesorski par postane njuno občinstvo pri besednih obračunih, ki se stopnjujejo vso noč in postajajo vse bolj kruti in neusmiljeni. Honey je zaradi preveč pijače kmalu slabo, medtem pa se Martha trudi zapeljati Nicka. Razvoj dogodkov pripelje vse štiri do soočenja s svojimi življenjskimi razočaranji, na dan pridejo njihove skrivnosti in frustracije. V treh dejanjih se njihovi značaji, preteklost, medsebojna razmerja, skratka vse, kar je bilo še prejšnji večer videti idealno, izkaže za življenjski neuspeh. Besedna bitka se zaključí ob zori, ko George tik pred odhodom gostov zada Marthi (in sebi) zadnji udarec, ko razglasi njunega namišljenega sina za mrtvega.

⁵ Stališče, da je vsako prevajanje proces ponovnega pisanja besedila ter da prevajalec zasluži status soavtorja, podrobneje obravnava Lefevere. Gl. tudi Grosman (24).

⁶ Zaradi večje preglednosti in hkrati krajšega zapisa sta pri odlomkih iz prevodov uporabljene začetnici priimkov prevajalcev: G pri odlomkih iz prevoda Maile Golob (1964), D pri odlomkih iz prevodov Zdravka Duša (1997 in 2001). Po analogiji so odlomki iz izvornika označeni z A (Edward Albee).

LITERATURA

- Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?*. New York in London: Penguin Books, 1965.
- — —. *Kdo se boji Virginije Woolf?*. Prev. Maila Golob. Delovni prevod, tipkopis. Ljubljana: SNG, 1964.
- — —. *Kdo se boji Virginije Woolf?*. Prev. Zdravko Duša. *Kdo se boji Virginije Woolf?*, gledališki list. Ur. Mojca Krajnc. Ljubljana: SNG, 1997. 29–72.
- — —. *Kdo se boji Virginije Woolf?*. Prev. Zdravko Duša. *Ameriška drama 20. stoletja*. Ur. Lado Kralj. Ljubljana: Karantanija, 2001. 255–363.
- Birch, Barbara M. »Quaker Speech: a policy of linguistic divergence.« *International Journal of the Sociology of Language* 116 (1995): 39–59.
- Blake, Norman. »The Literary Language.« *The Cambridge History of the English Language, vol. II: 1066–1476*. Ur. Norman Blake. Cambridge: CUP, 1992. 524–44.
- Brown, Roger in Albert Gilman. »The Pronouns of Power and Solidarity.« *American Anthropologist* 4 (6) (1960): 24–39.
- Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: CUP, 2002.

- Grosman, Meta. »Književni prevod kot oblika medkulturnega posredovanja leposlovja.« *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Razprave FF). Ur. Meta Grosman in Uroš Mozetič, 1997. 11–56.
- Hatim, Basil in Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London in New York: Longman, 1990.
- Hervey, Sandor in Ian Higgins. *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*. London: Routledge, 1992.
- Hogg, Richard Milne. »Phonology and morphology.« *The Cambridge History of the English Language, vol. I: The beginnings to 1066*. Ur. Richard Milne Hogg. Cambridge, CUP: 1994. 123–58.
- Hribar, Darja. *Sestavine sloga Harolda Pinterja v slovenskih prevodih*. Doktorska disertacija (neobjavljeno). Univerza v Ljubljani, 1999.
- Lass, Roger. »Phonology and morphology.« *The Cambridge History of the English Language, vol. II: 1066–1476*. Ur. Norman Blake. Cambridge: CUP, 1992. 97–122.
- — —. »Phonology and morphology.« *The Cambridge History of the English Language, vol. III: 1476–1776*. Ur. Roger Lass. Cambridge: CUP, 1999. 140–62.
- Leech, Geoffrey in Mick Short. *Style in Fiction*. London in New York: Longman, 1981.
- Lefevere, Andre. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London in New York: Routledge, 1992.
- Leith, Dick. *A Social History of English*. London in New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Mencken, Henry Louis. *The American language: An inquiry into the development of English in the United States*. New York: A. A. Knopf, 1921.
- Miklič, Tjaša. »Prevajalec naj lepo samo prevede tisto, kar tam piše: o prevajalčevi vlogi v komunikacijskem procesu.« *Uporabno jezikoslovje* 7–8 (1999): 10–24.
- Mozetič, Uroš. »The Impact of Translation Deviation upon the Reception of Eugene O'Neill's Plays in Slovenia.« *American Literature for Non-American Readers: Cross-cultural Perspectives on American Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Ur. Meta Grosman, 1995. 123–38.
- — —. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000. (Razprave FF).
- Mustanoja, Tauno F. *A Middle English Syntax. Part 1, Parts of Speech*. Helsinki: Societe Neophilologique, 1960.
- Reindl, Donald. »Slovene Ultra-Formal Address: Borrowing, Innovation, and Analysis.« *Slovene Linguistic Studies* 6 (2007): 151–68.
- Shakespeare, William. 1988. *William Shakespeare: the Complete Works*. Oxford in New York: Clarendon Press.
- Shelley, Percy Bysshe. »Ode to the West Wind.« *Poetry of the Romantics*. Ur. Paul Driver. London in New York: Penguin, 1996. 40.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Toporišič, Jože. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 1976.
- Toury, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Univerza v Tel Avivu in Porterjev Inštitut za poetiko in semiotiko, 1980.
- — —. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Wales, Katie. »*Thou* and *You* in Early Modern English: Brown and Gilman Re-appraised.« *Studia Linguistica* 37 (1983): 107–25.
- Walker, Terry. »The Choice of Second Person Singular in Pronouns in Authentic and Constructed Dialogue in Late Sixteenth Century English.« *Corpus Linguistics and Linguistic Theory: Papers from the Twentieth International Conference on English Language Research on Computerized Corpora*. Ur. Christian Mair in Marianne Hundt. Amsterdam: Rodopi, 2000. 38–53.
- Zupan, Simon. *Slogovni prevodni premiki v romanu Zbogom, orožje*. Doktorska disertacija (neobjavljeno). Univerza v Ljubljani, 2009.

Formal and Informal Address in the Slovene Translations of Albee's Play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Keywords: English drama / Slovenian translations / Albee, Edward / dramatic style / formal form of address / familiar form of address

Translation of T-forms and V-forms from English into Slovene represents a considerable translation problem, the nature of which is mainly stylistic. Unlike in Slovene, there is no linguistic distinction of this kind in modern English, which means that the difference between the two forms in the Slovene text must be introduced by the translator, even in cases when the source text provides no clear information on the degree of formality or politeness that will necessarily be conveyed through the use of one or the other address form in the source text. In literary translation, this issue is most relevant in drama, which by its very nature contains many direct addresses. The choice to use one or the other form in the utterances of dramatic characters is often very complex, since it affects not only the tone of the discourse (and thus the speaker's register, as defined by Hatim and Mason (50)), but also at least two key elements of the dramatic structure: the characterization of dramatic characters and relationships between them.

The discussion provides several theoretical views on second person address (T-forms / V-forms) in stylistics, and briefly summarizes the historical development (and gradual abandonment) of the distinction between the two forms in Old and Middle English, as well as highlighting the problem in the translation of this language element in languages that still use this distinction today. The final part of the article analyzes the use of the T-form / V-form distinction in two Slovene translations of Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* and assesses how well the translators make use of the opportunities offered by a linguistic and stylistic phenomenon nonexistent in the original language.

Julij 2012

Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta

Varja Balžalorsky Antić

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI 1000 Ljubljana
bvarja@gmail.com

V razpravi najprej kratko predstavim Benvenistovo teorijo izjavljanja, ki ima pomembne implikacije za mišljenje pesmi in njenega subjekta, in se nato posvetim obravnavi Meschonnicove poetike diskurza, ki na podlagi kritike jezikovnega znaka in specifične teorije ritma razvije koncepte generaliziranega pomenjanja, kontinuitete, recitativa in pesemskega subjekta kot trans-subjekta.

Ključne besede: jezikoslovje / poezija / lirski subjekt / teorija diskurza / govornica / ritem / Benveniste, Émile / Meschonnic, Henri

K rekonceptualizaciji lirskega subjekta prek teorij diskurza

Razprava se vpisuje v širši projekt ponovnega premisleka subjekta v pesmi. Do nedavnega je bil pojem v slovenski literarni vedi, večinoma pa tudi v mednarodnem literarnovednem obzorju, izenačen z lirskim subjektom, kakor so ga definirale starejše literarne teorije. Na tem mestu ne predlagam dokončne rekonceptualizacije lirskega subjekta, temveč obravnavam dve od teorij, ki po mojem mnenju predstavljajo pomembna izhodišča zanjo. K drugačni teorizaciji pesemskega subjekta pa ne navaja zgolj tovrstna kritična sinteza modernih dognanj iz konceptualnega polja diskurza, temveč elemente za alternativno teorizacijo ponuja tudi ponovno branje nekaterih nastavkov iz zgodovine teorije lirike, denimo nekaterih Heglovih, Novalisovih in Nietzschejevih tez o liriki (gl. Balžalorsky »Jaz je«, Balžalorsky »Mirages«), ter upoštevanje številnih avtopoetskih spoznanj pesnic in pesnikov zlasti od sredine 19. stoletja naprej. Spričo teoretskih implikacij vstopa v konceptualno polje diskurza tudi stari koncept lirskega subjekta ni več operativen. Večini starejših referenčnih teorij lirskega subjekta je namreč skupno pojmovanje lirskega subjekta kot mono-

litne in zgolj govorne instance: lirski subjekt je umeščen v mesto govorca, katerega specifičnost je, da njegov govor ni posredovan prek nobene druge govorne instance. Teorije diskurza pa med drugim razdrejo predstave o enosti subjekta v govoru in razgrnejo pluralnost subjektivnih instanc v sleherni vrsti diskurza, s tem pa tudi v pesemskem diskurzu.

Znotraj obširnega obzorja raznolikih teorizacij diskurza bosta ključni referenci tega premisleka o subjektu in pesmi Émile Benveniste in pri nas manj znani Henri Meschonnic, ki je na podlagi izvirne teorije ritma Benvenistovo lingvistiko diskurza razvil v poetiko diskurza in snoval zgodovinsko antropologijo ritma. Benveniste je ena od ključnih figur zlate dobe francoske misli v 20. stoletju, njegovo delo pa predstavlja enega od mejnikov moderne lingvistike. Njegovi teksti so kljub temu danes malo in parcialno brani, predvsem pa so pogosto, zlasti v polju literarne pragmatike, preinterpretirani v smeri, ki se oddaljuje od njegovih izhodišč in zasenči antropološko razsežnost njegove teorije govornice in diskurza. Benvenistovo lingvistiko se pogosto zmotno označuje kot strukturalistično, kar je povsem v nasprotju z njegovimi koncepti, ki se vzpostavljajo ravno kot kritika strukturalizma. V bližino strukturalne lingvistike bi mogli prišteti kvečjemu dela iz prvega Benvenistovega obdobja, kar pa še ne pomeni, da je njegovo teorijo mogoče uvrstiti v polje poststrukturalizma, čeravno so se ključna imena poststrukturalizma nasploh sklicevala nanjo. Če Benvenistovo delovanje časovno resda sovпада z vrhuncem strukturalizma, pa Meschonnic prva dela objavi natanko v času prehoda v poststrukturalizem. Ko bi skušali Benvenistov in Meschonnicov opus zasilno umestiti na zemljevid glavnih smeri v humanističnih in družbenih vedah druge polovice 20. stoletja, bi imeli zlasti v okviru pri nas uveljavljene (literarnovedne) klasifikacije nekaj preglavic: vsebinsko ju namreč ni mogoče uvrstiti ne v strukturalizem ne v poststrukturalizem, čeprav sta nastajala v tesni navezavi nanju in sočasno z njima. Oba namreč oblikujeta kritično teoretsko platformo, ki izstopa iz strukturalistične paradigme, s katero je poststrukturalizem bolj v odnosu kontinuitete kot preloma. Na kratko lahko torej rečemo, da sta tako Benvenistova kot Meschonnicova teorija alternativa in kritika te paradigme, med drugim oziroma zlasti z vidika razumevanja jezika, diskurza, govornice in subjekta, in sicer tako v okviru lingvistične kot v okviru literarne vede, čeravno obe podirata meje med humanističnimi disciplinami in se zavzemata za transdisciplinarnost, kar velja zlasti za Meschonnicca in njegovo vizijo »teorije celote«. V nadaljevanju predstavljam osrednje Benvenistove in Meschonnicove koncepte.

Izjavljanje, semantični in semiotični red

Benveniste diskurz pojmuje zlasti v smislu izjavljanja. Izjavljanje je osrednji steber njegove teorije, nanj pa se vežejo še subjektiviranje v govorici, intersubjektivnost, zgodovinskost, semantično (brez semiotičnega) in nekateri drugi koncepti. Izjavljanje (*énonciation*) pojmuje v smislu dejanja proizvajanja izjave, zato ga ne smemo enačiti ne z izjavo (*énoncé*) ne s Saussurjevo *parole*. Benveniste ključno razliko med *parole*, ki ustreza ravni izjave, in *diskurzom*, ki (v tem pomenu) ustreza izjavljanju, vidi v specifičnem pogoju izjavljanja, namreč v vsakič novem *proizvajanju* (*énonciation, réénonciation*), ki ga razlikuje od samega teksta izjave – *parole* (*Problèmes II* 80).

Eden prihodnjih zastavkov teorije literarnega in posebej pesemskega diskurza, za katerega se zavzema tudi ta razprava, je misliti pesem kot *izjavljanje*, kar med drugim pomeni skušati pojmovati jo kot dejanje in delovanje, torej kot svojevrsten performativ, ki ni omejen na izjavo, temveč je razširjen na umetniško besedilo kot celoto. Tak performativ je samonanašalen (saj se, rečeno z Benvenistom, »nanaša na realnost, ki jo sam vzpostavlja« (Benveniste, *Problemi* 296)), je edinstven in neponovljiv, virtualen in neskončen (saj v sebi nosi možnost neskončnih novih izjavljanj), za razliko od performativnih izjav pa ni nujno zavesten in nameren. Njegovo *delovanje* je ključno zvezano s subjektivacijsko razsežnostjo (pesmi, literature, umetnosti).

Odločilni uvid, ki je omogočil prehod od paradigme jezika v paradigmo diskurza, je spoznanje o dvoravninskosti slehernega teksta. Podobno kot Bahtin (*Estetika* 289), tudi Benveniste uvidi, da ima vsako besedilo dve ravni oziroma dve plasti; da je jezik, a da je tudi več kot jezik v smislu sistema znakov (Benveniste, *Problèmes II* 63). O tem je ob koncu 18. stoletja govoril že F. Schleiermacher, ki bi ga ob njegovem sodobniku W. von Humboldtju lahko označili za enega predhodnikov teorij diskurza. Podobno kot Bahtin in Benveniste tudi Humboldt govorce ne razume kot proizvoda, dela (*ergon*), temveč kot obliko delovanja (*energeia*) (Humboldt, *O različnosti* 45), kar je ključnega pomena za koncept diskurza. Za Schleiermacherja jezik izvira iz govornih dejanj, vsako govorno dejanje pa je dvoravninsko označeno: vselej gre za opozicijo med »uporabo uma [...], ki ima značaj identitete« in je zakodirana v jeziku kot kodu, in »spoznavanjem [...], ki ima značaj posamičnosti in neprenosljivosti« (nav. po Frank, *Kazjivo* 18). Benveniste na podlagi enakega uvida dvoravninskosti izpelje koncept dveh sistemov pomenjanja (*signifiance*), semiološkega in nesemiološkega, ki ga poimenuje semantični. Semiološki sistemi temeljijo na znakovnem pomenjanju (sistem jezika, vljudnostne kretnje, indijske *mudre*), nesemiološki sistemi pa so tisti, »kjer pomenjanje v delo vtisne avtor« (Benveniste, *Problèmes II* 59), taki so na primer umetniški sistemi. Med vsemi sistemi pomenjanja

edinole govorica nosi v sebi zmožnost dvojnega pomenjanja (*Problèmes II* 65), torej dvoravninskost, o kateri govorita tudi Schleiermacher in Bahtin. Drugi sistemi pomenjanja so zgolj semiološki (denimo vljudnostne kretnje) ali zgolj semantični (slikarstvo, glasba). Posledica tega edinstvenega dvojnega pomenjanja je, da je govorica tisti sistem, ki služi kot generator za modeliranje vseh drugih semioloških sistemov, ki tvorijo družbo, in jim podeljuje lastnost znakovnega sistema. Obenem pa je zato govorica tudi *interprétant* vseh drugih sistemov, jezikovnih ali nejezikovnih (*Problèmes II* 60): nobenega drugega sistema pomenjanja namreč ne moremo interpretirati brez govorice. Govorica je tedaj tisti sistem, ki zajema vse ostale sisteme pomenjanja, vključno s samo družbo (*Problèmes II* 62).

Semiološki red v govorici je tisto, kar Bahtin v svoji znameniti ugotovitvi o dveh polih teksta imenuje ponovljivo in reproduktivno in je v tekstu ponovljeno in reproducirano (*Estetika* 289). Semantično pa je tisto singularno, neponovljivo, dogodkovno. Semantični red v govorici je namreč tisti način pomenjanja, ki ga lahko porodi le izjavljanje. Izjavljanje je subjektivno produciranje teksta, vsakič neponovljiv dogodek v življenjski verigi nekega teksta. Le na tej ravni, na ravni izjavljanja, se sploh lahko vzpostavljajo (bahtinovski) dialoški odnosi, in le na tej ravni sploh lahko govorimo o (benvenistovskem) intersubjektivnem subjektiviranju v govorici, s tem pa tudi o udružbljenju, ki sta simultana. Semantični red pa nima nič več skupnega z jezikovnim znakom, ki služi za raziskavo semiološkega (torej ponovljivega), zato je treba za raziskovanje semantičnega reda izdelati nov konceptualni aparat (Benveniste, *Problèmes II* 60). Spričo nezadostnosti koncepta jezikovnega znaka, pravi Benveniste, je potrebno v znotrajlingvistični analizi odpreti novo razsežnost pomenjanja, imenovano semantična, na translingvistični ravni pa je treba snovati »metasemantiko«, utemeljeno na semantiki izjavljanja (*Problèmes II* 66).

Vpeljava takega pogleda ima številne ključne implikacije tudi za literarno vedo, zlasti pri vprašanju poezije, in odpira možnosti drugačnih pristopov pri obravnavanju pesmi in literature nasploh. Semiotični red je po Benvenistu raziskovalno področje teorije znaka, s tem pa torej tudi vseh literarnovednih usmeritev, ki so temeljile na njej – od formalizma, strukturalizma in semiotike do literarne hermenevtike, fenomenologije in recepcijske estetike, pa do literarne pragmatike, utemeljene na teoriji komunikacije – in ostajajo v območju jezika in prvenstva pomena ter informacije, pa tudi številnih drugih, vključno denimo z literarno teorijo Janka Kosa, deloma utemeljeno na psihologiji jezika, ki se prav tako vpisuje v paradigmo jezikovnega znaka.

S točke konceptualizacije dvoravninskosti in posledično izjavljanja (pri Benvenistu) in izjave (pri Bahtinu) se odpirata dve poti, ki se mi zdita

obetavni tudi za rekonceptualizacijo lirskega subjekta; pot Benvenistove teorizacije izjavljanja, subjektiviranja v govoricu in problematizacije jezikovnega znaka, zlasti v zvezi s pesniško govoricu, ki jo nadaljuje Henri Meschonnic, in pot Bahtinove metalingvistike in konceptualizacije dialoščnosti, katerih na tem mestu ne bom obravnavala. Njunu soočenje pa bi pokazalo, do kakšne mere, če sploh, bi bilo mogoče v okviru rekonceptualizacije lirskega subjekta obe poti združiti, ne da bi pri tem zapadli v nekritičen eklekticizem.

Subjektiviranje v govoricu

Eden osrednjih principov in eno najdaljnosežnejših ter najvplivnejših dognanj Benvenistove teorije je vez med subjektiviteto in govoricu, ki jo Benveniste razvije v razpravi *O subjektivnosti v govoricu* (1958). Nanjo so se nato sklicevale in jo večinoma precej preoblikovale različne poststrukturalistične teorije »subjekta-v-jeziku/govoricu«. Subjektivnost je po Benvenistu temeljna lastnost govoricu, ki naddoloča celo njeno sporazumevalno funkcijo. Kako Benveniste razume subjektivnost? Navedimo daljši citat:

»Subjektivnost«, o kateri tu razpravljamo, je govorceva zmožnost, da se postavi kot »subjekt«. Definirana ni z občutjem, ki ga kot živo bitje doživi vsak sam (kolikor lahko iz tega občutja napravimo stanje, je to le odsev), ampak kot psihična enota, ki transcendirata celoto doživetih izkušenj, ki jih zbira in s tem zagotavlja trajnost zavesti. No, menimo, da je ta »subjektivnost« – pa naj bo postavljena v fenomenologijo ali v psihologijo – zgolj pojavitev temeljne lastnosti govoricu v človeškem bitju. »Ego« je tisti, ki reče ego. Tu najdemo temelj »subjektivnosti«, ki je določena z jezikovnim statusom osebe (*Problemi* 282).

To zmožnost subjektivacije v govoricu in z govoricu Benveniste torej pojmuje kot inherentno govoricu. Govorica, njeno udejanjenje v diskurzu in subjekt so v temelju neločljivi: brez subjekta ni govoricu in brez govoricu ni subjekta. Po Benvenistu je subjektivacija prvenstveno govorne narave. Ne glede na to, kako jo pojmuje (kot samozavedanje, samobčutje itd.), subjektivnost neposredno izvira iz dejavnosti govoricu, ki je njen prvi pogoj. Benveniste se torej ne vpisuje ne v paradigmo, ki verjame v predeksistentnost jezika subjektu, pa tudi ne v paradigmo, ki zagovarja predeksistentnost subjekta govoru in s tem govoricu. V tej teoriji je ključen preplet pojmov subjektivitete, govoricu, govora, intersubjektivnosti in zgodovinskosti. Benveniste namreč postulira intersubjektivno, diskurzivno in dogodkovno naravo subjekta, obenem pa subjektivno, dogodkovno in intersubjektivno naravo govoricu.

Tako kot po Bahtinu, se tudi po Benvenistu subjekt konstituira dialoško, medinindividualno;

samozavedanje je možno šele prek skušnje nasprotja [...] *Jaž* uporabim le, kadar se obračam na koga, ki bo v mojem nagovoru *ti*. Ta pogoj je konstitutiven za *osebo*, ker implicira vzajemnost, da jaz postanem *ti* v nagovoru tistega, ki se bo tedaj, ko pride do besede, označil z *jaž*. To pa je načelo, katerega posledice se razširijo na vse strani. Zato, ker se vsak govorec postavi kot subjekt, je govornica možna le tako, da govorec v svojem govoru napotuje na samega sebe kot na *jaž*. Zaradi tega *jaž* postavlja neko drugo osebo, ki postane, čeprav zunaj tega, kar sem »jaz«, moj odmev, ki mu rečem *ti*, in ker mi reče *ti* [...] Jezikovno osnovo subjektivnosti smo odkrili v neki dialektični realnosti, ki obsega oba termina in ju definira s pomočjo njunega vzajemnega odnosa. (*Problemi* 282–283)

Ta *jaž* se v izvirni Benvenistovi teoriji izjavljanja – kar pa ne velja za njene številne nadaljevalce (gl. Dessons, *Émile* 131–150) – nanaša na *individualno govorno dejanje*, v katerem je izrečen in »v katerem označuje instanco govorca in ima le sočasno referenco« (Benveniste, *Problemi* 284). Tega govorca oziroma subjekta izjavljanja (*l'éconciateur, le sujet de l'énonciation*) v Benvenistovi teoriji ne smemo zamenjevati z govorečim subjektom (*le sujet parlant, le locuteur*). Benveniste namreč ugotavlja, da jaz ni reprezentacijski, temveč je indikativen: realnost, na katero napotuje, je govorna – diskurzivna realnost, znotraj katere se vzpostavlja (*Problemi* 283–284). V diskurzu, v katerem se *jaž* pojavi, *jaž* namreč ne napotuje niti na nek splošen pojem ali stvar, niti na neko vselej isto osebo, ki bi bila njegov nespremenljivi referent, saj je na razpolago prav vsem osebam, ki si ga v komunikaciji medsebojno izmenjujejo. Tak *jaž* potemtakem sploh ni jezikovni znak in se ne vpisuje v benvenistovski semiotični red, temveč deluje v semantični ravnini, torej zgolj v izjavljanju.

Pri tem je bistven še naslednji konceptualni obrat: vsakič gre za vnovič konstituiran subjekt v instanci diskurza, zato subjekt izjavljanja ne more biti izenačen z individuumom kot govorcem oziroma z osebo: vsi smo individuumi – govorce, ki uporabljamo jezik, v konceptu subjekta izjavljanja pa je impliciran tudi vpis individuuma v diskurz in s tem proces subjektivacije, tako individuuma kot diskurza. Osvetlimo ravni izjave in izjavljanja tudi z vidika *jaža*. Izjava je, kot sem že poudarila, po Benvenistu *parole*, zgolj »tekst« izjavljanja. V procesu diskurza se *jaž* pojavlja kot dvojna instanca: »Instanca *jaž* kot referent in instanca govora, ki vsebuje *jaž*, ki referira« (*Problemi* 284). *Jaž* v Benvenistovi teoriji diskurza torej ni samo subjekt izjave, niti samo subjekt izjavljanja, temveč oboje. Benveniste pa dvojico zaimkov *jaž* in *ti* postavlja na drugo raven kot druge osebne zaimke. *Jaž* in *ti* sta *instanci govora, osebi diskurza*, ki zavzemata ravnino izjavljanja, ostali zaimki pa »pripadajo skladnji jezika.« So reprezentacijski,

referencialni in zavzemajo raven izjave. *Jaž* in *ti* pa sta kot diskurzivni instanci izjavljanja nosilki antropološke in etične dejavnosti govornice. Ne smemo namreč pozabiti na odnos med govornico in zunajdiskurzivnim svetom v tej teoriji. Benveniste se ne izogne mišljenju reference in vsakokratne situacije govora, uvidi namreč radikalno zgodovinskost subjekta in govornice, zato »pomenjanje« z vidika Benvenistovega semantičnega reda pravzaprav ne referira na »pomen«, temveč zlasti na situacijo: govornica, ki jo individuum subjektivizira medindividualno, in se s tem dejanjem vsakič znova postavi kot subjekt, v instanci diskurza, ki je odvisna od situacije – konteksta govora, sodeluje v postajanju diskurzivnega in zunajdiskurzivnega sveta, ki ga obenem semantizira in interpretira. Govornica torej zgodovinsko oblikuje svet, družbo, kulturo. Benveniste za Humboldtom ugotavlja, da imamo zgodovinsko vselej opravka zgolj z govorečim človekom. Benvenistova lingvistika razpre nove možnosti za govor o človeku: govornica je zanj *interpretant* družbe in človekove dejavnosti nasploh, in v tem je zgodovinsko-antropološka razsežnost njegove teorije diskurza. Poudariti velja, da v njej ne gre za monologičnost lingvistike individualističnega subjektivizma, kakor jo oriše Vološinov (115–136), čeprav se, kot rečeno, Benveniste z razumevanjem jezika kot delovanja (*ergon*) zagotovo vpisuje v Humboldtovo vejo. Tu ni nikakršne monologičnosti, saj tudi Benveniste, kot je razvidno iz zgornjega navedka o medindividualnem subjektiviranju, teoretizira »dvostranskost besede«, dialogičnost diskurza *in* subjektiviranja. Dogodkovna subjektivacija v diskurzu je tako vsakič že tudi socializacija oziroma udružbljenje, saj Benveniste izrecno zapiše, da njegov koncept izjavljanja in subjektivacije v govornici izniči razliko med individuumom in družbo (*Problemi* 283). S tem je v tem konceptu implicitno upoštevan tudi vdor družbenih – kulturnih – ideoloških razmerij v diskurz. To pa implicira, da vsakokratna subjektivacija obenem nosi v sebi možnost »desubjektivacije« skozi dominacijo in nadzor dominantnih oblik pomenjanja, ki jih naddoločajo družbeni kodi, reprezentacije, ideologija itd. Ti pa so vselej tudi že diskurzivni, saj po Benvenistu brez govornice, ki se udejanja v diskurzu, ni ne družbe ne individuumov. Iz Benvenistovih izpeljav namreč sledi, da govornica, znotraj katere se dogaja tako subjektivacija kot udružbljenje, zajema družbo in ni zgolj ena od družbenih institucij (gl. tudi Michon, *Fragments* 107–121).

Za Benvenista je vsako izjavljanje kot dejanje govornice, tako kot za Bahtina, vsakič edinstven, neponovljiv dogodek. V njem se individuum, ki reče jaz in nagovarja ti-ja, vsakič na novo konstituira kot subjekt. Konstituiranje subjektivitete v govornici ne pomeni, da pred diskurzom ni subjekta, temveč, da ni mogoče postulirati »identične identitete« subjekta med enim in drugim izjavljanjem. Benveniste s tem postulira dogodkov-

ni in časni ustroj subjekta. Njegova teorija izjavljanja torej implicira kritiko jaza in zavesti, utemeljenih na stalnosti, povezani s ponavljajočo se rabo zaimka *jaž* nekega individuuma (gl. tudi Dessons, *Émile* 111). Čeprav Benveniste svojega koncepta subjekta ne razvije podrobno oziroma ga teoretizira predvsem na jezikoslovno-antropološki ravni s teorijo diskurza ter v izjavni poziciji *jaž*, je njegovo razumevanje nedvomno kritika filozofskih koncepcij subjekta, utemeljenih na principih permanentne identitete, substance, samoprisotnosti in refleksije. Benvenistov subjekt izjavljanja, ki ni subjekt izjave, ni refleksijska instanca, temveč je diskurzivna instanca, ki to refleksijskost subjekta izjave omogoči v diskurzu.

Tudi konceptualno razlikovanje med govorcem (*locuteur*) ali pošiljateljem v teorijah informacije, na katerih se utemeljuje literarna pragmatika, in med subjektom diskurza – subjektom izjavljanja v Benvenistovi teoriji zdaj dobi jasnejšo utemeljitev: lahko rečemo, da prvi koncept predpostavlja trdni koncept subjekta, drugi pa procesualnega oziroma dogodkovnega. Benvenistovo lingvistiko procesa subjekta bi bilo potrebno dopolniti z drugačnim filozofskim modelom subjekta.

Kakšne so implikacije Benvenistovega koncepta izjavljanja za razumevanje pesmi? Poudarimo najprej, da ima pesniška govorica po Benvenistovem mnenju izjemne implikacije za razumevanje vsakdanje govorice (*Problèmes I* 37). Benveniste opozori na nujnost upoštevanja literarne govorice pri razvijanju splošne teorije govorice. Njegove analize pesniške govorice, zlasti v okviru Baudelairovega opusa, so za dolga desetletja ostale neobjavljene. Šele leta 2011 je Ch. Laplantine objavila prepis njegovih rokopisnih zapiskov o Baudelairovem pesniškem jeziku, kjer lingvist med drugim podrobneje razvija tezo, da za raziskovanje diskurza, in zlasti umetniškega diskurza, koncept jezikovnega znaka ni več operativen oziroma je celo zavirajoč (gl. Benveniste, *Baudelaire* in Laplantine *Émile*). Benveniste na številnih mestih opozarja na nujnost razvijanja poetike govorice, pesniške gramatike, sintakse rime, pri čemer cilja tako na analizo posameznih, avtorskih sistemov, ki na umetniški ravni ustrezajo pojmu jezika v (Benvenistovi) lingvistiki, hkrati pa na probleme pesniške govorice nasploh in na pesemsko izjavljanje kot vsakič nov, edinstven dogodek.

Poudarila sem pomen koncepta izjavljanja znotraj (benvenistovske) opozicije semiotika – semantika: raven izjavljanja je raven semantike in na tej se razvija tudi specifično pomenjanje, ki ni semiotično pomenjanje, utemeljeno na jezikovnem znaku. Umetniški sistemi pomenjajo samo na tej ravnini. In pesem je kot umetnost specifičen modus pomenjanja. Med semiološkim in semantičnim sistemom, ki ju udejanja edinole govorica, obstaja nepremostljiva vrzel. Semiotično je namreč le material za semantično. Zato je potrebno razvijati koncept za pristopanje k temu

specifičnemu modusu, kjer koncept jezikovnega znaka odpove oziroma ni več uporaben: »Pesniški znak je materialno res identičen jezikovnemu znaku, vendar razstavitev znaka na označevalec – označenec ne zadostuje: potrebno je dodati novo razsežnost, evokacijo« (Benveniste, *Bandelaire*, f° 57). Benveniste evocira znano Mallarméjevo misel o imenovanju in sugeriranju. Delovanje *pesniškega* znaka oziroma pesemskega pomenjanja deluje po principih, ki razdirajo pojem *jezikovnega* znaka in vzpostavljajo večdimenzionalno nelinearno, nesosledno, razsejano logiko pomenjanja. A to seveda ne pomeni, da razdiranje znaka poteka zunaj jezikovnega znaka. Tudi avtoidentičnosti in larpurlartizma pesemskega diskurza, ki bi bil s hiatom ločen od drugih diskurzov in sveta, ne. Pri mišljenju pesmi kot diskurza je bistvena misel o transformativni moči pesmi v tem širšem kontekstu. Če je vsako izjavljanje inovacija, singularen dogodek, je pesem s svojimi načini pomenjanja inovacija na neskončne potence.

Kako se potem zastavlja vprašanje pesemskega subjekta? Če pesem razumemo kot izjavljanje, se tudi v pesmi konstituira in konfigurira subjekt. Glede na to, da je pesem specifičen umetniški modus pomenjanja v izjavljanju, si je treba postaviti vprašanje o specifikah tega subjekta pesmi, njegovem pomenu in načinu njegove konfiguracije in artikulacije. Benvenistov subjekt govornice se postavlja in vzpostavlja kot subjekt v izjavljalnem aparatu, kot subjekt izjavljanja in kot subjekt izjave. Z intervencijo Henrija Meschonnicca, ki sledi, se fokus seli z zgolj izjavljalnih artikulacijskih mest še v druga subjektna žarišča pesmi.

Poetika diskurza

Henri Meschonnic (1932–2009) pesnik, teoretik in prevajalec, je poetiko diskurza in zgodovinsko antropologijo ritma razvijal od sedemdesetih let prejšnjega stoletja, ko je izšla knjiga *Pour la poétique* (1970). Osnovni koncepti poetike diskurza so subjekt, zgodovina, diskurz, pomenjanje, kritika znaka, ritem, prozodija, kontinuiteta, recitativ, ustnost, prevajanje.

Gre za projekt, ki se izreka za nujnost odprtosti, nedokončanosti, nedokončljivosti in tudi utopičnosti, ki jih pogojuje narava njegovega objekta. Za Meschonnicca je poezija namreč predvsem pot k neznanemu, k vednosti, ki ni vnaprej dana vednost, saj preraja načine pomenjanja in razumevanja in s tem tudi subjekt. Zato je tudi poetika, ki preišlja poezijo, nujno zgolj iskanje teorije (*Critique* 33). Naslovnik posvetila Meschonnicovega osrednjega dela *Critique du rythme, anthropologie historique du langage* (1982) je prav *neznano* oziroma *neznanec*. S tem se teorija ne odreka svoji nujnosti; Meschonnicova lekcija se zgoščuje v zahtevi, da se mora teorija družiti s prakso in praksa

s teorijo. Vendar teorija tu ne pomeni več težnje k scientizmu. Poetika se načelno odmika od »scientistične ideologije« (*Critique* 21), ki je zavlada-la Univerzi, čeprav, kar je dobra novica, je v resnici ves čas nastajala na Univerzi (Meschonnic je predaval na spočetka eksperimentalni univerzi Vincennes, danes Paris VIII-Vincennes Saint-Denis, katere soustanovitelj je bil) in je s svojo kritiko ritma (utopično) vzpostavljala kontra-kulturo dominantni kulturi jezikovnega znaka. Poetika diskurza pa je, tako Meschonnic, kritična prav zato, ker je sama pesem kritična (*Politique* 17).

V Meschonnicovi poetiki diskurza se tako »literarna teorija«, teorija govorice v smislu antropološke zgodovine govorice in teorija subjekta stekajo v vizijo o snovanju skupne teorije (*théorie de l'ensemble*), ki vključuje tudi etiko in politično teorijo.¹ Meschonnic torej razširja Jakobsonov pojem poetike, obenem pa preobrne perspektivo, saj poetike ne postavlja pod okrilje lingvistike, temveč jo vzpostavlja kot konstruktivno kritiko tradicionalne lingvistike in drugih specializiranih disciplin. To kritiko pa utemelji s konceptom pesmi kot specifične manifestacije govorice. Tako se literarna veda (v smislu poetike) vzpostavlja kot kritika teorije govorice, teorija govorice pa kot kritika literarne vede. Zato poetika seveda ni več formalna analiza literature, temveč proučevanje recipročnih implikacij med govorico, zgodovino in literaturo, kakor jih po Meschonnicu zmore predstavljati zgolj literatura.

Poetika na epistemološki in etični (in s tem tudi politični) ravni zavrača esencialistično ločevanje med literaturo nasploh in vsakdanjo govorico, zlasti pa med poezijo in vsakdanjo govorico, kolikor je bila ravno poezija tista literarna vrsta, ki se ji je pripisovalo največjo stopnjo transgresivnosti glede na vsakdanjo govorico. Poetika diskurza ostro zavrača poskuse esencialističnega opredeljevanja poezije (in literature nasploh), obenem pa premesti žarišče: zanimajo jo specifika (literarnega, pesemskega) pomenjanja kot delovanja, torej njegova performativnost, in načini tega pomenjanja. Moči in možnosti pesmi pa ni mogoče misliti, ne da bi jo mislili glede na druge govorne prakse, saj jo sicer estetiziramo, nevtraliziramo in posledično anestetiziramo. Meschonnic v številnih delih podaja zgoščeno opredelitev pesmi, ki presega in celo zaobide genološko opredelitev poezije kot literarnega žanra znotraj klasifikacije literarnih vrst, ampak je predvsem vrednostna: zanj se pesem zgodi, ko v odnosu branja pride do »transformacije oblik življenja s transformacijo oblik govorice in transformacije oblik govorice s transformacijo oblik življenja« (*Célébration* 67). Pesem se v tem smislu kaže kot »invencija radikalne zgodovinskosti načinov govorenja, čutenja, razumevanja sebe in drugih« (*Politique* 17). Kot bomo videli, se *pesem* in njen *recitativ*, eden od Meschonnicovih konceptov, znotraj literature postavlja zlasti kot opozicija *pripovedi* [récit], in sicer na temelju razlike med poudarkom na izjavljanju kot (trans)subjektivacijski dejavnosti,

ki je bolj značilen za poezijo, in poudarkom na reprezentaciji (fabulaciji, narativizaciji), ki je bolj značilen za pripovedništvo. Širše gledano pa je zastavek poetike diskurza teorizacija in analiza odnosov med pesmijo, ki z razvojem Meschonnicove poetike dobiva razširjen in obenem specifičen pomen edinstvene diskurzivne prakse, zvezane s specifično subjektivacijo, in drugimi diskurzivnimi praksami.

Reference poetike diskurza

Poleg Benvenista in Saussurja, ki sta njeni osrednji lingvistični referenci, poetiki v njenih začetkih botrujejo kritična teorija Frankfurtske šole, pri izrisovanju nekaterih elementov praktično-analitične platforme pa ruski formalisti (zlasti Tinjanov, Brik, Ejhenbaum, Tomaševski). Teorija ritma tako od Tinjanova prevzema ugotovitev o konstruktivni vlogi ritma pri pomenjanju, namreč tezo o spremembi semantične vrednosti besede zaradi njene ritmične vrednosti, čeravno Tinjanov še ostaja v funkcionalizmu jezika kot koda, ki ne pozna ne subjekta ne diskurza (Meschonnic, *Critique* 83). Meschonnic nekatera prevzeta dognanja formalistov poveže s teorijo diskurza in z osnovnimi koncepti Saussurjeve lingvistike. Za slednje zlasti v delu *Le signe et le poème* (1975) pokaže, da jih je strukturalna lingvistika usodno napačno interpretirala. Polom strukturalizma je (tudi) za Meschonnic predvsem v odstranitvi pojmov zgodovinskosti, vrednosti in subjekta.

Čeprav Saussure ni neposredno razvijal koncepta diskurza, Meschonnic iz prepletajočih se Saussurjevih konceptov *sistema*, *delovanja*, *arbitrarnosti* in *vrednosti* izpelje radikalno zgodovinskost govornice in podlago za poetiko diskurza. Že Saussure je izumil koncept vrednosti, ki je prevzel mesto pomena, priličenega označencu v dualistični teoriji znaka, v kateri je označevalec zveden le na nosilca pomena. V klasični konceptiji je bil pomen razumljen kot odnos med umsko reprezentacijo in splošno predstavo ali zaznanim predmetom. Tako pojmovanje pa je impliciralo, da je govornica zgolj transparenten posrednik med svetom in človekom, sestavljen iz besed, ki le označujejo reprezentacije in objekte. Govornica je tako zvedena na nomenklaturo, jezik pa na slovar (gl. tudi Michon, *Fragments* 173). Pojem vrednosti, ki je nadomestil pojem pomena, je Saussure povezal s pojmom sistema, katerega enote nimajo pomena, temveč vrednosti, saj so negativno definirane; ker niso avtonomne ne predeksistentne sistemu, ne morejo ustvarjati pomena, temveč zgolj vrednost.

Pojem sistema, ki konfigurira vrednosti pa principu diferencialne odnosne povezanosti, Meschonnic prenese na literarni diskurz in pojmovanje literarnosti. Vrednost, ki je znotraj (saussurjevskega) jezikovnega siste-

ma družbena vrednost, skupna vsem govorcem, je zdaj vpeljana na raven diskurza in zgoraj obravnavanega Benvenistovega semantičnega reda, kjer se manifestira kot vsakič singularna vrednost. Meschonnic pa ne ostaja na ravni lingvistike diskurza, temveč snuje poetiko diskurza in tako že v prvih delih vrednost povzdigne na raven literarnosti oziroma umetniškosti: z izjavljanjem proizvedene singularne (pesemske) vrednosti temeljijo na notranjih relacijah na vseh ravneh pesemskega diskurza. Tako porajajo (dogodkovni) diskurzivni sistem dela, ki s tem zadobi svojo semantično in umetniško vrednost ter ne predstavlja več trdne, hermetične in ahistorične strukture, temveč nenehno strukturacijo, ki se dinamično transformira v vsakokratnem dogodku izjavljanja. Bistven doprinos tega pogleda na literarni tekst je, da je tekst razumljen kot diskurzivni sistem – subjekt. Osrednja hipoteza poetike diskurza je namreč, da tak umetniški sistem postaja z vpisovanjem subjekta v njegov diskurz:

Če je diskurz praksa subjekta v zgodovini, je pesem razumljena kot maksimalni vpis subjekta (z njegovo situacijo in njegovo zgodbo) v govorico, medtem ko se druge oblike diskurza realizirajo kot vpis govorice v zgodovino in situacijo. (*La rime* 46)

Sistem – subjekt je tu seveda mišljen kot diskurzivni sistem v polju diskurza v Benvenistovem pojmovanju. Vsi Meschonnicovi koncepti se namreč vpisujejo v Benvenistovo teorijo diskurza in jo s tem tudi sooblikujejo in nadaljujejo.

Meschonnic, spet na sledi Benvenista, Saussurjev koncept arbitrarnosti jezikovnega znaka poveže s konceptom zgodovinskosti govorice in s tem s pojmom delovanja (*fonctionnement*). *Arbitrarnost* tako zoperstavi strukturalistični konceptiji konvencije, saj ta temelji na instrumentalistični mimetični logiki odnosa med besedami in stvarmi, kakor sem jo kratko prikazala zgoraj. Za razliko od strukturalističnih dedičev Saussurja, ki so Saussurjev koncept sistema spremenili v ahistorično strukturo, radikalno arbitrarnost pa v konvencijo, s čimer so nato literaturo lahko definirali kot transgresijo konvencije in anti-instrumentalno govorico, predvsem pa izločili koncept subjekta, Meschonnic v temeljni navezavi na Benvenistovo kritiko znaka postulira, da *sistem* in *vrednost* razdirata koncept jezikovnega znaka kot binarne enote.

Kritika jezikovnega znaka: *signifiance*, množstveni pomenjevalec, recitativ, kontinuiteta, zgodovinskost

Dvojico označenec – označevalec nadomesti Meschonnic s pojmom pomenjevalca (*signifiant*),² ki je proizvajalec t. i. generaliziranega pomenjanja. Pomenjevalec tako ni več materialni nosilec pomena, temveč dobi v Meschonnicovi teoriji pomen »sedanjega deležnika glagola pomenjati, razumljenega kot kulturna in subjektivna kontinuiteta (*continu*) subjekta v njegovi govorici« (La rime 58). Ne gre več za označevalca in označenca, temveč za množstveni, ne-enostni pomenjevalec, ki pomenja na prav vseh ravneh diskurza in vzpostavlja pomenjanje, razumljeno kot organizacija (subjektnih) učinkov, ki je nenehno v postajanju. Pomenjevalec pa ni, tako kot v lingvistiki, v opoziciji z označencem, niti ni zunajjezikovni označevalec kot v psihoanalizi, temveč je jezikoven in hkrati transjezikoven, saj presega raven izjave in kodnega pogleda na jezik in se vpisuje v koncept izjavljanja. Pri tem velja poudariti, da tu ne gre za nekakšno unificiranje dualistične logike jezikovnega znaka, temveč za pluralizacijo; za množstven, razpršen pomenjevalec. Kot vidimo, se Meschonnic tu očitno navezuje na Benvenistovo dvoravninskost, ki semantične sisteme pomenjanja utemeljuje na izjavljanju. *Signifiance* (kar prevajam kot pomenjanje zavoljo konceptualnega razlikovanja od *signifiance* v smislu (post-)strukturalističnega označevanja) je tako ostro ločena od *signification*, ki sicer prav tako lahko pomeni proizvajanje pomena in obenem njegov rezultat, vendar je z vidika poetike diskurza pri *signification* mišljen le pomen izjave, torej zgolj leksikalni pomen. Meschonnicovo pomenjanje, ki je neločljivo od koncepta diskurza oziroma izjavljanja, pa postane osrednji element literarnosti; literatura in predvsem poezija sta modaliteti tega pomenjanja.

Kot se bo izkazalo, je tak koncept pomenjanja utemeljen na specifični koncepciji ritma, subjekta v pesmi in (komplementarnih) konceptih kontinuitete in recitativa. Pomenjanje tako pomeni specifično organizacijo učinkov diskurza, ki niso zvedeni na pomene izjave, temveč jih ustvarja dejavnost besed v izjavljanju, njihova performativna moč. Pomenjanje kot delovanje pomenjevalcev pa je vselej in predvsem organizacija subjektivitete v govorici in z njo (*Critique* 342).

Prav pesem je za poetiko diskurza tisti literarni diskurz, ki predstavlja »najšibkejši člen jezikovnega znaka« (*Politique* 24), in sicer zato, ker v pesmi ni mogoče v tolikšni meri kot v pripovedi spričo (mimetične) fabule, prikriti pomenjevalca (ali označevalca, če ostajamo znotraj binarne logike) in se osredotočiti na znak kot na reprezentacijo. Pesem namreč najbolje med vsemi literarnimi žanri kaže, da kljub temu da jo jezikovno sestavljajo znaki, ni sestavljena le iz znakov. Od pripovedi se bistveno razlikuje ravno

zato, ker je pripoved bolj usmerjena k reprezentiranju, k imenovanju stvari ter s tem v večji meri ostaja znotraj logike jezikovnega znaka. Pesem pa je manifestacija govornice, ki najbolj radikalno razkriva, da, kot je ugotovil že Benveniste, govornica ni orodje; da se človek govornice ne poslužuje, temveč je ta zanj konstitutivna. Zato pesem odvrta od instrumentalizma vseh vrst in oblik in primora misliti, da prav vse v diskurzu pomenja. Poezija je zato za Meschonnic »alegorija same govornice« (*La rime* 108). Poetika diskurza proučuje te načine pomenjanja; zanima jo, kako pesem deluje. Pri tem ji ne gre za hermenevitično interpretacijo, temveč za teorijo zgodovinskega smisla.

Poudariti je treba, da ima zgodovinskost pri Meschonnicu vsaj tri pomeni; splošna zgodovinskost pomeni vpisanost diskurza v kontekst – situacijo, literarna in ožje pesemska zgodovinskost je razumljena kot tenzijski odnos med družbenostjo in specifično literaturo. V tretjem pomenu pa je zgodovinskost »spremenljivka pisave in zgodovine« (*Critique* 28), ki se utemeljuje na zgoraj obravnavanem konceptu vrednosti, in pravzaprav pomeni možnost transzgodovinskega: vrednost kot »transformativna in transformirana« (*Critique* 29) je tisti element pesmi, ki generira njeno transhistoričnost in transsubjektivnost. V tem pomenu je zgodovinskost »protisloven odnos med dano zgodovinsko situacijo, ki je vselej okoliščina neke dejavnosti, in zmožnostjo te dejavnosti, da izstopi iz pogojev svojega nastanka ter nadaljuje s svojim delovanjem in je nepretrgoma sedanja v novih sedanostih« (Dessons in Meschonnic, *Traité* 234).

Paradoks vladavine znaka je za Meschonnic v tem, da generira model govornice, ki mu empirija govornice vselej uhaja: z ritmom, telesom, glasom. Znak namreč onemogoča misliti empirijo diskurza, radikalno zgodovinskost govornice in t. i. kontinuiteto govornice, pojem, ki ga teoretik protipostavlja diskontinuiteti znaka. Kontinuiteta je za Meschonnic vsestranska interakcija med »telesom in govornico, govornico in telesom, jezikom in literaturo in literaturo in jezikom« (*Politique* 125). Prvi, ki je mislil kontinuiteto, je bil po Meschonnicu W. von Humboldt, pri katerem se Meschonnicova misel v marsičem navdihuje. Omenila sem, da so določeni zametki diskurza s konceptualizacijo govornega dejanja in dvoravninske prisotni tudi pri Humboldtovem sodobniku Schleiermacherju, ki pa po Meschonnicovem mnenju ostaja v teološki koncepciji znaka. Meschonnic logiki koncepta znaka in diskontinuiteti, ki jo tak koncept ustvarja, zoperstavlja koncepte kontinuitete – govornice in recitativa. Diskontinuiteto, ki je posledek znakovnega pogleda na govornico, razume kot raztrganje oziroma razstavljanje nepretrganega toka izjavljanja, ki ravno z nepretrganostjo, dinamično fluidnostjo (ki jo mora poetika, kolikor je to mogoče, konceptualno in analitično zgrabiti) pomenja na vseh diskurzivnih ravneh. Diskontinuiteta

tako pomeni tisti pristop, ki izjavljanje oziroma diskurz cepi na posamične diferencialne enote: na fonem, besedo, stavek, serijo, na obliko in vsebino, na retorične figure itd. Metodološko to seveda pomeni tudi cepitev na jezikoslovne discipline; leksiko, semantiko, sintakso, fonetiko, stilistiko itd. Še na višji ravni pa cepitvena logika pelje vse do globalne diferenciacije (razsvetljenskih) kategorij znanosti, morale in estetike.

Paradigma znaka po Meschonnicu ne (z)more misliti kontinuitete zgodovinskosti med govorico in subjektom, kontinuitete zgodovinskosti med telesom, gesto, glasom ter ritmom in prozodijo, ki udejanjata telesnost v izjavljanju in ustvarjata vsakokratno singularnost posameznega diskurza (*La rime* 106). T. i. kontinuiteto Meschonnic opredeljuje kot obliko – pomen in govorico – telo, kot ritmično in prozodično semantiko. Njen koncept-dvojček je recitativ, ki udejanja kontinuiteto pesmi in je maksimalna subjektivizacija govornice (*Politique* 190) ter pomeni delovanje govornice preko specifične serialne semantike: ritmične in prozodične paradigmatske, verig pomenjanja v smislu sosledja konzonantno-vokalnih serij, ki ustvarjajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi (*Politique* 17). Tako pojmovane subjektivacije pesmi pa ne gre zamenjevati s psihologijo subjektivnosti, v katero so, ugotavlja Meschonnic, še vedno vpete nekatere teorije in (avto)poetike.

Rekonceptualizacija ritma

Poetika diskurza, ki je tudi teorija ritma, ne transformira le tradicionalnega jezikoslovnega in literarnovednega pogleda na ritem, temveč snuje zgodovinsko antropologijo ritma. S tem ko ritem postavi za glavni koncept poetike diskurza, pa Meschonnic omogoči prehod od lingvistike izjavljanja v poetiko izjavljanja, in sicer s konceptom pesmi, ki po Meschonnicu lahko največ pove o delovanju ritma v vsem oziroma vsakem, ne le pe-semskem, diskurzu.

Meschonnic snuje svojo antropološko teorijo ritma na kritiki metafizike ritma in izhaja iz Benvenistovih dognanj o predsokratskih pojmovanjih ritma (gl. *Problemi* 352–361). Benveniste namreč v spisu *Pojem ritma v njegovem jezikovnem izrazu* (1951) ugotavlja, da se je šele s Platonom razvilo razumevanje ritma kot simetrije. Šele odtlej je bil ritem na temelju zakonitosti števil podvržen meri in v luči metafore o ritmu valov utemeljen na skladni izmenjavi različnih entitet – kot enakomerno gibanje, ponavljanje intervalov. Predsokratska pojmovanja ritma, ki jih Benveniste zasledi zlasti pri Heraklitu in Demokritu, pa so temeljila na povsem drugačnem razumevanju ritma kot oblike, natančnejše kot posebnega načina pretakanja oblike, »izoblikovanosti brez stalnosti ali naravne nujnosti«, »razporeditve, ki jo je

mogoče vsak trenutek spremeniti» (Benveniste, *Problemi* 358). Meschonnic v teh dognanjih vidi nujnost drugačne teorije ritma, in sicer teorije ritma diskurza, ki ni ritem jezika niti ritem glasbe. Na podlagi predsokratskih razumevanj izpelje idejo o ritmu diskurza kot organizaciji gibajočega, ki zajema tudi periodičnost, simetrijo, alternacijo. Od tod sledi, da ritem ne more biti več koncipiran kot ena od podkategorij forme, temveč kot konfiguracija celote (*Critique* 70). Navedimo daljšo definicijo ritma:

Ritem v govorici definiram kot organizacijo obeležij, s katerimi pomenjevalci proizvajajo specifično semantiko, ki se razlikuje od leksikalnega pomena in jo imenujem pomenjanje: gre za vrednosti, ki so lastne posameznemu diskurzu in zgolj njemu. Ta obeležja se pojavljajo na vseh »ravneh« jezika: akcentuacijskih, prozodijskih, leksikalnih, sintaktičnih. Medsebojno in skupaj ustvarjajo paradigmatiko in sintagmatiko in s tem nevtralizirajo pojem ravni. V nasprotju z značilno redukcijo pomena na leksiko je pomenjanje lastno vsemu diskurzu – je v vsakem soglasniku, v vsakem samoglasniku –, ki kot paradigma in sintagma proizvaja serije. Zato so pomenjevalci tako sintaktične kot prozodične narave. Pomen torej ne izhaja več iz besed v leksikalnem smislu. V ožjem pomenu je ritem akcentuacijski, in se razločuje od prozodije, ki je vokalno-konzonantna organizacija. V širšem pomenu pa zajema tudi prozodijo. V primeru glasnega govora pa tudi intonacijo. S tem ko organizira pomenjanje in pomen [signification] diskurza, je ritem sama organizacija diskurza. (*Critique* 216–217)

Ritem je temeljni antropološki element diskurza in krovni množstveni pomenjevalec. Pri tem je pomembno, da konstituira tako konfiguracijo izjavljanja kot izjave. Postavljen je kot radikalno nasprotje znaka, saj kaže, da pesmi ne sestavljajo le znaki. Ritem torej konstituira govorico, ne kot jezik, temveč kot diskurz; ne kot znak, temveč kot pomenjanje onstran znaka. Ker presega vse znake, ritem zajema govorico v vsem, kar je v njej telesnega, in, rečeno z Merleau-Pontyem, medtelesnega. Teorija ritma – govorice – subjekta tako presega teorijo komunikacije. S tem pa ima po Meschonnicu moč, da mišljenje

pomena kot totalitete in enotnosti resnice preusmeri k pomenu, ki ni več totaliteta, ne enotnost ne resnica. Enotnosti ritma namreč ni, kajti edina enotnost ritma bi bil diskurz, kot vpis subjekta vanj ali celo subjekt sam. Ta enotnost pa je lahko le fragmentirana, odprta, nedoločna. (*Critique* 73)

Meschonnic loči tri kategorije ritmov: jezikovni ritem, ki je ritem posameznega jezika – ritem besede ali stavka; retorični ritem, ki se spreminja glede na kulturne tradicije, registre in stilistična obdobja, in poetični oziroma literarni ritem, ki je »organizacija pisave«. S prvo se ukvarja lingvistika, z drugo retorika, s tretjo poetika. Prvi kategoriji ritma sta vselej prisotni, torej sta univerzalni, zadnja pa se vzpostavi le v literarnem delu.

Subjekt v poetiki diskurza

Taka teorizacija ritma ima temeljne implikacije tudi za mišljenje subjekta pesmi, in sicer do te mere, da za Meschonnica sploh ne more biti teorije ritma brez teorije subjekta, niti teorije subjekta brez teorije ritma. Kot je pokazal Benveniste, je govorica konstitutivni element subjektivitete, najbolj subjektivni element govornice pa je za Meschonnica ritem (*Critique* 71). Teorija govornice (in ritma) se tako izkaže tudi za privilegirani teren za teorijo subjekta. Prenovljen koncept ritma tedaj sproži tudi rekonceptualizacijo subjekta. V ožjem smislu gre za konceptualizacijo pesemskega subjekta, ki se navezuje na širšo teorijo subjekta. (Meschonnicovski) ritem je namreč organizacija subjekta kot diskurza v njegovem diskurzu in z njim (*Critique* 217). Kajti literatura, še posebej pa pesem, postane specifična praksa ritma šele s tem oziroma zato, ker je specifična praksa (specifičnega) subjekta. V zgodnejših Meschonnicovih delih se zdi subjekt pesmi mišljen na križpotju psihoanalize, sociologije in lingvistike, sčasoma pa se Meschonnicova teoretizacije subjekta pesmi, ki je ponekod imenovan tudi subjekt pisave, vse bolj oddaljuje od vseh drugih koncepcij subjekta. Meschonnic namreč uvidi nujnost postuliranja subjekta pesmi oziroma dejavnosti pesmi kot specifičnega subjekta

ki ni ne (Saussurjev) subjekt jezika, ne (Marxov) subjekt ideologije, ne (Benvenistov) subjekt izjavljanja, niti ne-subjekt psihoanalize, ki ostaja psihologija globin [...] Je subjekt pomenjanja kontinuitete. [...] Ta subjekt povzroči, da se sproži subjektna funkcija, ki je odnos branja, vpisanega v pisavo, zaradi česar etika ni zunaj poetike, temveč je implicirana v njej. Z etiko pa tudi politika. (*Politique* 129)

Vidimo, da gre v tej teoriji za mišljenje pluralnosti funkcij subjekta, ki se med drugim naslanja tudi na Foucaultovo tezo, da ne moremo govoriti o absolutnem subjektu, temveč zgolj o subjektu česa (Foucault 818). Meschonnic v svojih zadnjih delih našteje celo dvanajst subjektov, ki jim prida še trinajstega – subjekt pesmi. Znotraj takega razumevanja je individuuum zgodovinski in kulturni pojem, ki spada v področje zgodovin in filozofij individualizacije – gre torej za filozofski pojem (unitarnega) subjekta in sociološki pojem individuuma –, subjekt (v smislu subjekta izjavljanja) pa je ahistorična jezikovna univerzalija, ki obstaja povsod, kjer obstaja govorica; je lingvistični, literarni in antropološki pojem. Kot tak je, kot smo videli že pri Benvenistovi teorizaciji, predvsem odnos, relacija jaz – ti. Za Meschonnica je tak subjekt radikalno zgodovinska dialektika singularnega in družbenega. Meschonnic s tem prevzema in nadgrajuje Benvenistovo tezo, da se v subjektiviteti v govorici izniči razlika med individuuumom in družbo.

Ena od implikacij postuliranja subjekta pesmi je tudi distanca, ki jo poetika diskurza zavzema v razmerju do psihoanalize kot vodilne »sodobne znanosti o subjektu«, pa tudi kot ene od dominantnih oblik sodobne literarne hermenevtike. Psihoanaliza po Meschonnicovem mnenju namreč ne more ničesar povedati o subjektu pesmi, saj ima sama druge cilje in druge strategije. Pri tem je bistven moment razlikovanje med delovanjem in izvorom. Poetika raziskuje delovanje subjekta pesmi, psihoanaliza, ko nastopa v vlogi literarne metodologije, pa izvaja biologizacijo in psihologizacijo literature, s tem ko proučuje izvorne dispozicije subjekta. Poetika pravzaprav ne sprejema niti ne zavrača konceptov psihoanalize, temveč se od njih distancira, ker zanjo niso uporabni. S stališča poetike diskurza je osnovni problem psihoanalize predvsem dejstvo, da psihoanalizi manjka teorija diskurza in teorija ritma, na kateri bi se naslonila, ter je zato obsodena na neuspeh. Poetika s svojimi koncepti psihoanalitične transformira: ritem, definiran kot organizacija subjekta v tekstu, namreč nevtralizira razliko med zavednim in nezavednim s tem, ko intenco in pomen teksta nadomesti z generaliziranim pomenjanjem. Nezavedno se v pesmi ne manifestira v obliki lapsusov, zdrsov, itd., kakor v lacanovskem izjavljanju, temveč se razgalja in s tem povsem nevtralizira. Ta nevtralizacija pa je povzdignjena na raven sistema. Pesemsko nezavedno je torej nekaj drugega kot psihoanalitično nezavedno in ritem v poetiki še zdaleč ni razumljen kot nezavedno teksta (gl. *Politique* 92–93). Poleg tega ključna razlika med poetiko in psihoanalizo tiči v dejstvu, da se Lacanov postulat, da je nezavedno strukturirano kot govorica, utemeljuje v teoriji znaka, torej na dvojni artikulaciji govornice, na označevalcu in označencu. Meschonnic pri tem pokaže, v kolikšni meri Lacanovo razumevanje govornice izhaja iz Hegla in Heideggerja in da njegov koncept diskurza in govornice pravzaprav ustreza Jeziku Heideggerja, Gadamerja in drugih filozofov, in ne Benvenistovem diskurzu in izjavljanju. Ritem, ki je organizacija pomenjanja subjekta v diskurzu, pa, kot smo videli, razdira koncept znaka.

Podlaga oziroma odskočna deska za Meschonnicovo mišljenje subjekta pesmi ostaja predvsem Benvenistov subjekt izjavljanja, ki se s prehodom v poetiko izjavljanja transformira in razširi. Zato je pri Meschonnicovi konceptualizaciji subjekta pesmi potrebno upoštevati vse elemente, ki sem jih obravnavala v zvezi z Benvenistom. Pesemski subjekt se ustvarja v kontinuiteti diskurza, ki ga konfigurira, vendar se ne artikulira, tako kot pri Benvenistu, le v izjavnem aparatu govornice, v artikulacijskih mestih subjekta izjave in izjavljanja ter v drugih deiktikah, temveč v vsem diskurzu. Kaj torej implicira prehod od Benvenistove lingvistike izjavljanja v Meschonnicovo poetiko izjavljanja? V pesemskem diskurzu se Benvenistov jaz izjavljanja, ki je vsakič momentalen in vselej izmenljiv,

razširi z izjavnega aparata na organizacijo celotnega sistema diskurza. V tej koncepciji je (literarni, predvsem pesemski) diskurz povzdignjen, spremenjen v konfiguracijo subjektivitete v smislu sistema vrednosti, kakor sta bila pojma predstavljena zgoraj. Subjektiviteta teksta po Meschonnicu izhaja iz transformacije pomenov in vrednosti v jeziku v vrednosti v diskurzu kot vsakič edinstvenem dogodku izjavljanja, in sicer na vseh ravneh ter v neločljivi zvezanosti ritma in subjekta.

Benvenistov postulat je, da se individuuum v diskurzu vsakič znova subjektivizira. Pri konceptualizaciji literarnega diskurza, predvsem pesmi, naredi Meschonnic korak dlje s postulatom, da literarno delo v sebi nosi moč hipersubjektivitete, ki sproži transsubjektivacijo. O subjektu pesmi kot transsubjektu je namreč mogoče govoriti le, ko pride do transformacije subjekta pisave v subjekt ponovnega izjavljanja. Za Meschonnicu je vsak pesemski dogodek namreč vsakokratni »izum« subjekta. Pesem izumlja vedno nove subjekte, kolikor in kadar je transformacija oblik življenja z oblikami govorice in obratno. Kot smo videli, je subjekt pesmi ireduktibilno zvezan z ritmom, ki ga sam proizvaja in se z njim subjektivizira. Ritem kot kontinuiteta diskurza ima pri tem transsubjektivnem naboju lastnost vrednosti v Meschonnicovem smislu; kot krovni množstveni pomenjevalec ritem mobilizira množstvenost logik pomenjanja na vseh ravneh diskurza in v sebi nosi (potencialne) subjektivacijske impulze na ravni sistema pesmi. Z ritmom se (posamezni ali kolektivni) individuuum subjektivizira v pesemski subjekt, zato je pesemski subjekt ena od nepogrešljivih družbeno-kulturnih in zgodovinskih oblik individuuma (*Politique* 359). Vidimo, da iz tega očitno sledi, da je zgodovina ritma v posamičnih opusih in zgodovinskih formacijah tudi zgodovina individuuma v njegovem postajanju v (pesemski) subjekt. Tudi ritem je zgodovinski, kulturn in družben; sprememba v ritmični paradigmi (v literaturi, a ne le v njej), kriza starih vzorcev in pojavitev novih v posamičnih zgodovinskih formacijah pomenijo tudi nov odnos individuuma in družbe. Analize ritmov v tej perspektivi pomenijo analize subjektivitete pesmi.

Generalizirana (trans)subjektivacija v pesmi

V svoji teoriji ritma Meschonnic govori o *generalizirani semantiki*, z našega vidika pa bi lahko rekli, da gre za konceptualizacijo *generalizirane subjektivacije* pesemskega diskurza. Iz vseh Meschonnicovih postavk tudi izhaja, da ni mogoče govoriti o enostnem pesemskem subjektu. Vsi elementi poetike diskurza tudi razdirajo tradicionalni literarno-morfološki koncept lirskega subjekta in zaokrožajo ter dopolnjujejo Benvenistova, Bahtinova in Foucaultova dognanja o pluralnosti subjektnih instanc v (literarnem, pesemskem, vsakda-

njem) diskurzu. Meschonnic postulira, da subjekt pesmi drugače, kot to velja za subjekt psihoanalize, uhaja konceptu *cogita*, enotnega subjekta zavesti in razuma (*Critique* 100). Ne gre namreč za razklan subjekt, temveč za množstven subjekt. Sklenemo lahko, da se tak množstven subjekt v pesemskem diskurzu artikulira generalizirano, z različnimi poudarki na različnih artikulacijskih mestih, ki niso zgolj izjavna mesta in so podvržena radikalni zgodovinskosti, torej se v vsakem novem dogodku pesmi drugače realizirajo.

Z vidika našega namena, da bomo v prihodnje na podlagi sinteze tukaj obravnavanih in še nekaterih drugih referenc (Bahtin, Frank, Michon) poskusili predlagati rekonceptualizacijo lirskega subjekta, naletimo na zagato: iz Meschonnicovih postavk sledi, da koncept generalizirane subjektivizacije, ki predpostavlja nevtralizacijo diskurzivnih ravni, prepoveduje oziroma nasprotuje – četudi hevrističnim – poskusom imenovanja artikulacijskih ravni pesemskega subjekta. Vendar vsaj delni metodološki paradoks te poetike tiči ravno v dejstvu, da kljub konceptualizaciji generaliziranega pomenjanja in subjektivacije diskurza, ki ravni nevtralizirata, ravni pomenjanja vendarle mora opredeliti, četudi se njeno izhodišče bori proti logiki diferenciacije, utemeljene na jezikovnem znaku. To delno dvomnost in z njo povezan zadržek velja upoštevati tudi pri nadaljnjem premisleku o subjektivni konfiguraciji pesmi, ki bi se naslonil na teoretski okvir Meschonnicove poetike. Prenovitev koncepta lirskega subjekta v smeri širitve bi namreč (vsaj deloma) izgubila svoj smisel, če ne bi obravnavala odnosov med različnimi artikulacijskimi polji subjektivitete. Navsezadnje to počno tudi Meschonnicove praktično-analitične študije posameznih opusov, denimo Hugoja, Baudelaira, Rimbauda, Apollinaira, Éluarda in drugih, ki so praktični gradnik poetike.

Meschonnic poudarja nujnost razlikovanja med individuomom in (pesemskim, literarnim) subjektom, vendar na neki drugi ravni, onstran trivialnih debat o identičnosti avtorja in lirskega subjekta. V tem sledi tudi avtopoetološkimi spoznanjem samih pesnikov o nujnosti razlikovanja subjekta umetnosti in individuuma, kakor se pojavljajo na primer pri Nervalu, Baudelairu, Rimbaudu, Bloku, Pasternaku, Eliotu, Valéryju, Proustu, Pizarnikovi in drugih. Z zornega kota te razprave poetika diskurza ne predstavlja zgolj literarno-teoretskega, temveč tudi filozofsko-lingvistični in antropološko-sociološki argument za prenovitev pojma lirskega subjekta, s katerim je v tradicionalni literarni teoriji izenačen subjekt v pesmi. Meschonnicova teorizacija ima torej veliko širši in daljnosežnejši spoznavni domet, saj omogoči postavitev prenovljenega literarnoteoretskega koncepta (pesemskega in literarnega nasploh) subjekta v splošni kontekst govornice, družbe in zgodovine. Transformativno tezo, ki je bila predvsem v modernejši literarni teoriji reducirana in s tem trivializirana na vprašanje

oziroma na polemiko o avtorskem subjektu v psihologističnih okvirih in onkraj njih, radikalizira in razširi tako, da postulira pesemski subjekt kot enega od subjektov v zgodovinski-antropologiji množstvenega subjekta, kakor so jo v začetki snovati G. Simmel, B. Groethuysen, J.-P. Vernant in kasneje M. Foucault (gl. Michon *Fragments* 15–61). Meschonnicova ključna gesta je pritegnitev umetnosti in njenega subjekta v splošno teorijo subjekta, govornice, družbe in zgodovine, kot neločljive množstvene teorije.

V Meschonnicovem mišljenju premise o subjektivaciji v govornici in njenem prenosu na pesem, pesemska subjektiviteta ni več le lirski persona, tradicionalno pojmovani lirski subjekt, temveč transsubjekt, jaz – ti izjavljanja, ki se razširi na ves diskurz; je subjekt dejavnosti pesmi, ki iz »celotnega teksta naredi jaz in v svojem procesu transformira tudi bralčev jaz« (*Politique* 192). S tem se dogaja tudi radikalno historična, transhistorična in transsubjektivna po-etika poezije. Meschonnicova etika poetike implicira dialoškost; identiteta (ki vključuje diferenco) se zgodi šele v stiku z drugostjo. Meschonnicov koncept hipersubjektivnosti pesmi kot subjektivizacijskega naboja pesmi, ki vzpostavlja transsubjektivnost, združuje intersubjektivnost in zgodovinskost, ki sta tudi temelj Bahtinove koncepcije dialoškosti.

Meschonnicova poetika se načelno izreka za nedovršenost. To je posledica spoznanja, da je teorija literature vedno v iskanju teorije, ki se razvija sočasno s prakso in ni zaključen sistem in še manj torba z analitičnimi orodji, temveč je tudi sama bistveno zgodovinska. Poetika pesemskega subjekta je tako lahko le negativna poetika (*Politique* 189; *La rime* 442–443): to je smiselni napotek, možen korektiv in svarilo pred poskusi rigorozne formalizacije koncepta subjekta v pesmi. Koncept, ki uhaja identitetni logiki, je nemogoče obravnavati do kraja identitetno. Je vendarle mogoče s širokimi in ohlapnimi potezami imenovati in opisati moduse njegovega pojavljanja in zlasti delovanja, ne da bi ga s tem bilo moč docela opredeliti v njegovi neujemljivosti, ki je posledica njegove vsakokratne singularnosti in neponovljivosti?

OPOMBE

¹ Med vidnejšimi Meschonnicovimi učenci in nadaljevalci njegove »skupne teorije« na različnih področjih velja med drugim omeniti G. Dessonsa, P. Michona, S. Martina, A. Bernardeta, raziskovalce, ki delujejo v mednarodni skupini *Polart (Poétique et politique de l'art)*, ki raziskuje odnose med umetnostjo, govornico in družbo.

² V slovenski terminologiji sta se, kot vemo, za dvojico *signifié-signifiant* uveljavila prevedka *označenec-označevalec*, *signifiance* pa se večinoma prevaja kot *označevanje*, včasih tudi *pomenjanje*. V okviru Meschonnicovega koncepta *signifiant* je prevedek *označevalec* popolnoma nesmiseln, saj je koncept *signifiant* kritika reprezentacijsko-mimetične in instrumentalne logike govornice kot označevanja že obstoječih stvari, pojmov in predstav. (Prav s tega zornega kota se mi zdi problematičen tudi splošno uveljavljeni grozd prevedkov *označevanje*,

označevalec, označeneec, saj hote ali nehote implicira instrumentalistično pojmovanje govornice.) Obenem pa z odločitvijo za drugačen izraz (*pomenjevalec* namesto *označevalec*) v primeru Meschonnicovega *signifiant* nakažemo tudi razliko s poststrukturalističnim konceptom (drsečega) označevalca, četudi gre v izvorniku obakrat za izraz *signifiant*.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Estetika in humanistične vede*. Prev. H. Biffio et al. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.
- Balžalorsky, Varja. »Jaz je Drugi: subjekt pesmi v procesu, subjekt v procesu pesmi = I is Someone else: The Subject of a Poem in Process, Subject in the Process of a Poem« *Avtor: kdo ali kaj piše literaturo? = The Author: Who or What Is Writing Literature*. Ur. Vanesa Matajc, Gašper Troha. *Primerjalna književnost* 32. 3 (2009) 111–126.
- — —. »Mirages d'identités et de différences : remarques à propos du sujet lyrique« *Studii si cercetari filologice. Seria limbi romanice (Philological Studies and Researches. The Romance Language Series.)*, 10.1 (2011). 98–112.
- Benveniste, Émile. *Baudelaire*. Ur. in transkribirala Ch. Laplantine. Limoges: Lambert Lucas, 2011.
- — —. *Problèmes de linguistique générale I*. Pariz: Gallimard, 1972. [= *Problemi splošne lingvistike I*. Prev. I. Žagar in B. Nežmah. Ljubljana: Studia humanitatis, 1988.]
- — —. *Problèmes de linguistique générale II*. Pariz: Gallimard, 1974.
- Chiss, Jean-Louis, Dessons, Gérard, ur. *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*. Pariz: Honoré Champion, 2000.
- Dessons, Gérard. *Émile Benveniste, l'invention du discours*. Pariz: In press, 2006.
- Dessons, Gérard, Martin, Serge, Michon, Pascal, ur. *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Pariz: Éditions in Press, 2005.
- Dessons, Gérard, Meschonnic, Henri. *Traité du rythme, des vers et des proses*. Pariz: Armand Colin, 2008 (1998).
- Ducrot, Oswald. *Izrekanje in izročeno*. Prev. J. Šumič-Riha. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1988.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits I*. Pariz: Gallimard, 1995.
- Frank, Manfred. *Kazivo i nekazivo. Studije o njemačko-francuskoj hermenentici i teoriji teksta*. Prev. D. Domic. Zagreb: Naklada MD, 1994.
- Humboldt, Wilhem von. *O različnosti človeške jezikovne zgradbe*. Prev. A. Leskovec in S. Krušič. Ljubljana: Nova revija, 2006.
- Laplantine, Chloé. *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*. Limoges: Éditions Lambert Lucas, 2011.
- Meschonnic, Henri. *Célébration de la poésie*. Lagrasse: Verdier, 2001.
- — —. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- — —. *États de la poétique*. Pariz: PUF, 1985.
- — —. »La force dans le langage« *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*. (ur. J. L. Chiss in G. Dessons) Pariz: Honoré Champion, 2000.
- — —. *La rime et la vie*. Pariz: Gallimard, 2006 (1989). (Folio Essais)
- — —. *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard, 1975.
- — —. »Le sujet comme récitatif et le continu du langage« *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. 13–17.
- — —. *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- — —. *Pour la poétique III. Une parole écriture*. Pariz: Gallimard, 1973.
- — —. »Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style« *Langages* 29.118 (1995): 31–55.

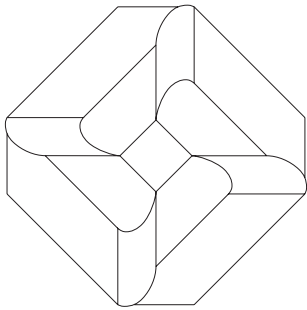
- Michon, Pascal. *Fragments d'inconnu*. Pariz: Cerf, 2010.
- — —. »Poétique restreinte, poétique généralisée« *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*. (Ur. J. L. Chiss in G. Dessons) Pariz: Honoré Champion, 2000. 23–37.
- — —. »Vivre dans le langage« *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. Pariz: Éditions in Press, 2005. 55–66.
- Schleiermacher, Friedrich. *Hermeneutics and criticism and other writings*. Ur. in prev. A. Bowie. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, 1998.
- Vološinov, Valentin Nikolajevič. *Marksižem in filozofija jezika. Temeljni problemi sociološke metode v znanosti in jeziku*. Prev. M. Kržan. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2008.

Éléments de la linguistique de l'énonciation d'Émile Benveniste et de la poétique du discours d'Henri Meschonnic et leur portée pour la reconceptualisation du sujet lyrique

Mots clés : linguistique / poésie / le sujet lyrique / théorie de discours / le langage / le rythme / Benveniste, Émile / Meschonnic, Henri

S'inscrivant dans le projet de repenser la subjectivité poétique, cette étude aborde les axes conceptuels de la linguistique de l'énonciation d'Émile Benveniste et de la poétique du discours d'Henri Meschonnic. Il s'agit de deux théories qui constituent un fondement puissant et fructueux pour la reconceptualisation de la vieille notion du sujet lyrique qui, dès que l'on entre dans le paradigme du discours, n'est plus opérative. Subjectivation dans le langage, théorisation du discours en tant qu'énonciation, distinction entre le sémantique et le sémiotique, ce sont les concepts principaux de Benveniste qui permettent aussi une théorisation de littérature que le linguiste n'a pas développée, au moins dans ses œuvres achevées et publiées de son vivant. Ils ont cependant ouvert la voie à la poétique du discours et la théorie du rythme d'Henri Meschonnic où le sujet du poème, qui est essentiellement un *transsujet* irréductiblement lié au rythme en tant que signifiant majeur de la signifiante généralisée du poème, vient prendre la place centrale dans le projet d'une théorie générale du langage, du sujet, de la littérature et de la société.

Kritike



Začetki ekspresionizma v kratki pripovedni prozi

Jožica Čeh Steger: Ekspresionistična stilna paradigma v kratki pripovedni prozi 1914–1923.

Maribor: Filozofska fakulteta, Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, 2010. (Mednarodna knjižna zbirka Zora; 69). 221 str.

Blaž Zabel

Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16, SI-1000 Ljubljana
blaz.zabel@pef.uni-lj.si

S preučevanjem slovenskega literarnega ekspresionizma so se do sedaj ukvarjali številni raziskovalci. Med pomembnejšimi je potrebno omeniti Janka Kosa z delom *Primerjalna zgodovina slovenske literature* (1987) in literarni leksikon Lada Kralja *Ekspresionizem* (1986). Med sodobnejšimi raziskovalci pa izstopa predvsem Gregor Kocijan z monografijama *Slovenska kratka pripovedna proza 1892–1918* in *Slovenska kratka pripovedna proza 1919–1941*, v katerih je bibliografsko popisal celotno kratkoprozno literarno produkcijo med letoma 1892 in 1941, biografsko in vsebinsko pa je to obdobje analiziral v treh člankih, objavljenih v *Slavistični reviji*, z naslovi *Kratka pripovedna proza v prvih treh povojnih letih (1919–1921)*, *Slovensko kratko pripovedništvo 1922–1924 (starejših generacij)* in *Kratka pripovedna proza v triletnju avantgardnih poskusov 1922–1924*. Edino samostojno monografijo o slovenski ekspresionistični pripovedni prozi je napisala Bojana Stojanović Pantović in nosi naslov *Morfologija ekspresionističke proze*. V to skupino raziskav se vpisuje tudi Jožica Čeh Steger s svojo monografijo *Ekspresionistična stilna paradigma v kratki pripovedni prozi 1914–1923*.

Raziskovalka temeljito preuči slovensko kratko pripovedno prozo (upoštevajoč tudi pesem v prozi) med leti 1914 in 1923. Pri tem se osredotoči zgolj na tiste avtorje in njihova dela, pri katerih prevladujejo ekspresionistične stilne prvine – z izjemo proznih del Stanka Majcna in Marije Kmet, ki so predstavljena v celoti »z namenom, da bi prikazali za ta čas še zmeraj značilno prisotnost iztekajočih se smeri in stilov moderne« (10). Ker so se raziskovalci ekspresionistične kratke proze tradicionalno osredotočali predvsem na zrelo obdobje ekspresionizma (1924–1930), so avtorji, kot so Ivan Pregelj, Miran Jarc, Slavko Grum in Srečko Kosovel, precej bolj raziskani. Avtorica monografije je zato obdobje raziskovanja zamejila z letnicama 1914 in 1923, saj je književnost tega časa na splošno manj znana in predvsem manj raziskana. Prav na podlagi »ugotovljenih stilnih premikov« je Jožica Čeh Šteger začetek ekspresionizma v slovenski kratki prozi pomaknila v leto 1914 in tako približala »začetek sloven-

ske ekspresionistične proze še neposredneje v bližino nemškega oziroma srednjeevropskega ekspresionizma» (11). Leto 1923 zaznamujeta predvsem umik vojne tematike in smrt najizrazitejšega pisatelja zgodnje ekspresionistične proze Andreja Čeboklija. Pri svojih analizah je raziskovalka uporabljala zbrana ali izbrana dela, izbore in samostojne zbirke, posebno pozornost pa je namenila revijalnim objavam v *Domu in svetu*, *Ljubljanskem zvonu*, *Slovanu*, *Treh labodih*, *Rdečem pilotu* in *Slovenskem narodu*.¹ Preučevanje revijalnih objav, med katerimi so le nekatere kasneje tudi tako ali drugače izšle v knjižni obliki, ima velik doprinos za razumevanje začetkov slovenskega ekspresionizma v kratki pripovedni prozi. Tako Jožica Čeh Steger v svojem delu predstavi nove ugotovitve glede začetkov ekspresionističnega stila v slovenski kratki prozi, s tem pa v središče pozornosti postavi nekatere manj znane avtorje, ki so svoja dela izdajali predvsem revijalno, vendar imajo kljub temu velik pomen pri začetkih slovenskega ekspresionizma v kratki pripovedni prozi.

V uvodu avtorica kratko in jedrnato opredeli glavne značilnosti ekspresionističnega literarnega obdobja, pri čemer posebej izpostavi ugotovitve preučevanja ekspresionizma v kratki prozi in preučevanja literarnega stila ekspresionističnih besedil. Pri tem se sklicuje na nekatere tradicionalne slovenske (Janko Kos, Lado Kralj, Boris Paternu, Helga Glušič, Franc Zdravec), nemške (Sigmund Freud, Alfred Döblin, Carl Einstein, Walter H. Sokel) in italijanske (Marinetti) razprave. Čeprav je bila kratka proza pri raziskovalcih ekspresionistične literature, ki so se posvečali predvsem poeziji in dramatik, do nedavnega precej zapostavljena, nas »pregledi obsežnih kratkoproznih virov [...] prepričujejo, da je njena produkcija obsežna, skorajda sočasna s poezijo in dramatikom« (17), in zato vredna pozornosti.

Med starejšimi teoretiki ekspresionističnega stila raziskovalka izpostavi Alfreda Döblina in Carla Einsteina. Prvi je začetnik »kino« oziroma telegrafskega stila, ki ga je sam tudi programsko opredelil. Njegove značilnosti so »zaporedje in hitra menjava posameznih slik brez komentarja in miselne analize ter besedna redukcija. Stilne značilnosti je nato povezal s pripovedno perspektivo in strukturo pripovedi, zahteval odpravo pripovedovalčevih komentarjev, zgoščen jezik, ukinitvev podredu zvez oziroma razlagalnih in pojasnjevalnih razmerij pa tudi okrasnih primer« (21). Po drugi strani je Carl Einstein nasprotoval mimetičnosti ter zagovarjal predvsem fantastično alegorijo, aforijo in refleksijo, ki tekst pretrga s komentarji in poudarja intelektualistično plat literature.

Poseben vpliv na tematiko in stil ekspresionizma je imel Sigmund Freud s svojim delom *Interpretacija sanj*. Kot Jožica Čeh Steger povzema ugotovitve Walterja H. Sokla, »ekspresionist prodira v temne, nezavedne

plastu duševnosti skozi podobe in dramatične scene, pri katerih meja med notranjostjo in zunanjim svetom pade kakor v sanjah» (25). Zato igra posebno vlogo metaforika barv, ki niso »več povezane z empiričnim predmetom oziroma čustveno predstavo«, ampak dobijo »prevladujočo ekspresivno funkcijo in so pogosto fantastične« (25).

Za splošno teoretsko podlago pri preučevanju ekspresionistične proze in predvsem ekspresionističnega stila se raziskovalka opre na sodobne raziskave Hansa-Georga Kemperja in Silvia Viette. Ta raziskovalca sta v svoji monografiji *Expressionismus* podrobneje opredelila tudi glavne slogovne in tematske značilnosti ekspresionistične književnosti. Za to literarno obdobje, ki je sicer zelo heterogeno, je značilna kriza in disociacija modernega subjekta ter njegova ponovna preroditev, zato v metaforiki pogosto prihaja do popredmetenja subjektov in personifikacije objektov.

Obenem Jožica Čeh Steger ne pozablja na družbene spremembe (predvsem krutost in nesmiselnost prve svetovne vojne), ki so vplive tako na pojav nove stilne paradigme kot na tematiko ekspresionistične literature. Za dokazilo in pojasnitev raziskovalka predstavi življenja slovenskih pisateljev, ki so bili skoraj vsi tako ali drugače vpleteni v vojno dogajanje. Med drugimi so kot vojaški obvezniki ali prostovoljci delovali Ivan Cankar, Stanko Majcen, France Bevk, Ivan Dornik, Narte Velikonja, Juš Kozak, Jože Cvelbar, Milan Fabjančič, Angelo Cerkvénik, Anton Podbevšek in Andrej Čebokli (33–38). Vse pa je vojna vihra temeljito zaznamovala: »Avstro-ogrsko vojsko, ki so ji pripadali, so številni občutili kot tujo, bojevali so se na različnih frontah (Bevk, Majcen, Čebokli, Podbevšek, Fabjančič, Cerkvénik), doživeli so vojno ujetništvo (Fabjančič), na bojišču izgubili življenje (Cvelbar) ali si v strelskih jarkih nakopali hudo bolezen (Čebokli)« (38).

Po uvodni opredelitvi ekspresionizma in njegovih stilnih značilnosti se avtorica posveti stilni analizi objavljenih kratkoproznih del, ki so nastala med leti 1914 in 1923. Svojo analizo prične z revijo *Dom in svet* in krogom okoli Izidorja Cankarja, ki je, čeprav ni bil naklonjen ekspresionizmu, s svojo odprtostjo pri urednikovanju »prebudil mladi rod slovenskih pisateljev« (40). Kot uvod v ekspresionistično kratko prozo raziskovalka izpostavi protivojno zbirko pripovedi *Podobe iz sanj* Ivana Cankarja. Za pripovedi te zbirke ugotavlja, da »se s strukturnim modelom sanj, tematiko vojne, razkrivanjem etičnih razsežnosti duše, globinsko dihotomijo in distorzičnostjo na ravni likov kakor tudi nelepo in hiperbolizirano metaforiko vpisujejo v začetek slovenske ekspresionistične kratke pripovedne proze, čeprav po drugi strani še zmeraj deluje tudi načelo simbolistične lepote« (50). Analiza metaforike pri Francetu Bevku, Ivanu Dorniku (ki ga odlikuje tudi značilna poetika notranjega očesa) in Narteju Velikonji

pokaže, da so mlajši avtorji, ki so objavljali v reviji *Dom in svet*, že izraziteje vstopili v ekspresionistični stil.

Nadalje Jožica Čeh Steger preuči krog ustvarjalcev, ki so objavljali v revijah *Trije labodje* in *Rdeči pilot*. Ker je njihov najvidnejši predstavnik Anton Podbevšek že zelo dobro raziskan, avtorica obravnava zgolj dva kratkoprozna eksperimenta z naslovom *Čarovnik iz pekla* in *Plesalec v ječi*, v katerih so do določene mere prisotne ekspresionistične metafore »iz območja lepega in grdega, narave in industrijske tehnike« (103). Zaradi svoje neraziskanosti pa so veliko bolj zanimivi prav Podbevškovi sodelavci Stane Melihar, Ciril Vidmar, Jože Cvelbar in Štefanija Ravnikar. Stane Melihar vstopa v ekspresionizem predvsem tematsko, metaforično pa ni bil posebej izrazit, saj je izhajal iz Župančičeve poetike. Po drugi strani je Ciril Vidmar v svojih kratkih zgodbah metaforično izrazitejši, saj preoblikuje Murnovo metaforo drevoreda v simbolno-alegorične pomene bivanjske izgubljenosti in odtujenosti, uporablja metaforo ognja in nakopičeno rdečo barvo. Tudi Jože Cvelbar se tako kot Stane Melihar v metaforiki opre na starejšo tradicijo slovenske moderne, v kar ga je delno silil uporabljen pravljici diskurz.

Avtorica monografije je preučila tudi vojno kratko prozo Milana Fabjančiča in Angela Cerkvénika. Ker je bil Milan Fabjančič med prvo svetovno vojno vojni ujetnik, je ta tema močno zaznamovala njegovo pisanje. Pisatelj gradi na konceptualni metafori človeka kot živali ali tematici novega človeka. Pri tem uporablja epitete za toploto, rdečo barvo, podobe ognja, plamenov in zveri ter krikov, hkrati pa se naveže tudi na novozavežno podobo konjev in vlačuge Babilonke, ki jo ekspresionistično predela. Prav zaradi teh alegoričnih stilnih postopkov ter značilne metaforike se Fabjančič »vpisuje med najvidnejše ustvarjalce zgodnje ekspresionistične kratke proze pri nas« (123). Ekspresionistična kratka proza Angela Cerkvénika do nedavnega ni bila poznana. Pri avtorju je zaznati tematski premik iz zgodnejših vojnih zgodb v povojno tematiko, ki pa še vedno ostaja v območju ekspresionistične poetike. Metaforično se Cerkvénik opira na estetiko grdega, animalizacijo človeka in vizualizacijo duševnih stanj, barvno pa je omejen na črno-rdeč kontrast.

Čeprav je Andrej Čebokli najpomembnejši predstavnik zgodnje ekspresionistične kratke proze, je bila njegova literarna zapuščina prvič v celoti objavljena šele leta 1999. Pisateljeva kratkoprozna dela motivno-tematsko in stilno upoštevajo ekspresionistično poetiko, čeprav je v črticah najti nekatere sorodnosti z Ivanom Cankarjem. Čeboklijeva poetika se je namreč z uporabo telegrafskega sloga, bogate metaforike (predvsem groteskne, zvočne, barvne ali barvno-zvočne sinestezije) in fragmentiranosti stilno že izvila »lirsko meditativni in ritmično melodični paradigmi« (159).

Posebna značilnost pisateljevega opusa so tako imenovane »barakarske črtice«, kjer ima dogajalni prostor, baraka, posebno simbolno vrednost »trpljenja in smrti« (164). Tudi barvno je Čeboklijeva kratka proza zelo bogata: črna barva ostaja v območju tradicionalnega pomena smrti, pridruži se ji tudi bela, rdeča barva pa postane simbol vitalnih moči.

Poleg naštetih poglavij želim posebej izpostaviti dele raziskave, ki obravnavajo ženske pisateljice ali upodobitev ženskih likov in s tem dajejo monografiji dodatno vrednost in sodobnost. Jožica Čeh Steger na primer obravnava ženski lik, kot ga svojih pisemskih črticah opisuje France Bevk. Pri Bevku je bolj kot polarizacija med spoloma v ospredju družbena podrejenost ženske, zato je le-ta predstavljena kot izrazito čutno bitje, ki za svojo izpopolnitev potrebuje moškega. Po drugi strani Stanko Majcen postavi žensko in moškega v bipolaren odnos, saj so moški liki »čustveno okoreli, brutalni in se niti ne trudijo razumeti drhtljajev nežne ženske duše«, »lepe, vitke in otožne deklice pa bi rade ohranile čisto dušo, vendar se v svetu poželjivih in nasilnih moških vse bolj izgubljajo, padajo v prostitucijo [...], odločajo za smrt...« (75). Pisatelj je svoje nazore črpal iz dunajske moderne, ki je, predvsem pod vplivom črtičarja Petra Altenberga in Karla Krausa, oblikovala tip »femme fragile« in »femme enfant« (kot nasprotje razvpite »femme fatale«). Peter Altenberg je v svojih delih poskušal razkriti žensko dušo, ki ji je priznal posebno lepoto: ženska je edina lahko odrešiteljica moškega, tako pa odreši tudi sebe, saj je »njegova nepopolnost v resnici njena žalost« (77). Karl Kraus poveže Altenbergovo misel s prepričanjem Otta Weiningerja, ki je zagovarjal popolno ločitev moškega in ženske in s tem ozdravitev oslabiljenega moškega genija. Tako je Kraus žensko razumel kot »čutnost brez razuma« (77), vendar je njeni lepoti pripisal enakovredno vlogo kot moškemu razumu. Stanko Majcen se torej nasloni na Altenbergovo in Krausovo misel, Weiningerjevo prepričanje pa zavrača in celo ironizira. Zanj sta »moški in ženska ločena svetova, a se obenem tudi usodno privlačita [...], drug drugega ne moreta razumeti [...], ženska brani svojo individualnost, ki se kaže kot čutnost, moškega zapusti, vendar v samoti znova išče pot do njega [...], lahko se boleče zapre vase ...« (77–78).

Avtorica monografije je podrobneje preučila tudi pisateljice tega obdobja, ki v svoji kratki prozi kažejo določene ekspresionistične prvine. V reviji *Rdeči pilot* je Štefanija Ravnikar objavila šest kratkih zgodb, ki so metaforično tradicionalne in se motivno navezujejo na Ivana Cankarja, vendar pisateljica eksperimentira s strukturnim modelom pripovedi, odmikom od subjektivnosti in s poudarjeno deskriptivnostjo. Posebnega pomena je poglavje o proznem opusu Marije Kmet, ki v raziskovalnem prostoru že odmeva, na primer v antologiji *Ključ me po imenu: Izbor iz krajše*

proze slovenskih avtoric. Jožica Čeh Steger analizira obe pisateljicini zbirki – *Bilke* (1920) in *Večerna pisma* (1926), v katerih preuči podobo ženskega lika, značilno metaforiko svetlobe, rastlin, živali in barv ter izpostavi posebne secesijske značilnosti njene kratke proze. Še bolj presenetljiva je analiza njenih ekspresionističnih kratkoprozskih besedil, objavljenih v *Slovanu* med leti 1912 in 1913. Zlasti metaforika, ki ima v teh besedilih »značilnosti ekspresionizma, sledi načelom intenzitete, dinamike, deloma tudi estetiki grdega« (153), in uporaba ničejanskih idej kažejo, da »je prav Kmetova v navedenih črticah in pesmih v prozi prva uporabila ekspresionistične stilne prvine in jo je s tega vidika mogoče imeti za predhodnico ekspresionistične proze pri nas« (149).

Posebno zanimivo je tudi povezovanje literature in umetnostne zgodovine, predvsem pri iskanju vzporednic med stilno paradigmo literature in različno likovno-umetniško produkcijo. Kot primer lahko navedem odlično analizo Majcnovih interjerjev, ki so opisani kot »tipični secesijski prostori« (81), in analize pisateljevega opisa deklet, ki kažejo vzporednice z likovnimi upodobitvami v secesijskem slikarstvu. Tudi za ekspresionizem je značilen sprejem pobud iz slikarstva, ker se je slog v slikarstvu uveljavil že pred literaturo zlasti pri dveh poznanih skupinah likovnih umetnikov, imenovanih *Die Brücke* in *Der blaue Reiter*. Prva skupina se je zavzemala predvsem za deformacijo teles, odpravljanje prostorske dimenzije in vzpostavljanje prvinskih form z intenzivnimi ter komplementarnimi barvami. Skupina *Der blaue Reiter* pa je pod vodstvom Franza Marca zahtevala prekinitev povezave z resničnostjo in upodabljanje nevidne vsebine občutij, kar je vodilo do vedno večje abstrakcije. Povezava slikarstva in literature se je v našem prostoru uveljavila v revijah *Dom in svet* ter *Trije labodje*, kjer sta urednika Izidor Cankar in Anton Podbevšek poleg književnosti vključevala tudi umetniške reprodukcije. Nekateri pisatelji so celo sodelovali s slikarji pri opremljanju njihovih knjižnih izdaj ali pa so različne likovne motive evropskega slikarstva vključevali v svojo prozo.

Pozornost vzbujata tudi interpretacija Čeboklijeve proze s stališča človekovega odnosa do živali. Pisatelj v ciklu črtic z naslovom *Iz tujega življenja* tematizira človekovo nasilje nad živalmi in z lepotnimi metaforami naravo spreminja v estetski objekt. Pri tem avtor vzpostavlja »kritiko antropocentričnega pogleda na svet in človeka, ki si je vzel moč nad z vidika darvinistične teorije nižjimi bitji in si jih prisvojil v svojo last« (161), zahteva enakovrednost narave, živali in človeka ter celo ugotavlja, »da je žival boljša od človeka« (161).

Jožica Čeh Steger v svojem delu povečini upošteva vse momente obravnavanih besedil in ekspresionistične prvine išče tako na stilni kot na tematski ravni, vse skupaj pa nadgradi še s temeljito interpretacijo predsta-

vljenih metafor, simbolov, podob itd.² Vseeno pa v nekaterih delih monografije umanjka prav interpretacija. Tako na primer avtorica v podpoglavju, ki obravnava metaforiko kratke proze Ivana Dornika, predstavi natančno razdelitev različno uporabljenih glagolov (čutni glagoli, glagoli gibanja, slušni glagoli, glagoli za označevanje toplote, glagoli čustvene in miselne utesnjenosti...), hkrati pa jih ne interpretira širše. Podoben pristop se pojavlja še na nekaterih drugih mestih raziskave. Zdi se torej, da poskuša raziskovalka na nekaterih mestih različne metafore zgolj analitično popisati in opredeliti, ne da bi pokazala njihove ekspresionistične prvine, kot je to očitno v ostalih, bolj interpretativnih delih monografije.

Razprava Jožice Čeh Steger z naslovom *Ekspresionistična stilna paradigma v kratki pripovedni prozi 1914–1923* je pomemben prispevek na področju preučevanja ekspresionistične književnosti in kratke pripovedne proze. Obdobje zgodnjega ekspresionizma je bilo v Sloveniji slabše raziskano, zato ima monografija poseben pomen, predvsem v raziskovanju ekspresionističnega stila. Avtorica posebej upošteva manj znane avtorje in avtorice, ki so objavljali zgolj revijalno, in pokaže, da so imeli za ekspresionistično kratko prozo posebno vlogo. Še posebej zanimiva in kvalitetna pa je sodobnost monografije. Z obravnavo ženskih likov, pisateljic, intermedialnega preučevanja literature in umetnosti ter analizo odnosa človeka do živali in narave se razprava odpira širši problematiki in osvetljuje nekatere splošnejše probleme literarne vede.

OPOMBI

¹ Vse našete publikacije z izjemo *Treh labodov* in *Rdečega pilota* so dostopne tudi na spletni strani Digitalne knjižnice Slovenije (www.dlib.si)

² Za pojasnitev simbola, metafore in alegorije lahko bralec poseže po prvi monografiji Jožice Čeh Steger z naslovom *Metaforika v Cankarjevi pripovedni prozi*.

Maj 2013

Med literarno teorijo in književno prakso

Alojzija Zupan Sosič: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*
Maribor: Litera 2011, 231 str.

Denis Škofič

Dolnja Bistrica
denis.skofic@gmail.com

Monografijo *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu* sestavlja deset razprav, v katerih Alojzija Zupan Sosič raziskuje vlogo in pomen sodobne književnosti. Razporejene so v dva razdelka po pet razprav: prvi del, naslovljen *O književnosti*, je namenjen teoretičnim in preglednim literarnozgodovinskim razpravam, drugi del *O romanu* pa se posveča analizi izbranih slovenskih romanov. V obeh razdelkih spoznanja povezujejo podobni pristopi, metode in uvidi; od literarnozgodovinskih, literarnoteoretičnih, kulturoloških, socioloških, filozofskih pristopov do recepcijskih, literarnosmernih in žanrskosintetičnih uvidov ter primerjalne, interpretativnoanalitične, aksiološkoanalitične in semantične metode. Vse razprave te knjige so bile že objavljene v domačem in tujem znanstvenem ali strokovnem tisku, tako prenovljene razprave pričujoče knjige ne odstopajo od bistvenih spoznanj prvih natisov.

Prvi del monografije, imenovan *O književnosti*, odpira razprava *Literarnost, ponovno*, kjer avtorica poskuša odgovoriti na vprašanje »kaj je literarnost«. Nanj so poskušali odgovoriti že ruski formalisti na začetku 20. stoletja, pri nas pa so se s tem vprašanjem sistematično ukvarjali Marko Juvan, Neva Šlibar in Tomo Virk. Avtorica se v svoji razpravi delno navezuje na razumevanje literarnosti Marka Juvana v študiji *Vprašanja o literarnosti – nekaj vvodnih opažanj* (1997), in sicer da literarnost ni samo skupek notranjih ali le zunanjih značilnosti, vendar pa ne prevzema njegove glavne teze, da je literarnost učinek besedila v literarnem sistemu, ki je mogoč samo na podlagi paradigem in konvencij iz literarnega kanona. Avtorica meni, da ni samo možno, ampak tudi potrebno ločevati med literarnimi in neliterarnimi besedili, čeprav jih loči tanka meja razlikovalnosti. Sama kriterije za določanje literarnosti predstavlja skozi zavedanje o podobnosti literarnih in neliterarnih besedil ter pri tem vzporejanju upošteva dominantno oz. prevladujočo lastnost besedila. Kot osnovo za postavitev gibljivejših kriterijev literarnosti se avtorica opira na Cullerjevo združitev besedila in sobesedila za opredelitev literarnosti, vendar jo izvirno preoblikuje s premetitvijo na dinamično razmerje med dvema procesoma ali stanjema literarnosti, in sicer na razmerje med znotrajbesedilno in zunajbesedilno literarnostjo. Pri omenjeni delitvi pa ne izhaja iz njune bipolarne

nasprotnosti, ampak iz organske kontinuitete, ki je posledica njune tesne povezanosti. Kot prvo lastnost znotrajbesedilne literarnosti avtorica navaja destruktivno konstrukcijo, ki temelji na estetiki istovetnosti in nasprotnosti ter povzroča, da je literarno besedilo podobno določenemu modelu literarne tradicije, a ga hkrati zaradi svoje individualnosti že presega. Naslednja lastnost, ki je tesno povezana z destruktivno konstrukcijo, je tako imenovana univerzalnost v singularnem, kjer univerzalnost podeli literarnemu besedilu zmožnost literarne komunikacije med avtorjem, besedilom in bralci različnih časov, krajev ter družbenih sredin. K univerzalnosti v singularnem veliko prispevata tudi polisemičnost, ki omogoča različne interpretacije, pa tudi avtoreferencialnost, naravnost literature same nase in na tematizacijo lastnih obeležij. Alojzija Zupan Sosič izpostavlja, da se od vseh lastnosti znotrajbesedilne literarnosti literarna teorija in filozofija v zadnjem času največ posvečata fikcijskosti, v katero sta vključena tako bralec kot ustvarjalec. Avtorica pa tudi opozarja, da so vse prej omenjene lastnosti znotrajbesedilne literarnosti odvisne od procesov zunajbesedilne literarnosti, med katerimi predstavlja osnovni dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem literarna pogodba, ki jo Alojzija Zupan Sosič uvede po analogiji z Ecovim izrazom fikcijska pogodba. Prepoznavanje značilnosti zunajbesedilne literarnosti je močno odvisno od literarne kompetence, ta pa je tesno povezana z literarno intenco, literarno empatijo in literarnim vrednotenjem, ki je proces, v katerem je pri razvrščanju besedil večkrat prisotna določena oblika cenzure, le-to pa je, prav tako kot celotno literarno vrednotenje, težko natančno opredeliti, njegovo formulo pa uporabljati v vseh položajih. Podobno, meni avtorica, velja tudi za ostale procese tako znotrajbesedilne kot zunajbesedilne literarnosti in ker je literarnost seštevka njihovih odprtosti in zaključenosti, postaja tudi samo vprašanje, na katerega ne najdemo prepričljivega odgovora, saj se zgodovina tega pojma premešča z enega področja na drugega. Avtorica razpravo zaključuje z mnenjem, da se ji zdi najbolj smiselna povzemalna definicija literarnosti, ki upošteva posplošeno sintezo posameznih značilnosti in procesov: literarnost je presečišče različnih lastnosti in procesov literarnega besedila in sobesedila.

V drugi razpravi z naslovom *Trivialnost po postmodernizmu* Alojzija Zupan Sosič opozarja, da je danes proučevanje trivialnosti spet smiselno, in sicer zaradi slovesa postmodernizma sredi devetdesetih let 20. stoletja, ko je v Sloveniji usahnila njegova programska zahteva po sinkretizmu trivialnega in umetniškega in je trivialnost postala pretežno značilnost uspešnic, ki brez pretvornika (npr. medbesedilnosti in metafikcije) zaseda besedilo ter je v tem smislu kazalec manj kvalitetnega besedila. Vnovično določevanje kvalitete se avtorici zdi spet relevantno, in sicer zaradi hiperprodukcije besedil, v kateri je refleksija trivialnosti koristno početje, saj se je v

množici besedil nemogoče znajti, bralec pa brez priporočilnih seznamov, ki pričajo o kvaliteti natisnjene literarnega dela, težko izbere ustrezno knjigo. Avtorica pravi, da se sociološko-kulturološke analize bolj ukvarjajo s položajem, vlogo in učinkom trivialne književnosti v okviru zabavne, popularne, množične ali komercialne književnosti, medtem ko poskuša literarnozgodovinska analiza določiti trivialnost kot skupni imenovalec trivialnih besedil ter se s tem osredotoča na vprašanji »kaj je trivialnost« in »kdaj je trivialnost«. Kakor v predhodni razpravi avtorica tudi v tej poskuša določiti objektivno izmerljive meje med trivialnim in netrivialnim besedilom na osnovi dominante, saj meni, da tako kot je v trivialnem besedilu trivialnost osrednja, bistvena in določujoča lastnost, je ta v netrivialnem (umetniškem, kanoniziranem) obrobna in manj tipična značilnost. Zato pri svojem določanju izhaja iz teze, da je trivialnost (tako kot literarnost) premična kategorija, presečišče različnih lastnosti in procesov v besedilu in sobesedilu, sestavljena iz znotrajbesedilne in zunajbesedilne trivialnosti. Prvo zajemajo bolj ali manj stalne lastnosti trivialnega besedila: estetika istovetnosti, simplifikacija in monosemičnost. Drugo, zunajbesedilno trivialnost pa sestavljajo: literarna kompetenca, empatija in vrednotenje. Ker so omenjene lastnosti trivialnosti bolj splošne, jim Alojzija Zupan Sosič dodaja še konkretne značilnosti, ki jih prenaša na pripovedno besedilo, po njenem mnenju trenutno najbolj pogostem trivialnem besedilu. V tem smislu izpostavi v navezavi na Milivoja Solarja zgodbenost, ki slabi pripovedno strukturo, da postane enostavna in predvidljiva. Nadalje še izpostavi prevlado dinamičnih in odsotnost statičnih motivov, usmerjanje k nenavadnim dogodkom in likom, preračunano kratkotrajno napetost skoz suspenz ekscentričnih in spekulativnih motivov, zmes tipizacije in hiperbolizacije v karakterizaciji ter njegovo črno-belo karakterizacijo, statično imaginacijo, naivno idealizacijo, didaktično moraliziranje in patetično sentimentalnost, zanemarjanje pripovedne prefinjenosti, odsotnost osebnega stila, okleščeni slovar, oslABLJENO figurativnost, kopičenje stereotipnih ukrasnih pridevkov ter eskapistično obravnavanje treh osnovnih trivialnih tem, sreče, ljubezni in bogastva. Svojo bravurozno razpravo avtorica zaključí s primerjalno analizo podobnega motiva (ljubezen starejšega moškega do lepega dečka) iz romana *Napačna odločitev* (2009) Vitana Mala in novele *Smrt v Benetkah* (1912) Thomasa Manna, kjer na odlično izbranih primerih prikaže bistveno razliko med trivialnim in netrivialnim besedilom.

V tretji razpravi *Čas uspešnic* se avtorica ukvarja s pojavom porasta uspešnic in bralnega zanimanja zanje ter meni, da bi se morala z njim ukvarjati tudi literarna veda, ki bi reflektirala in analizirala pogoje današnje recepcije in bralnega horizonta, predvsem pa razločevala uspešnice od literarno kvalitetnih knjig. Seveda pa se avtorica tudi zaveda, da se na

seznam uspešnic lahko uvrsti marsikaj, tudi kvalitetna literatura, npr. knjige Audena in Kundere. Ker je uspešnica kot knjižni pojav že starejši od stoletja, se Alojzija Zupan Sosič upravičeno sprašuje, kakšne so njene specifične danes oz. zakaj bi se prav v sodobnem pretresu književnosti morali posvetiti tudi njej. Za natančnejši uvid v družbeno-kulturno vlogo uspešnic analizira tudi sedanjí družbenopolitični položaj, ki ga lahko poimenujemo z več termini, med katerimi sta najpogostejša pozni kapitalizem in neoliberalni kapitalizem. Avtorica nadalje ugotavlja, da je v dobi t. i. mehanske reprodukcije leposlovna knjiga nasledla vzhičenosti potrošništva in pod krinko estetskega pluralizma zamenjala kriterije kvalitete s kriteriji uspešnosti. Razpravo avtorica zaključí s sintezo ugotovitev iz prve in druge razprave, *Literarnost, ponovno* ter *Trivialnost po postmodernizmu*, ter predlaga, da medijska aktualističnost, ki nas priganja k branju uspešnic in s tem k trivializaciji bralnega horizonta, v bodoče ne bi posegla tudi na področje znanosti in šolstva, vztrajno reflektiranje in analiziranje pogojev današnje recepcije in bralnega horizonta pa naj bi postalo nujen del v vseh humanističnih znanostih, ne samo v literarni vedi.

Slovenska književnost po letu 1990 se glasi naslov četrte razprave, v kateri se Alojzija Zupan Sosič ukvarja, kot je razvidno že iz naslova, s slovensko književnostjo po letu 1990, pri čemer se dobro zaveda, da ta še ni sklenjen in dokončen pojav. Avtorica poskuša združiti literarno perspektivo s sociološko, zgodovinsko in kulturološko ter vzpostaviti znanstveno razdaljo do sočasne literarne ustvarjalnosti. Najprej analizira pomembne politične in kulturne preobrate v tem času in jih poveže z analizo posebnosti in novosti, ki so zaznamovale slovensko književnost po 1990. V tem okviru so tudi poimenovanja, ki jih uporablja, razdeljena v dve skupini. Širši kulturnopolitični kontekst tako označujejo postjugoslovanska, postkomunistična, poosamosvojitvena, tranzicijska in postmoderna književnost, medtem ko so oznake modernistična, postmodernistična književnost, literarni eklekticizem, nova emocionalnost in transrealizem poimenovanja ožjega literarnega sistema. Avtorica poskuša prikazati razvoj vseh treh literarnih zvrsti, lirike, epike in dramatike, ker pa je bila v letih od 1990 do 2010 knjižna produkcija megalomanska, se avtorica omejuje na obravnavo literarno kvalitetnejših, priznanih in (medijsko) odmevnejših besedil. Kar je nekoliko kontradiktorno, saj v prejšnji razpravi *Čas uspešnic* pravi, da je medijski prostor postal boljše prodajnih interesov, ne pa razgledna točka po literarnih izdelkih. V svoji obravnavi ugotavlja, da je v sodobni slovenski književnosti poleg zamenjave družbenih tem z osebnimi prišlo tudi do zamenjave literarne hierarhije, saj je danes prvi na lestvici roman, ki je z dolgoletnega kraljevanja izpodrinil poezijo. Od vseh smeri pa je za sodobno slovensko književnost najpomembnejši modernizem, saj prav njegov

sistematični vstop v slovenski literarni prostor pomeni začetek sodobne slovenske književnosti, ni pa se umaknil niti ob koncu stoletja, ko se je slovenska književnost poslovila od postmodernizma. K natančnejši določitvi slovenske književnosti po letu 1990 prispeva avtorica poleg oznak literarnih smeri tudi termina literarni eklekticizem in nova emocionalnost, o katerih je pisala že v svoji prejšnji knjigi *Robovi mreže, robovi jazga* (2006). K omenjeni klasifikaciji pa dodaja še novo oznako literarne smeri – transrealizem – in sicer kot možnost skupnega poimenovanja pojavov, ki so opazni v slovenski književnosti po letu 1990 in jih je avtorica vse od svoje monografije *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja* (2003) definirala in združevala pod oznako modificiran tradicionalni roman. »Transrealizem tako vsebuje stare in nove značilnosti: v svoji navezanosti na univerzalno realistično tehniko in predhodne realizme utrjuje uveljavljene značilnosti, medtem ko ga nova emocionalnost prenavlja s sodobnimi perspektivami in metodami in pri tem povzema celo nekatere post/modernistične poteze.« (106) Medtem ko želi avtorica v pričujoči razpravi pod okrilje transrealizma spraviti vso slovensko književnost po 1990, kljub temu da se v svoji razpravi, kot sama pravi, zaradi megalomanske produkcije bolj (ali izključno) usmerja na raziskovanje pripovedi, manj pa na analizo pesmi in dram, je v naslednji razpravi *Transrealizem – nova literarna smer sodobnega slovenskega romana?* bolj precizna, saj ga omeji le na sodobni slovenski roman. V omenjeni razpravi se sprašuje, ali se je po upadu postmodernizma pojavila v slovenski književnosti nova smer, kako se imenuje in kateri so njeni predstavniki. Da bi našla čim bolj celosten odgovor, najprej pretresa možnosti že obravnavanih terminov: minimalizem, postmodernizem in neorealizem. Najmanj utemeljen od vseh poimenovanj se ji zdi termin minimalizem, neuporaben pa se ji zdi tudi termin postmodernizem, saj najdemo v sodobnem slovenskem romanu samo tri »polnokrvne« postmodernistične romane: *Plamenice in solze* (1986) Andreja Blatnika, *Izganjalec hudiča* (1994) Toneta Perčiča in *Vrata* (1997) Gorana Gluvića. Tudi oznaka neorealizem, ki se je sprva uporabljala v kritičkih zapisih, a se je zaradi pomanjkanja opredelitvenih pojmov za sodobno književnost vrnila tudi v nekatere literarnozgodovinske študije, se ji zdi neprimerna. Nadalje avtorica predlaga za poimenovanje literarne smeri sodobnega slovenskega romana termin transrealizem, pri čemer se opira na Epštejna, ki se pri poimenovanju nove smeri prav tako zavzema za predpono »trans«, ki upošteva primerjalnost s prejšnjimi smermi in njihovo ponovljivost, saj prav skozi ponavljanje termini s predpono trans pridobivajo svojo avtentičnost, ko se želijo izraziti v obliki ponavljanja. Avtorica svoj predlagani termin dokaj prepričljivo argumentira z dokazovanjem skupnih potez na sodobni romaneskni produkciji, ki jo beremo kot realistično. Vanj uvršča

vse romane, ki jih je poimenovala modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami, njihove skupne poteze so: prevladovanje realistične tehnike z željo po opisovanju prepričljive realnosti in brez zahteve po preverljivi mimetičnosti ter načelo tipizacije in razlikovalnost govora glede na socialne, psihološke in intelektualne značilnosti likov.

Drugi del monografije – *O romanu* se začne z razpravo *Alamut*, v njej avtorica sledi zgodbi, ki je v Alamutu najprivlačnejša pripovedna prvina. Zgodbi se poskuša približati po treh poteh, literarnozgodovinski, filozofsko-religiozni in psihološki poti. Avtorica pride do dognanja, da je Bartol že v svojih krajših pripovedih izoblikoval pripovedni način, ki bi ga tudi v *Alamutu* lahko imenovali poročevalski ali esejistični stil. V *Alamutu* opaža trivializacijo, ki je najbolj prisotna na pripovedni ravni, in za oris le-te dobro razčleni opis Halime in Sulejmana. Alojzija Zupan Sosič je v prispevku tehtno prikazala, da je roman *Alamut* zgodbeno učinkovit in privlačen, pripovedno pa manj izčiščen in delno trivializiran.

Pimlico (1998) Milana Dekleve je sodobni slovenski roman, ki se mu poskuša avtorica približati v svoji razpravi *Pimlico*, in sicer s sodobno interpretacijo ter primerjavo z romanom *Neznosna lahkost bivanja* (1984) Milana Kundere. Omenjena razprava je nastala v okviru mature 2007, kjer sta bila navedena romana izbrana za maturitetni esej, in je bila leto pred tem že objavljena v *Ježiku in slovstvu: Pimlico in Neznosna lahkost bivanja kot maturitetna romana*. Drugače kot v tem okviru si ne moremo razlagati primerjave časovno, estetsko in kvalitativno tako raznorodnih literarnih del, zato ta razprava, kljub temeljitosti in informativnosti, brez kakšne navezave na prvi del knjige povsem štrli iz celote. Takšen občutek dobimo tudi ob branju tretje razprave drugega dela monografije z naslovom *Bralna skica za roman Severni sij*, kjer nas avtorica popelje skozi roman *Severni sij* (1984) Draga Jančarja. Razprava je namreč delna predelava avtoričinega predavanja za Seminar mentorjev za Cankarjevo priznanje na Vrhniki novembra 2004, vendar z nekaj naslonitvami na ugotovitve o modificiranem romanu iz prejšnjih razprav ter zaradi večje metodološke enotnosti mnogo bolj sodi v homogeno celoto knjige.

Zelo zanimiva je primerjava v četrti razpravi *Treba je divje ropotati ali Kralj ropotajočih dubov* o tem, kako se Egon, glavni protagonist romana *Kralj ropotajočih dubov* (2001) Mihe Mazzinija, »izklaplja iz sveta«, saj ga avtorica vzporeja z Oscarjem (G. Grass, *Pločevinasti boben*), Pavlom (J. Virk, *Smeh za leseno pregrado*) in Boštjanom (F. Lipuš, *Boštjanov let*), čeprav po svojem hlepenju po umetnosti najbolj spominja na Kovačičevega Bubija v *Prišlekih*. »Vse naštete mladostnike pa druži še ena primerljivost: vsi so doživeli usodno srečanje z dekletom že v najzgodnejši mladosti.« (181) Ker se Mazzinijev roman zgleduje po tradicionalnem romanu, njegov model pa

modificira z različnimi preobrazbami, najbolj z žanrskim sinkretizmom, prenovljeno (humorno-ironično) vlogo pripovedovalca in povečanim deležem govornih sestavin, ga avtorica uvršča v tradicionalni slovenski roman v zadnjem desetletju 20. stoletja, vendar je škoda, da tega ne poveže še s svojo razpravo o transrealizmu, v kateri uvršča vse sodobne tradicionalne romane v t. i. transrealizem.

V zadnji razpravi pričujoče monografije, *Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica*, Alojzija Zupan Sosič proučuje Lainščkov *Petelinji zajtrk*, ki ga analizira kot knjižno in filmsko uspešnico. Da bi lažje primerjala mehanizme njune uspešnosti, avtorica najprej minuciozno osvetli različnost obeh medijev. Nato poišče povezave med mehanizmi knjižne in filmske uspešnosti v primeru *Petelinji zajtrk*, ki se ji kažejo v procesu simplifikacije, redundance in duplikacije, s čimer so delo prilagodili množični publiki. »Tej so ustrezali: enostavna in linearna zgodba, ljubezenski suspenz, uvedba najpogostejšega slovenskega junaka – malega človeka, princip domačijskosti s svojo prostorsko in jezikovno lokalnostjo ter neangažirano socialno problematiko.« (198) Za roman predpostavlja, da najbrž ni bil pisan z eksplisitnim namenom postati uspešnica, medtem ko meni, da je bil s tem namenom narejen film, ko je celotni ustvarjalni in distribucijski proces prilagodil zakonitostim blockbusterja. Ta razprava v praktičnem smislu odlično dopolnjuje bolj teoretsko orientirano razpravo *Čas uspešnic* iz prvega razdelka.

Najnovejša monografija Alojzije Zupan Sosič prinaša zanimive in lucidne odgovore na vprašanja, kot sta na primer: Kaj je literarnost? in Kakšna je razlika med literarno umetnino in trivialno književnostjo?, ki so v literarni znanosti postala večna oz. temeljna. Še zlasti zanimiv in neprimerno boljši kot dosedanja poimenovanja je njen izvirni predlog transrealizem, ki ga predlaga kot poimenovanje za slovenski roman po letu 1990 in ki nudi dobro podlago za nadaljnje raziskovanje na področju sodobne slovenske literarne zgodovine. Prvi del monografije je zaradi svoje teoretičnosti, izredne strokovne podkovanosti in izvirnosti bolj namenjen literarnim strokovnjakom, drugi pa je s svojo komunikativnostjo in usmerjenostjo na metodo interpretacije v veliko pomoč učiteljem slovenščine in dijakom. Po knjigi bo posegel tudi marsikateri študent književnosti, pa tudi bralec, ki se zanima za sodobno slovensko književnost.

Maj 2013

Slovenska in italijanska pesniška podoba Trsta

Ana Toroš: Podoba Trsta in Tržaškega v slovenski in italijanski poeziji prve polovice 20. stoletja.

Nova Gorica: Univerza, 2011. 131 str.

Vita Žerjal Pavlin

Srednja šola za oblikovanje in fotografijo Ljubljana, Gosposka 18, SI-1000 Ljubljana

vita.zerjal-pavlin@guest.arnes.si

»Trst, morje ... / zdaj se zlati v zatišni vedrini, / čez hip prepihano in razburkano, / v temini ...« S temi prefinjenimi verzi na prvi strani monografije *Podoba Trsta in Tržaškega v slovenski in italijanski poeziji prve polovice 20. stoletja* avtorica Ana Toroš dokazuje, da ni le znanstvenica s Fakultete za humanistiko Univerze v Novi Gorici, ampak tudi pesnica. Predvsem pa kaže, da je predmet svoje literarnozgodovinske obravnave jasno premislila, a tudi osebno doživela in podoživela. Podoba Trsta in njegove okolice se namreč v nekaterih obravnavanih besedilih pesnikov prve polovice 20. stoletja res kaže kot estetsko svetla, druge, vsaj v slovenski poeziji prevladujoče pesmi pa jo zaradi zgodovinskih in socialnih razmer kažejo temno ali vsaj zatemnjeno.

Delo s svojo opremo, ki vključuje kar enajst likovnih oziroma fotografskih podob Trsta, pretežno iz zbirke Narodne in študijske knjižnice v Trstu, a tudi dve, ki ju hrani tržaška Biblioteca Civica Attilio Hortis, ter s svojim razumljivim in tekočim razpravljalnim slogom k prebiranju vabi ne samo strokovnjake, ampak tudi širšo javnost. Le želimo si lahko, da bo monografija (v prevodu) zanimala tudi italijansko, vsaj tržaško občinstvo, saj je nastala kot rezultat raziskovalnega projekta, ki ga je v študijskem letu 2009/2010 finančno podprl Consorzio per lo Sviluppo Internazionale dell' Università degli Studi di Trieste.

To je seveda tudi zunanji razlog za izbor teme razprave. Avtorica ga sicer ne pojasnjuje natančneje, razen smiselnosti sopostavitve in primerjave slovenske in italijanske poezije, ki je nastala v istem prostoru in času, kar je nedvomno tudi glavna vrednost predstavljene monografije. Zdi se, da raziskovalka predpostavlja, da je pomen Trsta tako za slovensko kulturo in politiko, kot tudi za italijansko njenim bralcem znan. Teško bi ji namreč očitala zavestno omejitev na ukvarjanje z zgolj imanentno literarnimi vprašanji, saj sama pojasnjuje, da raziskava metodološko izhaja iz literarne imagologije, za katero navaja, da »preučuje podobe tujega v književnosti, ob predpostavki, da vsaka podoba nastane, ko se Jaz (opazujoča kultura) zave svojega odnosa do Drugega (opazovane kulture). Takšna perspektiva zahteva upoštevanje ne le literarnega besedila, temveč tudi silnic, ki obli-

kujejo družbo, njen literarni sistem in socialni imaginarij.« (str. 5) Vendar vseeno pogrešam kak podatek o tem, ali je vsaj v času, ko je bil Trst še habsburški, nastalo o njem tudi pesništvo v nemškem jeziku, mogoče celo v jezikih drugih manjšin, ki so živele (in deloma še) v tem največjem cesarskem pristanišču. Jasno je, da bi obravnava vsega tega gradiva presegla zmožnosti tako avtorice, kot tudi časa, ki ga je imela na voljo, vendar bi vsaj kratka tovrstna informacija dopolnila sliko multikulturnega Trsta, ki je bil živ in privlačen, kot je zapisano v nekaterih (predvsem italijanskih) predstavljenih pesmih, tudi zaradi svoje večnarodnosti.

Pri pojasnjevanju sporočil in motivno-tematskih sklopov obravnavanih pesmi avtorica seveda upošteva tudi ugotovitve zgodovinopisja o predstavljenem prostoru in času. Navaja predvsem izsledke Milice Kacin Wohinz in Lava Čermelja pa tudi italijanskega zgodovinopisja. Prav tako je obravnavano gradivo razvrstila glede na dva ključna zgodovinska mejnika, prvo in drugo svetovno vojno, saj opredeljujeta tematsko-idejni vidik predstavljenih pesmi v obeh jezikih.

Kako pomemben je bil Trst še v prvi polovici dvajsetega stoletja za Slovence, posredno opozarja bralce že količina upoštevanega slovenskega gradiva, čeprav ga je avtorica glede na namen raziskave seveda omejila le na tiste pesmi, ki posredujejo podobo Trsta in okolice. Črpala ga je iz enajstih pesniških zbirk in skoraj nepregledne množice slovenskih publikacij, ki so večinoma izhajale v Trstu v obdobju 1900-1950. Iz periodičnega korpusa je avtorica odbrala dela kar dvaindvajsetih pesnikov, med njimi osmih pesnic, kar posredno opozarja na primat in spodbudno vlogo Trsta tudi pri literarnem uveljavljanju Slovenk. Na italijanski strani je pregledala pesniške zbirke kar devetintridesetih avtorjev, čeprav je iz njih, kot pojasnjuje, izbrala le najbolj reprezentativne in najkakovostnejše za posamezni motivno-tematski sklop. Obseg pregledanega gradiva in njegova smiselna razvrstitev nedvomno dokazujeta temeljitost raziskovalkega dela.

Avtorica v Uvodu navaja, da sta ji kot izhodišče raziskave o podobi Trsta in Tržaškega v slovenski poeziji prve polovice 20. stoletja služili deli Franceta Bernika *Trst v slovenski poeziji* (1984) in Marije Pirjevec *Tržaška knjiga* (2001). Precej več pesniških antologij in literarnozgodovinskih pregledov je imela na razpolago za spoznavanje italijanskih pesmi o Trstu: našteje jih kar sedemnajst, od najstarejšega z letnico 1914 do najnovejšega iz 2006. Vendar je italijansko zanimanje za tržaško poezijo veljalo predvsem pesmim, nastalim pred prvo svetovno vojno, mnogo manj raziskav pa obravnava to poezijo v naslednjih treh desetletjih, ko se je razvijala že pod okriljem italijanske države.

Obratno pa velja za slovensko poezijo o Trstu, ki se je razmahnila po koncu prve svetovne vojne, čeprav je njen velik del nastajal izven

Tržaškega in je zato pogosto prežet z idealiziranimi spomini in domotožjem. Prav intelektualci in njihove družine so bili namreč prvi prisiljeni emigrirati, večina v Jugoslavijo. Pred prvo svetovno vojno se Trst redkeje pojavlja v slovenski poeziji, npr. v ljubezenskih pesmih Ketteja in Ivana Trinka ali v socialnih pesmih Aškerčevih Jadranskih biserov. Ko pa je Trst postal del Italije in so bili Slovenci takoj izpostavljeni asimilacijski politiki, so na te razmere začeli opozarjati tudi pesniki. Vendar niso eksplicitno navajali vzrokov, temveč so Drugega, torej Italijane, prikazovali metaforično (s projekcijo v negativne zgodovinske in biblične like, npr. »Neronov potomec«, ali z izrazi »tujec«, »mrčes«, »nekronani kralj« ipd.). Ta postopek je značilen tudi za enega najpomembnejših avtorjev o Trstu tega obdobja Iga Grudna. Kosovelovo pesem *Blizu polnoči* pa avtorica interpretira kot spoznanje, da se je prava vrednost Trsta Slovencem pokazala šele, ko jim je bil dotedanji način življenja v njem onemogočen, kar pojasnjuje tudi veliko število pesmi o Trstu, nastalih po prvi svetovni vojni. Opaža tudi, da so postale v tem času zelo nacionalno angažirane slovenske pesnice, saj so bojevito spodbujale k osvoboditvi »slovenskega Trsta«. Avtorica opozarja, da so s tem postale podobne predvojnim italijanskim tržaškim pesnicam, ki so izražale izrazita iredentistična stališča. Med značilnimi simbolnimi motivi tržaške poezije tega časa sta požig Narodnega doma (1920) in prvi tržaški proces z ustrelitvami v Bazovici (1930). Ob nacionalni temi pa se je pojavljala tudi socialna z motivi revščine, brezposelnosti, brezpravnosti tržaških delavcev in kmetov na tržaškem kraškem podeželju.

Osnovno občutje »bolečine«, ki je zaznamovalo slovensko medvojno pesništvo o Trstu, se nadaljuje tudi med drugo svetovno vojno. Značilen nacionalni motiv tega časa je dogajanje ob drugem tržaškem procesu, ob tem pa še drugi zaporniški in taboriščni motivi, ki so jih v svoje pesmi v opaznem številu vključevale tudi ženske. Nekaj narodnovzpodbudnih pesmi je nastalo ob bojih za »slovenski Trst« tik pred koncem vojne in ob njegovi osvoboditvi. Optimistično vzdušje pa je po vojni kmalu zamenjalo razočaranje. Ko pridejo v Trst nekateri jugoslovanski politični emigranti, se v tamkajšnji poeziji pojavi še nov motiv, podoba Trsta kot tujega mesta. Ponovno pa nastajajo tudi pesmi o Trstu kot obmorskem mestu lepote.

Vzporedno s prikazom dogajanja v slovenski tržaški poeziji avtorica predstavi isto obdobje italijanskega tržaškega pesništva, za katero pa je bil pomembnejši čas do konca prve svetovne vojne z izrazito iredentističnimi idejami. Povezovali so jih z motiviko griča Sv. Justa, ki je postal zaradi rimskih ostankov na njem simbol rimsko-italijanske tradicije mesta, ali s podobo Trsta kot neodrešene italijanske neveste. V medvojnem pesništvu pa je postala opaznejša socialna tema in tema nostalgičnega vračanja v idealizirano podobo habsburškega Trsta, v katerega še ni posegla nezaželeno mo-

dernizacija mesta, čeprav so imeli nekateri pesniki do sprememb v mestu bolj ambivalenten odnos. Med drugo svetovno vojno in takoj po njej so v poezijo stopile pretresljive vojne izkušnje, potem pa negotova meja.

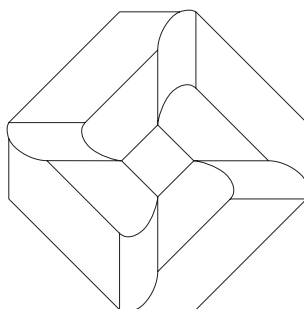
V tretjem poglavju monografije z naslovom *Stičišča in razhajanja slovenske in italijanske poezije o Trstu prve polovice 20. stoletja* avtorica najprej sooči podobi Drugega na Tržaškem. Do konca prve svetovne vojne so bile v slovensko poezijo vpisane le posamične italijanske besede, nacionalna trenja pa so bila zabeležena zelo redko. V medvojnem obdobju pa so se tovrstna nesoglasja stopnjevala in Drugi je prikazan kot močnejši od Jaza, tako da ga ogroža na politični, gospodarski in kulturni ravni. Najpogostejši izraz, s katerim opredeljuje lirski subjekt sebe v odnosu do Drugega, ki ga večinoma označuje metaforično, je »suženj«. Jaz sprejema položaj žrtve pretežno pasivno, z bolečino, le redko z uporom, pri dokazovanju lastne vrednosti pa išče podporo v metafizični instanci. Posamezne slovenske besede se pojavljajo tudi v italijanski tržaški poeziji do konca prve svetovne vojne, vendar običajno ironično kot znak negativnega odnosa do slovenske kulture in iz občutka ogroženosti. V medvojnem času pa je bil Drugi zamolčan razen v primerih nostalgičnega idealiziranja preteklosti. Senzibilnejši pogled na Drugega avtorica najde le v povojni pesmi najboljšega tržaškega italijanskega pesnika tega časa Umberta Sabe.

V nadaljevanju avtorica prikaže, kako različno so bili v poeziji obeh narodov prikazani posamezni mestni predeli, npr. Rusi most, tržaško pristanišče, pomol sv. Karla, grič Sv. Justa, Ljudski vrt, staro mesto, Narodni dom, ali druge značilnosti Trsta, npr. burja. Še najbližje sta si obe poeziji ob prikazu lepote sončnih vzhodov in zahodov ob bližini morja kot kulise ljubezenske izpovedi.

Monografija obravnava torej literaturo v stiku in ne problematike vplivanja, čeprav avtorica mimogrede na nekaj mestih opozori na možen vpliv lokalnih italijanskih avtorjev na sočasne slovenske. Avtoričina primerjava pesniških besedil o Trstu pa pokaže, da multikulturalnost nekega kraja ne pomeni nujno močnega, sploh pa ne avtomatično naklonjenega prežemanja različnih kultur istega prostora.

September 2012

Poročila



128. srečanje MLA z vidika svetovne književnosti

Boston, 3.-6. januar 2013

Nina Beguš

11 Peabody Terrace, Apt. 406, Cambridge, MA 02138, USA
begus.nina@gmail.com

Letošnje srečanje Modern Language Association je potekalo med 3. in 6. januarjem 2013 v Bostonu pod naslovom *Avenues of Access*. Naslovna tema je odpirala štiri problematike ameriškega visokega šolstva, in sicer dostop do visoke izobrazbe in kasneje do rednih profesur, vključitev specialne in rehabilitacijske pedagogike v humanistiko ter odprt dostop do učne komunikacije. Na krovno temo in na ostale bolj ali manj strogo literarne teme se je zvrstilo skoraj osemsto diskusij, delavnic in forumov. Štiri zasedanja, ki bodo predstavljena v tem poročilu, so bila v celoti namenjena aktualnim temam s področja svetovne književnosti.

Prvo je bilo zasedanje z naslovom *Global Health and World Literature*, ki mu je predsedovala Karen Thornber (Univerza Harvard). Področje globalnega zdravja se navadno preučuje z medicinskimi in sociološkimi pristopi, literarna veda pa vanj še ni bila vključena. Ker pa se v zadnjih dveh desetletjih več pozornosti namenja družbeni problematiki kozmopolitizma, globalizacije in transnacionalizma, se je povečalo tudi zanimanje za svetovno književnost, ki je s temi pojavi povezana. Na zasedanju se je izkazalo, da bi se prek vpogleda, ki ga omogoča svetovna književnost, dalo vodenje globalnega zdravja bolje načrtovati in uspešneje prakticirati.

Jesse Oak Taylor (Univerza v Marylandu, College Park) je obravnaval roman *Animal's People* Indre Sinha, ki se nanaša na največjo industrijsko katastrofo v Bhopalu, zaradi katere je zbolelo in umrlo več tisoč ljudi. Roman prikaže več posameznih in skupinskih medicinskih intervencij v boju proti plinu in kemikalijam, a so vse neuspešne. Zanimivo je, da roman predloži modele za izboljšanje zdravstvene oskrbe. Taylor je poleg konkretnih načinov prikazal, kako se v romanu manifestira upanje kot človeška specifika. Suzanne LaLonde (Univerza v Teksasu, Austin) je uporabila primera Le Cléziovih romanov *Désert* in *Le Chercheur d'or*, ki odslikavata »širši svet in človeštvo, ki ne spada v vladajočo civilizacijo«. Pokazala je, kako se hujše duševne bolezni in okoljska degradacija kažejo v artikulaciji pripovedi. Artikulacija vedno poteka med dvema individuumoma, tj. bralcem in pisateljem, saj je travma upovedovana z namenom, da dá glas tistemu, ki ga nima. V obeh delih se okoljska tragedija staplja z duševno boleznijo in tako avtorja kot bralca postavlja v zdravniško vlogo.

LaLondova je komentirala še Deleuzovo mnenje o »književnosti kot o zdravju« in se vprašala, kako bi s književnostjo lahko pomagali pri zdravljenju duševnih bolezni. Steven Pokornowski (Univerza v Kaliforniji, Santa Barbara) pa je obravnaval popularno kulturo na primeru video igre *Resident Evil*, ki se je razširila na knjige, filme, drame in stripe ter prerasla v globalni fenomen. Glavna tema vseh teh del so različne bojzani zaradi rastoče medicinske in vojaške industrije ter njune spekulativne narave. *Resident Evil* prikazuje uporabo orožja biološkega terorizma, kot so virusi ali zombiji, in tako naslavlja teme biopolitike, družbene pravičnosti in globalnega zdravja. Pokornowski je zaključil, da so v tem primeru literatura in drugi mediji z dekonstrukcijo globalne zdravstvene industrije pripomogli k zdravemu skepticizmu o biološki varnosti.

Drugi dan konvencije je zasedanje z naslovom *Where in the World Is World Literature?*, ki mu je predsedoval Joseph R. Slaughter (Univerza Columbia), odprlo nova vprašanja o dojetanju prostora svetovne književnosti z zgodovinskega in s postkolonialnega vidika. Natalie A. Melas (Univerza Cornell) se je v svojem prispevku spraševala, ali je morda svetovna zgodovina protikategorija svetovne književnosti in v kakšnem razmerju sta vedi o njima. Njuno razmerje je prikazala na primeru britanskega zgodovinarja Edwarda Gibbona in grškega pesnika Konstantina Kavafisa, ki ga je prav tako fascinirala svetovna zgodovina. Oba se gibljeta med krščanstvom in helenizmom oz. barbarizmom. Na različnih primerih Kavafisove poezije (*V pričakovanju barbarov*, *Itaka*) je Natalie Melas prikazala, kako to gibanje omogoča prehajanje meja med svetovno zgodovino in svetovno književnostjo. Sanjay Krishnan (Univerza v Bostonu) je prikazal nerazumevanje književnosti oddaljenih kultur na primerih iz Indije. Kot pravi, se težava začne že pri napačnem razumevanju ciljev postkolonialnih študij, saj se postkolonialno pogosto razume kot antikolonialno. Razlog za to vidi v nacionalistični miselnosti indijskih (in tudi drugih) elit, ki kritizirajo zahod, a hkrati konformistično podlegajo njegovi kulturi. Krishnan je sopostavil študije pomembnejših indijskih teoretikov postkolonializma, kot so Partha Chatterjee, Dipesh Chakrabarty in Gayatri Chakravorty Spivak, s teoretiki iz drugih prostorov, še posebej s palestinsko-ameriškim teoretikom Edwardom Saidom. Vsi so namreč iskali nove vidike znanstvene obdelave zahodnemu mišljenju tujih tekstov z zahodnim aparatom. Trenutna globalna kriza ponuja odlično priložnost, da se obe strani zdramita iz svoje konformistične pozicije, svetovna književnost pa lahko s svojim načinom branja pomaga izoblikovati nov in bolj pluralističen pogled na postkolonialno.

Tretji dan je sledila diskusija z naslovom *Parsing World Literature in the Twenty-First Century: Alternatives to Period, Region, and Genre*, ki ji je predsedoval Ramón Saldivar (Univerza Stanford). Govorniki Carolyn Jursa

Avers (Univerza St. Mary), Bella P. Brodzki (Kolidž Sarah Lawrence), Wail S. Hassan (Univerza v Illinoisu), Eric Hayot (Državna univerza v Pensilvaniji, Univerza Park), David L. Porter (Univerza v Michiganu, Ann Arbor) so obravnavali vprašanja o primerjavah in povezavah, ki jih svetovna književnost ponuja v 21. stoletju, in se spraševali, kako misliti svetovno književnost izven obstoječih epistemoloških struktur. Vsi govorniki so se osredotočali na problematiko poučevanja svetovne književnosti. Eric Hayot je večkrat opozoril, da teoretiki svetovne književnosti pozabljajo na prakso branja, čeprav dobro poznajo ideje Pascale Casanova in Davida Damroscha. David L. Porter je nato odprl temo kanona svetovne književnosti, saj za učinkovito kanoniziranje trenutno še nimamo pravega orodja. Po njegovem mnenju nam bo pri tem pomagalo ravno poučevanje svetovne književnosti, saj v diskusiji s študenti pridemo do novih idej in izboljšav, hkrati pa prevprašujemo kanon že s samim poučevanjem in sestavljanjem učnega načrta. Poleg tega nam, ko po Detiennu »primerjamo neprimerljivo« in vzporejamo literaturo in koncepte iz povsem različnih kultur, prostorov in časov, ravno ti stiki (in tudi kratki stiki) pomagajo razvijati pojmovna orodja. Vprašanja iz publike so bila bolj praktična: katera dela uvrstiti v učni načrt in kako pomagati študentom, da postanejo svetovljani? David L. Porter je menil, da je poučevanje še najlažja kategorija v preučevanju svetovne književnosti. Vprašanja, kaj spada v kanon in kaj ne, se po njegovem ne tičejo samega koncepta svetovne književnosti. Študentje postajajo svetovljani z vsem, kar jih učimo, treba jim je le vzbuditi dovolj zanimanja za predmet in jih postavljati pred izzive. Kot največjo oviro pri poučevanju svetovne književnosti so govorniki izpostavili zahtevo po znanju čim več jezikov, ki naj jo študent izpolnjuje po najboljših močeh – dovolj je že funkcionalno branje v tujem jeziku.

Tematiko svetovne književnosti je sklenilo nedeljsko zasedanje z naslovom *Perspectivizing World Literature*, ki ga je organiziral in vodil Marko Juvan (ZRC SAZU). Uvodoma je poudaril, da se je pojem svetovne književnosti sicer globaliziral, a ostal zaznamovan s svojim evropskim izvorom. Goethejevo hibridiziranje ideologij kozmopolitanstva, nacionalizma in estetike je namreč vplivalo na svetovno difuzijo pojma, pa tudi na to, da se je globalni literarni prostor skozi zgodovino kazal prek partikularnih geokulturnih perspektiv. David Damrosch (Univerza Harvard) je govoril o časovni dimenziji svetovne književnosti, ki je prav tako pomembna kot geografska. V svoji predstavitvi se je spraševal, kako tehtno in razločno razvrstiti zgodovino svetovne književnosti na dobe, ne da bi zgolj »projicirali stare zahodnjaške vzorce na nova obdobja in prostore«. Literarne kronologije različnih narodov ali področij niso združljive v globalno zgodbo, zato je raziskal načine periodizacij v različnih starih civilizacijah. Ugotovil

je, da so si časovne perspektive presenetljivo podobne, saj vse sledijo vzorcu »mladost-rast-zrelost-upad«.

Theo L. D'haen (Univerza v Leuvnu) je govoril o manjših in večjih književnostih. V zadnjih letih, ko je področje svetovne književnosti spet oživel, se je njen obseg iz prvotno zgolj evropskega razširil na celoten svet, predvsem na redkeje obravnavane, vendar velike književnosti, kot so kitajska, arabska ali različne indijske književnosti. Zaradi premika perspektive iz Evrope v Ameriko je veliko število manjših književnosti postalo še bolj obrobni kot prej. Anglo-globalni pogled je še posebej viden v novih ameriških antologijah svetovne književnosti, v katerih so različne evropske književnosti, kot je denimo nizozemska, marginalizirane. Prostor zanje se najde le, če služijo večjim književnostim.

D'haenovo razmišljanje je smiselno nadaljeval prispevek Jeanne E. Glesener (Univerza v Luksemburgu), ki je obravnaval kanon majhnih književnosti. Za primer je vzela luksemburško književnost, ki je kot majhna in večjezična književnost sistematično označena tudi kot zakasnela in obrobna. Spraševala se je, kakšna sta vloga in vpliv svetovne književnosti v sistemu in na sistem, ki je oropan lastne literarne tradicije, in kako je v tem primeru definirana svetovna književnost. Zanimalo jo je tudi, katere književnosti svet izključuje in zakaj, ter kako na lokalne kanone svetovne književnosti vplivajo politične krize. Odgovor je dala njena študija luksemburških glavnih časopisov, periodike in učnega načrta za književnost, saj je pokazala, da kanon luksemburške književnosti sestoji iz znanih del sosednjih, večjih in – tako v zgodovini svetovne literature kot danes – pomembnejših književnosti. V kasnejši diskusiji so ji udeleženci še predlagali, da preveri, koliko se luksemburška književnost dejansko prebira denimo v Belgiji.

Prispevek doktorske študentke Kristine Kotecki (Univerza v Teksasu, Austin) je obravnaval poezijo, napisano v času obleganja Sarajeva. Čeprav je bila ta medvojna poezija poimenovana kot 'književnost upora', so jo v antologijah prej kot pod oznaki 'vojna' ali 'Sarajevo' uvrščali pod 'človekove pravice' ali 'ženska poezija'. Tako je bilo denimo tudi s pesmimi iz zbirke *Srce tame* Feride Duraković, ki so bile dodobra dekontekstualizirane, vendar so s tem pridobile tudi nove pomene in tako povečale svojo vrednost. V svetovni književnosti pesmi v obtoku torej pridobivajo nove »etične implikacije«, saj sprememba v njihovi postavitvi ali vrstnem redu še ne izčrpa drugih implikacij, ampak jih kvečjemu povečuje in s tem bogati.

Sowon S. Park (Univerza v Oxfordu) je preučila medkulturne vezi in vplive v času Japonskega imperija (1886–1947). Zanimalo jo je, kako se je Japonska izogibala kolonializmu in v kakšni meri je japonski imperializem slonel na zahodnem modelu. Čeprav se je japonski imperij formiral, da bi se ščitil pred zahodom, so nanj namreč močno vplivale evropske nacio-

nalne književnosti in predvsem modernizem. Za ilustracijo je uporabila vodilnega družbenega kritika Japonskega cesarstva, Ch'oa Chaesa, ki je »sistematično uvajal zahodne moderniste«, tako da so »postali temelj imperialistične strategije«. Književnost je tako po evropskem modelu fokus obrnila na nacionalno in služila imperiju. Ob tem pa se je v Vzhodni Aziji odpirala tudi druga perspektiva, saj so se zaradi vedno pogostejših kolonizacij primerjali z drugimi književnostmi, v čemer prav tako lahko opazujemo dinamiko svetovne književnosti. Na vprašanje udeleženke diskusije, kako je bilo s prevodi zahodne literature v kitajščino, je Sowon Park predstavila reakcijo kitajskih piscev v času druge svetovne vojne, ki so se po težnjah po vključitvi v svetovno književnost (njihov največji izraz so bili četrtomajski protesti leta 1919) zaprli pred svetom in nato šli v smer nacionalizma. To je pomenilo, da se je kitajska literatura dejansko najprej kontekstualizirala in šele potem nacionalizirala.

Galin Tihanov (Univerza v Londonu) je obravnaval mikroraven svetovne književnosti, in sicer značilnosti eksila v svetovni književnosti in debatah o kozmopolitizmu. Eksil pomaga pri ustvarjanju kozmopolitizma, saj kultivira, ozavešča in povečuje toleranco, njegovi problematični vidiki, kot so žrtvovanje, izguba ali upadanje moči, pa so prikriti zaradi splošnega – liberalnega – dojetanja eksila. Tihanova je eksil zanimal predvsem v njegovi ambivalentnosti, saj lahko »ujame trenutek širjenja in hkratnega ožanja posameznikovega sveta«. Še posebej zanimiv je romantični eksil, saj je vsak romantični junak izobčenec v individualnem smislu, medtem ko je kolektivno pomemben za narod. V takem položaju je kozmopolitiska drža obvezna: posameznik mora svojo izkušnjo prilagoditi novemu kulturnemu okolju, jo prevesti v tuj jezik in tako najti svojo pot skozi nujno travmatičen proces tranzicije. Kreativnost v pisanju tako nujno pogojuje tudi bolečino in stisko, s čimer je denimo romantika osnovala moderno metanarativnost. Tihanov prispevek nadgrajuje najnovejša izdana dela v okviru študij svetovne književnosti, ki obravnavajo eksil (Emily Apter, Kader Konuk), s predlogom, da je treba eksil deromantizirati. To bi dosegli z deliberalizacijo, ki bi se osredotočila ne le na območje individualnega, ampak širše glede na sociološke vzroke.

Steven Tötösy de Zepetnek (Univerza Purdue) je kot zadnji s svojo burno razpravo odprl teren za kresanje mnenj o praktični in konceptualni razliki med primerjalno in svetovno književnostjo. Po njegovem v osnovi med njima ni večjih razlik, saj je za obe značilna konceptualizacija literarnega teksta, napisanega v več jezikih. Razlikujeta pa se v zgodovini, teoriji in praksi. Zdelo se mu je še posebej zanimivo, da v študijah svetovne književnosti poleg angleške v ospredje prihaja arabska književnost. Danes obstaja primerjalna književnost na mnogih oddelkih po svetu, vzporedno

z njo pa se institucionalno razvija tudi svetovna književnost, kar disciplini postavlja v tekmovalni odnos. Problem vidi Tötösy de Zepetnek predvsem v dejstvu, da se trenutna renesansa svetovne književnosti odvija predvsem v ZDA in v angleškem jeziku, kar zapostavlja primerjalno književnost v drugih prostorih.

David Damrosch je bil tako kot eden od vodilnih ameriških teoretikov svetovne književnosti pozvan k repliki. Tötösyjeve ugotovitve je odločno zanimal, hkrati pa je poudaril, da nikakor ne opravičuje anglo-hegemonije v antologijah svetovne književnosti. Prav tako je zavrnil očitke o svetovni književnosti kot o skrivnem orodju zahodnega imperializma in izpostavil, da se književnost trenutno veliko preučuje in poučuje tako v ZDA kot na Kitajskem. Svetovno književnost je označil kot »način obtoka in branja književnih del« oz. kot »bistroumno idejo in miselnost«, ki se ne sklicuje na institucionalno moč. Djelal Kadir (Univerza v Pensilvaniji) je dodal, da se bo institucionalna moč za preučevanje književnosti krepila le, če bomo pokazali relevantnost študija literature in literature same ter strožje določili obe disciplini v okviru institucij. Ta določitev lahko izboljša tudi slabo stanje v zaposlovanju na tem področju. Sledilo je vprašanje, kaj storiti glede svetovne književnosti v ZDA, kjer se jo večinoma preučuje na oddelkih za anglistiko, ne da bi svetovna književnost izgubila svoj institucionalni vpliv. Natalie Melas je tu opozorila na etično prakso in se vprašala, kaj institucionalnost svetovni književnosti sploh omogoča. Po njenem je tu najpomembnejše, da svetovna književnost svojo svetovnost kaže v sami praksi branja. Sledilo je še splošno vprašanje doktorantke primerjalne književnosti, ki jo je zanimalo, kaj svetovna književnost predstavlja kot koncept in kaj so njeni cilji. Kot bodoča profesorica književnosti je želela vedeti, kaj ima svetovna književnost ponuditi študentom glede na druga področja. David Damrosch je odgovoril, da je treba svetovno književnost razumeti kot mnogovrsten pojav, ki naj nima poudarka na obsegu. Pri poučevanju svetovne književnosti je pomembnejše, da študentom predstavimo nekaj tekstov, ki se med seboj nagovarjajo in resonirajo. Izpostavil je svoj način pri sestavljanju kurikuluma, ki ga prilagaja glede na izvor svojih študentov in njihova zanimanja.

Letošnje srečanje MLA je na temo svetovne književnosti prineslo mnogo uvidov in dognanj, še posebej na premalo raziskanih postkolonialnih in vzhodnoazijskih področjih, ter odprlo sveži povezavi svetovne književnosti z globalnim zdravjem in svetovno zgodovino. Glede na aktualnost svetovne književnosti lahko v prihodnje pričakujemo še mnogo tovrstnih razprav.

Februar 2013

Slovenski in češki narodni prerod (1780–1848): Vloga kulturnega planiranja, transnacionalnega kulturnega transfera in socialnih mrež

Telč, 24.–27. maj 2012

Andraž Jež

Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, ZRC SAZU, Novi trg 2, p.p. 306, Ljubljana
andraz.jez@zrc-sazu.si

Od 24. do 27. maja 2012 se je v moravskem mestu Telč odvijal slovensko-češki kolokvij z naslovom *Slovenski in češki narodni prerod (1780–1848): Vloga kulturnega planiranja, transnacionalnega kulturnega transfera in socialnih mrež*. Predstavilo se je pet čeških in šest slovenskih raziskovalcev, od katerih je vsak obravnaval izbran segment iz obeh narodnih preporodov. V uvodnih nagovorih sta koordinatorja bilateralnega projekta Miloš Zelenka in Marijan Dovič izpostavila nujnost sodelovanja in soočanja rezultatov raziskav obeh skupin literarnih zgodovinarjev, saj sta bili usodi Čehov in Slovencev kljub različnim in pestrima zgodovinama v marsičem primerljivi, predvsem pa so bili stiki izobražencev obeh narodov tudi zaradi idej slovanske vzajemnosti pogosti in intenzivni.

Marko Juvan je prikazal oblike sodelovanja Čopa, Prešerna in Čelakovskega. Najprej je razpravljal o recenziji izvoda *Krajnske čbelice*, ki jo je po seznanitvi z revijo prek Kopitarja pripravil Čelakovski, nato pa natančno orisal osebna in interliterarna razmerja med najvidnejšimi kranjskimi in češkimi ustvarjalci. Dinamične odnose je nato reflektiral v odnosu do Goethejevega pojma svetovne literature in narodnih preporodov oziroma kulturnega nacionalizma 19. stoletja. Prek teoretikov svetovnega literarnega sistema, kot sta Pascale Casanova in Franco Moretti, je analiziral kompleksno asimetrično infrastrukturo literarnih stikov med centrom (v tem primeru Češko) in periferijo (Kranjsko).

Tudi **Miloš Zelenka** je v precep vzel Čehe in Slovence, ki jim je v narodnem preporodu kljub nenaklonjenim zgodovinskim okoliščinam s postopnimi premiki uspelo ustvariti temelje bodoče državnosti in civilne družbe. Ob tem se ni posluževal diskurzivne analize in raziskovanja spreminjanja identitet, marveč se je raje posvetil očitnim analogijam med obema preporodom. Kritično je pretresel še periodizacijo in tipologijo literarnih smeri v češkem narodnem preporodu, ki ju je problematiziral tudi **Ivo Pospíšil**. Ta je v svojem prispevku komentiral funkcije literarnih smeri in se osredotočal zlasti na sporne momente, kjer se je njihova delitev skozi čas postavljala pod

vprašaj. Ob tem se je oprl na razvoj posameznih tokov z vidiki srednjeevropske literarne zgodovine, s katerim je opazoval koncept slovanskih literatur Franka Wollmana, in pokazal na razlike v opredelitvah literarnih smeri med različnimi skupnostmi in različnimi razvojnimi situacijami. Izrazil je tudi zaskrbljenost nad postdemokratskimi standardi tipologiziranja literarnih smeri, v katere se vračajo »srednjeveške paradigme«.

Marijan Dovič je primerjal kanonizaciji Prešerna in Máche ter skozi prizmo sheme, ki jo je izdelal za nacionalne kulturne svetnike, opazoval osupljive podobnosti v njunem življenju. Podrobno je orisal primerljivi kanonizaciji v nacionalna pesnika, ki sta si delili dolg lok od odklanjanja do postopnega izrivanja »rivalov« in naposled do idealiziranja na nacionalni ravni – ta je omogočila, da si oba pesnika danes prisvajajo vse politične opcije. Za jasnejšo sliko je navedel tudi Máchovo recepcijo na Slovenskem skozi čas, prispevek pa ponazoril s številnimi prosojnicami, na katerih je prikazal vrsto spomenikov in zgodovinskih trenutkov, ki so češkega pesnika afirmirali kot kulturnega svetnika svojega naroda.

Po predahu se je **Anna Zelenková** v svojem prispevku posvetila tedanjim stikom med Čehi in Slovaki. V sklopu preučevanja dveh bližnjih jezikov so jo posebej zanimali »združevalni« in »ločevalni« elementi, ki so se pojavljali v semantičnem in terminološkem razvoju. Izhajala je iz stališča, da si ti niso stali v strogem nasprotju, temveč je bilo trenje med razlikami v besedju tvorni element vzporednega razvoja češčine in slovaščine ter obeh narodov. Vseeno so se skozi čas pojavili konflikti zaradi svojevoljne interpretacije kulturnega izročila, ki se je pojavila pri obeh narodih.

Sledili sta predavanji, ki sta se ukvarjali s stiki med slovenskimi in češkimi izobraženci skozi več obdobij narodnega preporoda. **Luka Vidmar** je podrobno analiziral stike Jerneja Kopitarja s tremi generacijami čeških preroditeljev in sklenil, da je bil odnos najbolj pomirjen v prvem obdobju, ko je jezikoslovca podpiral češki mecen ter profesor na katedri za češki jezik in književnost Zlobický, za katerim je Kopitar pozneje prevzel mesto dunajskega cenzorja slovanskih knjig. Drugo obdobje je zaznamovalo plodno sodelovanje z Dobrovskim, s katerim sta se dopolnjevala osebno ter pri znanstvenem delu in posredovanju med južnimi in zahodnimi Slovani. Ob tem se je med filologi na vseh ravneh spletlo živahno sodelovanje, ki ga niso skalila niti nemajhna razhajanja med Kopitarjem in Dobrovskim glede nekaterih temeljnih lingvističnih pogledov. Zadnje obdobje Kopitarjevega srečevanja s Čehi je bilo tudi najbolj konfliktno, saj Kopitar kot razsvetljenec ni več mogel najti skupnega jezika z novo generacijo preporodovcev. Prav to generacijo je v svojem prispevku obravnaval **Andraž Jež**, ki se je posvečal vplivom češke književnosti na Stanka Vraza in njegovim stikom s tamkajšnjimi pesniki. Idejo za opuščanje slovenskega

jezika v korist ilirskega je našel pri Kollárju in Šafáriku, ki sta kljub svojemu slovaškemu izvoru zaradi panslavistične ideje o štirih slovanskih knjižnih jezikih pisala v češčini. Že pred tem je bil Vraz prvi slovensko pišoči avtor, ki je pod vplivom ilirizma uporabljal gajico – današnja slovenska in hrvaška pisava je priredba tiste, ki so jo po Janu Husu povzeli Čehi, nad njo pa se je v 19. stoletju navdušil začetnik ilirizma Ljudevit Gaj. Skozi ves čas delovanja je bil Vraz od vseh slovanskih najbolj navdušen prav nad češko kulturo in poezijo, Slovence pa je zastopal tudi na slovanskem kongresu v Pragi leta 1848.

Jola Škulj je soočila protislovja med konceptom modernosti 19. stoletja in nacionalizmom tedanjih narodnih preporodov. Najprej je pojasnila etimološke osnove modernega, nato pa se je posvetila idejni matrici modernosti v 19. stoletju. Călinescujevi tipologiji dveh konceptov, od katerih se eden utemeljuje v razumu, drugi pa sledi esteticizmu in aristokratskemu anarhizmu, je zoperstavila vidik Giannija Vattima, ki govori preprosto o epohi modernosti, kjer je edina vrednota biti moderen. V preseku obeh pojmovanj moramo razumeti tudi narodne preporode, ki so bili utemeljeni v metafizičnem postavljanju ideala in spreminjanju obstoječih kategorij.

V zadnjem delu simpozija je kanonizacijo piscev razsvetljenskega obdobja na primeru *Krajnskih komedijantov* Bratka Krefta raziskovala **Alenka Koron**. Kreft je konec 30. let 20. stoletja napisal dramo, s katero je želel prispevati h kanonizaciji Antona Tomaža Linhartu, ki ga je dotedanja literarna zgodovina zaradi političnih razlogov po krivici prezrla. Avtorica je v prispevku ugotavljala, da je češka literarna zgodovina po Wollmanovi zaslugi Linhartu dostojno mesto zagotovila pred slovensko. Kreft je igro, posvečeno Linhartu, zasnoval po Branju Govekarjevega in Vošnjakovega dramskega poskusa prologa in epiloga k *Županovi Micki*, s katerima ni bil zadovoljen. Tudi sam je v dramsko besedilo vložil Linhartovo komedijo, vendar se je pred tem skrbno poučil o Linhartovem času in kulturnih razmerah. Kreftovo dramski tekst je toliko učinkovitejši, ker je v celoti napisan v arhaičnem jeziku, igralci pa se po zgledu premierne uprizoritve iz leta 1948 poslužujejo tudi elkanja.

Drugačen metodološki pristop si je izbral **Daniel Bína**, ki se je osredotočil na primerjavo med predstavitvijo obdobja češkega narodnega preporoda v sodobnih učbenikih zgodovine in književnosti za osnovne in srednje šole ter enakimi učbeniki konec 80. let 20. stoletja. V sklopu raziskovanja smernic v razumevanju tega obdobja med sodobno mladino je obravnaval tudi internetno komunikacijo, povezano s to temo. Zaradi različnih družbenih dejavnikov se je po njegovih izsledkih interpretacija preporoda zadnjih dvajset let dinamično spreminjala. Z modernimi mediji se je ukvarjala tudi **Eva Niklesová** – v izjemno uspešnem sodob-

nem detektivskem stripu *Šifra mojstra Hanke* je najprej analizirala delež empirično preverljivih dejstev nasproti fiktivnim delom, ob čemer se je posvetila predvsem glavnima protagonistoma Vaclavu Hanki in Josefu Dobrovskemu. V drugem delu prispevka jo je zanimala smotrnost uporabe tega ali podobnih stripov pri šolski obravnavi literarnozgodovinskih obdobj. Vprašanje je kompleksnejše, kot se zdi na prvi pogled – učence namreč lahko vsebina, posredovana v njim ljubšem mediju, zelo navduši, vendar hkrati preplet fiktivnih elementov in zgodovinskih dejstev pred učitelja in učenca postavlja dodaten izziv.

Po končanih predstavitev prispevkov se je med raziskovalci razvnela živahna debata, v kateri so udeleženci lahko prispevali svoje poglede na teme, ki so jih obravnavali njihovi kolegi. Prav tako so se lahko ustavili tudi ob točkah, ki bodisi zaradi časovne omejitve bodisi zaradi zasnove posameznih prispevkov niso bile dovolj podrobno obravnavane.

Avgust 2012

Popravek

V razpravi Maje Francé »Španski pogled na roman *Alamut* v dobi globalizacije«, *Primerjalna književnost* 34.3 (2011), je bilo objavljenih nekaj napačnih podatkov. Roman *Alamut* leta 1938 ni izšel v reviji *Modra ptica*, temveč pri istoimenski založbi; v Sloveniji leta 1958 roman ni izšel v vezani obliki prvič, ampak drugič; francoski lektor ni bil George, ampak Jean-Didier Castagnou.

Avtorica

UDK 82.0:004

Markku Eskelinen: Štirje vogali sveta e-literature: besedilni inštrumenti, operacijska logika, študije wetwara in kibertekstna poetika

V članku se avtor osredotoča na meje elektronske literature, ki jih ponazarjajo štiri različna, a medsebojno povezana, raziskovalna področja: besedilni inštrumenti, operacijska logika, kibertekstna poetika in študije wetwara.

UDK 82.0-1:004

Giovanna di Rosario: Analiziranje elektronske poezije. Trije primeri tekstualnosti v digitalnih medijih

V članku avtorica obravnava različne vrste besedilnosti, ki jih ustvarja elektronska poezija. Za razlago, kako lahko poetični jezik ustvari različno besedilnost zaradi součinkovanja različnih medijev, avtorica članek razčleni v natančna branja treh elektronskih pesmi.

UDK 82.0-1:004

Philippe Bootz: Programirana digitalna poezija: medijska umetnost

V članku avtor preučuje poetične modalnosti, ki po mnenju Eduarda Kaca sestavljajo medijsko poezijo, kar odpira vprašanje o pomembnosti izraza mediji. Na koncu pride do zaključka, da lahko te poetične modalnosti obravnavamo kot prvine iste kategorije del, vendar se ta kategorija bolj osredotoča na tehnotekst in procesno delo kot pa na medije.

UDK 82.0-1:004

Aleš Vaupotič: Do the Domains of Literature and New Media Art Intersect? The Cases of Sonnetoid Web Projects by Vuk Ćosić and Teo Spiller

The paper examines whether literariness is part of a “new media object” (Manovich). An example of new media art is websites that generate sonnet-like texts, which poses the question of a possible new media sonnet or, in more general terms, new media poetry in general. The projects by Vuk Ćosić and Teo Spiller are cases of new media textuality constructed from the relationship between authors’ control over textual elements on the one hand, and user’s intervention into an open text on the other.

UDK 82.0-1:004

Narvika Bovcon: Literary Aspects of the New Media Art Works by Jaka Železnikar and Srečo Dragan

This paper presents examples of new media literature as found in the works of two Slovene new media artists: Jaka Železnikar and Srečo Dragan. Whereas Železnikar is primarily a net.artist that authors new media poetry and on-line linguistic interventions, the literary segments in Dragan’s work are based on conceptual art and video art. Dragan employs their function to initiate a happening.

UDK 316.7:82.0

82.0:004

Janez Strehovec: Electronic Literature and New Social Paradigms

Rather than deploying the traditional conceptual apparatus of e-literary criticism, this essay foregrounds the application of current social theories in e-literature, for which embeddedness in the world of algorithmic culture and post-industrial services is essential.

UDK 821.133.1.09-1:929Valéry P.

Boris A. Novak: La mère, la mère, toujours recommence": Paul Valéry's Koper and Trieste Maternal Roots

Boris A. Novak, a Slovenian translator of Valéry's poetry, reveals a biographical fact too little known in Slovenia, Italy, Austria, and Slovenia: that the poet's maternal roots reach back to Koper and Trieste. The image of the Mother is reflected through the numerous images of the Sea, which is even more pronounced in French due to the homonymy of these two words (la Mer and la Mère). Fanny Grassi, her son Paul, and other family members are buried at the Sea Cemetery in the French Mediterranean port of Sète.

UDK82.091:316.7

821.163.6.09Kosovel S.

821.131.1.09Slataper S.

Katia Pizzi: Tržaška književnost med Slovenijo in Italijo: primer zamujenega transkulturalizma?

V članku avtorica preučuje književnost, ki je na začetku dvajsetega stoletja nastala na območju med Slovenijo in Italijo. Ta književnost se zaradi paradigme svoje regionalne obrobnosti zdi še posebno sodobna. Srečku Kosovelu in Scipiu Slataperju pa kljub njuni proevropski naravnosti ni uspelo uresničiti transkulturnih projektov na regionalni ravni.

UDK 82.0-3:81'22

Sofija M. Košničar: Natural Language and Cultural Heritage in a Dystopian Semiospheric Core

This article deals with aspects of natural language and its applications in a non-elastic semiospheric core, which is immanent to dystopic, totalitarian cultures. These phenomena have been considered in a semiotic key, from the position of the semiospheric theory (self-description of the semiospheric core, mechanisms of establishing it, the aspect of secondary, and external core disorganization).

UDK 82.091-31"1995/2005":316.7

Barbara Jurša: Intersections between Ecocriticism and Postcolonial Studies

This article examines the theoretical meeting points of ecocriticism and postcolonial studies as two current methodological orientations within literary studies, and illustrates the unification of ecocritical and postcolonial perspectives by analyzing the motif and topic of the novels *Disgrace* by J. M. Coetzee, *Life of Pi* by Yann Martel, and *The Hungry Tide* by Amitav Ghosh.

UDK 821.111.09Carter A.:305-055.2

Anja Mrak: Analysis of Magical Realism Techniques in Feminist Fiction. Grotesque Body and Literalization in Angela Carter's Novel *Nights at the Circus* (1984)

This article discusses the features of magic realism in feminist prose. It applies the substantive, formal, and sociological criteria of magic realism to Angela Carter's novel *Nights at the Circus*, and places special attention on thematic and narrative procedures, especially the image and function of the grotesque body and literalization technique.

UDK 821.161.1.09Bulgakov M. A.

Natila Kaloh Vid: The intertextuality of the apocalyptic in Mikhail Bulgakov's *White Guard*

The article focuses on the analysis of apocalyptic context in Mikhail Bulgakov's first novel *The White Guard*, which depicts the period of the Civil War in 1918-1919 in Ukraine and follows the destiny of one family in the chaotic time of war, destruction and downfall of the old regime. In the novel Bulgakov alludes to The Book of Revelation by using numerous intertextual figures. Current analysis shows prevailing intertextual figures, explains their functions, and highlights the context in which they appear in Bulgakov's narrative.

UDK 821.111.09-2:81'255.4=163.6

Tomaž Onič: Formal and Informal Address in the Slovene Translations of Albee's Play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Unlike Slovene, modern English does not distinguish between T-form and V-form address. The translator into Slovene must therefore introduce this distinction into the target text without clear information from the source about the level of formality or politeness expressed by this phenomenon in Slovene. The paper discusses this stylistic issue and illustrates it with a comprehensive analysis of T/V-form use in two Slovene translations of E. Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

UDK 81:82.0-1

Varja Balžalorsky Antić: Elements of Émile Benveniste's Linguistics of Enunciation and Henri Meschonnic's Poetics of Discourse and their Importance for the Reconceptualisation of Lyrical Subject

After a short introduction to Benveniste's theory of enunciation which has important implications for rethinking the poem and its subject, I examine Meschonnic's poetics of discourse, which, based on a critique of the linguistic sign and on a specific theory of rhythm, has developed concepts of generalized signifiacance, continuity, recitative and poetical subject as a trans-subject.

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@um.si).

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@um.si).

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.

THEMATIC SECTION

- 1 Janez Strehovec: **Electronic Literature and the New Media Art: Introduction to the Thematic Section**
- 13 Markku Eskelinen: **The Four Corners of the E-lit World: Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies, and Cybertext Poetics**
- 25 Giovanna di Rosario: **Analyzing Eelectronic Poetry. Three Examples of Textualities in Digital Media**
- 41 Philippe Bootz: **Programmed Digital Poetry: A Media Art?**
- 61 Aleš Vaupotič: **Do the Domains of Literature and New Media Art Intersect? The Cases of Sonnetoid Web Projects by Vuk Ćosić and Teo Spiller**
- 81 Narvika Bovcon: **Literary Aspects of the New Media Art Works by Jaka Železnikar and Srečo Dragan**
- 103 Janez Strehovec: **Electronic Literature and New Social Paradigms**

PAPERS

- 123 Boris A. Novak: **« *La mère, la mère, toujours recommencée* » : The Maternal Lineage of Paul Valéry in Capodistria and Trieste**
- 145 Katia Pizzi: **Triestine Literature between Slovenia and Italy: A Case of Missed Transculturalism?**
- 157 Sofija M. Košničar: **Natural Language and Cultural Heritage in Dystopian Semiospheric Core**
- 179 Barbara Jurša: **Intersections between Ecocriticism and Postcolonial Studies**
- 199 Anja Mrak: **Analysis of Magical Realism Techniques in Feminist Fiction: Grotesque Body and Literalization in Angela Carter's novel *Nights at the Circus* (1984)**
- 217 Natalia Kaloh Vid: **The Intertextuality of the Apocalyptic in Mikhail Bulgakov's *White Guard***
- 233 Tomaž Onič: **Formal and Informal Address in the Slovene Translations of Albee's Play *Who's Afraid of Virginia Woolf?***
- 253 Varja Balžalorsky Antić: **Elements of Émile Benveniste's Linguistics of Enunciation and Henri Meschonnic's Poetics of Discourse and their Importance for the Reconceptualisation of Lyrical Subject**

BOOK REVIEWS

REPORTS

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 36.1 (2013)

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 Dovič, Marko Juvan, Vanesa Matajč, Lado Kralj,
Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Galin Tihanov
(London), 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., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by*
Javna agencija za knjigo RS.

Oddano v tisk 10. junija 2013 *Sent to print 10 June 2013.*