

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 37.1 (2014)

RAZPRAVE

Sofija M. Košničar: **Intertekstualni vidiki kronotopa uboja na hišnem pragu pri Ivu Andriću in Gabrielu Garcíi Márquezu v luči semiotike kulture**

Marija Jurić Pahor: **TMejni (s)prehodi: Homi K. Bhabha in teoretsko umeščanje njegovih koncepcij**

Blaž Podlesnik: **Novi realizem v ruski prozi preteklega desetletja in tradicija tridesetih ter štiridesetih let 19. stoletja**

Alenka Divjak: **Otroštvo in mladostniški podvigi kot osrednja tema v *Kralju Hornu* in *Haveloku Danskem*, romancah izgnanstva in povratka**

Irena Samide: **Gimnazijski literarni kanon in gledališka produkcija na Slovenskem v času Habsburške monarhije: vzpon in padec Franza Grillparzerja**

Jernej Kusterle: **Stilistika ulične poezije**

TEMATSKI SKLOP

Miško Šuvaković: **Onstran papirja. Postmediji in eksperimentalna umetnost**

Iztok Osojnik: **Neoliberalni dispozitiv eksperimentalne poezije**

Jelka Kernev Štrajn: **OHO – manifest – topografskost**

Darja Pavlič: **Jezikovni obrat in slovenska eksperimentalna poezija**

Ravel Kodrič: **Eksperimentalnost v Kosovelovi pozni poeziji ali podtalni pritoki »Krvavečega vrelca«**

Catherine Wagner: **Ameriška eksperimentalna poezija: Družbeni obrat?**

Dubravka Đurić: **Sodobne eksperimentalne pesniške prakse središča in pol-obrobja: ameriške in postjugoslovanske pesniške kulture**

Fiona Sampson: **»Eksperimentalna« dilema**

KRITIKI

POROČILO

RAZPRAVE

- 1 Sofija M. Košničar: **Intertekstualni vidiki kronotopa uboja na hišnem pragu pri Ivu Andriću in Gabrielu Garcíi Márquezu v luči semiotike kulture**
- 19 Marija Jurić Pahor: **Mejni (s)prehodi: Homi K. Bhabha in teoretsko umeščanje njegovih koncepcij**
- 41 Blaž Podlesnik: **Novi realizem v ruski prozi preteklega desetletja in tradicija tridesetih ter štiridesetih let 19. stoletja**
- 61 Alenka Divjak: **Otroštvo in mladostniški podvigi kot osrednja tema v *Kralju Hornu* in *Haveloku Danskem*, romancah izgnanstva in povratka**
- 87 Irena Samide: **Der gymnasiale Lektürekanon in Slowenien in der Zeit der Habsburger Monarchie: Aufstieg und Fall von Franz Grillparzer**
- 109 Jernej Kusterle: **Stilistika ulične poezije**

TEMATSKI SKLOP

- 127 Darja Pavlič: **Koncepti realnega skozi eksperimentalno poezijo. Uvod v tematski sklop**
- 131 Miško Šuvaković: **Beyond Paper: Postmedia and Experimental Art**
- 143 Iztok Osojnik: **Neoliberalni dispozitiv eksperimentalne poezije**
- 167 Jelka Kernev Štrajn: **OHO – manifest – topografskost**
- 185 Darja Pavlič: **Jezikovni obrat in slovenska eksperimentalna poezija**
- 201 Ravel Kodrič: **Eksperimentalnost v Kosovelovi pozni poeziji ali podtalni pritoki »Krvavečega vrelca«**
- 235 Catherine Wagner: **US Experimental Poetry: A Social Turn?**
- 247 Dubravka Đurić: **Contemporary Experimental Poetry Practices at the Centre and the Semi-Periphery: American and Post-Yugoslav Poetry Cultures**
- 261 Fiona Sampson: **The “Experimental” Dilemma**

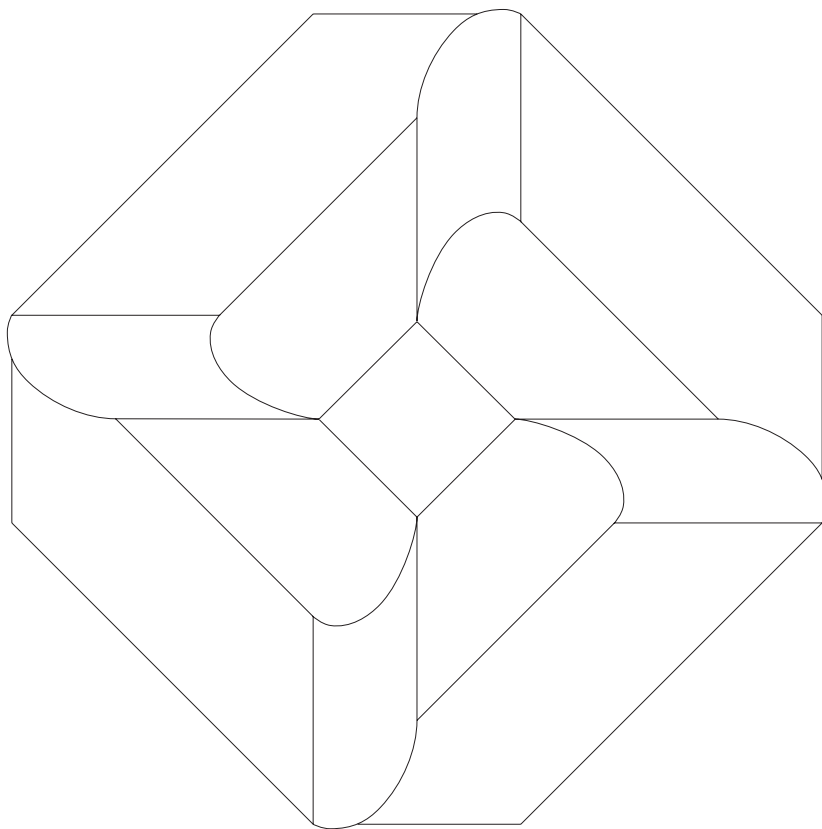
KRITIKI

- 273 Miloš Zelenka: **Vzhodno-zahodne študije**
- 280 Živa Borak: **Klasična filologija za železno zaveso**

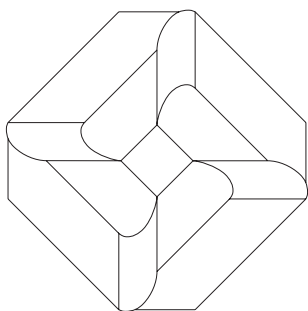
POROČILO

- 287 Nina Beguš: **Onkraj subjekta: (avto)biografska konferenca na Dunaju**

Primerjalna književnost



Razprave



Intertekstualni vidiki kronotopa uboja na hišnem pragu pri Ivu Andriću in Gabrielu Garcíi Márquezu v luči semiotike kulture¹

Sofija M. Košničar

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

Neraziskani intertekstualni kronotopi uboja na hišnem pragu v romanih Omerpaša Latas Iva Andrića in Kronika napovedane smrti Gabriela Garcíe Márqueza so obravnavani z vidika intertekstualnosti, vendar po semiotičnem ključu teorije o semiosferi. Raziskovalna pozornost je usmerjena tudi na retorično-dramaturški vidik referenčnega kronotopa, ki z osupljivo podobnostjo korelira pri obeh nobelovcih.

Ključne besede: srbska književnost / Andrić, Ivo / kolumbijska književnost / Garcíá Márquez, Gabriel / semiotika kulture / medbesedilnost / kronotop / umor

Uvod

Pri obravnavi intertekstualnih vidikov neraziskanega kronotopa² umora na domačem pragu v Andrićevem *Omerpaši Latasu*³ in *Kroniki napovedane smrti*⁴ Garcíe Márqueza bomo izhajali iz ključnega pojma s stališča semiotike kulture, *semiosfere*, s katero Lotman označuje »celotnost interakcije vseh mogočih komunikacij s pozicije človekove participacije v njih« (Košničar 347). Največje in najkompleksnejše strukture semiosfere so po Lotmanu (*O semiosfere* 11) kulture in civilizacije, kultura pa je »sistem celovite nededne informacije ter način njene organizacije, akumulacije, ohranjanja in prenašanja na potomstvo« (*Stat`i* 23). Skratka, vse, kar ni biogenetsko podedovano, pripada kulturi. Opazovanje kulture kot informacije nam omogoča, da celotno kulturno danost, v popolni diahroniji in sinhroniji, opazujemo kot tekst (hipertekst). V skladu s tem je tudi temeljna postavka Clauda Lévi-Straussa, da se »tam, kjer so pravila, začne kultura« (Lotman, *Ogledi* 444). Medtem ko »naravnemu obnašanju« ne moremo zoperstaviti »'napačnega' naravnega obnašanja« (če parafraziramo Lotmana), »kulturno

obnašanje« obvezno predpostavlja vsaj dve možnosti, od katerih se samo ena razume kot »pravilna«. Katera je pravilna in katera ni, predpisuje ustrezna kultura. Kulture se tako učimo, da bi se nededna informacija vtisnila v spomin in prenesla na potomstvo.

Kultura s procesom *samoopisovanja* v smislu samoidentifikacije, sistemskega označevanja in vzpostavljanja samosvojesti kot najvišjo obliko strukturiranja semiotičnega sistema uvede svoja pravila, kar predpostavlja stvaritev kompleksne mreže metastrukturnih samoopisov (slovnice), kodifikacijo običajev, pravnih, etičnih in drugih norm v funkciji samoopisovanja konkretnega semiotičnega prostora – kulture (Lotman, *O semiosfere* 20). Hkrati samoopisovanje teži k potlačitvi in eliminaciji tistih strukturnih elementov, ki se upirajo definiranju znotraj postavljenih standardov, »uničuje in čisti vse, kar identitete *idem* ne podpira dovolj učinkovito« (22), tovrstne elemente pa označi kot »nekaj neznanega in tujega« in jih onemogoča s kompleksnimi mehanizmi sankcioniranja. Vsaka kultura tako s svojim sistemom samoopisovanja ureja odnose v vseh vidikih življenja konkretne skupnosti s predpisovanjem »pravičnega« in »napačnega« v vseh svojih bistvenih domenah, tudi na področju odnosa med spoloma in seksualnosti. Pojasnimo – glede na to, da se v semiosfernih analizah kulturo razume kot sistem tekstov, kodiranih s posebnimi znakovnimi sistemi, Lotman opaza, da je »skupno število temeljnih, dominantnih tipov kulturnih kodov precej majhno [...], opazna raznolikost zgodovinsko obstoječih kultur pa je rezultat zapletenih kombinacij tega razmeroma majhnega števila dominantnih kodov« (*Ogledi* 446). Lotman sklene, da

vsak tip kulture predstavlja hierarhijo kodov [...]. Tako kod določene dobe ni edini, temveč dominantni, temeljni ključ šifre. Medtem ko s prevlado nekatere temeljne tekste lahko dešifrira, druge le deloma organizira. Iz tega sledi, da so lahko komplementarni kodi načeloma povsem različni od dominantnega, a morajo biti dominantnemu kljub temu komplementarni in podlegati podobnim pravilom. (448)

To se zgodi, ker dominantni kulturni kod pri samoopisovanju semiosfernega jedra kulture »vtiskuje svoj znak 'kot kodno matrico'⁵ v celotni kodni sistem kulture. V zvezi s tem je treba poudariti, da se v medsebojno podobnih kulturah semiosferno samoopisovanje načeloma odvija po principih *modularnosti*.⁶ Konkretno ima tradicionalistično-patriarhalno semiosferno jedro staroselske kulture z utemeljitvijo v spoštovanju in prepletanju denimo krščanskih, islamskih in judovskih verskih kodov, kakršna je bila avtohtona bosanska kultura sredi 19. stoletja (torej v času turške zasedbe, neposredno pa pod upravo omerpaše Latasa), kakor tudi južnoameriška kolumbijska staroselska kultura v prvi polovici 20. stoletja, kompatibilne dominantne kode,

ki podobno strukturirajo samoopisovanje referenčne kulturne entitete. Tako med drugim podobno oblikujejo vidik seksualnosti in imajo do njega podoben odnos. Kolikorkoli sta omenjeni kulturi v svoji pojavnosti na videz medsebojno različni, se torej v njunem samoopisovanju in vzpostavljanju pravzaprav rekombinirajo podobni moduli – kulturni obrazci (pa tudi obrazci odnosa med spoloma in odnosa do vedenja ob neupoštevanju običajne norme), katerih podobnost postane očitna v vizuri naratološko-semiotične komparativne analize. Najzanimivejše je torej spoznanje, da sta narava in kakovost mehanizmov samoopisovanja jeder tradicionalistično-patriarhalnih kultur, ob tem pomembno zaznamovanih s prepletanjem večreligijskih kodov, v bistvu podobni in da se vzpostavljata na isti matrici.

Kronotop zločina na hišnem pragu v luči intertekstualnosti

Srce zgodbe – kronotop umora na domačih vratih – je pri Andriću in Garcíi Márquezu v multipli *intertekstualni korespondenci*,⁷ predvsem kot dialog tem, motivov, simbolov, razvijanja opisov in amortizirajočega odgovora kulturnega miljeja na zločin. Motiv omenjenega uboja je v pripovednem segmentu *Kostake Nenišanu* v romanu *Omerpaša Latas* umeščen v obdobje, ko je Bosno upravljal turški vojskovodja Latas.⁸ Gre za kulturni milje, ki ga je zaznamovalo skupno življenje dveh skupnosti krščanske (pravoslavne in katoliške) in judovske vere ter – po prihodu Turkov na balkanski prostor in poturčenju – islamske veroizpovedi. V *Kroniki* Garcíe Márqueza je zgornjemu ustrezni kronotop lociran v Južno Ameriko v prvih desetletjih 20. stoletja⁹ z latinskoameriško mentaliteto, ki jo prežemajo številne kulture – staroselska inkovska, kultura pozneje naseljenih Špancev (katolikov), Arabcev (muslimanov), kreolov, mulatov in drugih etnij, ki so tja prispele v procesu zgodovinskih migracij. Zgodovinski čas pol stoletja loči sorodni literarni sliki v živi intertekstualni korelaciji. Prva prikazuje tragičen umor nedolžnega dekleta, kristjanke na vratih hiše njenega »zaščitnika«, druga pa uboj nedolžnega latinskoameriškega mladca na pragu doma njegovih staršev. V velikanski zemljepisni razdalji, skorajda večji od polovice zemeljskega oboda, lahko torej najdemo v mnogočem sorodni literarni upodobitvi obravnavanega kronotopa pri dveh nobelovcih, Andriću in Garcíi Márquezu.¹⁰ V osnutkih bomo navedli kontekstualni okvir obeh pripovedi, ki bo pojasnil povod za zločina.

Kostake Nenišanu, nesrečni otrok sirote, ki ga je rodila kot dekle in kmalu zapustila, je z marljivim služenjem po hišah in kuhinjah in opazovanjem vse bolj napredoval v obrti. Po spletu naključij je »prišel v Omerpaševo dotlej neurejeno gospodinjstvo« in »s paševim haremom tudi v Sarajevo«

(Andrić 206). Ves predan delu¹¹ si je »ta čudoviti majordom« (209) z denarjem kupoval privatni svet, v katerega »ni imel nihče dostopa« (210). Dekleta ga niso zanimala, vse dokler ni videl »atletinje«, sirote Anđe, ki jo je z njim zvodila krojačica Ivka, ki jo je Anđa »ogovarjala s tetko« (211–212). Dekle zanj nasprotno ni kazalo nikakršnega zanimanja. »Premožnemu Kostaku so se ponujale druge in boljše ženske, a mu nikoli ni bilo nič zanje, ta pa [...] [k]ratko in malo noče! Ne mara ga.« (214). Ljudski posmeh nad tem, kako se je Kostak vnel za mladenko, ki noče slišati ne zanj ne za njegov denar, ker »ti rečem, ni ji treba tovarišice. Ženska si je raje našla moškega!« »Postala je priležnica lepega Djordjija Grka,« (Andrić 226) kar ga je dotolklo in potrdilo v odločitvi, da Anđo ubije.

V *Kroniki* je ključni sprožilec tragedije trenutek, ko ženin Bayardo San Román, inženir iz zelo bogate družine, že na poročno noč svojo nevesto Angelo Vicario vrne njeni skromni družini, ker ni bila *virgo intacta*. Družina jo je osramočena z udarci prisilila, da pove ime tistega, ki je »povzročil njeno sramoto«. Angela si je njegovo ime izmislila. »Najbolj razširjena, a gotovo tudi najbolj izprijena, je verzija, da je Angela Vicario ščitila nekoga, ki ga je zares ljubila, in da je izbrala ime Santiaga Nasarja, ker sploh ni pomislila, da se ga bosta brata upala lotiti.« (García Márquez 79–80) Santiago Nasar je bil šarmanten mladenič, sin edinec največjega lokalnega veleposestnika in vrh tega zvest svoji zaročenki, s katero se je nameraval v kratkem poročiti. Sicer je poznal zakone običajev – »moral [je] vedeti, kakšna je cena žalitve« –, a je bil miren in prepričan v svojo varnost, saj se mu ni niti sanjalo, da »so mu jo pripisovali« (88). Družina in ostali niso vedeli, da se je dekle zlagalo. Ne da bi od Santiaga izsilila priznanje, sta Angelina brata Pedro in Pablo še iste noči odšla »iskat sestrično izgubljno čast« (56). Vsem sta javno povedala: »Ubila bova Santiaga Nasarja« (García Márquez 48).

Ključni intertekstualni motiv, *kronotop uboja na bišnem pragu*, ki ga oba nobelovca razvijata skozi formo žive, dolge ekfrazе, je spodaj naveden vzporedno, v jedrnat, a pregledni obliki.

Dogodek [...] se je zgodil tukaj, sredi mesta [...]. (Andrić 257)

Kostake [je stekel] na ulico in zagledal Anđo, kako se s hitrimi koraki odmika po Bistriku navzdol, se pri tem drži hišnih in dvoriščnih zidov in se kdaj pa kdaj ozre. Pohitel je za njo. Ona pa je stopila še hitreje. Nekajkrat je poklical deklico po imenu, vselej še okreplil glas, vendar se nikoli ni ozrla [...]. To ga je zabolelo; začutil je sram in togoto in [...] od tega [...] mu je udarila kri v glavo. [...]

[Ljudje na trgu] so videli, ko je [Santiago Nasar] prišel iz hiše, in vsi so spoznali, da mu je že jasno, da ga bodo ubili, on pa je bil tako prestrašen, da ni znal priti do svoje hiše. [...] Od vseh strani so prihajali klici, kako naj ubeži bratoma Vicario].

Santiago Nasar, ki je bil od hiše oddaljen manj kot 50 metrov, je teklen proti glavnemu vhodu. [Santiagova mati, Plácida Linero, je bila pomirjena, saj je bila popolnoma prepričana, da se je njen

Ampak kakor hitro se je razdalja med njima zmanjšala, je ona še bolj spotegnila korake in se tako spet začela odmikati. (Andrić 228).

Že zdavnaj je izgubila obe copati in ostala v samih nogavicah [...]. (229)

[V teku jo je dvakrat ustrelil in moglo se je videti, da jo je zgrešil.]

[Pokazal se je] bel, precej dolg zid okoli Fadilbegove domačije z velikimi vrati na sredi. Tu sta oba še hitreje stekla. [...]

In vse je odvisno od tega, ali so glavna vrata, ki držijo na glavno dvorišče, odprta ali ne. Če so, potem bo pritekla pred njim in rešena je; če pa niso, potem bo mogla steči samo še do Djordijjeve hiše, ki je za vogalom; v tem primeru jo bo prav gotovo dohitel.

Kakor slepa je udarjala po velikih vratih in začela potresati z leseno ročico, ki vzdiguje zapah. Pa ni nič zaleglo. Vrata so bila od znotraj zaprta z burnikom. Tedaj se je ženska mahoma obrnila z nekakšnim mačjim premikom, da bi pričakala morilca, z obrazom obnjena proti njemu. Za beg naprej je bilo prepozno. Razširjenih rok, kakor da zdaj ona njemu brani vstop, se je s hrbtom naslanjala na visoka vrata in ji ni bilo treba čakati. Bil je že tukaj, čisto pred njo. [...]

S stegneno roko in z vznak vrženo glavo je ustrelil še dvakrat, čisto od blizu in pomeril naravnost v prsi. Zazdelo se mu je, da je s tema dvema kroglama prikoval telo na vrata, vendar je bilo samo videti tako. Že prihodnji trenutek je ženska začela padati. Spuščala se je počasi, ne da bi odmaknila roke od vrat, kakor da jih boža. Najprej je klecnila v kolenih, potem v pasu in nazadnje je sklonila še glavo. Tako je padla tiho, nekako skrbno, in postopoma in vsa utonila v tisti temni veliki kolobar, v katerega so se zložile njene težke atlasne dimije z osmimi polami.

Kostake se je za korak odmaknil. Pištolo si je nastavil na prsi, kakor bi si jo hotel vtakniti nazaj v levi notranji žep na suknjiču, od koder jo je bil potegnil.

sin že vrnil domov in, kakor je to potrdila služkinja,] pred minuto [...] odšel v sobo.

Skozi vrata je videla brata Vicario, ki sta z golima nožema tekla proti hiši. Od tam, kjer je stala, je lahko videla njiju, ni pa mogla videti sina, ki je tekel k vratom z druge strani. »Pomislila sem, da hočeta noter, da bi ga ubila v hiši,« je rekla. Zato je stekla k vratom in jih zaprla. Ko je nameščala zapah, je zaslišala krike Santiaga Nasarja in panične udarce po vratih, a bila je prepričana, da je sin zgoraj in da psuje brata Vicario z balkona svoje spalnice.

Santiago Nasar bi potreboval le še nekaj sekund, da bi vstopil, ko so se vrata zaprla. Nekajkrat je še s pestmi udaril po njih, nato pa se je obrnil, da bi se golih rok srečal s svojima sovražnikoma. [...] Santiago Nasar je dvignil roko, da bi zavrnil prvi udarec Pedra Vicaria, ki ga je z ravnim nožem napadel z desne. [...]

Nož mu je prebodel desnico in se nato do ročaja zadrhl v rebra. Vsi so slišali, kako je zakričal od bolečine.

– Aj, mati moja!

Pedro Vicario je z divjo mesarsko močjo izdrhl nož in ga še enkrat zabodel na skoraj isto mesto. [...] Po tretjem vbodu se je Santiago Nasar z rokami na trebuhu zvil, zablejal kot teliček in jima skušal obrniti hrbet. Pablo Vicario, ki je stal z ukrivljenim nožem na njegovi levi, mu je tedaj zadal edini udarec v hrbet in močan curek krvi mu je zmočil srnjco. [...] Trikrat smrtno ranjen se je Santiago Nasar še enkrat obrnil proti njima in se z rameni naslonil na vrata materine hiše, ne da bi se branil, kot da bi jima hotel sam pomagati, da ga oba enakovredno ubijeta. [...] Nato sta ga pribijala na vrata z izmeničnimi in lahkiimi udarci, plavajoč po slepečem zalivu onstran strahu. Nista slišala vpitja cele vasi, zgrožene nad svojim lastnim zločinom. [...] [Zdelo se jima je,] da se Santiago Nasar sploh ne bo zrušil. [...] Ko ga je skušal pokončati, je Pedro Vicario iskal njegovo srce, a iskal ga je preveč blizu pazduhe, tam, kjer ga imajo

Ampak namesto tega si je pritisnil cev med rebra in še enkrat ustrelil.

Mimoidoči so se razbežali, kolikor so najdlje mogli stran od tega kraja. Ko pa so prišli fantje, ki so pritekli iz Fadilbegove hiše, je tudi Kostake že ležal nepremično, zvit v dve gube, prav na robu tistega kroga, ki so ga delale Andjine dimije, vendar se jih ni nikjer in z nobeno rečjo dotikal. (Andrić 231–232)

prašiči. V resnici pa Santiago Nasar ni padel, ker sta ga sama prikovala z noži ob vrata. Ves obupan mu je Pablo Vicario vodoravno prerezal želodec in na dan je bruhalo celo drobovje. [...] Santiago Nasar je za hip še obstal, naslonjen ob vrata, nato je zagledal svoje lastno, čisto in modro drobovje in se zrušil na kolena.

Potem ko ga je zaman klicala in iskala po spalnicah ter poslušala, odkod prihajajo kriki [...], je Plácida Linero stopila na balkon spalnice in zagledala Santiaga Nasarja ob vratih, z obrazom v prahu, kako se je skušal dvigniti iz lastne krvi. Napol je vstal in se začel premikati kot v blodnjah, držeč v rokah viseče drobovje.

Prehodil je več kot sto metrov in napravil krog okoli hiše [...], nato pa] stopil v hišo skozi zadnja vrata, ki so bila od šestih zjutraj odprta, in se zrušil na kuhinjska tla (García Márquez 101–106)

Intertekstualni kronotop uboja na hišnem pragu ni redki niti v literaturi niti v drugih umetnostih. Zato skupna ikonografija motivov v referenčnem tekstu Andrića in Garcíe Márqueza ne bi bila tako zanimiva za raziskavo, če poleg nje ne bi bilo tudi številnih drugih skupnih intertekstualnih vidikov, povezanih zlasti s podobnostjo strukturiranja opisa umora, z motivi za uboj, nedolžnostjo žrtve, lokacijo doma na izstopajočem mestu, udeležенostjo preostalih akterjev v mizansceni in drugimi indici, ki opozarjajo na podobnost. Nenavadna je na primer podobnost obeh poetičnih postopkov oblikovanja navedenega prizora, konkretno opisa samega dejanja uboja, ki ga oba avtorja gradita v istem dramskem loku – zato lahko nedvoumno govorimo o intertekstualni korespondenci tako motiva in kronotopa kot pisateljskega postopka pri opisovanju med referenčnima tekstoma. Tako pri Andriću kot pri Garcíi Márquezu ima motiv hišnih vrat enak simbolni pomen – dejstvo smrti. Naracijo oba pisca oblikujeta živo, po vseh pravilih ekfrazе, širši narativni kontekst pa strukturirata po prav tako zelo podobni fabularni (in ne sižejski) shemi: preganjanje žrtve, ki preraste v marš k usodnemu kraju umora, fizična podoba žrtve in morilca oziroma morilcev, vedenje in občutki žrtve in storilca/-cev, opis samega zločina, naturalistično opazovanje »obraz« smrti – telesa, iz katerega naglo pohaja življenje in ugaša v smrt –, nedolžnost žrtve, vpliv kulturnega konteksta in nenapisanih pravil na motivacijo za umor in amortizirajoči učinek konteksta na zločin. Neobičajno naključje je tudi, da ima fatalno dekle v obeh pripovedih ime

po angelu, kar ikonično in simbolično ustreza čistoti in nedolžnosti deklet, katerih vrline so v pripovedi sicer podvržene prevpraševanju.

Na širši narativni ravni je referenčno narativno tkivo grajeno z upoštevanjem osnovne sheme etap v razvoju dramskega dela. Te so, če pustimo ob strani osupljive podobnosti omenjene motivno-kronotopske sekvence, v mnogočem izvirne, literarno enotne in učinkovite. Posebno zanimivo je, da se med seboj razporejajo kot specifična hiazmična struktura:

<i>Omerpaša Latas</i>		
Žrtev umora – dekle		Motiv – zmota glede pravic v povezavi s spolnimi vlogami – dekletova krivda
	Umor na domačem pragu	
Žrtev umora – mladenič		Motiv – zmota o krivdi v povezavi s spolnimi vlogami – mladčeva krivda
<i>Kronika najavljene smrti</i>		

Presečišče obeh pripovedi je torej skupno in invariantno – gre za uboj na hišnem pragu. V *Kroniki* je žrtev mladenič, v *Latasu* dekle. Povod za umor je v *Kroniki* maščevanje bratov zaradi onečaščenja sestre, za katero je bil neosnovano okrivljen mladenič. Ker ni bila *virgo intacta*, so sestro vrnili staršem in s tem javno osramotili tako njo kot njeno družino. Povod-motiv za umor v *Latasu* je maščevanje mladeniča zaradi blodne misli, da bi morala sirota pristati na zvezo z njim, medtem ko je ona suvereno zaživela kot svobodna ženska, sam pa bi ji bil pripravljen za ljubezen tudi plačati.

Pri Garcíi Márquezu je sekvenca dejanja umora vrhunec romana – naratološko eksplicirana na njegovem koncu učinkuje kot klicaj. Okrog osrednjega motiva se po vsej teksturi romana ob polifonem prepletanju epizodnih sekvenc, usmerjenih h kulminacijski točki, plete nevidna mreža tragične usode glavnega junaka. Ne vedoč, da je zaradi zle usode lažno očrnjen, je bil Santiago, brezskrben in poln načrtov za svoje poročno slavje, na dan svojega umora po spletu okoliščin »neviden« za svoje prijatelje, ki so ga neumorno iskali, da bi ga obvestili o naklepih bratov Vicario. Prepozno je slišal glas prijatelja, ki ga je dosegel v istem trenutku kot noži dvojčkov.

Drugače od referenčnega prizora pri Andriću se pri Márquezu na istem kulminacijskem mestu na vratih hiše žrtve prekrížata kar dve zmoti. Najprej je Santiagova mati, ki iz svojega očišča ni opazila sina, kako hiti po ulici, vzdolž hiše, zaloputnila z vrati in jih pred nosom zapahnila prav v trenutku, ko je s »paničnimi udarci« Santiago poskušal odpreti vrata in se z istim zapahom zavarovati. Druga zmoti je bilo seveda prepričanje bratov Vicario, ki sta sestri verjela, da je bil »tisti, ki je povzročil njeno sramoto«, Santiago. Dve zmoti sta se vsaka z druge strani dveri srečali v istem trenutku. Zadihanost, ki jo je bilo čutiti na obeh straneh dveri, je zato prizoru dodala edinstveno absurdnost in hkrati poudarila osupljivo neizbežnost usode, ki poetiko magičnega realizma Garcíe Márqueza krona s povedjo: »Usoda nas dela nevidne.« (99) V dramaturškem smislu (glede na kraj zločina) omenjena, ključna scena vsebuje izjemno napetost – rečeno slikovito, orientirana je dvosmerno v isti smeri, sižejska mreža njene sekvence prikazuje izmenično in v distorzničnem prepletanju (kot dva vlaka na istem tiru, ki brzita eden proti drugemu, in ni znano, ali lahko zavirata, a je trk neizbežen). Pri Andriću je referenčni prizor v dramaturškem smislu enosmeren, a prav tako na poseben način vznemirljiv: kot bi šlo za dva vlaka, ki brzita po istem tiru in v isto smer, in ni znano, ali se bosta srečala; kar pa je še bolj dramatično, znano ni niti to, ali sta na slepem tiru, saj bi prav lahko sledila tudi katastrofa med čermi ali preprosto prečkanje kanjona. Naposled je vendarle jasno, da je šlo za slepi tir.

Kulturološko opazovanje zločina v luči semiosfernih refleksij

»Mimoidoči so se razbežali« (Andrić 232) stran od krvavega prizora umorjene Anđe in deklie na dvereh Đorđijeve hiše. Sledila sta »[k]omisija, sestavljena iz zdravnika, mestnega uslužbenca in oficirja iz dvorca, in njen zapisnik, v katerem ni povedano nič takega, česar ne bi bil mogel videti tudi vsak mimogredoči. [...] Potem pokop v mraku, na dve različni pokopališči, brez pogrebcev, v neposvečeno zemljo na robu pokopališkega prostora, kjer pokopavajo javne grešnike in samomorilce. In vsega je bilo konec, kakor da je z dvema brezkrvnima truploma v dveh grobovih brez imena vse za zmeraj pokopano.« (Andrić 233) Dvojčka Vicario sta se policiji predala sama. Primer je povzročil polne roke dela za preiskovalnega sodnika in mnogo vprašanj za lokalnega policijskega načelnika, ki prav tako kot mnogi drugi ni vzel resno večkrat napovedane namere dvojčkov. Brata »sta se slepila, da sta zadostila postavi« (García Márquez 71). Bila sta tako »pogumna in prepričana o pravilnosti svojega dejanja, da se nista pustila odpeljati ponoči, kot njuna družina, ampak sredi belega dne in z

nezakritim obrazom« (74). Vsa družina Vicario je odpotovala, »dokler se ne pomirijo duhovi« (73). Mati je »hčeri ovila obraz z ruto, da se ne bi videle modrice od udarcev, in jo oblekla v živo rdečo obleko, da ne bi mislili, da žaluje za skrivnim ljubimcem« (73–74). »[S]kušala [jo je] živo zakopati« (78). V širši družini in med Arabci, rojaki in prijatelji Santiaga Nasarja¹² so se takoj pojavila znamenja »žalovanja na družinskih oltarjih, nekateri so sedeli na tleh in presunljivo jokali« (García Márquez 73).

Z vidika samoopisovanja lastnih kultur, ki jih v temelju oblikuje tudi javno mnenje, sta bili obe žrtvi krivi nespoštovanja pravil tradicionalne norme na področju *seksualnosti*. Zato je skupnost naravnost ali posredno obsojala žrtvi, na kar kaže denimo ublaževanje posledic zločina. Zakaj sta kontekst in milje pri presojanju teže tega zločina vplivala olajševalno, je tu eno najpomembnejših vprašanj – v samoopisovanju obeh semiosfernih jeder je namreč uboj podvržen tako sekularnim kot verskim sankcijam. V osnovi drame obeh pripovedi je vsakokratni način samoopisovanja referenčnega semiosfernega jedra, ki vzdržuje tradicionalistično-patriarhalni kod, po katerem sta urejena področje seksualnosti in odnos med spoloma. Ob tem se omenjeni kod okrepi v sinergiji običajnih in verskih norm, ki predpisujejo prepoved spolnega občevanja do poroke, zunajzakonsko spolnost pa razumejo kot nečistovanje.¹³ V skladu s tem je horizont pričakovanj skupnosti označen s pravilom, da še posebno ženska v zakon vstopa nedotaknjena. Kontekstualni okvir obeh pripovedi je torej utemeljen v tako podobnih kulturnih obrazcih odnosa med spoloma in ravnanju pri neupoštevanju običajne norme v domeni seksualnosti, kot bi se modularno prepisovali. Prav tovrstni kulturni kontekst pojasnjuje razlog umorov. Ker iščemo globinske vzroke za tak, recimo mu invariantni kulturološki znak pri obeh obravnavanih skupnostih, je treba nujno opozoriti, da predmet raziskave ni opazovan iz psiholoških in etičnih vidikov, temveč prav v luči semiosfernih dejstev kot objektivno invariantnih vsebin kultur z različnim semiosfernim samoopisovanjem. Invariantni semiosferni mehanizmi, ki jih Lotman imenuje »univerzalije kulture« (*Stat i* 118), vsakič iznajdejo variacije vzpostavljanja v konkretni kulturi.

V skoraj vseh kulturah, predvsem pa v tradicionalistično-patriarhalnih kulturah z dominantno oporo v verskem kodu, je izstopajoč pomen *družine*. Ta je kulturološka paradigma prvorazrednega značaja, postavljena kot osnovna celica kulture določene skupnosti. Posamezniki brez čvrstega družinskega temelja in zaščite so v tovrstnih kulturah lahka (in lahko ranljiva) tarča. Prav to se pokaže v *Kroniki* in *Latasu*. Pri Garcíi Márquezu je ključna motivacija v moči družine, ki vodi pripoved k zaščiti dekleta, ki je spodrsnilo. Pri Andriću raba *minus postopka*¹⁴ prav na mestih, kjer je poudarjena družina kot bistvena kulturološka paradigma, vodi pripoved

k smrti od družine nezavarovanega sirotnega dekleta. *Odsotnost/prisotnost družinskega gnezda* kot bistvenega parametra kulturne identitete obravnavanih skupnosti tako pri dvojici nobelovcev v izhodišču omogoča bifurkacijo pripovedi v nasprotnih smereh (glede na dekletu grešnico), ki se v nenavadnem hiazmu prekrizata na hišnih dvereh, pred katerimi pri Garcíi Márquezu umre mladenič za posledicami družinskega maščevanja zaradi omadeževane dekletove časti, pri Andriću pa nezavarovana sirota, ki je spodrsnila in ni imela nikogar, ki bi za njo žaloval. Prisotnost/odsotnost družine vodi tudi k drugačnemu razpletu pripovedi po samem zločinu. Pri Andriću sta bila tako Anđa kot Kostak osamljeni siroti, ki sta noč in dan tavalala skozi življenje – Kostake ves predan poslom služabnika, Anđa pa v iskanju najosnovnejše varnosti in načina preživetja. Oba sta ugasnila z lastno smrtjo brez kogarkoli, zato je bil dogodek zlahka zamolčan, dekleta pa hitro pozabljena.

Čeravno pripovedni indici namigujejo na Kostakove psihične težave v zvezi z lastno seksualnostjo (ki bi jih lahko povzročila travma iz otroštva zaradi spolnega zlorabljanja in poniževanja njegove matere in njega samega), je analitična raziskava usmerjena k iskanju objektivnih, kulturoloških razlogov za odnos konteksta do omenjenega zločina. Ko v dvorcu »vlomijo vrata na Kostakovem stanovanju« in naredijo preiskavo, je na obrazih prič »mogoče brati vse stopnje presenečenja in začudenja« (Andrić 236) nad prizorom, ki je na Kostaka neposredno kazal kot na »evnuha«, ki je našel »to nesrečnico, da se je nad njo maščeval zaradi svoje nemoči« (252). Govorica se je razširila po dvorcu, novica pa »preskočila v vojskovodjev harem kakor iskra ob požaru.« (249). Saidahanuma (vojskovodjeva sultanja, po poreklu Dunajčanka Ida, spreobrnjenka prav kakor Mićo Latas, zdajšnji omerpaša) je besnela: »In kakšna je ta banda ničvrednežev in kriminalcev [...]? Vse sami degeneriranci!« (251). In Kostake? »Norec in degeneriranec [...], zmožen vsega. In to je tudi dokazal. [...] In kaj je vse potreboval ta evnuh? [...] Ne vem, kam smo gledali. Kdo je mogel vzeti v hišo tako nevarnega blazneža?« (252) se je spraševala. Medtem so vojskovodjevi podaniki dobili nalogo, da zločin zamolčijo. V sarajevski kasabi se je v tistih dneh

rodila tudi pesem o Kostaku in deklici [...], o Kostakovi veliki neuslišani ljubezni, ki je brez smisla in vidnega vzroka ubila sama sebe [...], in Fadilbegova vrata, pred katerimi se je dirka med moškim in žensko krvavo končala kakor na vnaprej predvidenem cilju. Samo ime postavne deklice Andje ni bilo nikjer omenjeno; v vsej pesmi je ostala nujno potrebni, brezimni predmet, brez katerega bi ne moglo biti ne Kostakovega brezupnega početja ne pesmi o njem ne zadovoljnosti, kakršno ta pesem daje raznim ljudem na razne načine. (Andrić 256)

Prav ta pesem je kulturološki lakmus, dokaz kulturne amortizacije zločina moškega nad žensko zaradi njenega »nemoralnega« vedenja, nad žensko kot brezimnim objektom, oropanim pravic, pri čemer nenapisana pravila vedenja amortizacijo vgrajujejo v kulturno tkivo skupnosti kot svojevrstno podporo moškemu in njegovemu nedelu. V kulturnem miljeju je bila torej prav zaradi togih običajnih norm na področju seksualnosti in seksualnega vedenja med spoloma vrednost sprevržena, in tako se je uboj Anđe ublažil z njenim prevanjanjem v »brezimni predmet«, Kostakov zločin pa je bil razumljen kot »brezupno početje«, ki je meščanom nudilo »zadovoljnost«.

Tudi uradne ustanove samoopisovanja bosanskega staroselskega kulturnega jedra, predvsem cerkve, so se kot čuvaji in branitelji izročila in moralnih norm, utemeljenih v krščanski veri, znesle zlasti nad dekletom. »V nedeljo med veliko mašo je o dogodku spregovoril katoliški župnik [...]. [S] težkimi besedami in ostrimi gibi [je] obdeloval 'garjave ovce', kakor je imenoval ženske, ki hodijo kriva pota in ne ubogajo cerkvenih zapovedi.« Taka ženska pa »[p]ogine kot žival. To smo videli.« Župnik je »najhujše obsodbe in prekletstva prihranil za Andjo, deklico, ki je bila garjava ovca njegove črede¹⁵ in je našla tisto, kar je iskala, in požela tisto, kar je sejala. Niti z besedico pa se ni dotaknil ubijalca [...].« (260) »Prihodnji teden so potem uradno potrdili krvavi dogodek« tudi med muslimani. Imam je ves svoj bes usmeril ne v morilca, temveč nasproti njegovim gospodarjem (259). »Nihče ne ve natančno, kako je bilo v pravoslavni cerkvi in sinagogi, ker ne pop ne rabin nista nič govorila, vsaj javno ne. Vendar so se prav gotovo tudi v teh verskih občinah pogovarjali o Andji in Kostaku in njenem koncu, saj sta bila v teh dneh ta dva človeka izpostavljena vsem mogočim pogledom in presojam.« (Andrić 261).

Le kdo bi ju lahko brez družine in svojcev, pa četudi mrtva, vzel pod okrilje razumevanja – če bi njunih dejanj že ne mogel opravičiti, bi jih lahko vsaj pojasnil in tako utišal brezobzirna, pristranska obtoževanja – Anđo in Kostaka so imeli vsi v zobeh. Zato Andrić sklene: »Tako v spominu izkoriščamo nesrečne rajne brez brambe in moči [...] in se naslanjamo tudi na tiste, ki jih ni več, da bi se laže gibali skozi svet živih.« (233–234)

Pri Garcíi Márquezu se posledice prav v slogu njegovega magičnega realizma odvijajo prek presenetljivih obratov. V osnovi tragične zgodbe v *Kroniki* je tako kot pri *Latasu* na delu raba samoopisovanja semiosfernega jedra, ki podpira tradicionalistično-patriarhalni kod, po katerem sta urejena področje seksualnosti in odnos med spoloma. Posebej ko govorimo o pojmovanju ženske, deluje omenjeni kod v sinergiji z verskim kodom prav v latinskoameriški različici katolicizma okrepljeno. V primeru, da prekrši normo glede nečistovanja, je ženska nadvse strogo stigmatizirana, skup-

nost pa teži k temu, da se jo za kazen izobči. Prav zato se družina nečistujočega dekleta po pravilu drži dveh običajnih možnosti – ali moškega, ki se je prekršil, obveže k poroki ali pa mora storilec napako plačati z glavo, s čimer se v skupnosti simbolično vrne čast osramočenemu dekletu in njeni družini (oziroma se znova vzpostavi norma reda vrednot). Kako pomembna je bila v latinskoameriški kulturi ta običajna norma, priča prikrita, a organizirana reakcija žensk na omenjeni kulturni standard. Varnost pred kaznijo in izobčenjem zaradi dvoličnosti običaja so iskale na seznamu številnih zvijač in prevar. Med seboj so se urile »v prastarih ženskih zvijačah, kako naj [dekle] hlini izgubljeno čast in kako naj na prvo poročno jutro obesi na sonce v dvorišču svoje hiše platneno rjuho z madežem časti« (García Márquez 36). Nesrečnici je denimo svetovano, naj na prvo zakonsko noč moža opiije, nato hlini sramežljivost, da bi soprog ugasnil luč, in se v mraku iz vnaprej pripravljene škatlice z različnimi pomagali »skrbno umije z galunovo vodo in pomaže rjuho s srebrovim kromatom, da jo bo naslednjega dne lahko razobesila na dvorišču« (80). Pod togimi, neelastičnimi usedlinami rabe kulture nad naravnim, biološkim obnašanjem torej življenje najde skrivne prehode, ki so v osnovi sicer dvolični, a v praksi delujejo, kolikor dolgo se jih tajinstveno obdrži zunaj dosega javnosti. Tako v zgodbi nihče od bližnjih, niti kdorkoli drug v vasi, vse do incidenta ni vedel popolnoma ničesar o tem, da Angela ni bila devica. Po drugi strani bi se vse dobro izteklo, če bi se ravnala v skladu s tradicionalno premetenostjo ter ukanila soproga in lakomne oči javnosti. Takšna dejanja se ponavadi obrestujejo, saj možje »[v]erjamejo le temu, kar vidijo na plahti« (García Márquez 36). Ker je v želji, da ne bi zavajala soproga, saj je verjela v njegovo ljubezen in razumevanje, prekršila običajne standarde, je bila še iste noči primorana k usodni laži, da za skrunitev obdolži nedolžnega mladeniča. In čeprav »nihče ni verjel, da je to res storil Santiago Nasar«, (García Márquez 79), je morala biti paradoksalna »pravica« zadovoljena, sestri pa povrnjena čast, za kar je bila pooblaščen družina, saj je ljubezen »stvar časti« (85). Brata Vicario sta bila vzgojena v tipični latinskoameriški »družini z revnimi dohodki« z očetom, ki je bil »zlatar revežev«, in materjo, ki je bila »do poroke učiteljica«. Mati je bila vedno videti »kot nuna«. »Brata so vzgojili, da postaneta prava moža,« najmlajšo Angelo in njeni sestri pa »zato, da se omožijo«. Mati je verjela, da so njene hčere popolne in da bo vsak moški »srečen z njimi, ker so bile vzgojene za trpljenje« (García Márquez 29–30) oziroma za to, da potrpijo in so soprogu poslušne, torej vselej v njegovi senci. V takem modelu vzgoje je nedvoumno opaziti obrazec tradicionalistično-patriarhalnega samoopisovanja kulture.

Vsa vas in institucije oblasti so posredno zahtevale, da »tisti, ki je povzročil njeno sramoto«, plača za krivico, saj je kljub siceršnji skoraj so-

glasni Santiagovi priljubljenosti nova situacija, v kateri je bil proglašen za »tistega, ki je povzročil njeno sramoto«, ljudi pripravila do tega, da so dopustili, da se je vse odvijalo po starih običajih. Večina ljudi se namreč ni želela vmešati, saj je postal incident javno vprašanje družinske časti. Četudi je vedel, kaj se pripravlja mladeniču, je celo župnik »mnogo let kasneje« priznal, da »sem pomislil, da to ni moja stvar, ampak zadeva civilne oblasti« (García Márquez 63). Torej lahko celo pri župniku, ki se je odločil, da se v to ne bo vmešaval in bo molčal, opazujemo sinergijo običajnega in verskega – da potihem odobrava kazen za skrunitelja. Brata Vicario »je to kruto smrtno dejanje izčrpalo, obleko in roke sta imela prepojene [...] z znojem in še zmeraj mlačno krvjo, vendar se je župnik spominjal, da sta se predala z velikim dostojanstvom. – Zavestno sva ga ubila, – je rekel Pedro Vicario, – vendar sva nedolžna.« Bila sta povsem prepričana v svojo nedolžnost pred Bogom in pred ljudmi. »To je bila stvar časti.« (García Márquez 45). Pablove tedanja soproga je s ponosom trdila: »Vedela sem, v kaj se podajata [...], in ne samo, da sem se strinjala, ampak se s Pablom tudi nikoli ne bi omožila, če zadeve ne bi opravil kot mož.« (57). Njene besede jasno odlikujejo mentaliteto svoje srede, ki je s svojo rabo v temeljih kodirala samoopisovanje referenčnega jedra kulture. Brata Vicario sta v čakanju na sojenje v zaporu prebila tri leta, nato pa ju je sodišče osvobodilo, čeravno sta pri polni zavesti zagrešila grozovit umor. Prav v skladu s povedanim so tudi v zaporu z njima postopali kot z junakoma, z njima sočustvovali in razmišljali, da sta ravnala tako, kakor sta bila v skladu s tradicionalno moralno dolžna.

Večina ljudi meni, da je bila žrtev tragedije ena sama: Bayardo San Román. Po njihovem mnenju so drugi udeleženci dostojanstveno in častno izpolnili tisti del vloge, ki jim jo je namenilo življenje. Santiago Nasar je opral sramoto, brata Vicario sta dokazala moškost in osramočeni sestri je bila vrnjena čast. Edini, ki je izgubil prav vse, je bil Bayardo San Román. »Ubogi Bayardo«, kot so ga imenovali še mnogo let. (García Márquez 74)

Bayarda so jutro po usodni noči našli samega v njegovi na novo kupljeni hiši. »Bil je v zadnjem stadiju zastrupitve z alkoholom«, tako da so ga komaj rešili. V spremstvu matere, sestra in še dveh odraslih žensk, ki so »si pulile lase in jokale s srce parajočimi kriki«, so ga odnesli v zaščito družinskega okrilja (75–76). Celó v Santiagovi družini in širši rodbini, ki je bila globoko potrta, nihče »ni imel maščevalnih naklepov« (73) Celó oni so spoštovali nenapisano pravilo samoopisovanja svoje kulture, da je treba dekletu odvzeto čast neogibno maščevati.

*

V medsebojno podobnih kulturah, kakor so tiste, ki jih kodira patriarhalno-tradicionalistična občaraba v sinergiji z verskimi normami – med drugimi avtohtona bosanska sredi 19. in latinskoameriška v začetku 20. stoletja –, semiosferno samoopisovanje podobno kodira odnose nasproti bistvenim vidikom življenja, s tem pa tudi vprašanja odnosa med spoloma. Zato se v samoopisovanju in vzpostavljanju semiosfernih jeder kljub navidezni različnosti rekombinirajo podobni moduli – kulturni obrazci odnosa med spoloma in do vedenja ob neupoštevanju običajne norme. Patriarhalna družina v takšnih kulturah nastopa kot pomemben agens.

Prevedel Andraž Jež

OPOMBE

¹ Raziskava, na kateri je zasnovan pričujoči spis, je nastala v sklopu projekta *Aspekti identiteta i njihovo oblikovanje u srpskoj književnosti* (številka projekta 178005), ki se izvaja na Oddelku za srbsko književnost Filozofske fakultete Univerze v Novem Sadu s finančno pomočjo Ministrstva za šolstvo, znanost in tehnološki razvoj Republike Srbije.

² Matematični termin iz Einsteinove relativnostne teorije *kronotop* je prevzet »skoraj kakor metafora« (Bahtin 234), da označi materializacijo prostora v času (dobesedni pomen besede je *časoprostor*) **predvsem v književnih besedilih**: »V književno-umetniškem kronotopu so prostorska in časovna obeležja zlita v osmišljeno in konkretno celoto.« (235) Pozneje so ruski semiotiki s terminom *kronotop* označevali enotnost in neločljivost korelacije prostora in časa kot imanentnega vsemu, kar v ontološkem smislu obstaja. Skozi pojma tekst in *semiosis* (izpeljanka iz grškega glagola *σημειῶ/semieîō* – obeležiti, označiti, markirati) pojem *kronotop* korespondira s semiosfernim preučevanjem navečjih semiosferskih tekstov, kulture in civilizacije. Naj pojasnimo: v sklicevanju na Transcendentalno estetiko (razdelek v Kantovi *Kritiki čistega uma*) Bahtin zapiše, da se »vsak vstop v sfero smislov vrši le skozi vrata kronotopa« (236). Zato *kronotop* označuje neločljivo časovno-prostorsko vzajemnost manifestacije skupne pojavne resničnosti, s tem pa tudi umetniške resničnosti, in je tako mesto zlitja prostorskih in časovnih oznak »označene resničnosti« v pojavne konkretizacije. Ontološki vidiki obstajanja, ki se torej uteleša skozi *kronotipijo*, tesno korespondirajo s pojmom *semiosis* (ki označuje kakršenkoli videz, obliko, postopek ali proces, v katerega je vključen znak oziroma oznaka, všteti miselne procese). S tega vidika je *semiosfera* v najsplošnejšem smislu sfera *semiosis*, *kronotop* pa *kulturološki znak* (gl. Košničar 348). *Semiosfera* je torej semiotični prostor, zunaj katerega je semioza nemogoča (Lotman, *O semiosfere* 13).

³ Andrićev roman *Omerpaša Latas* je bil prvič objavljen posthumno leta 1976 na osnovi njegovih spisov iz 50. let 20. stoletja in se ga pojmuje kot nedokončano delo.

⁴ Prva izdaja romana: Gabriel García Márquez. *Crónica de una muerte anunciada*. Bogota: La Oveja Negra, 1981.

⁵ Kar je analogno genetski matriki (Lotman, *Stat'i* 173).

⁶ Modularnost lahko razumemo kot posplošenje, princip ustvarjanja različnih struktur s pomočjo enega ali več osnovnih elementov – modulov (Jablan 4).

⁷ »Kot termin je bila *intertekstualnost* ob nastanku povezana zlasti z Julijo Kristevo in njeno razlago, da so literarni teksti predvsem sistemi znakov kulture, nastali iz neprekinjenih

komunikacij, in so zato vzajemno povezani tako v sinhroniji kot v diahroniji.« (Konstantinović 8) To pomeni, da »*intertekstualni pristop* prehaja od predpostavke, da je vsak tekst povezan z drugimi teksti [...]. Ni teksta, ki ne bi vsrkal ali predelal nekega drugega teksta, vsak je v zvezi z drugimi in v vsakem je več ali manj opazno ohranjen dialog z drugim tekstom.« (7–8). Zato je lahko v intertekstualni korespondenci zajeto »vse, kar se je doslej v teoriji književnosti omenjalo kot element v gradnji literarnega dela: [...] tema, motiv, lik ali tip [...], slika, simbol [...], fabula v celoti, in sicer kot dramatski potek, siže ali vsebina, kakor tudi kompozicijski, torej literarni postopek ali način diskurza [...], ideja, atmosfera, določen model mišljenja [...]« (18)

⁸ V šestem desetletju 19. stoletja.

⁹ *Kronotopski informanti* posredno kažejo na to, da je García Márquez potek zgodbe lociral v prva desetletja prejšnjega stoletja, najbrž v 20. ali 30. leta, ko so bogataši vozili »s ford-om T« z »račjo hupo« (García Márquez 32). Gre za prvi avtomobil za širši trg, masovno pa so ga proizvajali med letoma 1908 in 1927. V pripovedi ga je vozil prišlelek Bayardo San Román, »inženir za vlake« (26) iz premožne družine. Poleg tega izvemo, da so se zgodba dogaja v času, ko so se pripravljali na gradnjo železnice (26), ko so se začeli v latinskoameriških vaseh pojavljati kavarniški kinematografi (26), ko so »legendarni parniki na kolesa, kurjeni z drvmi, nehali voziti« (18), medtem ko so imele nove ladje »namesto enega [...] dva dimnika«, leseno kolo na krnu pa »ga je poganjalo z močjo morske ladje« (18), in ko so se telegrami pošiljali s telegrafom (26). Vpeljana je bila električna ulična razsvetljava (16), ljudje pa so se še spominjali »prve električne centrale« (37). Santiagu Nasarju se je na predvečer dne, ko so ga ubili, sanjalo, da »leti sam v letalu iz staniola, ki je prosto jadrало med mandljevci« (7).

¹⁰ Ko govorimo o omenjenem kronotopu, lahko z dovoljšnjo gotovostjo trdimo, da na relaciji Andrić–García Márquez ni bilo vplivov. Po do zdaj najpopolnejši *Bibliografiji Iva Andrića (1911–2011)* so *Omerpašo Latasa* v katerega od svetovnih jezikov prvič prevedli leta 1979, in sicer v nemščino (Werner Creutziger). Vsi naslednji prevodi v večje jezike so poznejšega datuma od izdaje *Kronike* (v francoščino so ga prevedli leta 1992). Že pred tem so v italijanščino (leta 1961) in angleščino (leta 1980) prevedli le odlomek, ki ni povezan z omenjenim kronotopom uboja na hišnem pragu; prevod v španščino, portugalsčino in esperanto doslej še ni bil objavljen, prav tako ga niso še prevedli v ruščino. Tako bi hipotetično obdobje, ko bi se García Márquez z omenjenim kronotopom lahko seznanil (pod pogojem, da je takoj po objavi dobil *Latasa* v nemščini in v jeziku tekoče bral), trajalo komaj dve ali tri leta.

¹¹ Kostak je »ob večjih praznikih [...] odšel v cerkev in prestal vsaj pol liturgije« (Andrić 210). – Gre za edini avtorjev indic, ki kaže na Kostakovo izvorno (po materi) pravoslovno veroizpoved, čeravno mnogi naratološki pokazatelji kažejo, da je svoje družabno življenje v dvorcu in širše zastavil po pravilih islamske vere.

¹² Santiago, po očetu Arabec in po materi Latinoameričan, je bil zaradi velikega bogastva in izjemne lepote ljubljenec in tiha želja mnogih samskih deklet, pa tudi žena.

¹³ Po učenju večine svetovnih religij (krščanstvo, islam, judovstvo) je heteroseksualnost edina dovoljena oblika spolnega vedenja ali spolne orientacije. Prav tako vse predpisujejo abstinenco pred zakonom – kajti vse drugo je nečistovanje pod satanovim okriljem.

¹⁴ *Minus postopek* je semiotični pojem, ki so se ga posluževali Jurij Lotman in drugi predstavniki tartujske šole, da bi označili fenomene, ki so sicer izpuščeni (zamolčani, nenakazani ipd.), ki pa jih je mogoče iz logike ustreznega teksta predpostaviti oziroma rekonstruirati ali pa so samoumevni.

¹⁵ Župnikovo okolišnjeje o »garjavi ovci« njegove črede je edini indic, s katerim pripovedalec kaže na Andino katoliško veroizpoved.

LITERATURA

- Andrić, Ivo. *Omerpaša Latas*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Bahtin, Mihail. *Formy vremeni i bronotopa v romane. Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Hudožestvennaja literatura, 1975. 234–407.
- García Márquez, Gabriel. *Kronika napovedane smrti*. Prev. Nina Kovič. Murska Sobota: Pomurska založba, 1982.
- Jablan, Slavik V. »Modularity in Science and Art.« *Visual Mathematics* 4.1 (2002). Splet 23. 4. 2012. <<http://www.mi.sanu.ac.yu/vismath/jablan/cover.htm>>
- Konstantinović, Zoran. *Intertekstualna komparatistika*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa, 2002.
- Košničar, Sofija. »Semiosfera.« *Pregledni rečnik komparativističke terminologije u književnosti i kulturi*. Ur. Bojana Stojanović Pantović, Miodrag Radović i Vladimir Gvozden. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011. 347–352.
- Lotman, Jurij M. »Ogledi iz tipologije kulture.« *Treći program Radio Beograd* 23.4 (1974). 439–489.
- — —. »O semiofere. Semiotika kul'tury.« *Izbrannye stat'i v treh tomab. Tom I. Stat'i po semiotike i topologii kul'tury*. Talin: Aleksandra, 1992. Splet 6. 2. 2010. <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/index.php>
- — —. *Stat'i po tipologii kul'tury. Vyp. 1*. Tartuskij Universitet: Tartu, 1970. (zbirka Materialy k kursu teorii literatury I)
- Vuksanović, Miro, ur. *Bibliografija Ive Andrića (1911-2011)*. Beograd–Novi Sad: Zadužbina Ive Andrića; SANU; Biblioteka Matice srpske, 2011.

Intertextual Aspects of the Chronotope of a Murder on the Doorstep in Ivo Andrić and Gabriel García Márquez in the Light of the Semiotics of Culture

Keywords: Serbian literature / Andrić, Ivo / Columbian literature / García Márquez, Gabriel / semiotics of culture / intertextuality / chronotope / murder

The unexplored chronotope of a murder at the doorstep in the novels *Omer-Pasha Latas* by Ivo Andrić and *Chronicle of a Death Foretold* by Gabriel García Márquez, motivated by sexuality, is compared and culturally considered in a semiotic key of the theory of the semiosphere from the aspect of intertextuality. In its system of self-description, every culture regulates relationships in the domain of its crucial interrogative aspects and prescribes what is *right* and what is *wrong*. This is also done in the area of sexuality. In cultures that are similar to each other, such as those coded by traditional and patriarchal values in synergy with religious norms, semio-

spherical self-description, according to the principles of *modularity*, encodes similar relations towards major aspects of life, including issues of gender relations. Therefore, semiospherical cores (such as the Bosnian one in the mid-nineteenth century and the Latin American one at the beginning of the twentieth century) are seemingly different in appearance. However, in their self-description and establishment, they actually recombine similar modules: cultural patterns towards gender and behavior towards failure to respect customs. A patriarchal family in such cultures emerges as an important agent. In this regard, intertextual aspects are highlighted in structuring the description and narrative settings of the referent texts, as well as important aspects of the poetics of intertextual motifs of the chronotope of the murder at the doorstep as a symbol of protection and shelter. This is an invariant symbol in all cultures, which is surprisingly similar in its rhetorical and dramaturgical aspects in the two Nobel Prize winners Ivo Andrić and Gabriel García Márquez.

December 2013

Mejni (s)prehodi: Homi K. Bhabha in teoretsko umeščanje njegovih koncepcij

Marija Jurić Pahor

Inštitut za narodnostna vprašanja, Erjavčeva 26, SI-1000 Ljubljana
juric.pahor@alice.it

Prispevek se sooča s kulturno in literarno teorijo Homija K. Bhabhe. Pri tem se skuša v navezavi na avto/biografske prvine njegove misli, predvsem pa na razprave in besedila, ki se nanašajo na književnost ob/mejnih regij, približati njegovim ključnim konceptom, kot so »kulturna hibridnost«, »Tretji prostor« in »prevajanje«.

Ključne besede: literarna teorija / Bhabha, Homi K. / postkolonialni študiji / manjšinska književnost / obmejna področja / kulturna identiteta / kulturna hibridnost / »tretji prostor« / prevajanje

Homi K. Bhabha, literarni in kulturni teoretik, velja ob Edwardu Saidu, Gayatri C. Spivak in Stuartu Hallu za enega najbolj vplivnih predstavnikov angloameriških postkolonialnih študijev. V tem kontekstu se je uveljavil kot prodoren poznavalec prostorov obrobja in stičišč, liminalnih stanj vmesnosti,¹ prehajanja imaginarnih in realnih meja in včasih dramatičnega, v jedru pa vendarle plodnega sožitja mnogih kultur, ki se med seboj srečujejo, prepletajo, pogajajo, pričajo pa tudi o obstoju številnih večjezičnih primesi in preživelih sledih stikov in povezav. V tem smislu gre vselej tudi za »prostore transgresivnosti«, ki implicirajo neukinljivi dialog in Bahtinovo idejo *drugosti* (Gl. Škulj in Pavlič, ur.; Škulj, *Spacialna forma in dialoškost*).

Izbor Bhabhovich pomembnih del je dostopen v dveh monografskih publikacijah, in sicer v knjigi *Nation and Narration*, ki je izšla leta 1990 in katere izdajatelj ter avtor uvodnega in sklepnega eseja je Bhabha, ter v monografiji *The Location of Culture*, ki je izšla leta 1994 in je bila prevedena v številne jezike, med drugim tudi v srbsčino (*Smeštanje kulture*, prev. Rastko Jovanović). Nemški prevod *Die Verortung der Kultur*, na katerega se bomo v pričujoči razpravi večkrat nanašali, je izšel leta 2000; angleškega izvirnika te knjige se bomo posluževali le v primeru, če Bhabhove jezikovne igre in retorične finese niso podane v povsem razumljivi oz. so v ponesrečeni obliki. Naj dodamo, da je ponatis knjige *The Location of Culture* leta 2004 izšel tudi v zbirki Routledge Classics.

Bhabha predstavlja v omenjenih dveh knjigah svojo kulturno teorijo, ki izhajajoč iz različnih filozofskih, literarnoznanstvenih in psihoanalitičnih konceptualizacij teži k dekonstrukciji nacionalnih literatur, kulturnih identitet ter zgodovin/zgodb. V bistvu Bhabha povezuje semiotične in naratološke modele z migracijskopoličnimi in kulturnoteoretskimi nastavki. Pri tem je še posebej dovzeten za teoretske zasnove francoskega poststrukturalizma: za foucaultovsko razumevanje diskurzivnih in oblastnih mehanizmov, za derridajevska jezikovno-filozofska dela ter njegov koncept *différance* in ne nazadnje za lacanovsko psihoanalizo. Precejšnjo vlogo igra v Bhabhových delih tudi Freudov pojem *Das Unheimliche* – v pridevniški obliki *unheimlich* –, za katerega se je v zadnjih letih kot slovenski prevodni termin ustalil izraz »nedomačno«; tudi Bhabha uporablja pojem pogosto v tem smislu (*unhomely*, *unhomeliness*), tako pa je tudi v nemškem izvirniku; uveljavljeni angleški izraz *uncanny* Bhabha v svojih delih bolj poredko uporablja.² Občutje *nedomačnega* izvira po Freudu iz pretiranega poudarjanja psihične realnosti, po Lacanu – in to velja še zlasti za Bhabho – pa je kaj lahko fantazirani travmatični proces, ki ga pogled »projicira« v zaznavano realnost: »'Samo moje oči bodo ostale / da bi videle in strašile' svari Meiling Jin³ [v pesmi *Strangers in a Hostile Landscape*, op. MJP], medtem ko ogrožajoči delni objekt, razteleseno oko – oko, ki meče zle poglede (*evil eye*) –, postane subjekt nasilnega diskurza *resentimenta*.« (Bhabha, *Die Verortung* 78) Oko zlega pogleda potvori tako pripovedujoči Jaz (*I*) sužnjev *kot tudi* nadzorovalno oko Gospodarja. Zamaje simplicistične binarizme – Jaz / Drugi –, ki služijo identifikaciji vseh udeleženih pri izvajanju oblasti, vpisuje pa tudi *unheimlich* brezčasnost ali zamrznitev časa: *ostale / da bi videle in strašile*. Pogled je po eni strani točka neposredne identifikacije, neposredni pogled iz oči v oči, po drugi strani pa se ga drži dimenzija fiksirajočega, magičnega, hipnotičnega pogleda, ki uroči in navdaja z grozo. Z lacanovskega vidika bi bilo mogoče reči takole: hkrati z imaginarno polnostjo pogled prinaša nekaj, kar od znotraj ruši imaginarno realnost in v njej odpre neko zev, luknjo, neposredno pričujočnost praznine. Meiling Jin govori tudi o »tajni umetnosti nevidnosti« (Bhabha, *Die Verortung* 81), Bhabha pa o zlem pogledu kot »subalterni instanci«, ki se maščuje tako, da se izmika videnju. »Prekriža meje med gospodarjem in sužnjem; odpre meje *med* obema krajema pesmi, južne hemisfere suženjstva in severne hemisfere diaspore in migracije, ki se potem v tem fantazmagoričnem scenariju politično nezavednega grozljivo podvojita.« (82) Ta podvojitev napeljuje na možnost novega razumevanja »manihejskih struktur«, ki so imanentne obema krajema in se artikulirajo znotraj različnih časovnih in kulturnih odnosov in oblastnih relacij.

»Možnost poimenovanja Bhabhovega projekta bi lahko bila ta, da ga razumemo kot kulturnega teoretika, ki kot migrant piše o migraciji« (Bonz

in Struve 132) in ki pri tem vpleta v svoje pisanje lekcijo zgodovine, ki se je lahko naučimo od tistih skupin, ki so bile v zgodovini svojih marginalnosti najgloblje vpletene v paradokse zakona in reda, namreč od pripadnikov koloniziranih skupnosti. Toda, kot nadaljujeta avtorja, poudarek na tovrstni perspektivi, ki predstavlja neke vrste »avtobiografski pogled navznoter« in »morebiti odgovarja našemu vsakdanjemu mišljenju«, Bhabhov nastavek lahko pervertira. Bhabha, tako Jochen Bonz in Karen Struve (133), je namreč mislec kulturnega v širšem, »svetovljanskem« ali tudi »izgnezdenem« pomenu besede, kar pomeni, da se njegova raziskovalna intencija ne ujema s holistično kulturno entiteto v smislu nekakšnega ideala »avtentičnosti« ali »zvestobe do samega/samih sebe«.

Še preden naš raziskovalni predmet soočimo s pomočjo teoretskih predpostavk Bhabhe, še zlasti njegove koncepcije hibridnosti in Tretjega prostora, se zdi potrebno, da najprej na kratko predstavimo Bhabhovo avto/biografsko ozadje⁴ (oziroma Bhabhov »avtobiografski pogled navznoter«), saj je kljub nasprotnim trditvam sam o le-tem večkrat dejal, da odmeva (ali odseva) tudi v tem, kar misli in ubeseduje.⁵

Avto/biografske prvine Bhabhovich koncepcij

Homi K. Bhabha se je rodil leta 1949 kot član etnično-religiozne skupnosti Parsijev v Mumbaju (tedaj še Bombaj), kjer je tudi odraščal. Ni bil, kot pravi sam, »ne Hindujec ne Musliman«. (Bhabha, »Globalisierung« 53) V nekem intervjuju Bhabha opisuje Parsije, iz perz. *pars*, 'Perzijec', kot zaratustrsko ali zoroastrsko versko ločino, ki je v 7. stoletju zaradi padca Sasanidskega cesarstva in islamizacije Perzije večinoma pobegnila v Indijo. Parsiji so v kolonialnem času veliko prispevali k urbanizaciji Indije, odigrali pa so tudi pomembno vlogo posredovalcev med britanskimi kolonizatorji in raznolikimi indijskimi skupnostmi. Prav ta prevajalska in posredovalna vloga se po Bhabhi kaže v tem, da so Parsiji »hibridizirana skupnost«, kar naj bi potrjevalo tudi dejstvo, da znajo hindujske rituale in običaje, značilne za večinsko indijsko družbo, odprto in nedoktrinarno povezati s svojo lastno versko in etnično identiteto. (Mitchell 105–106)

Nedvomno je Bhabhovo avto/biografsko ozadje pogojevalo njegov interes za ukvarjanje z vprašanji kulturne identitete, vplivov in učinkov evropskega kolonialnega sistema ter možnosti upora in delovanijskih sposobnosti dozdevno nemočnega koloniziranega subjekta. Svojo življenjsko pot Bhabha opiše v novem predgovoru ponatisa knjige *The Location of Culture*, ki je izšla leta 2004 v že omenjeni zbirki Routledge Classics. Tam predstavi tudi svoje soočanje s pozicioniranjem med kulturami, ki ga

spremljajo od vsega začetka in so polna napetosti: rojenega »na križišču, ki označuje konec imperija« ga v politično-zgodovinskem in estetskem oziru zgrabi postkolonialni vzgon, ki ga »popelje proti novim obzorjem Tretjega sveta svobodnih nacij, Bandunški duh, na trenutke prepleten s hrepenenjem po svojeglavi modernistični evropski umetnosti in literaturi, ki je bila tako zelo del zahodnjaške indijske buržoazije«. (Bhabha, *The Location* 2004, ix–x)

Bhabha je študiral na univerzi v Bombaju (danes Mumbai) ter na Christ Church College v Oxfordu, kjer je leta 1990 promoviral z delom o literarnem opusu postkolonialnega avtorja in Nobelovega nagrajenca V. S. Naipaula, ki ga je spet in spet inspiriral. (Bhabha, *The Location*, 2004, xii–xiv) Z določeno avtoironijo opiše Bhabha samega sebe kot »postkolonialnega domorodca«, ki si je svojo etiko priučil v nekem bazarju Bombaja in študiral literaturo na kraju, ki ga nekateri [...] zaznavajo kot angleški klub (Oxford)«. (Bhabha, »Angst« 93) Leta 1994 je dobil profesuro za angleško literaturo na univerzi v Chicagu, od leta 2001 dalje pa je Bhabha Anne F. Rothenberg profesor za humanistične vede na harvardski univerzi, kjer od leta 2005 vodi tudi renomirani *Humanities Center*.

Čeprav Bhabha svoje ideje bolj poredko argumentira z neposrednimi avto/biografskimi izkušnjami oziroma jih jemlje kot izhodišče svojih esejev,⁶ imajo le-te kot tudi akademske izkušnje v kontekstu postkolonializma izobražene elite na njegovo mišljenje določen vpliv. Njegovih del ni mogoče zreducirati na avto/biografsko aficiranost, prav tako pa te aficiranosti v njegovih delih ni mogoče negirati.

Kultura in razlika onkraj binarnih o/pozicij

Za opis kulturnih fenomenov v postkolonialnem svetu je Homi K. Bhabha izoblikoval dva ključna koncepta: hibridnost in Tretji prostor. Pojemovna polja, ki se navezujejo na omenjena koncepta, pa nas usmerjajo v središče njegove miselne drže in s tem k produktivnosti neenotnega, to je k diferenci. Bhabhov uvod v knjigo *The Location of Culture* ne izhaja naključno iz vprašanja, kako je mogoče v današnjem času, ki ga ne zazamujejo več toliko diagnoze o bližajočem se koncu (smrt avtorja, razkroj tekstovnih struktur) ali epifanije o novem začetku, temveč »temno občutje preživetja, življenje na mejah 'sedanjosti'«, za katero se zdi, da je ni moč označiti drugače kot z utečeno in protislovno nestabilnostjo predpone »post«. (Bhabha, *Die Verortung* 1) Bhabha jo asociira s fazo prehoda, z gibanjem, ki daje misliti na obrojstne strahove ter na kategorijo *natalnosti*,⁷ ki jo je Hannah Arendt postavila nasproti smrtnosti in jo zasnovala kot »kategorije tvoreči

faktum«. ⁸ Ta artikulacija, ki jo je z Julio Kristevo mogoče opredeliti tudi z izrazom semiotična *chora* (iz grške besede za mat/ern/ico, porajevalko, materijo, prostor) (16), nakazuje, kako rekurz in kontinuacija sovpadata, težnja po integraciji pa se izmenjuje s težnjo po dezintegraciji ali fragmentaciji. Nakazuje pa tudi, kako je ta težnja imanentna človeškemu bitju; ni nadempirična, če se lahko tako izrazimo. Vzroki zanjo segajo globlje, koreninijo v globoki preobrazbi javnega prostora in, splošneje, v načinu, kako deluje in se ohranja post-kolonialna in post-nacionalna družba.

V zadnjih nekaj desetletjih je svet doživel množične migracije prek državnih meja, ki so začele spreminjati kulturno sestavo in samopodobo mnogih družb, zlasti na Zahodu. Ob svitu novega stoletja sprožajo ekonomski migranti iz revnejših regij sveta, prišleki iz bivših kolonij, iskalci azila, »razseljeni«, ki bežijo pred etničnimi spopadi in državnim nasiljem v lastnih družbah, preobrazbe tradicionalnih vrednot in prepričanj o monokulturni in monolitski nacionalni identiteti ter starejših nacionalnih ideologij in vzgojnih zgodb o enotni nacionalni državi/naciji ali skupnosti. Ta trend, ki sovpada s procesi globalizacije, je tudi glavni razlog, da je začelo vse več mislecev in raziskovalcev (de)konstruirati ustaljene določilnice nacij in etnij, med njimi – dokaj inovativno in prodorno – tudi Bhabha: »Koncepti kot so homogene nacionalne kulture, ki temeljijo na konsenzu in sovisnem posredovanju zgodovinskih tradicij ali 'organsko' zraslih etničnih skupnosti – *kot osnova kulturnih primerjav* (poudarek v izvorniku) – so trenutno v procesu temeljite redefinicije.« (Bhabha, *Die Verortung* 7)

V svojem spisu *Introduction: narrating the nation* (Bhabha, *Nation* 1–7) Bhabha razvije ne le tezo o konstrukciji nacije skozi naracijo, temveč prikaže prav na položaju manjšinskih literatur (mišljena je zlasti literatura avtorjev s tako imenovanim »migracijskim ozadjem«, pa tudi manjšinska književnost, *littérature mineure*, kakor jo pojmujeta Deleuze in Guattari,⁹ prip. MJP), v kateri obliki je mogoče pripovedovati soobstoj ali sožitje kultur. Ob nacionalni in s tem teritorialni, torej pri oblikovanju in utrjevanju topografije nacionalnega diskurza, pri katerem imajo pomembno vlogo tudi pesniki, pisatelji in drugi umetniki, ki v svojih delih opevajo lepote že obstoječe ali pa šele nastajajoče domače krajine (prostorska in nacionalna identiteta se zdita neločljivo povezani) (gl. npr. Juvan, »Romantika«, Yngvi Egilsson, Dović, Potocco; gl. tudi primere v Bhabha, *Nation* 1–7, 291–322; *Die Verortung* 207–253), se Bhabha v drugem koraku zanima za časovnost, v kateri se kulture nahajajo. Tako Bhabha prikaže, da se v post-kolonialni konstelaciji, ki sovpada s časom globalizacije, manjšine in večine ne nahajajo v sočasnem modusu: so mnogo bolj v »vmesnem prostoru«, v nekem »Culture's In-Between«, ki poudarja fluidnost, multiplost in fragmentiranost kulturne izkušnje. (Bhabha, »Culture's In-Between«)

Bhabha govori v tem kontekstu tudi o različnih kulturnih časih, »cultural time«. (56) Manjšinske kulture, kar pa velja tudi za manjšinsko književnost, v določenem smislu artikulirajo drug čas, drugo sedanjost, ki črpa iz drugačne preteklosti in prinaša s seboj drugačne poglede na prihodnost. Bhabha prihaja do zaključka, da jih na eni strani označuje poželenje po stabilnosti in determinaciji, na primer v smislu neke nacije ali nacionalne/etnične skupnosti, po drugi strani pa jih ni mogoče misliti drugače kot v nestabilnosti, v sočasnosti nevsorazmerjenih zgodb (nativov in zgodovinskih) in krajev.

Za manjšinsko književnost je značilen jezik z visoko stopnjo deterritorializacije. Posledica tega je prehajanje jezikovnih in kulturnih meja in posledično jezik, v katerem so znaki organizirani – povezani na nov način. Svojska uporaba jezika se lahko kaže v specifičnem besedišču, novih podobah in prisposodobah, premeščanju, prisvajanju in spreminjanju aktualističnih prostorov, ki tako postanejo večsmerni, razsrediščeni, dialoški – hkrati u/prostorjeni »znotraj« in »zunaj«, v več časih in dobah.

Maruša Mugerli je, navezujoč se na dvojezičnega priseljskega pesnika in pisatelja Josipa Ostija, ki od leta 1990 živi v Sloveniji (v Ljubljani in v zadnjih nekaj letih zlasti v Tomaju na Krasu, rojstni vasi Srečka Kosovela, ki se mu čuti blizu in katerega pesniški opus je tudi prevajal), zapisala:

Mnoge Ostijeve pesmi se 'dogajajo' v Sarajevu. Ta spomin pa se sedaj (v njegovih slovenskih pesmih) naseljuje v nov prostor, ki je v večini primerov Kras. Premik – prestopanje meja se tako ni zgodilo samo v jeziku in kulturi, ampak tudi v geografskem prostoru. In ko se gibljemo v prostoru, prečkamo njegove meje, potujemo iz enega prostora do drugega, nas nagovarja množstvo tekstov, obenem pa s seboj nosimo spomine in predstave drugih doživetih in zamišljenih prostorov, zaradi česar postajajo prostorske meje gibljive [...]. Josip Osti je s svojo poezijo vstopil v slovenski jezik in slovensko poezijo. Vendar pa se le-ta pri tem obenem zliva z neko drugo kulturo in prav ta dvojnost – dialoškost jo postavlja izven meja ene same nacionalne kulture in ima podobno kot prevodi v tuje jezike vlogo povezovanja več kultur. (192)

Bhabha v svojih delih prepričuje tudi multikulturalno prakso svojega časa, pri čemer poudarja, da nacije in kulture nikoli niso bile zares usklajene zamišljene skupnosti. To pa velja tudi za multikulturalizem, ki je večinoma pojmovan kot neke vrste pluralni *monokulturalizem*, ki ohranja jasno prepoznavne in določljive identitete, zamejene navznoter in v odnosu do zunanjega sveta. (Rutherford 209) To pojmovanje se po Bhabhi kontekstualno umešča v relacijo »mi – oni«, torej v binarizme, ki jih Bhabha vztrajno zavrača. V resnici celoten postkolonialni projekt, kot ga Bhabha predstavlja, izhaja iz zavračanja binarnih delitev. Svet ni ločen na dva dela (center/periferija, prvi svet/tretji svet, temnopolti/svetlopolti, večine/manjšine

ipd.), ampak je *in je bil* določen z nepreštevimi delnimi in spremenljivimi razlikami. Ker Bhabha sveta noče videti v luči binarnih redukcij razlik in mnogoterosti na eno samo alternativo med Istim in Drugim, nasprotuje tudi »heglovski dialektiki, ki pod koherentno totalnostjo subsumira esencialne, nasprotujoče si družbene identitete« (Negri in Hardt 125; gl. tudi Mitchell 115) s svojim neogibnim pozitivnim/negativnim vrednotenjem. Bhabha ugovarja tudi teorijam kulturnega relativizma ali pluralizma, ki jih manjšinske skupnosti privzamejo kot identifikacijske opore ali kot neke vrste subverziven političen projekt. Artikulacija protiglasu nasproti homogenim tendencam diskurzov po Bhabhi ni v razširjanju »'alternativnih zgodb izključenih', ki [...] spodbujajo v pluralistično anarhijo« (Bhabha, *Die Verortung* 8, 258), kajti tudi takšne zgodbe izhajajo iz monološkega principa, ki ustvarja binarne (o)pozicije.

Predpostavka, da kultur ni več mogoče misliti kot vase zaprte ali zaokrožene entitete, sicer ne pomeni, da v kulturah ne bi obstajala želja po homogenizaciji ali po-enotenju v smislu nacionalne unifikacije. Toda moderni narodi imajo več kot en obraz in naraščajoča prisotnost pripadnikov manjšin spodbuja temeljno heterogenizacijo nacionalnih družb v tem smislu, da vpišejo svojo »drugost v pogojih etičnega življenja na raven kulture življenja v skupnosti«. (Bhabha, »Editor's introduction« 436) Značilnost kultur potemtakem ni njihova zaprtost, temveč razlika, ki implicira njihovo ne-sklenjenost in ne-celost: »Kulture niso bile nikdar enotne same v sebi, niti preprosto dualistične v razmerju sebstva do drugega. [...] Da kulturni tekst ali kulturni sistem pomenov ne more zadoščati samemu sebi, je v tem, da je akt kulturnega izraza – kraj *izjavljanja* – prekrižan z *différance* pisanja.¹⁰ [...] Ne gre torej za vsebino simbola ali njegovo socialno funkcijo, temveč za strukturo simbolizacije.« (Bhabha, *Die Verortung* 54)

Bhabha umešča svoj pojem kulture na kavzalno povezani semiotično-diskurzivni ravni. Kultura je zanj prvenstveno sistem, ki generira pomene, in ga je potemtakem mogoče misliti tudi kot jezik, izjavo ali performans, ki predstavlja nekakšno »umetnost v živo«, pri kateri je avtor često tudi postavljen v vlogo dejavnika/igralca (ker predstave ne zgolj opazuje, ampak je vanjo ujet, vpotegnjen, lahko tudi voden od nje), medtem ko gre pri običajni drami za dokaj striktno delitev vlog med pisce dramskega besedila, igralce, režiserje. Koroški slovenski pesnik Jani Oswald, ki dela in živi pretežno na Dunaju, je na vprašanje novinarja (vprašanje se je nanašalo na pesem, kjer Oswald pravi: »Jaz ich ich ljubim liebe svoj mein dwojni doppeltes jaz-ich«), kako doživlja ta njegov dwojni Jaz, kaj je na njem očarljivega, kaj odvratnega, takole odgovoril: »Svoj mein dwojni doppeltes Jaz-Ich? Ich ljubim Lyra jubiliere lieber über es ga čez, als da ich le lamene Tiere würde bi!« (Polanšek) V pesmi »Propad« je Oswald izbral Judeževo

metaforo, da bi navezujoč se nanjo ter ob uporabi enakozvočnosti vprašanja *ali je nacija* in *alienacija* nacijo samo označil kot kraj odtujitve:

Propad

pojdi odtod

Iskarijot

propadla je

patria

pa trije

partije

potrtih

potratnice

povej patriot

ali je

nacija

alienacija

povsod

ponekod (Oswald 55)

V oči pade tudi pesem *Teta*, ki ima svoj nemški analogon v pesmi z naslovom *Tät er* (*storil er*; asociacija na čas nacizma se vsiljuje, op. MJP; gl. Oswald 42–43). Daje pa tudi misliti na 8. črko novogrškega alfabeta *theta* ali na besedo *tetično*, ki izhaja iz starogrške besede *thetos* in ta spet iz *tithenai*. Beseda ima dva pomena: 1. začeti z, konstituirati, ali v povezavi s tezo o prozodiji, nauku o dolžini zlogov in o naglaševanju v verzu, na intonacijo in na naglas. Beseda implicira tudi poudarek s pomočjo glasbe in ritma (iz starogrške besede *prosodia*); 2. dogmatično prezentirati; arbitrarno predpisati. (*American Heritage Dictionary*)¹¹ Po Erichu Prunču meri Oswaldova pesem *Teta* na dekonstrukcijo, igrivo refleksijo in razcepitev ter potujitev označevalca *Identiteta/Identität*. (Prunč 155). Napeljuje pa tudi na posebno izbiro morfemov, celo kondenzacijo več morfemov, »izposojenih« v enem samem leksemu. (Ib.) Pomenljivo je, da ti morfemi, ki merijo na izbris dihotomije in izgubo enosti (fragmentacijo), v nemški različici (ki pa je s slovensko neločljivo povezana) evocirajo drugačne konotacije in nastavke za nadaljnje asociacije in razmisleke kot v slovenščini. Dekonstrukcija slovenskega označevalca *identiteta* se kaže v fragmentih kot so *teta*, *tata*, *edin*, *tetita*, *teti* – *ti* – *tata*, medtem ko v nemščini izstopajo členi kot *Tät*, *Teti*, *didit*, *dedi*, *idente*, *tati*, *i tät* (koroško nemško narečje: storil bi) *Kind* (otrok), *Haltung* (drža v smislu krepostnega obvladovanja samega sebe ipd.). S to prakso, ki se ne izpričuje le v citirani zbirki *Babylon/Babilon*, ampak tudi v drugih pesniških zbirkah (*Zaseka*, *Pes Marica*, *Achillesverse*, *Frakture/n*, *Quaran Tanja*, *Andante Mizzy*), smo na kraju kar najbolj korenite raznorodnosti: na eni strani boj zoper označevalec; na drugi kar najbolj pretanjena

(ritmizirana, vokalizirana, semantizirana s smehom in besedno igro) označevalna diferenciacija. Denis Poniž je že leta 1991 o lirskem subjektu Janija Oswalda zapisal:

Pri Oswaldu je lirski subjekt skrit in potopljen v pesniško snov. Nekaj sporoča iz brezosebne točke (za samo sporočilo), govori v brezosebnem jeziku; pravzaprav samo niza daljša in krajša spoznanja, ugotovitve, trditve. Igra se z jezikom, a tako, da ga hkrati tudi preoblikuje, dooblikuje, spreminja, zamenjuje, prazni in znova polni. [...] Oswald pesem organizira kot *prostor*¹² (mislim predvsem na celoten prvi cikel *Pravice privace* [v zbirki *Zaseka*, op. MJP]), kot polje, v katerega vtiskuje ne toliko pesem kot celoto, kot razporeja njene konstitutivne dele, jih primerja med seboj, zamenjuje, postavlja v stopnjujoči se ali usihajoči soodnos. Velik del pesemskega sporočila gradi na čistih vizualnih in avdialnih učinkih, da bi nenadoma prestopil v 'normalno' semantiko, kar samo poudarja razprtost njegove pesemske forme, njeno izzivalno držo, saj Oswald ne pozna 'tabu' tem. (310–311)

Bhabha poudarja, da kulture ni mogoče določiti na podlagi njenih vsebin, denimo njenih utečenih ritualov, običajev ali vrednot, temveč da funkcionira kot »struktura simbolizacije«. Temu ustrezno kultura ni spoznavni objekt sui generis s stabilnimi in nedvoumnimi sestavnimi deli in vsebinami, temveč kraj, v katerem se pomeni in pomenske zveze – ki jih pri Oswaldu v novejših pesniških zbirkah spremlja tudi ritmična in zvočno-oblikovna struktura, ki besedila in besedne drobce premika k akustično-glasbenim interpretacijam (zadnjima dvema zbirkama, ki sta izšli leta 2012 in 2013 pri založbi Drava v Celovcu, so priložene ustrezne zgoščenke) – prično oblikovati v nekaj novega in neznanega, v označevalne verige in sestave, ki se lahko vedno na novo in večsmerno odpirajo. Po Bhabhi bi moralo potemtakem iti za to, da se »soočamo s pojmom kulture ter s kulturo kot neke neenakomerne, nedokončane produkcije pomena in vrednosti«. (Bhabha, *Die Verortung* 256) To semiotično-diskurzivno grundiranje kulture Bhabhi dovoljuje, da поблиže določi kulturni stik, torej medsebojni odnos ali povezanost kultur. Vse vrste kultur so na nek specifičen način med seboj povezane, kajti »kultura je označevalna ali simbolna dejavnost. Artikulacija kultur ni možna zaradi znanih in sorodnih vsebin, temveč zato, ker so vse kulture interpelacijske prakse, ki tvorijo simbole in vzpostavljajo subjekt«. (Rutherford 209)

Svojo pozicijo kot kulturni kritik Bhabha vidi na kraju razlike same: »S pojmom kulturne razlike skušam samega sebe umestiti v položaj liminalnosti, v ta produktivni prostor oblikovanja kulture kot razlike v duhu drugosti in drugačnosti.« (Rutherford 209)

Kulturna hibridnost in vstop v Tretji prostor

Pojem hibridnost označuje odprte procesualne strukture, ki so inherentne kulturam in transkulturnim odnosom, ki presegajo geografske, etnične, jezikovne, religiozne, nacionalne in državne meje. Ihab Hassan, ameriški literarni teoretik, rojen v Egiptu, je hibridnost razglasil za razpoznavni znak postmodernizma in postmoderne. (Juvan, »Dialogi« 11) Hibridnost pa sodi tudi med značilne postkolonialne pojme, »s katerimi je, v nasprotju z binarno logiko in metafizičnim esencializmom, mogoče misliti sobivanje različnih entitet v eni sami, *relacijsko* gibljivi, spremenljivi pojmovni enoti.« (11) Prav Bhabha šteje med tiste literarne in kulturne teoretike, ki so razpravo o hibridnosti bistveno zaznamovali. (Gl. Jurič Pahor, »Transkulturacionija«)

Zelo pomembno vlogo za izoblikovanje pojma hibridnost ima Bahtinov koncept o jeziku kot hibridni konstrukciji, pri čemer Bahtin hibridnost deli v dva med seboj ločena dela: v organsko in intencionalno hibridnost. Po tem konceptu lahko že ena sama jezikovna izjava sestoji iz več 'jezikov' (sociolektov), ki prehajajo iz enega v drugega in izrekajo *različne* resnice. Ta proces poteka pri organski hibridnosti nezavedno ali samodejno in ne vodi do zavestnega soočanja med razlikami in kontrasti znotraj 'jezikov'. V nasprotju z organsko hibridnostjo gre pri intencionalni hibridnosti za zavestni preplet 'jezikov', za *večglasje ali polifonijo, ki se izpričuje kot dejanje dialoga*. (Gl. Bachtin, *Die Ästhetik* 218, 244–255; poudarki MJP) Paradigmatično se po Bahtinu intencionalna hibridnost pojavlja v literarnih besedilih, še zlasti romanu, o katerem Bahtin pravi, da je dialoški, ne pa monološki. V nasprotju k monološki stvaritvi dialoški roman ne dopušča dominantnega ali unitarnega glasu, ki utiša druge glasove, obratno, tendira k polifoniji in subverzivni moči karnevalizma; v narativnem okviru reflektira demokratične in anti-hierarhične vrednote (Bahtin, *Teorija romana*).

Tudi Katja Zakrajšek opozarja na bolj ali manj eksplicitno prisotnost Bahtinove misli pri Bhabhi. Pri tem se navezuje na Roberta J. C. Younga, ki pravi, da je Bhabha Bahtinovo intencionalno hibridnost »preoblikoval v dejaven moment izziva in odpora proti kolonialni oblasti [...] in vsiljeni imperialistični kulturi odrekel ne le avtoriteto, ki jo je tako dolgo vzdrževala s političnimi sredstvi, ampak celo avtentičnost, ki si jo je sama pripisovala.« (24–25) Na drugem mestu Zakrajšek govori – prav tako v navezavi na Bhabho – o »prav bahtinovskem trku glasov (diskurzov) v enem subjektu, v katerem se odigravajo družbene napetosti, bodisi med vladajočimi in potlačenimi diskurzi, pogosto pa tudi med 'manjšinskimi pripadnostmi', ne da bi se te napetosti mogle 'preseči' v kakršni koli enoviti sintezi.« (25).

Dejansko je Bhabhova koncepcija hibridnosti tesno povezana z vprašanjem konstitucije subjekta (ne pa kultur kot skupnosti, kot bi lahko pripomnili), pri čemer Bhabhi ne gre za konstitucijo subjektivnosti kot takšne, temveč za konstitucijo subjektivnosti v napetostnem polju oblasti in avtoritete. (Bhabha, *Über kulturelle Hybridität* 62) Hibridnost je po njegovem povezana s procesom dialoškega prepletanja kultur in ne z njihovo kulturno različnostjo. To pomeni, da kulture ne morejo počivati zgolj v potrditvi ekskluzivnega partikularizma ali med seboj ločenih podob skupnosti, ki jih je mogoče določiti na osnovi poenotujočih ritualov, običajev in vrednot. To je tako, kot če bi glasbeno ali besedilno kompozicijo spremenili v enoglasje ali ju zvedli na en sam takt, kulture, skupnosti, etnije, nacije pa na entitete, ki jih opredeljuje inherentna izvornost ali »čistost«. Kulture po Bhabhi ni moč zreducirati na »mitsko skupno«, ki generira unitarna kolektivna občutja, to, da ljudje čutijo, da pripadajo drug drugemu, da so »mi«, *ker so enaki*, prav obratno. Nakazali smo že, da je kultura po Bhabhi označevalna dejavnost, ki proizvaja in osmišlja simbole in govornico (zvočno podobo, besede, izraze, stavke itn.), individuume pa »interpelira« v subjekte izjavljanja. Vse to se dogaja zunaj mitske matrice in ne glede na mitsko matrico, kar je bistven pogoj, da pomen in simboli kulture niso od vsega začetka enoznačni in točno določeni in da je mogoče celo ene in iste znake preopredeliti in redefinirati. Je pa tudi pogoj, da se »odpre pot konceptualizaciji *mednacionalne* kulture, ki ni zasnovana na eksotizmu večkulturnosti ali *različnosti* kultur, temveč na vpisovanju in artikuliranju *hibridnosti* kulture.« (Bhabha, *Die Verortung* 58)

Hibridnost je pri Bhabhi tesno povezana s pojmom Tretjega prostora, ki kot epistemološka kategorija spacialno in topografsko presega. Ali, kakor pravi Jola Škulj: pojem prostora »je sam v sebi nekaj razsežnega, na kar opozarja latinski izraz *extensio* (*extendere*, raztezati, razprostrti)«. (Škulj, »Literatura in prostor« 348) Škulj je v sozvočju z Bhabho, ko pravi, da tu ne gre za zamejen prostor, temveč za spacialno semantiziran prostor transgresije oziroma prestopanja. (348–351) Za Bhabho je ta prostor tudi priložnost, da (zapadni) svet odvrže plašč imperialnih umišljanj lastne veličine in odpre prostore domišljanja v smeri subverzije rigidnih, hierahičnih identitetnih konstrukcij in enostranskih oblastnih razmerij.

Bhabha izhaja podobno kot Foucault iz tega, da oblast kot »nevidna« disciplinarna moč ne učinkuje zgolj v eno samo smer. Oblast izhaja iz multiplih, med seboj povezanih oblastnih centrov, ki prežemajo vse družbene odnose – družbeno telo in telo posameznika –, jih diskurzivno konstituirajo in hkrati kontrolirajo. Po Bhabhi se nahajajo »subjekti [...] prek simbolnega razsrediščenja multiplih oblastnih relacij [...] vedno v nesorazmerni bližini k poziciji opozicije in oblasti«. (Bhabha, *Die Verortung* 106)

Tretji prostor razgrinja Bhabha kot »miselni prostor« prek različnih metafor in jezikovnih figuracij, kot denimo »most« – tukaj Bhabha v navezavi na Heideggerja – »ki zbira kot pozvanjajoči prehod« (7) ali kot »stopnišče«, v katerem se zabrišejo binarne kategorizacije, premeščajo polarnosti in vzpostavljajo možnosti hibridne identifikacije:

Stopnišče kot prehodni prostor med določitvami identitet postane proces simbolne interakcije, povezovalna zgradba, ki konstituira razliko med zgoraj in spodaj, črnim in belim. Sem in tja stopnišča, gibanje in prehod v času, ki to [»sem in tja«, gibanje, op. MJP] dovoljuje, onemogoča, da se identitete na svojem zgornjem in spodnjem koncu zaprejo v prvotne polarnosti. Ta medprostorski prehod med trdnimi identifikacijami odpira možnost kulturne hibridnosti, v kateri obstoja prostor za razliko brez privzete hierarhije. (5)

Na primeru kolektivnih subjektivnosti, ki so se v mejnih eksistencialnih situacijah upirale (v tem primeru) kolonizatorju z različnimi strategijami, Bhabha nakaže različne možnosti premeščanja in iritacije hierarhij ter nastanka delovanske sposobnosti v Tretjem prostoru, ki hkrati ustvarja nekakšen »manevrski prostor« za akterje upora. Bhabov interes se pri tem usmerja na procese prevajanja in pogajanja, ki omogoča novo semiotično polje tudi tedaj, ko se vzpostavlja pod pritiskom:

Bilo jim je [i.e. koloniziranim] zdaj mogoče, da se pogajajo skozi novi Tretji prostor, skozi ta novi prostor, ki je navrgel celo vrsto vprašanj. Uveljavljali so lahko tudi svojo lastno subalternno avtoriteto in prostor zase. V tem kontekstu neke ne preprosto identitarne, temveč kompleksne predstave kolektivne, neidentične delovanske sposobnosti, so lahko konstituirali delovansko sposobnost subjektivitete, pri čemer je obstajal prav manko subjektivitete, ki je ta prostor lahko odprl. (Bhabha, *Über kulturelle Hybridität* 65)

Tretji prostor ni zgolj prehodni prostor med raznimi identitetnimi določbami, saj odpira tudi prostore, ki omogočajo spremembo vizij in perspektiv vseh udeleženih akterjev. S kulturnimi stiki prihaja do transformacij, ki pričajo o koncu stabilnosti starih kategorij. Bhabha v tem kontekstu govori tudi o »vmesnih prostorih« v povezavi na Benjaminov pojem prevajanja, ki mu da v konceptu »kulturnega prevajanja« svoj lasten obrat. Kulturno prevajanje se nanaša na »kulture hibridizacije«, ki jim Bhabha, kot nakazano, pripisuje politični in emancipatorični potencial. Procesualni pojem kulturnega prevajanja Bhabha prenese na izkušnjo (postkolonialnih) manjšin oziroma migrantov. V tem kontekstu se še posebej nanaša na Salmana Rushdija in njegove *Satanske stibe*, katerih svetovi so postavljeni v Anglijo, v Indijo ali raje nekje vmes, kjer ustvarjajo »bastardne križance« med zahodnjaškimi navadami in islamo-hindujsko tradicijo. Bhabha

pravi: »Liminalnost izkušnje migrantov je v prav tako visoki meri pojav prehoda kot prevajanja ...« (Bhabha, *Die Verortung* 335) V tem izkustvenem prostoru Bhabhove predstave o časovnosti, kulturni hibridizaciji in procesualnosti sovpadajo: Tretji prostor predstavlja »*an interstitial space and time of conflict and negotiation*«, »vmesni prostor in čas konfliktov in pogajanja.« (Bhabha, nav. po Bonz in Struve 137) Tretji prostor je v tem smislu tudi kraj presejanja hegemonih pogledov in hierarhizacij kultur v smislu njihovih hibridizacij in – povezano s tem – konceptualni temelj gradnje družbene solidarnosti in etike sobivanja.

V intervjuju z Lukasom Wieselbergom, ki ga je Bhabha v okviru svojega obiska na Dunaju leta 2011 na tamkajšnji univerzi vodil za avstrijsko radio-televizijo ORF-Science-Chanell (gl. Wieselberg), avtor na zelo nazoren način obrazloži pojem hibridnosti oziroma hibridizacije:

Moja ideja je bila: Celotna kultura je konstituirana okrog pogajanj in konfliktov. V vseh kulturnih praksah obstoja – včasih dober, včasih slab – poskus etabliranja avtoritete. Celo pri klasični umetnini, kot denimo Brueghelovi slikariji ali Beethovnovi skladbi, gre za etabliranje avtoritete.

Zdaj se postavi vprašanje: Kako deluje človek kot akter, če je lastna možnost delovanja omejena, na primer zaradi tega, ker je izključen in zatiran? Mislim, da obstojajo celo v tej poziciji *underdog*a možnosti obrata akumuliranih kulturnih avtoritet, da se nekaj od tega sprejme, drugo zavrne.

S tem postanejo simboli avtoritete hibridizirani in nekaj lastnega se naredi iz tega. Hibridizacija zame ne pomeni preprosto mešanje, temveč strateško in selektivno prisvajanje pomenov, ustvarjanje prostora za akterje, katerih svoboda in enakost sta ogroženi.

Po Bhabhi za dokazovanje hibridnosti ni zadosti reči, da je neka oseba »deloma hindujka, deloma kristjanka, deloma pripadnica Parsijev, deloma Avstrijka, deloma Slovenka« (Bhabha, *Über kulturelle Hybridität* 65–66) – to zanj ni hibridnost. Bhabhi gre prvenstveno za to, kako ti deli stopajo med seboj in z zunanjimi skupnost-tvornimi silami v pogajanje, kako se te interakcije dogajajo. Hibridizacija je zanj potemtakem proces, gibanje, ki se ne suče okrog multiplih identitet, temveč okrog tega, kako ljudje, ki pripadajo manjšinam in/ali *kulturam hibridnosti* (Hall), nihajo, posredujejo ali prevajajo med raznolikimi kolektivnimi interpelacijami in kulturnimi kodi.

Nedvomno sodijo k tem kategorijam ljudi tudi pripadniki slovenskih manjšin, ki živijo zunaj meja Slovenije, denimo Slovenci v Avstriji ali Slovenci v Italiji in nasploh vsi prebivalci v obmejnih ali čezmejnih regijah, kjer živi v stiku več kultur – in še več, kjer je očitno in tudi občuteno, da »bistva« ali »kraja kulture« ni mogoče razumeti kot nekaj homogenega ali zamejenega. Hote ali ne ta kraj *izživja* nekaj »tretjega«, nesklenjenega, to je artikulacijo kulturne razlike, ki se odteguje utečeni polarizaciji med

»enim/i« in »drugim/i«. Na vprašanje, kateri je primarni prostor, iz katerega in v odnosu do katerega se samoopredeljuje, prepoznava in vzpostavlja, je tržaški slovenski režiser in pisatelj Marko Sosič v pogovoru za mesečnik *Literatura*, št. 177 (marec 2006), odgovoril:

Doživljanje prostora, v katerem živim in delam, je vselej konfliktno in ciklično izjemno negativno. [...] Čeprav sem tedaj govoril o svojem ožjem tržaškem prostoru v povezavi z matico, ki je v sebi sicer nisem nikdar doživljal kot take, mislim, da sem podzavestno ves prostor doživljal tako in vse relacije, ki so z njim povezane. V resnici se nikdar nisem počutil manjšinca in me ta definicija močno iritira. Sem pač človek slovenskega jezika, ki živi v Italiji, in ta prostor ni in ne more biti in ne sme biti samo slovenski. (Nav. po Kozin, 320)

Avtorica spremne besede Tina Kozin v najnovejšem Sosičevem romanu *Ki od daleč pribajaš v mojo bližino*, ki je izšel leta 2012, v kontekstu tega citata pripominja, da je Sosičevo pisanje po drugi strani »ne le zaznamovano, temveč kar v temeljih določeno z motivom ali tematiko meje oziroma omejitva« (ib.). Na predstavitvi knjige v ljubljanskih prostorih Študentske založbe pa je dejala: »Opažam namreč, da so ljudje, ki zanimajo Marka Sosiča, v svojem bistvu sleherniki, v katerih se lahko prepoznamo vsi, hkrati pa so globoko ranjeni posamezniki« (cit. po Gombač, splet). Glavni protagonist romana vstopa v odprto interakcijo z drugostjo, s tem, kar je bilo potisnjeno v pozabo, da bi se skrivnostna znamenja neznanega jezika drugosti in drugačnosti mogla naseliti v govorici vsakdanje resničnosti in tako – če se navežemo na Bhabho – ustvariti »prostor za akterje, katerih svoboda in enakost sta [bili] ogroženi«. V bistvu gre za »najdenje jezika spomina pod pepelom pozabe« (Skrušný):

[K]ot da se romaneskna kompozicija na način glasbene fuge zliva v enovit narativni tok kontrapunktične harmonije šele iz mnogoterih in raznorodnih govoric in govornih praks, iz katerih je – kot »svetla in mehka pesem«, ki iz spomina ali sanj ali nemara celo blodnih slutenjskih prividov vztrajno in z neodložljivo terjavnostjo (in zato tudi z ustvarjalno plodovitostjo) vdira v pripovedovalčevo budno zavest – stkan jezik tokratne Sosičeve poetično sugestivne zgodbe o človekovem nenehnem iskanju jezika spomina pod pepelom pozabe, o vse večjih razdaljah, ki jih človekova smrtniška izkušnja razpenja med Drugim in seboj, in o implicitnem gospostvu znotrajbesedilnih, izključno jeziku pokornih in pripadajočih zakonitosti pisateljskega, romanesknega, se pravi, eminentno pesniškega stvarjenja sveta in o absolutni domišljijško označevalski suverenosti vsakršne literarne pisave. Slog v romanu *Ki od daleč pribajaš v mojo bližino* [...] torej ne vzpostavlja le piščeve prepoznavnosti, ampak strukturiranost jezikovnih označevalcev sama po sebi konstituira tudi ključno pomensko plast besedila. Sižejsko jedro Sosičevega romanesknega besedila se namreč osredotoča okrog pripovedovalčevega (pripovedovalec pa je – ne pozabimo – tudi osrednji junak pripovedi!) travmatično-osre-

čujočega prizadevanja, da bi posodil glas, iznašel jezik in pripustil do besede prav zamolčanemu, v intimno in kolektivno podzavest potlačenemu, na rob vsakršne pozornosti odrinjenemu, izobčenemu, izgnanemu, ponižanemu, razžaljenemu, od drugod prihajajočemu in zato tujemu pa veljavno normo družbeno sprejemljivega in moralno dopustnega nenehno prestopajočemu, pravila zdrave pameti kršečemu in zato na margino in v pozabo odrinjenemu Drugemu.

Namesto zaključka

Naslov Sosičevega romana *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* napeljuje na razumevanje Tretjega prostora kot prostora, ki slišnost drug/ačn/ih, prav gotovo tudi (subtilno) uporniških pozicij šele omogoča (Rutherford 211), daje pa tudi vedeti, da je ta prostor že v svoji zasnovi dialoški prostor, ki – podobno kot pri Sosiču – tudi pri Bhabhi prvenstveno združuje glasove ljudi na margini, ljudi, izpostavljenih totalizirajočim politikam in držam. Bhabha razume Tretji prostor kot apel proti sovraštvu in klic k »etiki in politiki proksimitete [bližine]« in sicer v smislu Lévinasove antropološke misli srečanja z drugim, drugačnim, kar pomeni, da smo kot etični subjekti priklicani v bivanje šele preko odgovora, preko prevzemanja odgovornosti (klicu obličja drugega), ki predhodi subjektivnosti. (Gl. Bhabha, *Grenzen*) Temu ustrezno ta prostor lahko predstavlja izziv za vnašanje *kreativne* zadrege, ki omogoča kritiko ali potencialno subverzijo rigidnih hierarhičnih identitetnih konstrukcij in hierarhičnih oblastnih razmer.

Poudariti velja, da ta Tretji prostor ne meri na konsensualistični dialog ali celo harmonizacijo stališč, temveč na posebno konfiguracijo umskega in čutnega, ki ni preprosto polarizirana ali regulirana, temveč heterogena, konfliktualna in nezaceljivo neskladna. Čeprav se dogaja vedno znotraj diskurza, ne vodi v varne vode inteligibilnosti. Bhabhova temeljna ideja Tretjega prostora je, da se v njem nekaj odpira – nekaj še-ne-realiziranega ali še-ne-obstoječega, nekaj, kar omogoča zgraditi dialoško bližino ter »moment prepoznanja in pripoznanja« (*moment of recognition*) kljub nemalokrat skrajno nasilni in travmatski preteklosti. Verjetno med postkolonialnimi teoretiki ni misleca, ki bi tako obetavno in pronicljivo kot H. K. Bhabha svojo analitsko energijo usmerjal prav v odkrivanje teh težko doumljivih območij na mejni točki človeških eksistenc, da bi z njihovo pomočjo zajel interpersonalne položaje »vmesnosti« in »mejnosti« ter raznolike figure hibridnih, razcepljenih in razseljenih identitet. Bhabha se zaveda, da sistemski rešitev teh pojavov ni mogoča, zato je potreben vzajemen dialog posameznikov in skupin. Prepričan je, da je treba preseči vse »tiranije soglasij«. Sem šteje tudi njegovo prizadevanje za radikalno redefiniranje pojmovanja o edinstvenih, homogenih nacionalnih in etničnih identitetah.

OPOMBE

¹ Pojem liminalnost »izhaja iz latinskega izraza 'prag' (*limen*) in tako zaobsega vse pojavnosti vmesnosti, stanje 'nekje na pol'«, *med* pozicijami (Rapport in Overing 229). Ime se navezuje na študije ritualov. Liminalnost je v teh ritualih faza *preboda*, pri kateri se bo na primer deček ločil od »sveta mater« in spremenil v »pravega moža«, ki je praviloma tudi bojevnik. Pri tem je podvržen komaj vzdržnim doživetjem, ki izzovejo ireverzibilne spremembe posameznikove psihologije in njegovega družbenega stanja. V liminalnem stanju, v katerem je deček (v drugačni obliki tudi deklica) začasno popolnoma izločen iz svojega izvornega (domačega) okolja in potisnjen v antistrukturalni prostor ali ne-kraj, na primer v divjino, »širen, temen gozd«, »deželo zavrženih«, privrejo na dan mučne, grozljive in nepoznane vsebine nezavednega; deček se poda tako rekoč v kraj straha in groze, v najbolj izrazit primer nedomačnosti, v regresijo v čas, ko meja med Jazom in zunanjim svetom ter drugimi še ni bila jasno potegnjena. V tem stanju odkrije in vsrka svoje nasprotje (svoj lastni nesluteni Jaz). Ta preizkušnja ga preobrazi, spremeni (gl. Jurić Pahor, *Narod* 69–195).

² Že v uvodu knjige *The Location of Culture* Bhabha Freuda citira: zanj je *unheimlich* »vse, kar je duševnemu življenju že od nekdaj domače, kar pa se mu je odtujilo s procesom potlačitve« (Bhabha, *The Location* 10; gl. slovenski prevod v Freud, *Das Unheimliche* 26). Pridevnik *unhomely* se pojavi že v podnaslovu Uvoda, ki se glasi *unhomely lives* (nedomačne eksistence). Brez dvoma tako kot pri Freudu tudi pri Bhabhi *nedomačno* spada v območje, ki vzbuja strah, tesnobo in grozo. V iskanju procesov v duševnem življenju, ki vodijo do tega, da dogodke in osebe doživljamo kot *nedomačne*, začenja Freud svojo analizo z daljšim lingvističnim pretresom nemškega izraza *das Unheimliche*. Pri tem pokaže na semantično bližino med pojmom *unheimlich*, ki je v formalnem pogledu negacija pojma *heimlich*, ta pa v starem, izvornem in danes zastarelem pomenu domač (*Heim* je dom) in od tod prijeten, varen, intimen, domačen, navdajajoč z ugodjem mirnega zadovoljstva, kot Freud citira slovar. Od tod dobi *heimlich* v podaljšku dodaten pomen, ki je danes običajen in je izrinil onega prvega: kar je intimno in varno spravljeno v domačnosti, je tudi skrito, skrivno, prikrito. *Heimlich* je torej beseda, ki razvija svoj pomen v smeri ambivalence in končno v svoje nasprotje, *unheimlich*, *nedomačno*. In prav tu je Freudovo izhodišče, ki je inspiriralo Bhabho: kar je *unheimlich*, je ravno stik obojega. Pri Bhabhi med drugim napeljuje na liminalno fazo (gl. op. 1), pri kateri se krha prepričanje v obstoječe kulturne vzorce in se arhaično pojavi sredi robov modernosti kot posledica neke duševne ambivalence ali intelektualne zbežanosti. »Dvojniki je figura, ki jo najpogosteje povezujemo s tem grozljivim procesom, ki jo tvori 'podvojitve, delitev in zamenjava jaza' (Freud)« (Bhabha, »DisemiNacija« 255). Takšno razumevanje napeljuje k temu, da podvomimo v homogeni in horizontalni pogled, povezan s skupnostjo, ki jo predstavlja nacija.

³ Meiling Jin se je leta 1956 rodila v Gvajani, ki je bila tedaj še britanska kolonija. Njeni starši, po rodu Kitajci in delavci na gvajanskih plantažah, so leta 1964 – dve leti pred neodvisnostjo Gvajane – emigrirali v London, da bi ubežali pred neznošnim garanjem in rasnimi nemiri.

⁴ Termin avto/biografsko ozadje se navezuje na pojem The Auto/Biographical I, ki ga je leta 1992 vpeljala Liz Stanley. Po njenem mnenju sta pojma biografija in avtobiografija tako tesno med seboj povezana, da ju je nemogoče obravnavati ločeno. Pojem vključuje participacijo jaza v drugem, relacijsko interaktivnost in nastanek samozavedanja skozi drugega, pri čemer dobi ta drugi lahko različne podobe, od konkretnega drugega do posplošnega drugega, od posameznika do skupine. Izraz avto/biografski jaz nadalje sugerira, da je le-ta na primer rasno, etnično, religijsko, spolno, razredno ipd. umeščen, navaja pa tudi na odsotnost dihotomije med javnim in zasebnim. Več o tem gl. Jurić Pahor, »Narativnost« 161–162.

⁵ Bhabhov prispevek *DisemiNacija*: čas, naracija in robovi nacije, ki je preveden tudi v slovenščino, se na primer takole začenja: »Z naslovom tega poglavja – *DisemiNacija* – deloma izražam dolg jezikovni spretnosti in modrosti Jacquesa Derridaja, deloma in v večji meri (poudarek MJP) pa v njem odseva moja lastna izkušnja migracije. Doživel sem namreč ta trenutke razpršitve ljudi, ki v drugih časih in na drugih krajih, v drugih nacijah, postane čas zbiranja. Zbiranja izgnancev, emigrantov in beguncev; zbiranja obrobja 'tujih' kultur; zbiranja na mejnih področjih; zbiranja v getu ali v kavarnah v središčih mest, zbiranja v polživljenju, polsvetlobi tujih jezikov ali v neverjetno tekoči in spretni uporabi tujega jezika; zbiranja znamenj odobravanja in sprejemanja, diplom, diskurzov, disciplin; zbiranja spominov na nerazvitost, na druge svetove, v katerih se je retroaktivno živelo; zbiranja preteklosti v obredih preporeda, zbiranja sedanosti. Tudi zbiranja ljudi v diaspori [...]«. (Bhabha, »DisemiNacija« 249)

⁶ Na avto/biografske izkušnje se Bhabha nanaša tudi v razpravah novejšega datuma, gl. npr. Bhabha, »On the Irremovable Strangeness« 36 in Bhabha, »Globalisierung« 53.

⁷ »Kajti v tem 'prehodu' (*beyond*) vlada občutek zmede, dezorientiranosti: eksplorativno, nemirno gibanje, ki prihaja tako lepo do izraza v francoskem pomenu besede *au-delà* – tukaj in tam, proč/tu, sem in tja, naprej in nazaj.« (Bhabha, *Die Verortung 2*)

⁸ Več k tematiki obrojstnih strahov in kategoriji natalnosti pri Hannah Arendt gl. Jurić Pahor, »Geburtsmetaphern«.

⁹ Deleuze in Guattari manjšinsko književnost opredeljujeta kot književnost, ki ni književnost majhnega jezika, temveč književnosti manjšine, ki ustvarja v večjem ali dominantnem jeziku. Kot prototipičen primer navajata Kafka oziroma judovsko skupnost v Pragi, ki je pisala v nemščini.

¹⁰ Homi K. Bhabha se v tem kontekstu navezuje na Derridaja, ki je vpeljal pojem *différance*, da bi dekonstruiral dualizem med govorom in pisavo. Razlika med *différance* (pisano z -a-) in *différence* (pisano z -e-) čutno ni zaznavna, je neslišna; zaznavna pa je na ravni pisave. Derrida s tem na eni strani opozarja na to, da ima tekst vedno nek »presežek smisla«, ki onemogoča, da izrečemo le tisto, kar hočemo izreči. Hkrati daje vedeti, da zahodna misel privilegira raje govor kot pisanje, prav zato, ker govor predpostavlja *prisotnost* govorečega subjekta, ki je tako postavljen kot *enoten* izvor svojega diskurza. Misel, da je tekst lahko nekako *aventičen* le tedaj, kadar izraža prisotnost človeškega subjekta, bi bila primer tega implicitnega dajanja prednosti glasu ali govoru pred pisanjem. Christopher Norris nazorno povzema Derridajeve poglede na to temo: »*Glas* postane metafora resnice, vir samoprisotnega 'živega' govora in nasprotju s sekundarnimi življenjskimi emanacijami pisanja. V govorjenju lahko izkusimo (domnevno) intimno povezavo zvoka in smisla, notranjo in neposredno realizacijo pomena, ki se brez zadržkov odpre popolnemu, jasnemu razumevanju. Nasprotno pa pisanje uničuje ta ideal čiste prisotnosti jaza. Vsiljuje tuj, razosebljen medij, zavajajočo senco, ki pada med namen in pomen, med izražanje in razumevanje. Zaseda razpuščeno javno področje, kjer je avtoriteta žrtvovana kapricam in muham tekstne 'diseminacije'. Pisanje skratka ogroža močno tradicionalen pogled, ki povezuje resnico s prisotnostjo jaza in 'naravnim' jezikom, kjer najdeva svoj izraz.« (28) Norris opredeljuje pisanje, ki je kot koncept tesno povezano z *différance*, kot »neskončno odlaganje pomena, ki obenem zavlada jeziku in ga za zmeraj postavi zunaj dosega stabilnega samopotrjujočega spoznanja« (29). S tem ko Derrida na široko razgrinja polje označevanja, pisanje – tekstnost – priznava svobodno igro označevalca, ki reprezentira v neskončno odlagano možnost opomenjevanja.

¹¹ Na starogrške besede *thetico*, *thetos*, *thitenai*, ki implicirajo raznolike pomene in pomenke odtenke, me je opozorila mag. Jola Škulj, ki se ji za to prav iskreno zahvaljujem.

¹² H kompleksnosti in razvejanosti vprašanja literature in prostora, ki vključuje tudi (ob) mejne prostore gl. Škulj, »Literatura in prostor«.

LITERATURA

- American Heritage Dictionary of the English Language* (4. izdaja). Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2010. <http://americanheritage.yourdictionary.com/>. (Dostop 16. 11. 2013).
- Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Ur. in avtor uvodne besede Rainer Grübel. Prev. Rainer Grübel in Sabine Reese. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.
- Bahtin, Mihail. *Teorija romana*. Ljubljana, Cankarjeva založba. 1982.
- Bhabha, Homi K. »'Angst' in kultureller Übersetzung.« *Heterotopien der Identität: Literatur in interamerikanischen Kontaktzonen*. (The Anxiety of Cultural Translation, prev. Karsten Düsdieker.) Ur. Herman Herlinghaus, Utz Riese in Sabine Zimmermann. (Anglistische Forschungen, 264). Heidelberg: Winter, 1999. 83–97.
- – –. »Culture's In-Between.« Questions of Cultural Identity. Ur. Stuart Hall in Paul du Gay. London: Sage, 1996. 53–60.
- – –. *Die Verortung der Kultur*. Spremná beseda Elisabeth Bronfen. Prev. Michael Schiffmann in Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg, 2000.
- – –. »DisemiNacija: Čas, nacija in robovi moderne nacije.« *Zbornik postkolonialnih studij*. Ur. Nikolai Jeffs. Ljubljana: Krtina, 2007. 249–290.
- – –. »Editor's Introduction: Minority Maneuvers and Unsettled Negotiations.« *Critical Inquiry* 23 (1997): 431–459.
- – –. »Globalisierung und Ambivalenz.« *Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden*. Ur. Isolde Charim in Gertraud Auer Borea. Bielefeld: transcript 2012. 53–64.
- – –. »Grenzen, Differenzen, Übergänge.« *Grenzen, Differenzen, Übergänge. Spannungsfelder inter- und transkultureller Kommunikation*. Ur. Antje Gunsenheimer. Bielefeld: transcript 2007. 29–48.
- – –. »On the Irremovable Strangeness of Being Different.« *PMLA* 113.1 (1998): 34–99.
- – –. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge, 1994.
- – –. *The Location of Culture*. London, New York: Routledge Classics, 2004.
- – –. *Über kulturelle Hybridität: Tradition und Übersetzung*. Ur. in avtorja uvodne besede Anna Babka in Gerald Posselt. Spremná beseda Wolfgang Müller-Funk. Prev. Kathrina Menke. Wien, Berlin: Verlag Turia + Kant 2012. 19–55.
- Bhabha, Homi K., (ur.). *Nation and Narration*. London, New York: Routledge, 1990.
- Bonz, Jochen in Struve, Karen. »Homi K. Bhabha: Auf der Innenseite kultureller Differenz: 'in the middle of differences.'« *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Ur. Stephan Moebius in Dirk Quadflieg. Würzburg: VS – Verlag für Sozialwissenschaften, 2011. 132–145.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Félix. *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Prev. Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- Dović, Marijan. »Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jónasa Hallgrímsona.« *Primerjalna književnost* 34.1 (2011): 146–163.
- Freud, Sigmund. *Das Unheimliche*, 1919. Prev. Doris Debenjak in Mojca Leskovar. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1994.
- Gombač, Andraž. »Koliko še zdržimo?« *Primorske novice* (28. 6. 2012). Splet 17. 9. 2013. <<http://www.primorske.si/Kultura/Koliko-se-lahko-zdrzimo-.aspx>>
- Hall, Stuart. »Kulturelle Identität und Globalisierung.« Ur. Karl H. Hörning in Rainer Winter. *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. 393–441.
- Jurić Pahor, Marija. »Geburtsmetaphern. Gedanken zur Entbettung und (Neu)Einbettung jenseits vertrauter Fixpunkte und Grenzen.« *Auf der Suche nach hybriden Lebensgeschichten*:

- Theorie, Feldforschung, Praxis*. Ur. Elka Tschernokoshewa in Marija Jurić Pahor. Münster, New York, München, Berlin: Waxmann, 2005. 43–112.
- – –. »Narativnost spominjanja: vpogledi v avto/biografsko usmerjeno raziskovanje in v govornico ekstremske travme.« *Autobiografski diskurz: teorija in praksa autobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*. Ur. Alenka Koron in Andrej Leben. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. 161–173.
- – –. *Narod, identiteta, spol*. Trst: ZIT EST, 2000.
- – –. »Transkulturaciona in kulturna hibridnost: dva ključna pojma postkolonialnih študijev kot izziv za proučevanje nacionalnih in etničnih identitet.« *Razprave in gradivo/Treatises and documents: Revija za narodnostna vprašanja/Journal of Ethnic Studies* 69 (2012): 36–65.
- Juvan, Marko. »Dialogi med 'mišljenjem' in 'pesništvom' in teoretsko-literarni hibridi = Dialogues between 'thinking' and 'poetry' and theoretical-literary hybrids.« *Teoretsko-literarni hibridi: o dialogu literature in teorije. Primerjalna književnost* 29. Posebna št./Special Issue (2006): 9–26, 189–209.
- – –. »Romantika in nacionalni pesniki na evropskih obrobjih: Prešeren in Hallgrímsson. Uvod v tematski sklop.« *Primerjalna književnost* 34.1 (2011): 119–126.
- Kozin, Tina. »Svet na meji sveta. Spremna beseda.« Marko Sosič: *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*. Ljubljana: Študentska založba 2012. 318–344.
- Kristeva, Julija. *Revolucija pesniškega jezika*. Prev. Matej Leskovar. Piran: Obalne galerije, 2005.
- Mitchell, W. J. Thomas. »Prevedeni prevodilac« (intervju s Homi Bhabhom vođen marta 1995). *Zeničke sveske: Časopis za društveno fenomenologiju i kulturnu dijalogiku* 10 (2009): 103–128.
- Mugerli, Maruša. »Pisanje med kulturama (Dvojezično pesništvo Josipa Ostija)«. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2005. 190–193.
- Norris, Christopher. *Deconstruction. Theory and Practice*. London: Methuen 1982.
- Negri, Antonio in Hardt, Michael. *Imperij*. Prev. Politični laboratorij Barbara Bezec et al. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Oswald, Jani. *Babilon – Babylon*. Klagenfurt/Celovec: Založba Drava Verlag, 1992.
- Poniž, Denis. »Jožica Čertov in Jani Oswald. (Poskus umestitve v prostor sodobne slovenske lirike)«. *Sodobnost* 39.3 (1991): 309–316.
- Polanšek, Emanuel. »Antitamburaš kot član tamburaške skupine – that's jazz!« - Intervju z Janijem Oswaldom. *Revija* (brez navedbe letnice). Splet 17. 9. 2013. <http://www.aacc.or.at/R/zan_1_37.htm>
- Potocco, Marcello. *Nacionalni imaginariji, Literarni imaginariji: različice nacionalnega poziva v literaturi in v literarnih kontekstih*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2012.
- Prunč, Erich. »'Ich entkleide mich der Sprache'. Jani Oswald als Migrant zwischen den Sprachen.« *Transkulturalität und kulturelle Übersetzung im Kontext von Migration*. Ur. Gisella Vorderobermeier in Michaela Wolf. Wien, Berlin, Münster: LIT Verlag, 2008. 127–146.
- Rapport, Nigel, Overing, Joanna. *Social and Cultural Anthropology. The Key Concepts*. London, New York: Routledge, 2000.
- Rutherford, Jonathan. »The Third Space – Interview with Homi Bhabha.« *Identity. Community, culture, difference*. Ur. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 207–221.
- Sosič, Marko. *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino*. Ljubljana: Študentska založba, 2012. (Knjižna zbirka Beletrina).

- Skrušný, Jaroslav. »Marko Sosič, pisatelj, ki v našo bližino ne prihaja od daleč.« *Delo* (2. 10. 2012). Splet 17. 9. 2013. <<http://www.delo.si/kultura/knjizevni-listi/marko-sosic-pisatelj-ki-v-naso-blizino-ne-prihaja-od-dalec.html>.>
- Škulj, Jola. »Literatura in prostor: o semiozi in semiosferi.« *Slavistična revija* 53.3 (2005): 347–361.
- — —. »Spacialna forma in dialoškost: vprašanje konceptualizacije modernističnega romana.« *Primerjalna književnost* 12.1 (1989): 61–74.
- Škulj, Jola, Pavlič, Darja, ur. *Literature and Space: Spaces of Transgressiveness*. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2004.
- Wieselberg, Lukas. »Migration führt zu 'hybrider' Gesellschaft.« Intervju s Homijem K. Bhabho. ORF-Science 2007. Splet 17. 9. 2013. <<http://sciencev1.orf.at/science/news/149988.html>.>
- Yngvi Egilsson, Sveinn. »Nation and Elevation: Some Points of Comparison between the 'National Poets' of Slovenia and Iceland.« *Primerjalna književnost* 34.1 (2011): 127–145.
- Zakrajšek, Katja. »Postkolonialni dialogi.« *Primerjalna književnost* 30.2 (2007): 29–35.

Border Transitions: Homi K. Bhabha and the Theoretical Positioning of His Conceptions

Keywords: literary theory / Bhabha, Homi K. / postcolonial studies / littérature mineure / border regions / cultural identity / cultural hibridity / »third space« / translation

After a brief presentation of the biography of Homi K. Bhabha—who, along with Edward Said, Gayatra C. Spivak, and Stuart Hall, is regarded as one of the most influential representatives of postcolonial studies—this article examines his key concepts, such as “cultural hybridity,” “the Third Space,” and “translation.” These poststructurally inspired concepts, which are closely interconnected, arise from the awareness of the necessity of exceeding hierarchical and binary oppositions, as well as of establishment of a subversive project that does not allow the reduction of differences to a single alternative between Same and Other. The author attempts to illustrate Bhabha’s concepts by primarily referring to treatises and texts related to *littérature mineure* (Deleuze and Guattari), and to literature in border regions because it is placed at the crossroads of cultures, both present and past ones. In this context, texts by writers and poets (Jani Oswald, Marko Sosič, and Josip Osti) that are regarded as Slovenian or almost Slovenian authors, are briefly mentioned or described as a challenge for research work, although they fluctuate, transmit, or translate among diverse collective interpellations, as well as cultural and linguistic codes. The article

concludes with the assumption that there is probably not a thinker among postcolonial theorists who could direct his analytical energy in so promising and insightful a way as Bhabha, and probably above all towards the discovery of difficult-to-understand areas at the liminal point of human existence in order to encompass interpersonal positions of “in-betweenness” and “boundary” through them, as well as diverse figures of hybridized, split, and displaced identities.

December 2013

Novi realizem v ruski prozi preteklega desetletja in tradicija tridesetih ter štiridesetih let 19. stoletja

Blaž Podlesnik

Filozofska fakulteta UL, Oddelek za slavistiko, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
blaz.podlesnik@ff.uni-lj.si

V ruski prozi preteklega desetletja je skupina mlajših avtorjev ob podpori dela kritike svoje ustvarjanje opredeljevala kot novi realizem. Razprava ta književni pojav umešča v širši kontekst obujanja tradicij realistične proze v sodobni književnosti ter išče vzporednice med značilnostmi novega realizma in nekaterimi pojavnostmi ruske realistične proze 19. stoletja.

Ključne besede: ruska književnost / sodobna proza / realizem / novi realizem / naturalna šola

V polemikah o sodobni ruski prozi zadnjega desetletja se v kritiki, v kateri intenzivno sodelujejo tudi sami prozaisti, mnenja najpogosteje krešejo okoli *novega realizma*. Čeprav ni nikakršnega konsenza o tem, za kakšen literarni pojav gre in ali ta sploh obstaja, se mu bralec, ki se poskuša o ustvarjanju mlajše generacije uspešnejših prozaistov seznaniti prek kritiških zapisov v ruskih literarnih revijah, preprosto ne more izogniti. Vprašanja, ki se ob teh razpravah pojavljajo, niso posebej nova, najpogosteje pa izpostavljajo tri osnovne poudarke: kaj bi lahko bil *novi realizem*, kaj je v njem *novega* in zakaj gre za *realizem*?

Ne glede na to, ali v njem dejansko vidijo novo literarno-umetniško smer ali zgolj trženjski konstrukt, ki ga za samopromocijo uporablja skupina pisateljev, ki so se na literarnem trgu pojavili v zadnjih desetih letih, se večina kritikov opredeljevanja *novega realizma* loteva v odnosu do dominantne vloge, ki naj bi jo imel v prozi devetdesetih let postmodernizem. V tem pogledu je refleksija ali konstrukcija *novega realizma*, ki se je v kritiki začela leta 2001, blizu podobnemu kritiškemu fenomenu iz leta 1992, ko se je s člankom Nauma Lejdermana začela razprava o ruskem *postrealizmu*.

Postmodernizem – postrealizem – novi realizem

V obeh kritiških polemikah se je postmodernizem znašel v zanj precej nenavadni vlogi *očeta*, v vlogi avtoritete, ki v očeh nove generacije bolj ali manj očitno izgublja svoj ugled in primat. Ta vloga je postmodernizmu izrazito tuja, zato so se kritiki starejše generacije, ki so ponotranjili izkušnjo postmodernistične nad- (in raz)gradnje modernizma, »upokojevanja« postmodernizma in razglašanja novih književnih smeri devetdesetih let lotili previdno. Za postrealizem, ki so ga predvsem v drugi polovici devetdesetih odkrivali v prozi Ljudmile Petruševske, Vladimirja Makanina in nekaterih drugih avtorjev, naj bi bilo značilno, da druží prvine realizma, modernizma in postmodernizma v nenehnem dialoškem preizpraševanju človekovega odnosa do stvarnosti. Za razliko od tradicionalnega realizma, ki naj bi temeljil na predpostavki, da je stvarnost smiselna, ter modernizma, ki je takšno smiselnost stvarnosti zavračal, naj bi bilo za postrealizem značilno, da se odreka vsem apriornim pozicijam v odnosu do stvarnosti ter v dialogu poskuša vzpostavljati dinamičen odnos do nenehno spreminjajoče se stvarnosti (gl. Lejderman in Lipovecki 585).

Tako razumljena literarna smer torej ni nekaj, kar bi nastalo kot neposreden odgovor na postmodernizem, saj gre bolj za vračanje k njegovim izhodiščem, vendar pa postrealizem za razliko od postmodernizma apriorno ne zavrača vrednosti in smisla zunajtekstovne stvarnosti. Zato Lejderman in Lipovecki razvoj postrealizma zgodovinsko povezujeta z avtorji, kot sta bila Čehov in Bunin, še bolj izrazito pa s krizo modernizma v sovjetskih dvajsetih in tridesetih letih, kjer osnovne značilnosti postrealizma odkrivata pri avtorjih, kot so Zamjatin, Babelj, Platonov, Bulgakov in Mandelštam. Glavne značilnosti postrealistične proze naj bi bile po mnenju avtorjev štiri:

1. Prepletanje determinizma z iskanjem nekavzalnih (iracionalnih) povezav. [...]

2. Medsebojno prežemanje tipskega in arhetipskega kot strukturni temelj podobe, ki vodi k povezovanju socialnosti in psihologizma s preučevanjem rodovne in metafizične plasti človekove narave. [...]

3. Ambivalentnost umetniškega vrednotenja. [...]

4. Modeliranje podobe sveta kot dialoga (ali celo poliloga) oddaljenih kulturnih jezikov, predvsem zelo sodobnih in arhaičnih. (557–558)

V osemdesetih, ko se dokončno vzpostavi v stalinskem obdobju prekinjena vez s tradicijo, se postrealizem uveljavi denimo v ustvarjanju Dovlatova, v devetdesetih pa prihaja vse bolj v ospredje kot alternativa postmodernističnim pisavam. Ker gre za razumevanje literature, ki je s svojo etično razsežnostjo precej bližje tradicionalnemu ruskemu razume-

vanju vloge književnosti, se je »hipoteza« o postrealizmu – kljub nekaterim polemikam – relativno hitro uveljavila ter se na prehodu v novo tisočletje znašla v literarnozgodovinskih priročnikih.¹

Še naprej so se sicer nadaljevale polemike, kako uporabna je ideja postrealizma za opredeljevanje ustvarjanja še vedno pišočin in razvijajočin se avtorjev,² a zdi se, da se je ideja o postrealizmu kot eni od temeljnih smeri v razvoju ruske književnosti 20. stol. vendarle dodobra uveljavila v akademski refleksiji polpretekle literarne zgodovine.³ Ideja postrealizma kot alternativne linije razvoja ruske proze, ki naj bi v devetdesetih začela nadomeščati vse manj produktivni postmodernizem, se je torej rodila v okviru akademske literarne vede, in ne glede na to, da se je boj za postrealizem nato odvijal predvsem v okvirih kritike, je šlo za poskus, kako očitne novosti v književni situaciji zadnjega desetletja povezati v neko celovito predstavo o razvoju ruske književnosti v 20. stoletju.

V nasprotju s tem je ideja *novega realizma* prišla iz popolnoma drugačnih krogov. Namesto uveljavljenih filologov so jo v začetku novega tisočletja začeli promovirati mladi literarni kritiki, ki so se tudi sami poskušali kot prozaisti ali pa so bili neposredno povezani z uveljavljajočimi se mlajšimi avtorji. Večina avtorjev, ki piše o novem realizmu, kot prvi manifest novega gibanja izpostavlja članek Sergeja Šargunova »Zanikanje žalne obleke« (*Otricanie traury*), ki je izšel leta 2001,⁴ nato pa so se celotno zadnje desetletje vrstile polemike zagovornikov in nasprotnikov te nove struje v književnosti. Kritiki mlajše generacije, ki so zagovarjali *novi realizem*, so ga predstavljali kot literaturo novega »jaza, ki se rodi, ko človek opazi svet« oziroma kot »novo pozornost do realnosti, kot poudarjeno občutljivost za vetrove in tokove tega sveta« (Pustovaja) ter ob tem poudarjali, da gre za izrazito nov pristop v književnosti, ki presega literarno opustošenje devetdesetih let. Njihovi nasprotniki pa so večinoma poudarjali, da v tovrstni literaturi ni nič novega (Markova), posebej iz vrst nekoliko starejše generacije pa so bili vse pogostejši tudi očitki, da gre za »umetno tvorbo, ki jo je ustvarila skupina kritikov in ne preveč nadarjenih pisateljev« (Lipoveckij, »Realizm«). Polemika okoli novega realizma se je še posebej razplamtela ob koncu desetletja, ko so kritiki odgovarjali na vprašanje, kaj je v literaturi prineslo zadnje desetletje, in ne glede na vse spore (podr. gl. Beljakov) so predstavniki omenjene smeri trdno prepričani, da je mesto novega realizma v zgodovini ruske književnosti z začetka 21. stol. zagotovljeno (gl. Prilepin, »Novejšaja« in Rudaljev, »Da«).

Če se je akademski koncept postrealizma ob zavedanju iztrošenosti postmodernizma rodil predvsem iz pogleda v preteklost, je bil novi realizem rezultat deklarativnega zavračanja kakršnega koli navezovanja na 'gnilo' postmoderno tradicijo ter iz težnje po novi pisavi, ki se namesto v kulturno

tradicijo usmerja neposredno v zunajbesedilno stvarnost. Ne glede na te bistvene razlike pa imata ta dva literarna koncepta tudi skupno ozadje, saj oba nove možnosti razvoja iščeta v – sicer različnih – predstavah o realizmu.

'Novo' v novem realizmu

V novem realizmu so resnično novi predvsem avtorji. Gre za skupino prozaistov, ki so se uveljavili v začetku preteklega desetletja, v ruski literarni prostor pa so najprej večinoma vstopili kot udeleženci *Forumov mladih pisateljev*, ki jih od leta 2001 v letovišču Lipki vsako leto organizira *Sklad socialno-ekonomskih in intelektualnih programov*.⁵ Forumi v Lipkih so mladim avtorjem, ki so prihajali iz različnih krajev, ponudili možnost za navezovanje stikov s pomembnejšimi literarnimi revijami in z vrstniki in tako se je ob podpori kritike postopno oblikovala skupina uspešnejših avtorjev, ki jih je ob generacijskih vezeh družil tudi odpor do vsesplošnega relativizma postmoderne.⁶ Številni kritiki, ki razmišljajo o vzrokih za tako sunkovit obrat v odnosu do tradicije, kot pomemben dejavnik izpostavljajo dejstvo, da gre za generacijo avtorjev, ki je odraščala v kaotični družbeni situaciji druge polovice osemdesetih in devetdesetih let. Ta generacija, rojena v sedemdesetih letih, se je v veliki meri izognila sovjetski izkušnji, zato kaosa druge polovice osemdesetih in devetdesetih let ni doživljala kot nekaj osvobajajočega, temveč zgolj kot kaotično grozečo stvarnost, v kateri si je z vsemi sredstvi treba izboriti čim boljši družbeni položaj. Omenjeno se izkazuje v njihovem odnosu do zunajbesedilne stvarnosti, ki pomembno determinira literarni izraz, ter v agresivnosti kot eni glavnih potez njihovega delovanja na sodobnem literarnem prizorišču.

Ko 'zgodovino' novega realizma pišejo avtorji, ki so gibanje soustvarjali, so glavna imena, ki jih omenjajo, Sergej Šargunov (r. 1980), Roman Senčin (r. 1971), German Sadulajev (r. 1973), Andrej Rubanov (r. 1969), Denis Gucko (r. 1969) in Zahar Prilepin (r. 1975). Slednji kot najpomembnejša dela te književne smeri ob že omenjenem manifestu izpostavlja še povest *Hura! (Ural, 2004)* Šargunova, roman-dilogijo *Rusko govoreč (Ruskogovorjaščij, 2005)* Denisa Guckoja, zbirko kratke proze *Čečen sem (Ja — čečeneč!, 2006)* Germana Sadulajeva, roman *Posadite ga in zrasel bo (Sažajte, i vyrastet, 2006)* Andreja Rubanova in svoj roman *Sankja (San'kja, 2006)*. Ko Prilepin analizira vlogo novega realizma, ne dvomi o pomenu, ki ga je ta imel v literaturi zadnjih desetih let, ob tem pa ugotavlja, »da se je optimistični naboj novih realistov proti koncu devetdesetih izčrpak« ter – nekoliko paradoksalno – da »novega realizma kot *literarne smeri*, ki bi ustrezala *svojemu* imenu,« pravzaprav ni bilo.⁷

Če torej sami predstavniki ugotavljajo, da ne *novost* ne *realizem* novega realizma nista univerzalni skupni značilnosti poetike predstavnikov te literarne smeri, se pojavlja vprašanje, kaj je tisto, kar omenjene avtorje druži. Na to vprašanje je Prilepin poskušal odgovoriti v vlogi urednika zbirke krajših proznih tekstov, ki je pod naslovom *Desetica* izšla leta 2011. V uvodniku namreč pojasnjuje, da je k sodelovanju v zbirki povabil prozaiste, ki so začeli objavljati v zadnjem desetletju ter se jim je uspelo prebiti med bolj opažene pisce desetletja, ter da ne gre za avtorje, ki bi jih družila neka politična ali ideološka ideja, čeprav obenem tudi priznava, da je vsem avtorjem skupno prepričanje o »očitnem zlomu ruskega liberalnega projekta« (7). To naj bi bilo sicer po mnenju Prilepina značilno za vse »prištevne« mlade avtorje, ki ne sprejemajo več delitve na *patriote* in *demokrate*, saj ta izvira iz odnosa, ki ga ima posameznik do sovjetskega obdobja, za novo generacijo pa razlikovanje med sovjetskim in protisovjetskim nima več nobenega pravega pomena.

»Idealen novi realist« Roman Senčnin je svoje videnje novega realizma v preglednem članku ob koncu prvega desetletja novega tisočletja strnil v poglavju »Vrnitev realizma«. Po letu 2000 naj bi se – predvsem zaradi vpliva prej manj dostopne geografsko in/ali idejno tuje literature, ki se je nato množično izdajala v Rusiji v devetdesetih letih –, v smeri realizma pomaknili številni že uveljavljeni avtorji,⁸ hkrati pa naj bi se v tem desetletju dokončno uveljavila tudi skupina mlajših prozaistov, ki jih navadno povezujejo z *novim realizmom*. Ko torej prozo prvega desetletja novega tisočletja prebirajo *novi realisti* sami, so sicer pripravljeni priznati, da o *novem* realizmu ne moremo govoriti kot o novi enotni umetniški smeri, a kljub temu poudarjajo *novost* njenih predstavnikov ter *premik* v smeri realizma kot glavno značilnost ustvarjalcev.

Kaj vse se lahko skriva za opredelitvijo *premik k realizmu*, razkrivajo kritiki, ki uspehom omenjenih avtorjev niso naklonjeni. Za Olgo Martinovo je to »posmrtna zmaga socrealizma« (Martynova, »Zagrobnejak«), saj naj bi se proza zadnjega desetletja vračala k zanemarjanju jezikovno-stilističnih razsežnosti literature na račun tematike in ideologije, za mnoge še ostrejšje kritike pa literatura generacije, ki je povsem izgubila stik z literarno tradicijo. V polemiki, ki se je o novemu realizmu v leta 2010 razvnela v *Književnem časopisu*, jih je Igor Frolov na primer opisal kot generacijo obdobja razpada države, generacijo razpada prejšnjih kulturnih vrednot oziroma kot generacijo sirot, ki je odrasla z vsemi za sirote značilnimi kompleksi. Ti »polpismeni in duhovno blede otroci zgodovinskega podzemlja«, ki so kot »glas trpečega ljudstva« naleteli na podporo uredništev literarnih revij, so vse stavili na karto »boja poštenega asketskega realizma proti tolstemu prevarantu postmodernizmu«, saj so se le na tak način

lahko »zavarovali pred očitki glede uboštva jezika« (Frolov, »Čudišče«). Podobni očitki o neizobraženosti in omejenih literarnih sposobnostih so na nove realiste leteli tudi s strani številnih drugih avtorjev, čeprav manj sovražno nastrojeni kritiki opozarjajo, da so tovrstne pavšalne ocene nepravične. Kljub temu da naj bi novi val ruske proze prinesel številne problematične avtorje, naj bi bili med njimi tudi avtorji, ki so daleč od kritiziranih »neizobraženih divjakov«, res pa je, da gre pogosto za pisce, ki se precej odmikajo od deklariranih izhodišč smeri, kot jih je bilo mogoče brati v manifestih z začetka tisočletja.⁹

Gibanju bolj naklonjeni kritiki izpostavljajo potencial tovrstne literature pri večji mobilizaciji bralstva (gl. Pirogov, »Pognali«), njeno organskost v sodobni krizni kulturni situaciji (Levental, »Verlibry«) ter posebno vlogo, ki jo lahko tovrstna literatura odigra kot dopolnilo elitni literaturi, ki se že dolgo posveča predvsem problemom lastnih izraznih možnosti (Bondarenko, »Popytka«).

'Realizem' novega realizma

Kaj je za nove realiste pravzaprav realizem? K čemu se premikajo, ko se »pomikajo proti realnosti«? Zanimiv vpogled v novo razumevanje odnosa med literaturo in dejanskostjo ponuja denimo polemika o Makaninovem romanu *Asan*, v katerem se je ta uveljavljeni avtor lotil tematike, ki je bila sicer stalnica v prozi novih realistov, – teme čečenskih vojn. V *Asanu*, ki smo ga leta 2012 dobili tudi v slovenskem prevodu, je Makanin skozi temo vojnega dobičkarstva ustvaril novi tip literarnega junaka sodobnosti, a so mlajši prozaisti, ki so razmere čečenskih vojn poznali iz osebnih izkušenj, roman kritizirali zaradi številnih netočnosti in napak v upodobitvi okoliščin druge čečenske vojne. Makaninova literarna upodobitev naj bi bila povsem neskladna z dejanskimi okoliščinami, v katerih je potekala vojna, zato so mlajši prozaisti roman razglasili za »vojno *fantazijo* na temo Čečenije« (Babčenko, »Fèntèzi« – *poudaril B. P.*).

Denis Aristov, ki je analiziral razumevanje realizma v sodobni vojaški prozi po letu 2000, opozarja, da je za mlajšo generacijo z osebno vojno izkušnjo (med letoma 1990 in 2000 so se od že omenjenih piscev v konfliktih po razpadu Sovjetske zveze borili Gucko, Babčenko, Prilepin in Karasjov) resnica o vojni nekaj, kar se zoperstavlja retuširani medijski podobi vojne, edini način za legitimacijo tovrstnega realizma pa postane neposredna osebna izkušnja. Vse ostale možne literarne različice vojne avtomatično vzbujajo nezaupanje, saj so kljub morebitnim drugačnim ciljem v svoji svobodnejši konstrukciji realnosti podobne medijskim konstruktom.

Makaninov odgovor na kritike, v katerem pravi, da bi v romanu tudi reka Sunža tekla v nasprotni smeri, če bi bilo to za umetniško celoto romana potrebno, Aristov pojasnjuje z avtorjevimi umetniškimi cilji. Makaninov junak naj bi bil vedno nekakšen emblem obdobja, to pa zahteva določeno abstraktnost in posplošenost, ki umetniško podobo naredita prepričljivo kot celoto, za njegove kritike iz vrst novih realistov pa naj bi bilo kakršno koli posploševanje enako laži (Aristov, »O prirode« 170).

Neposredna biografska izkušnja je enako pomembna tudi pri ostalih temah, ki se jih lotevajo novi realisti. Gucko v romanu-dilogiji *Rusko govoreč* piše o krizi identitete potomcev Rusov,¹⁰ ki so odraščali v bivših sovjetskih republikah in so se v začetku devetdesetih let znašli brez domovine. Guckojev pripovedovalec je kot sam avtor zaradi svoje krvi tujec v rodni Armeniji, zaradi svojega naglasa tujec v Rusiji, zaradi intelektualnega potenciala pa tujec v sovjetski vojski, v kateri se kot nabornik znajde prav v času, ko so se konec osemdesetih v Gorskem Karabahu spopadli Armenci in Azerbajdžanci. Čeprav se Guckojev prvoosebni pripovedovalec sooča z univerzalnim človeškim občutjem (na neki ravni smo v odnosu do vsake skupnosti vsi tujci), je njegova dilema za literaturo resnična predvsem zato, ker je bila dejansko doživeta v konkretnih zgodovinskih okoliščinah razpada Sovjetske zveze. Moralna dilema, kdaj skriti svojo tujost (svoj neruski naglas) ter se zlititi s skupino ter tako lažje preživeti, kdaj pa se v zavedanju lastne tragične izkoreninjenosti postaviti v bran ostalim, ki se znajdejo v vlogi tujca (ostalim Nerusom v vojski, preganjanim Armencem v Azerbajdžanu ...), tako ni nekaj abstraktnega, temveč nekaj, kar je konkreten posameznik doživel v konkretnih okoliščinah in ki le kot tako ni zlagano.¹¹

Podobno osebna identitetna izkušnja opredeljuje tudi najodmevnejše delo Sadulajeva. V zbirki kratke proze *Čečen sem* smo soočeni s pogledom na čečensko morijo, ki je sicer pogled iz Rusije (Sadulajev je v času obeh čečenskih vojn najprej študiral, nato pa delal v Peterburgu) in v katerem se spomini na otroštvo, preživeto v Čečeniji, prepletajo z intimno doživetimi tragičnimi usodami prijateljev, znancev in sorodnikov, ki jih je vojna ujela na Severnem Kavkazu. To je drug pogled na vojno, pogled z vidika posameznika, ki ga – podobno kot pisca vojne proze – zgodovinski kontekst mednacionalnega konflikta prisili, da izbere stran.

Tudi prvenec Andreja Rubanova, roman *Posadite ga in zrasel bo*, temelji na avtorjevi osebni izkušnji. Ko je pisatelj sredi devetdesetih pristal v preiskovalnem zaporu zaradi gospodarskega kriminala, je izkusil, kako hitro lahko človek izgubi vse, s čimer se v sodobnem svetu samoopredeljuje (poklic, družbeni status in predvsem denar), in šele iz osebne izkušnje z ruskim pravosodnim sistemom je lahko iz bivšega študenta novinarstva in poslovneža 'drznih devetdesetih' *zrasel* ruski pisatelj. Podobno neposredne življenjske

izkušnje v literaturo prevaja tudi Zahar Prilepin. Junak njegovega romana *Sankja* je mladenič, ki se aktivno vključi v delovanje levičarske nacionalistične stranke, v kateri razočarana ruska predvsem provincialna mladina išče nekaj smislu podobnega. V konfliktu s celotno uradno politikom, z izgrede in nezakonitimi protestnimi akcijami se razočarana mladina v okviru stranke bori za neko novo Rusijo, ki naj bi se rodila ob radikalnem političnem prelomu, za fiktivnim svetom Prilepinovega romana pa bralec brez težav prepozna Nacionalno boljševistično stranko, ki jo je leta 1993 ustanovil Eduard Limonov in katere član je bil od leta 1996 tudi sam Prilepin.

V delih, ki jih kritiki najpogosteje omenjajo v povezavi z novim realizmom, je torej več kot očitno, da je literarna dejanskost neločljivo povezana z neposredno izkušnjo realnosti. Če ubesedeno ni bilo prej doživeto, ne more biti resnično in je lahko le *fantazija*. Pojem *fantazija* (ang. *fantasy*, rus. *фантазия*) je kot kritika vse ostale literature (gl. Babčenko, »Fèntèzi«) rabljen v žanrskem pomenu, torej kot oznaka za množično filmsko, televizijsko, spletno in literarno produkcijo, katere glavni cilj je ustvarjanje alternativnih/vzporednih realnosti, v katere se lahko posameznik umakne iz konkretne zgodovinske izkušnje, to pa pomeni, da gre pri 'realizmu' *novega realizma* očitno za poskus redukcije množičih se fantazem realnosti in za poskus vračanja k neposredno izkustvenemu. V tej zahtevi po »edinstvenosti in nedeljivosti realnosti sveta« se novi realisti vračajo k literarnoumetniškimi in filozofskimi izhodiščem realizma (gl. Vaupotič, *Aktualnost* 29–31), čeprav je v zgodovinski perspektivi tudi tokratna obuditev realističnih izhodišč specifična.

Če realizem obravnavamo v duhu ruske literarnovedne tradicije kot enega od t. i. *primarnih slogov* (ob realizmu naj bi mednje sodili tudi romanika, renesansa, klasicizem in postsimbolizem), je zanj značilno, da podobno kot ostali primarni umetniški sistemi tudi ta »svet smislov razume kot nadaljevanje neposredne [v izvorniku – *faktičeskoj*] dejanskosti, v celoto spaja podobo z upodobljenim in znakom podeljuje referencialni status« (Smirnov, *Megaistorija* 22). Za sekundarne sloge, kot so gotika, barok, romantizem, simbolizem in postmodernizem (Smirnov označuje slednjega kot *sodobnost*), je značilno ravno nasprotno – ti dejansko realnost doživljajo kot znakovni univerzum, torej kot nekaj, kar je podobno tekstu in razpada na raven izraza, ki ga je mogoče neposredno zaznati, in na raven vsebine, ki jo je mogoče dojeti. Če je za primarni slog vsako dejanje neločljiv preplet danosti in smisla, je za sekundarni slog vsak dejanski fragment stvarnosti znak, torej sporočilo oziroma izjava, ki jo je mogoče (pre)brati, posnemati, interpretirati ... Druga značilnost, ki realizem opredeljuje kot poseben tip primarnega sloga, naj bi bila po Smirnovu težnja, da je upodobljeno predmetnost povezoval po načelu *tranžitivnosti*. Realizem je med

različnimi elementi realnosti iskal povezave, ki so mu omogočile, da je določen element lahko zamenjal z drugim elementom na osnovi istega odnosa med dvema različnima paroma elementov. Smirnov je *tranzitivnost* predstavil s formulo $xRy \text{ in } yRz \rightarrow xRz$ (R predstavlja določen odnos, x in y pa elementa, ki ju je na osnovi odnosa R , ki ga oba vzpostavljata do y oz. z , mogoče v relacijskem paru do z preprosto zamenjati), ponazoril pa jo je z različnimi tranzitivnimi odnosi, med katerimi je v luči obravnavane teme najbolj zanimiv odnos, ki ga realizem s pomočjo vmesnega člana socialnega in fizičnega okolja vzpostavlja med subjektom in objektom spoznavanja.¹²

Če je dejstvo, da sta subjekt in objekt s podobnimi odnosi vpeta v isto okolje, pomembno določalo vlogo, ki jo ima v klasičnem realizmu 19. stoletja sociologija, se *novi realizem* z začetka 21. stoletja v iskanju odnosov, ki so ključni za delovanje/razumevanje njegovega sveta, ne more več zateči k tradicionalnim sociološkim konceptom. Subjekt in objekt novega realizma ne pripadata več istemu družbenemu razredu ali širši skupnosti, temveč gre za precej ožja okolja, v katerih se na različne načine prepletajo neposredne izkušnje in diskurzi o svetu. Edinstvenost in nedeljivost izkušnje sveta ni več socialno pogojena, temveč se vzpostavlja ob preverjanju vseh mogočih tekstualnih podob sveta v osebni izkušnji. O zaporu tako lahko piše le zapornik, o vojni njen neposredni udeleženec, o ideologiji alternativnih političnih gibanj pa nekdo, ki je te ideje udejanjal na uličnih protestih. Vse ostalo je *fantazija*, podoba sveta, ki se – odtrgana od izkušnje – neskončno množi in zavaja.

Na to kaže tudi poseben odnos avtorjev do literarnega jezika, ki jim je med kritiki prinesel sloves »literarnih divjakov«. Pripovedovalčev jezikovni horizont je v omenjenih delih zamejen s konkretno izkušnjo ubesedene dejanskosti, beseda se ne osmišlja onkraj situacije, ki jo opisuje, saj bi kakršno koli 'osvobajanje' literarnega znaka lahko pomenilo grožnjo za edinstvenost in nedeljivost upodobljenega sveta. Proza torej govori enake jezike kot njeni junaki, kombinira diskurze, ki določajo opisovano dejanskost, *realističnost* teh diskurzov pa ji zagotavlja neposredna izkušnja. V tem pogledu je lahko novi realizem namerno jezikovno skromen, kot je denimo v Prilepinovem delu *Sankja* ali v povesti *Hura* Sergeja Šargunova. Svet mladine s konca devetdesetih in začetka novega tisočletja je svet grobe pogovorne in slengovske leksike, svet enostavne skladnje, v katerem je vsakršno leporečje sumljivo. Velike besede, kot so *smisel*, *prihodnost* ..., v tem svetu ne pomenijo nič, če jih nisi pripravljen braniti med uličnim pretepom in na nasilnih demonstracijah in če torej ne postanejo meso, ko se v modricah izpišejo na telesu. Podobno preverjanje moči besede v osebni izkušnji je značilno tudi za jezikovno bolj kompleksne literarne izraze

Guckoja, Sadulajeva in Rubanova, kjer jezik evropske in ruske literarne tradicije – jezik mladega izobraženca – nenadoma postane neuporaben za osmišljanje profanega okolja vojašnice, oboroženega konflikta ali preiskovalnega zapora. Preglasijo ga grobi jeziki teh okolij, za katere so značilne nedvoumne povezave med označevalci in označenci in jasni referenti znakov v konkretnih situacijah.

Ni torej naključje, da je v obravnavanih delih pogosto v ospredju ravno tema jezika. Pripovedovalec v dilogiji *Rusko govoreč* svoj krizni položaj na mejah dveh svetov (*Gruzija – Rusija, inteligenca – vojska*) doživlja ravno kot krizo jezikovne identitete. V podoben konflikt prihajajo različni jeziki tudi v 'zaporniški' prozi Rubanova, v kateri se ves nabor jezikov, s katerimi svoj svet osmišlja mlad uspešen bankir, izkaže za nezmožnega opisati prvo pravo življenjsko izkušnjo. »Jezik Puškina in Gogolja, treh Tolstojev, Bunina, Nabokova in Aksjonova« (68), ki ga je mladenič uporabljal vse življenje, je tu uporaben le za pogovor s sojetnikom intelektualcem, za katerega se kasneje izkaže, da je nastavljen ovaduh, precej bolj avtentično pa o izkušnji govori jetniški žargon (rus. *fenja*), s katerim svet zapora osmišljajo njegovi avtohtoni prebivalci. Rubanov izpostavlja podobno opozicijo tudi med neverbalnimi kodi: draga oblačila, nakit in avto kot najpomembnejši statusni simboli mladega bogataša so v romanu zoperstavljeni zaporniškimi tetovažam kot statusnemu jeziku poklicnih kriminalcev. Prvi se ob zaporniški izkušnji izkažejo za golo fantazmo in junak v preiskovalnem zaporu postopno spoznava, da se je njegov zunanji svet materialnega ugodja ob izdaji poslovnega partnerja preprosto razblinil, medtem ko je vsaka tetovaža na telesu kriminalca nedvoumen in neizbrisljiv znak konkretnega dejanja ali izkušnje.¹³

V izhodišču novorealističnega 'premika' k realnosti je torej ukinitev vsakršne metaliterarne razsežnosti proze. Refleksija specifične literarne diskurza, ki je bila zadnje stoletje ena glavnih literarnih tem, iz proze izgine, ta redukcija pa piscem omogoča, da se naivno in neobremenjeno spopadejo s problemom realnosti in diskurzov, ki to realnost opisujejo/konstruirajo/množijo. Svet proze novih realistov je svet, ki se izgublja v neskončnih znakovnih reprezentacijah, a gre za svet, ki ga tovrstna literatura opazuje povsem od zunaj, saj njena lastna avtentičnost in diskurzivna narava nista predmet umetniške refleksije. Kot ugotavlja Ivan Verč, se literatura s tem vrača k »realnemu svetu, ki naj bi že v samem sebi hranil *idejo* o tem, kaj dejansko je« (Verč, *Razumevanje* 8), to pa naj bi tudi pomenilo, da je v množici znakovnih reprezentacij mogoče na podlagi avtentične osebne izkušnje ločiti zrno od plev in najti pot do pravega jezika, na katerem nam svet to idejo sporoča.

Novi realizem in tradicija

Na številne potencialne predhodnike novih realistov v zgodovini ruske književnosti opozarjajo tako sami avtorji kot njihovi kritiki. Prvi novi realizem preteklega desetletja vidijo kot drugi val realistične literature, ki je sledil avtorjem, ki so realizem obujali že v devetdesetih letih. Ti naj bi v literarni situaciji devetdesetih let, ko so se na knjižne police vračale vse prepovedane knjige preteklega stoletja, preprosto ostali neopaženi, zato je bil za dokončno uveljavitev nove realistične literature potreben nov poskus v zadnjem desetletju (Prilepin, *Novejšaja*). Nekateri kritiki iščejo vzporednice novemu realizmu v sovjetskem obdobju v t. i. *poročniški prozi* petdesetih in šestdesetih let preteklega stoletja, v kateri so neposredni udeleženci nedavne svetovne morije na podlagi osebnih izkušenj polemizirali z uradno sovjetsko heroizirano literarno podobo druge svetovne vojne (Aristov, »O prirode« 170–171),¹⁴ potem v tradiciji *vaške proze* in avtorjih, ki so iz nje izšli (Prilepin, »Kočujučij« 319–321), ter očitno tudi v *taboriščni prozi*, predvsem v ustvarjanju Varlama Šalamova.¹⁵ Ostali, bolj sovražno nastrojeni kritiki pa izpostavljajo predvsem zgoraj omenjene značilnosti, ki naj bi tovrstno prozo družile s socialističnim realizmom.

Novi realizem naj bi torej po eni strani nadaljeval tradicijo literarnih smeri, ki so na lažnost sovjetskih uradnih literarnih reprezentacij realnosti odgovarjale s poskusi ubesedovanja neposrednih kriznih biografskih izkušenj, po drugi strani pa naj bi bil po naivnosti sprejemanja odnosa med literarno refleksijo in realnostjo socialističnemu realizmu v marsičem podoben. Ko Martinova v novem realizmu odkriva »posmrtno zmago socialističnega realizma«, opozarja predvsem na zanemarjanje umetniško-stilističnih razsežnosti teh literarnih del, vendar pa v ozadju tega očitka obstaja globlja razlika v razumevanju književnosti, na katero je v sicer nekoliko zastrti polemiki z uradno literarno vedo že v šestdesetih opozarjal Jurij Lotman.¹⁶ Popolna slepota za jezikovno-stilistične razsežnosti besedila je bila v socialističnem realizmu nujna, saj bi se ob refleksiji načinov umetniškega oblikovanja podobe realnosti neizogibno razkrila vrzel med dano socialno realnostjo in upodabljanu utopijo, za nove realiste pa je podobna slepota glede diskurzivnih specifik literarne umetnosti edini način, da se hkrati spopadejo s sodobnimi diskurzi utopije (*fantazijami*) in s postmodernistično skepso glede upovedljivosti realnosti.

Če bi se podali še dlje v tradicijo 20. stoletja, bi določene podobnosti z novim realizmom našli tudi v *književnosti dejstev*, s katero so konec dvajsetih let stik z novo sovjetsko realnostjo iskali bivši futuristi, ter v nekaterih drugih pojavnostih *primarnih slogov*, a je – če novi realizem obravnavamo v odnosu do postmodernizma in postrealizma – gotovo najbolj povedna

primerjava z literarnimi pojavi, ki jih lahko opazujemo na začetku razvoja ruskega realizma v tridesetih in štiridesetih letih 19. stoletja.

Literarnozgodovinska refleksija začetkov ruskega realizma je tradicionalno poudarjala predvsem odnos, ki ga je ta vzpostavljala do družbene stvarnosti. Tradicija, ki jo je vzpostavil Belinski in ki je pomembno zaznamovala branje poznega Puškina, Lermontova in Gogolja, je ta dela obravnavala kot »pesniško reproducirano podobo ruske družbe« (Belinski, »Jevgenij« 88). Pri tem je bila pozornost preučevalcev skoraj v celoti posvečena *podobi*, narava *pesniške reprodukcije* pa je ostajala bolj ali manj v ozadju. Ne glede na razvoj literarne vede, ki se je v dvajsetem stoletju ukvarjala predvsem z naravo pesniške reprodukcije, se takšno razumevanje ohranja, saj nazorno izpostavlja vzporednice med začetniki (ali utemeljitelji) ruskega realizma in njegovimi kasnejšimi velikani. Dejansko je razvojna slika ruskega realizma bolj kompleksna in obsega vsaj tri pomembne stadije: po zgodnjem realizmu Puškina, Gogolja in Lermontova se v štiridesetih letih za kratek čas uveljavi proza *naturalne šole*, nato pa smo v drugi polovici devetnajstega stoletja priča vrhuncu razvoja ruskega realističnega romana. Te tri pojavnosti ruskega realizma se med seboj pomembno razlikujejo ravno v odnosu do pesniškega oziroma literarnega jezika kot sredstva *pesniške reprodukcije*, primerjava teh odnosov pa dodatno osvetljuje tudi nekatere posebnosti sodobnega *novega realizma*.

Za realizem Puškina, Lermontova pa tudi Gogolja je značilno, da *podoba* ruske družbe oblikujejo s pomočjo že uveljavljenih literarnih jezikov, ki jih med seboj soočajo ter na ta način izpostavljajo nemoč, da bi s katerim koli od že uveljavljenih književnih ubeseditvenih modelov upodobili sočasno realnost. Proza in poezija teh avtorjev ni realistična, ker bi jezik za upovedovanje stvarnosti črpala iz stvarnosti same, temveč zato, ker s soočenjem tradicionalnih literarnih jezikov izpostavlja vrzel med kakršno koli literaturo in svetom. Pri Puškinu se tako sodobna ruska stvarnost v *Jevgeniju Onjeginu* poraja v nenehnem dialogu z najrazličnejšimi takrat aktualnimi literarnimi konvencijami (gl. Lotman, »Roman« 434–450), v *Bronastem jezdecu* se v konfliktu jezikov klasicizma, pripovedi onjeginskega tipa in sočasne beletristike osmišlja aktualen problem zgodovine (gl. Podlesnik, »Podoba« 375), začetki Puškinove proze v *Povestih Belkina* pa tematizirajo samo naravo pripovednega besedila (romantični literarni subjekt se razsloji na različne pripovedne perspektive, sama narava odnosa med pripovedovalcem in pripovedjo pa preraste v eno osrednjih tem). Tudi proza Gogolja in Lermontova temelji na soočenju različnih uveljavljenih literarnih modelov: Lermontov v posameznih delih *Junaka našega časa* kombinira različne uveljavljene prozne žanre (gl. Javornik, *Zlati* 180), medtem ko naj bi se Gogoljeva groteskna podoba sodobnega Peterburga rodila iz na-

petosti med upodobitvenima modusoma komičnega in melodramatičnega (Ejhenbaum, »Kako« 350–351).

V nasprotju z omenjenimi avtorji je za predstavnike naturalne šole značilno, da se pri njih premik k realnosti povezuje s povsem novim jezikom, ki ni uveljavljen jezik literature, temveč v njihovih očeh jezik same dejanskosti. Čeprav je ruska *naturalna šola* v marsičem odmev sočasnega dogajanja v zahodnoevropski (predvsem francoski) književnosti, se doje ma kot literatura, ki je »iz retorične [postala] naravna, *naturalna*« (Belinski, »Pogledi« 228) in kot taka jezikovno odvisna edino od opisovane stvarnosti. Danes pozabljeni pisci *fizioloških skeic* so se različnih družbenih pojavov, ki jih je literatura do takrat ignorirala, lotili z jeziki, ki so jih dojemali kot jezike same stvarnosti (*sociologija*, *naravoslovje* in predvsem *fiziologija*), ter tako ustvarili književnost, v kateri je po njihovem mnenju spregovorila sama realnost. Ne glede na kritike, ki so na predstavnike naturalne šole letele z vseh strani, je bila ta redukcija za razvoj realizma izjemnega pomena, saj je za kratek vmesni trenutek vzpostavila iluzijo enoznačno ubesedljivega sveta, ki mu mora književnost zgolj prisluhniti. Ta iluzija je potem vzpodbudila avtorje, kot sta bila denimo Dostojevski in Turgenjev, da so – sicer na različne načine – prisluhnili različnim jezikom, v katerih je svet govoril o sebi, in v razvitem realizmu so se različne znakovne reprezentacije dejanskosti lahko uveljavile kot teme, in ne več le kot potencialni modusi literarnega upodabljanja sveta.¹⁷ V znakovno precej bolj kompleksnem svetu novi realisti izpeljejo zelo podobno redukcijo: žrtvujejo vse, kar je specifično literarno, da bi lahko kritično pretresli odnose med jeziki, ki govorijo o svetu, in svetom, ki je skrčen na osebno izkušnjo krize, rezultat pa je literatura, ki je po njihovem mnenju zmožna znova spregovoriti o neposredni izkušnji sveta, in ne zgolj o literaturi.

Ko se je ruski postmodernizem izčrpal in sam začel iskati poti, kako književnosti vrniti referenčne točke v zunajbesedilni dejanskosti, se je v marsičem zblíževal s književno tradicijo *postrealizma*. *Nova iskrenost* in »nostalgija za neposrednostjo« (Rutten, »Post-Communist« 35) pri Sorokinu in Prigovu sta kljub nekaterim dvomom (gl. Javornik, *Tubtanja* 120–121) navadno sprejeti kot iskanje nekega novega odnosa do kompleksne in nenehno spreminjajoče se stvarnosti, nekaj podobnega pa velja tudi za postrealistične prvine v prozi Pelevina (gl. *n. d.* 171) in za *neosentimentalizem* Ljudmile Ulicke, kjer je v ospredju »človek v stiku s problemi, pojavi in idejami« (Vojvodić, *Tri* 141). Ti avtorji – podobno kot Petruševska in Makanin – iščejo ponovni stik literature s stvarnostjo v soočanju vseh

mogočih aktualnih in zgodovinskih literarnih modelov stvarnosti (od tod poplava poimenovanj *post-* in *neo-*) in v tem so podobni zgodnjim ruskim realistom, medtem ko novi realizem v tej situaciji nastopa kot nova *naturalna šola*, ki poskuša literarno izpeljati iz znakovno kompleksne stvarnosti.

Kakšen je torej lahko pomen teh »neizobraženih divjakov« za nadaljnji razvoj književnosti? Čeprav je seveda nemogoče napovedovati, nas izkušnja 'prvega' realizma uči, da je do najzanimivejših literarnih pojavov v realizmu devetnajstega stoletja pripeljala ravno kombinacija vplivov zgodnjega realizma in naturalne šole. Vsekakor je novi realizem zanimiv kot intervencija, kot še ena v dolgi vrsti literarnih 'klofut', ki si je simpatije publike pridobila z vračanjem k prvinski izkušnji jezika v stvarnosti. Med znakovnimi reprezentacijami in jeziki, s katerimi osmišljamo svoj vsakdan, empirično obstajajo razlike; so znaki, ki zarežejo globlje od drugih, besede in podobe, ki bolje prestajajo naše vsakdanje konflikte z nenehno spreminjajočim se svetom in so potemtakem vsaj za nas bolj *resnične* od ostalih. Privlačnost novega realizma je bila za širši krog bralcev ravno v neposredni ubeseditvi te obče izkušnje, hkrati pa je to tudi njegova največja slabost, saj se literatura, ki ni zmožna refleksije svoje lastne diskurzivne narave, skoraj nemudoma ujame v zanko nereflektirane reprodukcije literarnih klišejev in postane – podobno kot žanrska množična literatura – le še ena od potencialnih *fantazij*. Tega se očitno zavedajo tudi številni avtorji, ki so debitirali v okvirih novega realizma, saj je že proti koncu preteklega desetletja večina začela širiti literarni okvir ter iskati nove izrazne možnosti. Res je sicer, da so pri tem nekateri pristali v območju množične literature (Andrej Rubanov s svojimi romani v žanru *fantastike*), drugi – kot denimo Sadulajev v romanu *Tableta (Tabletka, 2009)* – so se vračali k že preizkušenim receptom ruskega postmodernizma, a če velja sodobnost soditi po zgodovini, lahko kak literarno kompleksnejši odmev novega realizma pričakujemo tudi v prihodnosti.¹⁸

OPOMBE

¹ Kritiško polemiko devetdesetih let sta na kratko predstavila Lejderman in Lipovecki v svojem pregledu (583), v njej pa je vsaj pri podpornikih koncepta postrealizma ključno vlogo odigrala prav »odločnost Lejdermana in Lipoveckega, da sodobno literaturo vključita v krog eksistencialnih problemov« (Jermolin, »Sobesedniki«).

² Da posameznih avtorjev ne moremo obravnavati zgolj v okviru predstav o postrealizmu, kritiki opozarjajo tako glede Pertuševske (gl. Prohorova) kot tudi Makanina (gl. Jarancev).

³ Leta 2005 je Lejderman pojavu posvetil še posebno monografijo, v širšem kontekstu razvoja ruske književnosti 20. stoletja pa ga je kot »sintezo klasičnih in modernističnih sistemov« (»Magistral'nyj«, 21) obravnaval tudi v več člankih (gl. npr. »Traektorii«).

⁴ Podobne literarne proklamacije vračanja k realizmu naj bi se sicer že prej v devetdesetih letih zgodile že trikrat (prim. Kuklin, »Kakoj sčet?«).

⁵ T. i. *Skład Filatova*, ki ga vodi bivši vodja Jelcinove administracije Sergej Filatov. Sklad ob projektih, ki spodbujajo pisateljstvo mladih, podpira tudi razvoj ostalih oblik umetnosti, njegovo delovanje pa je očitno tudi v sozvočju z interesi aktualne ruske politične elite, saj je Filatov leta 2011 za svoje delo iz rok predsednika RF prejel visoko državno odlikovanje.

⁶ Ivan Verč, ki je pri nas prvi opozoril na skupino novih realistov, kot bistvo tega literarnega pojava izpostavlja »zavračanje vsakršne postmodernistične države ter »vrnitev k realnemu svetu, ki naj bi že v samem sebi hranil 'idejo' o tem, kaj dejansko je« (23).

⁷ »Idealen novi realist je le en pisatelj med naštetimi – Roman Senčin. Neutrudno opisuje novo realnost in poskuša biti skrajno pošten; fiksira, dokumentira, skladišči. Šargunov? Sergej piše ekspresivno [...]. Sadulajev? Le če niste brali *Meteža*, *AD* in *Tabletke*, torej treh od petih njegovih romanov. Rubanov se je uspešno preselil v žanr socialne fantastike [...]. Tudi moj *Sankja* je delno antiutopija« (Prilepin, »Novejšaja«).

⁸ Senčin izpostavlja denimo zadnja dela Makanina, romane *Leđ*, *Dan opričnika* in *Sladkorni Kremelj*, postmodernista Sorokina in »zadnjo prozo Prigova«, sicer uveljavljenega konceptualista (Senčin, »Pitomcy«).

⁹ Gl. na primer oceno Sergeja Beljakova, ki je sicer kritičen do obstoja *novega realizma* kot literarne smeri, a kot zanimive avtorje, ki so izšli iz literarnih premikov zadnjega desetletja, izpostavlja že omenjena Romana Senčina in Denisa Guckoja ter Aleksandra Karasjova (r. 1971) in Dmitrija Novikova (r. 1966 – Beljakov, *Istok*).

¹⁰ V dilogijo je avtor leta 2005 združil povest *Tam, ob rekah Babilona* (*Tam, pri rekah Vavilona*, 2004) in nagrajeni roman *Brez poti sledi* (*Bez puti sleda*, 2004).

¹¹ Gucko – podobno kot njegov pripovedovalec v dilogiji – očitno še vedno ostro čuti to dilemo. V začetku leta 2013 je v odprtem pismu predsedniku Azerbajdžana Alijevu ostro protestiral proti lažni tolerantnosti uradnega Bakuja (gl. Gucko, »Otvratitel'naja«).

¹² »Realist ne posreduje preprosto verodostojnih informacij o upodobljenih pojavih, temveč si predvsem prizadeva, da bi prišel do informacij o socialnem in fizičnem kontekstu, v katerem ta, ki spoznava, sobiva z objektom svojega spoznanja. Junak-priča v realističnem besedilu je oseba, ki sodi v isto socialno skupino kot ostale osebe v pripovedi ali pa je od te socialne skupine neposredno odvisen. Do istovetenja subjekta (opazovanja, dejanja ali pripovedi) z objektom prihaja v kolektivu, ki ju družijo [...]« (52–53).

¹³ Tako sta na primer vsak motiv in njegovo mesto na telesu pomenila določeno vrsto in število kriminalnih dejanj, število in dolžino prestanih kazni, tetovirano telo pa je jasno označevalo položaj kriminalca v zaporniški hierarhiji. Vsako neupravičeno tetovažo, ki ni odražala realne kriminalne biografije kaznjence, je skupnost strogo sankcionirala: jetnika so prisilili, da si je z nožem, s smirkovim papirjem ali s kosom stekla odstranil kožo na mestu tetovaže, mu odrezali prst, na katerem se je tetovaža nahajala ali pa so ga – če *lažnih* znakov ni bilo mogoče odstraniti drugače – ubili (gl. Baldaev, *Tatuirnovki* 7–8).

¹⁴ Aristov izpostavlja avtorje, kot sta denimo Baklanov in Bondarjev, torej pisce, ki ju Lejderman in Lipovecki v svojem pregledu obravnavata kot avtorje *frontne lirske proze* (gl. *Sovremennaja* 162–181).

¹⁵ Povedno je, da je v *Literarni matrici*, učbeniku ruske literature, ki so ga napisali sodobni pisatelji, poglavje o Šalamovu napisal ravno Aleksander Rubanov (gl. Rubanov, »Varlam«).

¹⁶ Če je v sovjetskem literarnem modelu pomen nekega literarnega dela določala tema oziroma ideja (in je bil zato mogoče pozitivno ocenjen sicer slabše napisan, a idejno nepoporečen roman), je Lotman v šestdesetih letih rehabilitiral vlogo elementov, ki so bili tradicionalno obravnavani kot oblika, in pokazal, da je upodobljeno neločljivo od načinov upodobitve (gl. Lotman, *Struktura* 45–66).

¹⁷ To ima seveda lahko paradoksalne posledice, tudi literatura je namreč eden od jezikov, v katerih svet govori o sebi, zato je tudi medbesedilnost v realističnih delih treba osmišljati v skladu z *utvarno realizma* (gl. zanimivo analizo zgodbe o dveh uradnikih Dostojevskega in Gogolja v Verč, *Razumevanje* 105–112).

¹⁸ Kot primer tovrstnega obeta omenimo le roman *Šestnajst kart* (*Šestnadcat' kart*, 2012), kolektivni pisateljski projekt šestnajstih mladih avtorjev in avtoric, med katerimi so tudi imena, ki so jih v preteklosti povezovali z novim realizmom. Delo, ki je nastalo kot neposreden odmev na kolektivni roman *Veliki požari* iz leta 1927, raziskuje kolektivno avtorstvo kot eno od možnosti za drugačen stik besedila s stvarnostjo, obenem pa jasno reflektira tudi metaliterarne in zgodovinske razsežnosti na tak način ustvarjene proze.

LITERATURA

- Aristov, Denis. O prirode realizma v sodobni ruski prozi o vojne (2000-e gody). *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubežnaja filologija*. 2.14 (2011): 169–175. Splet 29. 2. 2013. <<http://www.rfp.psu.ru/archive/2.2011/aristov.pdf>>
- Aros'ev, Grigorij *et al.* »Šestnadcat' kart. Roman šestnadcati avtorov«. *Ural* 1 (2012). Splet 30. 10. 2013. <<http://magazines.russ.ru/ural/2012/1/pa3.html>>
- Babčenko, Arkadij. »Fëntëzi o vojne na temu 'Čečnja'«. *Novaja gazeta* 90 (4. 12. 2008). Splet 30. 2. 2013 <<http://www.novayagazeta.ru/society/37769.html>>
- Baldaev, D. S. *Tutnirovki žaključennyh*. Sankt-Peterburg: Limbus press, 2006.
- Belinski, V. G. »Jevgenij Onjegin«. *Članki in eseji o književnosti*. Ljubljana: CZ, 1950. 87–166. – – –. »Pogledi na rusko književnost v letu 1847«. *Članki in eseji o književnosti*. Ljubljana: CZ, 1950. 272–356.
- Beljakov, Sergej. *Istoki i smysl 'novego realizma': k literaturnoj situaciji nulevryh*. Splet 12. 2. 2012. <<http://www.rospisatel.ru/konferenzija/beljakov.htm>>
- Bondarenko, Vladimir. »Popytka proryva«. *Literaturnaja gazeta*. 13(6268) (4. 4. 2010). Splet 30. 8. 2013. <<http://lgz.ru/article/N13--6268---2010-04-07-/Pop%D1%8Btka-pror%D1%8Bva12210>>
- Ejhenbaum, Boris. »Kako je narejen Gogoljev Plašč«. *Ruski formalisti. Izbor teoretičnih besedil*. Ur. Aleksander Skaza. Ljubljana: MK, 1984. 338–355.
- Frolov, Igor'. »Čudišče stozevno i bez"jazyko«. *Literaturnaja gazeta*. 11 (6266) (24. 3. 2010). Splet 2. 3. 2013. <<http://lgz.ru/article/N11--6266---2010-03-24-/Chudisht%D0%B5-stoz%D0%B5vno-i-b%D0%B5zayaz%D1%8Bko12025>>
- Gucko, Denis. »Otvratitel'naja tolerantnost'«. *Svobodnaja Pressa* (22. 2. 2013). Splet 30. 6. 2013. <<http://svpressa.ru/culture/article/64701>>
- – –. *Russkogovorjaščij*. Moskva: Vagrius, 2007.
- Jarancev, Vladimir. »Labirinty i otrazhenija 2«. *Sibirskie ogni* 8 (2011). Splet 25. 2. 2013. <<http://magazines.russ.ru/sib/2011/8/ia14-pr.html>>
- Javornik, Miha. *Tuhtanja o ruski literaturi*. Ljubljana: LUD Literatura, 2011.
- – –. *Zlati vek ruske kulture. Poti ruske umetniške besede (1760–1840)*. Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Jermolin, Evgenij. »Sobesedniki haosa«. *Novyj mir* 6 (1996). Splet 12. 2. 2013. <http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1996/6/ermolin.html>
- Kukulin, Il'ja. »Kakoj sčet' kak glavnyj vopros ruskoj literatury«. *Znamja* 4 (2010). Splet 7. 2. 2013. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2010/4/ku19-pr.html>>
- Lejderman, N. L., Lipoveckij, M. N. *Sovremennaja russkaja literatura: 1950–1990-e gody*. Učeb. posobie dlja stud. vysš. učeb. zavedenij: V 2 t. T. 2. Moskva: Akademija, 2003.
- Lejderman, N. L. *Postrealizm: teoretičeskij očerk*. Ekaterinburg: UGPU, 2005.

- – –. »Magistral'nyj sjužet'(HH vek kak literaturnyj megacikl)«. *Russkaja literatura HH—XXI vekov. Napravljenja i tečenija*. Vypusk 8. Ekaterinburg: UGPU – IFIOS Slovesnik, 2005. 4–23.
- – –. »Traektorii 'eksperimentirujuščej èpohi'«. *Voprosy literatury* 4 (2002). Splet 25. 2. 2013. <<http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/lei-pr.html>>
- Levental', Vadim. »Verlibry, svežie verlibry!« *Oktjabr'* 2 (2010). Splet 16. 8. 2013. <<http://magazines.russ.ru/october/2010/2/le16.html>>
- Lipoveckij, Mark. »Političeskaja motorika Zahara Prilepina«. *Znamja* 10 (2012). Splet 13. 2. 2013. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2012/10/li12-pr.html>>
- – –. »Realizm v russkoj literature – èto fantom«. *ŽL-dajdžest* (30. 9. 2010). Splet 2. 1. 2013. <<http://litive.ru/topics/digest/viewpost/396>>
- Lotman, Jurij. *Struktura umetniškega teksta*. Ljubljana: LUD Literatura, 2010.
- – –. »Roman v stihah Puškina Evgenij Onegin. Speckurs. Vvodnye lekcii v izučenie teksta«. *Puškin*. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-Spb, 2003. 391–462.
- Markova, Dar'ja. »Novyj-prenovyj realizm, ili Opjat' dvadcať pjat'«. *Znamja* 6 (2006). Splet 4. 1. 2013. <<http://magazines.russ.ru/znamia/2006/6/ma12-pr.html>>
- Martynova, Ol'ga. »Zagrobnaja pobeda socrealizma.« *Open.Space.ru* (14. 9. 2009). Splet 20. 6. 2013. <<http://os.colta.ru/literature/events/details/12295/>>
- Pirogov, Lev. »Pognali naši gorodskih, ili Otkuda nogi u 'novogo realizma'«. *Literaturnaja gazeta* 9 (6264) (3. 3. 2010). Splet 22. 4. 2013. <<http://lgz.ru/article/N9--6264---2010-03-10-/Pognali-nashi-gorodskih11875/>>
- Podlesnik, Blaž. »Podoba Petra I. v Puškinovem Bronastem jezdecu«. *Romantična pesnitev. Ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna*. Ljubljana: FF UL, 2002. 371–384.
- Prilepod, Zahar. »Kočujuščij teplohod 'Aleksandr Prohanov'«. *K nam edet Peresvet. Otčet za nuletye*. Moskva: Aстреl', 2012. 319–326.
- – –. »Novejšaja istorija. Novyj realizm«. *Sobaka.ru* (3. 5. 2012). Splet 20. 6. 2012. <<http://www.sobaka.ru/magazine/glavnoe/11550>>, <<http://www.sobaka.ru/magazine/glavnoe/11567>>, <<http://www.sobaka.ru/magazine/glavnoe/11568>>
- – –. »Ot sostavitelja«. *Desjatka. Antologija sovremennoj ruskoj prozy*. Moskva: AdMarginem, 2011.
- – –. *San'kja*. Moskva: Ad Marginem, 2006.
- Prohorova, Tat'jana. »Rasširenje vozmožnostej kak avtorskaja strategija. Ljudmila Petruševskaja«. *Voprosy literatury* 3 (2009). Splet 12. 2. 2013. <<http://magazines.russ.ru/voplit/2009/3/pro7-pr.html>>
- Pustovaja, Valerija. »Novoe 'ja' sovremennoj prozy: ob očiščenii pisatel'skoj ličnosti«. *Novyj Mir* 8 (2004). Splet 2. 1. 2013. <http://magazines.russ.ru/novy_i_mi/2004/8/pu9-pr.html>
- Rubanov, Andrej. »Varlam Šalamov kak zerkalo russkogo kapitalizma«. *Literaturnaja matrica. Učebnik, napisannyj pisateljami*. Sankt-Peterburg, Moskva: Limbus Press, 2011. T 2. 723–740.
- – –. *Sažajte, i vyrastet*. Moskva: Limbus Press, 2006.
- – –. »Da, my pobedili!«. *Zavtra* 15.856 (14. 4. 2010). Splet 21. 12. 2012. <<http://zavtra.ru/content/view/2010-04-1461>>
- Rutten, Ellen. »Post-Communist Sincerity in Sorokin's Thrilogy«. *Die nicht mehr meinen Menschen. Wiener Slavistischer Amanach*. Ur. Betina Lange et al. Sonderband 79 (2012). 27–56.
- Sadulaev, German. *Tabletka*. Moskva: Ad Marginem, 2009.
- – –. *Ja – večeneč'* Ekaterinburg: Ul'tra. Kul'tura, 2006.
- Senčin, Roman. »Pitomecy stabil'nosti ili grjaduščie buntari? Debjutanty nulevyh godov«. *Družba Narodov* 1 (2010). Splet 2. 12. 2013. <<http://magazines.russ.ru/druzhiba/2010/1/se13.html>>

- Smirnov, Igor' P. *Megaistorija. K istoričeskoj tipologii kul'tury*. Moskva: Agraf, 2000.
- Šargunov, Sergej. »Otricanie traura«. *Novyj Mir* 12 (2001). Splet 2. 2. 2013. <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2001/12/shargunov-pr.html>
- Vaupotič, Aleš. *Aktualnost realističnega diskurza v literarni in intermedijski umetnosti. Doktorsko delo*. UL FF, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2010. Splet 16. 3. 2013. <<http://realizem.vaupotic.com>>
- Verč, Ivan. *Razumevanje jezikov književnosti*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2010.
- Vojvodić, Jasmina: *Tri tipa ruskega postmodernizma*. Zagreb: Disput, 2012.

New Realism in Russian Prose of the Past Decade and the Tradition of the 1830s and 1840s

Keywords: Russian literature / modern fiction / realism / new realism / natural school

In Russian prose of the past decade, a group of younger writers, supported by some critics, have defined their works as the literature of new realism. This article discusses this literary phenomenon in the broader context of the revival of traditions of realistic fiction in contemporary literature, looking for parallels between the characteristics of new realism and some forms of nineteenth-century realistic prose.

The phenomenon of new realism is first compared to the older concept of postrealism, thus highlighting the particular nature of its relation to the Russian postmodern literary tradition, and then its novelty and realism are analyzed in the light of the classical concepts of realism (such as *indivisible unity of reality* or transitivity). In this regard, new realism does not appear to be particularly new or original because it tries to reinstate the direct, unmediated literary view of reality. The only real difference is the reality that it tries to capture. Discursive complexity, formerly characteristic of literature itself, is now a part of a complex reality portrayed by literature, and the role of the writer is to discover which representations of reality are more real than others. To be capable of doing something, literature has to be completely unaware of its own discursive nature, which explains new realism's "blindness" to every aspect of metaliterary writing.

This particular characteristic connects new realism to the natural school of the 1840s. Unlike the writers of the 1830s (Pushkin, Gogol and Lermontov), the natural school discarded all established literary views in favor of the "languages of reality" and that, in combination with the artis-

tic discoveries made by early realists, later led to the development of the great Russian realistic novel. This sheds some new light on new realism, which often viciously criticized the literary inadequacy of realism, which could also be viewed as an intermediate reductionist phase in the future development of Russian prose.

Marec 2014

Otroštvo in mladostniški podvigi kot osrednja tema v *Kralju Hornu* in *Haveloku Danskem*, romancah izgnanstva in povratka

Alenka Divjak

Ul. Slavka Gruma 66, SI-8000 Novo mesto
alenka.divjak@guest.arnes.si

Članek obravnava otroštvo in mladostniške podvige v Kralju Hornu in Haveloku Danskem, romancah izgnanstva in povratka iz trinajstega stoletja, ki se osredotočata na razlaščne in izgnane plemiče in njihov uspešni povratek v domovino. Članek obravnava pot v izgnanstvo, izobrazbo in poroko kot tri bistvene pripovedne elemente v obeh romancah in tradiciji srednjeveške romance na splošno.

Ključne besede: angleška književnost / srednjeveška književnost / romanca / pustolovski roman / Kralj Horn / Havelok Danski / izgnanstvo / vrnitev

Uvod

Eksotika, beg iz resničnosti, oddaljene dežele, eksotična bitja in čarobni predmeti, kot tudi občutek iracionalnosti in drugačnosti, so elementi, ki so bistveno prispevali k trajni priljubljenosti srednjeveške romance in utrdili njen položaj srednjeveške uspešnice. Toda istočasno so bile romance v enaki meri, čeprav bolj diskretno in posredno, zakoreninjene v srednjeveški družbeni in zgodovinski resničnosti, ki sta jo v pomembni meri oblikovala družbeni vzpon in moč posvetnega plemstva, razreda bojevnikov na konjih, ki jim je zrasel ugled zlasti v obdobju križarskih vojn v dvanajstem in trinajstem stoletju. Njihova naraščajoča samozavest je našla odmev v novih literarnih zvrsteh: srednjeveških romancah, *chansons de geste*, viteških življenjepisih in *fabliaux*, ki vsi bolj ali manj odkrito prisojajo plemstvu umski, moralni in vojaški primat. Tako kot prej omenjene literarne zvrsti je tudi srednjeveška romanca pomagala braniti družbeni in politični *status quo* svojega časa, vodilni položaj posvetnega plemstva, ki so ga začeli v dvanajstem stoletju postavljati pod vprašaj drugi družbeni razredi na najbolj bistvenih področjih družbenega življenja: v gospodarstvu, kraljevi admini-

straciji¹ in celo vojski (Hunt 1; Vance 564; Bennet 36–37). Da bi vsaj nekoliko omililo upad svoje gospodarske in politične moči, si je srednjeveško plemstvo ustvarilo ideološke nadomestke, ki so pomagali ustvarjati razdaljo med plemiškim stanom in neplemiči: prefinjeni kodeks vedenja, razkošen življenjski slog, plemiško prilaščanje kulturnega in moralnega primata nad preostalo srednjeveško družbo in vsiljevanje različnih omejitev premožnim neplemičem na področju prehranjevanja, oblačenja in življenjskega sloga v dokaj jalovem poskusu, da bi plemstvo ohranilo vsaj vizualno iluzijo svoje družbene večvrednosti (Crane, *Insular Romance* 177–178; Green 51; Vance 565–566). Plemstvo je zviška gledalo na t. i. novi denar, ki so si ga pridobili neplemiški sloji s trgovino in obrtjo (Keen 146–149), in primerjalo svoje uglajene navade, običaje in družbeni ritual z domnevno grobim vedenjem običajnih ljudi in meščanov, ki jim je poleg grobosti in prostaštva pogosto pripisovalo tudi zabitost.² Nadaljnje upadanje plemiške gospodarske in politične moči v štirinajstem in petnajstem stoletju je – paradoksalno – še dodatno okrepilo prepričanje plemstva o njegovi kulturni in družbeni večvrednosti in ga še odločneje spodbujalo k nadaljnjemu razvijanju olike in življenjskega sloga kot tistih dveh prepoznavnih značilnosti, ki naj bi nezmotljivo ločevali plemstvo od preostale družbe. Ta težnja je opazna zlasti v poznejših romancah z njihovimi vedno bolj idealiziranimi junaki, s poudarkom na dvornem obredju, z izginjanjem notranjih konfliktov in z razvijanjem vedno bolj prefinjenega plemiškega življenjskega sloga (Crane, *Insular Romance* 176–177; J. R. V. Barker, *The Tournament* 98–99), kar poznejše romances v pomembni meri ločuje od bolj kritičnih, skeptičnih in ironičnih zgodnjih romanc iz poznega dvanajstega stoletja, ki svoje junake in junakinje kljub obveznemu idealiziranju, ki ga zahteva literarna zvrst romances, motrijo z opazno mero ironije in skepticizma.³

Prevladujoče vsebine srednjeveške romances: poudarek na izredni lepoti in umskih sposobnostih junakov in junakinj, obred sprejema v viteški stan, turnirji, razkošna razvedrila, sijaj, potovanja, vojne in iskanje neveste, skupaj s stranskimi motivi, so bile torej v službi ideologije, s ciljem ustvariti idealizirano literarno podobo srednjeveškega plemstva. Med motivi, ki vedno bolj pritegujejo pozornost literarne stroke, je *enfance(s)*, otroštvo skupaj z adolescenco, mladostniško dobo,⁴ kajti dogodki, do katerih je prišlo v tem zgodnjem obdobju, pripravijo bralce na junakove bodoče dosežke, s katerimi dokaže svojo pripadnost srednjeveški plemiški eliti, kar mu prinese vstop v svet odraslih. Tako kot v romancah je mogoče navdušenje za biografske podrobnosti, ki se je začelo v zahodnoevropski književnosti pojavljati že ob koncu dvanajstega stoletja, zaslediti tudi v viteških življenjepisih, *chivalric biographies* (Cotton 583–609), poznejših *chansons de geste* (Cosman 178–180) in življenjih svetnikov, ki se ne zadovoljijo

več s kratkimi poročili o trpljenju in mučeniški smrti svojih protagonistov, temveč podajajo tudi podatke o njihovem rojstvu in otroštvu.⁵

Vztrajnost, s katero so srednjeveške romances gojile prepričanje o premoči plemstva v lepoti, intelektu in sposobnostih, ki pridejo na dan tudi v najtežjih razmerah in najbolj ponižujočih okoliščinah, je opazna zlasti v tistih romancah, ki se prvenstveno ukvarjajo s temo izpostavljenih (plemiških) otrok kot tudi v ostalih srednjeveških besedilih z enako temo.⁶ Kljub prizadevanju sebičnih posameznikov, ki izpostavijo nezaželene otroke, bodisi svoje bodisi tuje, izpostavljeni otroci nikoli ne propadejo, ampak po zaslugi sočutnih zaščitnikov preživijo, uspejo, si povrnejo svoj privilegirani družbeni položaj in se naposled snidejo s svojo biološko družino. Razen tega so srednjeveške romances poznale tudi temo plemiških sirot, ki po krivdi brezvestnih varuhov doživijo družbeni padeč. Toda niti slabo ravnanje niti zanemarjanje, ki so ju osiroteli otroci deležni v spremenjenih okoliščinah, ne moreta preprečiti tem otrokom, da ne bi že zgodaj v otroštvu razkrili svojih izrednih talentov, vrlin, poguma in telesne lepote, s pomočjo katerih si ponovno pridobijo status in bogastvo in se ugodno poročijo, s čimer romances poudarijo intelektualno in moralno premoč plemstva, ki je v skladu z ideološkimi konvencijami romanc kos tudi najhujšim izzivom. Njihova lepota, samozavest, moralne in intelektualne kvalitete postanejo opazne že v tej zgodnji otroški in kasneje mladostniški dobi in so skupaj z njihovo prezgodnjo in izstopajočo zrelostjo izpostavljene zlasti v skupini anglo-normanskih in srednjeveških angleških romanc, napisanih v dvanajstem, trinajstem in štirinajstem stoletju,⁷ ki se posvečajo razlaščenemu in izgnanemu plemiškemu junaku, ki si mora povrniti izgubljeno bogastvo, družbeni položaj in dedne pravice. Literarna veda jih opredeljuje kot romances izgnanstva in povratka, *romances of exile and return* (Crane, *Insular romance* 13–52, 155), ali romances o prednikih, *ancestral romances* (Legge, *Anglo-Norman Literature* 139–175). Izgnanstvo in skrb za rod sta osrednji temi v tovrstnih romancah, kjer je junak prisiljen zapustiti svojo deželo bodisi kot otrok bodisi kot odrasel in premagati vse vrste ovir, da bi si ponovno pridobil premoženje in ohranil posest in plemiško ime za potomce. Po Leggejevi so nastajanje anglo-normanskih romanc o prednikih vzpodbujale mlajše veje tistih anglo-normanskih plemiških rodbin, katerih mlajši sinovi so dobili fevde v Angliji po svojem prihodu v Anglijo z Viljemom Osvajalcem l. 1066 in so si morali šele pridobiti ugled in priznanje, ki sta se njihovim starejšim vejam zdela samoumevna: “They were all apparently written to lend prestige to a family which, for one reason or another, could be regarded as parvenu” (Legge 174). Cranova, nasprotno, obravnava anglo-normanske romances izgnanstva in povratka s širše družbene perspektive in trdi, da se tovrstne romances odzivajo na probleme anglo-normanske-

ga plemstva kot celote in bi jih lahko obravnavali kot literarno in ideološko sredstvo, s pomočjo katerega je plemstvo vzdrževalo iluzijo družbene moči in neodvisnosti, ki ju ne more omajati niti kralj. Tako so plemiči, ki so bili v srednjeveški resničnosti izpostavljeni naraščajočemu kraljevemu nadzoru in samovolji, razlastitvam in ponižujočim kaznim, v romancah opisani kot izredni posamezniki, ki jim uspe preživeti družbeni padec, izgubo položaja, izgnanstvo in razlastitev, se ponovno in še sijajneje povzpeti na družbeni lestvici ter zagotoviti svojim potomcem sijajno prihodnost.

Po Cranovi so imele srednjeveške angleške romance, kot celota, ne samo romance izgnanstva in povratka, celo številčnejše občinstvo kot njihove predhodnice, pisane v anglo-normanski francoščini, francoskem narečju, ki se je razvilo v srednjeveški Angliji po normanski zasedbi l. 1066: "The literature most naturally suited to the later barony's station and concerns was to be found in Middle English adaptations of the literature of their predecessors, the Anglo-Norman barony" (Crane, *Insular romance* 9–10). Razen angleškega plemstva, ki je izhajalo iz anglo-normanskega baronstva, so tudi častihlepni in premožni pripadniki srednjega razreda sprejeli srednjeveške angleške romance za svoje zaradi njihovega poudarka na zakonitosti, pravičnosti, bogastvu in družbeni mobilnosti.⁸ Usihanje anglo-normanske francoščine med plemstvom v Angliji je prav tako prispevalo k povečani priljubljenosti srednjeangleških prevodov in priredb anglo-normanskih romanc, zlasti ker je francoščina postopoma postajala spretnost, ki jo je večinoma obvladalo samo še najvišje plemstvo, tesno povezano z dvorom.

Če se vrnemo k anglo-normanskim in srednjeveškim angleškim romancam izgnanstva in povratka, vidimo, da je literarna veda z uporabo zgodovinske perspektive pomembno prispevala k razkrivanju njihovih družbenih in ideoloških temeljev, medtem ko t. i. mitski vidik, ki ga literarna veda prav tako pogosto uporablja pri proučevanju romanc izgnanstva in povratka, obravnava isto temo kot primer iniciacijskega mita: izguba očeta, kriza, osamljenost, zanašanje na samega sebe in svoje sposobnosti ter pogum, ko mora junak zbrati vso svojo moč, da si povrne izgubljeni položaj, kar mu je omogočeno šele po vrsti opravljenih preizkušenj. Izziv je še toliko zahtevnejši, ker se dežela po očetovi smrti znajde v kaosu, in junakova dolžnost je razrešiti težave in vzpostaviti red, preden mu je dovoljeno ponovno priti do dednih pravic (Wolfzettel I 326–327).

Ta članek se osredotoča na *Kralja Horna* in *Haveloka Danskega*, ki ju stroka obravnava kot ključna primera romance izgnanstva in povratka. Ker med romancama obstaja mnogo vzporednic (Hanning 587–588): tema izgnanstva in povratka, maščevanje, pridobitev neveste, potreba po vzpostavitvi reda in zagotovitvi zakonitosti, se mnogi strokovnjaki nagibajo k

skupni obravnavi obeh romanc. Razen vseh teh vzporednic družijo obe romanci še ena prepoznavna lastnost, ki ju v določeni meri ločuje od drugih romanc izgnanstva in povratka, namreč kraljevsko poreklo obeh junakov, kar ju v družbenem pogledu povzdigne nad plemiške junake drugih romanc izgnanstva in povratka in da njunemu prizadevanju po vrnitvi premoženja in statusa širše, državniške razsežnosti. Toda kljub naštetim razlikam ostaja pripovedni vzorec v *Kralju Hornu*, *Haveloku Danskem* in ostalih romancah izgnanstva in povratka enak: junak iz privilegirane družine je prisiljen oditi v izgnanstvo in preživeti trdo vajeniško dobo, kar mu omogoči, da si ponovno pridobi krivično odvzeti status in premoženje, s čimer dokaže, da mu visok družbeni položaj pripada po rodu in po zaslugi. Glavni namen članka je obravnavati in proučiti junakovo otroštvo in mladostniško dobo, *enfance(s)*, tako imenovano vajeniško dobo, dobo preizkušenj in iniciacije,⁹ ki potrdi junakovo osebno vrednost in njegovo upravičenost do uglednega družbenega položaja. Da bi bolje razumeli obravnavane probleme v obeh romancih, je potrebno pred tem podati kratko vsebino obeh besedil.

Kralj Horn je najstarejša ohranjena srednjeveška angleška romanca v 1500 verzih, ki jo datirajo okrog leta 1225. Horn, fiktivni junak, sin kralja in kraljice iz Suddena (verjetno South Devonshire na jugozahodu Anglije, Hofer 314), se znajde kot deček v smrtni nevarnosti, ko ga zajamejo Saraceni, ki so napadli kraljestvo¹⁰ in ubili njegovega očeta. Napadalci, ki so zasedli deželo in ukinili krščansko bogoslužje, pošljejo Horna z dvanajstimi tovariši v ladji preko morja v upanju, da bo tam poginil. Toda Horn se izkrca v kraljestvu Westernesse (verjetno polotok Wirral blizu Liverpoola na severozahodu Anglije), se prikupi tamkajšnjemu kralju, ki ga vzgaja na svojem dvoru, in se v mladeniški dobi zaljubi v kraljevo hčer Rymenhildo. Uspešno se bori s Saraceni in Rymenhilda prepriča očeta, da Horna povzdigne v viteški stan. Hornov tovariš Fikenhild izda ljubimca in Horn mora oditi v izgnanstvo na Irsko, kjer mu tamkajšnji kralj Thurston ponudi za ženo svojo hčer Reynhildo, potem ko se je izkazal v boju proti Saracenom, toda Horn ostane zvest Rymenhildi. Vrne se v Westernesse in se da prepoznati izbranki, ki je tik na tem, da jo na silo poročijo s kraljem Modijem, ubije njenega ženina in jo reši. Svojo identiteto razkrije njenemu očetu in se sam poroči s princeso, toda takoj potem odide v svoje kraljestvo Suddene, odločen, da bo njegov zakon z Rymenhildo samo črka na papirju, dokler ne osvoji svojega kraljestva. Ko to stori, se vrne v Westernesse prav tistega dne, ko Fikenhild praznuje svojo poroko z Rymenhildo, potem ko je nalagal njenega očeta, da je Horn mrtev, ga ubije in razglasi Rymenhildo za svojo kraljico.

Havelok Danski, napisan med 1280 in 1290,¹¹ v Lincolnshiru, na severozahodu Anglije, v 3000 verzih, se osredotoča na razlaščenega danskega

princa Haveloka, fiktivnega junaka. Po smrti Havelokovega očeta, kralja Birkabeyna, uzurpator Godard ubije Havelokovi sestri in izroči dečka ribiču Grimu, da ga usmrti. Grim je tik na tem, da izvrši ukaz, ko z ženo opazita skrivnostno svetlobo, ki med spanjem prihaja iz dečkovih ust, in "kynemer", rojstno znamenje v obliki križa na ramenu, ki razkriva njegovo kraljevsko poreklo. Namesto da bi umoril princa, Grim odpluje v Anglijo skupaj s svojo družino in Havelokom, ki se preživlja v mladostniški dobi najprej kot nosač v Grimsbyju in pozneje kot služabnik v kuhinji Godricha, grofa cornwallskega, izdajalskega varuha princese Goldeboru, osirotele in razlašene edinke kralja Athelwolda Angleškega. Godrich prisili Goldeboru, da se poroči s Havelokom, ki ga ima za osebo služabniškega porekla, da bi ponižal Goldeboru in preprečil njen vzpon na oblast s pomočjo vplivnega moža. Toda Goldeboru na poročno noč opazi Havelokovo rojstno znamenje in skrivnostno svetlobo, ki prihaja iz njegovih ust, prepozna v njem osebo kraljevske krvi in ga odslej naprej zvesto podpira (Weiss 254–255). Vrneta se na Dansko, si pripodobita podporo, tako da razkrijeta Havelokovo resnično identiteto Ubbeju, privržencu Havelokovega pokojnega očeta, premagata in obesita Godarda ter si pridobita krono. Nato se Havelok in Goldeboru vrneta v Anglijo, premagata, zapreta in sežgeta Godricha, nakar sta razglašena za kralja in kraljico (Purdon 34). Drugače kot *Kralj Horn*, ki zelo verjetno nima podlage v zgodovinski resničnosti (Hofer 318, Sands 16), ima lik Haveloka Danskega verjetno zgodovinske korenine in kar dve zgodovinski osebnosti sta bili predlagani kot modela, na katerih bi utegnila temeljiti pripoved o Haveloku: Olaf Kvaran in Olaf Tryggvason (995–1000). Nordijec Olaf Kvaran je vladal kot kralj v Northumbriji v severni Angliji in je sodeloval v bitki pri Brunanburhu (937), kjer je anglosaški kralj Athelstan (924–939) prepričljivo premagal Olafa in druge Vikinge. Po tem vojaškem polomu je Olaf Kvaran vladal v Dublinu, dokler ga niso od tam pregnali Irci, in je svoje poslednje dni preživel na otoku Joni, kjer je umrl leta 981 (Bugge 263–264). Drugi predlagani model za lik Haveloka Danskega je Olaf Tryggvason, slavni pokristjanjevalec in kralj Norveške (995–1000), in dejansko se da potegniti mnogo vzporednic med Havelokom in Olafom Tryggvasonom. Po legendi je morala Olafova mati Astrid zbežati iz Norveške s svojim sinom dojenčkom, možnim dedičem norveškega prestola. Tako kot Havelok se tudi Olaf znajde v tuji deželi (Holmgard – Novgorod), njegovo plemenito poreklo prepoznajo, poroči se s kraljevo hčerjo, se naposled vrne v domovino in se kasneje odloči, da bo izterjal ženino dediščino od ženinenga brata Sveina Tjugeskæga (Bugge 282), dejanje, ki je popolni polom, popolnoma drugače kot bleščeči uspeh, ki ga doseže fiktivni Havelok na Danskem in v Angliji. Če je Lincolnshire v resnici

področje, kjer ima *Havelok Danski* svoje korenine, tedaj ugodna luč, v kateri je predstavljen istoimenski junak, ni naključje. Lincolnshiru so vladali Danci v devetem in desetem stoletju, ko je bil Lincolnshire del Danelawa, danskega območja na severu in vzhodu Anglije, politično neodvisnega od anglosaških vladarjev, ki se je naslanjalo na svoje lastne običaje, jezik in zakonodajo, dokler ga niso anglosaški kralji ponovno osvojili v desetem stoletju. Ni torej naključje, da je Lincolnshire zadržal svojo skandinavsko jezikovno tradicijo skupaj s pozitivnimi asociacijami na skandinavski svet še globoko v srednji vek, kar je mogoče opaziti tudi v *Haveloku Danskem*.

Pripovedni elementi: potovanja, izobrazba, poroka

Potovanje

Ta članek obravnava pot v izgnanstvo, izobrazbo in poroko kot tiste mejnike na poti od otroštva in mladostniške dobe do pravne odraslosti in z njo povezane materialne neodvisnosti, ki morajo biti prehojeni, preden je junaku romance izgnanstva in povratka dovoljen prevzem družbenega položaja, ki mu pripada po rojstvu. Pot v izgnanstvo, ne glede na vse težave, reši junakovo življenje in mu da še eno priložnost za ponovni vzpon, izobrazba, ki si jo pridobi v izgnanstvu, ga pripravi na ponovno pridobitev izgubljenega družbenega položaja, in poroka s primerno nevesto razkrije njegovo sposobnost, da si poišče kvalitetno soprogo, s katero bo nadaljeval rod. Potovanja so standardni element v srednjeveških romancah na splošno, kjer junakovo odločitev za potovanje vzpodbudi vrsta razlogov: iskanje primerne neveste, ugrabitev starša, brata ali sestre, iskanje zdravila, ki bo ozdravilo neozdravljivo bolnega junaka, želja po plenu, potreba po izničenju prekletstva, maščevanje zaradi žalitve itd., in vsi ti naporji so seveda poplačani s sijajnim uspehom (van Nahl 29). V romancah je mogoče potrebo po potovanju razložiti na dva načina: mitsko in zgodovinsko. Z mitskega vidika je potovanje predstavljeno kot iskanje identitete, kot mučno, zahtevno obdobje, ki sledi začetni, otroški dobi sreče in brezskrbnosti in ki ga mora junak izkoristiti za opravljanje nalog, s katerimi dokaže svoje sposobnosti, preden mu je dovoljen povratak v srečno dobo, seveda obogateno z znanjem in izkušnjami, ki jih v otroški dobi še ni poznal (Frye, *Structure* 54). Z zgodovinskega vidika pa je mogoče razložiti potovanje kot težnjo romance, da v literarni, sublimirani obliki razrešuje družbene probleme, ki so se pojavljali v plemiški družbi. Tudi dramatična in dolgotrajna potovanja, polna dogodivščin, eksotičnih bitij, očarljivih princes, žilavih nasprotnikov in bogatega plena, na katera se podajajo junaki

v romancah in kjer dokazujejo svoje sposobnosti, je mogoče obravnavati v tej luči, kot razreševanje žgočega družbenega problema, ki se je skrival pod plastmi eksotike in fantazije. Plemiška družba se je soočala z nezadovoljstvom odraslih plemičev v zreli moški dobi, ki so bili še vedno materialno odvisni od svojih očetov in v pravnem pogledu še vedno zasidrani v mladostniški dobi. Ker so bile v negotovem gospodarskem položaju celo najbogatejše plemiške družine, so se očetje obotavljali razdrobiti posest in dati delež premoženja odraslim dedičem že v času svojega življenja. Njihovi dediči, čeprav telesno odrasli, so bili zaradi materialne odvisnosti legalno še vedno na pol otroci, mladeniči, *iuvenes*, medtem ko so mnogi mlajši sinovi ostali trajno zasidrani v tem pravnem položaju, razen če si niso izboljšali položaja s pridobitvijo fevda ali s poroko z dedinjo.¹² Tudi pri mitski razlagi potovanj se ni mogoče popolnoma izogniti zgodovinski in družbeni dimenziji tega pripovednega elementa. Potovanje predstavlja bistveni del iniciacije, ki prisili junaka, da se iztrga iz varnega domačega okolja in se sooči z nevarnostjo, da bi dokazal svojo telesno in duhovno sposobnost za samostojno in družinsko življenje. Istočasno pa potovanja, ki se v romancah končajo z junakovo pridobitvijo bogastva in poroko, zrcalijo zelo posvetne fantazije odraslih plemiških sinov, ki so morali pogosto čakati do svojih srednjih let, da so si končno mogli osnovati svoj lastni dom in družino.

Potreba romanc po idealiziranju in olepševanju družbene resničnosti je opazna tudi v *Haveloku Danskem* in *Kralju Hornu*, čeprav v nekoliko drugačni obliki. Tu ne gre za prikrit spor med trmastim očetom, ki mu mora sin z zmagoslavnim popotovanjem dokazati svojo samostojnost in odraslost, temveč za osirotelega junaka, ki se po letih življenja v revščini in ponižanju zmagoslavno vrne v rodno deželo in si povrne izgubljeno premoženje in položaj. Ta motiv je bil, kot je bilo že prej omenjeno, priljubljen v anglo-normanskih in srednjeveških angleških romancah izgnanstva in povratka, kjer junak doživi izgubo in povrnitev svojih posesti in naslovov, toda “not through humiliatingly realistic fines, sacrifices, inheritance duties, and petitions to the king, but through a glorious exile, a righteous and sometimes bloody return, and marriage blessed with sons who extend their father’s holding in a cyclical repetition of his story” (Crane, *Anglo-Norman romances* 608). Dejstvo, da v *Kralju Hornu* in *Haveloku Danskem* junak doživi kar dva odhoda v izgnanstvo in dva povratka iz njega, podčrtava pomen tega pripovednega elementa. Horn je izgnan najprej iz svojega kraljestva Suddene in nato še iz Rymenhildinega kraljestva Westernesse in mora dokazati svojo oblast nad obema kraljestvoma najprej s ponovno osvojitvijo Suddena, kjer ponovno uvede krščanstvo, ki so ga porinili v ilegalo Saraceni, in nato še z osvojitvijo Westernessa, tako da usmrti Fikenhilda,

ki se je poročil z Rymenhildo proti njeni volji. Havelok je najprej izgnan z Danske, nakar je po svoji poroki z Goldeboru izgnan tudi iz Anglije in si mora povrniti najprej svojo Dansko, nato pa še ženino Anglijo (Crane, *Anglo-Norman Romances* 603), kar da v skupnem seštevku dve izgnanstvi in dva zmagoslavna povratka.

Oba junaka se v izgnanstvo odpravita preko morja, kar je geografsko logično, toda tudi z mitske perspektive je ta korak smiseln. Hornovo popotovanje preko morja z ladjo je namreč mogoče vzporejati z zgodbami o zavrženih otrocih, ki jih odložijo v košaro ali čoln ali ladjo in spustijo po vodi, npr. Romula in Rema, Mojzesa, Perzeja, Schild Scefinga, legendarnega danskega kralja, in mnoge druge mitske junake, ki pa ne preminejo, temveč preživijo in se uveljavijo kot voditelji. Zmagoslavne Saracene mika, da bi ubili Horna in njegove tovariše, kar pa jim prepreči izredna prinčeva lepota, tako da si ne upajo položiti rok nanj. Namesto da bi ga ubili, se torej odločijo, da bodo spustili Horna in njegove tovariše v ladji po morju, v upanju, da bo ladja potonila in s tem pogubila otroke:

Tharfore thu most to stere,	Torej moraš iti na ladjo,
Thu and thine y-fere;	ti in tvoji tovariši,
To shupe shulle ye funde	v ladji se boš znašel
And sinke to the grunde.	in potonil na dno.
The see you shall adrenche	V morju se boš utopil,
Ne shall hit us noght ofthinche. (II 105–109) ¹³	ne bo nas to prizadelo.

Toda preplašeni dečki niso popolnoma brez pomoči. Horn začne veslati in usmeri ladjo proti obali, kjer on in njegovi tovariši naletijo na sočutne odrasle, ki jih spravijo na varno:

The children hi broghte to stronde,	Otroke, ki so vili roke,
Wringinde here honde,	so odpeljali do obale,
Into shupes borde	na krov ladje
At the furste worde.	ob prvem povelju.
Ofte hadde Horn beo wo,	Hornu je bilo pogosto hudo,
Ac nevre wurs than him was tho!	toda še nikoli mu ni bilo slabše!
The see bigan to flowe	Morje je začelo plimovati
And Horn child to rowe.	in deček Horn veslati.
The see that shup so faste drof	Morje je tako hitro gnalo ladjo,
The children dradde therof.	da so se otroci bali.
Hi wenden to wisse	Zanesljivo so začeli pričakovati,
Of here lif to misse	da bodo izgubili življenje,
All the day and all the nigh	ves dan in vso noč
Till his sprang day-light-	do prihoda sončne svetlobe,
Till Horn saw on the stronde	dokler ni Horn videl na obali,
Men gon in the londe. (II 115–130)	da ljudje hodijo po deželi.

Haveloka, nasprotno, sovražniki ne spustijo po vodi v upanju, da bo na ta način izgubil življenje, temveč njegovo prekomorsko potovanje organizira Grim, ki dojame, da mora zapustiti Dansko, da bi rešil svojo družino, in zlasti Haveloka, ker se zaveda svoje dolžnosti, da reši zakonitega kralja. Zato proda vse svoje imetje (II 699–705), pripravi ladjo za plovbo, pri čemer se z mučno natančnostjo posveti prav vsaki podrobnosti in tako je ladja zalita s smolo, opremljena z dobrim jamborom, močnimi vrvmi, dobrimi vesli in jadrom:

Hise ship he greithede well y-now;	Svojo ladjo je opremil dobro in dovolj,
He dede it tere and full well pike	premazal jo je s katranom in drevesno smolo,
That it ne doutede sond ne krike;	da se ni bala niti zvoka niti vode,
Ther-inne dide a full good mast,	vanjo je postavil dober jambor,
Stronge cables and full fast,	močne vrvi in zelo čvrste,
Ores gode and full good sail;	dobra vesla in zelo dobro jadro,
Ther-inne wantede nought a nail,	v njej ni manjkal niti žebelj,
That evere he sholde therinne do. (II. 706–713)	ki bi kakorkoli moral biti tam.

Grimovo početje je sistematično in politično odgovorno in njegovo plovbo bi v nasprotju s Hornovo prisilno plovbo v neznanu težko opisali kot naključno tavanje po morju. Toda strokovnjaki so v Grimovi plovbi opazili še globljo, mitsko razsežnost in potegnili vzporednico med Grimom, ki odpelje Haveloka v drugo deželo preko morja, in Odinom,¹⁴ ki je v nordijski mitologiji odgovoren za spremljanje umrlih junakov v Valhallo, kjer bodo ponovno oživali. V skladu s tem načinom razmišljanja je mogoče Havelokovo plovbo preko morja, njegovo prekinitev vseh stikov z Dansko, prevzem nove identitete in njegov končni povratek v domovino obravnavati v mitskih kategorijah smrti in ponovnega rojstva, s tem da je v Havelokovem primeru poudarek na njegovi družbeni smrti (izguba kraljestva in družbenega položaja) in ponovni pridobitvi izgubljenega položaja, kar se da označiti kot ponovno rojstvo tudi v družbenem pogledu (*Havelok the Dane*: Introduction: www.lib.rochester.edu/camelot/daneint.htm; Reiss 119).¹⁵

Izobrazba

Junakova izobrazba, ki poleg šolskega znanja in vojaških veščin zajema tudi plemiške vrednote, vedenje, način življenja in mentaliteto, ima vidno mesto v srednjeveških romancah, kjer je ta pripovedni element vsaj na kratko omenjen, če že ni podrobno obravnavan. V večini romanc

starši, krušni starši in drugi odrasli, odgovorni za junakovo vzgojo, poskrbijo, da si njihov varovanec pridobi določeno izobrazbo, čeprav včasih prihaja do opaznih razlik med romancami glede seznama znanj in spretnosti, o katerih se pričakuje, da si jih bodo posamezniki pridobili pred sprejemom v svet vitezov. Srednjeveška romanca kot literarna zvrst je razvila – pogojno rečeno – dva vplivna izobraževalna modela, po katerih sta bila izobrazena dva najslavnejša junaka srednjeveške romance, Tristan in Percival (Cosman 100, 163–164; McDonald 473–490), medtem ko se izobrazba junakov v drugih srednjeveških romancah pogosto giblje med tema dvema vzgojno-izobraževalnima modeloma. Tristan je junak izredno priljubljene in vplivne anglo-normanske romance *Tristan*, ki jo je napisal Thomas Britanski (ok. 1155–1160). Ker Thomasova pesnitev obstaja samo v fragmentih in njen zapis o Tristanovem otroštvu in izobrazbi ni ohranjen, se moramo za manjkajoče podatke obrniti na pesnitev Gottfrieda iz Strassbourga († pred 1210) in staronordijsko *Sago o Tristanu in Izoldi*, *Tristrams saga ok Ísöndar* (1226), ki obe temeljita na Thomasovi pesnitvi in vključujeta *enfance(s)* in junakovo izobrazbo.¹⁶ Tristan je intelektualc, ki se v otroštvu uči sedem glavnih umetnosti, jezike in glasbo,¹⁷ tem veščinam pa doda še spretnosti, potrebne dobremu lovcu in uglajenemu dvorjanu: zasledovanje živali, razkosavanje divjačine, dvorna razvedrila, igranje na harfo, šah in uglajeno vedenje. Gottfried in, v manjši meri tudi staronordijska verzija, posvečata največjo pozornost junakovemu učenju tujih jezikov in knjižnemu znanju, pričakujoč od njega, da bo svetovljan, in mu pripišeta veščine, ki odsevajo naraščajočo plemiško potrebo po uglajenosti in prefinjenem vedenju.

Chrétien de Troyes (12. stol.) v nedokončanem *Percevalu* in Wolfarm von Eschenbach v *Parzivalu* omenjata drugačen, bolj vojaški, praktični in moralni vidik viteške izobrazbe, kjer je poudarek predvsem na jahanju, turnirju in moralnem poduku. V nasprotju s Tristanom, ki ga že od malih nog vzgajajo stanu primerno in že v otroštvu dokazuje svoje izredne sposobnosti, je Percival v otroštvu nekultiviran in po viteških merilih celo neumen, kar romanca pojasni z njegovim odraščanjem v neviteškem okolju. Kot tak bi bil lahko označen kot neobetajoči, nespametni tip junaka, ki se v mladostniški dobi na splošno presenečenje razvije v vzor lepote in bistrine in obvlada vse vojaške veščine v takšni meri, da prekosi vse druge viteze, ki so jih že od samega začetka vzgajali v viteškem okolju. Percivalov razvoj od robatega fanta do vzornega viteza, ki se zna povzpeti iz neobetavnih razmer, je v skladu z ideologijo srednjeveških romanc, ki so vztrajno poudarjale, da bo plemiški junak kos prav vsaki težavi, pri čemer ga ne bo moglo ustaviti niti skromno družbeno okolje, v katerem se je znašel po sili razmer (Ramondt 15–22; Wolfzettel I 333).

Tovrstna mentaliteta prevladuje tudi v *Haveloku Danskem*, kjer je junak zaradi izdaje razdedinjen in mora zbežati, odraste v siromašnem, neviteškem okolju, ki mu je tuje pridobivanju viteških večšin, toda njegova izredna telesna lepota, sposobnost in plemenit značaj pridejo do izraza tudi v izrednih razmerah. Havelok je deležen radikalne delovne in praktične vzgoje, ki je posledica revščine in življenja na ulici, kjer se je potrebno neusmiljeno boriti za obstanek in prijete prav za vsako delo, kjer je junak, moška Pepelka, popolnoma prikrajšan za viteško vzgojo, toda smisel za ravnanje z ljudmi in praktične spretnosti, ki jih usvoji v svojem neobetavnem okolju, so bistvene pri njegovem vzponu na oblast. Ob tem je potrebno poudariti, da se mora Havelok znajti v mestnem okolju, najprej v manjšem Grimsbyju in kasneje v večjem Lincolnu, ki služi kot prestolnica, kar pomeni, da pride v stik z vsemi sloji prebivalstva, od mestne revščine do plemstva in samega Godricha, ki Haveloka opazi v množici in mu da Goldeboru za ženo, s čimer nehote omogoči Havelokovo vrnitev na oblast. Havelok v Grimsbyju dela kot nosač in v Lincolnu kot pomočnik v kuhinji in se tako seznanja z mentaliteto nižjih slojev. Zajema vodo iz vodnjaka, nosi hrano s trga v kuhinjo, zbira dračje za ogenj in opravlja vsa garaška dela (II 930–944), istočasno pa je zaradi blagega značaja silno priljubljen med vsemi prebivalci mesta ne glede na njihov družbeni stan:

Him loveden alle, stille and bolde,	Njega so ljubili vsi, plašni in pogumni,
Knights, children, yunge and olde;	vitezi, otroci, mladi in stari,
Alle him loveden that him sowen,	ljubili so ga vsi, ki so ga zagledali,
Bothen heye men and lowe. (II 955–958)	tako ljudje visokega kot nizkega rodu.

Pozneje se na Danskem pretvarja, da je trgovec, dokler ne sreča Ubbeja, spremljevalca svojega pokojnega očeta, ki je globoko nezadovoljen z Godardovo vladavino (Delany, *The romance of kingship* 70). Z drugimi besedami, v vajeniški dobi je bilo Haveloku omogočeno, da pride v stik z vsemi družbenimi razredi in se nauči, kako si pridobiti njihovo naklonjenost. Pridobljeno znanje mu omogoči, da najprej spodnese uzurpatorja Godarda na Danskem in si nato pridobi še ženino dediščino, tako da pregovori vse družbene razrede v Angliji, da podprejo ženino stvar.¹⁸ Haveloku torej uspe prepričati prebivalstvo obeh kraljestev in vse družbene sloje, da je sposoben ščititi njihove pravice in premoženje ne glede na njihov družbeni stan (Crane, *Insular romance* 43–44; Delany 299–300; Hanning 600–601), in za svoje uspehe se lahko v pomembni meri zahvali svoji trdi vzgoji med najnižjimi razredi in bivanju v gosto naseljenem urbanem okolju, kjer so bile njegove vrline in sposobnosti opažene in cenjene med vsemi družbenimi sloji.

V nasprotju s *Havelokom Danskim*, *Kralj Horn* sledi drugačnemu, manj radikalnemu pripovednemu vzorcu, kjer izgnanemu junaku uspe pridobiti si naklonjenost tujega vladarja, ki poskrbi za viteško izobrazbo svojega varovanca (Wolfzettel I 325–326), s čimer mu omogoči, da vsaj po vzgoji in načinu življenja ostane v svoji družbeni sredini. Mogoče je trditi, da Hornova izobrazba na dvoru v Westernessu niha nekje med Tristanovo prefinjenostjo in Percivalovo vojaško sposobnostjo. Tako je v *Kralju Hornu* poudarek na ribarjenju, lovu, sokolarstvu, igranju na harfo, petju in primernem vedenju pri kraljevi mizi, kjer mora junak znati narezati meso in postreči s pijačo, dve temeljni vedenjski spretnosti, ki ju je moral obvladati srednjeveški plemič:

King com into halle
 “Stiward, tak nu here
 My fundling for to lere
 Of thine mestere,
 Of wude and of rivere,
 And tech him to harpe
 With his nailes sharpe,
 Bifore me to cerve
 And of the cupe serve.
 Thu tech him of alle the liste
 That the ever of wiste;
 And his feren thu wisse
 Into othere servise.
 Horn thu underfonge
 And tech him of harpe and songe.” (II 230–244)

Kralj je prišel v dvorano:
 »Oskrbnik, tu sprejmi zdaj
 mojega najdenčka, da se uči
 od tvojega mojstrstva
 o gozdu in reki,
 in nauči ga igrati na harfo
 z njegovimi ostrimi nohti,
 pred mano razrezati meso
 in postreči s čašo.
 Nauči ga vseh spretnosti,
 katerekoli poznaš,
 in njegove tovariše usposobi
 za druge službe.
 Prevzemi skrb za Horna
 in ga nauči igrati na harfo in
 peti.«

Ta učni načrt ne omenja bolj intelektualnih dejavnosti, ki jih srednjeveška tradicija pripisuje zlasti Tristanu, kot so pisanje in tuji jeziki, in tudi vojaške spretnosti, ki so v *Percevalu* omenjene kot del protagonistove izobrazbe, ostajajo v Hornovem primeru nejasne in šele njegova vojaška dejavnost posredno razkrije njegovo usposobljenost. Toda v Hornu ni niti sledu neotesanosti, ki je tipična za mladega in neizkušenega Percivala, ki kot otrok ne živi v svoji družbeni sredini in se mora v njej šele uveljaviti. Drugače kot Percival je Horn rojen v dvornem okolju in v njem ostane tudi po izgonu iz rodne dežele. Njegovo usposabljanje bi se dalo opisati kot konvencionalno, ker pripravlja junaka predvsem za vojskovanje in dvorno življenje, dve bistveni družbeni dejavnosti, ki sta v romancah, in tudi v resničnem življenju, najbolj očitno ločevali plemstvo od ostalih družbenih razredov.

Poroka

Ker poroka s primerno ženo označuje nepreklicni konec otroštva in mladostniške dobe, so srednjeveške romance vložile veliko ustvarjalnega navora v razvoj tega pripovednega elementa, zlasti na točki, kjer si junak šele pridobiva nevesto. Junakovo iskanje žene lahko poteka na družbeno sprejemljive načine, kot je npr. prizadevanje za zakonito poroko, ki jo potrdita obe strani, lahko pa pride pri iskanju neveste tudi do nezaželenih dejanj, kot so ugrabitev, posilstvo, pobeg in vojna. Junak, ki ga pri iskanju žene vzpodbujajo mnogi razlogi: ljubezen, želja po ženinem premoženju, potreba po dedičih itd., slej ko prej uspešno uresniči svoje zakonske načrte, kar mu prinese bogastvo, ugled in, najpomembneje, dokončno slovo od otroštva in mladostniške dobe.

V srednjeveških romancah ima osrednjo vlogo vprašanje nevestinega soglasja k poroki in njene odzive se da v grobem razdeliti v naslednje skupine: (1) junakinjino soglasje je bistveno za uspeh snubitve; (2) junak dobi ženo kot nagrado za opravljeno nalogo; (3) junakinjo dajo v zakon brez njenega soglasja, do česar pride v *Haveloku Danskem*, in to je za junakinjo, razlaščeno dedinjo, toliko bolj mučno, ker se je prisiljena poročiti z moškim na dnu družbene lestvice, kar naj bi ji po varuhovih predvidevanjih dokončno onemogočilo povratek na oblast. Goldeborin jezen odziv na ukaz njenega varuha, da se poroči s kuhinjskim slugo, ima zgodovinsko podlago, odseva namreč strahove plemiške elite, da bi se njihove dedinje utegnile poročiti pod stan, s čimer bi bil oškodovan in ponižan ves rod. Srednjeveške dedinje, ki so v odsotnosti bratov podedovale družinsko bogastvo, so se soočale z opaznim zmanjšanjem svojih pravic do izbire zakonskega partnerja (Clover 35–49). Fevdalni gospodje so imeli pravico zavrniti morebitno zakonsko zvezo med dvema družinama, ki bi utegnili biti škodljiva njihovim koristim (Painter 3; Dannenbaum-Crane, *Anglo-Norman Romances* 606–607). Iz tega razloga so pogosto raje poročali dedinje v svojem varstvu z moškimi po svoji izbiri, pogosto mlajšimi plemiški sinovi brez premoženja v svoji službi kot pa z vplivnimi magnati, da bi tako preprečili kopičenje velikih premoženj znotraj majhnega števila družin (Sidney 5). Snubci so posledično veliko pridobili s takimi dogovori, medtem ko so se dedinje po sili razmer pogosto poročale navzdol (Freed 93–94; DUBY 11). Goldeborin položaj je še toliko bolj neprijeten, ker jo je njen brezobzirni varuh prisilil, kot je bilo že prej omenjeno, v – po srednjeveških merilih – skrajno ponižujočo zakonsko zvezo: ženska kraljevskega rodu se je bila prisiljena poročiti z moškim služabniškega, podložniškega položaja. Toda ker v romancah prevladuje srečen konec, se tudi v *Haveloku Danskem* stvari obrnejo popolnoma drugače, kot je načrto-

val Godrich. Prizor, v katerem se Godrich odloči za Haveloka, je nabit z ironijo. Goldeborin oče je na svoji smrtni postelji zahteval od varuha svoje hčere prisego, da bo poročil Goldeboru z najvišjim moškim v Angliji. Varuh je izbral za njenega moža svojega kuhinjskega slugo zaradi njegove izredne telesne višine v upanju, da bo z izvedbo ukaza do črke natančno in dobesedno izigral umrlega vladarja:

“The king Athelwald me dide swere	»Kralj Athelwald me je prisilil priseči
Upon all the messe-gere	na vse predmete, ki se uporabljajo pri maši,
That I shulde his doughter yeve	da bom dal njegovo hčer
The hexte man that mighte live,	najvišjemu možu, ki bi utegnil živeti,
The beste, the fairest, the strangest ok;	najboljšemu, najlepšemu in najmočnejšemu,
That gart he me sweren on the book.	to me je prisilil priseči na knjigo.
Where mighte I finden any so hey,	Kje bi utegnil najti koga tako visokega,
So Havelok is, or so sley?	kot je Havelok, in tako spretnega?
Thou I soughte hethen into Inde,	Čprav bi iskal od tu do Indije,
So fair, so strong, ne mighte I finde.	tako lepega, tako močnega ne bi našel.
Havelok is that ilke knave	Havelok je prav ta fant,
That shall Goldeboru have.” (II 1077–1088)	ki naj dobi Goldeboru.«

Toda ravno z zakonsko združitvijo Goldeboru in Haveloka je nevede zvesto in pošteno ubogal svojega umrlega gospoda, kajti Havelok je bil kot kralj Danske v resnici ne samo telesno, ampak tudi družbeno in politično najvišji in najmočnejši mož v kraljestvu (Delany, *Medieval literary politics* 294).

Če je mogoče Goldeboru označiti kot junakinjo romance, ki jo poroči-jo proti njeni volji, predstavlja Rymenhilda tip junakinje, ki si sama izbere moža, pri čemer pokaže presenetljivo mero odločnosti in vztrajnosti, in to snubitveno vnemo junakinje, ki si ne samo izbere moža, ampak ga tudi tako odločno zasnuje, da je ne more zavrniti, stroka označuje kot motiv snubeče dame (*the wooing lady motif*). Motiv plemkinje, ki si sama izbere moža in ga prepriča v zakon, se najde v nekaterih anglo-normanskih romancah in njihovih srednjeveških angleških naslednicah, v *chansons de geste* (Hofer 297; Creek 598) in bretanskih *lais*. Čprav se snubeče dame razlikujejo v izbiri strategij, s katerimi navežejo nase zaželene moške, od ugrabitve izbranih snubcev,¹⁹ trenutkov omedlevanja in omotice, odkritega izražanja bolečine ob zavrnitvi, do uporabe nedvoumnih groženj, se vse izkažejo kot predane

soproge (Saunders 162). Drugače kot dedinje, razžaljene zaradi vsiljene poroke z moškimi, ki jih imajo za družbeno manjvredne, Rymenhilda zavrne Hornove izjave o revščini in nizkem rodu:

Ich am y-bore too lowe Swich wimman to knowe. Ich am y-come of thralle And fundling bifalle. Ne feolle hit thee of kunde To spuse beo me bunde;	Rojen sem prenizko, da bi poznal tako žensko. Izviram od tlačana in sem postal najdenec. Niti ne bi bilo naravno, da bi bila zvezana z mano kot s sopro- gom, ne bi bil lep zakon med tlačanom in kraljem.
Hit nere no fair wedding Bitwexe a thrall and a king. (II 421-428)	

Ko jo Horn zavrne, omedli:

Tho gan Rymenhild mislike And sore gan to sike. Armes heo gan buwe; Adun heo feol y-swowe. (II 429-432)	Nato je začela Rymenhild izražati nez- adovoljstvo in je začela bridko vzdihovati, roke je začela viti in se je zrušila v nezavesti.
--	--

Ko Horn vidi njeno bolečino, si premisli in jo prosi samo za eno uslugo: da mu zagotovi viteštvo, kar mu bo omogočilo, da se bo lahko odpravil na viteške pustolovščine in na ta način zmanjšal družbeni prepad med njima. Če je Goldeboru praktična in poslovna (Creek 448), moževa najboljša svetovalka in desna roka, je Rymenhilda v prvi vrsti strastna (Crane, *Insular romance* 31; Creek 449), toda politično pasivna. Na Hornovo željo poskrbi za njegovo viteštvo, vendar ga nikoli ne priganja, da bi se spuščal v pustolovščine, s katerimi bi dokazoval, da je je vreden, in njena potrpežljivost in lojalnost sta njena najmočnejša aduta, s katerima si pridobi in zadrži Hornovo naklonjenost.

Drugače kot Havelok, čigar odnosa z Goldeboru nikoli ne ogrožajo tekmeči, mora Horn pogosto fizično odstranjevati Rymenhildine nezaželene snubce, ki v času njegovih pogostih odsotnosti iz Westernessa (Hynes-Berry 652–670) nadlegujejo njegovo izbranko in se ji ponujajo v zakon. Hornova ločenost od Rymenhilde je posledica spletk njegovega spremljevalca Fikenhilda in Hornove lastne osredotočenosti na vojaške dejavnosti in ravno ta poudarek na karieri ga skoraj stane Rymenhilde. Z drugimi besedami, v *Kralju Hornu* je velik poudarek na ljubezni in ovirah, ki morajo biti odstranjene pred dokončno združitvijo ljubimcev. Toda drugače kot ljubimci zgodnjih, bolj kritičnih in psihološko zahtevnejših romanc, ki so čustveno razpeti med ljubeznijo in potrebo po dokazovanju vojaške moči in usposobljenosti, v *Kralju Hornu* junak ne trpi zaradi

notranjih pretresov in dvomov, kajti njegovi problemi so vedno posvetni in usmerjeni navzven, rešitev problemov pa vedno premočrtna in energična, brez notranjih dilem. Kot prvo se mora znebiti statusa kralja brez kraljestva, poračunati z izdajalci v lastnih vrstah in si zagotoviti materialno neodvisnost, preden mu je dovoljeno, da zaživi življenje poročenega moškega, kar mu omogoči, da dokončno prestopi iz otroštva in mladostniške dobe v odraslost (Ziegler 407–408).

Epilog

Kot je bilo že prej omenjeno, se članek osredotoča na otroštvo in mladostniško dobo, *enfance(s)*, v *Kralju Hornu* in *Haveloku Danskem*, pri čemer je poudarek zlasti na zgodovinski perspektivi in razkrivanju družbenih in zgodovinskih temeljev posameznih pripovednih elementov, ki sestavljajo *enfance(s)* v teh dveh znanih romancah izgnanstva in povratka. Toda istočasno je mogoče obe romanci obravnavati tudi z mitskega vidika kot primerne iniciacije: izguba očeta, kriza in osamljenost prisilijo junaka, da si v seriji opravljenih preizkušenj povrne izgubljeni položaj. Uspešno preživeli dobi otroštva in mladostništva, v kateri junak dozori in uresniči zastavljene cilje in ki obsega največji del romance, sledi v *Haveloku Danskem* in *Kralju Hornu* izrazito kratek povzetek o junakovem življenju v dobi odraslosti. Ob tem se postavlja vprašanje, ali je mogoče potegniti kakšne vzporednice med Hornom in Havelokom na eni strani in mitskimi junaki (Ojdip, Tezej, Romul, Perzej, Pelops, Artur, Siegfried), ki so prav tako opravili iniciacijo, na drugi. Tudi v tradiciji o mitskih junakih sta jasno začrtani doba otroštva in mladostništva in doba odraslosti in ker je junakova osrednja naloga, tako v obeh romancah kot tudi v tradiciji o mitskih junakih, ponovna osvojitve kraljestva, bomo primerjali Hornovo in Havelokovo usodo na eni in usode mitskih junakov na drugi strani, pri čemer se bomo naslanjali na dvaindvajset funkcij v življenju mitskih junakov, ki jih navaja Raglan kot skupne poteze arhetipa mitskega junaka. Tako stolpec na levi strani predstavlja abstraktnega mitskega junaka v skladu z Raglanovimi funkcijami, medtem ko prvi stolpec na desni obravnava Haveloka in drugi stolpec Horna v istih kategorijah.

mitski junak	Havelok
1) kraljevsko poreklo	kraljevsko poreklo
2) mučne okoliščine rojstva ²⁰	niso omenjene
3) otroštvo ni omenjeno	po očetovi smrti: beda, razlastitev, izgnanstvo

- | | |
|---|--|
| 4) osvojitev kraljestva ²¹ | osvojitev Danske |
| 5) poroka s princeso, ki je pogosto hči njegovega predhodnika | poroka s princeso, ki je hči in dedinja njegovega predhodnika, kralja Anglije, |
| 6) začasni uspeh, nato izguba moči ²² | trajni uspeh |
| 7) skrivnostna smrt ²³ | ni omenjena |
| 8) več grobov ²⁴ | niso omenjeni |
| 9) njegovi sinovi, tudi če jih ima, ne podedujejo kraljestva, ²⁵ | njegov sin podeduje kraljestvo |

- | | |
|---|--|
| mitski junak | Horn |
| 1) kraljevsko poreklo | kraljevsko poreklo |
| 2) težavne okoliščine rojstva | niso omenjene |
| 3) otroštvo ni omenjeno | po očetovi smrti: razlastitev, izgnanstvo |
| 4) osvojitev kraljestva | ponovna pridobitev Suddena |
| 5) poroka s princeso, ki je pogosto hči njegovega predhodnika | poroka s kraljevo edinko, |
| 6) začasni uspeh, nato izguba oblasti | trajen uspeh |
| 7) skrivnostna smrt | ni omenjena |
| 8) več grobov | niso omenjeni |
| 9) njegovi sinovi, tudi če jih ima, ne podedujejo kraljestva. | sin je omenjen v anglo-normanski verziji kot nadaljevalec rodu |

Primerjava levega in desnega stolpca razkriva, da Haveloku in Hornu na eni in tipičnemu mitskemu junaku na drugi strani uspe preživeti težave, ki so jim bili izpostavljeni v dobi otroštva in mladostništva, in da vsi dosežejo družbeni vzpon. Toda istočasno obstaja opazna razlika med njihovo sposobnostjo obdržati pridobljeno, kajti tradicija o mitskih junakih obravnava njihov vzpon in padec, medtem ko *Kralj Horn* in *Havelok Danski* ne dopuščata nikakršnih dvomov o trajnosti junakovega uspeha. V nasprotju z obema romancama, kjer je doba odraslosti omejena na nekaj verzov, ki govorijo o junakovem srečnem življenju do konca njegovih dni, se tradicija o mitskih junakih podrobno ukvarja z njihovo odraslo dobo, pri čemer je poudarek zlasti na času od njihove osvojitve oblasti do družbenega padca, izгона in smrti. Razen tega mitski vladarji pogosto nimajo sinov in, tudi če jih imajo, jim niso sposobni predati oblasti, medtem ko je v romancah izgnanstva in povratka nadaljevanje rodu skupaj z materialnim blagostanjem prikazano kot junakov temeljni dosežek. *Kralj Horn* sicer molči o Hornovem in Rymenhildinem potomstvu, toda ker romanca ne daje slutiti, da bi bilo skupno življenje Horna in Rymenhilde kakorkoli

skaljeno, lahko predvidevamo, da jima je uspelo ohraniti prestol in rod, kar je jasno navedeno v anglo-normanski verziji, kjer pisec poudari, da Horn dobi sina, ki bo ohranil rod (Crane, *Insular Romance* 52–53). V *Haveloku Danskem* je še jasneje povedano, da Havelokov kraljevski rod živi naprej, saj imata Havelok in Goldeboru petnajst otrok, samih kraljev in kraljic. Z drugimi besedami, med otroško in mladostniško dobo Horna in Haveloka na eni strani in otroško in mladostniško dobo mitskih junakov na drugi obstaja temeljna podobnost: junak mora preživeti v neugodnih okoliščinah in si ponovno pridobiti izgubljeno dediščino, toda obdobje odraslosti razkriva temeljno razliko med romanco izgnanstva in povratka in življenjem mitskega junaka. Mitski junak po določenem času izgubi položaj in življenje, kar podčrtava njegovo tragiko in ranljivost v času in prostoru, medtem ko sta zapisa o Haveloku in Hornu zakoreninjena v optimističnem in upajočem vzdušju srednjeveške romance kot celote (Hume 19–20), kjer junaku uspešno opravljene preizkušnje v otroštvu in mladostniški dobi omogočijo trajno uživanje sadov v odrasli dobi. Ni torej naključje, da srednjeveške romance vlagajo večino svojih ustvarjalnih naporov v prikaz otroštva in mladostništva, *enfance(s)*, najbolj dramatične dobe v junakovem življenju, ko si mora protagonist v potu svojega obraza prizadevati za preživetje v tekmovalnem in sovražnem okolju, medtem ko je umirjena doba odraslosti, v kateri junak srečno in do smrti živi od rezultatov svojega dela, opravljenega v prejšnji dobi, odpravljena v nekaj verzih.

Sklep

Čeprav je bila srednjeveška romanca znana po svoji konvencionalnosti in ideološki zakoreninjenosti v svetu plemiške elite, je kljub naslanjanju na tradicionalne motive in kljub svojemu spoštovanju do literarnih in družbenih konvencij in priseganju na družbeni primat plemstva vendarle dajala piscem romanc toliko umetniške svobode, da so le-ti lahko ustvarjali različne pripovedne situacije in oblikovali junake različnih značajev, ki se morajo izkazati v različnih razmerah in položajih, kar velja tudi za *Kralja Horna* in *Haveloka Danskega*. Obe romanci izgnanstva in povratka dokazujeta, da so imeli srednjeveški pisci na razpolago več pripovednih možnosti pri oblikovanju značajev junakov, podčrtavajoč bodisi njihovo vnemo bodisi obotavljivost v borbi za dedne pravice, njihovo odločnost ali zadržanost pri snubitvi, njihovo vpetost v dvorno okolje ali stik z vsemi družbenimi razredi, ne da bi pri tem kakorkoli načeli ideološke, družbene, zgodovinske in mitske temelje, na katerih počiva romanca izgnanstva in povratka. Junak mora pokazati vztrajnost in pogum v nesreči in preživeti

neizprosno vajeniško dobo, kjer si pridobi odločnost, izkušnje in spretnosti, s pomočjo katerih uveljavi svoje dedne pravice, in tako dokaže, da pripada plemiški eliti ne samo po rojstvu, ampak tudi po sposobnostih.

OPOMBE

¹ Köhler, *Ideal und Wirklichkeit* 12–15, npr. razpravlja o nezadovoljstvu, ki ga je vzbujala v plemstvu kraljeva navada, da imenuje neplemiče na visoke položaje. Tovrstne probleme obravnava tudi Calin, *The Epic Quest* 123–124. *Fabliau* kot družbeno konservativna literarna zvrst: Hines 23–25.

² Kretschmer, *Höfische und altwestnordische Erzähltradition* 53–54, obravnava Chrétienovo zasmehovanje meščanov. O Chrétienovem podcenjujočem odnosu do meščanov razpravlja tudi Köhler, *Ideal und Wirklichkeit* 17–18. Razprave o plemstvu in njegovem večvednostnem kompleksu: Green, *Irony* 51–52, in Jaeger, *The Origins of Courtliness* 233–235.

³ Green, *Irony* 51–52; Jaeger, *The Origins* 233–235; Hanning, 'Social Significance' 10–11; Hume, 'From Saga to Romance' 23–24.

⁴ *Enfance*, otroštvo, je časovno zelo raztegljivo obdobje, ki lahko sega od junakovega rojstva do njegovega sprejema v svet vitezov, do česar je običajno prišlo med junakovim petnajstim in dvajsetim letom. Ker se romanci ne končata s Hornovim in Havelokovim vstopom med viteze, ampak tudi podrobno opisujeta njune mladostniške podvige, ki jima prinesejo vrnitev izgubljenih dednih pravic, ta članek govori o otroštvu in mladostniški dobi in ju združuje v celoto, ki se jasno loči od dobe odraslosti. To združeno otroško in mladostniško dobo članek označuje kot *enfance(s)*: *enfance*, otroštvo, in *enfances*, obdobje adolescence ali mladostniških podvigov (Gaffney 7). Ta članek se torej naslanja na ohlapnejšo in širšo definicijo *enfance(s)*, ki razen deške dobe obsega še obdobje po sprejemu v viteški stan in se konča šele z junakovim dosegom materialne neodvisnosti in poroko, kar mu omogoči prestop v dobo odraslosti, ki jo označujeta prav materialna neodvisnost in zakonski stan.

⁵ Wolfzettel, 'Zur Stellung und Bedeutung der *Enfances*' 318. O povezavah med romanami in *življenji svetnikov* razpravlja Wolfzettel, 'Zur Stellung und Bedeutung der *Enfances* II' 27–29.

⁶ Boswell, *The Kindness of Strangers*. Z raziskovanjem izvora motiva izpostavljenega otroka se ukvarja Redford, 'The literary motif of the exposed child' 209–228. Freudovsko interpretacijo okoliščin junakovega rojstva obravnava Rank, *Der Mythos von der Geburt des Helden*.

⁷ Njihove značilnosti podaja Legge, *Anglo-Norman Literature*, ki uporablja izraz 'ancestral romance' (174–175). Pri tem je potrebno poudariti, da ima tema izgnanstva in povratka pomembno mesto v *chansons de geste*. Ta pripovedni element je – po Piu Rajni – merovinški po izvoru: in sicer je osnovan na pripovedi o Klodvigovem sinu Klotarju, ki zajema njegovo izgnanstvo, njegova dejanja v izgnanstvu, poroko s turingijsko princeza Bassino, njegov končni povratek in ponovno pridobitev dediščine (Wolfzettel I 324). *Floovant* in *Mainet* veljata za najstarejša primera *chansons de geste*, ki obravnavata to temo v starofrancoski epiki.

⁸ Battles, *Cultural Difference* (70–71), in Creek (608) zastopata tezo, da so imele srednjeveške angleške romances predvsem neplemiško poslušalstvo in da zrcalijo napetosti med Normani in Anglosasi, ki so prevladovala še globoko v štirinajstem stoletju.

⁹ Frye, *The Secular Scripture* (53–54), trdi, da gre v zahtevnejših romancah junak pogosto skozi dve seriji pustolovščin, dve iniciaciji, ker prva iniciacija ni bila dovolj prepričljiva, zato strokovnjaki govorijo o bipartitni zgradbi takih romanc.

Erec et Enide Chrétiena de Troyes je pogosto navajana kot primer bipartitne zgradbe. Erecovo prvo potovanje je motivirano z željo, da kaznuje gospodarja škrate, ki je ponižal njega in eno od kraljičinih dvornih dam. Ko je v turnirju premagal škratovega gospodarja in se poročil z Enido, se je že zdelo, da je njegova slava na vrhuncu. Toda spoznanje, da njegov ugled trpi, ker se pretirano ukvarja s svojo mlado ženo in zato zanemari vojaško večino, ga prisili, da odide na drugo potovanje, ki mu prinese moralno rehabilitacijo in celo večji ugled kot prej: Kolz, 'Erecs und Enidens Läuterungsfahrt' 290–308; Haug, *Vernacular Literary Theory* 93–96; Hanning, *The Individual* 209–213. Podobno mnenje, da so romance Chrétiena de Troyes bipartitne v tem smislu, da mora junak iti skozi dve iniciaciji, ker je prva iniciacija tako ali drugače pomanjkljiva – vzrok za to je pogosto junakova nesposobnost uskladiti ljubezen in potrebo po vojaškem uspehu – zastopa Campbell, *The Hero with a Thousand Faces* 181. Tezo, da je *Erec et Enide* tripartitna romanca, zastopa Zaddy, 'The Structure of Chrétien's 'Erec'' 611–612.

¹⁰ Izvor Saracenov v *Kralju Hornu* obravnava Speed 592–593, trdeč, da se *Kralj Horn* pri tem tesno naslanja na *chansons de geste*.

¹¹ Po Meyer-Lindbergu (101–102) gre datum nastanka pesmi nazaj v zgodnje trinajsto stoletje, po l. 1203, kar sovpada s smrtjo Arturja Britanskega, ki ga je umoril njegov stric Ivan brez zemlje (1199–1216). Drugačno mnenje, da je bila romanca napisana v zgodnjem štirinajstem stoletju, ima npr. Jack 32–33. Po Delanyjevi, *Medieval Literary Politics* 291–292, je *Havelok Danski* verjetno nastal med vladno Edwarda I (1272–1307).

¹² Doby, *Medieval Marriage* 11; Martine Thiry-Stassin, Claude Thiry, 'Mariage et lignage' 341–359; Gaffney, *Construction of Childhood* 14. Zapletena razmerja med očeti in sinovi v srednjeveški dobi obravnava Aird, 'Frustrated Masculinity' 39–55.

¹³ Vsi citati so vzeti iz *Middle English Verse Romances*, ur. Donald B. Sands, Exeter, 1986, medtem ko je prevode dodala avtorica članka.

¹⁴ O Grimovi vlogi v romanci razpravlja npr. Mills, 'Havelok and the brutal fisherman' (221–222), trdeč, da je lik Grima osnovan na liku brutalnega ribiča, ki se najde v besedilih bistveno starejših kot *Havelok Danski*.

¹⁵ *Four romances of England*, ur. Ronald B. Herzman, Graham Drake, Eve Salisbury, Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1999.

¹⁶ Pomen staronordijske verzije kot sredstva, s katerim je mogoče rekonstruirati izgubljene dele Thomasove pesnitve, obravnava Leach, *Angvin Britain* 177–178. Glede dvoma, ali je staronordijska verzija v resnici zvesta izpeljava Thomasa, glej Thomas, 'The Briar and the Vine' 53–90.

¹⁷ *Tristrams saga ok Ísöndar*, in *Riddarasögur*, vol. 1, ur. Bjarni Vilhjálmsson (Reykjavík, 1949), str. 29–30.

¹⁸ Po Battelsu (70–71) pesnitev podaja idealizirano vizijo zgodovine Anglije pred normansko zasedbo 1066 in zajema celotno Anglijo in Dansko, s čimer poudarja ugled anglo-danskega elementa.

¹⁹ Po Haugu, *Vernacular Literary Theory* (98), so *lais* s svojo dvodelno zgradbo pogosto osnovani na keltskih pripovedih o junaku, ki si pridobi ljubezen vile, ki ga ali ugrabi ali zvabi iz domačega okolja in ima z njim ljubezensko razmerje, in nato je junak prisiljen opraviti vrsto pustolovščin, da si vilo ponovno osvoji, ker je prekršil določeno prepoved, ki ga je odtujila od nje.

²⁰ Raglan, *The Hero* (178–179), navede 22 funkcij junaškega življenja, od katerih so naslednje posvečene junakovemu rojstvu in otroštvu:

- 1) junakova mati je devica kraljevskega rodu,
- 2) njegov oče je kralj
- 3) in pogosto bližnji sorodnik njegove matere,
- 4) okoliščine njegovega spočetja so nenavadne,
- 5) govori se, da je sin boga,

- 6) ob njegovem rojstvu pride do poskusa, da bi ga ubili, krivec je pogosto oče ali stari oče po materini strani,
7) spravijo ga na varno,
8) vzgajajo ga v daljnji deželi,
9) ničesar ne izvemo o njegovem otroštvu.
²¹ 10) Ko postane mož, se vrne v svoje bodoče kraljestvo,
11) po zmagi nad kraljem in/ali velikanom, zmajem ali divjo zverjo
12) se poroči s princeso, pogosto hčerko svojega predhodnika,
13) postane kralj.
²² 14) Nekaj časa vlada mirno, brez posebnih dogodkov,
15) predpisuje zakone,
16) kasneje izgubi naklonjenost bogov ali svojih podložnikov,
17) naženejo ga s prestola in iz mesta.
²³ 18) Umre skrivnostno,
19) pogosto na vrhu hriba.
²⁴ 20) Njegovo telo ni pokopano,
²¹ 21) toda vendarle ima enega ali več svetih grobov.
²⁵ 22) Njegovi otroci, če ima sploh katere, ga ne nasledijo.

VIRI

- Aird, W. M. »Frustrated Masculinity: The Relationship between William the Conqueror and His Eldest Son«. *Masculinity in Medieval Europe*. Ur. D. M. Hadley. London, New York: Longman, 1999. 39–55.
- Barker, J. R. V. *The Tournament in England, 1100-1400*. Woodbridge: Boydell Press, 1986.
- Battles, Dominique. *Cultural Difference and Material Culture in Middle English Romance. Normans and Saxons*. New York, Abingdon: Routledge, 2013.
- Bennett, Matthew. »The Medieval Warhorse Reconsidered«. *Medieval Knighthood, 5. Papers from the Sixth Strawberry Hill Conference 1994*. Ur. Stephen Church, Ruth Harvey, Woodbridge: Boydell Press, 1995. 19–40.
- Blakeslee, T. Merritt R. »The Pattern(s) of the Heroic Biography: Structure and Sense in the *Tristan* of Thomas of Britain«. *Michigan Academician* 11 (1979): 375–383.
- Boswell, John. *The Kindness of Strangers. The Abandonment of Children in Western Europe from Late Antiquity to the Renaissance*. New York: Pantheon, 1988.
- Bugge, Alexander. »Havelok and Olaf Tryggvason. A Contribution towards the further understanding of the kings' sagas«. *The Saga-Book of the Viking Society* 6 (1908–1909): 257–295.
- Calin, W. *The Epic Quest: Studies in Four Old Chansons de Geste*. Baltimore: John Hopkins Press, 1966.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton NJ: Princeton University Press, ²1968.
- Clover, Carol J. »Maiden Warriors and Other Sons«. *Journal of English and Germanic Philology* 85 (1986): 35–49.
- Cosman, M. *The Education of the Hero in Arthurian Romance*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1966.
- Cotton, William T. »Teaching the Motifs of Chivalric Biography«. Howell Chickering, Thomas H. Seiler (ur.): *The Study of Chivalry: resources and approaches*. Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, 1988. 583–609.
- Crane, Susan. *Insular Romance: Politics, Faith and Culture in Anglo-Norman and Middle English Romance*. Berkeley, Calif.: University of California Press, 1986.

- Creek, Herbert L. »Character in the “matter of England” romances, I.« *Journal of English and Germanic Philology* 10 (1911): 429–452.
- – –. »Character in the “matter of England” romances, II.« *Journal of English and Germanic Philology* 10 (1911): 585–609.
- Dannenbaum [Crane], Susan. »Anglo-Norman Romances of English Heroes: ‘Ancestral Romance’?« *Romance Philology* 35 (1982): 601–608.
- Delany, Sheila. *Medieval literary politics: shapes of ideology*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Delany Sheila – Vahan Ishkarian. »Theocratic and contextual kingship in *Havelok the Dane*«. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 22 (1974): 290–302.
- Duby, G. *Medieval Marriage: Two Models from Twelfth-Century France*. Prev. E. Foster. Baltimore: John Hopkins University Press, 1991.
- Freed, John B. »German Source Collections: The Archdiocese of Salzburg as a Case Study«. *Medieval Women and the Sources of Medieval History*. Ur. Joel T. Rosenthal. Athens GA, London: University of Georgia Press, 1990. 80–121.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.
- – –. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1976.
- Gaffney, Phyllis. *Construction of Childhood and Youth in Old French Narrative*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011.
- Green, D. H. *Irony in the Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Hanning, Robert W. »Havelok the Dane: Structure, Symbols, Meaning«. *Studies in Philology* 64 (1967): 586–605.
- Hines, John. *The Fabliau in English*. London, New York: Longman, 1993.
- Hofer, Stefan. »Horn et Rimel«. *Romanische Forschungen* 70 (1958): 278–322.
- Hunt, Tony. »The Emergence of the Knight in France and England, 1000-1200«. W. H. Jackson (ur.): *Knighthood in Medieval Literature*. Woodbridge, Suffolk: D.S. Brewer, 1981. 1–22.
- Hynes-Berry. »Cohesion in *King Horn* and *Sir Orfeo*«. *Speculum* 50 (1975): 652–670.
- Jack, George B. »The Date of *Havelok*«. *Anglia* 95 (1977): 20–33.
- Jackson, T. H. »Tristan the Artist in Gottfried’s Poem«. *Publications of Modern Language Association of America* 77 (1962): 364–372.
- Jaeger, C. Stephen. *The Origins of Courtliness. Civilizing Trends in the Formation of Courty Ideals*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1985.
- Keen, Maurice. *Chivalry*. New Haven, CT/London: Yale University Press, 1984.
- Kolz, W. »Ereos und Enidens Läuterungsfahrt«. *Germanisch-Romanische Monatschrift* 18 (1930): 290–308.
- Köhler, Erich. *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, vol. 97*. Tübingen: Niermeyer, 1956.
- Kretschmer, Bernd. *Höfische und altwestnordische Erzähltradition in den Riddarasögur. Studien zur Rezeption der altfranzösischen Artusepik am Beispiel der Ereos saga, Ívens saga und Percevals saga*. Hattingen: Verlag Dr Bernd Kretschmer, 1982.
- Leach, H. G. *Angvin Britain and Scandinavia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1921.
- Legge, Maria Dominica. *Anglo-Norman Literature and Its Background*. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- McDonald, Jill P. »Chivalric Education in Wolfram’s *Parzival* and Gottfried’s *Tristan*«. *The Study of Chivalry: Resources and Approaches*. Ur. Howell Chickering and Thomas H. Seiler.

- Kalamazoo, Mich.: Medieval Institute Publications, 1988. 473–490.
- Meyer-Linderberg. »Zur Datierung des *Havelok*«. *Anglia* 86 (1968): 89–112.
- Mills M. »Havelok and the brutal fisherman«. *Medium Ævum* 36.3 (1967): 219–230.
- van Nahl [Bucher], Astrid. *Originale Riddarasögur als Teil altnordischer Sagaliteratur*. Frankfurt am Main, Bern: Lang, 1981.
- Painter, Sidney. »The Family and the Feudal System in Twelfth-Century England«. *Speculum* 35 (1960): 116.
- Purdon, Liam O. »The rite of vassalage in *Havelok the Dane*«. *Medievalia et humanistica* 20 (1993): 25–39.
- Raglan, FitzRoy. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. London: Methuen & Co., 1949.
- Ramondt, Marie. »Zur Jugendgeschichte des Parzivals«. *Neophilologus* 9 (1924): 15–22.
- Rank, Otto. *Der Mythos von der Geburt des Helden*. Leipzig, Wien: Deuticke, 1922.
- Redford, Donald B. »The literary motif of the exposed child«. *Numen* 14 (1967): 209–228.
- Reiss, Edmund. »Havelok the Dane and Norse Mythology«. *Modern Language Quarterly* 27 (1966): 115–124.
- Sands, Donald B., ur. *Middle English Verse Romances*. Exeter: University of Exeter, 1986.
- Saunders, Corinne. »Gender, Virtue and Wisdom in *Sir Bevis of Hampton*«. *Sir Bevis of Hampton in Literary Tradition*. Ur. Jennifer Fellows in Ivana Djordjević. Cambridge: D. S. Brewer, 2008. 161–172.
- Schach, Paul. »Some Observations on the Influence of *Tristrams saga ok Ísöndar* on Old Icelandic Literature«. *Old Norse Literature and Mythology: A Symposium*. Ur. Edgar C. Polomé. Austin: University of Texas Press, 1969. 81–129.
- Speed, Diane. »Saracens of King Horn«. *Speculum* 65 (1990): 564–595.
- Staines, Davis. »*Havelok the Dane*: a thirteenth-century handbook for princes«. *Speculum* 51 (1976): 602–623.
- Thiry-Stassin, Martine, Thiry, Claude. »Mariage et lignage dans *l'Histoire de Guillaume le Maréchal*«. *Femmes, Mariages-Lignages, XII^e-XIV^e siècles. Mélanges offerts à Georges Duby*. Ur. Jean Dufournet, Michel Jeziński, André Joris, Pierre Tourbert. Brussels: De Boeck-Wesmael, 1992. 341–359.
- Thomas, M. F. »The Briar and the Vine: Tristan Goes North«. *Arthurian Literature* 3 (1984): 53–90.
- Vance, Eugene. »Signs of the City: Medieval Poetry as Detour«. *New Literary History* 4 (1973): 557–574.
- Zaddy, Z. P. »The Structure of Chrétien's 'Erec'«. *Modern Language Review* 62 (1967): 608–619.
- Ziegler, Georgiana. »Structural repetitions in *King Horn*«. *Neuphilologische Mitteilungen* 81 (1980): 403–408.
- Weiss, Judith. »Structure and characterisation in *Havelok the Dane*«. *Speculum* 44 (1969): 247–257.
- Wolfzettel, Friedrich. »Zur Stellung und Bedeutung der Enfances in der altfranzösischen Epik I«. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 83 (1973): 317–348.
- Wolfzettel, Friedrich. »Zur Stellung und Bedeutung der Enfances in der altfranzösischen Epik II«. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 84 (1974): 1–32.

Enfance(s) as a Central Topic in *King Horn* and *Havelok the Dane*, the Romances of Exile and Return

Keywords: English literature / Middle Ages / romance / adventure story / *King Horn* / *Havelok the Dane* / exile / return

This article focuses on two thirteenth-century Middle English romances, *King Horn* and *Havelok the Dane*, classified in modern English scholarship as the romances of exile and return. They concentrate on the orphaned and dispossessed noble heroes whose eligibility for the membership in the medieval ruling élite is demonstrated in a series of trials which they successfully undergo in order to regain their lost social position. The eponymous heroes of both romances, royal princes and heirs, experience the same fate and this article discusses three narrative elements in *King Horn* and *Havelok the Dane* which constitute the topic of *enfance(s)* in its broadest sense, childhood and adolescence: the hero's journey into exile, his education and upbringing, and his marriage to a high-born woman which mark the end of his childhood and adolescent period and the beginning of his adulthood. The purpose of this article is to examine literary conventions on which relied the writers of both romances while addressing the topics mentioned above, which, in turn, are indebted to broader medieval traditions for the treatment of these topics. At the same time, however, the article discusses both romances from a mythical and historical perspective and studies the variations existing within conventional narrative patterns, which made room for a certain amount of artistic freedom in medieval romances in general. *King Horn* and *Havelok the Dane* also confirm that the writers of medieval romance did have options as to the shaping of their protagonists' character, underlining either their eagerness or reluctance to claim their birthright, being either active or passive suitors, being firmly rooted in a courtly environment or being in touch with all social classes, but the historical and ideological basis remains the same: the hero in a romance of exile and return must show endurance and fortitude in misfortune and undergo a tough apprenticeship period before he is eventually able to reassert his birthrights and re-establish order and law in his kingdom, demonstrating thus his worthiness to be a member of the ruling élite.

Januar 2014

Der gymnasiale Lektürekanon in Slowenien in der Zeit der Habsburger Monarchie: Aufstieg und Fall von Franz Grillparzer

Irena Samide

Oddelek za germanistiko, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
irena.samide@ff.uni-lj.si

Auf der Grundlage einer empirischen historisch-deskriptiven Untersuchung analysiert der Beitrag die graduelle Kanonisierung des österreichischen Dramatikers Franz Grillparzer in Gymnasien im slowenischen ethnischen Gebiet in der Zeit der Habsburgermonarchie, weist auf die Differenzen zwischen der Rezeption im Theater und in der Schule hin, ordnet Grillparzer in den breiteren Kontext des gymnasialen Lektürekansons ein und eruiert die Gründe für seine Dekanonisierung nach 1918.

Schlüsselwörter: österreichische Literatur / österreichische Dramatik / Grillparzer, Franz / Rezeption in Slowenien / Literaturkanon / Slowenisches Theater / Gymnasialunterricht / Vaterlandserziehung

Der österreichische Dramatiker Franz Grillparzer (1791–1872), der in Österreich zumindest in den letzten 140 Jahren den Ruf eines Literaturklassikers sowie einer (obgleich ein wenig verstaubten) Nationalgröße genießt, ist für die heutigen slowenischen LeserInnen und LiteraturkennerInnen bestenfalls ein entfernter Anklang einer längst vergangenen Zeit. Da die erste gedruckte Übersetzung in die slowenische Sprache erst 2011 erschien (Grillparzer, *Revni*) und die letzte Bühnenszenierung in das Jahr 1953 datiert, darf uns dies nicht überraschen. Es war jedoch nicht immer so. Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, in der Zeit der Habsburger Monarchie also, gehörte Grillparzer zu den kanonisierten Autoren, was vor allem im schulischen Literaturunterricht zum Ausdruck kam. Bevor näher auf seine literarische Kanonisierung in den Gymnasien eingegangen wird – ein Bereich, der von Renate von Heydebrand als eines der wichtigsten Desiderate im Bereich der Kanonforschung bezeichnet wird (624) –, soll seine theatrale Rezeption im slowenischen ethnischen Gebiet untersucht werden. Mithilfe der durch diesen Vergleich gezogenen Parallelen werden die

Spezifika der literarischen Auswahlprozesse in der Schule, deren (Un) Abhängigkeit von offiziellen Richtlinien sowie deren Bedeutung für die Bildung des Nationalbewusstseins erörtert.

Grillparzer auf der Bühne

Mit seinen frühen Werken gelang Franz Grillparzer in den 1820er Jahren in Wien der Durchbruch, was dem Biedermeierautor¹ eine glänzende Zukunft versprach: 1817 wurde im Theater an der Wien *Die Ahnfrau* uraufgeführt (im Burgtheater 1824), ein Jahr später folgte das Künstlerdrama *Sappho*. Sein herausragender Erfolg verhalf ihm auch zu größerer Anerkennung in Deutschland, wo ihn Goethe, wie sich Grillparzer erinnert, freundlich empfing und dabei vor allem seine *Sappho* lobte (*Gespräche* 107). Gerade dieses nach den klassischen Mustern aufgebaute Stück faszinierte viele Größen der damaligen Zeit, von Ludwig Börne (383) bis Lord Byron, welcher dem Autor mit dem »teuflischen Namen« ewigen Ruhm prophezeite:

Read the Italian translation by Guido Sorelli of the German Grillparzer – a devil of a name, to be sure, for posterity; but they must learn to pronounce it. With all the allowance for a translation [...] but with every allowance for such a disadvantage, the tragedy of Sappho is superb and sublime! There is no denying it. The man has done a great thing in writing that play. And who is he? I know him not; but ages will. 'Tis a high intellect.²

Auch an Grillparzers slowenischen Zeitgenossen ging *Sappho* nicht unauffällig vorbei. Ivan Dolenc stellt in seinem Artikel eine sehr wahrscheinliche Verbindung zwischen Prešeren's Sonett *An eine junge Dichterin* und Grillparzer's Drama *Sappho* her. Indem er sich auf Kidrič's Behauptungen (*Prešeren* 46) beruft, dass Prešeren – obwohl dies den Jugendlichen prinzipiell verboten war – schon als Gymnasiast das Theater besucht habe, vertritt er die These, Prešeren habe *Sappho* noch vor dem Höhepunkt seines dichterischen Schaffens gelesen bzw. gesehen (87), was hinsichtlich der Tatsache, dass *Sappho* unter Hilters Führung auf der Laibacher deutschen Bühne schon am 18. April 1819 aufgeführt wurde (vgl. Radic 19), durchaus möglich gewesen wäre. Ausführlicher analysiert den Einfluss Grillparzer's auf Prešeren Janko Kos (»Sapfo«), der belegt, dass Prešeren das Sappho-Motiv nicht von Ovid, sondern gerade von Grillparzer übernahm, und weist darauf hin, dass zwischen 1821 und 1828, als Prešeren in Wien Jus studierte, *Sappho* mehrmals (jedenfalls 1823 und 1827) zum Repertoire des Burgtheaters gehörte (vgl. »Sapfo« 1). Kos hebt vor allem

die existentiellen Divergenzen der beiden Dichter in der Behandlung der Sappho-Thematik hervor, die auf ihre unterschiedliche geistesgeschichtliche, soziale und nationale Konstellation zurückzuführen sind (vgl. »Sapfo« 10) und bezeichnet das Stück Grillparzers nicht als Tragödie, sondern als ein Melodram oder Ideendrama (»Dramaturgija« 732).

Das publikumswirksame Schicksalsdrama *Die Ahnfrau* wurde in Ljubljana am 16. Mai 1819 aufgeführt, eine erneute Inszenierung erfolgte am 30. Oktober 1840, worüber u. a. die vaterländische Zeitung *Carniolia* berichtete (Anonym, »Theater«; vgl. auch Birk, »Die deutschsprachige Dramenproduktion«; »Die deutsche Bühne«; Miladinović Zalaznik). Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt es noch keine eingehende Untersuchung der deutschsprachigen Dramenproduktion am Ständischen Theater in Ljubljana/Laibach,

Zeitraum	<i>Die Ahnfrau</i>	<i>Sappho</i>	Der Liebe und des Meeres Wellen	Der Traum ein Leben	Jüdin aus Toledo	Medea	<i>König Ottokars Glück und Ende</i>
1860–1870	1863/64 1869/70	1869/70					
1870–1880			1871/72	1879/80			
1880–1890	1884/85		1887/87				
1890–1900	1896/97	1892/93 1898/99	1895/96 1898/99 1899/1900				1899/1900
1900–1910	1908/09	1901/02 1903/04	1901/02 1905/06 1906/07	1901/02	1901/02	1903/04	
1910–1918	1911/12 1913/14	1910/1911	1912/13				

Tabelle 1: Grillparzer-Stücke auf der deutschen Bühne in Marburg

daher bietet uns das Programm des Deutschen Theaters in Maribor/Marburg das für jene Zeit vollständigste Bild der Theaterpräsenz Grillparzers.³

Wie aus der Tabelle ersichtlich, waren die am häufigsten aufgeführten Stücke *Sappho* (6 Inszenierungen), *Die Ahnfrau* (7 Inszenierungen) und das romantische Melodrama *Der Liebe und des Meeres Wellen* (9 Inszenierungen). Fast alle anderen Werke wurden erstmals (und häufig auch das einzige Mal) erst um die Jahrhundertwende 1900 aufgeführt. Während gerade die Periode 1900–1910 als die fruchtbarste bezeichnet werden kann (durchschnittlich fast eine Inszenierung pro Jahr), lässt sich nach 1910 eine deutliche Abnahme des Interesses an Grillparzers Werken beobachten. Auch im 1911 gegründeten Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheater in Ljubljana, das bis 1918 wirkte (vgl. Horvat), stand Grillparzer in sieben Theatersaisons nur dreimal auf der Bühne: 1912–13 *Der Traum ein Leben*, 1913–14 *Die Jüdin aus Toledo* und 1916–17 *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Das überwiegend slowenische Theaterpublikum in Ljubljana scheint keine besondere Begeisterung für Grillparzer gezeigt zu haben. Das lässt sich auch anhand der Grillparzer-Inszenierungen in slowenischer Sprache beobachten (die erste war *Sappho* am 23. September im SNG Drama Ljubljana mit nur einer Wiederholung; weitere *Sappho*-Inszenierungen gab es noch 1911 im SNG Drama Ljubljana (keine Wiederholung) und 1920 im SNG Maribor mit 3 Wiederholungen; vgl. *Repertoar*). So nahm ein anonymes Autor 1911 in der Zeitung *Slovenski narod* Anstoß an der Geistlosigkeit der Sappho-Geschichte und warf Grillparzer vor, Sappho »wahrlich großes Unrecht getan [zu haben], als er ihr den Jungen Faon aufbürdet« (Anonym, »Rešitev«).⁴ Andererseits unterstellte man Grillparzer ein zu großes 'Österreichertum', weswegen er auch beim deutschen Turnverein nicht geschätzt wurde: »Zu viel Oesterreicher, zu wenig strammer Deutscher!« (Anonym, »Listek«). *Die Ahnfrau* hätte um die Jahrhundertwende 1900 vom angesehenen slowenischen Dichter und Dramatiker Ivan Cankar (1876–1918) übersetzt werden sollen. Am 4. Oktober 1899 schrieb Cankar dem damaligen Theaterintendanten Fran Milčinski Folgendes:

Blagorodni gosp. Milčinsky! [4. oktobra 1899]

»Ahnfrau« nisem mogel kupiti. Če želite, prevedem jo gotovo *do 1. novembra*; še ljubše pa bi mi bilo, če bi mi hoteli poslati katero drugo, morda kako *moderno francosko* ali *nemško* knjigo. Grillparzer je namreč sila dolgočasen. Prevedem jo dobro in hitro. (101; vgl. auch 331)

Obwohl das Drama sowohl für die Spielsaison 1899/1900 als auch für die Saison 1900/1901 auf dem Programm stand, wurde es – allerdings in der Übersetzung Vladimir Levstiks – erst 1907 uraufgeführt. Es gab insgesamt nur drei Vorstellungen, was von einem geringen Interesse

an Grillparzer zeugt. Die nächsten *Abnfrau*-Inszenierungen folgten erst nach dem Zerfall der Monarchie in Maribor, 1922 (5 Vorstellungen) und 1925 (4 Vorstellungen). Erneut kam Grillparzer erst nach dem 2. Weltkrieg auf die Bühne – und zwar mit dem elegischen Melodram *Des Meeres und der Liebe Wellen*, das Friedrich Sengle als »die schmalste, weltloseste, am meisten lyrische Tragödie« (101) bezeichnet. 1945 fand die slowenische Uraufführung des Stücks im SNG Drama in Ljubljana statt, 1953 folgte noch eine Aufführung im Stadttheater Ptuj, die zugleich die letzte Grillparzer-Inszenierung in Slowenien war.

Als Zwischenergebnis lässt sich somit konstatieren, dass Grillparzer als Theaterautor im slowenischen ethnischen Gebiet lediglich in der Periode 1890-1910 eine einigermaßen bedeutende, aber keine zentrale Rolle gespielt hat. Das meist aufgeführte Stück war das rührende Melodram *Des Meeres und der Liebe Wellen*, gefolgt von *Sappho* und der *Abnfrau*. Obwohl der Kärntner Theaterregisseur Martin Kušej mit seinen kühnen, kongenialen Inszenierungen Grillparzers in den letzten zwanzig Jahren⁵ bewies, dass der österreichische Dramatiker höchst aktuell und progressiv sein kann, konnte sich von den slowenischen Theatermachern seit den 1950er Jahren niemand mehr für ihn begeistern. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass Grillparzer nach 1918 abrupt aus den gymnasialen Lehrplänen gestrichen wurde und da er im kulturellen Gedächtnis der Slowenen immer als der »Österreicher« schlechthin verankert war, verschwand er unverzüglich aus dem Kanon. Eine solch schnelle Dekanonisierung ist nicht üblich und in erster Linie auf radikale gesellschaftliche Veränderungen zurückzuführen. Doch machen wir zunächst einen Schritt zurück: Wann und wie begann die schulische Kanonisierung Grillparzers, wie sah der Literaturunterricht im 19. Jahrhundert eigentlich aus?

Literaturunterricht in österreichischen Gymnasien der Habsburgerzeit

Bis 1848 verlief der Literaturunterricht im Rahmen des Rhetorikunterrichts und wurde ahistorisch sowie normativ aufgefasst. So wurden die Texte nur nach denjenigen Kriterien ausgewählt, wie vollendet sie im formalen und sprachlichen Sinne seien und inwiefern sie die Gattungsregeln erfüllten; literarhistorische Gesichtspunkte spielten bei der Auswahl, Anordnung und Wertung keine Rolle (vgl. Jäger 97–100). Nicht der »Grad der literarischen Bedeutsamkeit [entschied] darüber, was zur Grammatik-, Rhetorik-, Stil- und Deklamationsübung taugte, sondern die Mustergültigkeit der Texte für den Lehrstoff [...]« (Korte 26).

Als Lehrbücher wurden das lateinische *Institutio ad Eloquentiam*, nach 1810 auch das deutsche Lesebuch *Sammlung deutscher Beyspiele zur Bildung des Styls* verwendet. Die Vorrangstellung bei den deutschen Autoren nahmen Lessing, Klopstock und Gellert ein; Frühromantiker wurden ausgeklammert, Schiller und vor allem Goethe sehr selektiv (ohne Frühwerke und Balladen) behandelt und »unter moralischen, weltanschaulichen wie politischen Widerständen rezipiert« (Jäger 107). Ein sehr langer und mühseliger Weg führte somit zum Deutschunterricht als eigenem Fach; es mussten u. a. die Widerstände der Altphilologen überwunden werden, die die großen Werke und Ideale der Antike verteidigten und die literarische Seichtheit, den vagen Gegenstand deutscher Lektüre wie auch deren mangelnde wissenschaftliche Fundierung bemängelten (Rommel 80). Doch die Gymnasialreform 1848 stellte nicht nur das österreichische Gymnasialwesen, sondern den gesamten Deutschunterricht auf eine völlig neue Basis. Obwohl die Verbindungen mit der antiken Literatur noch lange verbindlich blieben, stellte sich langsam der Kanon der deutschen Literatur ein. Dieser umfasste zunächst nur die deutsche Klassik, wozu außer Goethe und Schiller noch Herder, Klopstock und Wieland gezählt wurden, sporadisch kamen noch andere Autoren⁶ hinzu. Wie sah also der Kanon der deutschen Literatur im humanistischen Gymnasium aus?

Lektürekanon im humanistischen Gymnasium

So überraschend es klingen mag, gibt es bisher, abgesehen von einigen thematisch und/oder zeitlich sehr begrenzten Publikationen (Klambauer, Winter, Jäger), auf dem Gebiet der ehemaligen Monarchie noch keine systematische Analyse des deutschen Literaturunterrichts in österreichischen Gymnasien von 1850 bis 1918. Von slowenischen Untersuchungen, die teilweise diesen Bereich anschneiden, sollten in erster Linie eine grundlegende Studie zum Latein- und Griechischunterricht in Slowenien von 1848 bis 1945 (Hriberšek) sowie eine gründliche und umfassende Studie Zoran Božičs zum slowenischen Literaturunterricht von 1850 bis 2010 mit dem schlichten Titel *Slovenska literatura v šoli in Prešeren (Slowenische Literatur in der Schule und Prešeren)*. Des Weiteren sollen eine informative Darstellung der Entwicklung des Gymnasialwesens von 1848 bis 1918 (Ciperle) sowie einige fachliche und wissenschaftliche Artikel zum Abitur, zu Jahresberichten sowie Abituraufsätzen erwähnt werden (Ribarič, Šuštar, Hojan), wobei der Deutschunterricht, vor allem der Literaturunterricht, dabei ein weitgehend vernachlässigtes Segment darstellt. Die Situation im slowenischen ethnischen Gebiet in der Zeit

der Habsburgermonarchie war eine spezifische: Obwohl im berühmten Artikel XIX. des österreichischen *Staatsgrundgesetzes über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger* die Gleichberechtigung der Landessprachen in Schulen, Ämtern und im öffentlichen Leben festgelegt wurde und im Kronland Krain dem Slowenischen der Status einer Landessprache, in Kärnten und in der Steiermark der der zweiten Landessprache zugeteilt wurde, wurde diese Gleichberechtigung in der Realität nie erreicht (vgl. Suppan 337f.). So waren bis zum Zerfall Österreich-Ungarns alle Gymnasien im slowenischsprachigen Gebiet deutsch, oder, in den niederen Klassen, bestenfalls ultraquistisch.⁷ So muss auch bei der Rezeption Grillparzers, sei es im publizistischen, literaturwissenschaftlichen, theatralischen oder schulischen Bereich, berücksichtigt werden, dass er – mit Ausnahme der vorher erwähnten Inszenierungen – ausschließlich auf Deutsch rezipiert wurde.

Seit der Institutionalisierung des Schulwesens im 19. Jahrhundert stellt das Gymnasium eine gravierende Rolle bei der Formierung, Legitimisierung und Erhaltung des Lektürekansons dar. Der Kanon hat eine stark identifikatorische und stabilisierende Funktion, nach Winfried Schulze ist er »ein Oberbegriff für alle Versuche [...], gesellschaftliche Einheit und kulturelle Stabilität mit Normierungen und institutionellen Mitteln zu sichern« (317), während er bei Aleida Assmann als »Prägework der Identität« bezeichnet wird (59). Obwohl etliche Literaturtheoretiker auf die (repressive) Macht der Schule hinweisen (vgl. diesbezügliche Aussagen aus dem Themenheft von *Primerjalna književnost* aus dem Jahr 2010: *Kdo izbere. Literatura in literarno posredništvo*: Habjan 27, Andringa 38–39, Dolinar 63), gibt es kaum ernstere literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der konkreten Unterrichtspraxis.⁸ Eine Ausnahme nicht nur im slowenischen Bereich bietet hier Zoran Božič, dem es in seiner umfassenden Monographie zu France Prešeren als Schulautor gelingt, literaturwissenschaftliche und literaturgeschichtliche Erkenntnisse mit den literaturdidaktischen Ansätzen und mit der konkreten Schulpraxis von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur aktuellsten Zeit zu verbinden.⁹

Die Präsenz einzelner Autoren und literarischer Werke im schulischen Unterricht des 19. Jahrhunderts lässt sich außer mit Lesebüchern optimal mithilfe der Jahresberichte bzw. Schulprogramme (slow. *izvestja*) nachvollziehen, die, wie im *Entwurf der Organisation der Gymnasien und Realschulen in Oesterreich* von 1849 vorgeschrieben, am Ende des Schuljahres von jedem humanistischen Gymnasium in der Monarchie herausgegeben werden mussten. Jeder Jahresbericht setzte sich aus zwei Teilen zusammen und umfasste eine wissenschaftliche Abhandlung sowie die Lehrverfassung bzw. den Lehrplan samt Schul- und Privatlektüre für die Fächer Latein, Griechisch und Deutsch; nach 1870 wurden darin meist auch Titel der Aufsätze und

mündlicher Vorträge festgehalten. So sind Jahresberichte nicht nur als Quelle für die Geschichte einzelner Schulen wertvoll (vgl. Hojan 281), sondern auch für die Analyse der gymnasialen Kanonisierungsprozesse. Anhand der präzisen Angaben in Jahresberichten können die Stellung jedes einzelnen Autors innerhalb der Gymnasialhierarchie, seine graduelle Kanonisierung, Festigung innerhalb der Kanonstrukturen sowie seine etwaige Dekanonisierung verfolgt werden.

Alle empirischen Angaben in diesem Artikel basieren auf einer systematischen Untersuchung der Jahresberichte dreier humanistischer Gymnasien im slowenischen ethnischen Gebiet, und zwar der achtklassigen Staatsgymnasien in Ljubljana/Laibach, Maribor/Marburg und Celovec/Klagenfurt in der Zeit von 1850 bis 1918; kursorisch wurden dabei noch Jahresberichte der Gymnasien in Trst/Triest/Trieste, Celje/Cilli und Gorica/Görz/Gorizia behandelt. Im Folgenden werden die Jahresberichte mit dem Kürzel *JB* und der betreffenden Jahreszahl angegeben.

Kanonisierung Franz Grillparzers im Gymnasium

Im bereits erwähnten Lesebuch *Sammlung Deutscher Beyspiele zur Bildung des Styls* tauchte Grillparzer zum ersten Mal in der Ausgabe aus dem Jahr 1841 mit dem Gedicht *Der Abschied von Gastein* auf. Im ersten *Deutschen Lesebuch* für österreichische Gymnasien von Josef Mozart sind nur zwei Gedichte Grillparzers zu finden, und zwar *Enthüllung von Mozarts Standbild* und *Entsagung* (520 in 522). Auch Alois Egger, der zweite wichtige Lesebuchautor, war mit seinen teilweise kommentierten Lesebüchern in Bezug auf Grillparzer äußerst vorsichtig – obwohl er sich zur Aufgabe machte, den »Antheil Österreichs an der deutschen Geistesarbeit besser ins Licht zu stellen, als es bisher geschehen« (Egger V). Er publizierte fünf Gedichte Grillparzers, darunter zwei Lobhymnen (*Feldmarschall Radetzky* und *Mein Vaterland*), außerdem noch die »hervorragend[e]« (V) klassische Szene *Scipio und Hannibal*.¹⁰ Wie Grillparzer später erklärte, ging es bei dieser Szene nicht um einen Auszug aus einer geplanten Tragödie, sondern um eine nach seiner Plutarch-Lektüre nebenbei entstandene, literarästhetisch keineswegs anspruchsvolle dramatische Reflexion.¹¹ Dadurch, dass Egger kein renommiertes Stück Grillparzers veröffentlichte, sondern sich thematisch an den Stoff anlehnte, der beim Latein-, Geschichts- und Geographieunterricht behandelt wurde, befolgte er offensichtlich die vom Unterrichtsministerium gesetzten Richtlinien: Im *Organisationsentwurf* von 1849 wurde Grillparzer noch gar nicht erwähnt; in den *Instructionen* von 1884 wurde ein kategorischer Vorbehalt erhoben: »Auch Stücke der romantischen Schule, H. v. Kleists und Grillparzers müssen der Privatlektüre

vorbehalten bleiben«. (67) Resoluter geht es wohl kaum: Grillparzer wurde eindeutig an den Rand des Gymnasialkanons vertrieben.

Die schulische Kanonisierung ist jedoch nicht nur ein streng regulierter, sondern gleichzeitig ein dynamischer Prozess. Nur sechs Jahre später, in der Ministerialverordnung vom 14. Januar 1890, änderte sich der Duktus insofern, als in den Lehrplan für den Deutschunterricht in der achten Klasse Forderungen nach einer »österreichischen Literaturgeschichte« sowie nach einer »besondere[n] Berücksichtigung Grillparzers« (»Ministerialverordnung«) rückten. In den *Instructionen für den Unterricht* von 1900 wurde den Gymnasien die Behandlung der »vaterländischen Dichtung, namentlich des Grillparzers« (129), schon dezidiert und verbindlich verordnet. Ob sich die offiziellen Richtlinien auch in der konkreten Gymnasialpraxis widerspiegeln, wird die folgende Untersuchung der Jahresberichte ausgewählter Gymnasien zeigen.

Die erste Nennung Grillparzers bezieht sich auf sein Gedicht *Abschied von Gastein*, das die Schüler des Marburger Gymnasiums 1861 in einem Schulaufsatz mit Zedlitzs *Todtenkränzen* vergleichen mussten. Die nächsten Nennungen sind erst in den 1870er Jahren feststellbar, zunächst in Form von Redeübungen (Grillparzers Biographie, sein Charakter und sein Schreiben), 1878 folgt die erste vertiefte Behandlung eines Dramas, *König Ottokars Glück und Ende* (JB Klagenfurt, Aufsatz 8. Klasse). Dasselbe Werk erscheint auch als erste Pflichtlektüre Grillparzers (JB Klagenfurt, Lehrplan 1886/87). Am Laibacher und Marburger Gymnasium taucht Grillparzer als Pflichtlektüre erst fünf (1891/92 in Ljubljana) bzw. sechs (1982/93 in Maribor) Jahre später auf. Diese Entwicklung deutet darauf hin, dass die literarische Kanonisierung in den Schulen ein langwieriger und gestufter Prozess ist: Der Weg zur endgültigen Etablierung führt von Redeübungen über Schulaufsätze bis zu Einträgen im Lehrplan und Abituraufsätzen. In Tabelle 2 werden alle Erwähnungen der Werke Grillparzers in den Lehrplänen ausgewählter Gymnasien im 5-Jahres-Abstand dargestellt:

	Laibach	Klagenfurt	Marburg	Insgesamt
1850–1890	0	4	0	4
1891–1895	5	7	6	18
1896–1900	5	5	5	15
1901–1905	18	5	4	27
1906–1910	16	5	9	30
1911–1915	21	14	9	44
Insgesamt	65	40	33	138

Tabelle 2: Grillparzer-Nennungen in Lehrplänen der Gymnasien in Laibach, Klagenfurt, Marburg

Wie aus der Tabelle ersichtlich, brachte den endgültigen Durchbruch Grillparzers erst der Zeitraum 1901–1905, als sich die Zahl der Nennungen im Vergleich mit der Periode 1896–1900 fast verdoppelte. Eine quantitative Zunahme setzte sich auch nach 1910 fort. So war die Gesamtzahl aller Nennungen von 1911 bis 1915 um 50% größer als in der vorherigen Fünfjahresperiode – was übrigens umgekehrt proportional mit Grillparzers Beliebtheit im Theater ist (vgl. die Tabelle 1). Die Gründe für Grillparzers unaufhaltsamen Aufstieg in der Schule und seinen gleichzeitigen Abstieg im Theater können darin gesucht werden, dass die habsburgische Monarchie, die sich um die Jahrhundertwende mit verstärkt nationalen Interessen einzelner Ethnien auseinandersetzen musste, dringend jemanden benötigte, der sich als österreichisch-nationaler und gleichzeitig transnationaler Dichter, als echter *Cultural Saint*¹² vereinnahmen ließe – wofür Grillparzer, dessen Probleme mit der Zensur damals schon längst vergessen waren, bestens geeignet war. Sobald das Unterrichtsministerium entsprechende Richtlinien geschickt hatte, wurden seine Werke in den Unterricht implementiert. Theaterdirektoren dagegen, denen es in erster Linie um das finanzielle Überleben ihres Theaters ging (vgl. Tafar 30), setzten lieber auf publikumswirksame, humorvolle, unterhaltsame Stücke, etwa von Nestroy, Eduard Bauernfeld, Anzengruber oder Charlotte Birch Pfeiffer.

Obwohl die *Instructionen* keine Titel der Werke vorschrieben, war die Palette der behandelten Werke Grillparzers keinesfalls so bunt, wie es prinzipiell möglich gewesen wäre. In der folgenden Tabelle werden alle Nennungen seiner Dramen in den Jahresberichten von 1850 bis 1918 subsummiert – sowohl Erwähnungen in der Lehrverfassung als auch Aufsatztitel und Redeübungen:

Grillparzer	Laibach	Klagenfurt	Marburg	Insgesamt
Sappho	32	11	30	73
Ahnfrau	34	17	20	71
König Ottokars Glück und Ende	23	34	11	68
Das goldene Vließ	12	3	4	19
Des Meeres und der Liebe Wellen	14	1	3	18
Weh dem, der lügt	12	2	2	16
Der Traum ein Leben	4	1	2	7
Libussa	1	0	5	6
Der Bruderzwist im Hause Habsburg	1	2	2	5
Insgesamt	133	71	79	283

Tabelle 3: Grillparzers Dramenstücke in den Jahresberichten dreier ausgewählter Gymnasien: alle Nennungen (Lehrverfassung, Aufsätze, Redeübungen) 1850–1918

An der Spitze der Kanonpyramide, in weitem Abstand von allen übrigen Werken, befinden sich drei Dramen, die sich stark voneinander unterscheiden und thematisch drei verschiedene Bereiche berühren: das Künstlerdrama *Sappho* (mit 73 Nennungen), die klassische Schicksalstragödie *Die Abnfrau* (mit 71 Nennungen) sowie das Staatsdrama im historischen Gewand *König Ottokars Glück und Ende* (mit 68 Nennungen). Vergleicht man den Gymnasialkanon mit der gleichzeitigen Theaterproduktion (s. Tabelle 1), so zeigen sich einige Ähnlichkeiten (*Sappho* und *Die Abnfrau* gehörten zu den meist gelesenen bzw. gespielten Stücken) als auch Unterschiede. An die Stelle des beim Marburger Theaterpublikum beliebtesten Stücks, *Des Meeres und der Liebe Wellen* (9 Inszenierungen von 1870 bis 1918), das den antiken Liebesmythos von Hera und Leander thematisiert, trat im Gymnasium das patriotische Drama *König Ottokars Glück und Ende*, das den s. g. »habsburgischen Mythos« (Magris) initiierte. Während die Österreicher in diesem Stück, das die Überlegenheit des habsburgischen Herrschers Rudolf von Habsburg (1218–1291) über den böhmischen König Ottokar von Böhmen (Ottokar II. Přemysl; 1232–1278) thematisiert, in erster Linie ein Lob an die transnationale Monarchie sahen, stürzten sich die nationalbewussten Slowenen, die sich in dieser Hinsicht mit den Tschechen solidarisierten,¹³ am negativen Bild des slawischen Herrschers. So beklagte sich 1891 ein anonymes Autor in *Slovenski narod*, Grillparzer sei den Slawen gegenüber chauvinistisch, deutschtümlich und feindlich eingestellt:

No tudi jaz nesem za Grillparzerja vnet. [...] kdor čuti, kako je Grillparzer v drami 'Ottokars Glück und Ende' postavil se na šovinistično nemško stališče, temu ni treba razlagati, da Grillparzer ni bil objektiven pesnik, da njegovi proizvodi ne prenašajo količkaj stroge kritike. Vse slavje izvira le iz tega, ker je Grillparzer pisal v duhu, Slovanom sovražnem. [...] (Anonym, »Listek«)

Obwohl dieses Drama sowohl beim slowenischen Theaterpublikum (eine einzige Inszenierung im Marburger Theater) als auch bei der breiteren Öffentlichkeit in Ungnade fiel, erhielt es bald den Status einer kanonisierten Schullektüre, was vor allem in Klagenfurt zum Ausdruck kam. Während das Drama am Laibacher Gymnasium 17 und am Marburger Gymnasium 13 Prozent aller Nennungen Grillparzers darstellt, sind am Klagenfurter Gymnasium ganze 47% aller Grillparzer-Nennungen mit diesem Stück verbunden (34 von insgesamt 71). Die meisten Aufsatztitel beziehen sich dabei nicht auf das Stück, dessen Aufbau, Inhalt oder den zentralen Konflikt, sondern glorifizieren das Habsburgerreich und seinen Kaiser, woran sich eine deutliche vaterländisch orientierte Instrumentalisierungstendenz feststellen lässt.

Aufstieg (und Fall) von Franz Grillparzer

Ungeachtet der Unterschiede zwischen einzelnen Gymnasien konnte sich Grillparzer im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts endgültig das Primat beim Literaturunterricht sichern, wovon der Titel eines Abituraufsatzes symbolisch zeugt: *Grillparzer: Österreichs Klopstock, Lessing, Goethe und Schiller zugleich* (JB Cilli/Celje 1910). Es ist nur schwer vorstellbar, dass vom ersten seriösen Eintritt Grillparzers in den schulischen Lektürekanon bis zu diesem pompösen Titel nur zwei Jahrzehnte vergingen, aber die gesammelten Daten zeigen, dass Grillparzer schnell zu den wichtigsten Dramatikern des gymnasialen Lektürekansons avancierte. Während lange 50 Jahre, von 1850 bis 1900, die ersten drei Plätze unbestreitbar für das Dreigestirn Goethe-Schiller-Lessing reserviert waren, konnte sich der österreichische Dramatiker in der Periode 1900–1918 schon auf den dritten Platz, vor Lessing und Kleist, hochschwingen.

Dramen in den Jahresberichten	1900–1918	in %
Schillers Dramen	757	41
Goethes Dramen	616	33,3
Grillparzers Dramen	229	12,5
Lessings Dramen	174	9,5
Kleists Dramen	69	3,7
Insgesamt	1845	100

Tabelle 4: Kernkanondramatiker in den Jahresberichten: Nennungen in der Lehrverfassung des Laibacher Gymnasiums 1900–1918

Vergleicht man allein die Präsenz Grillparzers in der achten Klasse, so verändert sich das Bild noch einmal. Als Stichprobe sei der Zeitabschnitt 1911–1915 genommen:

k. k. Gymnasium Laibach	1911	1912	1913	1914	1915	Insgesamt
Grillparzer	3	4	4	3	2	16
Goethe	2	2	3	3	1	11
Hebbel	–	2	1	1	2	6
Schiller	2	–	–	3	–	5
Kleist	–	2	1	1	1	5
Ludwig	–	1	1	1	1	4

Anzengruber	–	1	1	–	–	2
Hauptmann	–	1	–	–	–	1
Insgesamt	7	13	11	12	7	50

Tabelle 5: Lektüre in der 8. Klasse 1911–1915: k. k. Staats-Gymnasium zu Laibach: Nennungen in der Lehrverfassung

Die Zahlen sprechen für sich: Die Lektüre Schillers verlagerte sich weitgehend in die siebte Klasse, die Zahl der Werke Goethes nahm ab, wodurch in der achten Klasse genug Zeit und Raum für die vaterländische Dichtung, »namentlich des Grillparzers« (*Instructionen* 29), blieb. Durch Titelaufsätze versuchten die Lehrer immer wieder auf die Verwandtschaft mit den beiden Weimarer Klassikern aufmerksam zu machen, womit Grillparzer automatisch ein ähnlicher – d. h. überzeitlicher, transhistorischer (vgl. Kos, »Klasika«) – Status verliehen wurde. Wurden in der spannungsgeladenen *Abnfrau* vor allem Parallelen bei Schiller gesucht (und gefunden), gehe es um den allgemeinen Eindruck (*Inwiefern erinnert uns Grillparzers »Abnfrau« an Schillers Dramen?* (JB Laibach 1914/15), die Räuberthematik (*Räuberromantik in der deutschen Literatur*; JB Laibach 1912/13), um den Einfluss auf die menschliche Psyche (*Worin liegt die Ursache der großen Wirkung der »Abnfrau« auf das menschliche Gemüt?*; JB Laibach 1904/05) oder um die Parallelen mit der Romantik bzw. Klassik (*Die Beziehungen Grillparzers »Abnfrau« zur Romantik und zum Klassizismus*; JB Klagenfurt 1912/13), positionierte sich *Sappho* in den Aufsatzthemen meist in der Nähe von Goethe: am häufigsten wurde die legendäre Dichterin, die die Kluft zwischen dem Künstlertum und dem realen Leben nicht zu überwinden vermochte, als Pendant zu Goethes *Tasso* gesehen (*Goethes Torquato Tasso und Grillparzers Sappho*, JB Marburg 1904/05); man suchte aber auch nach Wesensähnlichkeiten zwischen *Sappho* und *Iphigenie* (*Welche Geistesverwandtschaft und sachliche Übereinstimmung zeigt sich zwischen »Iphigenie« und »Sappho«?*; JB Laibach, 1899/1900) und betonte ihr tragisches Schicksal (*Der tragische Konflikt und die Schuld in Grillparzers »Sappho«*; JB Klagenfurt 1915/16). Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Stücken sind keinesfalls zufällig, schließlich entschied sich Grillparzer, um nicht ständig mit der 'trivialeren' *Abnfrau* in Verbindung gebracht zu werden, bewusst für den Blankvers und den klassisch-griechischen Stoff.

Vor allem aber versuchte man aber Grillparzer – und hier kann der entscheidende Unterschied zu den meist auf heitere oder tragische Liebesgeschichten fokussierten Theaterinszenierungen gesucht werden – in diesen letzten Jahrzehnten als *den* vaterländischen, nationalbewussten Autor schlechthin zu präsentieren. Die Grenze zwischen dem Literaturunterricht

und den politischen Tendenzen war vielleicht noch nie so fließend gewesen, was durch zahlreiche Schul- und Abituraufsätze veranschaulicht werden kann. Grillparzer galt als derjenige Autor, der der österreichischen Literatur einen ebenbürtigen Platz innerhalb des deutschen Kanons verschaffte (*Durch welcher Dichter Streben errang sich die deutsche Literatur in Österreich einen ebenbürtigen Platz neben der classischen Deutschlands?*; JB Laibach 1899), als derjenige, dessen Werke das vaterländische Bewusstsein entflamten (*Aus welchen Werken der Classikerlektüre am Obergymnasium konnte der Abiturient wahre vaterländische Begeisterung schöpfen?*; JB Laibach 1900) und als derjenige, dessen Hymne *Mein Vaterland* (1848) lange Jahrzehnte nicht nur auswendig gelernt, sondern in zahlreichen Aufsätzen auch euphorisch besungen werden musste: *Sei mir gegrüßt, mein Österreich, – Auf deinen neuen Wegen, – Es schlägt mein Herz wie immer gleich, – Auch heute dir entgegen* (JB Laibach 1916).

Subsumierend kann behauptet werden, dass im Zentrum des reformierten Deutschunterrichts in den österreichischen Gymnasien nicht nur klassische humanistische Werte wie Humanität, Ethik und Moral, sondern auch Sekundärtugenden wie Patriotismus, Pflichterfüllung sowie Liebe zur Monarchie, zur Kirche und zum Kaiser standen. Auch deswegen kann und soll die schulische Kanonisierung nicht nur mit der beliebten These Simone Winkos vom *invisible-Hand-Phänomen* erläutert werden (10). Die Instanzen, die die Lektüre steuern, sind nämlich oft nichts anderes als der verlängerte Arm der Behörden, die auf vielfältige Weisen versuchen, die gesellschaftliche Stabilität zu sichern – schließlich auch mit der Wahl der Themen für Abituraufgaben und schulische Aufsätze. Die Kanonisierung war immer, wie Dović hervorhebt, unmittelbar an die »Sphäre der Macht und der Autorität gebunden«, da sie nur somit eine »entsprechende Legitimierung neuer Eliten sichert und eine Verteilung des symbolischen, kulturellen, politischen und sogar ökonomischen Kapitals ermöglicht« (»Model kanonizacije« 80). Da im Zentrum des Gymnasialunterrichts um 1900 vor allem die erzieherische Funktion stand, wobei hier Erziehung sowohl im ästhetischen, geistlichen und sittlichen als auch im ethischen und vaterländischen Sinn gemeint ist, fällt es oft schwer, eine Trennlinie zwischen dem erzieherischen und dem utilitaristischen Gebrauch literarischer Texte zu ziehen. Jedenfalls zeigt aber die Analyse der schulischen Praxis, dass der instrumentale Blick auf Grillparzer und seine Werke vor allem nach 1910 verstärkt wurde, parallel mit seiner Etablierung zum mehrdimensionalen, universalen Nationalhelden, was u. a. durch den folgenden Titel des Abituraufsatzes aus dem Jahr 1917 veranschaulicht wird: *Grillparzer als Mensch, als Staatsbürger, als Schöpfer* (JB Laibach 1916/17).

Gerade dieser Status des österreichischen Nationalpoeten, das konsequente Verbinden seines Namens mit dem (unattraktiven) Biedermeier,

dem (vermeintlichen) Epigonentum und traditionellen Werten sowie der alte Groll wegen seiner angeblich im *König Ottokar* ausgedrückten antislawischen Tendenzen, hatten einen entscheidenden Einfluss auf die weitere Rezeption Grillparzers in Slowenien. Nach dem Zerfall der Monarchie verschwand Grillparzer fast vollkommen aus dem Literar- und Kulturbewusstsein der Slowenen. Es gibt bisher noch keine gedruckte Übersetzung eines seiner Dramenstücke, die beiden Erzählungen, *Der arme Spielmann* und *Das Kloster von Sendomir*, wurden erst anlässlich seiner 220. Geburtstagfeier übersetzt (vgl. Samide, »Pripovedni svet«), seit der letzten Bühnenszenierung sind schon 60 Jahre vergangen.

Ungeachtet dessen kann in den frühen 1990er Jahren der Anfang einer vertieften wissenschaftlichen Rezeption wahrgenommen werden: außer dem schon erwähnten Beitrag von Janko Kos sind hierzu vor allem germanistische und geschichtliche Beiträge zu zählen: sowohl das Grillparzer Symposium 1993 an der Germanistik-Abteilung der damaligen Pädagogischen (und heutigen Philosophischen) Fakultät der Universität in Maribor (*Grillparzer Symposium*) als im neuen Jahrtausend mehrere Untersuchungen zum bisher fast unbekanntem Wiener Grillparzer-Verein (*Žigon*). Seine Vision *Will unsre Zeit mich bestreiten / Ich laß es ruhig geschehen, / Ich komme aus andern Zeiten, / Und hoffe in andre zu gehn* (Grillparzer, *Sämtliche* 557) hat sich nach dem Zerfall der Monarchie nicht mehr verwirklicht. Grillparzer bleibt ein genuin österreichischer Dichter, genau derjenige, der im *Deutschen Lesebuch* von Kummer und Stejskal aus dem Jahr 1911 gefeiert wurde: »In Grillparzer verkörpert sich alles Typische des deutschen Volksstammes in Österreich. Seine Werke haben nationalen Gehalt. [...] Wie Shakespeare in seinen Menschen Engländer zeichnet, Corneille und Racine Franzosen, Calderon und Lope de Vega Spanier, so sind Grillparzers Menschen durch und durch Österreicher, Habsburger, Wiener« (358).

AUFZEICHNUNGEN

¹ Die deutsche Literaturgeschichte ordnet den Autor fast ausnahmslos in die Biedermeier-Literatur ein. In der slowenischen Literaturwissenschaft wird der Begriff des Biedermeiers kaum benutzt, ungeachtet dessen hebt aber Janko Kos (»Prešeren«, 50) hervor, Grillparzer gehöre samt einigen anderen Größen der deutschen Literatur der deutschen Literatur zwischen 1815 und 1848 (Mörke, Droste Hülshoff, Stifter) literar-ästhetisch sowie geistesgeschichtlich zweifellos zum Biedermeier, mit seinen Werken, die auch Elemente der Romantik und Klassik enthalten, überwinde er ihn jedoch in vielem.

² Es handelt sich um einen Eintrag aus Byrons Tagebuch vom 12. Januar 1821, vgl. Moore 407, der auch in Grillparzers *Sämtlichen Werken* publiziert wurde (HKGA II/9, 391f.; Anm. zur Nm. 1936). In den bisherigen Untersuchungen wurde allerdings nie erwähnt, dass Byron Grillparzer auch auf Englisch hätte lesen können, da es 1820 schon eine englische Übersetzung gab (übers. von John Bramsen, London 1820).

³ Die Daten wurden nach Walter Taufars Spielplänen zusammengetragen, die er mithilfe der Einträge in der *Marburger Zeitung* und anderer Dokumente rekonstruierte. Allgemein zur deutschen Bühne in Marburg vgl. Urekar/Birk.

⁴ Im slowenischen Wortlaut heißt es: »Grillparzer ji je delal res veliko krivico, ko ji je obesil dečka Faona, in če bi gospa Sapfo danes to vedela, bi ga tožila zaradi obrekovanja.«

⁵ 1992 inszenierte Martin Kušej im Schauspielhaus Graz *Der Traum ein Leben*, 1999 im Wiener Burgtheater *Woh dem, der liegt* und 2005 im Rahmen der *Salzburger Festspiele König Ottokars Glück und Ende*.

⁶ Da Autorinnen im gymnasialen Lektürekanon des 19. Jahrhunderts lediglich eine Randrolle einnehmen – in allen Jahresberichten sind namentlich nur drei erwähnt, Annette von Droste Hülshoff, Marie von Ebner Eschenbach sowie Enrica von Handel Manzetti (vgl. Samide, »Verz« 117–119), wird im Beitrag absichtlich nur die männliche Form verwendet.

⁷ Im slowenischen ethnischen Gebiet wirkten ca. zwanzig staatliche und private humanistische Gymnasien und Realgymnasien. Utraquistische Untergymnasien gab es in Krain seit der Ära Taafes, in Marburg ab 1889/90, in Cilli ab 1895/96 (zum berühmten Cillier Streit vgl. Suppan, Stachel, Rozman), in Klagenfurt konnte sich das Slowenische nicht einmal den Status eines relativ obligaten Freifachs erwerben. Nach jahrelangen Bemühungen (vgl. Hriberšek 132–136 und 167f.) konnte sich am Laibacher humanistischen Gymnasium um die Jahrhundertwende 1900 Slowenisch als Unterrichtssprache auch bei einigen Fächern im Obergymnasium etablieren. Das erste Gymnasium mit slowenischer Unterrichtssprache wurde 1901 das Realgymnasium in Idrija/Idria, 1905 folgte das konfessionelle humanistische Privatgymnasium in Šentvid bei Ljubljana. Das erste öffentliche slowenische Gymnasium entstand in Görz/Gorica 1913 und zwar dadurch, dass infolge der anwachsenden Streitigkeiten zwischen Slowenen und Italienern das bisher deutsche Gymnasium in drei selbständige Bildungsinstitutionen aufgeteilt wurde: in ein deutsches, ein italienisches und ein slowenisches Gymnasium. Andere slowenische Gymnasien gab es bis zur Auflösung der Monarchie nicht.

⁸ Paradigmatisch dafür steht z. B. der im Jahr 1994 vom renommierten österreichischen Germanisten Wendelin Schmidt-Dengler herausgegebene Sammelband *Die einen raus – die anderen rein*, der allgemeine Probleme der Kanonbildung, Wertungsfragen und der Rezeptionsforschung ins Zentrum stellt. Während verschiedene österreichische Autoren und Autorinnen aus dem Blickwinkel des Literaturbetriebs, der Literaturkritik, der Literaturwissenschaft und des Verlagswesens analysiert werden, gibt es einen einzigen Beitrag, der die Behandlung einer Autorin im Deutschunterricht behandelt (Bartsch).

⁹ Vgl. hierzu die Rezension von Boža Krakar Vogel, die ausführlich auf die Monographie eingeht.

¹⁰ Auf diesen Text beziehen sich zwei Schulaufsätze aus den Jahren 1884/85 und 1885/86 von Schülern des Marburger Gymnasiums. Die beiden stellen die Thematik und nicht etwa die literar-ästhetische Perspektive der ausgewählten Szene in den Vordergrund: »Wodurch sucht Hannibal in Grillparzers dramatischer Szene »Scipio und Hannibal« die Römer von der Notwendigkeit des Friedens zu überzeugen?« und »Wie charakterisiert Scipio in Grillparzers dramatischer Szene »Scipio und Hannibal« den römischen Staat?«

¹¹ Vgl. seinen Brief an Gödeke vom 19. November 1868 (Grillparzer, *Grillparzers Briefe* 864).

¹² Der Begriff bezeichnet solche Nationalpoeten, denen der Status eines Heiligen verliehen wurde; durch ihr starkes Charisma inspirierten sie die Anderen und spielten somit eine Schlüsselrolle bei der Konstruktion der nationalen Identitäten (vgl. Juvan, »Romanika in nacionalni pesniki« 120). Eine islandisch-slowenische Forschungsgruppe (Jón Karl Helgason, Sveinn Yngvi Egilsson, Marko Juvan und Marijan Dović) initiierte in diesem Kontext ein komparatistisches Projekt mit dem Titel *Cultural Saints of the European Nation*

States, CSENS (vgl. Juvan, »Romantika in nacionalni pesniki« 119ff., Dović, »Nacionalni pesniki« 147 sowie Dović, »Model kanonizacije« 71 ff.). Dović entwickelte darin ein konkret anwendbares Kategorisierungsmodell, das sich bei den Kanonisierungen einzelner europäischer *Cultural Saints* verwenden ließe (vgl. Dović, ebd.; zum Nationalkanon und dessen Konstituierung vgl. auch Juvan, »Literary Self-Referentiality« 113–123. Jón Karl Helgason, Sveinn Yngvi Egilsson).

¹³ Das 1823 entstandene Drama wurde von der Metternichschen Zensur zunächst verboten, die Kaiserin-Mutter 'begnadigte' es ein Jahr später, so dass es 1825 zur Uraufführung im Burgtheater kam, wegen der Unzufriedenheit der Böhmen wurde es allerdings schon nach wenigen Vorstellungen wieder abgesetzt.

QUELLEN UND LITERATUR

- Andringa, Els. »Literarna kritika ni upravičena, če je na kocki krik milijonov src: nemški avtorji v eksilu na Nizozemskem v letih 1930–1940.« *Primerjalna književnost*. 33.2 (2010): 37–45.
- Anonym. »Listek.« *Slovenski narod* 24.19 (24.1.1891): 1.
- Anonym. »Razne stvari: Rešitev pesnice Sapfo.« *Slovenski narod* 44 (29. 11. 1911): 5.
- Anonym. »Theater in Laibach.« *Carniolia*. 3.53 (30. Oktober 1840): 212.
- Assmann, Aleida. »Kanonforschung als Provokation der Literaturwissenschaft.« *Kanon. Macht. Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*. Hrsg. von Renate von Heydebrand. Weimar: Metzler, 1998. 47–59.
- Bartsch, Kurt. »Früh kanonisiert und heftig umstritten. Ingeborg Bachmanns Werk in Literaturkritik, Literaturwissenschaft und Schulbuch.« *Die einen raus – die anderen rein. Kanon und Literatur: Vorüberlegungen zu einer Literaturgeschichte Österreichs*. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Klaus Zeyringer und Johann Sonleitner: Berlin: E. Schmidt, 1994. 172–180.
- Birk, Matjaž. »Die deutsche Bühne in Ljubljana (Laibach) im Spiegel der vormärzlichen Wiener Literaturpublizistik.« *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 33 (2002): 11–22.
- – –. »Die deutschsprachige Dramenproduktion am Ständischen Theater in Ljubljana (Laibach) im Vormärz.« *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft*. 30 (1999): 213–226.
- Börne, Ludwig. »Sappho. Trauerspiel von Grillparzer.« *Die Wage. Eine Zeitschrift für Bürgerleben, Wissenschaft und Kunst* 1.8 (1820): 374–383.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo* 28. Hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Jože Munda. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- Die Sammlung deutscher Beyspiele zur Bildung des Styls*. 2 Bde. Wien, 1841.
- Dolenec, Ivan. »Grillparzerjeva Sapfo in Prešeren.« *Jezik in slovnstvo* 4.3 (1958): 84–87.
- Dolinar, Darko. »Kdo izbira in kdo ponuja v izbiro?« *Primerjalna književnost*. 33.2 (2010): 61–73.
- Dović, Marijan. »Kdo izbere? Literatura in literarno posredništvo.« *Primerjalna književnost*. 33.2 (2010): 1–8.
- – –. »Model kanonizacije evropskih kulturnih svetnikov.« *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 71–85.
- – –. »Nacionalni pesniki in kulturni svetniki: kanonizacija Franceta Prešerna in Jónasa Hallgrímssona.« *Primerjalna književnost*. 34.1 (2011): 147–164.
- Egger, Alois. *Deutsches Lehr- und Lesebuch für höhere Anstalten. Als Einleitung in die Literaturkunde*. Zweiter Theil, zweiter Band. Wien: Beck'sche Universitätsbuchhandlung (Alfred Hödler), 1870.

- Entwurf der Organisation der Gymnasien und Realschulen in Oesterreich.* Hg. vom Ministerium des Cultus und Unterrichts in Wien. Wien: kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1849.
- Grillparzer, Franz. *Grillparzers Briefe und Tagebücher. Eine Ergänzung zu seinen Werken.* 2. Hrsg. von August Sauer und Carl Glossy. Stuttgart in Berlin: Cotta'sche Buchhandlung, 1910.
- — —. *Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen.* Zweite Abteilung. Gespräche und Charakteristiken (1863–1871). Ur. August Sauer. Wien: Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1911.
- — —. *Remi goslar; Sedomirski samostan.* Übers. von Ana Jasmina Oseban. Celovec: Mohorjeva, 2011.
- — —. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe [HKGA].* Hrsg. von August Sauer in Reinhold Backmann. Wien: Anton Schroll, 1913–1944.
- — —. *Sämtliche Werke* 1. Hrsg. Peter Frank und Karl Pörnbacher. München: Carl Hanser, 1960.
- — —. »Tolažba.« *Besednik: kratkočasn in podučen list za slovensko ljudstvo.* 6.10 (10. 10. 1874): 1.
- Habjan, Jernej. »Kdo izbere tistega/tisto, ki izbere? O izsiljeni izbiri shakespearevske epistemologije in tekstologije.« *Primerjalna književnost.* 33.2 (2010): 27–36.
- Heydebrand, Renate von. »Kanon – Macht – Kultur. Versuch einer Zusammenfassung.« *Kanon. Macht. Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen.* Hrsg. von Renate von Heydebrand. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998. 612–625.
- Hojan, Tatjana. »Letna poročila.« *Slovenska kronika XIX. stoletja 1861/1883.* 2. del. Hrsg. von Janez Cvirn. Ljubljana: Nova revija, 2003. 281.
- Horvat, Sandra. *Das Kaiser Franz-Joseph-Jubiläumstheater in Laibach.* Wien: Diplomarbeit, 2006.
- Hriberšek Balkovec, Elizabeta. »Avstrijska statistika in gimnazije na Slovenskem: 1881–1913.« *Šolska kronika* 27 (1994): 15–22 (1. Teil) und 28 (1995): 78–83 (2. Teil).
- — —. *Klasični jeziki v slovenskem šolstvu 1848–1945.* Ljubljana: Agora, 2005.
- Institutiones ad Eloquentiam. Pars Posterior.* Wien, 1778.
- Instructionen für den Unterricht an den Gymnasien in Österreich.* Hrsg. von k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht. Wien: kk Schulbücher-Verlag, 1884.
- Jäger, Georg. »Zur literarischen Gymnasialbildung in Österreich von der Aufklärung bis zum Vormärz.« *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. bis zum 19. Jahrhundert (1750–1830).* Hrsg. von Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1979. 85–118.
- Janko, Anton. »Franz Grillparzer in Slowenien mit besonderer Berücksichtigung der Rezeption.« *Mariborer Grillparzer-Symposion.* Hrsg. von Mirko Križman. Maribor: Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru, 1993. 159–176.
- Juvan, Marko. »Romantika in nacionalni pesniki na evropskih obrobjih: Prešeren in Hallgrímsson. Uvod v tematski sklop.« *Primerjalna književnost.* 34.1 (2011): 119–126.
- — —. »Literary Self-Referentiality and the Formation of the National Literary Canon.« *Neohelicon.* 31.1 (2004): 113–123.
- Jahresberichte des k. k. Staatsgymnasium zu Laibach, des k. k. Staatsgymnasium zu Marburg, des k. k. Staatsgymnasium zu Klagenfurt von 1849 bis 1918.*
- Klambauer, Karl. »(...) ein in begeisterter Verehrung ergebener Unterthan!«. Das Gymnasium Rosasgasse im Spiegel seiner Jahresberichte 1884–1917. Versuch einer zeitgeschichtlichen Deutung.« *Der forschende Blick. Beiträge zur Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert.* Ur. Reinhard Krammer in dr. Wien: Böhlau, 2010. 61–92.
- Korte, Hermann. »Ein deutsches Musterstück.« *Der deutsche Lektürekanon an höheren Schulen Westfalens von 1820 bis 1870.* Hrsg. von Hermann Korte, Ilonka Zimmer und Hans Joachim Jakob. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2007. 9–174.

- Kos, Janko. »Ljubljanska dramaturgija. Tretji list. Problem slovenske tragedije.« *Sodobnost* 24.3 (1976): 727–738.
- – –. »Prešeren in bidermajer.« *Slavistična revija* 30.1 (1982): 47–68.
- – –. »Sapfo, Grillparzer in Prešeren.« *Primerjalna književnost* 13.2 (1990): 1–10.
- – –. »Vprašanje o klasiki kot literarno-tipološki problem.« *Primerjalna književnost* 3.1 (1980). 3–11.
- Krakar Vogel, Boža: »Kanonizacija in didaktizacija Prešerna v srednji šoli.« *Slavistična revija* 59.1 (2011). 97–101.
- Kummer, Karl; Stejskal, Karl: *Deutsches Lesebuch für österreichische Gymnasien und Realgymnasien VIII*. Wien: Manzsche k. u. k. Hof-Verlags- und Universitätsbuchhandlung, 1911.
- Lehrplan und Instructionen für den Unterricht an den Gymnasien in Österreich*. Mit Erlass des Ministers für Cultus und Unterricht vom 23. Februar 1900, Z. 5146 veröffentlicht. Wien: Verlag von A. Pichlers Witwe & Sohn, 1900.
- Jahresberichte* k. k. Staatsgymnasium zu Laibach (1849-1918); k. k. Staatsgymnasium in Marburg (1850–1918) und k. k. Staats-Obergymnasium zu Klagenfurt (1849-1916).
- Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1966.
- Mariborer Grillparzer-Symposion*. Hrsg. von Mirko Križman. Maribor: Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru, 1993.
- Miladinović Zalaznik, Mira. »Theaterkritik in der Zeitschrift *Carniola*.« *Kulturelle Wechselseitigkeit in Mitteleuropa*. Hrsg. von Feliks Bister und Peter Vodopivec. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1995. 183–196.
- »Ministerialverordnung vom 14. 1. 1890.« *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* 4 (1890): 182.
- Moore, Thomas. *Letters and Journals of Lord Byron*. London: John Murray, 1830.
- Mozart, Josef. *Deutsches Lesebuch für die unteren Klassen der Gymnasien*. Zweiter Band. Wien: Carl Gerold, 1850.
- Radics, Peter von. *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach. Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Josephs-Jubiläumstheaters*. Laibach: Im Selbstverlage, 1912.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967. Popis premier in obnovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Ribarič, Mateja. »Od mature do mature. Zgodovinski razvoj mature na Slovenskem 1849/50–1994/95.« *Šolska kronika: Matura X let*. Zbornik ob deseti obletnici splošne mature v Sloveniji, 1994/95–2004/05. 14.2 (2005): 233–253.
- Rommel, Siegrid. »Zur Funktion literarischer Texte im »angelehnten Sprachunterricht« des 19. Jahrhunderts.« *Deutschunterricht und Deutschlehrerbildung im 19. Jahrhundert in Thüringen. Fallstudien zur Fachgeschichte*. Hrsg. von Hartmut Frentz in Horst Ehrhardt. Frankfurt am Main etc.: Lang, 2000. 79–108.
- Rozman, Stane. »Odmev celjskega gimnazijskega vprašanja leta 1895 v slovenskem tisku.« *Prispevki za novejšo zgodovino = Contributions to the contemporary history = Contributions à l'histoire contemporaine = Beiträge zur Zeitgeschichte*. 37.2 (1997): 59–64.
- Samide, Irena. »Grillparzerjev pripovedni svet.« *Franz Grillparzer, Revni goslar; Sedomirski samostan*. Celovec: Mohorjeva, 2011. 93–100.
- – –. »Verz je od nekdanj jezik poezije in proza jezik resničnosti: kratka nemška proza v gimnazijah na Slovenskem od leta 1848 do 1919.« *Jezyk in slovstvo* 58.1-2 (2103): 113–120.
- Schulze, Winfried. »Kanon und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit.« *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. Hrsg. von Aleida Assmann / Jan Assmann. München: Fink, 1987. 317–325.
- Sengle, Friedrich. *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band III: Die Dichter*. Stuttgart: Metzler, 1980.

- Stachel, Peter. »Das österreichische Bildungssystem zwischen 1749 und 1918.« *Geschichte der österreichischen Humannwissenschaften*. Band 1. Hrsg. von Karl Acham. Wien: Passagen, 1999. 115–146.
- Suppan, Arnold. »Sprachenstreit, Nationalitätenkampf und nationale Ausgrenzung in Innenösterreich 1895 bis 1918.« *Stadt – Land – Nation – Region. Gesellschaftliches Bewußtsein in den österreichischen Ländern Kärnten, Krain, Steiermark und Küstenland 1740 bis 1918*. Ur. Harald Krahwinkler. Klagenfurt/Celovec – Ljubljana/Laibach – Wien/Dunaj: Mohorjeva/ Hermagoras, 2002. 333–362.
- Šuštar, Branko. »Maturitetne naloge: kratek pogled na nekaj naslovov pisnih zrelostnih izkušenj (višjih tečajnih izpitov) na gimnazijah 1876–1936.« *Šolska kronika: Matura X let*. Zbornik ob deseti obletnici splošne mature v Sloveniji, 1994/95-2004/05. 14.2 (2005): 76–105.
- Taufar, Walter. *Das deutschsprachige Theater in Marburg an der Drau. Typologie eines Provinztheaters*. Wien: Univ. Diss, 1982.
- Winko, Simone. »Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen.« *Literarische Kanonbildung*. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold. München: Text+Kritik, 2002. 9–24.
- Winter, Robert. *Das akademische Gymnasium in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1996.
- Žigon, Tanja. »Ludvik Germonik in Peter Pavel pl. Radics – ustanovitelja Grillparzerjevega društva na Dunaju.« *Kronika 57* (2009): 317–328.

Gimnazijski literarni kanon in gledališka produkcija na Slovenskem v času Habsburške monarhije: vzpon in padec Franza Grillparzerja

Ključne besede: avstrijska književnost / avstrijska dramatika / Grillparzer, Franz / recepcija v Sloveniji / literarni kanon / slovensko gledališče / gimnazijski pouk / domovinska vzgoja

Razprava osvetljuje, kako je potekala kanonizacija avstrijskega dramatika Franza Grillparzerja (1791–1872) na Slovenskem, kakšen vpliv je imela nanjo tedanja družbenopolitična konstelacija, kakšna je bila dosežanja literarnoteoretska in literarnozgodovinska recepcija na Slovenskem, kakšno vlogo je igral v slovenskem in nemškem gledališču, predvsem pa se posveča njegovemu pozicioniranju v gimnazijskem literarnem kanonu. Tako razstira, katera njegova dela so brali dijaki tedanjih humanističnih oz. klasičnih gimnazij v Ljubljani, Mariboru in Celovcu in s kakšne perspektive so jih obravnavali pri pouku.

Na osnovi historično-deskriptivne raziskave letnih poročil oz. izveštij, ki so jih morale v skladu s šolsko reformo leta 1848/49 izdajati ob koncu šolskega leta vse klasične gimnazije v Habsburški monarhiji, članek empirično dokazuje, da je postal Grillparzer del šolskega literarnega

kanona šele po letu 1890, kar lahko razumemo kot neposreden rezultat uradnih smernic, ki jih je leta 1890 objavilo avstrijsko Ministrstvo za uk in bogočastje. V naslednjih letih se je njegova vloga pri pouku skokovito povečevala in kmalu se je postavil ob bok klasikoma nemške književnosti, Goetheju in Schillerju, ki sta tradicionalno zavzemala osrednje mesto na gimnazijski hierarhični lestvici. Na vrhu priljubljenosti so bile drame *Sappho* (*Sappho*), *Prababica* (*Abnfrau*) in *Sreča in konec kralja Otokarja* (*König Ottokars Glück und Ende*). Analiza naslovov šolskih spisov, ki so jih pisali dijaki sedmega in osmega letnika gimnazije, kaže, da so pri prvi poudarjali predvsem Grillparzerjevo sorodnost z Goethejem (primerjave s *Tassom* in *Ifigenijo*, poudarjanje tragičnosti, problematika umetnika), pri drugi podobnost s Schillerjem (splošen vtis, razbojniška tematika ipd.), pri *Otokarju* pa je stopil v ospredje izrazito domovinski element. Vzporedno s temami maturitetnih in drugih spisov, ki govorijo o njegovem mestu znotraj gimnazijskega duhovnega ustroja, lahko potrdimo tezo, da je bil prav Franz Grillparzer v zgodnjem dvajsetem stoletju tista figura literarnega kanona, na katero so šolske (in s tem državne) oblasti projicirale ideje zavezanosti domovini, ljubezni do monarhije, vojske in cesarja.

December 2013

Stilistika ulične poezije

Jernej Kusterle

Cesta maršala Tita 71, 4270 Jesenice
jernej.kusterle@gmail.com

Članek obravnava izbor stilističnih sredstev, ki so skupna ulični¹ in tradicionalni² poeziji, ter tista, ki so lastna samo ulični poeziji. Skozi primerjalno obravnavo sledimo najbolj tipičnim elementom ulične poezije, kot je denimo »flow«,³ tj. glasovni artikulacijsko povezani ritem, ki se zaradi svoje »on-beat«⁴ tehnike večkrat približa metrumu.

Ključne besede: ulična poezija / rap / stilistična sredstva / rima / ritem / besedne igre

Razmerje med ulično in tradicionalno poezijo

Ritem je svojevrstna povezava z glasbo in to povezavo ulična poezija tesno ohranja s »flowom« (ang. tók, tekočnost, valovanje). S tega stališča je ulična poezija veliko bolj podobna tradicionalni poeziji kot sodobna poezija, pri čemer imam v mislih idealni primer besedila ulične poezije.

Flow nastane z učinkovito strukturo. Struktura sama po sebi še ne ustvarja kvalitete. Kadar je flow dosežen, se to zgodi zaradi prisotnosti strukture, ki ustvarja okolje, v katerem se lahko pesnik tekoče premika. Povedano drugače: vse podobe, rime in ideje, ki sestavljajo telo pesmi, se morajo združiti v celoto, ki se mora gibati tekoče od začetka do konca. To tekoče gibanje – včasih hitro, drugič počasno – imenujemo flow. (Pate 115)

Še bolj očiten ritem pri interpretaciji ulične poezije se kaže poslušalcu v glasbeni podlagi, imenovani »beat«. Ta je sestavljen iz bobna in melodičnih instrumentov. Če podlaga v glavnem temelji na bobnih in »scratchih« (ang. praskanje; gre za tehniko oziroma način ravnanja z vinilno ploščo, ki leži pod iglo na gramofonu), ostali instrumenti, ki so redki, služijo le za spremljavo. Če je njihov zvok pristen, računalniško neobdelan, govorimo o t. i. »old school« (ang. stara šola) rapu. Če pa so v glasbeni podlagi bobni le v ozadju, zvok posnetka pa je močno računalniško predelan, govorimo o »new school« (ang. nova šola) rapu.

Za večino poslušalcev rap glasbe, tudi za tiste, ki popolnoma razumejo besedila, ritem presega pomen. Celotno feministke pridejo včasih na plesišče v času, ko se jim zdi, da slišijo primeren ritem, ne glede na to, kaj interpret v besedilu pove. (Bradley 4) Eden izmed komikov je za preizkus sestavil

»stand-up točko«, s katero dokazuje, da ženskam ni važno besedilo, ampak ritem, saj je že večkrat videl ženske, ki so vse bolj goreče plesale takrat, ko je bilo besedilo najbolj vulgarno. Komik trdi, da če ženski v takem trenutku omeniš, da je pesem ogabna in žaljiva za ženske, ti bo vsaka odgovorila, da tako ali tako ne govori o njej. (Rock)

Rima ali polni zvočni stik

Rima ali polni zvočni stik je »zvočno ujemanje zadnjih, vendar tudi vmesnih besed v verzu – od zadnjega poudarjenega vokala naprej.« (Kmecl 85) Boris A. Novak dodaja, da je »[r]ima [je] spomin jezika.« (*Oblike* 94) Zanimanje za rimo skozi zgodovinska literarna obdobja se da prikazati s sinusno krivuljo, kjer se z rimami trenutno nahajamo na dnu, saj se jih pesniki otepajo in tudi kritiki nerimana besedila cenijo veliko bolj kakor rimana.

Rima v tradicionalni poeziji

Ko znotraj literarne teorije govorimo o rimah, jih lahko obravnavamo v okviru različnih tipologij, omenili bomo dve. Prva tipologija se osredotoča na število ujemajočih se končnih zlogov. Na ta način dobimo: moško ali krepko (enozložna; ujemanje poudarjenih končnih zlogov), žensko ali šibko (dvozložna; ujemanje poudarjenih in nepoudarjenih končnih zlogov) in tekočo (trizložna; ujemanje zadnjega poudarjenega in dveh zadnjih nepoudarjenih zlogov) rimo. Druga tipologija temelji na načinih ponavljanja. Tako poznamo: zaporedno⁵ (a-a-a-x), prestopno⁶ (a-b-a-b-c-d-c-d) in oklepajočo (a-b-b-a) rimo.

Rima v ulični poeziji

V slovenski ulični poeziji se pod izrazom rima pojmuje polni zvočni stik, redkeje asonanca.⁷ Rime se vrednoti glede na težavnostno stopnjo, ki pa je relativna. Obstajajo namreč kriteriji, po katerih se rime vrednoti. Tako so npr. glagolske rime,⁸ prav tako pa tudi nekatere samostalniške, ki se končajo na -ijo/a/e in vokal »i«, manj vredne kot npr. rima: pisava – kurjava. Problematike z glagolskimi rimami se dotakne tudi rapper Mirko Vorkapič: »In kaj je smotr tega? / Da ne rimam enostavno tku, da glagole spregam. Posluš kolega.« (4) Tukaj avtor govori o »težavnostni« stopnji rimanja, ki na nek način etiketira verzni sklop z manj- in večvrednostno

sodbo. Po teh kriterijih je rima asimilirati – konstruirati manj vredna kot rima volk – molk, čeprav gre pri prvem primeru za opazno večjo kompleksnost izrazov, saj sta v rimi uporabljeni tujki, rima pa je tekoča (trizložna). Zanimivo je, da se med raperji namesto terminov moška, ženska, tekoča rima uporabljajo izrazi enojna, dvojna, trojna rima, vendar je njihov pomen enak.

Multiji (angl. Multies/Multis; večkratne rime)

Pri multi rimi gre za nizanje notranjih rim ali za preplet pogostih notranjih rim z zunanjimi zaporednimi rimami. Uporabljene so vsaj tri rime, ki se pojavijo v enem ali več zaporednih verzih, na primer: »Včeraj sm mornar, scal v pisoar za dnar, / tastar moj nima par za kar,⁹ mtki spizdu čuka, fak sm car.«¹⁰ ali pa »To je ta sarkazm, k vs z obrazm porazm golazn.« Multi rima je tudi oznaka za vsaj dva para rim, ki si zaporedoma sledita, kar se lahko zgodi v istem verzu ali v dveh različnih verzih, na primer zelena dolina / zaposlena družina.

V ulični poeziji poznamo t. i. običajno rimo (ang. normal rhyme): smrt / obrt; večkratno (multi) rimo: vesela smrt / uvela obrt; in daljšo večkratno (multi) rimo: lovi vesela smrt / slovi uvela obrt. Tudi znotraj multijev prihaja do nadaljnje delitve, in sicer poznamo večkratno rimo na horizontalni osi, ki jo lahko imenujemo tudi notranja zaporedna ali geminacijska rima (xxxxaaxxxx), na vertikalni osi, imenujemo jo zunanja zaporedna rima, ki je lahko zunanja začetna zaporedna ali anaforična rima (aaxxxx / aaxxxx) ali zunanja končna zaporedna ali epiforična rima (xxxxaa / xxxxaa), ter na diagonalni osi, imenovana anadiplozična (xxxxaa / aaxxxx) ali epanalepsična¹¹ (aaxxxx / xxxxaa) rima. Poznamo pa tudi poseben tip multi (večkratne rime), ki ga imenujemo sekvenčna multi rima¹² (xxaxaxxa / xxxaxxax). Kljub temu, da so večkratne rime zelo cenjene pri slovenskih avtorjih ulične poezije, predvsem v t. i. »battlih« (ang. besednih spopadih), pa kaj hitro prestopijo mejo estetskega v besedilu. V tem pogledu je ulična poezija krenila v drugo skrajnost kot sodobna poezija, ki se trudi rime izkoreniniti.

Tipologija rime v ulični poeziji

Predstavljal bom shematični tipološki prikaz rime v ulični poeziji.

Rima:

- | | |
|---------------------------------|--------------------|
| – običajna; | – enojna (moška); |
| – multi (večkratna); | – dvojna (ženska); |
| – podaljšana multi (večkratna). | – trojna (tekoča). |

Metafora ali prenos

Gre za »preneseni, predružačeni, nenavadni pomen kakšne besede; pogostna tudi v pogovornem jeziku, čeprav se je večkrat niti ne zavedamo več (noga pri stolu ipd.), rada kot ponazoritev abstraktnih pojmov (lisjak = zvit človek). Po antični poetiki naj bi nastala iz skrajšane primere. V knjiž. ena najpogostnejših jezikovnih (vendar tudi siceršnjih, npr. snovnih) prvin, saj omogoča številnost t. i. sopomenov (konotacij, informacij) in s tem možnost žive predstave bralcu.« (Kmecl 117)

Tradicionalna poezija se osredotoča na močne, večpomenske metafore, ki imajo svojo pomensko navezavo npr. v antičnem in slovanskem svetu ter njuni mitologiji (»Obdajale so utrjene jih skale, / ko nekdanj Orfejevih strun glasóve, / ki so jim ljudstva Trácije surove / krog Hema, Ródope bilé se vdale.« (Prešeren 76) in »Vihárjev jeznih mrzle domačije / bile pokraj ne naše so, kar, Samo, / tvoj duh je zginil, kar nad tvojo jamo, / pozabljeno od vnukov, veter brije. // Oblóžile očetov razprtíje / s Pipínovim so jarmom sužnjo ramo; / od tod samo krvavi punt poznamo, / boj Vítovca in ropanje Turčíje.« (Prešeren 77)), dekadentnih občutjih (»Vzduh opójen, težák; bledih lučij svit / Na obrázih mrjè osinélih; / V teh pogledih pijanih utrujena strast, / Poželenje na ustnicah velih.« (Cankar 52)) ter v naravi (»Pomladanska slutnja / k nam v deželo gre, / zdravo, Bog in sonce, / gora in poljé! // O vas vedo ptice, / lahno žvrgole, / noči vedo tople, / sini domrak ve. // O vas vedo bilke, / v log devica spè, / tam za logom, v polju / vsa ko mak cvetè!« (Murn 43)). V sodobni slovenski poeziji se avtorji radi odmikajo od »klasičnih« metafor preteklega obdobja, osredotočajo se na tiste, ki so znanilke sedanje dobe in njenih znanstvenih pridobitev. Dejstvo je, da nekateri avtorji pri tvorbi metafor uporabijo zapleten ključ šifriranja pomenov, tako da nam pomenska plat ostaja neznanka. V okviru t. i. nonsense poezije se oblikujejo metafore, ki so nelogične in temeljijo na kontradiktornosti podanih enot.¹³

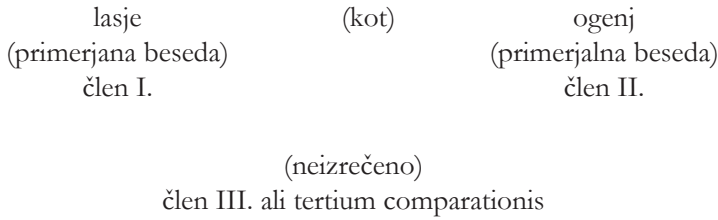
Ulična poezija uporablja metafore, ki jih ciljna publika zlahka razume. Taka je recimo metafora: »[D]obr okus dobil je noge pa spizdu, / na stageu te je še lastn mikrofon izžvižgu.« (Locky, *Komedija*). Razlaga metafore: če se interpret na odru z mikrofonom preveč približa zvočnikom, pride do motenj signala med mikrofonom in zvočniki, zato se v zvok, ki prihaja iz zvočnikov, vrine glasen pisk. Ko publiki nekdo ni všeč, ga skušajo osramotiti in pregnati z odra tako, da žvižgajo. Na ta način se pojavi povezava med mikrofonom in izžvižganjem interpreta. Ta naj bi bil tako zanič, da ga je izžvižgal lastni mikrofon, torej nekaj neživega, kar je še toliko huje, kot če bi to storili ljudje. V tem primeru gre za poosebitev, ki je poleg pretiravanja najpogosteje rabljena figura v ulični poeziji. Tako metaforo bi razumeli tudi tisti, ki jim rap ni blizu. Vendar so v uporabi tudi take, ki so bolj hermetične.

Primeri ali komparacija

»Za primeri ali prispodob¹⁴ je predvsem važno, da imamo pred seboj dva predmeta, dva pojavi itd., ki ju postavimo nasproti, primerjamo in nato vežemo po elementu, ki je lasten obema.« (Ocvirk 105) Namesto verzne prikaza lahko postavimo abstraktnejšo formulacijo » x_1 kot/kakor x_2 «. »Prvi del ali člen v takem stavku so grški poetiki poimenovali z izrazom *apodosis* /.../ tj. naznanilo, pojasnilo, drugi del pa *protasis* /.../ naprej postavljeni, spredaj postavljeni ali po naše sprednji nastavek. To pa je treba pravilno razumeti, saj je iz vsebine obeh grških besed razvidno, da je stal drugi del stavka, kakršen je naš, pred našim prvim.« (Ocvirk 105–106) Zgornjo formulacijo tako preoblikujemo v »kakor x_2 , tako x_1 «. »Tako smo prišli do oblike, v kateri je vsak člen zase stavek. Če si ju natančneje ogledamo, vidimo element, ki ju veže. Ta element ali člen so latinski poetiki imenovali tretji člen (*tertium comparationis*). V njem je tista prvina ali lastnost, ki tvori osnovo podobnosti in s tem podlago primerjave.« (Ocvirk 106)

Za jasnejši prikaz zgoraj zapisane definicije bom vzel verz *Tvoji lasje so kot ogenj*, ki ga bom za potrebo obravnave primere skrajšal na *lasje kot ogenj*. Tukaj se lasje primerja z ognjem. Kaj je tista povezava, ki povezuje lasje in ogenj? Ugotovimo, da so to rdeča barva, ognjenost, lepota, skrivnostnost, neukrotljivost itd. Ta skupni pomen, ki v sami primeri ni izražen, imenujemo »tretje v primeri«, ali kot navaja Ocvirk, tretji člen.

Če teorijo ponazorimo še grafično, dobimo naslednjo shemo:¹⁵



k o t o g e n j s o l a s j e
p r o t a s i s a p o d o s i s

V ulični poeziji je primera ali komparacija bolj znana pod izrazom »similes« (ang. simile; pesniška primera). Če je pri tradicionalni poeziji uporaba primere namenjena, podobno kot uporaba metafor, kompleksnejšim pomenskim shemam, je pri ulični poeziji drugače. Temeljna razlika med tradicionalno in ulično primero je v motivnih območjih, iz katerih pesniki zajemajo primerjane in primerjalne besede. Ulični pesniki izhajajo iz sveta, ki jim je izkustveno blizu, zato njihove primere po navadi niso kompleksne in večpomenske, ampak enostavne.¹⁶ Navedel bom dva primera, za katera je značilna pomenska enostavnost:

driblam z jezikom kt basketarji z žogo

Pomen: Avtor je tako spreten z jezikom, kot so košarkarji spretni z žogo.

moj punch line je kot potres, jst sm hardcore beat, ti si jazž

Pomen: Avtorjev verz je močna sila, nasprotnik je šibkejši, nežnejši, kar pokaže z dvema tipoma glasbe: agresivnim »hardcore« ritmom in razmišljujočim »jazzom«.

Besedna igra

Besedne igre so pogoste v otroških izštevankah, pesmih in ugankah. Ulična poezija uporablja za besedno igro polcitatni angleški izraz »word-play« (besedne igre). Tako igranje z besedami ima v ulični poeziji precej visoko vrednost, kar je v nasprotju z elementom enostavnosti, ki je nekoč predstavljal bistvo te zvrsti. Zlatan Čordić – Zlatko v enem izmed komadov zapiše:

»Princ Fužinc, nou ime featuring,
 salut gre za Gorico, ostajam future King.
 Sliš tale sladk smeh?
 Tipi dobijo po pički, pičke po zobeh.
 /.../
 Oblačjo te sti-li-sti,
 odkar sm pršu not v igro, mam stil isti.« (v Alen)

Avtor se poigra z glasovnimi (featuring/future King) in oblikoslovnimi (sti-li-sti/stil isti) podobnostmi besed, tretji primer v zgornjih verzih pa je frazeološki ((kdo) dobiti po pički (od koga); (kdo) dobiti po zobeh (od koga)). V prvih dveh verzih uporabi besedno igro iz angleškega samostalnika in besedne zveze (featuring in future King). Samostalnik »featuring« (ang. feature; glavni v programu) se v rapu uporablja v pomenu sodelovanja enega avtorja z drugim (prim. Zlatko featuring [skrajšano feat.] BMD), King (ang. kralj) je umetniško ime goriškega raperja, »future« (ang. prid. prihodnji). V četrtem verzu se pojavita kar dva frazema, ki sta sicer značilna za pogovorni jezik. To sta: »(kdo) dobiti po pički (od koga)« in »(kdo) dobiti po zobeh (od koga)«. Frazema sta sopomenska, njun pomen v SSKJ ni zapisan, pomenita pa: doživeti nekaj neprijetnega (imata negativno konotacijo). Uporabljen je tudi leksem »pičke«, za katerega je v SSKJ napisano, da slabšalno označuje osebe ženskega spola, včasih tudi moške, ki se jim pripiše lastnosti teh slabšalno označenih žensk. V zadnjih dveh verzih opazimo mojstrsko izpeljano besedno igro, kjer samostalnik »stilisti«, razpade na dva dela, in sicer na samostalnik »stil« in pridevniški zaimek »isti«. Gre za popolnoma enak nabor črk, vmes je presledek v besedni zvezi tisti, ki ločuje pomenska sklopa obeh struktur.

Ritem

Pri ulični poeziji ne moremo govoriti o metrumu, kot ga poznamo v tradicionalni poeziji.¹⁷ Ker je ta tip poezije vezan na glasbeno spremljavo, sledi njenemu ritmu. Na podlagi tega se razvije »flow«. To je govorjeni ritem, ki za doseganje svojega cilja uporablja rimo. Nekaterim raperjem predstavlja »flow« višjo stopnjo ulične poezije, saj mora biti, v nasprotju z ritmom napisane pesmi, med interpretacijo natančno ujet z glasbeno podlago. Ritem besedila mora sovpadati z osnovnim ritmom glasbe, »beatom«. Če se izvajalcu posreči ustvariti popolni stik, ima poslušalec občutek, da so »beat«, glas in besedilo zlit v celoto in temu pravimo »flow«. Govorimo lahko o dveh načinih »flowa«, in sicer monotonem ter dinamičnem. Če

je besedilo v celoti izgovorjeno na isti način, torej z realiziranimi ikti, ne prihaja do sprememb v zvočni podobi besedila, zato temu tipu pravimo »monotoni flow«, ki se zelo približa tistemu, čemur v poeziji pravimo metrum, torej določen in urejen ritem. Ker pa se na različnih mestih še vedno pojavljajo odstopanja, ne moremo govoriti o metrumu kot takem. Pri »dinamičnem flow« pa prihaja znotraj govornih besedil do variiranja z glasom, to je nenehnega spreminjanja poudarkov, ritma, registra, tona, kar pomeni zanimivo interpretacijo ulične poezije.

Ritem se znotraj ulične poezije razcepi na dva tipa, in sicer pod- in nad-ritem. Podritem je tisti, ki primarno obstaja znotraj glasbene spremljave, medtem ko je nadritem pravzaprav glasovni ritem. Pomembnost ločevanja teh dveh tipov se pokaže, ko želimo definirati »flow«. Pri tem sekundarnem ritmu igra glasbena spremljava stransko vlogo, še posebej, ko je tvorčev »flow« off-beat¹⁸ (ang. iz ritma, neritmičen), in »flow« ustvarja novo ritmično razsežnost znotraj polja naglašanih (poudarjenih) in nenaglašanih (nepoudarjenih) enot. V tem primeru podritem in nadritem sicer soobstajata, a se hkrati razvijata neodvisno eden od drugega. Na ta način lahko v okviru nadritma govorimo o nesistemskih anomalijah (odstopanjih),¹⁹ zaradi katerih se monotoni »flow« spremeni v dinamični.

Refren ali pripev

Kot refren se lahko pojavijo: ena sama beseda, besedna zveza, pol verza (prim. francoska krožna pesemska oblika rondo), verz (prim. mala balada, glosa), distih (prim. francoski krožni pesemski obliki rondel in triolet) ali pa cela kitica. Zadnja je najbolj pogost pojav pri poeziji, ki je vezana na glasbeno spremljavo.

Če je refren ena sama beseda, potem se ta skozi pesem ponavlja. Sem ne sodijo vezniki, členki, predlogi, ampak polnopomenske besede. Če je refren besedna zveza, to pomeni, da se besedi, ki sestavljata besedno zvezo, ponavljata v svoji izvorni podobi. Pri ponavljajočem se verzu ne moremo govoriti le o refrenu nasploh, ampak o posebnem tipu refrena, in sicer o t. i. »vrivnem refrenu«, ko se verz, v neskladju z mislimi, vriva med sicer tekočo miselno podobo.

Če kot refren nastopa distih, pomeni, da se bosta skozi pesem ponavljala dva verza, kar dejansko podvoji implikacijo razpoloženja na bralca. Če distih ne služi zgolj kot običajen refren, temveč nastopa kot refren in kot okvir pesmi, takemu tipu refrena rečemo »okvirni-notranji refren«. Kitica, neredko je to kvartina, v vlogi refrena v bralcu stopnjuje intenzivnost občutij.

V glasbi je refren pogosto uporabljena oblika, katere prvotni namen je bil poudariti določene ideje, misli, čustva. Zato je bil refren praviloma tisti del, ki je nosil strnjeno in jasno sporočilo celotne pesmi. Skozi pesem se refren večkrat ponovi, zato si poslušalec ta del lažje zapomni. Vsakič, ko se refren pojavi, nosi drugačno sporočilnost, drugače vpliva na naslovnika. To povzročijo besedilno okolje in učinek govornih organov (ton, register, glasnost itd.). Refren je torej določen z lastno vsebino in s kontekstom, v katerega je postavljen. Današnja glasbena industrija ni več zadovoljna s temeljno definicijo refrena, ampak ga spreminja v komercialni zapolnjevalec vrzeli. V tem primeru mora biti refren le zelo speven, melodičen, da bo imel na poslušalce učinek »nujnega reposlušanja«.²⁰ Njegova povzema funkcija je praktično izničena, saj ni več pomembno »kaj povem, temveč kako povem«. Raper Ghet je v enem izmed svojih komadov povsem nevede postavil definicijo »sodobnega« refrena, in sicer pravi: »Vam že grem na živce mal, ker sam / en part u komad dam. You dumb fuck! / (Kdaj bo refren?) Fuck refren! / ker ga komi čakaš in zato nič ne čuješ, / ka povem pred tem.« (1)

Mašila

Mašila so lahko samostalniki (draga), zaimki (tja), vezniki (in), členki (seveda) itd. To so sredstva, ki niso odvisna od pomena, temveč od mesta v nekem besedilu. V pesmih imajo vlogo ritmičnega zapolnila. Pojavljajo se tudi v ulični poeziji, kjer imajo oznako »filer« (ang. fill in: mašilo; to feel: čutiti). To besedo je mogoče razumeti na dva načina, saj imata angleška izraza, »fill in« in »to feel«, iz katerih bi lahko nastal leksem »filer«, podobno akustično podobo [fil (in)] in [(to) fi:], ki jo raperji pri nas večinoma izgovorijo površno [fil].

Če pomen besede »filer« povežemo z angleškim glagolom »fill in«, kar pomeni »vstaviti«, gre za zapolnjevalca vrzeli, mašilo. Kot mašilo se uporablja za doseganje »flowa« ali kot element za doseganje rime, ki izzveni zunaj konteksta. Oba tipa »filerja« sta umetna in nenaravna. Če med rapanjem v besedilu zmanjkata zlog ali dva, ju izvajalec nadomesti z medmetom v vlogi filerja. Lahko je torej beseda, ki nima nič skupnega z besedilom. Namen je obdržati ritem oziroma »flow«.

Primer:

Mel sm bereto nabito, yo, spodi v hlačah;
ti neki pogumn – haha – smrt za mamojebača.

V tem primeru najdemo dva filerja: »yo« in »haha«. Pojavita se kot ritmična elementa, nimata pa posebnega pomena, ki bi se povezoval

z ostalim besedilom. Druga možnost uporabe filerja je, ko ga avtor besedila uporabi za kreacijo rime. Ker ni v kontekstu, deluje prisiljeno.

Primer:

Mesto je v oblakih, stavbe kadijo k turki,
pesmi berem raperjem, znajdu sm se not v burki.
Nor sm, da ostajam, sred dvorišča spominov,
k v dnevih, k so bli, večkat usodo sm preklinjov.
Na balkonu pijem kavo, mam free abonma,
sosed ženo pretepa, hčerka pa naokol se kurbá.
V bloku ni sreče, vsak je zase pojav,
mt si bluzo z lukno sleče, mačka dahne: »mijav«.
Lačn jedu bi kruh, sam do kosti sm suh,
duša ranjena rojeva smrad mi izpod pazduh.
Votle oči steklene nosm na koncu prstov,
vest in lepe misli v tej bedi do krvi sm zbrcov.
Pravjo, da me vidjo, kako propadam,
padam čez klife veselja, v jezi not razpadam.
Klošar pros, da bi za flašo vina mu dou,
kdo bo mene poznou, k bom prosu za pomoč – yo!

V primeru najdemo filerje prvega (znajdu sm se »not« v burki; hčerka »pa« naokol se kurbá; vest in lepe misli v »tej« bedi; v jezi »not« razpadam) in drugega tipa (V bloku ni sreče, vsak je zase »pojav«, / mt si bluzo z lukno sleče, mačka dahne: »mijav«.; da bi za flašo vina mu »dou« /.../ k bom prosu za pomoč – »yok«).

Če besedo »filer« izpeljemo iz glagola »to feel« (čutiti), pomeni emocionalni učinek. Ni dovolj, da je dobro le besedilo, biti mora tudi dobro interpretirano. Pomembni sta tako vsebina kot tudi izvedba. Filerji so največkrat dobro in premišljeno izvedeni »punchi«, ki v poslušalcu prebudijo emocionalno reakcijo. Ta je lahko pozitivna (smeh) ali negativna (jeza, ogorčenje itd.). Ali je filer pozitiven ali negativen, je stvar subjektivne presoje, zato ni nujno, da bo ista fraza/»punch« dvema poslušalcema pomenil/-a isto vrsto in enako intenzivnost čustvenega odziva.

Punchi (angl. Punch Lines; udarci, verzi kot udarci s pestjo)

Metaforično bi »punch« lahko prevedli kot »besedna bodica«. To so žaljivke in so sestavni element raperskega besednega dvoboja oziroma »battla«. Pomembno je, da dvobojevalec drugega čim bolj užali oziroma

osramoti. »Punch« (ang. udarec) mora biti močna fraza v besedilu, ki je prodorna in vpliva na publiko. »Punch Line« (ang. verz kot udarec) zasmehuje nasprotnika, vključuje zanimivo, domiselno metaforo, primero, kreativno besedno igro, ali karkoli drugega, kar povzroči učinek na nasprotnika in publiko.

Primeri:

»Ne ga srat, ti nisi s pičko hodu, ti si s pičko shodu / in edina, k`si jo držu, je bla tista ob porôdu. / ... / [E]dini dan v letu, k maš ti jajca, je za Veliko noč.« (Dr. Linguist),

»[K]er pač si med visoko družbo sam po višini, / edin aplavz ti dožviš, k sam seb ploskaš v votlini.« (Sodnik)

Če »napadalec« izkoristi osebne značilnosti nasprotnika, se »besedni udarci« imenujejo »personals« (ang. prid. osebni)/personali/personalizmi.

Primer:

»Playback našigaš, zmer je smešno, / niti z bejbami na odru ne zgledaš resno. / ... / Sodeluješ z Alenko in ljudmi, kot je Oto. / A ne vidš osu, da jm delaš sramoto? / Mama slike prodaja, nj rajš tebe proda; / sj vrjetn bi te, ampak kdo hoče psa. / Sm šou na skret, sm pomislu na tebe, / na papir so besede padle same od sebe.« (Ali-En)

V tem tipu »udarcev« lahko pride do t. i. »dogovorjenih personalizmov«, kjer je »punch« prirejen. To se dogaja na »battlerskih« (ang. dvobojevalskih) turnirjih, ko morajo avtorji besedil nastopiti drug proti drugemu, čeprav so nekateri med njimi prijatelji. Ali avtor uporabi dogovorjeno ali spontano obliko »personalizmov« (ang. napadi na osebni nivoju), je težko določiti. Razumevanje bistva je odvisno od poznavanja skritega, okoliščin dogajanja.

Deliveri

Tudi »deliveri« lahko razložimo na dva načina. »Deliveri« je pri slovenskih raperjih že kar kalkirana beseda, ki izhaja iz angleškega samostalnika »delivery« (ang. dostava, prenos). Pri tem govorimo o posredovanju besedila publiku. Za ulično poezijo je zelo pomemben, saj lahko s slabim prenosom besedila pride do prekinitve povezave med interpretom in poslušalci. Medsebojna povezava pa je pri ulični poeziji tista vez, ki združi dva različna človeka v skupno čustvovanje, kot so: jeza, strah, trpljenje, žalost ali

ljubezen. »Deliveri« je sestavljen iz besedila, glasu, »flowa« in nastopa. Gre torej za elemente na različnih ravneh posredovanja in sprejemanja, vse od zapisa, glasu in ritma, do telesne govorice (sem sodijo gestika, mimika, telesna drža, kretnje). Ker je večji del »deliverija« odvisen od glasovne podobe, menim, da ga upravičeno lahko uvrščamo med glasovne figure.

Po drugi razlagi je »deliveri« prehod iz uvodnega v osrednji del komada, v kitico ali »part« (ang. del). Če je ta prehod izpeljan kreativno, rečemo, da je »deliveri« uspešen. Kadar »deliveri« razumemo na ta način, gre za ujemanje besedila, glasu in glasbene podlage. Ti elementi se povežejo na nove in inovativne načine, ki presenetijo. Klasično izpeljan »deliveri« je, če izgovori raper zvočnik, ki stoji na začetku besede, točno ob udarcu bobna, ko je hkrati izveden tudi akord basovskega instrumenta – tradicionalno se pri glasbenih podlagah ulične poezije uporabljajo klaviature.

Shema stilističnih sredstev v ulični poeziji

RIMA	Gledam kralje ulice ležat na <i>cesti</i> , nosjo v seb spoštване, tega čutt ni med <i>mesti</i> .
MULTIJI	Ker sem <i>prijazn</i> , mi pravte, da sm <i>blazn</i> , za <i>kazn</i> se plazm, <i>razn</i> k`me date od misli <i>narazn</i> .
METAFORE (METE/METZ/ METS)	Srce je ritm mašina, usta megafon, žile so kabli, lajf mešalka, misli gramofon.
SIMILES (PRIMERE ALI KOMPARACIJE)	<i>Ujet v času kot prah antikvariata</i> , za sanjski svet je <i>pesem kot zelena karta</i> .
PUNCHI (UDARCI)	»Vozm automatic flow, ti ga peleš na pedalak« (Locky, <i>Hip-Hop</i>)
WORDPLAYI	<i>Modri</i> učitelj pod <i>modrim</i> nebom leži, ne uči več teorije, beži pred <i>modrimi</i> možmi.
FLOW ²¹	/
REFREN	»Zakaj bi ženska rada, tisto česar nima, sedi v sobi, kadi, v solzah dela srčke z dima; vsak večer prelista, vse njegove pesmi, v tišini tko poslušā, kaj povedu ji bo pesnik.« (Locky, <i>Ni</i>)
FILER	»[L]e ^g a, limam rizle, /.../ cene rastejo, <i>le^ga</i> , plače so pa iste. /.../ [P]a dej poglej zdej, če dilaš, mej kej / od tega, <i>le^ga</i> , ne pa, da se skrivaš ko je pay day.« (Ghet v Mrigo & Ghet 5)
DELIVERI	/

Primerjalna shema stilističnih sredstev

POEZIJA	ULIČNA POEZIJA
RIMA ALI POLNI ZVOČNI STIK	RIMA
moška, ženska, tekoča rima	enojna, dvojna, trojna rima
/	MULTIJI
METAFORA ALI PRENOS	METAFORE (METE/METZ/METS)
PRIMERA ALI KOMPARACIJA	SIMILES (PRIMERE ALI KOMPARACIJE)
/	PUNCHI (UDARCI)
BESEDNA IGRA ALI PARANOMAZIJA	WORDPLAYI
METRUM	FLOW
REFREN ALI PRIPEV	REFREN
MAŠILA	FILER
/	DELIVERI

OPOMBE

¹ Znotraj hip-hop kulture obstaja subkultura, imenovana rap. Gre za angleško kratico, ki pomeni ritem in poezija (»rhythm and poetry«). Ker so izvor, in tudi nadaljnji razvoj, rap glasbe mestne ulice, se je zanjo v anglosaškem svetu razvila oznaka »street poetry«, kar prevajam kot »ulična poezija«.

² Pod besedno zvezo »tradicionalna poezija« razumem poezijo, ki sledi metričnim shemam.

³ V članku so nekatera poimenovanja zapisana v angleškem jeziku, saj ulična poezija izvira iz angleško govorečega sveta. Angleški termini so med mladimi tako poznani, da jih ne prevajajo oz. uporabljajo kalke.

⁴ Ko se besedilo uglasbi, se posamezni zlogi izgovorijo v istem trenutku, kot udari boben. Ker ta nastopa v tipičnem štiričetrtinskem taktu/baru, en bar v podlagi je enak enemu verzu v besedilu, spominja na metrum.

⁵ Posebna podtipa zaporedne rime sta parna zaporedna rima (aa-bb) in pretrgana rima (a-b-c-b).

⁶ Posebna podtipa prestopne rime sta verižna rima (a-b-a-b-a-b-a-b) in povratna rima (a-b-c-a-b-c).

⁷ Edwards navaja, da avtor ulične poezije lahko uporabi dve vrsti asonance: »vowel sound rhyme« (ang. samoglasniška rima) ali »bending words« (angl. prepletanje besed). (84–85) Drugače povedano, ulični pesnik lahko uporabi čisto ali pravo asonanco (ujemanje vokalov in njihove dolžine ter širine) in nečisto ali nepravo asonanco. Slednja nastane z uporabo besed, ki vsebujejo podobne, ne enakih (!) vokalov. Ulični pesniki pri interpretaciji take besede izgovorijo na način, da vokali zvenijo podobno (gre za spremembo v naglašenosti/nenaglašenosti vokala, kvantitete in kvalitete). Primer iz angleščine: »arms / Mom`s« (Edwards 85)

⁸ Tudi v razpravah o tradicionalni poeziji se obravnava problematičnost glagolskih rim. Tako verzologi pišejo: »V slovenščini in mnogih drugih jezikov se glagolske končnice po-

gosto medsebojno ujemajo, zato so glagolske rime znamenje pomanjkanja občutka za pesniški jezik.« (Novak, *Zgodovina* 28), »Med vsemi besednimi družinami je zaradi sovpadanja končnic glagole v slovensščini najlaže rimati, rime, ki so prelahke, pa so pomensko – in torej tudi zvočno – revne.« (Novak, *Kosovel* 10) in »v nekaterih obdobjih so glagolske rime (ločili : združili) sprejemljive, v drugih manj« (Sonjkin 124).

⁹ Angl. car [kar]; sln. avto.

¹⁰ Kadar avtor verzov ni naveden, je to avtor tega članka.

¹¹ Poimenovanja različnih tipov multijev (večkratnih rim) so ustvarjena po analogiji z imeni za figure ponavljanja.

¹² Ta se pojavlja v poljubnih zaporedno nizajočih se realizacijah.

¹³ Kot primer navajam naslednji verz: »Prst je v šivanki, ko delo dela tkalko.«

¹⁴ Na tem mestu gre opozoriti na rabo izraza »prisposodba« tako za metaforo (Gantarjev prevod Aristotelove Poetike) kot tudi za primerovo ali komparacijo (Ocvirk).

¹⁵ Pri tem se sklicujem na pred tem omenjeno Ocvirkovo definicijo.

¹⁶ Tradicionalna poezija se nagiba k večpomenskosti, zato je neredko tudi motivno območje primerjalne besede precej odmaknjeno od motivnega območja primerjane besede, česar pa pri ulični poeziji večinoma ne moremo trditi. Razlog je v različnem namenu teh dveh tipov poezije. Medtem ko je namen prve notranje bogatiti in plemeniti duha, je namen druge afektiven (trenuten in močno čustveno obarvan) prenos informacij na poslušalca.

¹⁷ Najprej se je potrebno zavedati, da v okviru ulične poezije govorimo o dveh vrstah ritma: primarnem, to je ritmu zapisane besede, in sekundarnem, ki je ritmu govorne besede. Pri izvajanju ulične poezije se sicer pojavlja menjavanje naglašanih in nenaglašanih zlogov, kar je tudi primarna lastnost govorne besede, vendar to menjavanje ni enakomerno, kakor to velja za metrum. Zaradi podobnih, a ne enakih, intervalov flow spominja na metrum, a ga ne dosega. Vzrok lahko najdemo v spremembi hitrosti interpretiranja, kar je posledica preskopi ali prenasičenih verzov, in v rabi neenakomerno naglašanih besed.

¹⁸ Pravilo velja za primer, ko avtor (tvorec) namerno krši ritmični sistem glasbene spremljave in ta kršitev ne predstavlja osamljene pojavitve, saj bi šlo v tem primeru za napako.

¹⁹ Anomalija se kaže v nenadni spremembi ritma. Nanj lahko vpliva večje ali manjše število besed v verzu, zategovanje (daljšanje dolžine) vokalov, menjava naglasnih pozicij in dodatno poudarjanje vokalov v besedah.

²⁰ »Nujno reposlušanje« je učinek, ki ga sproži zvok, ko vpliva na miselne receptorje v možganih. Glasba na ta način postane »možganski fix (angl. mamilo)«, ki v poslušalcu vzbudi željo po ponovnem poslušanju.

²¹ Flow in deliveri uvrščam med stilistična sredstva, ker sta na meji med literarnim in zvočnim medijem. Pri izvajanju/odrski interpretaciji se literarni medij teatralizira, a je temeljni predmet še vedno literarno besedilo, od katerega sta med drugim odvisna tako flow kot tudi deliveri. Lahko bi ju poimenoval tudi performativni figuri.

VIRI IN LITERATURA

Alen feat Zlatko & BMD. »Prva runda.« 2012.

Ali-En. »Plestenjak.« *Leva scena* (audio kaset). Ljubljana: Mačji disk, 1994.

Bradley, Adam. *Book of Rhymes; The Poetics of Hip Hop*. USA: BasicCivitas, 2009.

Cankar, Ivan. »Vzduh opójen težák«. *Erotika [elektronska izdaja]*. Omnibus, 2001.

Dr. Linguist. »Decapitator diss.« 2006.

Edwards, Paul. *How to rap : the art and science of the hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

Ghet. »Z bloka snajper.« *Ghetbangarap (mixtape)*. Velenje, 2012.

- Kmecl, Matjaž. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Zavod SR Slovenije za šolstvo, Založba Borec, 1977.
- Locky. »Hip-Hop diva.« 2009.
- Locky. »Ni več placa za poete.« 2010.
- Locky feat Svenson. »Komedijska del Arte.« 2011.
- Mirko. »Mikrofon tehnik.« *Borec v meni*. Novo mesto: Samozaložba, 2011.
- Mrigo & Ghet. »Poveljenju.« *Mrigox 'n' Ghet bitz*. Velenje: Samozaložba, 2011.
- Murn, Josip. »Pomladanska slutnja.« *Pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1979.
- Novak, Boris A. *Oblike sveta*. Ljubljana: Založba Mladika, 1991.
- Novak, Boris A. »Zgodovina rime in njena kriza v sodobni poeziji.« *Primerjalna književnost* 33.3 (2010): 27–53.
- Novak, Boris A. »Kosovel, velik pesnik in slab verzifikator.« *Primerjalna književnost* 28. Posebna številka (2005): 7–17.
- Ocvirk, Anton. *Literarno delo in jezikovna izrazna sredstva*. Ljubljana: DZS, 1981. (Literarni leksikon 11).
- Pate, Alexs. *In the Heart of the Beat; the poetry of rap*. USA: The Scarecrow Press, Inc., 2010.
- Prešeren, France. »Sonetni venec: Obdajale so utrjene jih skale.« *Pesnitve in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.
- Prešeren, France. »Sonetni venec: Vihárjev jeznih mrzle domačije.« *Pesnitve in pisma*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971.
- Rock, Chris. »Stand Up; Defending rap music.« [video] Never Scared. HBO, 2004.
- Sodnik. »Doup diss final.« 2006.
- Sonjkin, Viktor. »Kettejev sonetizem.« *Jezik in slovnstvo* 41.3 (1995-96): 119–128.

The Stylistics of Street Poetry

Keywords: street poetry / rap / stylistic elements / rhyme / rhythm / puns

This article focuses on stylistic elements and their occurrence in traditional and street poetry. Over the years, street poetry has shaped its own Slovenian terminological system, in which some stylistic elements are the same as in traditional poetry (*refren* ‘refrain’, *metafora* ‘metaphor’), whereas others are the same, but bear a different name (*besedna igra* vs. *wordplayi* ‘wordplay’; *primera* vs. *similes* ‘simile’; *moška, ženska, tekoča rima* vs. *enojna, dvojna, trojna rima* ‘masculine, feminine, and dactylic rhyme’; *mašila* vs. *filer* ‘filler’), are similar in both types of poetry (*metrum* vs. *flow* ‘meter’), or are only typical of traditional poetry (*carmina figurata*) or street poetry (*filer* ‘filler’, *deliveri* ‘deliveries’, *flow*, *punch*, *multiji* ‘multis’). It has been established that in street poetry the majority of stylistic elements are simpler than in traditional poetry. Rhyme in street poetry is traditionally consecutive or folk-like and assonance hardly exists at all. It all seems that tradition continues in this regard. To make things easier to understand, two tables are added at the end of the article; the first one shows the stylistic figures used

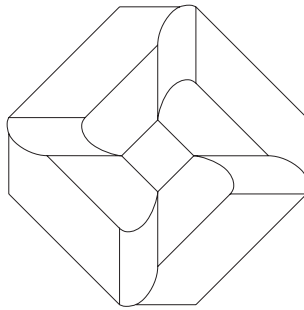
in street poetry, and the second one compares the stylistic elements of traditional and street poetry. This is followed by the conclusion that, despite its “primitive” nature, street poetry is part of poetry in the broader sense. However, it cannot be placed at the same level as traditional poetry, just as this is not possible, for instance, for pornographic poetry, bathroom poetry, or marketing poetry.

Februar 2014

Tematski sklop

Uredili

Darja Pavlič in Jelka Kernev Štrajn



Koncepti realnega skozi eksperimentalno poezijo. Uvod v tematski sklop

Darja Pavlič

Izraz eksperimentalna poezija, o katerem ni splošnega konsenza, a je mogoče z njim zaobjeti poezijo od modernizma preko postmodernizma do sodobnosti, izpostavlja vlogo eksperimenta pri organizaciji pesniških besedil. Nanaša se na kršenje uveljavljenih slovničnih pravil, uporabo različnih tipografij in tehničnih sredstev za produkcijo znakov (od pisalnih strojev do pametnih telefonov), raziskovanje zvoka, vključevanje vizualnih elementov, performativnost itd. Eksperimentalna poezija je zavezana izbranemu konceptu in ideologiji, za njene najbolj radikalne oblike pa je značilno, da se odrekajo referencialni funkciji. V pričujočem tematskem sklopu smo k sodelovanju povabili avtorje, ki so sodelovali na mednarodnem simpoziju »Koncepti realnega skozi eksperimentalno poezijo« (Škocjan – Ljubljana, 17.–21. maj 2013), kjer je bilo eno izmed izhodiščnih vprašanj (oblikovano sklicujoč se na Jakobsonovo definicijo pesniškosti), kaj se zgodi z besedami, ko jim priznamo lastno težo in vrednost – ali so še (lahko) namig na stvarnost? Razprave odgovarjajo pritrdilno, pri čemer nekatere opozarjajo, da je ukvarjanje z materialnostjo znaka samo ena izmed pojavnih oblik eksperimentalne poezije. Pesniški eksperimenti se pojavljajo v različnih družbenih in političnih kontekstih, po navadi so kritični do uveljavljenih institucij in ideologij, vendar tudi sami niso imuni na pasti komercializacije.

Na to posebej opozori **Miško Šuvakovič**, ko zapiše, da vsak uspešen upor postane tržna vrednost v glavnem toku kulture. Eksperimentalna umetnost ustvarjanje umetniških del nadomesti s procesom raziskave, ki vodi proti neznanemu in nepričakovanemu, in sicer v tradicionalnih in novih medijih, pa tudi v človeških odnosih. Eksperimentalna umetnost (kamor sodijo vizualna, prerformativna, novomedijska umetnost in literatura) je bodisi poseben vidik avantgard ali širši koncept, ki poleg (zgodovinskih) avantgard obsega neo-avantgarde, post-avantgarde in sodobno umetnost po letu 1990.

Za **Iztoka Osojnika**, ki se v svojem prispevku osredotoči na slovensko poezijo poznih 60-ih let 20. stoletja, je eksperimentalna poezija dogodek odprtosti biti in s tem konstruktivna alternativa neoliberalnemu nihilizmu.

Avtor posebej poudari, da sta Aleš Kermauner in Iztok Geister razvila poezijo golega označevalca in se otresla tradicionalne poezije pomena. Ne zanima ju več vsebina ali pomen, temveč se osredotočita na samega označevalca, na črto, črko ali besedo.

Da je neoavantgarda iz 60-ih let 20. stoletja najradikalnejši del v tradiciji konfrontacije s pomenom, trdi tudi **Jelka Kernev Štrajn**. Eksperimentalna poezija nasploh je po njenem mnenju tista poezija, ki ne ubeseduje samo zahteve po transformaciji sveta (tj. institucij) in posameznika kot sprejemnika poezije, pač pa tematizira tudi epistemološki prelom (tj. opustitev reprezentacije). Slovensko eksperimentalno poezijo izenači z zgodnjo fazo neoavantgardnega gibanja OHO. Prav v ohojevski poeziji se je namreč zgodil dokončen razpad ne le pomena, stavka in besede, ampak tudi črke, črte in vsakršne poteze, dokler ni v njej prevladala topografskost in celo ikonoklastičnost.

S poezijo slovenske neoavantgarde se ukvarja tudi **Darja Pavlič**, vendar njena analiza izbranih pesniških besedil pokaže, da gre za različne stopnje in načine ukinjanja referencialne funkcije. Besedam ne moremo pripisati pomena, kadar jih ne moremo povezati z referenti (kar se dogaja v primeru izmišljenih besed), kadar ne prepoznamo njihove rabe oz. igre, v katero so vključene (zaradi sintaktičnih nepravilnosti ali semantičnih anomalij), ali če je pomen odložen, ker je v ospredju igra označevalcev.

Natančna analiza Kosovelove pesmi »Krvaveči vrelec«, ki jo je opravil **Ravel Kodrič**, razkriva vire, iz katerih je klasik slovenske eksperimentalne poezije sestavil premišljen kolaž. Ne gre za poljubno izrezovanje, ampak za tankočutno odbrane časopisne naslove, pri čemer pridejo do izraza pojavi, ki so zaznamovali Kosovelov čas. Pesnik nestrpnost do razmer v družbi (v prvi kitici) in politiki (v drugi kitici) preusmeri v tematizacijo lastnega poslanstva.

Kot opozarja **Catherine Wagner**, predstavniki novejšje eksperimentalne poezije v ZDA kažejo malo interesa za raziskovanje materialnosti jezika in njegovih odnosov do družbenih in političnih struktur. Bolj jih zanima, kako je literarna dejavnost konstruirana in vpeta v institucije. Pesmi raziskujejo, v kakšnih družbenih okvirjih so napisane, objavljene in predstavljene, zato je mogoče govoriti o družbenem obratu. Glavni pesniški postopek konceptualistov in flarfistov je – tako kot v Kosovelovih kolažih – prisvajanje gradiva.

Prispevek **Dubravke Djurić** je zasnovan kot primerjava med sodobno ameriško poezijo in dogajanjem v postjugoslovanskih prostorih, pri čemer se pokaže, da je center v nasprotju s pol-periferijo sposoben oblikovati različne vzporedne pesniške svetove. Radikalna, avantgardna, eksperimentalna, inovativna poezija je v ZDA pomemben del sodobnih pesni-

ških praks in ima svoje mesto v glavnem toku, medtem ko ima v majhnih kulturah vlogo »varnega prostora« zunaj glavnega toka poezije.

Eksperimentalna tradicija znotraj glavnega toka poezije obstaja tudi v Veliki Britaniji, ugotavlja **Fiona Sampson**, in podobno kot v ZDA deluje na konvencionalne načine: ima svoje založnike, kritike in zagovornike, poučujejo jo na univerzah. V sodobni Britaniji soobstaja toliko različnih poetik, da bi težko našli vladajočo, ki bi jo bilo treba izzvati. Avtorica izpostavi beatniško tradicijo, vendar opozarja, da se v Britaniji s pojmom eksperimentalno ne označuje poezija, ki sledi tej tradiciji, ampak poezija, ki prelamlja s slovničnim »realizmom«.

Razprave, zbrane v tem tematskem sklopu, torej opozarjajo, da je s pojmom eksperimentalna poezija mogoče označevati različne pesniške prakse. Eksperiment se sicer lahko izteče v maniro in tržno blago, toda v svoji živi obliki je nenehen proces, ki preoblikuje predstave o tem, kaj je poezija in kakšna je njena družbena vloga.

Beyond Paper: Postmedia and Experimental Art

Miško Šuvaković

Faculty of Music in Belgrade, University of Arts in Belgrade, Kralja Milana 50, Belgrade, Serbia
miodragsuvakovic@gmail.com

My intent in this paper is to elaborate on the general concept of 'experimental poetry', its potential application in interpreting poetry as an experimental artistic practice, and to highlight some specific situations in postmedia and flexible work in art, subverting the boundaries between poetry and the visual arts, that is, between society and culture.

Keywords: avant-garde / avant-garde art / poetry and visual arts / experimental poetry / neo-avantgarde / post-avantgarde / postmodernity / art and society / intermediality

The Experiment and the *New*: Contexts

The concept of research emerged in modern art when it seemed as if the poetic platforms of creativity as a technical craft had been exhausted. In art, research is viewed as an *open activity* that characterises working in art:

The important difference between research and non-research art therefore seems predicated on the fact that non-research art sets out from established values, whereas research art seeks to establish those values and its own self as a value. Indeed, the first aesthetics that dealt with the very problem of art and its place among the activities of the spirit were born when art was first posited as research and when it first undertook to explore itself. (Argan 154)

Artists act, the bounds of their activities are consciously marked, although not every step in their activities, i.e. research, can be envisioned and they face discovering and choosing new domains of action. Research in art is often posited as a heuristic procedure. Heuristic is a self-motivated type of research that, in the absence of a precise programme or algorithm of research, proceeds from one instance to another, using the method of trial and error. Therefore it denotes the principle of researching/exploring, in the sense of a creative programme. Heuristic research/exploration treats the totality of reflecting and the procedures of seeking and finding new, i.e. authentic realisations or possibilities of producing a work of art. Heuristic research accepts in advance the possibilities of failure, error, fallacy, illusion, and mistake. Its procedure does not rest on a system of

rules, but on discovering, confirming, and rejecting what has been accomplished. Art is thereby reoriented, away from 'creating works of art' (Heidegger's *Ge-Stell*) into the world and toward an uncertain *quest* or *research* leading toward the unknown and unexpected – authentic and new – in both traditional and new media, as well as in human relations, which are established in art (Heidegger 302). Research highlights the retreat from creating *works of art* (*techne + poiesis*) toward the concepts of *artistic projects*.

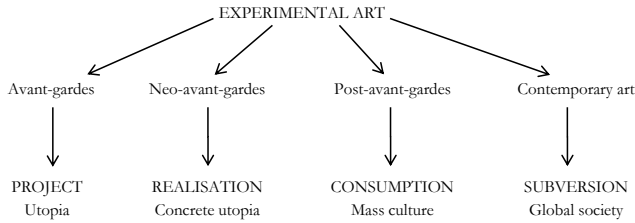
The concept of research emerged as the basis for the establishment of the concept of experimental art, i.e. art that supplants creating artworks with the 'process of research', leading toward new perceptions, experiences, knowledge, and statuses of art in the field of the aesthetic, cultural, and social. Experimental art thus emerges as a planned and organised research situation leading toward 'the artistically new'.

In principle, the concept of experimental art is historicised in two ways.

Experimental art is an aspect of the *avant-gardes*. In that sense, one might say that *avant-garde* (or *vanguard*, in English) denotes any super-style, radical, excessive, critical, experimental, projective, programmatic, and inter-disciplinary practice in art. These terms determine the character of the *avant-garde* and complement one another. For instance, the radicalism of *avant-garde* artists appears in their rejection of traditional art, bourgeois culture and society. Excessive practices are those whose phenomenality, appearance, sense, and meanings provoke and shock bourgeois society. Those excesses may be aesthetic, moral, or political. Excess has often been an artist's ideologically inarticulate gesture that determined her/him as an exotic social individual to whom anything was allowed (the artist as a bohemian). By assuming a critical and political status, excess has become a thoroughly planned procedure meant to provoke and destroy the autonomy of modernist art and bourgeois culture. The experimental status of *avant-garde* art suggests that the object of artistic work is not the creativity of an artisan or the production of an artwork, but to explore and change the nature of art. *Avant-garde* art strives for a complete transformation of art, culture, and society, and therefore has a projective character. The notion of the project determines the sense of *avant-garde* activism, in terms of ideology, values, and meanings. The concept of optimal projection was developed by literature historian Aleksandar Flaker (Flaker 107–113). Optimal projection denotes moving and choosing the optimal variant of one's artistic work in overcoming social reality. The *avant-garde* is inter-disciplinary, because *avant-garde* artworks are not made within the confines of determined and autonomous media and disciplines. Rather, they are made by transgressing, critiquing, and destroying the boundaries of media, disciplines, and genres of art. *Avant-garde* work in art either pinpoints the

boundaries of media (from impressionism to abstract art), or transgresses them, producing citational, collage, assemblage, and readymade objects, situations, events, and textual structures (Dada, constructivism).

Otherwise, the concept of experimental art is also posited as a more general concept than the avant-garde, in which case it signifies various artistic practices from the long 20th and early 21st century that pursue research and critical work in the virtually infinite domain of the hybrid and flexible possibilities of contemporary art, culture, and society. The diagram below may serve to demonstrate this complex construct:



In other words, the concept of ‘experimental art’, as a more general concept of research artistic practice, refers to various research, critical, and inter-disciplinary practices, which I chose to classify in four potential formations.

Avant-gardes or, more precisely, historical or early avant-gardes (*c.* 1900–1933) are characterised by explorations leading toward a project (utopian draft) of a future or ideally imagined modern art, culture, or society. The avant-garde is thus almost literally the vanguard or reconnaissance patrol of modernism, that is, avant-gardes are an expression of a radical modernisation. They perceive the new (the novel, novelty) as genuinely new, anticipated and craved.

The neo-avant-gardes (*c.* 1949–1968) which may be conceptualised as a critique and overcoming of Cold War, established high modernism, by means of multimedia, pro-science, and political explorations of its antagonisms and limitations. The neo-avant-gardes already belong to ‘the tradition of the new’. They were an expression of the intent to realise the new there and then – for instance, the concrete utopianism of neo-constructivism. That is, the neo-avant-gardes subvert the ‘canonisation of the new’. The new, losing its novel character due to its modernist canonisation, becomes subject to subversive and critical work on the part of artists (Neo-Dada, Fluxus).

The concept of ‘post-avant-garde’ (after 1980) points to postmodern, that is, postmodernist artistic practices, which recycle or simulate strategies of experimentation, transgression, and critical provocation under the conditions of the post-modern mass market and popular culture. In ad-

dition to 'post-avant-garde', one also encounters the terms 'retro-avant-garde' and 'post-pop'. Retro-avant-garde signifies a variety of retro approaches that signify, under 'post-modern plural conditions', the recycling of clichés or *stylistic patterns* of the avant-gardes and neo-avant-gardes, as well as, certainly, various modernist samples, ranging from *Fin-de-siècle* clichés to those of the roaring '20s and the gloomy '30s to the cliché of the Cold War '50s. Post-pop signifies tactics of appropriating and simulating popular and/or mass culture in experimental art and its orientation toward the contemporary everyday. The new emerges against the backdrop of the 'tradition of the new', which has become one of the old or completed traditions of modernity and modernism.

The term 'contemporary art' signifies post-media, critical, subversive, and politicised artistic practices in the age of global transitions, so to speak, after post-modernity. These practices unfolded in the antagonisms of the 1990s global transition societies and continue to unfold under the conditions of the economic crisis characteristic of post-2000 neoliberal capitalism. These practices are closer to the flexible, production technologies of mass media culture than they are to traditional artistic or literary mediums. The term 'contemporary' signifies that which is taking place in the present and reflecting and problematising the actuality of geographic areas. Experimentality no longer denotes the diachronic moving of borders from the mastered toward the new, but a synchronic re-examination of the conditions and circumstances of geographical and global contemporaneity itself, in relation to the media, political, cultural, aesthetic, and, although quite rarely, the traditionally artistic. Furthermore, today's totalising economy and its corresponding global culture have posited the 'new' as a temporary market quality. Quite quickly, the plurality of the new is replaced by the plurality of the newer still. This generates a staggering hyperproduction of the new and its totalising, almost instantaneous global supply. Contemporary art, dealing with contemporaneity, is at the same time the new mainstream (the undisputed style or cliché of the actualisation of time and space) that affirms the neoliberal conditions and circumstances of social reproduction and subversions of the dominant representations of the market's power. But paradoxically, if successful, every rebellion transforms into a market value of mainstream culture.

Medium, Media and Postmedium

The contexts described above (the avant-garde, neo-avant-garde, post-avant-garde, contemporary art) enable locating the widest possible array of conditions for extremely varied experimental artistic practices that all stem

from the visual arts, performing arts, new-media arts, and, certainly, literature. This concerns the hybridisation of the traditional and homogeneous disciplines of art and their expansion into the open field of experimentation, inter-disciplinary, and inter-media crossing between various domains of art and culture. For instance, letterist, concrete, and visual poetry stepped out of literature and into the field of the visual, performing, and media arts. This was a move out of the verbal, literary text, toward the visual poetic text (for instance, Jiří Valoch, *Optical Poem*, 1966). Conceptual art abandoned the stable boundaries of painting and sculpture as mediums. Visual artists moved into the field of theoretical competence of the humanities, the philosophy of language and society, and, often, literature (poetry, prose, essay writing). A famous example is an essay by the Art&Language group (Art&Language 31), which discusses the situation of mounting an essay on essay writing on a museum or gallery wall. An entirely indeterminate and expansive field of textual-visual productions may be surveyed from dada (Schwitters, Picabia) and surrealism (René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1929), via Neo-Dada and Fluxus, to conceptual art and post-modern and contemporary practices (Joseph Kosuth, Robert Barry, Barbara Kruger, Jenny Holzer). Most of these works inhabit the extra-disciplinary domain of visual-textual experimental or critical exchanges and constructions (Selby).

Turning now to the work of art in poetry, we may introduce certain conceptual delineations. I will outline those delineations by progressing from the written record of the poetic text (in phenomenological terms, from the paper bearing the inscription of the poetic text) and from collecting poetic texts (written records or imprints on paper). Such a move takes one toward the body of the book (in phenomenological terms, from the zero body of paper to the full body of the book) and then on to the transformation of poetic text into an object, situation, or event. Let us look at the table below:

From technical support via medium to media	Paper
From technical support via medium to media	Book
Media	Book <i>qua</i> object, installation, event
Media	Object
Postmedia	Installation
Medium	Sound
Postmedia	Event
Postmedia	Text and Image
Media	Screen
Postmedia	Web/Network

The left column introduces the general conceptual identifications of different technical mediators: technical support, medium, media and post-media. Each of those terms has a multitude of meanings and conditions of use; therefore, I will redefine them with specific uses in the context of the present discussion and connect them to the terms in the right column. The right column represents very specific and concrete tools in artistic communication, for example: paper, book, object, instalation, sound, event, text, image, Screen, web-network.

Technical support denotes various means of creation, production, communication, and presentation, which are used to make, present, communicate, and exchange works of art/literature; those means do not constitute the character of an artwork, but make it accessible in the conventional sense of reception. In other words, a 'technical means' is not an integral part of the work, but only its necessary agent, whose phenomenal characteristics do not constitute the work's aesthetic, poetic, or artistic character. In yet other words, we may read a poem by Petrarch or Haroldo de Campos from a small or large book, a luxurious volume using 120-gsm paper, or a cheap volume using 60-gsm paper, etc. The only thing that matters is that the imprint has to be technically adequate, legible, but legibility is not part of the intent of Petrarch's or de Campos's poetry. Legibility goes without saying, as a necessary technical prerequisite for communicating a poetic text that is not equivalent to the imprint itself.

'Medium' is a problematic term. Entirely joking, I might say that it denotes people endowed with extraordinary supersensory abilities that enable them to communicate with beings beyond our world of experience. In the present context, however, that is not the meaning of 'medium' I have in mind. In the context of this discussion, the term signifies the totality of all material conditions and aspects, i.e. things that are required in the production, emergence, exchange, and communication of a work of art as such in the artworld, culture, and society. A medium is much more than technical support, because it includes a complex poetic and aesthetic relationship with technical support. For example, the medium of Petrarch's poetry comprises his internal life, the Latin language, the spoken and written language of renaissance Florence, as well as the multiplicity of possible modes of reciting his poetry out loud and to oneself, and writing his poetry by hand on a suitable surface or printing it mechanically, or, nowadays, presenting it using any means of presentation whatsoever (ranging from printed to onscreen and audiovisual images). All of this is further complicated by adding possible techniques of translation from one language into another that are built into the medium characteristic of his poetry. By contrast, a concrete poem by de Campos (for instance, *fala / prate / cala /*

ouro...), in addition to all the aspects of medium that Petrarch's poetry has, also bears certain characteristics of the visual. Its visuality is a constitutive aspect of its medium, as poetically relevant as is the role of linguistic language. In Petrarch's poetry, the visual has no such import, that is, it is only a necessary condition for the legibility of an inscription whose messages and aesthetic characteristics are not an effect of that legibility. By contrast, de Campos's poetry 'works' with the relationship of legibility and visibility as constitutive aspects of a work of poetry. It may be noted that the concept of medium also includes the conditions wherein a work comes into being, those of communicating, i.e. exchanging the work, as well as those of its reception. In literature, the medium of poetry often also includes aspects that are not in the work itself, but relate to the receiver (reader, listener), who memorises the work, with her/his potential abilities to reproduce it in her/his memories, writing, or oral communication.

'Media' are technical means built in and presented as a constitutive poetic and aesthetic aspect of a work of art. A 'technical means' is not auxiliary support, as in the literal usage of the term, but an important demonstrative aesthetic and poetic aspect of a work of poetry, which means that it is constituent of the work, which also shows and problematizes it. Marshall McLuhan's well-known phrase, „The medium is the message“ (McLuhan 7), states that the medium is embodied in the message. In other words, the totality of all material conditions and circumstances is embodied, i.e. demonstratively materialised in the message (a work of poetry). If the totality of all material conditions is reduced to 'technical means' and 'technical support', then one may say that the media of art is an applied technical means problematised and thematised by means of a poetic work of art. For instance, the Russian avant-garde (e.g. Alexei Kruchyonikh, Olga Rozanova, *Universal War*, 1916), Slovenian reism (e.g. I. G. Plamen, *Embrionalna knjiga*, 1968), and German conceptual art (Franz Erhard Walther, *Large Cloth Book*, 1963–1969) treated artistic poetry books as a medium to be explored in artistic research and used to present that research. Russian avant-garde books explored the relationship between verbal and visual technical means (means of support), which constitute the expressive (sensory/aesthetic) properties of a book. A book is not an 'agent', but the content of, communication. In Slovenian reism and especially in *Embrionalna knjiga* (The Embryonic Book), the poetry book itself was the object of a phenomenologically motivated exploration of the 'character of the book as a medium' and the 'boundaries of the book as a medium'. As for Franz Erhard Walther, his *Large Cloth Book* is a sizable object, produced in the form of a book comprising 68 pages. It is used as an unexpected space for putting performing bodies into specific relations.

The book as a medium of research is thereby brought to the performing 'condition of a postmedium'.

The postmedia artistic or poetry practice may be interpreted as a hybrid linking of various artistic, poetic, and extra-artistic phenomena in the presentation of political, aesthetic, ethical, and poetic/artistic ideas. Postmedia works are poetic/artistic or aesthetic events realised as objects, installations, performances, that is, appropriations of extra-artistic objects, situations, events, institutions, and modes of behaviour, that is, data aesthetics or documentary practices. My preferred term, 'postmedia artistic practice', is indebted to the term 'the post-medium condition', developed by American theorist and art historian Rosalind Krauss ("A Voyage" 32 and 45; *Perpetual* xii and 89). The difference between her usage of the term 'the post-medium condition', itself indebted to Lyotard's 'postmodern condition' (*la condition postmoderne*), and my own construct is that my construct does not engage in a comparative polemic concerning the importance and value that the medium and media may have as opposed to the postmedium and postmedia in the phenomenological-aesthetic sense, but merely describes the condition of the contemporary hybrid artistic and poetic practice, no longer predicated on the traditional modern mediums and media of poetry, the fine and the visual arts. These are hybrid artistic practices that traverse various formats of performing poetic, artistic, and aesthetic concepts, stances, discourses, and apparatuses. The traditional and modern poet or artist was determined by a 'specialised poetic ontology', which was essentially determined by the *nature* of her/his preferred medium or media (painting, poetry, prose, photography, theatre, film, etc.). The contemporary artist and/or poet addresses the *format* whereby his ideas (concepts, stances, discourses, and apparatuses) are realised. In other words, before, one was an artist or poet by virtue of using a certain medium or media in a canonical or individual way. Today, by contrast, artists or poets are identified as such regardless of the medium or media they employ. They select the best suited format for realising their ideas and introducing them into the field of social or cultural contexts. The concept of format refers not to a 'poetic ontology' that determines an artist, but to her/his strategy of acting in art, culture, and society. In contemporary art and poetry, strategy takes us from 'style' toward a 'political platform'. Therefore, the *format* is not a necessary way of creating or expressing, but a disciplinary or inter-disciplinary set of modalities for realising artistic and poetic ideas, selected from one instance to the next. Such a set of modalities may rest on the medium or media of a particular discipline of art, or on inter-disciplinary moving between various disciplines of art, as well as on media from other cultural and social practices (bureaucracy, politics,

social work, creative industries, mass media, everyday forms of life, etc.). A format is not an artist's or poet's choice of a specific poetics of art/poetry, but a real or ostensible choice of performing a politics of art/poetry.

There are many examples of postmedia artistic and poetic practices – here are some of them! Bálint Szombathy has realised 'found poetry' (*Found Visual Poems: Rock Letters*, 1976). These are works of poetry realised in the format of land art. Szombathy looked for rocks in the ground and used them to produce letters in it. The resulting work is located outdoors (Pico del Teide, Tenerife). In the world of art, Szombathy's work of poetry is present by means of photo-documents.

In 1970, the Bosch + Bosch group performed *Art*, an interventional poetry action. They used cardboard to make the letters A, R, and T, and installed them outdoors, on the ground or in water.

Visual artist Josip Stošić worked with the format of the poetic installation of objects (*Verbalno pripravirani predmeti* [Verbally Prepared Objects], 1970) and behavioural interactive action (*Premetaljka* [Anagram], 1971) in gallery spaces and other types of interior. His installation *HA-HA* (1964–84) was realised as a simulacrum of a theatre melodrama. For instance, when the curtain rises, the improvised stage features the letters HA ... HA, cut out of paper. The letters constitute the actors of the play, its décor, and poetic text, all at once.

The performance format was developed in various situations, for instance, in the context of the poetic voice as the medium and/or media of poetry (Kurt Schwitters, *Ursonate*, 1922–32) and in the experimental hybrid poetic practice of 'oral, audio, or verbal poetry' (Henry Chopin, Katalin Ladik, John Cage).

In this context, one might also mention complex theatricalised poetic performances, such as *More* (The Sea), a 1969 action by the OHO group and Tomaž Šalamun; Katalin Ladik's *Vabljenje* (1968); Carolee Schneemann's feminist poetry performance *Interior Scroll* (1975); Attila Csernik's body poetry from the 1970s; and Charles Bernstein's language poetry performances (*Futurist Manifestos*, 2009).

An example of postmedia poetry practice based on digital interactive visual-textual models was presented at the Vienna Airport in 2012 (*ZeitRaum*, a project realised by Ars Electronica Futurelab, in collaboration with Jussi Ängeslevä, Yugo Nakamura, and Robert Huber). Digital poetry, for instance, has developed from media (computer poetry, hyper-textual poetry) to postmedia poetry (internet or net poetry, interactive poetry, digital performance) – characteristic artists include Eduardo Kac, Catherine Davinio, etc. Today, new media, i.e. digital technologies have globalised the field of postmedia artistic practices and brought it to the dominant

‘flexible possibility’ of practising as well as applying experimental poetry/art.

In the contemporary world, the ideas of postmedia working with hybridised and flexible artistic, poetic, and literary formats have emerged in two antagonistic roles:

1. that of art suited to the de-territorialised and flexible corporate and market demands of mass consumption (the advertising industry, political propaganda, cultural creative activism, the construction of the public social sphere, mass consumption), and

2. that of art suited to the demands for permanent emancipation and critique of contemporary structures of political and economic power (activist politicised art).

These two roles are not unconnected; on the contrary, they are connected in the antagonism that we recognise as the constitutive conflict of contemporaneity.

LITERATURE

Argan, Giulio Carlo. "Umjetnost kao istraživanje." *Studije o modernoj umetnosti*. Belgrade: Nolit, 1982.

Art&Language (Baldwin, Atkinson). "Print (2 section A and B) (1966)".

Art as Thought Process: Works Bought for the Arts Council. Ed. Michael Compton. London: Arts Council, 1974.

Bernstein, Charles, ed. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press, 1998.

Flaker, Aleksandar. "Optimalna projekcija." *Pojmovnik ruske avangarde*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984.

Heidegger, Martin. "The Question Concerning Technology." *Martin Heidegger: Basic Writings*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Krauss, Rosalind E. *'A Voyage on the North Sea': Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson, 1999.

— — —. *Perpetual Inventory*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: Mentor, 1964.

Selby, Aimee, ed. *Art and Text*. London: Black Dog Publishing, 2009.

Onstran papirja. Postmediji in eksperimentalna umetnost

Ključne besede: avantgarda / avantgardna umetnost / poezija in vizualne umetnosti / eksperimentalna poezija / neoavantgarda / postavantgarda / postmoderna / umetnost in družba / intermedialnost

V kratki razpravi obdelam splošni pojem »eksperimentalna umetnost«, njegovo mogočo uporabnost pri interpretaciji poezije kot eksperimentalne umetniške prakse, in pokažem na specifičen položaj medijskega in postmedijskega umetniškega dela, ki subvertira meje med poezijo in vizualnimi umetnostmi oziroma med družbo in kulturo. Eksperimentalna umetnost je ena od oblik avantgarde. Mogoče je reči, da je avantgarda (fr. *avant-garde*, ang. *vanguard*) ime za nadstilno, radikalno, ekscesno, kritično, eksperimentalno, projektivno, programsko in interdisciplinarno prakso v umetnosti. Skupek navedenih pojmov, ki se vzajemno dopolnjujejo, opredeljuje značaj avantgarde. Denimo, radikalizem avantgardnega umetnika se kaže v tem, da ne pristaja na tradicionalno umetnost, meščansko kulturo in družbo. Ekscesne so tiste umetniške prakse, katerih pojavnost, izgled, smisel in pomen provocirajo in šokirajo meščansko družbo. Ekscesi so lahko estetski, moralni in politični. Eksces je pogosto neartikulirana gesta umetnika; ta gesta ga opredeli kot eksotičnega družbenega posameznika, ki mu je vse dovoljeno (umetnik kot boem). S tem ko so ekscesu dodali še kritični in politični status, je ta postal osmišljeni postopek provokacije in destrukcije avtonomije modernistične umetnosti in buržoazne kulture. Eksperimentalni status avantgardne umetnosti kaže na to, da cilj delovanja v umetnosti ni mojstrsko ustvarjanje ali proizvodnja umetniškega dela, pač pa raziskovanje in spreminjanje narave umetnosti. Avantgardna umetnost si prizadeva za popolno preobrazbo umetnosti, kulture in družbe, zaradi česar ima projektivni značaj. Ideja projekta opredeljuje ideološki, vrednostni in pomenski smisel avantgardističnega delovanja. Avantgarda je interdisciplinarna, saj umetniška dela ne nastajajo v okviru posameznih in avtonomnih medijev in disciplin. Nastajajo s prestopanjem, kritiko in destrukcijo ločnic med mediji, umetniškimi disciplinami in žanri. Avantgardno umetniško delo bodisi kaže meje medija (od impresionizma do abstraktne umetnosti) bodisi jih prestopa, ko proizvaja citatne, kolažne, asemblažne in ready-made predmete, situacije, dogodke in tekstne strukture (dada, konstruktivizem). Neoavantgarde si je mogoče predstavljati kot kritiko in preseganje etabliranega visokega modernizma hladne vojne z multimedijem, proznanstvenim ali političnim raziskovanjem antagonizmov in meja modernizma. Neoavantgarde so že

del »tradicije novega«. Izražale so namero po dejanskem ustvarjanju novega tu in takrat, konkretni utopizem konstruktivizma, na primer. V neoavantgardah pravzaprav pride do subvertiranja »kanonizacije novega«. Novo, ki z modernistično kanonizacijo izgublja značaj novosti, je podvrženo subverzivnemu in kritičnemu delu umetnika (neodada, fluxus). Pojem »postavantgarda« (po letu 1980) kaže na umetniške prakse postmoderne oziroma postmodernizma, s katerimi se reciklirajo ali simulirajo strategije eksperimenta, transgresije ali kritične provokacije v okoliščinah postmodernega množičnega tržišča in popularne kulture. V sodobnem svetu se koncepti postmedijskega dela s hibridiziranimi in fleksibilnimi umetniškimi, pesniškimi in književnimi formati kažejo v dvojni antagonistični vlogi:

1. umetnosti, lastne deteritorializiranim in fleksibilnim korporacijskim in tržnim zahtevam množične potrošnje (reklamna industrija, politična propaganda, kulturni kreativni aktivizem, konstrukcija javne družbene sfere, množična potrošnja) in

2. umetnosti, lastne zahtevam po nenehni emancipaciji in kritiki sodobnih struktur politične in ekonomske moči (aktivistična spolitizirana umetnost).

Obe zahtevi nista nepovezani; nasprotno, povezani sta v antagonizmu, ki ga prepoznavamo kot konstitutivni konflikt sodobnosti. Tekst pojasnjuje dela eksperimentalnih pesnikov: Aleksej Kručonih, Kurt Scwitters, I. G. Plamen, Tomaž Šalamun, Katalin Ladik, Balint Szombathy, Attila Csernik, Carolle Schneemann, Charles Bernstein, Josip Stošič itn.

Oktober 2013

Neoliberalni dispozitiv eksperimentalne poezije

Iztok Osojnik

Ziherlova 6, SI-1000 Ljubljana
Iztok.Osojnik@guest.arnes.si

V članku osvetlim neoliberalno paradigmo na ozadju analize eksperimentalne poezije golega označevalca kot dekonstrukcije sledi ontoteleološke strukture znaka. V poznih šestdesetih letih 20. stoletja je več slovenskih pesnikov izvedlo radikalni pesniški obrat, ki se je otresel tradicionalne poezije pomena. Z analizo dveh pesmi dekonstruiram ta obrat, analiziram njegov usodni domet tako za »umevanje« biti literature kakor istine biti sveta in opozorim, da globalni neoliberalizem ni neizpodbitna in ena sama resnica sveta, temveč totalitarni nihilističen spektakel, ki ga v temelju dekonstruira revolucionarna utopija eksperimentalne poezije.

Ključne besede: literatura in družba / eksperimentalna poezija / dekonstrukcija / neoliberalizem / slovenska avantgardna poezija / skupina OHO / Geister, Iztok / Kermauner, Aleš

Prav v tej točki nasprotja, s katerimi se soočajo kapitalisti, ko iščejo izključno zakupno pravico (monopoly rent), dobijo strukturni pomen. Ko stremijo po tem, da bi trgovali z vrednostmi, kot so avtentičnost, lokalnost, zgodovina, kultura, kolektivna memorija in tradicija, odprejo prostor za politični premislek in delovanje, s katerima je možno izoblikovati in slediti socialističnim alternativam. To mesto si zasluži intenzivno raziskovanje. V zgodovini obstaja veliko primerov tovrstne mobilizacije kulturnih sil (npr. vloga konstruktivizma v ustvarjalnih letih po oktobrski revoluciji 1918–26). Tu leži ena od ključnih lokacij za konstrukcijo alternativne vrste globalizacije. (Harvey 109)

Začnimo z jasno očitanim prostorom debate. Da, gre za uprostorjenje, pojav, ki ga bom pojasnil v nadaljevanju, za topos, topografijo in podoben. Razprava o stvarnosti izpostavi vprašanje o biti-v-svetu, biti kot take, njeno izkazovanje kot dogajanje, zasnovanost. Kaj tukaj zasnuje, kaj se dogaja? Poezija je izvorno vezana na odprtost biti kot dogodku svobode. Sestopiti v to uprostoritev v pisavi se dogaja kot razkrivajoč zapis (*os alethes*). Tisto, kar tak zapis zasnuje, ga vzdržuje, kaže, izpostavlja v odprtosti tega postajajočega v rezu/horizontu dogodka. Jezik je nekaj, kar teče, poezija pa jezik v skrajnih legah, kot tak, kot permanentno zaletavanje v točke,

kjer jezik prebija v molk in obratno. Molčati pomeni biti. Tako se poezija, pisanje o poeziji in neoliberalizem kot zgodovinska paradigma nihilizma prekrizajo v točki zasnovanosti takšnega diagrama. Nobeno ustvarjalno razmišljanje o revoluciji ne more brez zasnovanosti dogodka kot prekrižanja prikritosti/istine biti. Revolucionarni obrat v svetu nihilistične dominacije neoliberalne paradigme je mogoče izvesti samo v zasnovanosti biti, drugače ne gre za obrat/sestop, temveč za reprodukcijo uničevanja/industrije smrti. Poezija v izvornem pomenu *poiesis* kot dejanje/dogodek odprtosti/istine biti v njenem nastajanju/obstajanju kot zgodovinski istini zahodnega sveta je torej že danes »bodoča znotrajčasnost« utopične biti po-revolucionarnega sveta po obratu/sestopu v bit nihilizma. Je biti-v-svetu naših otrok. Stvarna revolucija kot utopija že zdaj uresničene prihodnosti (kot protence) se kaže tudi kot kreativna odprtost eksperimentalne poezije odprtosti biti kot »alternative« nihilistični praksi neokapitalizma v njegovem uničevanju/eksploataciji življenja kot takega. Martin Heidegger je v *Pismu o humanizmu* zapisal: »Jezik je hiša biti« (Heidegger, »Pot« 284).¹ Ne gre za to, da bi bila bit zaprta v hiši, torej da bi zadostovalo hišo jezika odpreti, razodeti njeno notranjost. Ne, hiša je prazna, v njej ni nič. Transcendentalnost je prisotno neprisotno-neobstoječe-imaginarno. Bit je sama hiša, jezik kot označevalec, kot »sled«, *poiesis* kot »uprstorjanje«, odpiranje, razkrivanje biti, ubesedovanje kot imenovanje (*Nennen*) in s tem bit kot dogodek onkraj stvari, onkraj realnosti v času tega zdaj, jasa svetovnosti v istini razgaljenosti kot eksistencialno brezno svobode.

Zdi se, da bi bilo argument o eksperimentalni poeziji lažje izpeljati v luči neoliberalne paradigme, vendar se po temeljitem premisleku pokaže, da je mogoče neoliberalno paradigmo razumeti šele na ozadju tega, kar se v procesu neoliberalizacije sveta izpostavlja (*la poésie ne se impose pas, elle s'expose*, zapiše Paul Celan, cit. iz Sloterdijk 5) kot eksperimentalna poezija. Ta namreč razkrije neko resnico neoliberalnega režima, ki jo ta poskuša potlačiti. V »tekstih« ki generirajo ta dogodek, je na delu dispozitiv, celovita struktura realnosti, zajemajoča vse, od politične in ekonomske sfere do načina, kako izgovarjamo guturale. Mesto dogodka v govorici je hkrati mesto razkritja manka neoliberalne paradigme prav v tistem, čemur velekapitalski novorek pravi (teror) učinkovitosti. Slavoj Žižek je zapisal, »da je jedro [političnega] nezavednega neki izrinjen diskurz, ne pa neartikulirana gonska prvinskost« (Žižek 58). Znamenita Heideggrova izjava iz *Beiträge zur Philosophie*: »Umetnost [...] pripada v dogodek« (cit. iz Paič, »Nesvodiva« 566) nakazuje, da je eksperimentalna poezija tak dogodek, v katerem naj bi bilo na delu to skrito prazno jedro neoliberalnega režima, ali, kot zapiše v svoji filozofski oporoki Gilles Deleuze, »singularno življenje, ki izžareva čisti dogodek, osvobojen vseh akcidenc notranjega in

zunanjega življenja« (Deleuze 8). Drzna trditev, resnično drzna. V duhu slavnega Nietzschejevega aforizma: »Ich habe den Geist Europas in mich genommen – nun will ich den Gegenschlag tun« (Vase sem vzel duha Evrope – zdaj pa bom udaril nazaj) (cit. iz Cacciari 5).

Dva pesnika

»Po mojem mnenju bi bila idealna oblika liberalne vladavine tista, ki bi za svojega kulturnega junaka raje imela Bloomovega 'močnega pesnika'...« (Rorty 53). To postavi pesnika in politiko v navezo neoliberalne paradigme v luči (eksperimentalne) poezije. Iz potlačene polpretekle pesniške zakladnice bom obudil dva pesnika iz ristanca eksperimentalne poezije v slovenskem jeziku. Rad bi zastrto »podkolesje« dispozitiva pokazal kot primer eksperimentalne poezije. Tu je na delu zgodovinska potlačitev. Prvi pesnik je Aleš Kermauner, neupravičeno pozabljeni avtor, ki je globoko zaznamoval slovensko poezijo, le da se ta tega še ne zaveda. Žal preminuli, ker je kmalu po izdaji svoje knjige naredil samomor. Drugi je Iztok Geister, en od obeh začetnikov gibanja OHO. Sta Marko Pogačnik in Iztok Geister poznala Goethejev zapis imena O-I I-O (Otto), ko sta skovala slavni emblem OHO? Omenjena pesnika sta vsak po svoje izvedla ključni pesniški obrat, v slovenski literarni zgodovini potlačen in izbrisan. To je simptomatično, kakor bom pokazal v nadaljevanju.²

Pesem Aleša Kermaunerja ŽEBLJI »HOMO MENSURA« je iz zbirke *Luknja v novcu* (!), objavljene v samozaložbi leta 1966 in ponatisnjene v zbirki Fraktal Kuda Apokalipsa leta 2003. Pesem VKLADNI SPAH Iztoka Geistra je iz knjižice *Žalostna majna*, leta 1969 izšle v Ljubljani pri Državni založbi Slovenije.

Tako, obe pesmi si bomo podrobneje ogledali pozneje. Na prvi pogled ne ustrezata utečeni predstavi o poeziji. V nji ni globokih čustev, presunljive lepote ali intuitivne modrosti. A vsekakor gre za poezijo. John Holcombe piše:

Eksperimentalne poezije ni lahko kategorizirati, toda nekatere njene oblike zadovoljujejo namene postmodernizma, kot se najbolj zlahka vidi v konkretni poeziji. S tem, da gre samo za preproste črke na papirju, so kulturni standardi dekanonizirani (ikonoklazem), podobe nimajo referenc onkraj sebe (breztemeljnost) in poskusom harmoničnega urejanja se posveča bolj malo pozornosti (brezobličnost). (Holcombe)

V eksperimentalno poezijo uvršča konkretno poezijo, vizualno poezijo, konceptualno poezijo in poezijo koda kot teksta. V sklop same eksperimentalne poezije pa uvršča tudi teorijo eksperimentalne poezije, premislek

o poetiki pesniškega ustvarjanja je nujna prvina vsakega (post-avantgardnega) pesniškega projekta.

Ko govorimo o eksperimentalni poeziji v slovenskem slovstvu, je treba poleg obeh zgornjih pesnikov omeniti še Francija Zagoričnika, Vojina Kovača Chubbyja, Matjaža Hanžka, Andreja Medveda, Ivana Volariča Feoa, in še koga. Poznavalci slovenskega pesniškega kanona bi prišteli Tomaža Šalamuna, a menim, da njegovo pesnjenje ne doseže ravni eksperimentalne poezije, temveč zgolj njen videz, saj je kljub raztrganosti in izzivalni igrivosti pesniške govornice po strukturi bolj tradicionalna, konverzijska, kot bi sodili na prvi pogled. To nakazuje tudi Tomaž Brejc. V spremni besedi v katalogu OHO leta 1978 piše, da se je »Tomaž Šalamun od časa do časa pojavljal kot katalizator novih odločitev in bistveno prispeval k ustvarjalnemu napredovanju od stvari in njihovega poimenovanja k drugačnim ustvarjalnim konceptom« (Brejc 13). Povedano drugače: od umetnosti k uveljavljanju umetnosti na trgu (galerije, muzeji) in k pesništvu kot blagovnemu fetišu. Njegov interes je bil usmerjen k uveljavitvi, primarni motor njegovega pesnjenja je bila zunanja preračunljivost. To je veljalo tako za nadaljnjo usodo gibanja OHO, kakor tudi za njegovo poezijo. Zelo obzirno je to potrdil tudi Iztok Geister, ki ga je prav pod Šalamunovim vplivom izpeljana drugačna usmeritev gibanja OHO izločila iz nadaljnega kroga in delovanja skupine. Šalamun je pod videzom radikalne spremembe v resnici poezijo pisal v tradicionalnejšem, konzervativnem ustroju, saj je šlo v njegovem pesnjenju zgolj za igro kot premetavanje besed/pomenov, ne pa za spremembo same strukture in funkcije znaka/besede kot »igre sledi«.³

Obe navedeni pesmi uvrščam v konceptualno poezijo, torej v radikalno kategorijo širše pojmovane eksperimentalne poezije. To potrди dogajanje, del katerega sta bila oba pesnika, in sočasna refleksija lastnega dela. Iztok Geister, »eden vodilnih ideologov ohojevske zgodnje aktivnosti« (Brejc), je v manifestu OHO, napisanem skupaj z Markom Pogačnikom, to jasno poudaril:

Stvari so stvarne. Stvarnosti stvari se približamo tako, da stvar sprejmemo tako, kakršna je. Kakšna pa stvar je? Stvar, to najprej opazimo, je tiho. Toda stvar vendar ima kaj dati! Z besedo izvabimo neslišen glas iz stvari. Le beseda sliši ta glas. Beseda registrira ali označi ta glas stvari. (cit. iz Brejc 13)

Kaj je neslišni glas stvari? To je molk, to, da ne govori, da je zgolj stvar, ne pa posrednik nekega govorečega pomena. Beseda je dejstvo neslišnega glasu brez pomena, je prisotna odsotnost glasu, odsotnost kot taka. To sovпада s Holcombovimi razmišljanji: »Eksperimentalna poezija ni poezija v običajnem pomenu besede, temveč nekaj povsem drugačnega [...] z razširitvijo v zvočno, telesno, strojno preoblikovano, tipkano, itd. poezijo« (Holcombe).

Tiha beseda pomeni širitev v domeno glasu kot odsotnega, v domeno sledi glasu, ki je bil na mestu, ki ga uprostorja beseda, nekoč glasna prisotnost odsotnega pomena. Zev, brezno (biti/niča), ki zeva: beseda/stvar.⁴

Iztok Geister je v pogovoru v Moderni Galeriji v Ljubljani leta 2012 pojasnil izvor gibanja OHO in poezije, ki jo je takrat pisal. Izrecno govori o nastanku izvirnega OHO-ja na ozadju takrat pojavljajočega se potrošništva, ki so ga intelektualci pri reviji *Perspektive* povezovali z alienacijo in popredmetenjem (reifikacijo). Da bi se z Markom Pogačnikom izognila mračnim obetom apokaliptičnega »mrka« (Kermauner in Šalamun sta oba uvodni pesmi v leta 1966 objavljenih zbirkah naslovlila Mrkl, a sta ju zastavila povsem drugače), torej da ne bi podlegla negativnemu, uničevalnemu dojemanju potrošništva, sta se »soočila z njim in ga sprejela«. Tu je na delu razlika v odnosu do »fetišistične razsežnosti« jezikovne vrednosti med Geistrom na eni strani ter Šalamunom na drugi strani. Prvi jo dekonstruira, drugi pa eksploatira. V potrošništvu sta odkrila »nove, druge prostore«. Namesto da na policah supermarketov položenih blag vidita konec »človeškega« sveta, sta v embalaži artiklov zagledala lepoto, ki ji v tradicionalni merkantilni menjavi blag niso posvečali pozornosti, namreč »lepoto« grafično potiskane površine zavitka. Ni ju zanimala vsebina embalaže, ampak sam ovoj, goli označevalec črka/risba/odtis na omotu. Marko Pogačnik je napisal:

Besedila so iz črk. Črke so iz črt. Črte so tu zato, da v obliki črk na vizualen način signalizirajo posamezne zvoke. Ko gre za besedila, je črta skrita za zvokom črk. Kako pa naj potlej črta (kot temeljni element strani poleg tiskarskega črnila in papirja) stopi odkrita na dan, če ne drugače kot z risbo. V risbi je črta sama zase, če je risba na nivoju zavesti o sami sebi [...] Vizualna poezija [ali] tudi topografska poezija, je razodetje te diferencirane (vidnozvočne) vloge črte. (cit. iz Brejc 13)

Tu je treba pojasniti ključni element, brez katerega ni mogoče razumeti te poezije, radikalnega obrata/sestopa, ki odpre »nove, druge prostore«. To zahteva problematiziranje lingvističnega znaka, emblematičnega koncepta, ki zavladava v 20. stoletju in realnost preinterpretira v carstvo znakov, v katerem ti

nič več ne napeljujejo na globino smisla, da se lahko znak *zamenja* za drug smisel [...] Prehod od znakov, ki nekaj prikrivajo, k znakom, ki zakrivajo, da ni ničesar, je bistven. Prvi se nanašajo na teologijo resnice in skrivnosti (katere del je tudi ideologija). Drugi odpirajo dobo simulakrov in simulacije, kjer ni več Boga. (Baudrillard 15)

V terminologiji Fernanda de Saussurea je znak struktura, ki jo tvorita označevalec in označenec. To lahko zapišemo takole:

označenec
označevalec → R

Označevalec je (grafični) zapis, označenec konvencionalni pomen, psihična predstava, Bog, puščica označuje relacijo (smisel, pomenjanje) in R izven znakovno realnost, predmet, na katerega se znak nanaša. Ta preprosta osnovna struktura znaka se začne zapletati, ko se poglobimo vanjo. To vplelje probleme, s katerimi se je zabaval strukturalizem, a se jim bom tu izognil. Za shematični opis obrata, za katerega trdim, da sta ga izvedla zgoraj navedena pesnika, bo dovolj, če opozorim, da je v njuni poeziji prišlo tako do načrtno ukinitve odnosa z zunaj tekstnim referentom,⁵ kakor do razločitve med označevalcem in označencem, torej do razpada znaka v samem jedru. Ne gre za modernistično ukinitve tradicionalne reprezentacijske estetike slikanja nečesa pesmi zunanjega – niti predmeta niti kakšnega transcendentnega smisla (avre) – in za prehod v nemimetično, ikonoklastično nepredmetnost in nihilistično izpraznjenost besed kot golega agregata estetskega naboja, ki se tiče ukinitve identitete med znakom in realnostjo, temveč za precej bolj usodno izpostavo mesta označevalca kot lokacije umetniškega ustvarjanja. Avtorja ne zanimata več vsebina ali pomen, temveč se osredotoči na označevalec kot tak, na črto, črko ali besedo izven metafizike pomena, tradicionalno pričakovanih umetniških efektov ali govornih iger.

Ne gre torej za neobvezno igro besed, navidezno izmaknjenih redu kibernetičnih iger in pomenskih okvirjev, saj jih prav z negiranjem in norčevanjem uveljavljajo in potrjujejo njihovo simbolno vrednost, le da se tega ne zavedajo, ali pa celo se, saj so najpopularnejši pri pisanju dovolj pazljivi, da ne prebijajo »spodobnosti« ali ogrozijo prevladujočih konvencij. Radikalna sprememba se odvija izza razbitja konstelacij simbolnega reda, ki ga označuje Veliki Drugi v tlorisu strukture biti zgodovinskega sveta.

To zahteva premislek zgodovinske usojenosti jezika in mišljenja, ki ga zaznamuje šiv na zgodovinskem izvoru pojmov in kategorij, torej v načinu govorjenja in razmišljanja od starih Grkov dalje.

Gre za mesto biti. Aristotelove kategorije so istočasno kategorije jezika in mišljenja; jezika, ker so določene kot odgovori na vprašanje o tem, da se spozna, kako se bit *izreka* (*legetai*), vendar tudi, kako se reče bit, kako je rečeno to, kar je, v toliko, da je [] čudne istosti *noein* in *einai*, zapisani v Parmenidovi poemi. (Derrida, »Nadopuna« 310)

Mišljenje, jezik in vprašanje o biti kot biti, si torej pripadajo v risu, ki »uprostorja« pomen, smisel, simbolni horizont znaka. Ko v razmišljanju o pomenu zgornje ugotovitve o goli igri označevalcev, ki niso zgolj prazne besedne igre (ludizem), ampak razkrivajo spopad na robu brezna z divjo silo v doživljaju absolutne praznine človeške biti v svetu (Paič, »Nesvodiva« 566), kamor lociram na primer poezijo Aleša Kermaunerja, sežem po teoretskih spoznanjih, nastalih v sprejemljivem zamiku konceptualne potence

za dogodkom umetnosti, tu po knjigi Slavoj Žižka *Zgodovina in nezavedno* in nekako *a posteriori* premostim prepad, ki je po smrti Dušana Pirjevca in umiku Tarasa Kermaunerja iz javnosti zazijal med (konceptualno) pesniško produkcijo in takrat edino merodajno analitično teoretsko kapaciteto v Sloveniji, sposobno suverenega branja in dialoga z njo, kamor sodi Slavoj Žižek. Takole razmišlja o označevalcu:

... pomen »falusa« je treba vzeti kot *lucus a non lucendo*, saj je prav falos kot označevalec *označevalec-brez-označenca*, paradokсна točka »čistega« označevalca, ki s svojo »izključitvijo« (ex-sistenco) iz označevalne mreže omogoči učinek-označenca, omogoči »pomenskost« in-sistirajoče označevalne mreže. Falos je kot »denar označevalcev«: je hkrati »*vsik*« pomeni, »obči ekvivalent« pomenov, in prav zato sam vselej *brez* pomena. Je samo to »pulziranje« med »vsem« in »ničem«. (Žižek 13)

Po Iztoku Geistru se njegova poezija izpostavi na križišču, ki ga označuje potrošništvo, na križišču blag, na tistem »vmes«, kjer se po Lyotardu »godi ontološko mišljenje: med različnimi diskurzi, lingvističnim, sociološkim, pravnim, epistemološkim, političnim, umetniškim, historičnim, tako rekoč 'interdisciplinarno', v *navzkrižjih*, kot *aktivaciji navzkrižja* ...« (Bunta 125). To »razkrižje«, ki ga? lokalizirajo artikli na policah v samopostrežbi, je »falus'[,] je križišče [...] Falus je kot 'denar označevalcev'« (Žižek 17).

To spomni na ugotovitve Rolanda Barthesa. »Vrednost izvira, pravi Saussure, iz medsebojnega položaja delov jezika: [...] Misel ali zvočni material, ki ga vsebuje znak, sta manj pomembna od tistega, kar je okoli njega v drugih znakih« (Barthes 354). Marcel Mauss opozori na arhaično sled označevalne/simbolne institucije znaka/vrednosti/denarja: »Znak (kar denar je), znamenje (ki je na denarju vtisnjeno) in zastava (kar denar je), so ena in ista stvar« (Mauss 146, op. 34). Raziskavo vrednosti označevalca, ki reprezentira družbena razmerja, bom moral opraviti drugje, samo kažem na »*lucus*«, ki ga izpostavi poezija golega označevalca v nihilističnem jedru neoliberalne paradigme. Neoliberalnega dispozitiva ni zunaj brezna biti, ki ga locira goli označevalec v razkrižju tistega, čemur z nelagodjem rečemo poezija, ker zahteva radikalen obrat od tistega, kar je nekoč (v prikritju tega brezna) bila poezija v mlinih tradicionalnega pomena, ki ga je poeziji na poti duha k absolutnemu samospoznanju dodelil Hegel.

Kakšne strategije se v obratu/sestopu kažejo v teh drugih, novih prostorih? Je dovolj govoriti o »oblikovanju in uporabi novih slovarjev« in »raje o metaforičnih rediskribcijah narave, kakor pa o vpogledih v intrinzično naravo narave«, kakor trdi Richard Rorty (17)? Kakšna »sintaksa« strukturira poezijo golega označevalca, ki usmerja k onemu »Nič«, ki ni niti »je« niti »ni« in nič svet v njegovi epohalni svetovnosti« (Paic, *Slika* 176). In kakšen ontološko-politično težo ima to v svetu neoliberalne prevlade?

Označenec (»pojem« po de Saussuru) »se od označevalca razlikuje samo po tem, da ni posrednik« (Barthes 344). In »označenca je mogoče odrediti samo v dejū označevanja« (prav tam). Kaj to pove? Prvič, ko označevalec »osvobodimo« posredniške funkcije v procesu označevanja kot pomenjanja v navezi, ki je *a priori* sicer arbitrarna, toda *a posteriori* pa nikakor ne, saj posreduje pomene, ki so etablirani, vzpostavljeni, opredeljeni ali celo zapovedani v svetu globalnih družbenih in simbolnih konstelacij ter družbenih hierarhij, označevalec kot zapis ni v funkciji komunikacije kot posredovanja avtoriziranih informacij in sporočil niti nima vloge kibernetične funkcije krmljeno-krmilnega sredstva informiranja na ravni posredovanja ideološko strukturiranih smislov niti ni več posrednik, ki (prikrito ali ne) napoti k neki drugi realnosti, ampak je gola realnost v svoji obstoječnosti in goloti med drugimi označevalci. In drugič, oblikovanje zapisanih nizov in njihove percepcije ne določa več tradicionalna linearna, enosmerna »sintaksa« pomena in pomenjanja, temveč gre za vsesmerno, sipano označevanje (*mille plateaux*) na ravni grafične senzacije, ki vztraja na jasi

svetenja iz samega sebe in pokazanja v luči. V grški govorici ni govora o akciji gledanja, o *videre*, marveč o tistem, kar se sveti in videzno kaže. Videzno kaže pa se lahko samo, če je odprtost že tu. Odprtosti, jasnine ne ustvari šele žarek luči, ta jo le premeri. Edinole takšna odprtost sploh šele dopušča dajanje in sprejemanje, dopušča evidenci (*henmergein*) tisto prostost, v kateri se lahko zadržujeta in v kateri se morata gibati.

Vsako filozofsko mišljenje, ki izrecno ali pa neizrecno sledi klicu »k stvari sami«, je v svoji hoji, s svojo metodo že pripuščeno v prostost jasnine. (Heidegger, »Konec« 146–147)

Torej v prostosti jasnine se pokaže razsežnost poezije kot reizma. Ne gre za poustvarjeno govorico, ki služi igri pomenjanja, četudi ga zamolči, »se od tam izseli«. Pač pa deluje kot »prostor« prazne odsotnosti, kot prazni označevalec, kot »falos«, ki pomeni križišče in razkrižje, jasa, kjer se igra označevalcev odvija kot golo pulziranje med »vsem« in »ničem« in ki je ne zapolnijo označenci, je »stvar sama« v luči onega klica, ki opredeli fenomenologijo. Torej ne gre za fetiš blaga, ki ga bi častili kot estetski predmet/menjalno vrednost, ne za tržni izračun, ne za fetiš spremenjenega dizajna, temveč za izničenje fetiša, za golo lokacijo, za madež, ki razpira brezno absolutne praznine človeške biti v svetu. V tem je razlika med »reizmik«. Deklarirati neko reč še ni to reč tudi izvesti. Ni dovolj govoriti o nečem, nekaj imenovati, poezija mora to tudi opraviti, izpostaviti. V tem je, kljub izjavljanju tega »sem se izselik«, razlika med Geistrovo poezijo, ki tega ne deklarira, a to stori, in poezijo Tomaža Šalamuna, ki je v slovenskem literarnem kanonu s svojim »reizmom« igrivih govornih gest in z omenje-

no deklaracijo zastrel radikalni reizem Iztoka Geistra, Aleša Kermaunerja, Matjaža Hanzka in drugih, ter v slovensko poezijo namesto gole stvari same vpeljal njen surogat, odsev, videz, njeno nihilistično senco,⁶ čemur ni nasedla samo slovenska javnost temveč tudi svetovna oziroma, če sem ostrejši, prav zaradi benigne notranje forme, ki nič usodnega ne postavi pod vprašaj in ne ogroža prevladujočih struktur, lahko uspešno učinkuje, saj se praksa ideologije videza realnosti ujema z neoliberalno nihilistično paradigmo in kapitalizacijo videzov »subverzivnosti«, ki v resnici servisira-jo njene agregate dobičkov.

Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti
nedosegljive besu živih
neranljive v nenehnem odtekanju
ne dohitiš jih
ne zgrabiš jih
nepremične v strmenju.
(T. Šalamun, cit. iz Brejc 13)

Iz navedene pesmi, ki sicer govori o stvareh, je jasno videti, da ne gre za »tíhi glas stvari samih« ampak za pomen stvari, njihovo podobo, sliko, govor o njih, torej nikakor ne za samo stvar niti za goli označevalec, saj so črke in besede in pesem scela vsi posredniki nekega za lase privlečenega pomena o nedosegljivosti stvari, ki realnost opisuje kot antropomorfni odsev stvari, kot podobo, imitacijo, reprezentacijo pesmi zunanje realnosti (abstraktnih stvari), do katere avtor zavzame avtoritativno aroganco, saj o stvareh govori iz distance do stvari kot predmeta. In to še preden bi se sploh lotil analize simbolnega egocentrizma, ki to poezijo zaznamuje globinsko, »na način prisotnosti bistvenega koncepta v mislih, vendar odsotnega v diskurzu [...] na način učinkovanja strukture na svoje elemente [ko] produkcija *spoznavnega objekta* sproducira kognitivno prilastitev *realnega objekta*, ki je zunaj mišljenja, v realnem svetu« (Althusser 30). Isto velja tudi za slavljene distih na začetku cikla Mrk v zbirki *Poker*, kjer pravi: »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil« (Šalamun 21). Utrudil se je morda res, izselil se pa ni, temveč je to naredil samo navidezno. Za razliko od Iztoka Geistra, ki se je res »izselil« in izvedel ključen obrat v poeziji, ne da bi to posebej razglašal. Geistrova poezija kaže povsem drugačno globinsko (simbolno) strukturo in se izogne distanci, videzu, kamuflaži, antropocentrizmu, saj nič ne opisuje, ampak zgolj zgodi, izpostavi onkraj podobe in metapodobe.

Stanje, ki ga izraža metoda poezije T. Š., jasno zazna Jean Baudrillard:

Tako dolgo, dokler je zgodovinska grožnja prihajala od realnega, je oblast igrala odvrčanje in simulacijo in tako dezintegrirala vsa protislovja s pomočjo proizvajanja ekvivalentnih znakov [podčrtal I. O.]. Danes, ko ji grozi simulacija (grožnja

po izginotju v igri znakov) oblast igra realno, igra krizo, igra ustvarjanje umetnih socialnih, ekonomskih, političnih zastavkov. (Baudrillard 34)

To razpravo znova usmeri h kritični analizi neoliberalnega dispozitiva v luči eksperimentalne poezije, ki že zdaj ponuja dejavno alternativo prihodnosti. Obe pesmi čakata, da ju naslovim v dežju fragmentov dekonstrukcije, ki jih nizam ne toliko na poti k nekemu sintetičnemu zaključku ali celo programu, ampak zato, da »reistični« agregat moje vsakdanjosti razgrne tisti aspekt, ki ga Žarko Paić imenuje

odpiranje možnosti obrata iz biti same umetnosti. Ona pripade biti dogodka, ki je nereduktiven v svoji odprtosti [...] biti in časa v tistem novem, ki pripada zagone-tni biti grške besede *poiesis* [...]. Moč nereduktivne umetnosti je dogodek absolutne svobode onkraj in med totalno politiko in estetskim redom. Treba je iti skozi in se dotakniti najglobljega dna brezna. (Paić, »Nesvodiva« 567)

Prikazana izkušnja brezna je zelo blizu tudi neki drugi liniji misli, ki prav tako odpre vprašanje svobode, namreč razmišljanju o smrti pri Heideggru (*sein zum Tod*) ali kakor jo ob branju razprav češkega filozofa Jana Patočke povzame Derrida: »Ta skrb za smrt, prebujenje, ki skrbi nad smrtjo, zavest, ki zre smrti v obraz, je drugo ime za svobodo« (*Dar* 23). To je torej bitna razsežnost ludizma, ki ni zgolj igračkanje z besedami (*ludus*), kakor priča tragična usoda avtorja prve od spodaj navedenih pesmi, ki je tako rekoč neposredno po izidu svoje knjige naredil samomor.

Dve pesmi

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

Pesem Aleša Kermaunerja lahko vzporedimo s prvo pesmijo iz cikla Mrk v *Pokeru* Tomaža Šalamuna: »Iz dolgih žebļjev / si varim ude novega

teles« ali z drugo iz istega cikla: »Vzel si bom žeblice, / dolgih žeblice / in jih zabijal v svoje telo«. Alešu Kermaunerju je zgolj z repetitcijo uspelo razgrniti vse, kar je napisal Tomaž Šalamun in več, dekonstruirati celotno zgodovinsko logocentrično, antropocentrično sceno, njeno zgodovinsko paradigmo v sledi znamenite sheme Leonarda da Vincija razkoračenega človeka z iztegnjenimi rokami v kvadratu/krogu, nedvomno zasnovani na ozadju na križu razpetega Jezusa, ne da bi uporabil glagol ali referiral sebe. Šalamunovi verzi pa to logocentrično in cinično samovšečno podobo sebe na eksponiranem in samoprivilegiranem tronu tradicionalnega lirskega subjekta polno eksploatirajo kot estetski cinizem nekakšne obscene »informelne« instalacije Jezusovega trpljenja na križu v maniri oblastne in cinične zlorabe v *katoličanstvu*, ga torej instrumentalizirajo na ravni nihilizma trga z relikvijami in tapetniške obrti (»Ostali bodo samo žeblice« ...).

Druga pesem je VKLADNI SPAH Iztoka Geistra je iz knjižice *Žalostna majna*, leta 1969 izšle v Ljubljani pri Državni založbi Slovenije.

polovična debelina ene deske
polovična višina ene deske

polovična višina druge deske
polovična debelina druge deske

Z branjem pesmi vstopamo v osrčje eksperimentalne poezije, v polje nelinearnosti, mreženja, razloke in sledi. Naslov dvakrat označi isto. »Vkladni« pomeni skladnjo, celoto, temelj. Slovar slovenskega književnega jezika izraz »vklad« pojasni: 1. kot temelj (debeli leseni vkladi so se začeli majati); 2. kot ploščo, ki zapolnjuje odprtino v osnovnem okviru vrat, oblog, tablo; ali 3. (zastarelo) kot spraviti prtljago v vklad (v ovoj, omot). »Spah« pa označuje: 1. mesto, kjer so leseni deli, navadno v vzdolžni smeri, tesno sestavljeni, povezani; ali 2. izraža, da je kaj sestavljeno, povezano na tak način. Ta dvojni napotek na nekaj sestavljenega, na samo mesto tega sestavljenega vklada, ki je hkrati tudi nekaj temeljnega, vhodnega, nas opozarja, da se tukaj razkriva topos razlike, saj sestavljenega ni brez različnega, ki se sestavlja, a sestavlja tako, da se hkrati sestavlja dvakrat isto. Na delu je sestava dvojno istega, v kateri deluje nekaj različnega, neka razloka.

V tradicionalni vizuri logocentričnega slikanja z besedami bi si predstavljali, da imamo pred seboj podobo vrat in podroben opis, kako so ta vrata sestavljena, namreč sestavo okvira ali praga, torej da smo napoteni na eksaktno preučevanje tradicionalnega obrtniškega izdelka, na večje zasnovan in izdelan trden temelj, ki omogoča zanesljiv vstop in izstop vsakemu,

ki prestopa na tem mestu. Martin Heidegger postavi v spisu *Izvor umetniškega dela* vprašanje o tem, »kaj je to stvar?« Našteje granitno skalo, vrč in čevlje kmetice na Van Goghovi sliki. Ti čevlji nagovarjajo (nagovor biti). V luči Heideggrovega spisa je jasno, da tradicionalno branje pesmi kot prikaz nekih vrat⁷ kot orodja zavede, branje omeji na razčlenjevanje slike stvari v luči tehnike in temelja, ki ni sama pesem, to pa bralca pesmi iztrga in potisne v polje transcendentnega označenega, v nemogočo prisotnost odsotnega, v vizuro sveta, ki predpostavlja, da je stvar sinhronizirana v skladu s svetovnim počelom ali znanstveno zakonitostjo, da pesem posredno/neposredno izrazi (transcendentalni⁸) pomen, smisel sveta, ki ni materialen ampak metafizičen, saj drugače sama materialnost, kakor jo lahko pojmuje v luči te logocentrične tradicije, »izvedena, vselej tehnična in reprezentativna, [instrumentalizirana], ne bi imela nobenega konstituirajočega smisla« (Derrida, *O gram.* 22). In ga tudi nima. Za katero materijo gre? Za opisano, lesno materijo vratnega praga, ali za snovnost opisa, označevalec, torej označevalec označevalca, zapisano, natisnjeno besedo, pisavo (ali tisk) *kot tako*.

Posebej opozarjam na dejstvo, da v omenjenih verzih ni glagolov, še najmanj pa glagola vseh glagolov, glagola »biti«.

Kako tolmačiti takšno odsotnost? Ne gre za odsotnost neke besede v določeni leksiki: v prvi vrsti zato, ker v indoevropskih jezikih funkcijo »biti« nosi več besed [živeti, pojavljati se, stanovati]. To tudi ni odsotnost določenega semantične vsebine, kraja golega označenega, ker »biti« ne označuje nič določenega, še manj pa gre za odsotnost določene stvari, na katero bi se lahko referirali.

Heidegger je postavil vprašanje: »Predpostavimo, da ni tega nedoločene pomena biti in da ne vemo, kaj ta pomen govori. Kaj bi se zgodilo potem? Bi šlo samo za eno ime, za en glagol manj v našem jeziku? Ne. *Potem jezika sploh ne bi bilo*. Nikakor ne bi šlo za kaj takega, če se ne bi v besedah obstoječe odpiralo kot tako, da ga je mogoče imenovati in o njem razpravljati. Kajti izreči obstoječe kot tako, predpostavlja vnaprej razumeti obstoječe kot obstoječe, to pa pomeni njegovo bit« [...] Heidegger kot pogoj obstoja jezika nekega jezika ne postavlja več besede ali pojma (označenega) »biti«, ampak prisotnost določene druge možnosti [podčrtal I. O.], ki jo je treba šele opredeliti. (Derrida, »Nadopuna« 329)

Zdaj razumemo tudi »odsotno prisotnost« manjkajoče besede »biti« (v Geistrovi pesmi). Osrednji učinek pesmi je golo pulziranje prazne, neoznačene biti, ki se iz brezna pesmi dviguje kot neimenovana prisotnost te druge možnosti, ki je ne zajame nobeno poimenovanje ali pomenjanje, pa vendar ni samo pogoj obstoja jezika, ampak sveta kot takega scela. Umetnost je dogodek brezna nič kot absolutne svobode, ki je ne zagrinja označenec, noben zamejen pomen. Okoli obračani sklad besed ni samo grafično zaznaven postopek obračanja besed in njihovih mest, ni samo

grafično poigravanje z grafičnimi označevalci, črtami na papirju, ampak je generator biti kot razgaljeni neobstoječi pogoj jezika in sveta kot takega, je torej živi agregat, stroj singularnosti, ki zasnavlja jezik in svet v istini biti. Eden od radikalnih vrhuncev konceptualnega redukcionalizma je *arte povera*, umetnost z minimalnimi potezami. Poezija Iztoka Geistra je nedvomno *arte povera*, poezija zreducirana na golo bit, na čisti dogodek označevalca, slečen vsake odvečnosti, usodnosti in presežnosti/transcendentalnosti, na goli nič, na piš nič, ki vztraja v postajanju/vznikanju kot uprostorjenje odprtosti znotraj časa, ki je zaradi svoje znotrajšnjosti brezčasen/večen. Deleuze bi zapisal, da gre za »čisto ravnino imanence [...] za čisti dogodek, osvobojen vseh akcidenc notranjega in zunanjega življenja [...] za neko življenje« (Deleuze 7–8). S pesmijo je podan istinit (*aletheia*) odgovor na Heideggrov izziv po opredelitvi te druge možnosti. Je tu morda na delu odgovor na oni znameniti Heideggrov problem, na katerega ni znal odgovoriti: »Kako lahko v odnosu do možne raznovrstnosti načinov bivanja (hr. *bivstvanja*) dojamemo enotnost pojma bivanja (*bivstvanja*)?« (Petrović lxv). Namreč upoštevajoč naravo stvari in besed kot *dasein* narave? Na to vprašanje ne mislim odgovarjati, naj ostane izziv za kakšno drugo razmišljanje. Vsekakor gre za izziv kot zasnavlajoči dogodek, ki je že razprt v odprtosti tistega biti-v-svetu (*in-der-Welt-Sein*).

Gramma/sled

Pesem je nekaj napisanega, je pisava. Soočam se s kompleksno problematiko govornice/pisave (brez govora), ki se je kot predmet filozofije in znanosti uveljavila od stoikov dalje. Problematiki pisave je v 20. stoletju največ pozornosti posvetil alžirski filozof Jacques Derrida. Če se hočem poglobiti v pesem Iztoka Geistra, se moram pri njenem branju nujno opremiti z vedenjem, ki ga je Derrida razvil v knjigi *O gramatologiji* (1998). Problem označevalca, torej zapisanih ali natiskanih črk, v tradiciji razmišljanja o lingvističnih (pa tudi semioloških, semiotičnih in podobnih) znakih, je Derrida izpostavil na ozadju kritičnega premisleka celotne logocentrične tradicije mišljenja na Zahodu od Platona dalje, ki jo imenujemo metafizična. Derridajeva izvajanja so dovolj znana, zato ni treba scela obnoviti njegove miselne avanture. Naj označim nekaj bistvenih podarkov, ki so ključni za branje »konceptualne« poezije Iztoka Geistra. V primeru Derridajeve gramatologije se gibljemo v polju teorije, ki je prehitela Geistrove eksperimente. Ni povsem jasno, ali je Iztok Geister poznal razmišljanja in analize tega radikalnega filozofa. Zapiski Marka Pogačnika iz tistega časa nam dajo slutiti, da ga je.

Besedila so iz črk. Črke so iz črt. Črte so tu zato, da v obliki črk na vizualen način signalizirajo posamezne zvoke. Ko gre za besedila, je torej črta skrita za zvokom črk. Kako pa naj potlej črta (kot temeljni element strani poleg tiskarskega črnila in papirja) stopi odkrita na dan, če ne drugače kot z risbo. V risbi je črta sama zase, če je risba na nivoju zavesti o sami sebi. Risba iz črt je nujen element odkritih strani časopisa ali revije. Vizualna poezija imenovana tudi topografska poezija, je razodetje te diferencirane (vidnozvočne) vloge črte. (cit. iz Brejc 13)

Tekst kot prepisan iz Derridajeve knjige. Vendar mu je treba dodati še eno dimenzijo.

Idejo znaka bi bilo potrebno dekonstruirati skozi premislek pisave, ki bi moral sovpasti z *izživom* ontoteologiji, pri tem pa jo zvesto ponavljal v njeni celoti in jo zamajal v njenih najbolj gotovih evidentnostih. Brž ko sled aficira celoto znaka v obeh njegovih plath, smo vselej v neizbežnosti privedeni do tega. Da je označenec izvorno in bistveno sled (in to ne samo za končen in ustvarjalen duh), da je *vedno že v položaju označevalca*, je na videz nedolžna trditev, ob kateri pa mora metafizika *logosa*, prisotnosti in zavesti, reflektirati pisavo kot svojo smrt in svoj vir. (Derrida, *O gram.* 93–94)

Ni dvoma, da sta Marko Pogačnik in Iztok Geister opravila dekonstrukcijo ideje znaka kot sledi. Pri tem ni pomembno, ali sta poznala Derridajevo izvajanja ali ne. In tudi ni pomembno, ali sta se lotila usodnega premišljevanja o nujnosti dekonstrukcije ontoteološke pozicije znaka in pisave v zasnovanosti zgodovinskega mišljenja in analitike razkrivanja biti v zvezi ontološke difference, ki jo je opravil Martin Heidegger. Vsekakor sta to izvedla z oblikovanjem znaka OHO, ki je zaznamoval celotno gibanje, čeprav je pozneje zdrsnilo iz prvotne radikalne smeri nazaj v igre, ki niso več zdržale odprtosti prvotne zahteve in zasnovane držbe obeh protagonistov. Dejstvo je, da se poezija Iztoka Geistra kaže kot prostor sledi transcendentalnega, neprisotnega označenca v golem označevalcu, torej kot igra označevalca v luči radikalnega »izziva logocentrizmu, kot prelom z najglobljo zahodno tradicijo« (*O gram.* 120). Radikalni obrat od znaka, ki je označevalec koristil kot instrument označenca (pomena, *logosa*, smisla), k znaku, ki je izpostavil označevalec v njegovi goloti, v odsotnosti označenega, ki je v označevalcu (kot takemu) na delu samo še kot sled nekdanjega označenca kot strukturne plati, saj označevalec ne določa odsotnosti (označenca) kot naknadnega stanja, ampak v statusu znaka kot razloke že od samega začetka razkrije to strukturno dejstvo. Ali če spet opozorim na »falus«, kakor ga označi Žižek: »Falus kot označevalec, *označevalec-brez-označenca*, paradokсна točka »čistega« označevalca, ki s svojo »izključitvijo« iz označevalne mreže omogoči učinek-označenca, omogoči »pomenskost« in-sistirajoče označevalne mreže (Žižek 13). Sled je torej

odprtje prve zunanosti nasploh, enigmatično razmerje živega do njegovega drugega in notranosti do zunanosti: uprostorjenje. Zunanje, »prostorska« in »objektivna« zunanost, za katero smo prepričani, da vemo, kaj je kot najbolj domači red sveta, kot domačnost sama, se ne bi pojavila brez *gramma*, brez razlike kot temporalizacije, brez ne-prisotnosti drugega, vpisane v smisel prisotnega, ter brez razmerja do smrti kot konkretne strukture živega sedanjika. (Derrida, *O gram*. 90)

Gola igra označevalca kot sledi pomeni uprostoritev, uprostorjenje,⁹ »nastopitev *gramma* kot take (se pravi skladno [s sledjo] z novo strukturo neprisotnosti)« (108) kot igre dekonstrukcije »pisave kot igre v govorici« (66). Pisati tako pomeni »da se od vsega začetka nahajamo v tem postati-nemotivirano simbola [...] Nemotiviranost sledi mora biti sedaj razumljena kot operacija in ne kot stanje, kot dejavno gibanje, demotiviranje in ne kot dana struktura« (prav tam), ali kot bi rekli po deleuzevsko, pesem je agregat takega postati-nemotiviranost sledi kot operacija, dejavno gibanje razlike označevalca kot razloke same. Prav to se dogaja v pesmi Iztoka Geistra.

Ne glede na to, kaj je pesnik hotel, recimo, da ga je vodila želja početi tisto, kar so pri nas označevali z reizmom, torej zapisati stvar v njeni goloti in tvarnosti ter se tako dokopati do označevalca kot takega, saj »beseda, črka, črta« kažejo zdaj same sebe, ne pa neke reference, neke stvari zunaj sebe. Seveda je beseda kot taka dejavna šele kot sled tiste odsotnosti, ki je bila odsotna že od samega začetka pojmovanja znaka kot posrednika transcendentalnega označenca,¹⁰ ki se je nudit kot prisotnost odsotnega *logosa* ali *boga*, če posplošim, torej kot gola odsotnost, vendar predvsem kot beseda, kot označevalec v igri označevalcev kot označevalcev za druge označevalce, torej ne kot instrument označenca, pomena, smisla, drugega od sebe, ampak izven, v tistem izven, ki se je odprl potem, ko smo »najprej resno *izčrpali* ontološko in transcendentalno problematiko, potrpežljivo in dosledno prečili vprašanje smisla biti, biti bivajočega in transcendentalnega izvora sveta ...« (prav tam).

Ludizem, igra, in reizem, golo »stvar-jenje« torej ne pomenijo lahkotne igrivosti in frivolne neobveznosti igračkanja z besedami, ki se naslanja na konverzacijski humor ali zvočno igro besed in domislic, ampak zahteva globlji angažma, ki dekonstruira sam temelj tega angažmaja, sam subjekt tega angažmaja, sam angažma kot subjekt in logos.

Artikulacija označevalca

Kaj torej vodi igro označevalcev v sledi odsotnosti označenca? Derrida na ozadju ugotovitev A. Leroi-Gourhana odgovori:

»linija« predstavlja zgolj nek poseben model, pa naj je njegov privilegij takšen ali drugačen. Ta model je *postal* model in ostaja kot model nedosegljiv [...] Prav enigmatični model *linije* je torej tisto, česar filozofija ni mogla videti, ko je imela oči uprte v notranjost lastne zgodovine. (*O gram.* 111)

Nižje pa: »Konec linearne pisave je tudi konec knjige«¹¹ (prav tam). Eden od odgovorov je nelinearnost. To se ujema z razlago, ki jo je na omenjenem pogovoru ob razstavi Marka Pogačnika v Moderni galeriji v Ljubljani podal Iztok Geister o znameniti publikaciji, na kateri se prvič pojavi znak OHO. »Strani v tej knjigi lahko zamenjaš, zamenjaš njihov vrstni red, jih bereš od spredaj ali od zadaj in tako dalje.« Nelinearnost je operacija, ki se dogaja v samem aktu označevanja kot menjavanja mest/označevalcev, zgolj niz, ki zaznamuje perforacijo in performans sledi. Kako se to kaže/dogaja v navedeni pesmi?

Sestavljena je iz dveh distihov. Prvi distih poje o prvi deski, drugi distih o drugi deski. Prvi verz govori o polovični debelini ene deske, drugi o polovični višini ene deske. Tretji verz o polovični višini druge deske in četrti o polovični debelini druge deske. Vse besede z izjemo prve in druge deske se ponovijo, vendar gre za zrcalno, obrnjeno ponavljanje, saj se v prvem distihu najprej pojavi debelina in nato višina, v drugem pa najprej višina in nato debelina (namreč te kombinacije črk). Linearnost se zlomi, obrne, na delu je obrat v pesmi, ki ne govori o konkretnih deskah in debelinah in višinah lesenih delov, ampak pred nas postavlja nize označevalcev v pesmih, ki nosijo sled nekih pomenov, ki pa nimajo nosilne funkcije, temveč samo spominjajo na nekdanje funkcije besed, ki se pri branju pokažejo kakor popolnoma nesmiselne, ker besede zdaj tvorijo nek samobitni označevalski vkladni spah, ki pa ne pomeni ničesar in se nanaša zgolj sam nase kot na-sebni pesniški strojček, ki ga poganja nelinearnost okoli obrnjenih dveh nizov označevalcev. Pri tem ne gre za reprezentacijo kakšnega lesarskega izdelka, ampak za sled, ki pesem kot pesem zasnavlja kot prazni označevallec, kot *gramma* kot tako, uprostorjenje kot dekonstrukcija igre pisave, črk, črt, besed brez posebnega pomena. Zgolj institucija nemotivirane sledi kot sledi nečesa, česar ni bilo, in se razblini ter bralca opusti med črkami in besedami v njihovi goli zasnovanosti označevalca brez označenega, gole strukture.

Protiudarec neoliberalne paradigme

Harold Bloom v knjigi *Tesnoba vplivanja* zapiše: »Zanimajo me le močni pesniki, velike osebnosti, ki se trmasto, celo do smrti, bojujejo s predhodniki« (11). Richard Rorty, njegov veliki občudovalec dodaja: »Po mojem

mnenju bi bila idealna liberalna politika tista, ki bi za svojega junaka raje vzela Bloomovega močnega pesnika kot pa bojvnika, duhovnika, modreca ali logičnega, objektivnega znanstvenika, ki išče resnico« (Rorty 53). Nekaj strani dalje poistoveti lik močnega pesnika z utopičnim revolucionarjem: »... junaka liberalne družbe sta močan pesnik in utopični revolucionar« (60). Rorty je imel v mislih heroja, ki protestira »v imenu same družbe proti tistim vidikom družbe, ki niso zvesti njeni lastni samopodobi« (prav tam). Tudi sam močnega pesnika dojemam kot utopičnega revolucionarja, a to ne pomeni, da se strinjam z Rortyjem. Njegovo pojmovanje je lahko problematično, če vemo, kakšna je ustrezna samopodoba družbe, ki jo je imel v mislih. Sam jo sicer imenuje liberalno, a bojim se, da za razliko od njegovega ameriškega kolega libertinca Noama Chomskyega, njegov liberalizem ni prav daleč od prikritega neoliberalizma.

O pesniku eksperimentalne poezije torej razmišljam kot o utopičnem revolucionarju. Pri tem ne mislim na kakšno aktivistično ali protestno politično delovanje, ampak na pogon že izvedenega subverzivnega stroja eksperimentalne poezije, ki generira konstruktivno alternativo neoliberalnemu nihilizmu, torej po biti zasnovano in osvojeno revolucionarno utopijo, kot dogodek brezna istine biti v zgoraj večkrat nakazanem uprostorjenju.

Teoretiki označevalnih praks odkrito posegajo po paraleli z menjalno vrednostjo v ekonomiji. Morda najbolj očiten primer tega je Jacques Lacan. Danski lingvist Hjelmslev sicer svoj pojem *sheme* oziroma *igre jezika* uvršča med Saussurjevo dediščino, a »jezikovno vrednost raje primerja z 'menjalno vrednostjo ekonomskih znanosti'« (Derrida, *O gram.* 75). Tudi Žižek falus kot *označevalec-brez-označenca* prikaže kot »denar označevalcev« (17). Ne zdi se neumestno, če neoliberalno paradigmo in njene ukrepe, njeno strategijo (ideološkega) izločevanja topik, cenzure tematik, omejevanja socialnega dialoga in ukvarjanja z vprašanji, ki izzivajo njegov nihilizem, njegovo uničevalno prakso in znanstveno-tehnično instrumentaliziranje sveta za potrebe kapitala in dobička, izzovem v luči pesniškega dogodka kot pulziranja označevalca-brez-označenca, kot dogodka odprtosti biti. Oziroma v luči neoliberalnega protiidarca, ki na jasi poezije potlači usodni dogodek eksperimentalne poezije, izniči nelinearnost označevalca-brez-označenca in označevalec instrumentalizira v polju kibernetičnega pomena v nosilec označenca v funkciji strogo zamejene referencialnosti s poeziji zunanjimi interesi in sponzorji. Marginalizacijo poezije kot avtonomnega geta na obrobju neoliberalnega posthumanega monologa, ali še bolje žebzanja (*lalange*) in pretoka neskončnih informacij brez temelja, ki reproducira strategije in postopke neoliberalnega dispozitiva kot neobvezujočega nizanja besed neprisotnih prisotnosti logocentričnega deskriptivizma, je treba razumeti kot simptom potlačitve ne samo pesniške ustvar-

jalnosti kot *poiesis*, ampak kot potlačitve življenja v luči menjave blaga kot fetiša ekonomije in elementa kapitala kot neskončnega gibanja profita.

Danes na borzi delnic ne kupujejo ali prodajajo profesionalni brokerji. Namesto njih to delajo super hitri računalniki, ki se odzivajo v nanosekundah. Gibanje kapitala tako nadzoruje in vodi digitalen kibernetičen stroj, »utelešen« dispozitiva znanstveno-tehničnega postavlja sodobnega sveta. Človek je udeležen, rekel bi, zgolj v procesu »pro-gramiranja«, pisanja algoritmov, ki vodijo in nadzorujejo te postopke (če jih sploh še). Ivan Illich piše o razliki med »naravnim« vernakularnim jezikom in umetnim »maternim jezikom«, ki pomeni jezik »družbenega« nadzora, in pledira za t. i. vernakularni jezik kot pristni jezik osvobojanja od razredne družbe. Takole piše:

Ko začnem z razpravo o razliki med vernakularnimi vrednostmi in vrednostmi, ki jih je mogoče ekonomsko meriti in tako tudi nadzorovati, se pojavi samooklicani skrbnik tako imenovanega proletariata in trdi, da se izmikam bistvenemu, ker dajem pomen neekonomskim finesam. (Illich 211)

Illich kaže na tesno povezanost jezika, ekonomije in družbene nepravilnosti. Neodvisnost od (tujih) oblastnikov je treba razumeti globlje kot zgolj politično neodvisnost. Svoboda je vprašanje usode biti kot dekonstrukcije metafizičnega znanstveno-tehničnega postavlja sodobnega sveta. Premisliti je treba, v kakšni meri je stroj še odvisen od programerja in njegovega algoritma in koliko sta sam programer in njegov algoritem odvisna od stroja in zahtev po kapitalskih dobičkih. To je vprašanje umetne inteligence in virtualne resničnosti, ki nikakor ni »svobodna«, saj podlega *logologosu*, kakor bi rekel Lyotard (Bunta 119), oziroma njegovi sodobni inačici »kapitalistične tehno-znanosti« (Bunta 118). »Kibernetični program je polje govornice« (Derrida, *O gram.* 19). A računalniški pro-gramer svojo *gramma* (pro-gram) zagotovo ne piše kot »instanco *instituirane sledi*«, temveč verjetneje kot prolog, nagovorjenost, v kateri se instalira znanstveno-tehnični *aksiom/logos*¹² ali kapitalistični *raison d'etre* kot zakritost sledi kot usode ali zastrtosti biti, torej kot »čisti funkcionalizem neke dobe, ki se v obliki kognitivnega kapitalizma odvija v času-prostoru totalne mobilizacije kapitala kot posthumanega blaga/kapitala v čisti imaterialnosti« (Paić, »Nesvodiva« 565), torej kot čisti nihilizem, gola suverenost, ki človeško življenje (in vseh drugih bitij z naravo vred) instrumentalizira za neskončno procesiranje profita/izkoriščanja/uničevanja. Pro-gram, algoritem je funkcionaliziran v toposu nihilističnega dispozitiva v ontologiji znanstveno tehničnega postavlja, ki ga »pro-gram« eksperimentalne poezije razgali v dekonstrukciji tega istega ontoteleološkega programa/terorja, in je dogodek, ki ima subverzivnem, političen naboj ne v pomenu bodoče sedanosti ali prihajajočega upora,

temveč v utopičnem smislu postajajoče istine kot že pripetenege dogodka svobode tostran totalne politike in estetskega reda.

Nenapisane, neprebrane pisave

Španski sociolog Manuel Castells zapiše: »Največja nevarnost preti tistim, ki so postali nevidni za programe, ki upravljajo globalne mreže za proizvodnjo, distribucijo in vrednotenje« (Castells 513). To velja recimo za potlačene, brezimne »subalterne skupine ali skupnosti«, katerih (posredovan, potlačen, zamolčan ali neizrečen) glas in resnica nista prisotna in upoštevana na krajih odločanja. Razlogi za tak »subaltern« status so strukturne narave. O tem je pisal francoski filozof Jacques Rancière.

Politika je predvsem način okvirjanja, v čutni danosti, določene sfere izkušnje. Pomeni razdelitev čutnega, vidnega in izrekljivega, ki omogoča (ali pa ne) določnim danostim, da se pojavijo [...] Politika literature torej pomeni, da je literatura kot literatura vključena v to delitev vidnega in izrekljivega, v ta preplet bivanja, delovanja in izrekanja, ki uokvirja polemičen skupen svet. (Rancière 10)

Način, kako pišemo, že po strukturi določa tudi relacijo do zunanjega pogoja družbene refleksije, ko povzema ali ne prevladujoč dispozitiv.

Pisava kot *gramma*, označevalec kot sled artikulira pripuščanje v biti bran, viden, vključen, prebiti potlačitve, cenzuro, zamolčevanje, izločenost in izigravanje v formacijah struktur, ki legalizirajo določene tipe pisav, druge pa marginalizirajo, prezrejo ali jim sploh ne omogočijo, da se zapišejo. Toda kot se pisava otrese zastrtih oblik pisanja v duhu metafizične tradicije, ko se v konceptualni poeziji artikulira zapis *označevalca-brez-označenca*, se preobrazi tudi »razdelitev čutnega, vidnega, izgovorljivega« (Rancière 10) sveta.

Narava pesniških znakov je ista kot narava zgodovinskih produktov in političnih simptomov. Ta »politika« literature se pojavi kot odprava politike oratorjev in militantnežev [...] Zažene drugo politiko »neme« črke: obstransko- ali meta-politiko, ki razvozlavanje nemege pomena, zapisanega na telesa stvari nadomesti z demokratskim žuborenjem črke. (Rancière 20)

Če se vrnem k Castellsu: postati, biti viden ne pomeni nujno konformistične vključitve v neokapitalistično tekmo za obvladovanje virov, finančnih tokov in globalnega medmrežja v funkciji pogona kapitala. Lahko je subverzivni stroj, notranji sami strukturi pozabe biti, ki v divjanju svobodnega tržnega nihilizma in smetenja/uničevanja, zareže v njegovo gibanje, ga prelomi z globokim, usodnim strukturnim obratom in privede do utopične preobrazbe, ki se je že zgodila (se že odvija) kot *protenca* (Derrida, O

gram. 85) kot tisto prihodnje-v-sedanjem, kot živa sled prihodnosti (tudi utopijo razumem kot sled prihodnosti). To karakterizira (eksperimentalno) poezijo onkraj njene marginalizacije in potlačitve v geto kot tiste »grammatike« onega starogrškega izraza *poiesis* kot praznine/svobode v breznu ontološke diference. In kako se kaže usodnost eksperimentalne poezije v času »kapitalistične tehno-znanosti ali znanstveno-tehničnega kapitalizma«, kibernetične »globalne informacijske, kapitalistične ekonomije [in omrežene družbe], ki jo obdelujejo, prenašajo in poganjajo računalniške mreže« (Castells 512) v luči pisanja algoritmov (pro-gramov, pred-pisov, pisave)? Kako že-danes zgleda/deluje takšna prikrita »eksperimentalno pesniška ekonomija« (ki je »konstrukcija alternativne vrste globalizacije«, kakor piše David Harvey) kot takšen »nevidni« že-danes napisani eksperimentalno-pesniški algoritem? Morda bi bilo s tem v zvezi navdihujoče, če bi znova segel k izvornem arabskem postopku/algoritmu in ga dekonstruiral v luči *gramma* kot sledil!

OPOMBE

¹ Glej tudi § 34 v *Bit in čas* z naslovom »Tu-bit in govornica, jezik« (Heidegger, »Bitak« 182–189).

² V tej zvezi glej tudi moj žal skrajšani »Nekoherentni prispevek o eksperimentalni poeziji« v *Literatura* 271–272 (2014): 115–135.

³ Poglobljeno razpravo omogoči premislek latinskih izrazov za igro: »jocus, ki sestoji iz čistega *mita*« in »ludus, ki reproducira *obred* brez sakralne drame« na ozadju »globoke povezave med igro in svetim«, o čemer je v *Igra kot struktura* pisal izjemni jezikoslovec Émile Benveniste (5–17). Tako v luči vprašanja o biti kakor v luči vprašanja o svetem (sacer). To opozori na dvojno naravo Kermaunerjevega pojma ludizem (igračkanje z besedami/igra sveta), po drugi strani pa to razlikovanje usodno poglobi na način, ki bi ga morali iz Benvenistevega eseja šele izluščiti.

⁴ Zanimivo bi bilo o tem razmišljati tudi na ozadju slavnega §7 Ludwiga Wittgensteina iz njegovega *Logično filozofskega traktata* in o »zaletavanju v meje jezika« v njegovih kasnejših razmišljanjih. Te tematike sem se deloma dotaknil v razpravi *Rojstvo poezije iz ne-duha glasbe* (Osojnik, »Rojstvo«).

⁵ Tudi Wittgenstein piše, da je teorija, da »besede dobijo svoj pomen iz nanašanja na svoje referente (oz. iz nanašanja na reprezentacije oz. nekakšne mentalne sličice v naši duševnosti) ne samo zmotna, ampak celo nemogoča (Grušovnik 103). Torej ne gre za razumevanje jezika, omejeno zgolj na strukturalističen krog, ampak za neko globljo strukturo jezika.

⁶ V tej zvezi glej izvrstno spremno besedo Alenke Jovanovski, »Vzel sem purpurno šatuljo in spet zlepil zaimek«, esej o poeziji Tomaža Šalamuna, dostopen žal samo v rokopisu, ker pesnik ni dovolil njegove objave kot predgovora k ponatisu izbora svojih pesmi.

⁷ Taka vrata najdemo tudi v avantgardni umetnosti. Pred nas jih je postavil znameniti oče najdenih umetniških predmetov Marcel Duchamp pod nazivom *Étant donnés*. Čeprav je treba priznati, da ta vrata tako delujejo samo toliko časa, dokler se jim ne približamo in skozi ključavnico ne pogledamo golega ženskega trupla zadaj. To seveda razprši primarni umetniški dogodek. A morda je prav v tem obratu od »gole stvari« do »nekrofilnega

voajerstva« na delu proces razgradnje avantgarde in dekonstrukcija poskusa ikonoklazma avantgarde kot za Duchampa nemogočega projekta.

⁸ Kot zanimivost navajam, da je besedo transcendentalno izumil Phillipe de Chancelier, rojen nekje okoli leta 1160, ki je svoje glavno delo *Summa de bono*, v katerem je prvokrat uvedeno učenje o transcendentalnem, napisal v letih med 1120 in 1230.

⁹ Uprostorjenje je tukajšnjost tiste jase, ki jo Heidegger imenuje »prostost jasnine« (»Konec« 149). Derrida za uprostorjenje pravi, da »tu prestopamo samo mejo fenomenologij«, čeprav po drugi strani zapiše: »Ugotovili bomo, da ta beseda izreka artikulacijo prostora in časa, tega postati-prostor časa in postati-čas prostor« (*O gram.* 87). Vendar tudi tu čas-prostor ne razumem v fizikalnem pomenu, temveč v heideggerjanskem kot *Ort* in *Zeit* (znotrajčasnost). »Neopaženost, neprisotnost in ne-zavednost uprostorjenja«, kakor zapiše Derrida, torej razumem kot »učinke« biti in ne kot psihične fenomene. »Ravno zato se mišljenje sledi, še enkrat, ne bo nikoli mešalo s fenomenologijo pisave« (prav tam).

¹⁰ Derrida na drugem mestu zapiše: »Toda prevladanje v sebi ohranja sled bitke« (Derrida, *Dar* 24).

¹¹ »...dasiravno«, doda Derrida, »je še dandanes nove pisave [pomislimo na konkretno in vizualno poezijo], naj so literarne ali teoretske, hočeš nočeš možno vtakniti v formo knjige« (prav tam). Vendar to vsekakor ni več tradicionalno razumljena knjiga.

¹² Znanstveno tehnični *razum* je, kot je pokazal Kurt Goedel z obema svojima teorema, nezadosten. Ne obstaja racionalni jezik, ki bi artikuliral vse trditve. To prav tako velja tudi za algoritme, kot je pokazal Alan Turing.

LITERATURA

- Althusser, Louis. »Od kapitala do Marxove filozofije«. Prev. Gregor Moder. *Problemi* 6–7 (2007): 7–82.
- Benveniste, Émile. *Igra kot struktura* Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion, 2001.
- Bloom, Harold. *Tesnoba vplivanja*. Prev. Igor Bratož. Ljubljana: Lud Literatura, 1999.
- Cacciari, Massimo. *Geo-filozofija Evrope*. Prev. D. Rimondo-Zorić in M. Zorić. Zagreb: Ceres, 1996.
- Castells, Manuel. »Moč u umreženom društvu«. Prev. Miloš Đurđević. *Evropski glasnik* 17 (2012): 491–532.
- Chomsky, Noam. *Profit pred ljudmi*. Prev. Iztok Osojnik. Ljubljana: tigr, Sanje, 1999.
- Barthes, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija*. Prev. Ivan Čolović. Beograd: Nolit, 1971.
- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija*. Prev. Anja Kosjek. Ljubljana: Študentska založba, 1999.
- Brejč, Tomaž. »Uvod v spomin OHO«. *Katalog razstave OHO 1966–1971*. Ljubljana: Študentski kulturni center, 1978.
- Bunta, Aleš. »Lyotard: filozofija in vprašanja legitimacije vrednosti«. *Problemi* 8 (2009): 113–148.
- Deleuze, Gilles. »Imanenca, neko življenje...«. Prev. Stojan Pelko. *Problemi* 9–10 (2013): 5–10.
- Derrida, Jacques. *Dar smrti*. Prev. Saša Jerala. Ljubljana: Kud Apokalipsa, 2004.
- – –. »Nadopuna kopule«. Prev. Ugo Vlasisavlevič. *Evropski glasnik* 17 (2012): 303–336.
- – –. *O gramatologiji*. Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Dolenc, Sašo. »Koliko je vredna znanost?« *Problemi* 8 (2009): 149–180.
- Geister, Iztok. *Pogovor*. Splet 12. 4. 2013. <http://videlectures.net/oho2010_oho_debata/>

- — —. *Žalostna majna*. Ljubljana: DZS, 1996.
- Harvey, David. »The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture«. *Socialist Register* 38 (2002): 93–110. Splet. <<http://socialistregister.com/index.php/srv/issue/view/439>>
- Heidegger, Martin. *Bitak i vrijeme*. Prev. Hrvoje Šarinić. Zagreb: Naprijed, 1985.
- — —. »Konec filozofije in naloga mišljenja«. *Živeči Kierkegaard*. Ljubljana: Kud Apokalipsa, 1999. 134–154.
- — —. »Pot do govornice«. *Na poti do govornice*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: Slovenska matica, 1995. 255–288. (Filozofska knjižnica XI).
- Holcombe, John. »Experimental Poetry«. Splet 7. 5. 2013. <<http://www.textetc.com/modernist/experimental-poetry.html>>
- Illich, Ivan. »Vernakularne vrijednosti«. Prev. Sanja Fabijanić. *Evropski glasnik* 17 (2012): 179–213.
- Kermauner, Aleš. *Luknja v novcu*. Ljubljana: Kud Apokalipsa, 2013. (ponatis)
- Mauss, Marcel. *Esej o daru in drugi spisi*. Prev. Zoja Skušek in Rastko Močnik. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1996.
- Osojnik, Iztok. »Rojstvo poezije iz ne-duha glasbe, Nova oikonomija odnosov: bližnjik in eksistencialni obrat« prispevek za Simpozij o Soerenu Kierkegardu 2013, Ljubljana, v rokopisu. 1-22.
- — —. »Nekohherentni prispevek o slovenski eksperimentalni poeziji«. *Literatura* 271-272 (2014): 115–135.
- Paić, Žarko. »Nesvodiva moć umjetnosti«. *Sloboda bez moći*. Zagreb: Udruga bijeli val, 2013. 522–568.
- — —. *Slika bez svijeta*. Zagreb: Literis, 2006.
- Petrović, Gajo. Uvod u »Sein und Zeit«. Martin Heidegger. *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed, 1985. xiii-cxxxv.
- Rancière, Jacques. »The Politics of Literature, Contemporary Thinker Jacques Rancière«. *SubStance* 33.1(2004): 10–24. Splet 15. 4. 2010. <<http://www.jstor.org/stable/3685460>>
- Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Sloterdijk, Peter. *Doči na svijet, dospjeti u jezik*. Prev. Mira Stančić. Zagreb: Naklada MD, 1992.
- Šalamun, Tomaž. *Poker*. Ljubljana: CZ, 1989. (ponatis)
- Žižek, Slavoj. *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: CZ, 1982.

The Neoliberal Dispositive of Experimental Poetry

Keywords: literature and society / experimental poetry / deconstruction / neoliberalism / Slovenian avant-garde poetry / OHO group / Geister, Iztok / Kermauner, Aleš

Experimental poetry highlights the hidden nihilistic essence of the neoliberal paradigm or modern scientific capitalism “after the end of history.” By highlighting the structure of the bare signifier (without speech, without meaning) as a spatialization of the fundamental cut of (experimental) poetry and the deconstruction of the trace of the ontoteleological

signification of the absent presence, god, the truth, and so on, in the structure of the sign that it performs, the signifier is established as the “space” of the truth of the essence—that is, as a live, creative, and essence-based alternative to the aggressive destruction and exploitation of global mercantilism. The author analyzes in great detail a poem by the founder of the OHO movement, Iztok Geister, and a poem by his close colleague Aleš Kermauner, pointing to the fatal historical poetic turn produced by the experimental poetry of both poets in light of the deconstruction of the trace in both the narrow sphere of the literary-history re-memorizing of this poetry and the problematic general devaluation of poetry as the primary, suppressed ethical and sociopolitical abyss of the essence in the communication of the global cybernetic civilization. Both suggest a realistic revolutionary essence of experimental poetry, which academic circles have in vain sought to suppress or erase from the literary-history canon; from a wider perspective, the dominant media are also failing in their engagement to effectively eliminate it from the serious sociopolitical and financial-economic dialogue. Experimental poetry reveals a different and more fatal truth or essence of “literature,” the world, and the relations in the world than the one sold by modern scientific and technical neoliberalism. However, the reality of the revolutionary utopia is that experimental poetry has already been created.

Marec 2014

OHO – manifest – topografskost

Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina, c. XV – 8, SI-1000 Ljubljana
jelka.kernev-strajn@guest.arnes.si

Članek postavi tezo o specifični slovenskega neoavantgardnega gibanja OHO iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Izpelje jo ob nekaterih teoretskih (Perloff, Derrida) in historičnih (Badiou, Bürger, Foucault) uvidih v problematiko eksperimentalne poezije na širšem ozadju različnih faz in tradicij modernizma, zgodovinskih avantgard in neoavantgard.

Ključne besede: avantgarda / modernizem / neoavantgarda / eksperimentalna poezija / slovenska avantgardna poezija / Skupina OHO

Prispevek k tako ohlapno opredeljenemu področju, kot je eksperimentalna poezija, zahteva najprej nekaj terminoloških pojasnil glede rabe osnovnih pojmov – modernizem, avantgarda, in neoavantgarda – o katerih v enormni strokovni literaturi ni popolnega konsenza in ga verjetno nikoli ne bo. Tudi pričujoče razmišljanje, ki teh pojmov nikakor ne istoveti, ni nastalo z namenom njihove dokončne opredelitve; služili naj bi le kot orodje za artikulacijo določenega pogleda na fenomen, imenovan eksperimentalna poezija nasploh in slovenska eksperimentalna poezija posebej, mišljena je zgodnja faza slovenskega neoavantgardnega gibanja OHO.

Izraz modernizem, ki ga je treba nujno razlikovati od pojma modernost, po možnosti pa tudi od pojma avantgarda¹ in iz nje izpeljanih pojmov, označuje dolgo in heterogeno obdobje. V književnosti se je dejansko začelo z Rimbaudovimi *Illuminacijami* (1872) ter pesniškima opusoma Julesa Laforguea in Tristana Corbièra. **Osnove, na katerih se je modernizem razvijal**, so zaznavne v poeziji E. A. Poea, Baudelaira in Mallarméja, če omenim samo najpomembnejša imena. Vendar se tudi glede teh pesnikov kot predhodnikov modernizma mnenja razhajajo. Tako nekateri, med njimi na primer Theodor Adorno, Hugo Friedrich in deloma tudi Paul de Man, Mallarméjev simbolizem uvrščajo v modernizem, medtem ko nekateri drugi – na primer Marjorie Perloff, ameriška literarna kritičarka in komparativistka avstrijskega porekla, pri nas pa raziskovalka tega področja, Jola Škulj – menijo, da izraziti Mallarméjev simbolizem nikakor ne sodi v modernizem (prim. Perloff, *The Poetics* 4 in Škulj, »Modernizem in njegove poteze«, 58). Avantgarde, o katerih danes govorimo kot o zgodovinskih, pa je po njunem mnenju mogoče razumeti kot pojav znotraj modernizma. Nekoliko drugač-

no je stališče Petra Bürgerja, ki v svoji *Theorie der Avantgarde* zelo jasno razločuje med visokim modernizmom in avantgardo, med drugim tudi na osnovi razumevanja pesniškega znaka in načina vzpostavljanja razmerja med posameznim in splošnim. Po njegovem se v poeziji modernizma razmerje med posameznim in splošnim vzpostavlja neposredno, organsko in torej še vedno simbolično, pri pripadnikih avantgarde pa se to razmerje vzpostavlja posredno, ne-organsko, dispartno in torej alegorično. Prepoznanje enotnosti je odloženo v neskončnost in je odvisno od sprejemnika (76).

M. Perloff sicer pripadnike avantgard obravnava kot moderniste, vendar kot strujo, ki sodi v »drugo tradicijo« (ang. other tradition). Svoje vide-nje avantgardne in neoavantgardne ter sodobne eksperimentalne poezije utemeljuje na tezi o dveh tradicijah znotraj modernizma. Pri tem izhaja iz razlike med vplivom Eliotove in Poundove poetike. Ve se namreč, da sta pesnika, sicer vse življenje sodelavca in prijatelja, zlasti v svoji zreli fazi, to je v času, ko je Eliot pisal *Štiri kvartete*, Pound pa večino svojih *Cantov*,² tematizirala različno naravnost tako do pesniške prakse kot tudi do sveta. V konvencionalni modernizem, to je eliotovsko tradicijo, po M. Perloff sodijo pesniki, katerih poezija ima opazne značilnosti postsymbolistične pesniške držé (npr. William B. Yeats, Wallace Stevens, Wystan H. Auden, Robert Frost), v drugo, tj. poundovsko tradicijo, pa po njenem sodijo vsi tisti ustvarjalci, ki jih je mogoče opredeliti tudi kot izrazito antisymbolistične in potemtakem avantgardne (Gertrude Stein, Bertolt Brecht, Samuel Beckett s svojo kratko prozo) in neoavantgardne (John Ashbery, Charles Berenstein, John Cage, George Oppen, Louis Zukofsky itn.) Poleg tega naj bi v to tradicijo sodili tudi teksti, kot je Derridajev *Glas* (1974), ki ga M. Perloff proglasi za tipičen primer druge tradicije (*The Poetics* 17). Nenavadno pri tem je, da avtorica ničesar ne reče o francoskem pesniku Henryju Michauxu, ki po vseh kriterijih prav tako sodi v drugo tradicijo. Ta delitev utegne biti produktivna, a, kot bomo videli, tudi nekoliko vprašljiva, predvsem kar zadeva Eliota in njegovo poetiko, ki je tako kompleksna, da prestopa okvire postsymbolistične tradicije.

M. Perloff drugo, tj. poundovsko tradicijo poimenuje tudi poetika nedoločnosti (indeterminacy) ali nerazrešljivosti (undecidability), kar je vsekakor ustrežnejša oznaka kot antisymbolizem, in pojasni, da je pojma, ki ju rabi sinonimno, prevzela od Derridaja, a hkrati poudari, da z oznako nedoločnost ali neodločljivost označuje konkretno literarno delo v določenem zgodovinskem obdobju, ne pa osrednje značilnosti tekstov nasploh (*The Poetics* 18).

Eksperimentalne poezije, kakor so jo prakticirali v skupini OHO, ne kaže istovetiti z eksperimentiranjem v literaturi nasploh. Če za primer takšnega eksperimentiranja vzamemo ugledno francosko skupino OULIPO iz začetka šestdesetih let,³ ki, kot se zdi, ni imela nikakršnega vpliva na samo par

let mlajšo slovensko skupino OHO, lahko ugotovimo, da navzlic številnim skupnim potezam – fokusiranje na netransparentnost in netranzitivnost literarnega znaka, iskanje novih izraznih možnosti, osredinjenje na ustvarjalni proces, usmerjenost na prostorsko razsežnost teksta, nešteta in raznovrstna besedna in črkovna kombiniranja itn. – literarne produkcije skupine OULIPO ni mogoče povsem brez zadržkov imenovati eksperimentalna poezija v pomenu, ki ga skušamo pojasniti.⁴ Sprašujemo se torej, kako in zakaj se eksperimentalna poezija slovenske neoavantgarde loči od splošnega eksperimentiranja v poeziji in v čem je njena drugačnost v primerjavi s poezijo visokega modernizma ter pesniško prakso in držo zgodovinskih avantgard.

Selektiven pogled v zgodovino

Do odgovora na ta vprašanja ni moč priti drugače kot prek ovinka, ta pa vodi skozi zgodovino. Toda to ni ne zgodovina umetnosti ne literature; je zgodovina vednosti, pravzaprav arheologija vednosti oziroma spoznanja. Arheologija zato, ker ta v nasprotju z zgodovino ne implicira razvoja, pač pa prej, če se opremo na Foucaulta, vrsto diskontinuiranih stanj (*Besede* 13–14). Upoštevati je treba, da je umetnost v tesni zvezi s premiki mišljenja in znanostjo, saj gre pri vseh treh velikih področjih za motrenje medsebojnih razmerij med mentalnimi podobami, besedami in stvarmi oz. rečmi;⁵ razmerij, ki že od nekdaj in še zmeraj odpirajo problematiko znaka, znano že iz starogrške, helenistične in srednjeveške filozofije; navzočo tudi v naslednjih stoletjih, še zlasti v 17. stoletju; s povsem novo lučjo osvetljeno v zgodnji romantiki in deležno posebne pozornosti v času modernizma, pozneje pa tudi med pripadniki umetniških in teoretskih smeri, ki jim je modernizem utrl pot. Toda razumevanje odnosov med podobami, besedami in stvarmi se ni razvijalo postopoma in kontinuirano, prej je šlo za vrsto prelomov, ki so jih povzročala čedalje pogostejša znanstvena odkritja. Oblikoval se je znanstveni diskurz, ki je odločilno posegel v razmerja med besedami in stvarmi, s tem pa »svet prisilil v molk«. (Miller 57) To naj bi se zgodilo nekako na prelomu 16. in 17. stoletja, ko se je »knjiga sveta« dokončno zaprla. Kajti pred tem, v renesansi, če je verjeti Foucaultevim raziskavam, je razmerje med besedami in stvarmi določala podobnost. Kazala se je v četverni podobi,⁶ ki je urejala igro simbolov, omogočala prepoznavanje vidnih in nevidnih reči ter prakticirala umetnost, ki je te reči predstavljala. Besede in reči so bile tedaj del istega sveta, predpostavljale so druga drugo in se vzajemno odslikavale (*Besede* 56). V 17. stoletju pa svetu ni bilo več mogoče pripisovati pomenov, kar je lucidno in daljnosežno komentiral Pascal, ko je izrekel eno izmed svo-

jih slovitih misli: »Večni molk tega brezmejnega prostora me navdaja z grozo.« (104)⁷ Da je misel res daljnosežna in da zadeva bistvo problematike modernizma, potrjujeta oznaka Michaela Hamburgerja, ki prav v zvezi z modernizmom evocira pascalovsko »eksistencialistično soočanju s praznino« (Hamburger 52, nav. po Škulj, »Modernizem in njegove« 59), še bolj pa izčrpen komentar J.-A. Millerja:

Pascalov stavek o tišini neskončnega prostora priča o povsem modernem čustvu, saj nebo in z njim celotno stvarstvo pred nastopom znanosti sploh ni bilo nemo. Prav nasprotno /.../ Šele znanstveni diskurz, ki se je začel z matematično fiziko, je svet prisilil v molk, in Lacan to strne v postavki /.../ da znanost predpostavlja, da je v svetu označevalec, ki nikomur več nič ne pomeni. Da lahko v svetu najdemo označevalec, ki se organizira in ravna po določenih zakonih, toda ta označevalec ni več zvezan s kakim subjektom, ki bi se preko njega izražal. Ta ideja /.../ je povsem moderna in znanstvena. Označevalec, ločen od pomena, breznamenski označevalec. Temu ustreza matematizacija fizike. Temu pa ustreza tudi freudovsko odkritje nezavednega: da obstoji označevalec neodvisno od subjekta. (57–58)

Umetnost in znotraj nje še zlasti literatura, saj je bila beseda kot nosilka pomena pri tem še posebej odločilna, je torej morala zdržati to soočenje z grozo molččega neskončnega prostora, soočenje, ki ga je treba misliti skupaj z vprašanjem eksistence in hkrati tudi njene krize, natančneje, krize evropske zavesti. Mogoče je reči, da se je tedaj prvič pokazala neprevedljivost v »univerzum pomena« (Hajdini 186).⁸ In neoavantgarda iz šestdesetih let 20. stoletja je le najradikalnejši del v tradiciji konfrontacije s pomenom, a tudi z odvrčanjem od njega. Iz Millerjevega odlomka je razvidno, da je problematika pomena in njegove odsotnosti neločljivo povezana s problematiko znaka, katerega razumevanje se spreminja skozi obdobja.

Tako, denimo, v 17. stoletju ljudi ni več zanimalo, kaj določen znak pomeni, pač pa, kako je znak povezan s tistim, kar označuje. Tedaj se je namreč že dodobra pokazalo, da so podobnosti varljive in da reči trdovratno vztrajajo v svoji »ironični identiteti«, da so samo to, kar so. V književnosti se je ta zasuk oziroma prelom, kot je prvi opazil Foucault, utelesil v *Don Kibotu*, kjer je razločno videti, da podobnosti med besedami (viteški romani) in stvarnostjo (tedanji »železni vek«) vodijo v privid, prevaro in blodnjo, ki preprečuje dejansko spoznanje (*Besede* 71). Obdobje 17. in 18. stoletja je za vprašanje znaka nasploh in umetniškega znaka posebej pomembno tudi zato, ker se je prav v tem času umetnost dokončno institucionalizirala, »mesto razmerja podobnosti pa je zavzela reprezentacija.« Besede so se osamosvojile od stvari, kot je opazil Foucault (*Besede* 83–88), pesniški znak pa je ravno v tem obdobju začel proces svoje avtonomizacije, ki je vrhunec dosegla v simbolizmu. Znak je torej postal avtonomen, sistem, v katerem se je utemeljevala misel, pa binaren. Oblikovala se je kar-

tezijanska paradigma, ki je tedaj postala »temeljni model določene strukture reprezentacije, ki korelira bit in predstavo« (Dolar 481), vlogo znaka pa je opredelila *Logika Port Royala*, in sicer s tremi spremenljivkami: znak je naraven (ko kot odsev v zrcalu označuje tisto, kar odseva) in konvencionalen (ko za neko skupino ljudi označuje neko idejo), tretja spremenljivka pa je tip vezi med znakom in tistim, kar označuje: »Ko neki predmet gledamo samo kot nekaj, kar predstavlja nekaj drugega, imamo o njem idejo znaka, in ta prvi predmet se imenuje znak.« (*Logique du Port-Royal*, I. del, IV. pogl., nav. po: Foucault, *Besede* 89–90). Z vidika eksperimentalne, to je ohojevske poezije – kjer je prostorska razsežnost v prvem planu in kjer se je zgodil dokončen razpad ne le pomena, stavka in besede, ampak tudi črke, črte in vsakršne poteze, dokler ni v njej prevladala topografskost in celo ikonoklastičnost – je zanimivo Foucaultovo opozorilo, da »*Logika Port-Royala* kot prvi primer znaka ne navaja besede, krika ali simbola, ampak prostorsko in grafično predstavo-shemo: zemljevid ali tabelo.« (*Besede* 90). Še zgovornejše je dejstvo, da Foucault v »osnovi govorenega znaka pa tudi pisave« odkriva retorični prostor besede, »svobodo znaka« in ugotavlja, da »mesto besed ni v času, pač pa v prostoru, v katerem lahko najdejo svoje izvorno bivališče, se v njem premeščajo, se vrtijo v krogu in postopoma oblikujejo pravo krivuljo, tropološki prostor« (*Besede* 152).

Iztek tega obdobja na polju književnosti uteleša marki de Sade, saj v literaturo vpelje transgresijo »želje in užitka, ki presega in razbija meje reprezentacije,« v filozofskem pogledu pa Kant, ki preoblikuje vprašanje reprezentacije in v človeku ugleda tako subjekt kot objekt spoznanja (Foucault, *Besede* 392 in dalje). Reprezentacija tako ni več vezana na transparentnost znaka in postane problem, ki ga discipline, kot so lingvistika, filozofija jezika in teorija umetnosti ter književnosti rešujejo še danes.

Druha tradicija

V samo srž te problematike sodi na primer Eliotovo komentiranje Swinburnove poezije. Eliota ne omenjamo samo zato, ker je M. Perloff po njem imenovala prvo oz. osrednjo od dveh tradicij sodobne poezije, temveč tudi zato, ker se ve, kako zelo je slovenski prevod *Puste dežele* odmeval med slovenskimi modernisti v šestdesetih letih. Vplival naj bi tudi na tedanjo mlajšo generacijo, na zgodnje delo Marka Pogačnika in Iztoka Geistra. Nobenega dvoma ni, da je bila Eliotova poezija s svojimi impersonalnimi podobami, ekonomijo izraza, ki je nakazovala poznejši minimalizem, predvsem pa »Eliotovo stališče o pesniški intenziteti, ki nastane 's tem, da se znebimo smisla',« (Škulj, »Modernizem in njegove« 56)

pomemben dejavnik pri porajanju slovenske neoavantgardne in eksperimentalne umetniške prakse. Vendar z današnje perspektive, se pravi z določene časovne distance, zlahka razberemo indice, ki kažejo na to, kako je odnos med besedo in pomenjanjem razpadel in kako je ta poezija (poleg Geistra in Pogačnika gre še za Aleša Kermaunerja, Andraža in Tomaža Šalamuna, Matjaža Hanzka, Francija Zagoričnika in vrsto drugih besednih in likovnih ustvarjalcev) bistveno bližja poundovski tradiciji, to je poetiki nedoločnosti, kot pa Eliotovemu modernizmu.

Eliot je Swinburnu očital, češ da ga zanima zgolj beseda, ne objekt, ki ga označuje: »Če razstaviš katerikoli Swinburnov verz, vselej ugotoviš, da predmeta tam ni, je zgolj beseda.« (Eliot, *Selected essays* 326, nav. po Perloff, *Radical* 30). Tovrsten kritičen odziv je razumljiv, saj izraža pogled predstavnika visokega modernizma na poezijo, sorodno poeziji preraphaelitov, in potemtakem precej oddaljeno od Eliotove poetike. Morda pa spet ne tako zelo oddaljeno! Eliot Swinburnu sicer priznava mojstrstvo besede, a ga v njegovi poeziji, če ga nekoliko parafraziram, moti način tematizacije razmerij med besedo, stvarjo in pomenom. Besede, po Eliotu, naj bi predstavljale realnosti, ki so za njimi. Ta izjava sicer nedvomno kaže na pesnikovo distanciranje od simbolističnega razumevanja pesniškega znaka, vendar nikakor ne tako radikalno, da bi ob tem lahko govorili o popolnem prelomu s tradicijo. Upoštevati je treba, da tako Eliot kot Swinburne istovetita pesniško besedo in objekt, čeprav vsak po svoje. Pri Swinburnu je pomen zgolj »halucinacija pomena«, predmet pa preneha obstajati, v Eliotovi modernistični poetiki pa je pomen neločljivo povezan z vsakdanjim jezikom. Eliotu torej ne gre, kot pravilno opaža M. Perloff, samo za unavzočenje pomena, za postavljanje v prisotnost tistega, kar hoče pesnik povedati, ampak tudi za pripisovanje prednosti »naravnemu« oziroma vsakdanjemu jeziku, za katerega nespodbitno velja, da je imel, četudi skrajno heterogen, velik vpliv na nastanek in razvoj svobodnega verza (*Radical* 30–35). Toda Eliotova obravnava pesniškega objekta se ne razlikuje samo od Swinburnove, to je simbolistične obravnave, ampak tudi od Poundove vorticistične poetske naravnosti.

Pound se je namreč v obdobju, ko je pisal *Cante*, zlasti pizanske, dokončno odvrnil od besede kot simbola in se obrnil k besedi kot realnosti (*The Poetics* 157), kar je mogoče z današnje perspektive uzreti tudi kot daljnosežno napoved obravnave besede kot stvari v konkretni poeziji in hkrati kot odločen korak v smeri ukinjanja pesniške podobe. Vendar Pound pesniških podob ni odpravil. Začel jih je le povezovati na drugačen način, na primer po načelu kolaža. Tako je pomen besede podredil prostorski reorganizaciji, kar je pojasnjeval že v času svojega imagističnega obdobja, ko je namesto stare reprezentacije že uveljavljal prezentacijo podobe. Tri

leta pozneje, 1916, pa je v manifestu vorticizma, ki je nastajal pod vplivom likovne umetnosti in še posebej kiparstva, o pesniški podobi zapisal:

Podoba ni ideja. Je žareči vrtnec ali vozle; je nekaj, kar morem in moram neogibno imenovati VORTEX, iz katerega, skozi katerega in v katerega nenehno hitijo ideje. Iz vpljivosti jo lahko imenujemo zgolj VORTEX. Iz te potrebe je prišlo ime »vorticizem«. *Nomina sunt consequentia rerum*, in nikoli ni bil ta Aquinov stavek resničnejši kot v primeru vorticističnega gibanja. (Pound, *A memoir* 92, nav. po Perloff, *The Poetics* 160)

Njegove izmišljene podobe, nastale na podlagi transformacije vsakdanjih in zgodovinskih dejstev, krajev in oseb (ti niso ne zgodovinski ne arheptipski, pač pa fikcijski) stopajo v vzajemno igro, ki je posledica montažnih, kolažnih in še katerih prijemov v *Cantib*. Opazni so v obliki kitajskih pismenk, citatov iz različnih jezikov, vključevanja zunajpesniškega materiala v pesem, igre s socialno razplatenostjo jezika, predvsem pa kot topografija. Sklepati je mogoče, da se je Pound z odvrnitvijo od simbolizma odvrnil tudi od literarne reprezentacije in prevzel »metodo prezentacije«, bržkone pod vplivom tedaj novih trendov v slikarstvu, ki so začeli sistematično ukinjati reprezentacijo. In vendar referencialnost iz vorticističnih pesmi vseeno ni izginila. V *Cantib* lahko opazujemo, kako dobesedni pomeni stopajo v vzajemno igro z izmišljenimi podobami, ki nas opominjajo, da je svet Poundovih pesmi precej manj konkreten od sveta, tematiziranega v Eliotovi poeziji, hkrati pa v svoji fiktivnosti tudi občutno manj koherenten (prim. Pound, *The abc of reading* in Perloff, *The Poetics* 196). Postopno ukinjanje pesniške podobe, ki pa je Pound nikoli ni dokončno odpravil, je potekalo v duhu njegove antisimbolistične naravnosti in pod vplivom antisimbolističnega toka francoske poezije. Osrednjo pozornost je namenil Rimbaudu, a tudi Laforgueu in Corbièru. Slednjima M. Perloff v svoji obravnavi poetike nerazrešljivosti namenja premalo pozornosti, se pa zato toliko bolj posveti Rimbaudu in njegovemu vplivu na Pounda in drugo tradicijo. Prepričana je, da je prve nastavke modernistične pesniške držbe, ki so vplivali na drugo tradicijo, mogoče odkriti v Rimbaudovi reakciji na Baudelairovo pesniško zapuščino. Pri tem se sklicuje na ugotovitve J.-P. Richarda, Todorova in še zlasti Barthesa, ki je v svoji razpravi *Le degré zéro de l'écriture* nazorno pokazal, kako so se v poeziji, ki je nastala prav pod Rimbaudovim vplivom, razgradila jezikovna razmerja in kako je svet postal znak brez podlage (34–39), narava temu ustrezno razdrobljeni prostor, sestavljen iz osamljenih predmetov, pokrajina pa nekaj povsem nasprotnega vsem do tedaj znanim opevanim pokrajinam (J.-P. Richard, *Poésie et profondeur* 240, nav. po Perloff, *The Poetics* 45). Rimbaud je ukinil razmerje med subjektom in objektom, pesniško podobo pa transformiral in s tem

bralstvo prisilil v »konfrontacijo z ireduktibilno ambigvitetom«, kot zapiše M. Perloff (*The Poetics* 56).

Ob tem se samo po sebi vsiljuje vprašanje, ki se zdi ključno: Ali je to konfrontacijo mogoče vsaj v nekaterih pogledih poistovetiti tako s poznejšim eksistencialističnim soočenjem s praznino, to je s soočenjem, ki ga je nakazal že Pascal in se nanj sklicuje J.-A. Miller v zgoraj navedenem citatu, kakor tudi s tisto »konfrontacijo s praznino sveta«, ki naj bi jo »modernizem nepreklicno sprejel,« in jo v svojem članku evocira Jola Škulj? (»Modernizem in« 58) Če je odgovor pritrdilen, potem se je mogoče strinjati s Barthesom, Todorovim in drugimi, ki v Rimbaudu, zlasti v njegovih *Iluminacijah*, podobno kot M. Perloff in, denimo, filozof Alain Badiou, uzirajo začetnika modernizma; v nasprotnem primeru, ki ga zagovarja J. Škulj, je treba začetek modernizma iskati drugje. Kje natanko, s stališča pričujočega razmisleka o neoavangardi na Slovenskem niti ni pomembno, sta pa toliko pomembnejša pojma odgovornosti in angažiranosti, ki ju avtorica vpelje v istem članku: »Modernistična bolečina praznine *ni* identična z rimbaudovsko, pač pa je priklicala *odgovornost*, kar je zmogla prav iz položaja na novo razkritega pomena eksistence, in modernistična umetnost je zato dobila poteze *angažiranosti*.« (»Modernizem in njegove« 58) (podčrtala J. K. Š.). Prav s stališča te odgovornosti, ki ni samo formalna, torej estetska, ampak tudi ontološka, torej eksistencialna, in etična, je treba brati slovito Rimbaudovo geslo, ki ga je mogoče razumeti tudi manifestno: »Biti moramo absolutno moderni!« Ne samo relativno moderni, kot je bil, denimo, Baudelaire. To pomeni, če je verjeti Badiouju, ki se sklicuje na avantgardista Andréja Bretona, da umetniška dela več ne nastajajo zavoljo večnosti, pač pa umetnost s tem preneha biti namenjena večnosti, naenkrat gre zgolj in samo za sedanost in potemtakem tudi za stvarnost, avantgardni umetnik je potemtakem tisti, ki »ni ne dedič ne posnemovalec, pač pa tisti, ki z vso močjo razglaša [absolutno] sedanost umetnosti« (Badiou 135). Od absolutnosti pa je le korak do ekscesivnosti, ki je ne glede na usmeritev ena temeljnih potez večine avantgardnih gibanj. Glede tega sta povsem nedvoumna tako Breton, ko zapiše: »Tu, v tem presunljivem trenutku, ko se zdi, da bo breme prestalega trpljenja pogoltnilo vse, povzroči samo ekscesivnost stiske spremembo znaka, ki poskuša človeško nerazpoložljivo prestaviti na stran razpoložljivega [...]« (*Arcane* 17, nav. po Badiou 172), kot Badiou, ki se prav ob tem sprašuje: »Kako proizvesti eksces, ki bi šel v smeri intenzivnosti življenja, 'brezmejni dar', 'veličino', 'svetle plamen', ki se spletajo v 'živahne himere'? [...] V zvezi s tem Breton podpre na videz dialektičen in po izvoru romantičen sklep: edini vir se nahaja v tem negativnem ekscesu, ki je bolečina.« (173) Posledica tega je, da se neskončna bolečina spremeni v neskončen upor. Natanko to je tisto, kar odgovornost, že razberljivo v Rimbaudovi formuli, prelevi v angažiranost, ki jo tematizira

rajo tako Pound kot pripadniki druge tradicije na podlagi številnih obratov v svoji poeziji: prostorskega, jezikovnega in celo družbenega, dokončno pa jo zaostrijo prav nekateri predstavniki neoavantgard, med njimi morda najbolj radikalno prav predstavniki gibanja OHO.

O razliki med tradicijama (konvencionalni modernizem in druga tradicija) kaže torej razmišljati po eni strani v luči vprašanja avtonomije pesniškega znaka, po drugi strani pa v luči ontološke, eksistencialne in politične odgovornosti ter zgodovinske angažiranosti avantgardne in neoavantgardne umetnosti. Spomniti se je treba, da so bili med pripadniki teh umetniških struj redki tisti, ki so umetnost in poezijo zgolj prakticirali, ne pa o njej tudi načelno ali teoretsko pisali. Zato tudi ohojevske poezije ni moč misliti mimo nekaterih dognanj o konceptualni umetnosti. Že sama beseda eksperiment kaže na to, da je poudarek na postopku, ki iz ne-smisla poraja n-smisle in je v primeru eksperimentalne umetnosti važnejši od produkta. Tako se zlahka zgodi, da produkt postane in ostane fragment in se uveljavi kot literarni žanr. Njegova specifičnost v primerjavi z zgodnjjeromantičnim fragmentom, kot so ga prakticirali predvsem Novalis in brata Schlegel, je v tem, da se v 20. stoletju fragment ni več pojavljal glede na celoto, ampak neodvisno od nje, se pravi, da je bil sprejemnik v 20. stoletju prisiljen, da nove čutne izkušnje predela v določene oblike zavesti in da to izkušnjo, ki jo Peter Bürger razume kot skupek že predelanih zaznav in refleksij, nekako posvoji (32). Zato fragmenta kot proizvoda avantgarde ni več mogoče obravnavati zgolj na strukturni ravni, treba ga je premestiti na diskurzivno raven, ki omogoča aditivnost in montažo kot osrednja postopka. Pri tem sta ključno vlogo odigrala dva obrata, jezikovni in prostorski. Čeprav je zgodnjjeromantični fragment v primerjavi z modernističnim fragmentom produkt povsem drugačnega duhovnozgodovinskega obzorja, je vseeno zelo zgodovno dejstvo, da pri njem lahko opazujemo manifestacije lastnosti, ki jih dandanes povečini pripisujemo tudi slovenski neoavantgardni poeziji: igrivost, nesmiselnost, grotesknost, humornost, transgresivnost in močan antiinstitucionalen naboj ter tesna odvisnost od refleksije. Za razumevanje specifike slovenske neoavantgarde sta pomembni predvsem slednji dve, jezikovna refleksivnost ali, natančneje, »cerebralna razsežnost modernistične umetnosti« (Škulj, »Modernizem in njegove« 56) in antiinstitucionalna naravnost, ki je pomembna značilnost tako zgodovinskih avantgard kot tudi neoavantgard; ne tako zgodovinskih avantgard kot neoavantgard. Ta specifika pa je odvisna, kot smo že nakazali, od pojmovanja znaka v umetnosti, se pravi tudi od razmerja te umetnosti do stvarnosti, kar spet implicira njeno odgovornost in angažiranost. Da bi to zares dojeli, se moramo vrniti k vprašanju pesniške podobe, njenega razumevanja in njene destrukcije; to pa ne bo mogoče brez bežne zastranitve v slikarstvo.

Problematiko lahko tudi aforistično strnemo in rečemo, da je ta poezija »podobo zamenjala z besedo podoba« (Perloff, *Radical* 54). Aforistično pravim zato, ker je destrukcija pesniške podobe dejansko potekala na različne načine (kot parodiranje tradicionalnih podob, kot razbijanje stavčne strukture itn.), vendar je bil najradikalnejši, kar zadeva odnos med stvarjo, besedo in pomenom, tisti način, ki je podobo, nanašajočo se na zunanjo realnost, nadomestil z besedo kot podobo in s tem obrnil pozornost na materialnost znaka in netransparentnost besede. Soočenje s tem dejstvom je bilo ključnega pomena za eksperimentiranje, ki je sprožilo vrsto pesniških obratov, in sicer jezikovnega, družbenega in zlasti prostorskega; polega tega tudi »obrat k stvarjem samim« (prim. Šuvaković, *Anatomija* 52), lahko bi rekli tudi »reistični obrat«, ki je posebnost in odlika zgodnjega ohojevskega gibanja, tesno povezanega s sočasnimi tokovi v likovni umetnosti, posebej v slikarstvu, kjer gre za nanose barv, ploskev in črt. In dejansko je, kot je bilo že ničlikokrat ugotovljeno, mogoče govoriti o vplivu umetniških avantgard na evropske in ameriške pesniške avantgarde. Kako tudi ne, saj gre tu, kot v vlogi teoretika in kritika že v svojem imagističnem obdobju zatrjuje Pound, za direktno prezentacijo podobe, ne več za reprezentacijo, za simultano percepcijo in percepcijo simultanosti, za ideogramsko metodo. To je treba poudariti zato, ker je dolgo časa veljalo, da je razmerje do sestavnega materiala pri slikarstvu in literaturi v temelju različno. Del eksperimentalne poezije, zlasti tisto obsežno področje, za katerega se je uveljavila oznaka konkretna poezija in vizualna poezija,⁹ pa v nasprotju s tem prepričanjem uvaja v poezijo odnos do umetniškega materiala, ki v marsikaterem pogledu spominja na slikarstvo.

Fenomen manifesta

Avantgardno slikarstvo zgodovinskih avantgard dvajsetega stoletja je z dolgo tradicijo zahodnega slikarstva prekinilo s tem, da je opustilo staro pravilo, po katerem »prikažemo skozi podobnost, govorimo preko razlike«, kot je, sklicujoč se na Magritta, povedal Foucault (*To ni pipa* 63). To pomeni, da sta bila, zlasti v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, a tudi še globoko v devetnajsto stoletje, upodabljanje in jezikovno referiranje dve ločeni dejavnosti. V avantgardnem slikarstvu dvajsetega stoletja pa sta podoba in črka oziroma beseda dokončno stopili v novo razmerje. Prav o tem razmerju, ki zaposljuje teoretike in umetnike, neposredno govori eden izmed slovenskih neoavantgardnih manifestov, tekst z naslovom »Beseda in slika« (1964) Iztoka Geistra, ki ga v prid jasnosti navajamo v celoti:

V klasičnem besedništvu je beseda mišljena kot slika, dejansko pa je beseda.

V novodobnem besedništvu je beseda mišljena kot beseda, dejansko pa je slika.

V klasičnem slikarstvu je slika mišljena kot beseda, dejansko pa je slika.

V novodobnem slikarstvu je slika mišljena kot slika, dejansko pa je beseda.

V klasičnem besedništvu je tako, da je slika izmišljena, da je izmišljotina neresnična.

V novodobnem besedništvu je tako, da je beseda izmišljena, da je izmišljotina neresnična.

V klasičnem slikarstvu je tako, da je izmišljotina neresnična.

V novodobnem slikarstvu je tako, da je slika izmišljena, da je izmišljotina resnična.

Resničnost izmišljotine je odločilna za topografijo, ki je rekanje in kazanje skupaj. Šele resničnost izmišljotine omogoča kazoče rekanje oziroma rekajoče kazanje, kar topografija tudi je.

Kadar je beseda mišljena kot slika, dejansko pa je beseda, je ta beseda zagotovo del klasičnega besedništva,¹⁰ kjer se pesnik izraža s prisposodabami, ki jih je, četudi še tako kompleksne, mogoče na neki način dešifrirati; kadar pa je beseda mišljena kot beseda, dejansko pa je slika, postane beseda netransparentna. Njen pomen se nam izmakne in zaplava po svoje, beseda pa dobi status stvari med stvarmi, kar pomeni, da jo lahko katalogiziramo in arhiviramo. Toda pomen se zmeraj znova vrne, in to v obliki koncepta, a vselej na neki drugi ravni, kjer se lahko celo pomnoži (prim. Kernev-Štrajn, »Eksistencialistična« 106).

V klasični umetnosti se med verbalnim znakom in vizualno predstavo vselej vzpostavi določen red, kjer se bodisi oblika podreja diskurzu bodisi diskurz obliki. To pravilo so, kot opaža Foucault, ko interpretira Magrittovo delo *To ni pipa*, prelomili slikarji (Klee, Kandinsky in Magritte) (*To ni pipa* 63–65). Prav to Magrittovo delo namreč tematizira pomemben vmesni korak med stanjem, ko sta bili slika in beseda še vsaka na svoji strani neločljivo povezani s pomenom, in stanjem, ko sta se znotraj konkretne poezije zapletli v razmerje usodne vzajemnosti, usodne zato, ker sta se s tem obe izmaknili prvotni referencialnosti, se pravi pomenu, in tako pristali na tistem robu, kjer se začne večna tišina neskončnega prostora, o katerem govori zgoraj že večkrat omenjena Pascalova misel. Na meji torej, kjer se pesniška beseda dokončno loči od pomena. Tostran te meje se še zmeraj nahajajo stvaritve, kot so na primer Apollinairovi *Kaligrami*, ki sicer že sodijo v **žanr vizualne poezije, toda Magritte jih s svojo podobo in pi-**

savo dejansko razgrajuje, kot nadvse lucidno ugotavlja Foucault (*To ni pipa* 17–19). Prav zato je to delo z današnje perspektive možno razumeti kot kritiko avantgardne vizualne poezije in kot pripravo na novo, neoavantgardno in eksperimentalno fazo tega žanra.

Če se zdaj vrnemo h Geistrovemu manifestu in ga uzremo kot pesniško delo, ki tematizira določen prelom, opazimo, da je v njem na delu retorika, ki nima reprezentacijske funkcije. Se pravi, da besedila ne moremo in ne smemo brati kot razlago nečesa, kar se je že zgodilo. Brati ga moramo – natanko tako, kot za manifeste priporoča filozof Alain Badiou, tudi sam avtor enega manifesta (*Manifest za filozofijo*, 1989) – vnaprej in hkrati vnazaj; samo tako se namreč pokaže, ali ima manifest sposobnost, da ponudi retorično zavetje in retroaktivno zajetje točke v realnem (Voelker 177) in torej tudi v vsakokratni sočasnosti. Pričujoči Geistrov manifest je že od začetka naravnano tako, da se matematično natančno izteče v dvojno hiatsko strukturo, v »kazoče rekanje oziroma rekajoče kazanje«. Pri tem rekanje bodisi poudarja bodisi briše kazanje, kazanje pa bodisi poudarja bodisi briše rekanje. Gre torej za dva vzajemno se izrivajoča, vendar simultana procesa. Ta simultanost je mogoča kot topografija, »ki je rekanje in kazanje skupaj,« povsem drugače torej, kot je to v kaligramu, ki »v istem trenutku nikoli ne izreka in ne predstavlja; taisti objekt, ki se vidi in se bere, je zamolčan v videnju in prikrit v branju« (*To ni pipa* 17). Poleg tega se v »Besedi in sliki« kot eden nosilnih pojmov pojavi »resničnost izmišljotine«, ki aludira na Aristotelovo definicijo pesništva in hkrati vzpostavlja še eno hiatsko strukturo, ki v tekstu ni dejansko prisotna, ampak zgolj hipotetično. Predstavimo jo lahko v obliki enačbe, po kateri je resničnost izmišljotine enako snovnosti fikcije, kar utegne biti produktivno izhodišče za nadaljnji razmislek o izkušnji in podobi, besedi in stvari.

Iz Geistrovega manifesta je razberljivo tudi to, da se je vsa intelektualna in emocionalna energija pesmi namesto v sami podobi utelesila v besedi. Odločilnega pomena je postalo, kako je ta beseda zgrajena in razgrajena, ne le kakšna je njena struktura, ampak tudi iz kakšne snovi je, predvsem pa, kakšno »sled« pušča za sabo. Ta sled pelje iz druge tradicije naravnost na »drugo sceno«, ki jo v svoji monografiji o slovenski neoavantgardi omenja Šuvaković. Po njegovem je neoavantgarda skušala modernizem, predvsem red in avtonomijo konvencionalnega modernizma kritično osvetliti od znotraj. Zato se je »eksperimentalni prijem moral konstituirati kot *premaknjena* ali *druga scena*« (Anatomija 52).

Druga scena

Z oznako »druga scena« (lahko bi rekli tudi dislocirana scena) je Šuvalkovič zadel specifiko gibanja OHO; s tem je opozoril po eni strani na njevogo etično in politično, torej družbenozgodovinsko razsežnost, sklicujoč se na rabo, ki jo je v zvezi z jugoslovansko umetniško sceno v osemdesetih letih prejšnjega stoletja vpeljal Ješa Denegri v članku »Razlog za drugo liniju«. (*Jugoslovanska documenta '89*) (*Anatomija* 52), po drugi strani pa na Derridajevo izpeljavo iz knjige *Écriture et différence* (Pisava in razlika), kjer je sceni pisanja posvečeno posebno poglavje o razmerju med človeško duševnostjo, pisavo in sanjami, osrednja referenca pa so Freudova dela, predvsem *Interpretacija sanj*. Derrida pisavo opredeli, med drugim, tudi kot uprostorjenje, to je kot »postati-prostor časa«, kjer gre za neobrnljivo linearnost, kar še posebej velja za fonemsko pisavo:

Med njo in logosom (oziroma časom logike), ki ga obvladuje načelo neprotislovja, temelj vsake metafizike prisotnosti, obstaja sodelovanje. Toda v vsakem tihem in ne povsem fonemskem uprostorjenju pomenov so možna uverženja, ki se več ne podrejajo linearnosti logičnega časa, zavesti oziroma predzavesti, časa 'besedne predstave'. Meja med ne-fonemskim prostorom pisave (celo v sami fonemski pisavi) in prostorom scene sanj ni gotova. (»Freud in« 71–72)

Zato se ne kaže čuditi, meni Derrida, da »se Freud pri poudarjanju ne navadnosti logično-časovnih relacij v sanjah neprestano sklicuje na pisavo, na prostorski sinópsis piktograma, rebusa, hieroglifa, torej nefonemske pisave na splošno. Na sinópsis in ne na stásis: na sceno in ne na sliko [tableau].« (prav tam) Kajti obča pisava sanj presega fonemsko pisavo in na njeno mesto ponovno postavlja govor. Kot v hieroglifih oziroma rebusih je tudi tu »glas zaobiden« (»Freud in« 73).

Z zornega kota jezikovnega, prostorskega in reističnega obrata v eksperimentalni poeziji je ključno spoznanje, ki ga po Freudu povzema tudi Derrida, da so besede tudi in »primarno« stvari, saj »sanje pogostokrat obravnavajo besede kot reči in se tedaj podrejajo istim povezavam kot predstave reči.«(73) Tako Derrida sklepa, da je v sanjah uprizorjena vsebina pravzaprav pisava, torej označevalna veriga scenske forme. Ob tem se seveda ne more odpovedati primerjavi z Artaudovim gledališčem; ugotavlja namreč, da je Freud, podobno kot pozneje Artaud na gledališki sceni, mislil bolj na podrejenost govornice na prizorišču sanj, kot pa na njeno odsotnost. Vendar z besedo govornica tu ne kaže razumeti »le izraza misli v besedah, temveč tudi govornico kretenj in vse druge vrste izrazov duševne dejavnosti, kot je, denimo, pisava« (Freud, »Über den Gegensinn der Urworte«, nav. po Derrida« »Freud in« 75).

Odsotnost izčrpnega in popolnoma nezgrešljivega koda za interpretiranje sanj pomeni, da v »duševnem pisanju«, kakor je tudi mogoče razumeti sanje, ki po Freudu in Derridaju prefigurirajo pomen pisanja nasploh, »razlika med označevalcem in označencem ni nikoli radikalna« (Derrida, »Freud in« 63) (podčrtala J. K. Š.). Nezavedna izkušnja, ki je predhodna sanjam, si označevalcev ne izposoja, ampak proizvaja svoje lastne označevalce, jih seveda ne ustvarja v njihovi dejanski snovnosti, ampak proizvaja njihov status kot pomenjenje (deluje torej v smislu fr. *signifiance*). Se pravi, da sploh ne gre za označevalce v pravem pomenu (Derrida n. m.). Kakor hitro to Derridajevo ugotovitev dovolj konsekventno izpeljemo, lahko rečemo, da niso mišljeni niti označenci v pravem pomenu; ali, drugače, da gre prav toliko za označevalce kot za označence. Se pravi, da beseda nikoli ne more biti povsem izpraznjena pomena, čeprav uresničuje zgolj funkcijo prezentacije in nikakor ne reprezentacije; in četudi po de Saussurju označevalca in označenca razumemo kot dve strani enega lista, je po Derridaju naloga »duševne pisave« v sanjah, da proizvede prostor in snovnost tega lista (Derrida 64), kar z drugimi besedami pomeni, da so sanje neprevedljive v dejanski kronološki diskurz. Razlog je, kot pravi Derrida, v tem, da so besede v prvi vrsti stvari; in dejansko so v sanjah besede večkrat obravnavane kot stvari, zato so podvržene istim operacijam – med temi so z našega vidika važne predvsem oblike uprostorjenja – kot prezentacije stvari.

Glede na povedano lahko sklenemo, da druga scena, na katero aludira Šuvaković, ni samo izpeljava iz psihoanalitičnega delovanja sanj, kot jo je Freud razvil v svoji *Interpretaciji sanj*, ampak vseskozi implicira tudi analogijo s scensko umetnostjo, ki je nujno performativna. Na tem mestu se je treba vprašati, kaj pomeni performativnost v primeru književnosti in slikarstva. Na obeh področjih je namreč povezana s prostorskim obratom, a prav tako tudi z drugimi obrati, ki smo jih omenjali. Toda upoštevati je treba, da je vsako prizorišče prvenstveno prostor, scensko pisanje, četudi se neogibno odvija v času, je vselej pisanje za prostor, zato da se lahko ponavljajoče uprizarja. Scena je torej prostor, ki se odpira, s to svojo lastnostjo pa lahko funkcionira tudi kot utelešenje izkušnje in hkrati distanciranje od nje. In pisanje po papirju, se pravi nizanje črk in besed, a tudi črt in vseh drugih oblik na papir, je neke vrste uprizarjanje izkušnje, bel papir, mišljen dobesedno in v abstraktnem pomenu razmerja med označevalcem in označencem, pa je prostor uprizarjanja, a ne le prostor, vselej tudi pogoj, proces in hkrati proizvod uprizarjanja. Vendar ne kakršnegakoli! Mišljena je zgolj uprizoritev kot performativni akt, ki razgrajuje umetniško reprezentacijo: gledališko, literarno, likovno (nazoren primer je Artaudovo avantgardno gledališče krutosti ali Brechtovo epsko gledališče). Takšna uprizoritev lahko transformira vse vpletene akterje, vključno z gledalci ali

bralci, uteleša življenjsko izkušnjo, vendar je nikakor ne reprezentira in marsikdaj celo interpretira ne, zato pa toliko prepričljivejše prezentira, tj. razgalja snovnost besede, črke, in poteze ter svobodno avtonomnost stvari. Ali, drugače, povedano z besedami Petra Weibla, svetovno znanega dunajskega konceptualnega umetnika, ki jih je o odnosu reizma do realnega predmeta izrekel v intervjuju s Christianom Höllerjem:

Reizem je prevzel to idejo realnega predmeta in posledično razvil neke vrste pandemokracijo. To jasno napoveduje ideje Bruna Latoura, ki je štirideset let pozneje govoril o parlamentu stvari. Ta parlament ni bil sestavljen samo iz ljudi in reči, temveč tudi iz živali, rastlin itn. V filozofiji obstaja dolga tradicija prvenstvenega zanimanja za objekt, od Baudrillardovega dela *Système des objets* iz leta 1968 do Latoura. In skupina OHO je bila v umetnosti enostavno prva, ki je to udejanjila. (Höller 246)

Weiblovo izjavo je mogoče brati tudi kot strnjeno različico odgovora na vprašanje o specifični eksperimentalne poezije nasploh in slovenske eksperimentalne poezije posebej. Posebnost slednje je v reizmu, torej pojmu, ki ga je v tesnem dialogu s pripadniki skupine OHO uvedel interpret in teoretik Taras Kermauner in s tem omogočil, da danes lahko govorimo o reističnem obratu v poeziji z enako utemeljenostjo, kot govorimo o prostorskem, jezikovnem in družbenem pesniškem obratu. Eksperimentalna poezija nasploh pa je tista poezija, ki ne ubeseduje samo zahteve po transformaciji sveta (tj. institucij) in posameznika kot sprejemnika poezije, pač pa tematizira tudi epistemološki prelom. Toda ta je možen zgolj in samo tedaj, ko se poezija zaplete v intenziven dialog s sočasno teorijo,¹¹ ki ji je enakovredna. Dialog, katerega posebnost je v tem, da se ne ve, kdo natančno ga začne in kdo končuje. Gre torej za neke vrste popolno vzajemnost, vendar pogojeno s časom in najnazornejše utelešeno v umetnostnih in pesniških manifestih, ki so natanko rekonstrukcija tega, »čemur – ker je potegnjeno v izginjajočo singularnost svoje biti – ne ustreza nobeno ime« (Badiou 169).

OPOMBE

¹ Janko Kos je že leta 1980 razmišljal o potrebi razlikovanja med modernizmom in avantgardo, glej Kos, »Modernizem in avantgarda«. Jola Škulj pa v svojih tekstih, posvečenih modernistični poetiki, pripadnike avantgard obravnava kot moderniste, glej »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi«.

² Izraz *Cantos* je množinska oblika španskega samostalnika *canto*, ki v španščini pomeni petje, pevsko umetnost, pesem, spev, napev, a tudi poezijo nasploh (Grad, *Špansko-slovenski slovar*, 1969). Izvira iz latinskega samostalnika *cantus* (pesem) in glagola *canere* (peti). V italijansčini pomeni tako pesem kot petje, a tudi sestavni del daljše

pesnitve. V tem pomenu je izraz prvi uporabil Dante v svoji *Komediji* (1321). Pozneje pa še marsikateri pesnik, na primer Edmund Spenser v svoji alegorični pesnitvi *Faerie Queene* (1590). Tudi Pound izraz uporablja v Dantejevem pomenu, se pravi kot sestavni del pesnitve oz. večje celote, tj. kot sestavni del svoje »nedokončane epske pesnitve«, a hkrati tudi v tistem pomenu speva, ki implicira zvočno razsežnost poetičnega izražanja (prim. *Collins English Dictionary* 8th Ed. 2016 in *Encyclopaedia Britannica* 2010). V članku je izraz uporabljen v poslovenjeni, sklonljivi obliki, tako kot je bil sprejet v živo govornico. In mogoče je reči, da ga je tudi sam Pound v nekem smislu poangležil, ko je predenj postavil določni člen »the«.

³ OULIPO (Ouvroir de la Littérature Potentielle) je gibanje, nastalo v Parizu konec leta 1960, ustanovitelj je bil François Le Lionnaise, pripadniki pa med drugim Raymond Quenau, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Bens, Jacques Roubaud, Georges Perec in vrsta drugih. Ob ustanovitvi so se imenovali SLE (Seminaire de la littérature expérimentale). Osnova njihovega eksperimentiranja z jezikom je pojem omejitve (*contrainte*), razumljene v smislu logično-formalne kategorije, ki proizvajajo pisavo in tekst na podlagi nekega vnaprej postavljenega sistema. Tako so prakticirali na primer izosintaktične, izovokalične, izokonsonantske pesmi, anterime, lipograme, paragrame, anagrame in vrsto podobnih prijemov. Pri delu jih je bolj zanimal proces kot cilj. Osredotočili so se na netransparentnost in netranzitivnost verbalnega znaka, hkrati pa so bili prepričani, da je besedilo literarno zaradi neskončnega števila potencialnih pomenov.

⁴ Bistveno več eksperimentalnih potez ima novejša ameriška poezija, ki tematizira jezikovni obrat in jo poznamo pod oznako »language poetry«, še več pa tista, ki tematizira družbeni obrat (ang. social turn), o kateri govori ameriška pesnica in teoretikarka Catherin Wagner v svojem članku (US Experimental Poetry: A Social Turn?) v pričujoči številki *Pkn*.

⁵ Opozoriti je treba, da je izraz podoba tu in skozi ves tekst uporabljen v dvojnem smislu, kot pesniška podoba in kot likovna podoba, vselej pa v povezavi z določeno podobnostjo. Izraza »reč« in »stvar« pa je vseskozi rabljen sinonimno, se pravi, da ne upoštevamo strogo filozofskega razločevanja med *das Ding* in *die Sache*.

⁶ In sicer kot *convenientia*, *aemulatio*, analogija in soglasje. Več o tem glej Foucaultu (*Besede* 35–36).

⁷ Slovenski prevod tega stavka se v *Mislib* razlikuje od prevoda citata iz Millerja, ki se glasi: »Groza me je večne tišine tega neskončnega prostora.« (57)

⁸ Na zgoraj citirano Millerjevo predavanje me je usmerilo branje Hajdinijevega članka v *Filozofskem vestniku*. (Glej Hajdini 2013).

⁹ O razliki med vizualno in konkretno poezijo ter o sorodnih pojmi, vplivih in predstavnikih glej Poniž, *Konkretna poezija*, zlasti str. 32–36

¹⁰ Izraz klasično je v tem kontekstu priporočljivo brati tako v smislu tradicije kot v smislu konkretnega umetnostnozgodovinskega obdobja, klasicizma in neoklasicizma.

¹¹ S »teorijo« tu ni mišljena samo teorija teoretikov, pač pa predvsem teorija umetnikov.

BIBLIOGRAFIJA

- Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prev. Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. (Zbirka Analecta).
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Pariz: Éditions du Seuil, 1973.
- Breton, André. *Arcane 17*. Pariz: Fayard, 1989.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Denegri, Ješa. »Razlog za drugo linijo.« *Jugoslovenska dokumenta*, 89. Sarajevo: Olimpijski centar 'Skenderija', 1989. 1–2.

- Derrida, Jacques. »Freud in scena pisave.« Prev. Uroš Grilc. *Problemi* 33. 7-8 (1995): 49–87.
 – – –. *Writing and difference*. Prev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago press, 1978.
- Dolar, Mladen. »Kaj drži skupaj besede in reči?« *Besede in reči*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010. 469–492.
- Foucault, Michel. *Besede in reči: Arheologija humanističih znanosti*. Prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.
 – – –. *To ni pipa*. Prev. Uroš Grilc in Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007. (Zbirka Analecta).
- Geister, Iztok. »Beseda in slika.« Zbornik PERICAREŽERACIREP. Maribor: Obzorja, 1969. (Znamenja 6).
- Hajdini, Simon. »Znova nič novega: Adorno, Deleuze, Beckett.« *Filozofski vestnik* 34.3 (2013): 179–195.
- Höller, Christian. »Šestdeseta, sladko in kislo: Pogovor z Markom Pogačnikom in Petrom Weiblom o začetkih njune umetniške poti.« *Umetnost življenja – Življenje umetnosti*. (The art of life – The life of art). Ur. Igor Španjol. Ljubljana: Moderna galerija, 2012.
- Kernev-Štrajn, Jelka. »Eksistencialna razsežnost modernistične poezije.« *Literatura*. 26.271-272 (2014): 104–114.
- Kos, Janko. »Modernizem in avantgarda.« *Sodobnost* 28.2 (1980): 120–129.
- Miller, Jacques-Alain. »Pet predavanj o Lacanu v Caracasu.« *Gospodstvo, vzgoja, analiza*. Ur. Slavoj Žižek. Prev. Eva Bahovec et. al. Ljubljana: DDU Univerzum, 1983. (zbirka Analecta).
- Pascal, Blaise. *Misli*. Prev. Janez Zupet. Celje: Mohorjeva družba, 1986.
- Perloff, Marjorie. *Radical artefice: Writing poetry in the age of media*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
 – – –. *The Dance of the intellect: Studies in the poetry of the Pound tradition*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
 – – –. *The Poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1981.
- Poniž, Denis. *Konkretna poezija*. Ljubljana: DZS, 1984. (Literarni leksikon 23).
- Pound, Ezra. *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. New York: New Directions Publishing Company, 1970.
 – – –. *Selected Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1967.
 – – –. *The abc of reading*. New York: James Laughlin, 1987.
- Richard, Jean-Paul. *Poésie et profondneur*. Pariz: Éditions du Seuil, 1976.
- Škulj, Jola. »Modernizem in modernost.« *Primerjalna književnost* 18.2 (1995): 17–30.
 – – –. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74.
- Švabkovič, Miško. *Anatomija angelov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001. (Sophia 2).
 – – –. »Nevidne in vidne konstrukcije subjekta. Marko Pogčanič (od OHO-ja do Šempasa).« *Umetnost življenja – Življenje umetnosti*. (The art of life – The life of art). Ur. Igor Španjol. Ljubljana: Moderna galerija, 2012. 140–160.
- Voelker, Jan. »Obrniti in afirmirati avantgarde: nova paradigma politike.« Prev. Rok Benčin. *Filozofski vestnik* 34.3 (2013): 163–178.

OHO - Manifesto - Topography

Keywords: avant-garde / modernism / neo-avantgarde / experimental poetry / Slovenian avant-garde poetry / OHO group

This article reflects on the specifics of the neo-avant-garde and experimental poetry in general, and especially on Slovenian experimental poetry from the 1960s. It is about the literary artistic movement known as OHO, which is discussed in the article through the specific case of Geister's poetic manifesto *Word and Image (Beseda in slika)*. It discusses the linguistic, spatial, social, and counter-anthropocentric turn within this poetry. The article shows how this poetry differs from tradition; that is, from the poetry of high modernism and the historical avant-gardes, although it shares many common features only with them.

The starting point of the discussion is the belief that the term *modernism* is an umbrella label for a number of literary approaches and trends that differ considerably, and that historical avant-gardes can undoubtedly be catalogued under this aegis. Nevertheless, the article recommends consistent distinctions between "high modernism," historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and experimental poetry. From the theoretical point of view, it refers to the work of Marjorie Perloff, an American literary critic and theorist of Austrian origin that developed a thesis on the two traditions: Eliot's (modernism) and Pound's (avant-garde) in contemporary Anglo-American poetry. From the historical point of view, the article builds on the work of Michel Foucault and his *The Order of Things (Les mots et les choses)*. Hence, it can properly illuminate the complexity of relationships that are woven between words, images, and objects into art in general and poetry in particular. The thesis on the specificity of experimental poetry is derived on the one hand from the reading of Derrida's notion of writing, as developed by the philosopher in his book *Writing and Difference (Écriture et différence)*—especially in the chapter "Freud and the Scene of Writing," where the phenomenon of writing is observed and thematized through Freud's work *The Interpretation of Dreams (Traumdeutung)*. On the other hand, the thesis is developed further by taking into account the comprehension of the phenomenon of avant-gardes by German literary historian and theorist Peter Bürger and by French philosopher Alain Badiou.

Maj 2014

Jezikovni obrat in slovenska eksperimentalna poezija

Darja Pavlič

Oddelek za slovenske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, Koroška 160, SI-2000 Maribor
darja.pavlic@um.si

Članek oriše politični in filozofski kontekst, v katerem se je v šestdesetih letih 20. stoletja razvijala slovenska eksperimentalna poezija, ter poveže koncept jezikovnega obrata s problematizacijo referencialne funkcije v moderni poeziji. Z analizo izbranih pesniških besedil pokaže, kako radikalen je bil jezikovni obrat pri Franciju Zagoričniku, Iztoku Geistru, Tomažu Šalamunu in Niku Grafenauerju.

Ključne besede: slovenska poezija / eksperimentalna poezija / jezikovni obrat / referencialna funkcija / Geister, Iztok / Grafenauer, Niko / Šalamun, Tomaž / Zagoričnik, Franci

V prispevku se bom ukvarjala s teksti nekaterih najvidnejših slovenskih eksperimentalnih¹ pesnikov (Franci Zagoričnik [1933], Niko Grafenauer [1940], Tomaž Šalamun [1941], Iztok Geister [1945]), pri čemer me bo zanimalo, kako radikalen je bil njihov prelom s tradicionalnim pogledom na jezik, v skladu s katerim je jezik podoba stvarnosti. Skušala bom torej ugotoviti, ali lahko v zvezi z omenjenimi pesniki še govorimo o reprezentaciji sveta in ali stopi v ospredje svobodna igra označevalcev. Pred tem se bom dotaknila vprašanja, kakšen je bil politični in filozofski kontekst, v katerem je v slovenski poeziji prišlo do jezikovnega obrata, zanimalo pa me bo tudi, kaj sploh označuje ta izraz, uporabljen v zvezi s poezijo.

Politični kontekst

Poezija zgodovinskih avantgard z začetka 20. stoletja in novih avantgard iz obdobja po 2. svetovni vojni se je kot izrazito mednarodni pojav razvijala v različnih družbenih ureditvah, toda ne glede na čas in kraj so bile ideje o revoluciji v pesniškem jeziku povezane z idejami o nujnosti političnih in socialnih sprememb. Tako npr. italijanska avantgardna gibanja iz šestdesetih let in zgodovinske avantgarde povezuje »socialna kritika, antagonistično-subverziven naboj in vizionarski aktivizem, ki izraža željo, da bi dosegli novo zavest, novo obnašanje, novo in emancipirano družbo.« (Picchione 106) Progresivne in utopične ideje so značilne tudi za sloven-

ska avantgardna gibanja v šestdesetih in sedemdesetih letih, pri čemer je bila svoboda govora v enopartijskem družbenem sistemu seveda omejena. Oblast je dosledno preprečevala uveljavljanje političnih nasprotnikov in nadzorovala vsak pojav potencialno konkurenčne ideologije. Značilen primer iskanja sovražnikov so bili odzivi na izid kranjskega gimnazijskega glasila *Plamenica* pozimi 1962. Marko Pogačnik jih je v knjigi *Zmajeve črte, ekologija in umetnost* (1986) opisal takole:

[...] naša umetnost je bila sprejeta kot politični atentat. Družba okrog nas je tedaj umetnost še vedno poznala kot odsev politično ustrezne ideologije. [...] Ker se je pojavila poezija, ki je utelešala neke v tedanjem okolju neznane vizije, je bila družba a priori prepričana, da je taka poezija lahko le odsev neke druge, zanjo zagotovo destruktivne ideologije. [...] Skupaj s svojima tovarišema sem se branil z doslednim vztrajanjem pri pravici do svobodnega umetniškega izražanja in z zanižanjem vsakršne neposredne zveze s kako ideologijo. (cit. iz Šuvaković 54)

Zagovor s sklicevanjem na avtonomijo umetnosti je bil vsaj deloma uspešen, prišlo pa je do pomenljivega prenosa obtožb s politične na osebno raven. Marka Pogačnika je pred obtožbo, da je bila njegova umetnost odsev duševne bolezni, zaščitil psihiater Lev Milčinski.

Med najodmevnejše poskuse preprečevanja javnega delovanja političnih nasprotnikov sodi ukinitve revije *Perspektive* leta 1964, tj. v četrtem letu njenega izhajanja. Iz dokumentov, ki jih je v zvezi s tem zbral Božo Repe v knjigi *Obračun s Perspektivami*, lahko sklepamo, da so bili glavni povod za to kritični članki (v glavnem Jožeta Pučnika), ob katerih so predstavniki oblasti prepoznali, da obstaja možnost za oblikovanje nove stranke (prim. Repe 93), medtem ko so poezijo v kolesje političnega obračuna potegnili kot dokaz, da nov uredniški odbor »ne daje nobene garancije, da se bo vsebina revije spremenila.« (cit. iz Repe 66) Tik preden je revija ostala brez založbe in finančne podpore, je bila namreč primorana zamenjati uredništvo in svet sodelavcev je za novega odgovornega urednika izbral Tomaža Šalamuna. V številki, ki je bila pripravljena za tisk, naj bi izšla njegova pesem »Duma 64«. Številka je bila zaplenjena, Šalamun je bil po petih dneh izpuščen iz zavora, revija *Naši Razgledi* pa je po partijskem sklepu poleg pisma, v katerem se je Državna založba odrekla *Perspektivam*, objavila tudi »Dumo 64«. ²

Izkušnje s *Plamenico* in *Perspektivami* so zagotovo vplivale na pesnike, ki jih lahko štejemo med glavne predstavnike slovenske eksperimentalne poezije, vendar je težko presoditi, kakšna in kako odkrita bi bila politična stališča v njihovih pesmih in programskih spisih, če bi bile razmere drugačne. ³ V objavljenih besedilih Iztoka Geistra je mogoče prepoznati nasprotovanje vladajoči ideologiji v segmentu, kjer je ta v središče postav-

ljala Človeka. Kar se tiče Šalamunove poezije iz obdobja neposredno po ukinitvi *Perspektiv*, je Jože Koruza v *Slovenskem biografskem leksikonu* leta 1973 zapisal: »Odslej je izginila iz Š-ovih pesmi neposredno izražena družbenokritična idejnost in vsakršno naravnostno izražanje misli in duhovitost; okrepila pa se je oblikovna eksperimentatorska plat.« (Koruza) Franci Zagoričnik, sodelavec *Perspektiv* od prvega letnika, je zapisal, da se je pričelo »nekakšno zasebno partizansko vojskovanje, najprej znotraj slovenske kulture in umetnosti in potem tudi širše – v mnogih pesniških oblikah, ki so bile drugod po svetu že dognane ali pa je šlo tudi za udeležnost v sočasnem svetovnem dogajanju.« (Zagoričnik, »Kaoous« 15) Drugačen, bolj aktivističen pogled na razmere po ukinitvi *Perspektiv* je opisal Niko Grafenauer (kulturni urednik pri *Tribuni*, potem sodelavec *Problemov*, med obravnavanimi pesniki edini nikoli ni sodeloval v skupini OHO) leta 1974 v pismu Francetu Piberniku (objavljeno je bilo v knjigi *Med modernizmom in avantgardo* leta 1981):

Značilnost tistega obdobja je bila aktivistična zanesenost. [...] Vzdušje je bilo prav napeto, tesnobno, razburljivo. [...] Moram reči, da sem takrat resnično užival v svojem aktivističnem zagonu, v svoji pripadnosti politično anatemizirani grupaciji, ki je bila problematična samo zaradi svoje kritične opozicije etablirani institucionalni moči. [...] Ideologija odtujenega, v akciji se uresničujočega subjekta, ki nas je združevala, seveda ni mogla reflektirati dejstva, da s tem per negationem stopa v identiteto z istimi vrednotami in transcendentalnimi subjektivističnimi postulati, ki jih je v svoji moralistično utemeljeni kritičnosti spodbijala in v kateri se je metafizično, smiselno utemeljevala tudi institucionalizirana družbena moč ali oblast sama.« (Pibernik 110)

Filozofsko ozadje

Slovensko literarno polje je v šestdesetih letih filozofsko zaznamovalo več smeri, najbolj izrazito eksistencializem (Sartre) in fenomenologija (Heidegger), proti koncu desetletja pa sta odmevala tudi strukturalizem in poststrukturalizem. Med pesniki, izbranimi za obravnavo v tej razpravi, so vse našete smeri pomembne zlasti za poetiko Nika Grafenauerja. Na začetku svoje pesniške poti se je, kot je zapisal, posebej intenzivno ukvarjal s Platonom, Heglom, Nietzschejem, Kierkegaardom, Sartrom, Camusem in Heideggrom (Pibernik 110). V svoji drugi zbirki *Stiska jezika* (1965) je tematiziral krizo subjekta, po objavi te zbirke pa se je znašel v dilemi, »ali še naprej na tematski način poetizirati avtodestrukcijo subjektivizma [...] ali pa izpeljati to destrukcijo globalno, se pravi v območju samega jezika [...]« (112) Ker so v to smer »krenili že Taufer, Šalamun, Zagoričnik, Geister in mnogi mlajši pesniki,« je pesniško umolknil, študiral semioti-

ko, semiologijo, ruske formaliste, strukturalno in informacijsko estetiko, prava odkritja pa so bili teksti Eca, Barthesa, Benseja, Lotmana, Saussura, Jakobsona, Šklovskega. (113) Sledilo je spoznanje, »da je edina trdna opora jezik in da se poezija lahko dogaja samo v njem.« (Grafenauer 1920)

Ideologijo skupne OHO (1966–1971) je Miško Šuvaković v *Anatomiji angelov* zgoščeno označil kot »povratak k stvarjem samim« (52), »vrnitev k samim objektom v husserlovskem in heideggrovskem pomenu« (60), obenem pa je opozoril na »imanentno kritiko eksistencializma in humanistične vizije vsrediščene, konsistentnega in celovitega subjekta.« (55) Iztok Geister, eden od ideologov ohojevcev, je humanizem eksplicitno kritiziral v spisu »Uporabnost haiku Poezije« (1973), kjer je zapisal, da je v humanizmu razmerje med človekom in stvarjo neenakopravno (človek je subjekt, stvar je objekt), medtem ko sta v reizmu oba, človek in stvar, na isti ravni, oba sta objekt. Obrat k stvarjem pa sta ustanovna člana skupine OHO, poleg Geistra še Marko Pogačnik, zelo jasno napovedala ob izidu knjige *OHO* v manifestu, ki je bil objavljen 23. 11. 1966 v *Tribuni*: »Stvari so stvarne. Stvarnosti stvari se približamo tako, da stvar sprejmemo tako, kot je.« Sprejeti stvar tako, kot je, je pomenilo odmisлити njeno uporabno vrednost, ugledati jo onstran funkcije, ki jo ima za človeka oz. potrošnika. Pri tem (vsaj na začetku) ni šlo za priznavanje primarnosti obstoja stvari, ampak za prepoznavanje njene lastne vrednosti. Posebnost ohojevskega pogleda postane očitna, če ga primerjamo z Robbe-Grilletovo poetiko. Kot ugotavlja Roland Barthes, se je francoski romanopisec eksplicitno navezal na Heideggrovo idejo o človeku kot »tu-bitu«, tako da je vsa njegova umetnost v tem, da »stvari podari 'tu-bit' in jo sleče 'biti neka stvar'.« (Barthes 70) Ohojevski pogled v nasprotju z Robbe-Grilletovim ni omejen samo na površino stvari, ampak s tem, ko prepozna njeno individualnost, seže tudi v njeno globino in je zato blizu tradicionalni vlogi umetnosti, ki jo je Barthes opredelil takole: »Videti, pod površjem, skrivnost stvari.« (69) To, da je vsaka stvar sama po sebi nekaj posebnega, lepega in zato vredna pozornosti, je npr. osnovno sporočilo stripa, objavljenega v prvem »Katalogu«, ki je izšel kot tematska številka revije *Problemi*.⁴ V njem je predstavljena zgodba o tem, kako ljudje odkrijejo dotlej prezrto vrednost žarnice (ker se to zgodi po uporabi žarnic – vse so namreč prenehale svetiti –, je žarnica, ki je sama najbolj razsvetljena, kadar ne gori, preimenovana v upornico), gumbov (ko jih človek zares vidi, jim podeli lastna imena, večinoma opisna, v enem primeru gre za človeško ime), vžigalic in vodovodne pipe. Ne samo človek, vsaka stvar je nekaj, je posameznik in kot taka personificirana. Človek in stvar tu še nista na isti ravni, kajti človek je še vedno tisti, ki stvarjem podeljuje (prava) imena.⁵

Filozofsko ozadje in razvoj ideologije ohojevcev, ki bi jo lahko opredelili kot kritiko antropocentrizma, je Iztok Geister opisal takole:

Moj pesniški svet je zorel v času, ko so nam sodobni slovenski filozofi predstavili odtujenost in opredmetenost kot osrednji filozofski vprašanji. Domala vsi so se ukvarjali z vprašanjem, kako iz deroče potrošniške reke, v katero smo zabredli, priti nazaj na breg. Ideologi OHO pa smo se odločili za blasfemično drznost: rešili smo se na nasprotni breg. Ta breg je kraljestvo stvari, je svet predmetov. V tem svetu človek ni bil več videti kot žrtev, videti je bil kot plenilec. Zame osebno se je tu pričel študij naravnega ravnotežja.

Bolj ko predmeti široke potrošnje centrifugirajo človeka, bolj ko je ta zdrobljen, bolj je sestavina sveta, ne pa njegov vladar. (Pibernik 195)

Kar danes prepoznamo kot kritiko antropocentrizma, se je v šestdesetih letih imenovalo drugače. Iztok Geister v odgovorih na Pibernikova vprašanja poroča, da sta z Markom Pogačnikom navdušeno sprejela izraz reizem, ki ga je poleti 1967 izgovoril Taras Kermauner, »medtem ko smo poskušali oranžne julijske gobe.« (Pibernik 192) Toda kot dodaja, je Kermauner »nekoliko kasneje v Štatenbergu [...] o ideološkem pojavu reizma [govoril] precej drugače, kot sem ga doživljal sam.« (192) Po Geistrovem mnenju Kermauner

zanemari neko bistveno razliko, namreč to, da stvari v svetu niso isto kot stvari v poeziji. Reizem je zreduciral stvari v svetu na golo eksistenco, da bi jih osvobodil namenskih vlog. Ko pa je to skušal ponoviti v poeziji, je pesnik reizma osupel opazil, da se besede, razvezane dotedanjega pomena, vežejo v nove pomene. Ugotovljena je bila tako rekoč neobstoynost gole besede! (Pibernik 192)

Sodeč po tem pričevanju se je Geistrov premik od stvari k besedam oz. novim pomenom, ki nastanejo zaradi povezovanja besed, »osvobojenih« dotedanjega pomena, zgodil z refleksijo lastnega pesniškega početja, neodvisno od sočasnih teoretskih tokov, kakršen je bil strukturalizem. Čeprav je Geister še vedno govoril o pesniku reizma, bi lahko rekli, da je razlikoval dve fazi pesniškega reizma, toda razlika, na katero je opozoril, očitno ni bila zaznana kot bistveno nova ideologija ali poetika, ki bi terjala drugačno poimenovanje. Po mnenju Šuvakovića, ki je v delovanju skupine OHO prepoznal osem »ekranskih podob«, je v tretji izmed njih prišlo do obrata »od sveta objektov (artiklov) k svetu strukturalnih odnosov« (55), strukturalizem je prevladal nad reizmom (56).

Ideje francoskega strukturalizma in poststrukturalizma sta konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let na Slovenskem širili zlasti reviji *Problemi* in *Tribuna*:

Bralci *Problemov* in *Tribune* so se tako prek prevodov kakor tudi prek izvornih teoretskih spisov Slavoj Žižka, Braca Rotarja, Rastka Močnika, Mladena Dolarja in drugih lahko seznanili z dekonstrukcijo metafizičnega logocentrizma in znaka, razsrediščenjem in dinamizacijo strukture, raz-mejitvijo teksta, ambivalentnostjo

in relacionalnostjo pomena, neskončnostjo in transgresivnostjo semioze, igro razlik, s cepitvijo in pluralizacijo subjekta in z drugimi vodilnimi idejami [...]. (Juvan, »Geneza« 74)

Med sodelavci obeh revij so bili tudi člani skupine OHO, vendar težko govorimo o neposrednem vplivu teoretskih idej na njihovo dejavnost, prej je šlo za vzporeden razvoj. Kot ugotavlja Juvan, je poststrukturalistična semiotika porušila »izrazno-mimetično razumevanje literature, ki sta ga že prej omajali fenomenologija in ontološka estetika. V tem *se je ujemale* [poudarila D. P.] z dogajanjem v literaturi in umetnosti neoavangard (ludizem, reizem, konkretna in vizualna poezija, pop-art, konceptualizem itn.).« (74) Med koncepti, ki so jih slovenski teoretiki (Juvan izpostavlja Andreja Medveda in Tarasa Kermaunerja), aplicirali na sočasno pesniško produkcijo, je bila tudi igra označevalcev, izpeljana iz Derridajevih in Bathesovih koncepcij, vendar je bila (post)strukturalistična literarna kritika razmeroma slabo razvita.

Jezikovni obrat in problem reprezentacije

Pojem jezikovni obrat je postal popularen z zbornikom *The Linguistic Turn*, ki ga je uredil Richard M. Rorty (1967). Rorty je jezikovni obrat najprej povezal z anglo-ameriško analitično filozofijo z začetka 20. stoletja, ki je filozofske probleme, še posebej v epistemologiji, začela obravnavati kot »probleme o jeziku ali vsaj kot probleme, katerih rešitev je *odvisna od* pravilne analize jezika« (Glendinning 6), kasneje pa je v svojo obravnavo vključil tudi kontinentalne filozofe, kot sta Derrida⁶ in Heidegger (Colebrook 283).⁷ Med začetnike jezikovnega obrata v filozofiji spada Wittgenstein s svojim *Logično-filozofskim traktatom*. (Bergmann 63) To njegovo zgodnje delo je običajno razumljeno »kot povzetek pozitivističnih predpostavk o naravi jezika in njegovega odnosa do sveta iz 19. stoletja« (Sheppard 99),⁸ toda Richard Sheppard je prepričan, da so omenjene predpostavke v njem že dekonstruirane. Po njegovem mnenju je mogoče z natančnim branjem odkriti propozicije, ki ponujajo drugačno razumevanje jezika in resničnosti. Med primeri navaja naslednjo propozicijo: »4.01 *Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.*« Medtem ko prva polovica 4.01 pomeni »korespondenco med strukturami jezika in resničnosti, druga polovica pomeni, da med njimi ni apriorne zveze in da jezik ponuja zgolj interpretacijo (*ein Modell*) resničnosti, ki je odvisna od perspektive (*so wie*) subjekta.« (Sheppard 101) Zаметke za koncept, v skladu s katerim jezik ni odraz resničnosti, ampak vpliva na njeno zaznavanje in predstavljanje, pa seveda predstavlja že Saussurova teorija znaka, kot jo je razvil v *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja* (1916).

Vzporedno z jezikovnim obratom v filozofiji in jezikoslovju se je tak obrat na začetku 20. stoletja zgodil tudi v literaturi modernistov, ki so podvomili, da jezik omogoča reprezentacijo sveta. Začeli so eksperimentirati z jezikom, tako da so kršili slovnična pravila, vključevali nelogične in eliptične izjave, jukstapozicije, paralelizme itd. Toda modernisti starega razumevanja jezika niso popolnoma zavrgli. Kot je opozoril Richard Sheppard v članku »Modernism, Language, and Experimental Poetry«, se v delih modernističnih pesnikov, zlasti do konca 1. svetovne vojne, kažeta dva različna pogleda na jezik: »Na eni ravni so mnogi modernistični eksperimentatorji čutili, da so stare jezikovne gotovosti izhlapеле, toda na drugi ravni so bili globoko povezani s tem, kar je domnevno izhlapelo ali bilo zavrženo.« (99) Po mnenju Shepparda so bili modernisti, kar se tiče odnosa do jezika, bodisi konservativci, revizionisti ali radikalcı. Kot radikalen primer osvoboditve od reprezentacije je navedel Ballovo pesem »Gadji beri bimba«, sestavljeno iz samih izmišljenih besed, med pesniki, ki so ohranili stari pogled na jezik, pa je izpostavil Rilkeja.

Če jezikovni obrat v poeziji izenačimo s problematiziranjem reprezentacije oz. referencialne funkcije, potem je med njegovimi začetniki treba omeniti Mallarméja. Derrida je z analizo njegovih pesmi ugotovil, da je »tekst narejen tako, da deluje brez referenc; bodisi na samo stvar [...] ali na avtorja.« (»Mallarmé« 113) Pomen je nedoločljiv, označevalec priteguje pozornost nase, Mallarmé v skladu s svojo poetiko sugestij zgolj aludira, beseda in njeni deli referirajo samo na svojo igro, stvar je vključena samo kot »učinek stvari«. Strogo gledano Mallarmé ne uporablja več znakov, zato lahko o označevalcih govorimo »samo še iz udobja.« (120–121)⁹ Derrida je o igri pomena [*signification*], ki je brezmejna, ker zunaj sistema razlik ni nobenega osrednjega, izvornega, transcendentalnega ali privilegiranege označenca, pa tudi o tem, da se kljub odsotnosti označenca ne moremo odreči konceptu znaka, ker bi ga sicer ne mogli kritizirati, pisal že v razpravi »Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti«. V razpravi o Mallarméju je pesnika povezal s krizo kritištva, retorike in filozofije pomena, »ko preprosta odločitev ni več mogoča« (113) in zato pomena ni mogoče določiti.¹⁰ V zvezi z Mallarméjevo zadnjo verzijo besedila »Or« je zapisal, da je njen referent izbrisan, tema oz. označenec je do neke mere še vedno zlato (tako kot v prvi verziji), toda natančnejši pregled pokaže, da je v središču pozornosti označevalec *or*.

Igra besed in njihovih fragmentov, tj. črk in zlogov, kot jo je z analizo Mallarméjeve pesmi »Or« prikazal Derrida, ni zamejena na eno samo besedilo, ampak se razpreda skozi ves pesnikov opus. Ker je rezultat takega branja ugotovitev, da je referent odsoten in označenec nedoločljiv, lahko rečemo, da Derrida seže onstran jezikovnega obrata, kot ga je zasnoval

Wittgenstein. Ta je, potem ko se je odvrnil od slikovne teorije, jezik razumel kot igro, pri kateri »bodisi poznamo pravilne načine rabe besed ali pa ne.« (Colebrook 282) Njegova osrednja ugotovitev iz *Filozofskih raziskav* je, da se »pomen izraza ne nanaša na neko pred- ali zunajjezikovno izkušnjo, ampak je ustvarjen z rabo. Če hočemo razumeti, kaj pomeni izraz, moramo opazovati, kako funkcionira v določenem jeziku« (Colebrook 281). Derrida možnost določitve pomena s pomočjo konteksta zavrne, saj trdi, da v nizu označevalcev *or* ne gre za različne besede (homonime), katerih pomen in funkcija bi se spreminjala, poleg tega pa niti ne gre zmeraj za besedo, kajti »učinek pogosto prihaja iz enega zloga, ki razžene besedo.« (»Mallarmé« 125)

Čprav je Derrida pokazal, da je Mallarmé ukini referencialno funkcijo, ta ugotovitev seveda ne more veljati za vse njegove pesmi, saj se nekatere nanašajo na stvari, npr. na pahljačo, ali pa jih poskušajo sugerirati. Posebno pozornost velja posvetiti tudi dejstvu, da so referenti posameznih besed (npr. zlato) še vedno prisotni v postopku bralčevega prepoznavanja igre označevalcev. S problemom reference se je s stališča bralca ukvarjal Michael Riffaterre, pri čemer jo je razglasil za bralčevo iluzijo. Po njegovem mnenju bralec izhaja iz vsakdanje rabe jezika, v kateri »besede pomenijo v odnosu do stvari.« (Riffaterre 92) To naivno prepričanje je sicer iluzija, ker zveza med besedo in stvarjo ni naravna, ampak konvencionalna (med besedo in referenta se vriva označenec, tj. celota konceptov o referentu) in ker je v literaturi enota pomena sam tekst (vertikalni semantični odnos je nadomeščen z lateralnim, kar pomeni, da je pomen besed ustvarjen z njihovim medsebojnim učinkovanjem); toda običajno se izkaže, da je referencialni pomen, ki se ponuja ob prvem branju, »kompatibilen s pomenom, ki je zaznan retroaktivno.« (97) Čprav gre za iluzijo, je torej tradicionalni pogled na jezik osnova za razbiranje pomena besed in pesmi kot celote. Ta ugotovitev je pomembna tudi za razumevanje tiste eksperimentalne poezije, v kateri so osnovno izrazno sredstvo besede, ne pa likovna govorica.

Radikalnost jezikovnih eksperimentov v slovenski poeziji

Izhajajoč iz kratkega orisa nekaterih vidikov jezikovnega obrata, fenomena, ki ni enoznačen in ki je zaznamoval vso humanistiko, se zdi, da je pri razbiranju pomenov eksperimentalne poezije potrebno upoštevati obe skrajnosti: na eni strani tradicionalni pogled na jezik (v skladu s katerim so besede podoba stvarnosti), na drugi strani pa popoln izbris referencialne funkcije. Besedam ne moremo pripisati pomena, kadar jih ne moremo

povezati z referenti (kar se dogaja v primeru izmišljenih besed), kadar ne prepoznamo njihove rabe oz. igre, v katero so vključene (zaradi sintaktičnih nepravilnosti ali semantičnih anomalij),¹¹ ali če je pomen odložen, ker je v ospredju igra označevalcev. Na vprašanje, kakšni in kako radikalni so bili eksperimenti z jezikom v slovenski poeziji, bom skušala odgovoriti z obravnavo nekaterih izbranih pesmi Zagoričnika, Geistra, Šalamuna in Grafenauerja.

Zagoričnikov delež v slovenski neoavantgardi je »ne samo najvidnejši, marveč tudi najraznovrstnejši, saj zajema tako glosolalična besedila v kručonihovskem 'zaumnem' jeziku, kakor konkretistične pesniške tekste, tako vizualno poezijo, kot opus nič, ki je povsem brez besed.« (Grafenauer, »Na poti« 6336) Pesem »Proti tok« iz zbirke *Fondi Orya Pála* (22) lahko razumemo kot primer govorjenja v namišljenem jeziku, saj so poleg besed v naslovu v slovenskem jeziku prepoznavne samo posamezne besede (mar, in, komat, vzor, kot, ako, pač, ter, gaber; v drugi kitici samo fes). V tej pesmi ne gre za igro besed in njihovih fragmentov na način, kot ga je v zvezi z Mallarméjem opisal Derrida; pomen torej ni nedoločljiv zaradi tega, ker bi se bralec ne mogel odločiti med različnimi možnimi pomeni. Referenca na stvari je ukinjena v primeru besed, ki so izmišljene, ali pa je razbiranje pomena onemogočeno, ker samostalniki (tok, komat, vzor, gaber, fes) niso uporabljeni v kontekstu, ki bi jih pojasnjeval. Medsebojno učinkovanje besed, iz katerih je pesem sestavljena, ne vzpostavlja njenega pomena. Sporočilo pesmi je mogoče razumeti kot opozorilo na nemoč jezikovne komunikacije (interpretacija, ki bi izhajala iz konteksta političnih razmer na Slovenskem, bi lahko izpostavila kritično ost, uperjeno zoper oblast) ali kot fascinacijo nad zvočnostjo besed in s tem uresničitev Zagoričnikovih programskih verzov iz »Variacij na Hölderlinovo temo« iz zbirke *Agamemnon*: »Nedoumljiva je resnica / in tako se izmika dosegu besede, / da še komaj kaj pomenijo / ti sočni zvoki slastni sluhu.« (37)

V pesmih Iztoka **Geistra** iz obdobja, ko je razvijal reistično ideologijo, ima referencialna funkcija osrednjo vlogo, saj besede bralca napotujejo na stvari, kot npr. v naslednjem primeru iz prvega *Kataloga*: »poezija o čevlju / in poezija o nogi // predpostavlja čevelj / in predpostavlja nogo«. (*Planje in usedline* 61) Pesmi o čevlju in nogi opozarjajo, da človek o stvareh razmišlja samo v okviru njihove uporabnosti, medtem ko ga same na sebi ne zanimajo: »pohojena noga / boli človeka // pohojen čevelj / ne boli nikogar«. (62) Z zbirko *Žalostna majna* je, kot je zapisal pesnik, nastopila »nova, reistična poezija. V njej so nekatere reistično že povsem izčiščene pesmi, v katerih ni več sledu o pretekli borbi s humanizmom.« (Pibernik 190) Primer tako izčiščenih pesmi je cikel »Lesne zveze«, v katerem so opisani različni načini povezovanja lesa. Tudi tu deluje referencialna iluzija,

toda pozornost ni več usmerjena samo na stvari (referente), ampak tudi na besede, ki jih odražajo, saj gre za strokovno terminologijo oz. neobičajne besedne zveze, kakršna je npr. »vogalni strižni čep«. Fascinacija nad nenavadnimi besedami je še bolj izrazita v ciklu »Germanska imena«, kjer lastna imena (Krimhilda, Dagmar itd.) nastopajo brez referentov in je v ospredju pesniško etimologiziranje oz. ustvarjanje drobnih zgodb s pomočjo asociacij na besede, s katerimi je običajno pojasnjen izvor imen.¹²

Jezikovni obrat v poeziji Iztoka Geistra je nastopil v trenutku, ko se je dokopal do že citirane ugotovitve, »da se besede, razvezane dotedanjega pomena, vežejo v nove pomene.« (Pibernik 192) Nov koncept je, kot je zapisal sam, »popolnoma uveljavil leta 1973 v zbirki *Parjenje čevljev*« (190) – objavljena je bila tri leta kasneje –, toda napovedal ga je že leta 1969 v manifestu »Samo spor je nesporen«. V njem je opozoril na iluzijo referen-ce (beseda ni »zraščena« z referentom), iz ključnih izjav pa je razvidna tudi ideja o povezovanju besed v poeziji:

Mišljenje literature misli, da sta (ob prezrti očitnosti besede) beseda, ki vidi, in tisto, kar ta beseda vidi, eno in isto. Beseda konj in konj, ki je z besedo zamišljen, sta mišljena kot eno in isto. Torej je le navidezno eno in isto. [...]

Beseda (konj) je abstrakcija (tiste živali tam).

Vsaka beseda v literaturi je abstrakcija.

Beseda konj ne mora biti zraščena s tisto živaljo tam, ampak je lahko zraščena le s črkami in te črke z drugimi črkami. [...]

V poeziji vsaka beseda očita (nagovori) drugo besedo. [...]

Nobena poezija ne more biti takšna, kot je stvarnost.

Poezija ni drugačna od stvarnosti.

Poezija je stvarnost.

Stvarnost sestavljajo stvari.

Stvari v poeziji imenujemo besede.

Besede v poeziji se vežejo. (*Planje* 121–122)

Več o tem, kako se besede »nagovarjajo« in »vežejo«, je Geister povedal v dopisovanju s Pibernikom, kjer je razložil, da je smisel takega pesnjenja »v ugotavljanju medsebojnih pojmovnih zvez zapisanih besed.« (192) Tako kot Wittgensteina tudi Geistra zanima vsakdanja raba besed, vendar ne z namenom, da bi ugotovil njihov pomen, ampak da bi besede osvobodil običajne rabe in jim omogočil čim več novih pojmovnih zvez: »Pojav, da so v pesmi zapisane besede med sabo pojmovno prepletene z optimalnim številom zvez, imenujem totalno poezijo.« (193) Referencialna funkcija pri tem ni popolnoma ukinjena. Ob prvem branju pesmi iz zbirke *Parjenje čevljev* bralec prepozna referente besed, vendar kmalu postane jasno, da je referenca samo iluzija in da so za razbiranje pesemskega pomena ključne povezave med besedami. Običajne besedne zveze so razgrajene

in uporabljene kot izhodišče za raziskavo, kaj se zgodi, kadar je beseda uporabljena na nepričakovan način, kot npr. v naslednjem primeru:

roj vijakov
smrt mrčesa

znoj matice
rojstvo nečesa (*Plavje* 114)

Leksikalizirana roditeljska zveza »roj mrčesa« je razdrta; besedi, iz katerih je sestavljena, vstopita v novi povezavi, pri čemer nastaneta drzna metafora »roj vijakov« in genitivna zveza »smrt mrčesa«, ki je neobičajna, ker smrt po navadi povezujemo samo s človekom (medtem ko človek umre in žival pogine, mrčes uničujemo in zatiramo). Matica je homonim, lahko pomeni žuželko ali predmet, ki ga uporabljamo skupaj z vijakom. Besedna zveza »znoj matice« je v obeh primerih drzna metafora oz. personifikacija, ki nakazuje napor. »Rojstvo nečesa« se navezuje na običajne besedne zveze, npr. rojstvo človeka, rojstvo otroka, pa tudi na metaforično rojstvo umetniškega dela. Besede v pesmi stopajo v nove pojmovne zveze po logiki bolj ali manj razvidnih asociacij: rojstvo je nasprotje smrti, matica (žuželka) je zadolžena za nadaljevanje rodu, metaforično se rodi tudi stvar; roj se rima z znoj in je del besede rojstvo, mrčesa se rima z nečesa ... Čeprav se besede ne povezujejo same od sebe in čeprav nove pojmovne zveze še zmeraj ustvarja pesnik na podoben način, kot so svoje podobe ustvarjali nadrealisti, tj. s pomočjo nezavednega, Geistrov glavni namen, torej opustitev antropocentrične drže, ni ogrožen. Človek (pesnik) se je s tem, ko je besede osvobodil od običajne rabe, zavestno odpovedal svoji vlogi gospodarja. Stvarnost, ki jo sestavljajo besede, ni odraz (podoba) zunajjezikovne resničnosti, vendar njun odnos ni popolnoma pretrgan. Pomen besed je določen z referencialno iluzijo, v pesmi ustvarjene pojmovne zveze pa omogočajo nove uvide o našem dojetju zunajjezikovne stvarnosti (npr. o tem, kako z rabo besed ustvarjamo ločnico med nami, drugimi živimi bitji in stvarmi). V tem smislu je pesem model, s pomočjo katerega spoznavamo stvarnost.¹³ Geistrova poetika, kot jo je uveljavil v zbirki *Parjenje čevljev*, ima zaradi zanimanja za vsakdanjo rabo besed skupno točko z Wittgensteinovim konceptom jezikovnih iger, medtem ko povezava z Derridajevim odlaganjem pomena ni razvidna.

Med obravnavanimi pesniki se je z opredeljevanjem svoje poetike najmanj ukvarjal Šalamun, toliko več pa so se z njim, zlasti z njegovo prvo zbirko, ukvarjali različni interpreti. Prevladujoč pesniški postopek v *Pokru* je nizanje asociacij, fragmentov iz vsakdanjega življenja, kar nekoliko spominja na T. S. Eliota. Šalamunov avtorski komentar, ki razkriva ta postopek – »drobci, sami drobci« (1601), »zalezovanje drobcev« (1603) –, je medbesedil-

ni citat iz Eliotove »Puste dežele«: »S temi drobci sem podprl svoje razvaline« (45).¹⁴ V *Pokeru* je med drugim tematizirana razlika med človekom in stvarmi, ki živijo lastno življenje, niso nevrotične, ne bojijo se smrti: »Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti« (»Stvari VII«, *Poker* 1631), kar se v osnovi ujema z reistično ideologijo, čeprav je dodan ironičen ton. Šalamunova najbolj reistična zbirka je sicer *Namen pelerine* iz leta 1968, v *Pokeru* pa je kritika človekovega prilaščanja stvari zelo jasno izražena v verzih:

kako otožno visi srajca
ko jo je zapustilo telo
vendar je še vedno srajca
in tu je ključna točka našega poraza (1629)

Ideja, da so besede podoba stvari, je v *Pokeru* najbolj očitno problematizirana v pesmi »Gobice IV«, kjer je tradicionalni odnos med jezikom in stvarmi preobrnjen: »Brez tebe črka P gre k vragu svet.« (1611) Besede ne odražajo sveta, ampak ga ustvarjajo, kajti brez imena npr. Patagonija ne obstaja, na njenem mestu je samo črna luknja. To, da brez označevalca ni referenta, kaže na stvariteljsko moč jezika oz. pesnika, kar je tudi sicer ena glavnih tem *Pokra*. Označevalci brez (zlahka) prepoznavnih referentov v *Pokeru* nastopajo samo izjemoma: »pajole pagaje bum mezaluna« (1621), prav tako neobičajno je nizanje označevalcev po principu zvočnih asociacij: »dečva bečva bačva banana« (1623). Razbiranje pomena je oteženo v primerih jukstapozicije oz. paratakse (»Bradlja Hegel rožice v naravi; 1647) in tautologije (»maline so / maline«; 1663), dalo bi se govoriti tudi o referencialnih anomalijah (»fiuuuuu ena gobica / en zelen peteršiljček v smokingu«; 1607), vendar do obrata k jeziku ne pride.

S poetološkimi vprašanji nasploh in s problemom reprezentacije še posebej se je teoretsko najbolj poglobljeno ukvarjal **Grafenauer**. Svoj prehod v novo paradigmo je med drugim opisal v razpravi »Stiska jezika«, kjer je takole opredelil svoj pesniški namen:

Gre mi torej za to, da bi dosegel presenetljive, inovativne estetske učinke, ne da bi jih hkrati s-miselno tematiziral in jih tako spreminjal v prosojne ideološke šifre. Prav nasprotno od tega: ustvariti želim estetsko goste, nabite, netransparentne simbolične strukture, ki učinkujejo kot magični predmeti brez dna. (1922)

Ukinitev referencialne funkcije je na poetološki ravni radikalna: »Estetske forme ne označujejo nič drugega kot (človeško) samo-voljo in ne intendirajo h kakršnikoli predmetnosti zunaj njih samih.« (1924) Poezija se ukvarja s »čutno, estetsko plastjo logosa«, vrnjena je »v okrilje čistega senzualnega dogodka, h konstrukciji estetskega fenomena, ki zbuja začudenje in presenečenje z inovativnostjo svoje forme.« (1924) V zbirki *Štukature*

(1975), kjer gre za prvo uresničitev opisanega programa, je učinek presenečenja dosežen tako, da so soneti napolnjeni z vsebino, ki ni značilna za to tradicionalno pesniško obliko. V ospredju so čutne zaznave in ne človek kot njihov nosilec. Posamezni stavki, iztrgani iz celote, so lahko eliptični ali pa sintaktično povsem pravilni, npr.: »Iz ozke gumbnice priprtih vek / visi iztaknjena lepota dneva« (135). V navedenih verzih so uporabljene neobičajne, drzne metafore (gumbnica vek, iztaknjena lepota visi), ki jih je mogoče interpretirati na različne načine, vendar ne gre za derridajevsko igro oz. odlaganje pomena. Za doživetje pesmi kot senzualnega dogodka je pomembna tako referencialna iluzija, s pomočjo katere bralec prepozna pomen posameznih besed, kot tudi medsebojno učinkovanje besed, ki bralec vseskozi usmerjajo na področje čutno zaznavnega.

Sklep

Štirje obravnavani pesniki, združeni pod dežnikom eksperimentalne poezije, so se s problemom jezika ukvarjali različno intenzivno. Referencialno funkcijo sta v poetoloških tekstih izrecno zavrnila Geister in Grafenauer, v svojih glosolaličnih pesniških besedilih se ji je najbolj radikalno odrekal Zagoričnik, medtem ko je pri Šalamunu možnost jezikovnega obrata zgolj nakazana. Geistrovo raziskovanje pomenskih zvez med besedami, ki so osvobodjene običajne rabe, je utemeljeno v njegovi kritiki humanizma. Grafenauer se je v ustvarjanje čutno nabitih struktur usmeril zaradi zavračanja smisla in ponovnega uveljavljanja poezije kot avtonomnega estetskega fenomena; podobno kot Zagoričnikovim eksperimentom bi jim lahko pripisali družbenokritično vlogo, to pa navsezadnje velja tudi za Šalamunovo poetiko drobcev. Štiri pesnike bolj kot načini in radikalnost njihovih jezikovnih obratov povezuje distanca do sodobnega sveta potrošništva in zlaganih ideologij.

OPOMBE

¹ O različnih obsegih in pomenih pojma eksperimentalna poezija glej Pavlič, »Poskus o eksperimentalni poeziji«.

² Pesem je bila objavljena brez zadnjega verza. V verzih, ki »bližnjike« ironično opisujejo kot »logike vegetarijance z dioptrijo minus petnajst«, naj bi politiki (pa tudi širša javnost) prepoznali Borisa Zihlerla. (Repe 68) O ozadju ukinitve *Perspektiv*, literarnem pomenu revije in Šalamunovi družbenokritični vlogi glej Dolgan, »Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst.«

³ Ob tem velja opozoriti, da je bil »modernistični esteticizem pred neposrednimi posegi oblasti varnejši od literarnega oporečništva, kritičnega neorealizma, neoavantgardnih izzivanj in prestopništva ter eksistencialističnega angažmaja.« (Juvan, »Modernistična estetika« 167)

⁴ Kot avtorja sta navedena Marko Pogačnik (risba) in Benjamin Luks (besedilo).

⁵ Geister se s problemom poimenovanja, zlasti ptičev, ukvarja vse do današnjega časa. Glej npr. *Razodejta ptičjih imen*, Koper: Zavod za favnistiko, 2008.

⁶ Na angleškem govornem področju Derridajeve spise pogosto razumejo kot posebej radikalno različico jezikovnega obrata (kot dokaz navajajo njegovo trditev iz knjige *O gramatologiji*, da zunaj teksta ni ničesar), toda kot ugotavlja Glendinning, je Derrida v resnici deloval že onstran jezikovnega obrata, saj ga je razumel kot »zgodovinsko nujnost v metafizični dobi, v kateri še vedno živimo.« (6)

⁷ Claire Colebrook jezikovni obrat definira »kot zavrnitev vsakega pristopa k pomenu, vrednosti, smislu ali konceptom, ki bi se nahajal onstran jezikovnih sistemov; predmodernih filozofskih problemov – narave Boga, svobode ali resničnosti – ne moremo obravnavati drugače kot skozi besednjake, ki jih uporabljamo za določitev takih pojmov.« (279)

⁸ »Na začetku, v *Logično-filozofskem traktatu* je Wittgenstein gojil pozitivistično ambicijo po utemeljitvi jezika na končnih, predjezikovnih, jasno prepoznavnih resnicah. Temu se je reklo 'slikovna teorija' pomena in Wittgenstein jo je kasneje zavrgel v *Filozofskih raziskavah*.« (Colebrook 281)

⁹ Saussure v *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja* definira zvezo med označevalcem in označencem kot arbitrarno; vendar govori tudi o tem, da eden ne more brez drugega: primerja ju z dvema stranema lista papirja. To pomeni, da z ukinitvijo označca izgubimo tudi označevalca.

¹⁰ Derrida je Mallarméju pripisal zelo pomembno vlogo pri prelomu »s kategorijami zgodovine, literarne klasifikacije in literarnega kritištva, vseh vrst filozofij in hermenevtik,« saj naj bi do tega prišlo tudi zaradi njegovega pisanja. (112)

¹¹ Tzvetan Todorov v članku »Les anomalies sémantiques« razlikuje tri glavne tipe sémantičnih anomalij: kombinacijske, logične in referencialne. Pri prvih navaja primer sintagme 'zeleni zločin', v kateri gre za nezdružljivost materialnih in nematerialnih semov. Logične anomalije obsegajo samonasprotujoče si izjave tipa: 'Ti, ki plešejo dobro, plešejo slabo.' Referencialne anomalije se tako imenujejo zaradi nenavadnosti izjavljenega. Todorov razlikuje dve podvrsti: referencialne anomalije, ki so fizično ali antropološko neverjetne (primer: 'Topla kri čebel je shranjena v steklenicah za mineralno vodo') in referencialne anomalije, ki opisujejo neobstoječi svet (primer: 'Rajski čistilci kanalov dobro poznajo bele podgane, ki tekajo pod Božjim prestolom').

¹² Geistrov interes za biološko terminologijo se pokaže v ciklih »Gobe« (*Žalostna majna*, 1969) in »Ranunculus L., Zlatica« (*Katalog 2*, 1969).

¹³ Pesmi iz *Parjenja čevljev* ustrezajo definiciji konkretne pesmi brazilskega pesnika Augusta de Camosa: »Konkretna pesem ne deluje kot reprezentacija nekega zunajjezikovnega koncepta, stvari, dejanja ali kvalitete, ampak kot zgoščena gestalt [oblika], iz katere lahko izhajajo pogledi na take koncepte, stvari, dejanja ali kvalitete. Konkretna pesem je model, ne podoba ali metafora [...]« (cit. iz Vos 23)

¹⁴ Eliotova »Pusta dežela« v prevodu Vena Tauferja je bila objavljena v prvi številki *Perspektiv* leta 1960. O tem, da je bil Eliot Šalamunov zgled, glej Dolgan 36.

LITERATURA

Barthes, Roland. »Littérature objective.« *Robbe-Grillet*. Ur. François Jost. *Obliques* 16–17 (1978): 69–73.

Bergmann, Gustav. »Logical positivism, language and the reconstruction of metaphysics.« *The Linguistic turn: essays in philosophical method*. Ur. Richard Rorty. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

- Colebrook, Claire. »The Linguistic turn in continental philosophy.« Splet 30. 4. 2014. <http://www.academia.edu/1186021/Linguistic_Turn>
- Derrida, Jacques. »Mallarmé.« *Acts of Literature*. Ur. Derek Attridge. New York, London: Routledge, 1992.
- – –. »Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti.« *Literatura* 5.24-25 (1993).
- Dolgan, Marjan. »Tri Šalamunove parodične satire in njihov kontekst.« *Primerjalna književnost* 27.1 (2004): 25–60.
- Geister, Iztok. »Uporabnost haiku Poezije.« *Haiku*. Prev. Iztok Geister. Ljubljana: DZS, 1973.
- – –. *Planje in usedline*. Ljubljana: Nova revija, 1996.
- Glendinning, Simon. »Language.« *Understanding Derrida*. Ur. Jack Reynolds in Jonathan Roffe. London, New York: Continuum, 2004.
- Grafenauer, Niko. »Na poti za Dajlo.« Franci Zagoričnik. *Sveder*. Ljubljana: MK, 1983.
- – –. *Štukature*. Niko Grafenauer. *Dibam, da ne zaide zrak. Zbrane in nove pesmi*. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- Juvan, Marko. »Geneza intertekstualnosti, poststrukturalizem in slovenska teoretska neoavantgarda.« *Primerjalna književnost* 22.2 (1999): 57–84.
- – –. »Modernistična estetika emocij in lirski diskurz: pesniška evokacija izgube v slovenskih 'svinčenih' sedemdesetih.« *Slavistična revija* 58.1 (2010): 157–169.
- Koruz, Jože. »Tomaž Šalamun.« *Slovenski biografski leksikon*. Splet 20. 3. 2013. <<http://nl.ijs.si/fedora/get/sbl:3418/VIEW/>>
- Pavlič, Darja. »Poskus o eksperimentalni poeziji.« *Literatura* 26.271-272 (2014): 94–103.
- Pibernik, France. *Med modernizmom in avantgardo. Pričevanja o sodobni poeziji*. Ljubljana: Slovenska matica, 1981.
- Picchione, John. »Poetry in Revolt: Italian Avant-Garde Movements in the Sixties.« *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Ur. K. David Jackson, Eric Vos in Johanna Drucker. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996.
- Pogačnik, Marko in Geister, Iztok. *OHO*. Samozaložba, 1966.
- – –. »Oho.« *Tribuna* 17 (23. 11. 1966).
- Pogačnik, Marko in Luks, Benjamin. »Svetloba teme. Strip.« *Problemi* 67-68 (1968): 25–38.
- Repe, Božo. *Obracun s Perspektivami*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1990.
- Riffaterre, Micheal. »L'illusion référentielle.« *Littérature et réalité*. Roland Barthes et al. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 91–118.
- Saussure, Ferdinand de. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Prev. Boštjan Turk. Ljubljana: ISH, 1997. (Studia humanitatis)
- Sheppard, Richard. »Modernism, Language, and Experimental Poetry: On Leaping over Bannisters and Learning How to Fly.« Splet 21. 3. 2013. <<http://www.jstor.org/stable/3734688>>
- Šalamun, Tomaž. *Poker*. Andrej Medved. *Fantasma epobé. Poezija in/kot igra. Slovenska avantgardna poezija 1965-1983*. II. Koper: Hyperion, 2011.
- Šuvakovič, Miško. *Anatomija angelov. Razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001.
- Todorov, Tzvetan. »Les anomalies sémantiques.« *Langages* 1.1 (1966): 100–123.
- Vos, Eric. »Critical Perspectives on Experimental, Visual, and Concrete Poetry.« *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Garde Poetry since the 1960s*. Ur. K. David Jackson, Eric Vos in Johanna Drucker. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1996.
- Zagoričnik, Franci. *Agamemnon*. Ljubljana: DZS, 1965.
- – –. *Fondi Orya Pála*. Maribor: Obzorja, 1971.
- – –. »Kaouos – examen.« *Vizualna in konkretna poezija: retrospektivna razstava*. Ljubljana: Mestna galerija, 2002.

The Linguistic Turn and Slovenian Experimental Poetry

Keywords: Slovenian poetry / experimental poetry / linguistic turn / referential function / Geister, Iztok / Grafenauer, Niko / Šalamun, Tomaž / Zagoričnik, Franci

This article outlines the political and philosophical context of the development of Slovenian experimental poetry during the 1960s, and links the concept of the linguistic turn to problematizing the referential function in modern poetry. In determining the meanings of the type of experimental poetry that uses words as its main means of expression, one must take into account two extremes: the traditional view on language (according to which words reflect reality) on the one hand, and the complete loss of referential function on the other. Words cannot be ascribed a meaning when they cannot be linked to referents (which occurs in the case of fabricated words), when their use or the play in which they are included cannot be identified (due to syntactic irregularities or semantic anomalies), or when the meaning is deferred because Derrida's play of signifiers is at the forefront.

The four Slovenian poets discussed in this article in terms of experimental poetry dealt with the language issue with various intensity. The referential function was absolutely rejected by Iztok Geister and Niko Grafenauer in their poetry studies texts; Franci Zagoričnik rejected it most radically in his glossolalic poetic texts, whereas Tomaž Šalamun merely indicated the potential linguistic turn. Geister's exploration of the semantic links between words that are free of conventional usage is substantiated in his criticism of humanism. Grafenauer began creating emotionally charged structures because he rejected the sense and reestablished poetry as an autonomous aesthetic phenomenon; his poems can be ascribed a social-critical role, just like Zagoričnik's experiments and, last but not least, Šalamun's poetry of fragments. What the four poets have in common is their distance from the modern world of consumption and false ideologies, rather than the modes and radicality of their linguistic turns.

Maj 2014

Eksperimentalnost v Kosovelovi pozni poeziji ali podtalni pritoki »Krvavečega vrelca«

Ravel Kodrič

Kontovel pri Trstu 94, I-34151 Prosek
ravel.kodric@tin.it


Razprava popravlja prepis Kosovelovega »Krvavečega vrelca«, odkriva njegove časopisne reference in politično ozadje in dokaže, da je pesem nastala 11. februarja 1926. Datacija priča, da ni pesnik nikoli opustil konstruktivizma. Pesem kliče po preučitvi vpliva Ludwiga Rubinerja in Martina Bubra na Kosovelovo zorenje. Psihoanaliza razkriva v Ocvirkovi zmoti »Fabrobikoborska afera« odmev izvirnega razhoda med njim in Kosovelom.

Ključne besede: slovenska poezija / Kosovel, Srečko / eksperimentalna poezija / konstruktivizem

Glavnina pesniškega opusa Srečka Kosovela je njegovim sodobnikom ostala prikrita. Oblika, v kateri se nam je njegova rokopisna zapuščina ohranila, je taka, da le redkokdaj omogoča časovno dovolj natančno razporeditev posameznih pesmi (ZD I₂, 424). Pomagajo nam lahko pri tem bodisi avtorjevi »dnevniški« zapiski (ZD III, 589), bodisi vsebinske reference na tudi sicer izpričano sodobno dogajanje, ki utegnejo zakoličiti vsaj mejnik *post quem* časovnega presledka domnevnega nastanka pesmi, če že ne tudi tistega *ad quem*, onkraj katerega bi naj smeli razumno sklepati, da pesem pač ni mogla več nastati.

Tem bolj je zato videti raziskovalcu večstransko poveden in obetaven primer pesmi, ki ga je mogoče časovno opredeliti s koledarsko natančnostjo. Tak primer je »Krvaveči vrelca« (ZD II, 44). V razpravi utemeljujem trditev, da je pesem nastala na pustni četrtek, 11. februarja 1926: tri mesece in dva tedna pred pesnikovo smrtjo.

Primerjava rokopisa (R III, 138) z zapisom v *Zbranih delih* (ZD, 1976, uredil Anton Ocvirk) in v *Zbranih pesmih* (ZP, 2013, uredila Neža Zajc)

R III, 138	ZD III, 44	ZP, 972
	<p>KRVAVEČI VRELEC</p> <p>Velik pustni korzo v orientalski noči. Mikroorganizmi. Fabrobikoborska afera. Čar mnogoženstva. Zopet nov plesni rekord?</p> <p>Kdo gre v Canosso? Radič? Pašič? Korošec?</p> <p>Krvaveči vrelec blesti kakor rdeči obelisk iz rubina.</p> <p>Sivo nebo mojega srca. Tišina. Tišina.</p> <p>O mrtva je moja sestra, mrtva, mrtva. O moja balkanska sestra, mrtva, mrtva. Sivi aeroplani spuščajo vence! Mrtva. Mrtva.</p>	<p><i>Krvaveči vrelec</i></p> <p>Velik pustni korzo v orientalski noči. Mikroorganizmi. Falsifikatorska afera. Čar mnogoženstva. Zopet nov plesni rekord? Kdo gre v Ženevo? Radič? Pašič? Korošec?</p> <p>Krvaveči vrelec blesti kakor rdeči obelisk iz rubina.</p> <p>Sivo nebo mojega srca. Tišina. Tišina.</p>

Prepis pesmi, kakršen je obveljal v redakciji Antona Ocvirka v *ZD* II, 44 in Neže Zajc v *ZP*, 972, se od rokopisa (R III, 138, 139) razlikuje v nekaterih nezanemarljivih nadrobnostih:

a) Na samem začetku bije v oči uredničina odločitev najnovejšega natisa, da pesem, ki je bila starejšemu vzorniku videti enovita (dasiravno zapisana na dveh nepovezanih osminah pole), razstavi v dve ločeni pesmi:

»Krvaveči vrelca« (ZP, 972) in »O mrtva je moja sestra« (ZP, 894). Ne prvi ne druga nista lastne uredniške odločitve utemeljila. Verodostojnejša je videti Ocvirkova, ker je tudi pod zadnjo kitico na prvi osmini pole črta, ki naj bi jo razmejevala od naslednje. Od obeh rešitev ni nobena v neskladju s smotrom pričujoče razprave, ker se nameravam pri obravnavi omejiti na prve 4 kitice.

b) Takoj zatem velja opozoriti na sila zanimiv Ocvirkov bralni spodrseljaj v 4. verzu: »Fabrobikoborska aferā« namesto pravilnega »Falzifikatorska aferā«. **Pri njegovih globljih psiholoških vzgibih se nameravam dlje pomuditi v nadaljevanju prispevka.** Navidezni neologizem sem zmotnemu branju iztrgal že v podlistku v 4 nadaljevanjih v goriškem tedniku *Novi glas* (začeni 13. septembra 2012, letnik 17, št. 33, str. 8). Popravek je sicer obveljal v najnovejši knjižni izdaji Kosovelovih *Zbranih pesmi* (2013), le da z urednično – izvorniku nezvesto pa tudi pravopisno neutemeljeno – filološko hiperkorekcijo zvenečega »ž« v nezveneči »š« (»Falsifikatorska«). V ostalem pa se »novi« natis ne razlikuje od Ocvirkovega, če izvzamemo:

c) nemarno zlepitev prvih dveh kitic in – kot uročno! ...

d) novi, že kar neverjetni bralni spodrseljaj: urednica je pesnikovo porogljivo retorično vprašanje »**Kdo gre v Canosso?**« (rokopis pravzaprav narekuje ali pa vsaj dopušča tudi branje delno poslovenjene različice »Kanosso«) spremenila kar v »Kdo gre v Ženevo?« in tako – za Ocvirkom – še sama spustila pred sodobnega bralca zastor, ki mu brani pot do razumevanja pesnikovega sporočila;

e) rokopis ne pozna ločil (pik) na koncu 2., 3., 4. in 5. verza;

f) pridevniku »**Veliki**« v incipitu pesmi sta oba urednika odščipnila dolečniško končnico »-i« in verz prikrajšala za vstopni daktil;

g) v 2. verzu je avtor zapisal »**orijentalski**«, prepisovalca pa sta ga pravopisno posodobila v »orientalski«, s tem pa vnesla negotovost v število zlogov in značaj prve stopice z ozirom na to, ali naj se samoglasnika /ie/ izgovarjata kot diftong ali pa naj ju pri izgovoru loči diereza; če se bralec odloči za diftong, prikrajša stih za zlog, za vstopni daktil in s tem za soernost s predhodnim verzom.

h) V 13. verzu sta prepisovalca izvornemu »**rudečič**« odškrnila prvi samoglasnik, verz tako skrajšala za en zlog in ga prikrajšala za vstopni daktil. Povrh tega pa sta pesem prikrajšala glasovnega odzvanjanja (»**rudečič**« ↔ »**rubina**«) med 13. in 14. verzom in s tem dodatnega poudarka na barvni ubranosti obeh pojmov.

i) K branju prepisa »**nebo**« v 15. verzu bi kazalo pritegniti strokovnega grafologa, ker ga dve zgornji zanki v besedi postavljata v dvom; res pa je hkrati, da zanki prav tako ne potrjujeta morebitnega alternativnega branja »**srebro**«. Ponujam ga zgolj v tehtanje zavoljo zapeljivosti aliteracijskega

učinka »Sivo srebro ... srca« kot ječeče sikajočega izraza tesnobnega kljubovanja ter zavoljo kontrastno-analognega vzporejanja z »rudečim obeliskom iz rubina«. V začetni »S« skorajda ne gre dvomiti. Pa vendar: avtor je kitice, z izjemo prvih dveh, med sabo ločil z vodoravno črto (ZD II, 598). Le tu pa črto prekinja presledek. Je morda njen levi odlomek le nekoliko poudarjeno zapisana strešica? Je črko pod njo mogoče prebrati kot »Z«? Je pesnik morda mislil: »Živo srebro / mojega srca«?

j) Zastavlja se tudi vprašanje, ali ni morda avtorja v 6. verzu prisilila v novo vrsto – v 7. verz – zgolj stiska s prostorom? O utemeljenosti dvoma podrobneje pozneje.

Po sledeh »pomankljive interpunkcije«

Kljub temu da Anton Ocvirk v komentarju k pesmi tipa v pravo smer, ko ugotavlja (ZD II, 598), da je prva kitica sestavljena »po tehniki lepljenk in kratkih dnevnih novic, posnetih iz časopisov, a razvrščenih po pesmi v neredu, da vzbujajo v nas vtis pisane zmede tedanjega časa z ironičnimi prebliski«, se do resnice vendarle ni mogel dotipati, ker je avtorju s sumljivo vnemo prenačljeno pripisal nered in pesmi poočital »pomankljivo interpunkcijo«. Zato pa se je – zmotno, kot nameravam dokazati – odločil, da jo s pikami sam(-ovoljno) dopolni v skladu s splošno a neposrečeno uredniško smernico o »modernizaciji besedila [...] na pravopisnem področju«, ki si jo je naložil (ZD I₂, 421).

Ravno odsotnost ločil – namreč pik iz točke b), vendar s pomenljivo izjemo vprašaja na koncu prve kitice oz. 7. verza! – pa je mene nagnila k drugačni podmeni. Z urednikom vred sem tudi sam zavrnil možnost, da gre za dadaistično metodo poljubnega izrezovanja in naključnega žrebanja drobnih časopisnih izrezkov, kakršno je mladim pesnikom priporočal Tristan Tzara, Anton Ocvirk pa jo je zgolj v vednost dobesečno navedel (ZD II, 591) v komentarju h »KONS : Z«. Pač pa me je odsotnost pik na koncu verzov napeljala k domnevi, da gre za doživeto in tankočutno premišljeno odbrane naslove zgolj na videz nepomembnih časopisnih člankov.

Zastavilo se mi je tedaj vprašanje, ali mi vse bogatejši digitalizirani historični korpus slovenskih časopisnih zbirk ne bi utegnil omogočiti – s pomočjo računalniških iskalnikov – zaželeno najdbe virov Kosovelovih konstruktivističnih gradnikov prve kitice »Krvavečega vrelca«.

Pri oženju iskalnega polja mi je na samem začetku šla na roko že razvozlana zagonetka »Fabrobikoborske (prav: Falzifikatorske) afere«. S pomočjo spletnih orodij sem zlahka naletel na značilno gostitev zadetkov, nanašajočih se na odmevno mednarodno afero z milijardnimi zneski po-

narejenih francoskih bankovcev, ki je izbruhnila na Madžarskem prve dni januarja 1926. V hipu je namreč razburkala evropske diplomatske vode, ko se je izkazalo, da je šlo za široko zasnovano finančno zaroto, ki so si jo v vrhovih madžarske kraljevine omislili – zoper Francijo, krivko povojne versajske ureditve in trianonskega raztelesenja kronovine sv. Štefana – najbolj zagrizeni proti-antantsko naravnani ter habsburško restavratorski in revanšistični nostalgiki s knezom Windischgraetzom, vojaškim škofom Zadravcem, vrhovnim poveljnikom policije Nadossyjem na čelu in jo izpeljali ob strokovnem sodelovanju vrha državnega kartografskega zavoda.

Že prej pa me je drobni – a sam na sebi ne povsem nedolžni – bralni spodrseljaj, ki je zavedel prijateljico in kolegico Jolko Milič pri objavi »Krvavečega vrelca« v prevodni dvojezični antologiji Kosovelovih pesmi (*»ostri ritmi = aspri ritmi«*), da je »pustni korzo« prebrala in prevedla kot »pusti korzo«,¹ opozoril na možnost in potrebo po dodatni zožitvi iskanja na ... pustni čas.

Leta 1926 je pustovanje doseglo vrh na torek, 16. februarja. Odločil sem se, da za začetek vzamem na računalniško rešeto, ki jo ponuja spletna stran Digitalne knjižnice Slovenije, pustni teden, kakor je odmeval v mladoliberalnem dnevniku *Jutro*. Bil je namreč najbolj bran in kakovosten ljubljanski dnevnik. Poleg tega pa mu je Srečko od nekdanj sledil tudi zato, ker je bil pri njem že lep čas zaposlen brat Stano. Sreča se mi je – predrežju – prav kmalu nasmehnila:



že v četrtekovi številki z dne 11. februarja sem namreč naletel na dobesedne reference čisto vseh verzov prve kitice »Krvavečega vrelca«. Kot sem pričakoval, nastopajo v njej v naslovni obliki, namreč brez sklepnih ločil, ki bi ne bila – kot, denimo, pri vprašaju – sporočilno inherentna naslovu.

A preden preidem k njihovemu navajanju in pojasnjevanju, čutim potrebo, da bralca posvarim: z razkritimi referencami si ne domišljam, da ponujam kakršnihkoli bližnjic do razumevanja globin te Kosovelove pozne stvaritve, kvečjemu nekaj koristnega brašna za na pot do njenega čim polnokrvnejšega dojemanja in doživljanja. Teoretsko vedoželjnjejšega bralca naj zato v tem pogledu raje napotim bodisi k intervjuju Sama Kutoša s Slavojem Žižkom z naslovom »Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev« bodisi k besedilom Alaina Badiouja, zbranim pod naslovom »Dvajseto sto-

letje«, zlasti k 5. poglavju (»Strast do realnega in montaža dozdevka«) in 8. poglavju (»Anabaza«); k slednjemu tem bolj, ker je avtor v njem premeril lok, ki se v naslovnem stoletju pne med istoimenskima pesmima Saint-Johna Persea (Kosovelu ljubega pesnika, ki je zanj v svojem predkonstruktivističnem obdobju ugotavljal, da »stremi podobno kakor jaz in mi ugaja«²) iz leta 1924 in Paula Celana iz zbirke »Nikogaršnja roža« (1963).

No, zdaj pa kar po vrsti:

Veliki pustni korzo v orijentalški noči ...

Prva dva verza sta iztrgana iz časopisne poudarjene oglaševalske napovedi:



Na samem začetku se velja zamisliti nad dejstvom, da je avtor pesem naslovil ne morda po prvem stihu, pač pa po začetku tretje kitice. Hkrati pa grafološke poteze dajejo slutiti, da je šlo za neposreden zapis brez predhodnega osnutka. Smemo torej sklepati, da je avtor imel v mislih že domišljeno celotno arhitekturo pesniškega izdelka, brž ko se je s svinčnikom dotaknil papirja.

Incipit pesmi same pa bralca s svojo ditirambično razigranostjo spočetka povsem odvrne od nekam srhljivo zagonetne naslovne podobe – »Krvavečega vrelca«.

Njegova časnikarska podloga se v celoti glasi: »Veliki pustni korzo / v orijentalški noči / 14. februarja, v hotelu Union«. Napoved, torej, ene od tedaj najbolj elitnih pustnih prireditev v Ljubljani. Od nekdaj vemo: *Semel in anno licet insanire*. Enkrat letno so norčije dovoljene. Čas velike zmešnjave, ko so vse vloge zamenljive, vsi dozdevki dovoljeni, čas, ko si vsakdo sme privoščiti objest dvornega norca in se – če se mu zljubi – do usodnega torka okronati za vladarja, na pepelnično sredo pa že sodelovati pri sežigu in pokopu pustnega kralja, pri čem drugem kot pri krvavi rihti nad simbolnim poglavarjem. Pradavna usedlina časov, ko je rodovni poglavar že

ob ustoličenju vedel, da bo moral tedaj, ko se bodo nad plemenom, ki se mu je zaupalo, zgrnili najhujši oblaki, prvi stopiti na žrtvenik in z lastno krvjo oteti skupnost pogubne zbežanosti, jo utolažiti in pomiriti strahove in strasti, ki jo grozijo razkrojiti. A pred bralca – tedanjega nič manj kot današnjega – vstajajo ob tej še druge, nemara neposrednejše podobe: razposajeno rajanje na krovu potapljaljoče se ladje sredi razpenjenega oceana. Titanic. Odmev »Tragedije na oceanu«. Zlaganost zabave za maloštevilne sredi stiske in bede mnogih. Pesek v oči. Samoslepilo. *Panem et circenses* – kruha in krvavih predstav v rimskih arenah. A tudi eksotika. »Tisoč in ena noč«. »Cirkus Kludsky«. Orientalizem.

Vendar tudi v primeru, da bi se bilo mlademu pesniku zahotelo pustnih norčij, so mu jih tiste dni preprečevali ...

... Mikroorganizmi ...

Daljši, tehtni poljudnoznanstveni članek pod tem naslovom je podpisal neki »Dr. M.«.

Mikroorganizmi

Pod mikroorganizmi razumemo najmanjše rastlinke in živali, kar jih poznamo. Mikroorganizmi so sposobni povzročiti gnije in vrenje (n. pr. alkoholno vrenje). Nas zanimajo predvsem oni mikroorganizmi, ki zamorejo ogroziti naše zdravje ali celo uničiti našo človeško eksistenco.

Mi imamo mikroorganizme, ki jih ne moremo videti niti z največjim povečanjem pod mikroskopom. Imenujemo jih »ultravizibilne viruse«. V bakterijologiji se porabljajo za preiskavo tudi posebne vrste lijak, ki ne prepuščajo bakterij. Ultravizibilni virusi pa gredo skozi te lijake. Zato imenujemo slednje tudi »filtrirni virusi«. Ker so našli in harvali v stanicah razna telesa, ki jih smatrajo za »obkrožna telesa« nevidnih mikroorganizmov — jih zovejo tudi »Aphanozoa« ali »Chlamydozoa«. V skupino teh nevidnih mikroorganizmov spadajo povzročitelji znanih bolezni, kakor koze, škrlatinke, trahoma, male boginje, pegavice, stekline, nahoda.

Dr. M.

Iz Ocirkovega komentarja k pismu (ZD III/1, 1086), ki ga je Srečku natanko tisti dan (11. 2. 1926) pisala iz Tomaja v Ljubljano sestra Anica (pravzaprav narekovala sestri Tončki, ker je njo revmatični napad ohromil in priklenil na posteljo), zvemo, da je prav tedaj tudi Srečko ležal v bolniški postelji. Samo ugibati smemo, ali ni bila to že predhodnica bolezni, ki je dva tedna pozneje, kmalu po znamenitem umetniškem večeru v delavskem Zagorju (23. 2. 1926), po njem vnovič usekala in ga po krajšem, nepopolnem okrevanju spet zgrabila in usodno stisnila na domači postelji v Tomaju 27. maja 1926.

Nič čudnega tedaj, če je tiste dni tudi mladega bolnika pritegnil zapis o mikroorganizmih, »ki zamorejo ogroziti naše zdravje ali celo uničiti našo človeško eksistenco.«³ Tragični splet vojne, smrti in bolezni je Srečko kljub

šolanju v Ljubljani doživljal med počitnicami doma v neposrednem zaledju soške fronte v času otrokovega najbolj rahločutnega zorenja od 11. do 13. leta starosti. Sami Kosovelovi so učiteljsko stanovanje v šolskem poslopu v Tomaju morali tedaj prepustiti potrebam vojske in se stisniti k sosedom. V zaselku Kosovelje, nedaleč od Srečkovega domačega kraja, je avstro-ogrška vojska v lesenih barakah uredila ogromno poljsko bolnišnico Feldspittal 808, opremljeno z zidano vojaško kapelico.

Današnji bralec pravzaprav osupne ob podatku, da je med prvo svetovno vojno in tik po njej veliko več človeških življenj kot sama vojna vihra požela smrtna kosa tako imenovane španske gripe. Vzdevek »španska« se je bolezni paradoksnoprijel prav zato, ker je v nevtralni Španiji ni bilo mogoče pripisati vojni in je bila zato tam razpoznavnejša. V resnici pa je šlo za svetovno pandemijo ptičje gripe (njen povzročitelj je bil virus H1N1, predhodnik tistega, ki se je razpasel nedavnega leta 2009). Izbruhnila je januarja 1918 in se unesla konec 1920. Najbolj je bila prizadeta populacija čvrstih odraslih mladeničev, ker ji je bila paradoksalno usodna avtoimuna reakcija »čilega« organizma. Epidemiologi računajo, da je pokosila med 50 in 100 milijoni ljudi.

Strokovnjaki danes domnevajo, da španska gripa ni bila brez vzročne zveze z razpotegnjenim epidemičnim valom letargičnega encefalitisa (1919–1926), bolezni, ki jo je tedaj prvi opisal tržaški zdravnik grškega (romunsko-makedonskega) rodu Constantin von Economo (1876–1931). Njegovi simptomi močno spominjajo na bolezenske znake domnevnega vnetja možganske mreže, ki je mladega pesnika spravil v prerani grob.

Toda v pesniškem oziru ne gre spregledati kontrastne protiuteži med pridevnikoma »Veliki« iz 1. verza in »Mikro-« v 3. verzu ne le kot avtorju posebno ljubega poetološkega prijema (gl. pismo Maksi Samsi z dne 11.07.1925, ZD III, 555) pač pa tudi kot prezirljive, obenem ironične in zaničljive oznake za nečimrno jaro gospodo, ki se napravlja na Veliki pustni korzo v elitni hotel Union.

... Falzifikatorska afera ...

... je tedaj že dober mesec nepretrgoma odmevala v slovenskem časopisju, v liberalnem, kajpak, še s kančkom posebne naslade. Tako, denimo, tudi v »naši« številki *Jutra* (11. 2. 1926):

Razvoj preiskave madžarskega komplota

Senzacionalne izjave polkovnika Jankovića. — Falzifikatorji so zasledovali politični prevrat kot maščevanje za izgubo slovenskih pokrajin. — Vloga Arturja Schultzeja.

Odmevno afero sem na kratko že označil. Srečko je kot seizmografsko občutljiv in mrzlično dejaven pričevalec naroda, ki ga je povojna versajska ureditev tako usodno razkosala, razumljivo zastrigel z ušesi ob vsakem šumu, ki bi utegnil naznaniti tektonsko drsenje v temeljih njenih stebrov: rapalskega še zlasti. V Italiji in v Kraljevini SHS je lahko spremljal sicer strogo prepovedani, vendar podtalno razpečevani večjezični 14-dnevnik *La Fédération Balcanique, glasilo žatiranih narodov na Balkanu*. Posest izvoda tega lista je Avgusta Černigoja stala policijskega izгона iz Jugoslavije v Italijo. Na Dunaju ga je pod vodstvom Georgija Dimitrova in Balkanske federacije komunističnih partij sourejal (ob Makedoncu Dimitru Vlahovu in Vladimirju Turok-Popovu, pozneje uglednemu sovjetskemu zgodovinarju, strokovnjaku za srednjo Evropo) Srečkov tržaški prijatelj Vladimir Martelanc. Njegovi prispevki nastopajo v njem v slovenščini in v nemškem prevodu. Pri korekturah in ekspeditu je v šolskem letu 1924-25 po partijski nalogi sodeloval Srečkov prijatelj in sodelavec Bratko Kreft. Na mednarodno politično dogajanje se je Kosovel sprotно odzival pesniško:

- »Ej, hej, / Balkanska federacija« (ZD II, 48) o belem terorju v Grčiji,
- »Sonce jesensko« (ZD II, 490) o sekularizaciji v Turčiji,
- »Tatarbunar« (ZP, 922; ZD III, 773) ob romunskem krvavem zatrtju kmečko-boljševiške vstaje v istoimenskem kraju v južni Besarabiji, današnji Ukrajini, septembra 1924,
- »Pesem št X« (ZD II, 32) in
- »Pogovor v somraku« (ZD II, 38) ob justifikaciji bolgarskih komunistov, osumljenih atentata na sofijsko stolnico,

kot tudi z naglimi zapisi v beležnico: tako, denimo, »**Makedonski proces**« (ZD III, 642) ob milanski sodni obravnavi (oktobra 1925) zoper VMRO-jevskega eksekutorja Dimčeta Štefanova, morilca makedonskega komitskega vojvode in komunističnega zaveznika Petra Čauleva itd.

Hkrati pa Srečko ni mižal pred nevarnostjo, da se utegne posamezno nacionalno gibanje in vprašanje – v primeru falzifikatorske afere pač madžarsko – zlorabiti za oziranje v preteklost ali celo za vračanje v takšno, kakršno je imel tedaj še sam svežo v spominu in ki je delavce in kmete pognala v strelske jarke medsebojnega klanja, njega samega pa komaj dvajsetletnega iztrgala domačemu naročju.

Z jugoslovanskim nacionalizmom, značilnim za narodnjaštvo dobrišnega dela kmečkih, malomeščanskih in meščanskih krogov iz njegovega ožjega tržaškega, goriškega in kraškega okolja ter podprtim po javnih in tajnih organih beograjskih oblasti, se je bil, če mu je sploh kdaj s srcem pripadal, že zgodaj razšel, pravzaprav še preden se je novembra 1923 sploh

podal v trimesečno ponesrečeno uredniško pustolovščino z unitaristično usmerjenim Vidovdnevom (*ZD III*, 518–520). Že sredi poletja 1923 je prijatelju Pacheinerju potožil, da so jugoslovanski listi »že davno umrli ideji, za katero še mi živimo« (*ZD III*, 515): namreč ideji Zedinjene Slovenije. Pač pa mu je septembra, brž po uvedbi Gentilejeve šolske reforme, ki je začela postopoma ukinjati slovensko šolstvo v Italiji, zaupal: »Skoro da sem postal utopist in pričakujem «svetovnih potresov» itd, skoro da mi brez te in takih misli ni živeti.« (*ZD III*, 517)

Zato je odtlej mlademu, k anarhoidnemu svobodnjaštvu in utopizmu nagnjenemu narodnjaku začelo v narodno-političnem pogledu vse bolj ugajati zorenje stališč Komunistične internacionale o nacionalnem vprašanju nasploh, o tistem na Balkanu še posebej. Spoznaval jih je, denimo, leta 1925 – v že izdelani in javno zavezujoči obliki – iz člankov prijatelja Vladimirja Martelanca v že omenjenem glasilu Balkanske federacije komunističnih partij in v domačih *Zapiskih Delavsko-kmetijske Maticе*, kot tudi iz kongresnih tez KP Italije o pravici slovenskega naroda do odcepitve od kraljevin Italije in SHS in združitve v lastno neodvisno republiko v okviru Federacije balkanskih narodov, kot sta jih oblikovala zlasti Gramsci in Martelanc, stranka pa jih je zavezujoče sprejela na tajnem Kongresu v Lyonu v Franciji januarja 1926 (*Le Tesi*, 141).

Toda filozofski nemir Kosovelu ni dal, da bi obtičal zgolj pri politiki. Znano je (dasiravno se podatek najčešče navaja s kančkom zadrege in z anahronim izgovarjanjem na izjave in pesmi iz njegovega zgodnejšega, čustveno narodnjaškega obdobja), da se na prelomu 1925/1926 v njegovih esejističnih in pesniških delih značilno gosti vzklik: »Nacionalizem je laž!« – gl. »Kaj se vznemirjate« (*ZD II*, 47), »Sferično zrcalo« (*ZD II*, 31), »Odprite muzej!« (*ZD II*, 18). Najraje se spregleduje Kosovelova sarkastična trditev: »Višja oblika slovenskega hlapca pa je rodoljub« (*ZD III*, 14). V osnutku svojih »Refleksij ob koroškem dnevu« **pa Kosovel še današnjega bralca presune z odrezavostjo resnice**, ki si ji je naposled drznil pogledati v obraz: »Društvo narodov je laž, kakor je laž narod« (*ZD III/1*, 801). Le človek je potemtakem resnica v svoji poedini, tragični enkratnosti. Falzifikatorska afera zato ni nekaj pretresljivega ali nezaslišanega. Ne le, da ne izstopa iz vrtiljaka vsakdanjih banalnosti, užitkov in nadlog (pusta, bolezni, spletke, prevar, slepil, erotike, plesa), videti je celo kot os, okrog katere se vrtiljak sveta z narodi vred suče. Falzifikatorska afera je narodova resnica.

... Čar mnogoženstva ...

Gre za edninsko različico naslova *Jutrovega* podlistka (»Čari mnogoženstva«).



Še preden bi se pomudil pri njegovi vsebini, naj zato izrecno opozorim, da si je avtor le v tem primeru privoščil rahel a pomenljiv odmik od izposojene časninarske podloge: »Čar« namesto »Čari«. In kaj naj bi z njim dosegel? Sintagmi je izmaknil nenaglašen zlog in vstopno stopico spremenil v ... daktil. Tako so si tedaj vsi verzi prve kitice postali v incipitu metrično in ritmično somerni. Je res bil potemtakem Kosovel, kot trdi Ocvirk (ZD I₂, 422), pri svojem pesniškem snovanju plen »če hočete, ustvarjalnega orgazma«? Mar res drži, da je njegov opus napisan »kakor v nekakšnem ustvarjalnem deliriju« (prav tam)?

ZD II, 44	R III, 138
Velik pustni korzo - u - u - u - u	Veliki pustni korzo - u u - u - u
v orientalski noči. - u u - u - u	v orijentalski noči - u u - u - u
Mikroorganizmi. - u u - u - u	Mikroorganizmi - u - u - u - u
Fabrobikoborska afera. - u u u - u u - u	Falzifikatorska afera ⁴ - u u - u u - u
Čar mnogoženstva. - u - u - u	Čar mnogoženstva - u - u - u
Zopet nov plesni - u - u - u rekord? u -	Zopet nov plesni rekord? - u u - u u -

Naj ponujeno podmeno podkrepim z razlago. K predlaganemu metričnemu zapisu me nagovarjajo in napeljujejo dognanja smerodajne razprave Borisa A. Novaka s paradoksnim izzivalnim naslovom *Kosovel, velike pesnik in slab verzifikator*. Za pesnika s tržaskega Krasa trdi, da v »**zgodovini slovenske poezije ni bolj drastičnega primera »krize verza»** (Novak, 7). Težišče njegove razprave tiči sicer v Kosovelovem pesništvu iz časa pred njegovimi »avantgardističnimi jezikovnimi eksperimenti«, vendar sodi »ritmotvorna vloga sintakse« ob drugih značilnostih med »osnove njegovega nadaljnega iskanja in raziskovanja« (Novak, 17). Tembolj, smemo pričakovati, ko gre za tehniko lepljenke iz navedkov »**izposojenih montažnih pesemskih gradnikov**. Vpričo njih sili tedaj še odločneje v ospredje »zakonitost [...], da je strukturni vakuum ob razpadu vezane besede treba nadomestiti z drugimi sredstvi: če umolkne rima, spregovori ritem; [...]« (Novak, 12). V našem primeru velja razmisliti, ali ne prevzema vloge strukturne hrbtenične opornice daktilski začetek verzov, ki kitico plemeniti z rahlo vzneseno, svečeniško privzdignjeno intonacijo sibilsko kriptičnega oraklja. Kohezivnost kitice pa po mojem mnenju krepijo še siceršnji notranji »šivi«:

- omenjeni semantični kontrast *Veliki / Mikro* med 1. in 3. verzom;
- semantična asociativnost med *orientalsko nočjo* iz 2. verza in *mногоženstvom* iz 5. verza;
- z izposojjo podedovana metrična identičnost 1. in 2. verza;
- evfonično odzvanjanje med zlitjem nenaglašene samoglasniškega stika v sestavljenki *Mikroorganizmi* v 3. verzju in tistim v sintagmi *Falzifikatorska_afera* v 4. verzju.

Daktilski metrični utrip se nato izproži in pne kot most čez moško izglasje kitice v 1. verz naslednje, a se nenadoma raztrešči in sesuje v rezko odsekano, zadirčno nizanje priimkov - dveh trohejev in sklepnega amfibraha. Iz danega primera sodeč nazadnje kaže, da utegne obveljati Novakova ugotovitev o Kosovelovi »**za slovensko pesniško tradicijo nenavadno pogosti rabi trizložnih stopic**« (Novak, 8) tudi za pesnikova avantgardistična prizadevanja.

A zdaj nazaj spet k vsebini. Podlistek nudi bralcu prevod poglavja iz avtobiografsko prikrojenga potopisnega prvenca Marka Twaina *Roughing in*, objavljenega leta 1872. Nanaša se na srečanje z versko skupnostjo častilcev Mormonove knjige ali – z drugo besedo – s Cerkvijo Jezusa Kristusa svetnikov zadnjih dni ob Velikem jezeru v današnji zvezni državi Utah v ZDA. Med njimi je bilo mnogoženstvo v navadi in v čisljih, malone zapovedano.

O vzgibih, ki so uredniku narekovali objavo, lahko samo ugibamo, a eno drži: bralec klerikalnega *Slovenca* bi na podlistek s tako temo moral najbrž dolgo čakati. Liberalno *Jutro* si je z njim lahko obetalo dvoje muh na en mah: ceneno tržno potezo z žgečkljivo temo ter protiklerikalni poudarek na strpnosti do konfesionalne pestrosti v katoliško malone monolitni Dravski banovini v sicer versko zdaleč pestrejšem jugoslovanskem okviru. A kako se je utegnila tema mnogoženstva dotakniti pesnikove duše? Menim, da po najmanj dveh plateh: osebni, intimnejši in splošnejši, družbeni.

Iz Srečkovih pisem se je mogoče prepričati o členovitosti in slojevitosti njegovega razmerja do ženskih sobesednic. Govore nam o širokem naboru registrov, ki jim je znal streči hkrati. Pnejo se med zdaj udobno, zdaj spet tesnobno ujetostjo v pajčevino nekega »virtualnega« **mногоženstva, iz ka-**tere se bodisi ni znal bodisi ni hotel izmotati. V nekaterih najintimnejših pismih Fanici Obid - Mirjam ne manjka včasih bolestin, včasih razposajeno nagajivih namigov na tovrstna občutja. Kot da bi mu do zbistritve razmerja do ženskega spola branila nikdar povsem zaceljena rana prezgodnje ločitve dvanajstletnega otroka od matere prav v času vnovičnega prebujanja Ojdipovega trikota iz latence na poti do oblikovanja zrele spolnosti.

A vprašanje mnogoženstva je tedaj viselo nad Evropo v razvalinah na način, ki si ga danes težko predstavljamo. Tema je bila pogost predmet časopisnih, zdaj resnejših, zdaj lahkotnejših obravnav. Prav v času, ko je na Turškem val sekularizacije odpravljal tradicionalno mnogoženstvo, je le-to postalo v Evropi pereča tema iz razlogov, ki so lahko na usta privabili kvečjemu grenak nasmeh.

Vojna je pustila za seboj demografsko razdejanje. Smrtna žetev, poškodbe in pohabe so zdesetkale moško populacijo. Če so ženske lahko po sili razmer ob starcih in otrocih na marsikaterem koncu same poprijele, da so nadoknadile odsotnost mladih moških rok, jim niso mogle najti nadomestila na področju reprodukcijske funkcije. Zgovoren je primer, o katerem se je julija 1923 razpisalo svetovno časopisje, od slovenskega pa, denimo, clevelandska *Enakopravnost* ter tržaška lista *Delo*, glasilo KP Italije za Slovence, in *Jadranka*, glasilo *zavednega ženstva*. Navajam iz slednje (letnik 3, št. 10), ker je še sama povzela po prvem.

V čehoslovaški zbornici se je vršila zanimiva debata, ki je pa skoro končala z izgredi. Gdč. Beta Kerpiskova, poslanka v čehoslovaškem parlamentu, je predlagala, da se uvede obvezna bigamija za vse moške v Čehoslovakiji v svrhu, da se hitro nadomesti izguba prebivalstva v svetovni vojni.

Predloga določa, da mora vsak moški imeti dve ženi. Kdor je že oženjen, mora vzeti še eno ženo, kdor je samec, mora vzeti dve ženi. Težka kazen zadene tiste, ki se upro tej dolžnosti.

Kerpiskova je utemeljila svojo predlogo. Rekla je, da je vojna naredila velike vrzeli v prebivalstvu na Čehoslovaškem in zdaj je treba zamašiti te vrzeli. Kako? Enostavno s tem, da se preostanek deklet, o katerih ni upanja, da bi se omožile, ker je premalo moških, porazdeli med že oženjene moške, tako da bo vsak imel po dve ženi.

Poslanci in moški na galeriji so navdušeno pozdravili predlogo in ploskali Kerpiskovi. Ali komaj se je poleglo navdušenje moških, je zagrmelo med ženskami na galeriji, kjer so sedele soproge mnogih poslancev. Žene so začele protestirati proti predlogi.

Kerpiskova je nato zavpila: »Vržite stare coprnice ven!«

To je še bolj razkačilo ženske. Na galeriji je nastal kraval. Mnogi poslanci, katerim je zlezlo srce v hlače pred sprogami, so pričeli napadati predlogo. Nekdo je rekel, da Čehoslovakija ne sme narediti koraka, s katerim bi se osramotila pred vsem svetom.

»Bojazljivci, strahopetci!« jim je odgovorila Kerpiskova.

Predsednik zbornice je suspendiral sejo.

Uredništvo ženskega lista (najbrž kar Marica Gregorčič Stepančič) pa je k zgornjemu pripisalo:

V kolikor se predlog čehoslov. poslanke zdi ideja naprednosti, vendar ne more prikriti nazadnjaštva, kateremu so dandanes podvržene le še Muslimanke.

Dve ženi vsakemu možu, predlaga ona, ne pove pa, kdo bi — ako je mož siriomak — preskrboval obilico otrok, ki bi jih predlagateljica hotela postaviti na čehoslovaško zemljo v spolnitev vrzeli, nastalih vsled vojne vihre.

Ravnotako ni baje pomislila, kaj bi se neki dogajalo v taki hiši, kjer bi vsled te turške novotarije prebivale dve ženi druga ob drugi, dve ženi, ki bi baje sedaj s pogledom modrasa, sedaj z namenom hijene opazovale soproga ter ga z glodajočim in skelečim srcem analizirale, kateri izmed obeh je udanejši, ali s katero se več mudi. Mislim, da bi se malokateri Čehoslovak poprijel te svoboščine, ki jo je predlagala gdč. poslanka, ako bi temeljito preudaril svoje stališče. Da je pri Turkinjah to mogoče, sledi iz razloga, da izhajajo njihove poroke kot narodni običaj še iz one dobe, ko so turško ženo še tiščali okovi suženjstva; niso torej še poznale našega dosedanjega zakonskega zadoščenja, v katero zavijamo evropske žene vsaj upanje, da je naš mož le naš in od nobene druge

Poslanka, gospodična Kerpisova, najbrže na vse to ni pomislila in je brez vsakega preudarka zaklicala v parlamentu ono misel, ki jo je pa v srcu kot podjetna starejša gospodična mislila morda drugače, namreč : Vsaki ženi dva moža!«

... Zopet nov plesni rekord? ...

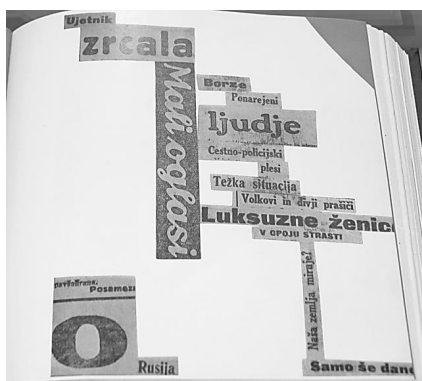
Zopet nov plesni rekord?

Iz Pariza prihaja vest o novem plesnem rekordu: neki gospod Nicolas, ki mu je ples očitno zloj sport, je plesal zdržema polnih pet dni in še nekaj ur čez. Začel je v nedeljo ob 4. popoldne, nehal pa je v petek ob 11.

Ob primerjavi Kosovelovega zapisa s časopisnim virom izposoje postane bralcu pri priči jasno, zakaj sem se v uvodni primerjavi rokopisa z znanima natisoma vprašal, ali ni morda pesnika prisilila v novo vrsto zgolj prostorska stiska. Vprašanje se utegne morda zdeti dlakocepsko, ker je razloček ritmično in intonančno nezaznaven, toda v optičnem pogledu je vendarle razviden in relevanten.

Vest iz Pariza pod tem naslovom je v svoji plehkosti naravnost abotna. »Neki gospod Nicolas« je pobil svoj lastni rekord v plesnem maratonu: preplesal je »polnih pet dni in še nekaj ur čez« in pri tem shujšal za 25 kg in pol. Člankar svetuje »debelušcem in debelušicam«, naj se zgledujejo po njem, da se iznebijo »svoje odvišne tolšče«. **Pesnik pa po eni strani z verzom** vzvratno referira na lahkomiselnost ozračja izhodiščnih dveh verzov in kitico takole krožno sklene ali bolje rečeno z njim vnovič zasučje vrtljak blatne vsakdanjosti v nov krog večnega spovračanja. Človeštvo brezskrbno pleše nad še rahlimi, še ne poleglimi gomilami in se že opoteka nad novimi, sveže izkopanimi jamami. Po drugi strani pa pesnik s to mislijo že podaja roko naslednji kitici in neštetokrat zavoženim jalovim piruetam na beograjskem političnem parketu.

Vsa prva kitica se potemtakem suče na ozadju zavesti prelomnega časa svetovne vojne in političnega prevrata po njej ter še ne izkoreninjenega zla, ki jo je spočelo. Kalejdoskopski odblesek petih utrinkov, zajetih v prvi kitici, se tako razprostira in seva v štiri ločene, a vzajemno napajajoče se razsežnosti: v raven politične aktualnosti in časnikarskih »mašik« **samo-**klicanega »liberalnega« dnevnika, v raven pesnikove kritike resničnosti, ki tiči za pajčolanom časnikarskih senzacij in banalnosti, v raven pesnikove (ne)zavedne tvorne vpreženosti in trpne vpetosti v njih pajčevino in nena zadnje v raven medbesedilnega pritrkavanja med na videz raznorodnimi prebliski, ki ga izziva vsakokratna percepcija poedine(ga) bralke/bralca, ko se prilikuje njenemu/njegovemu intimnemu duševnemu ustroju.



Kdor prvo kitico »Krvavečega vrelca« primerja z enim od Kosovelovih ohranjenih kolažev iz časopisnih izrezkov, tistim namreč, ki ob krepki pokončni opornici z napisom »Mali oglasi«, nad katero plapola sintagma »ujetnik / zrcala«, niza nad pokončnim stebлом z napisom »Naša zemlja miruje?« **v stolpič sledeče tiskarsko raznorodno oblikovane besede in besedne zveze** – »Borze / Ponarejeni / ljudje / Cestno-polijski / plesi / Težka situacija / Volkovi in divji prašiči / Luksuzne ženice / v opoju strasti« –, ne more spregledati sorodnosti v poudarkih na nepristnosti, dozdevkih, lakomnosti, intrigah, sladostrastju, kar vse priča o kompozicijski preudarnosti, ki je daleč od poljubnosti in naključja kakega »ustvarjalnega delirija«.

A pesnik nas že vabi, naj se ozremo v dogajanje v mestu ob sotočju Donave in Save.

... Kdo gre v Canosso?

Radić?

Pašić?

Korošec? ...

Sarkastično ošiljeno retorično vprašanje dreza v živo aktualnost tistih dni. Ta pa je od današnjega bralca tolikanj oddaljena, da mu njena ost težko seže do živega, če si ne osveži zgodovinskega ozadja.

Iti v Canosso pač pomeni toliko kot pokesati se in se pokoriti ali – z drugo besedo – posuti se s pepelom, in to že odtlej, odkar se je leta 1077 moral cesar Henrik IV v ponižni opravi podati v to severnoitalijansko mesto, da bi pokleknil pred papežem Gregorjem VII in si od Svetega očeta izprosil preklic izobčenja, ki ga je bilo doletelo.

Tri osebna imena pa poosebljajo troglavi politični vrh Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev. Srb Nikola Pašić je bil predsednik vlade, Hrvat Stjepan Radić v njej prosvetni minister, Slovenec Anton Korošec, duhovnik, teolog in večkratni minister, pa vodja slovenskega klerikalnega tabora.

Težko je reči, do koga od njih je Kosovel gojil hujšo zamero. Pašić mu je navsezadnje brez sprenevedanja zvesto poosebljal srbski hegemonizem. Resda nastopa tudi Korošec v Kosovelovi poeziji poimensko le v »Krvavečem vrelcu«, a ob hlapčevstvo in dvoličnost slovenskega političnega vodstva se je v svojih pesmih nič kolikokrat strupeno obregnil: »Ej, hej« (ZD, II, 54); »Kons Ikarus« (ZD II, 79); »Rodovnik« (ZD II, 80) itd. Radić pa, kot da je pesniku pravcati trn v peti, nastopa poleg v tej še kar v dveh drugih pesmih: »Lord Radić« (ZD II, 45) in »Kons : X« (ZD II, 485). V neobjavljenem polemičnem sestavku o nameravani krnitvi slovenske univerze »Na tiho« (ZD III, 75) prosvetnemu ministru Radiću, »hlapcu ve-

likosrbske politike«, brez ovinkov očita »izdajalstvo«, madež na duši, ki je videti, kot da presega golo epizodo, ki je v ministrovih namenih prehodno ogrozila obstoj še niti sedem let ne stare univerze v Ljubljani.

Očitek o izdajstvu se v Kosovelovih očeh po vsej priliki navezuje na Radićevo kratkotrajno zavezništvo s Komunistično internacionalo, ko je sprva, na prelomu 1923/24, na Dunaju s posredovanjem Antonia Gramscija in Dragutina Gustinčiča svojo hrvaško kmečko republikansko stranko pridružil Krestinternu, mednarodni zvezi kmečkih strank, ki je v Moskvi delovala pod okriljem Kominterne. A prav kmalu se je izkazalo, da je šlo zgolj za taktično potezo, ki je Radiću začasno dvignila ceno na domačem političnem tržišču, da je lahko že naslednje leto iz osebnega koristoljubja obrnil hrbet tako zavezništvu s komunisti kakor lastnemu ... republikanstvu in se izprožil naravnost iz jetniške celice v beograjski ministrski fotelj.

V tistih predpuštnih dneh 1926 je Pašićevo vlado zamajala kriza. Stjepan Radić si je – tako rekoč že spet za taktično potegavščino, kot je bilo Kosovelu pri priči jasno – privoščil novo napenjanje hrvaških avtonomističnih mišic z dvojnimi namenom: da bi si utrdil prijem nad lastnim političnim zaledjem v vse bolj nezadovoljnih hrvaških kmečkih množicah ter da bi njihovo podporo čim bolj zabarantal v Beogradu. Prve dni februarja 1926 je tako med obiskom Dalmacije in Hercegovine z gromovniškim govorništvom stopnjeval hrvaške avtonomistične zahteve in terjal zamenjavo notranjega ministra iz srbske radikalne stranke Maksimovića. Anton Korošec je Radićevo napenjanje avtonomistične vrvi prisebno izkoristil in v skupščini ročno pristavil slovenski lonček. Slovenski unitaristi niso zamudili prilike, da bi se njuni ... nepopustljivosti v »naši« številki *Jutra* (11. februarja 1926) odkrito in privoščljivo porogali.

Radić na jadrnem umiku ...
Zopet so ubogi novinarji skoraj vsega krivi. — Brez Pašića in Radića nemogoča vlada, brez Radića Hrvati v državi ne sodelujejo.

Prvemu so že v naslovu članka napovedali »Canosso«, češ: »Radić na jadrnem umiku ... / Zopet so ubogi novinarji skoraj vsega krivi«, ker je po burnem enournem pogovoru s Pašićem časnikarjem potožil, »da listi niso poročali resnice o njegovih govorih in da ni bilo potrebno povzročiti razburjenje«.

O drugem pa so v postranski rubriki »*Politične beležke*« zapisali:

Politične beležke

+ **Dr. Koroščekov govor — redka senzacija.** Ponedeljkov dr. Koroščekov govor v Narodni skupščini je bil že zaradi tega senzacija, ker je dr. Korošček po petih letih zopet izpregovoril v parlamentu, kar se je tudi takoj ugotovilo

»Ponedeljkov dr. Koroščekov govor v Narodni skupščini je bil že zaradi tega senzacija, ker je dr. Korošček po petih letih zopet izpregovoril v parlamentu. [...] Klerikalci so res lahko ponosni na senzacijo, ki jo je povzročil dr. Korošček s svojim nepričakovanim pojavom in govorom v skupščini.«

Kosovelu je bilo pri priči jasno, da bosta »v Canosso« pač poromala Hrvat Radić in Slovenec dr. Korošček. Njegovo kitico — »Kdo gre v Canosso? ... ?«, ali z drugo besedo »Kdo pojde ... ?«, »Kdo bo šel ...?« — velja torej brati hkrati kot retorično vprašanje, kot zbadljivko in kot neprezahtevno ... prerokbo. Da se je le-ta že naslednji dan uresničila, pričajo že sami naslovi v Jutru na pustni petek, 12. februarja 1926. Na prvi strani tik pod časopisno glavo stoji zapisano:

Radić vse demantira

V včerajšnji seji Narodne skupščine je Radić med splošnim smehom opozicije dokazoval svojo nedolžnost. — Nezadovoljnost pri radikalih.

Na isti strani spodaj:

Nova diplomatska afera

Radić je kot glavnega krivca svoje dalmatinske ture označil — papeškega nuncija, ki ga obtožuje zlorabe diplomatskega položaja.

Na drugi strani zgoraj levo pa se je na tnalu slovenskih liberalcev znašel domači voditelj večinskega klerikalnega tabora:

Dr. Korošček zopet centralist

Sedaj demantira svoj govor ter izjavlja, da danes ni zanj glavno vprašanje federalizem, avtonomija ali široka samouprava. — Blamirani «Slovenec».

Če je iz prve kitice na dlani, da pesem ni mogla nastati pred 11. februarjem 1926, sledi iz druge enako prepričljivo dognanje, da ni mogla nastati po 11. februarju 1926, ker bi že naslednji dan ost njenega retoričnega vprašanja izzvenela medlo, okrušena, zamudn(išk)a, izpeta. Le 11. februarja se je torej Kosovelu ta porogljiv prezir do domače in hrvaške politike lahko nakopičil v naboj, v vzmet, v napet lok, ki je sprožil pesniško puščico, ki še danes frči in prebada srca in možgane bralcev.

Dovoljen naj mi bo še odskok v bežno a ključno ugotovitev: tako dognana datacija obravnavane pesmi, bržkone ene od poslednjih Kosovelovih stvaritev sploh, potemtakem izpodbija trditev, ki so jo za Bratkom Kreftom povzeli ali iz lastnih neprepričljivih sklepanj izpeljali tudi sodobnejši avtorji, da naj bi se bil pesnik pred smrtjo odvrnil od konstruktivizma. Tudi med njegovim predavanjem v Zagorju in njegovim konstruktivističnim pesništvom torej ne zija nikakršen nazorski razkorak, kvečjemu le tak, ki ga je mogoče pripisati zgolj razločku med specifičnostjo pesniške govorice in programsko poljudnostjo predavateljskega nastopa pred delavskim občinstvom, ker se ji je pesnik, vedoč, da mu socialno ne pripada, skušal z vso obzirnostjo prilagoditi in z njo ustreči tudi usmerjevalnemu nagovarjanju generacijskega in pesniškega vrstnika iz knapovske družine Mileta Klopčiča.

A zdaj spet k pesmi sami: grenka zavest lastne jasnovidnosti, ki veje iz druge kitice, ni mogla pesnika navdati s plehkim zadoščenjem. Svoje občutje – nestrpnost do razmer v družbi (v prvi kitici) in politiki (v drugi kitici) – zato samozavestno preusmeri v kipeče hotenje lastnega pesniško-preroškega ter voditeljsko-požrtvovalnega poslanstva in nehanja.

**...Krvaveči vrelc blesti
kakor rudeči obelisk
iz rubina ...**

Najprej naj v tej zvezi opozorim na dva sicer že objavljena a doslej spregledana, drug drugega potrjujoča vira. V obeh zablesti v posebni luči dragocena kamenina iz nosilne kitice naše pesmi.

Na prvo omembo naletimo kar v pesnikovih *Zbranih delih* (ZD III, 601):

»Vsaka v duši doživljena stvar je iztrgana iz večnosti.

Rubin –

Vesoljna sodba

Jezus pred sodbo 1924«

Na drugi vir pa opozarja Bratko Kreft⁵ v prispevku »Srečko Kosovel in socializem« ob 40. obletnici pesnikove smrti (Primorski dnevnik, Trst, 27. maja 1966):

... Njegova preusmeritev v socializem ni bila nekaj vnanjega ali hipnega, marveč je bila posledica daljšega in globljega procesa v njem, združena s fanatičnim študijem raznovrstne revolucionarne politične in leposlovne literature. Med zadnjo je bila tudi antologija revolucionarne programske lirike »Tovariši človeštva«, ki je izšla v nemščini leta 1919. V podnaslovu je označena kot »**Pesmi za svetovno revolucijo**«. Čeprav ta knjiga ni znana niti tako upoštevana kakor je antologija nemškega literarnega ekspresionizma »**Somrak človeštva**«, ki je izšla istega leta s podnaslovom »Simfonija najmlajšega pesništva«, ni ta antologija o svetovni revoluciji za razumevanje takratne lirike, zlasti pa revolucionarne lirike, nič manj pomembna. Da ni bila v meščanski javnosti tako popularna kakor »Somrak človeštva«, je ravno vzrok njena revolucionarnost.

Avtor antologije *Tovariši človeštva* (*Kameraden der Menschheit / Dichtungen zur Weltrevolution*) je nemški pesnik judovskega porekla Ludwig Rubiner (Berlin, 1881 – Berlin, 1920). Izkazal se je tudi ali še zlasti kot literarni kritik in teoretik ekspresionizma. Leta 1917 je literarno programske eseje, ki so dotlej izšli pretežno v reviji *Die Aktion*,⁶ zbral in uredil v knjigi z naslovom *Der Mensch in der Mitte* kot prispevek h kritični obravnavi vprašanj, ki jih je leto prej sprožil judovski filozof Martin Mordechai Buber (Dunaj, 1878 – Jeruzalem, 1965) s svojim delom *Vom Geist des Judentums*. V Rubinerjevem predgovoru k omenjenemu zborniku naletimo na navedeno besedno zvezo (»das Jüngste Gericht«), ki si jo je Kosovel pribeležil v slovenskem prevodu (»**Vesoljna sodba**«) **zraven avtorjevega »poslovenjenega**« (*Rubin* namesto *Rubiner*) priimka:

»Täglich dröhnt vor uns *das Jüngste Gericht* auf [...] *Das Jüngste Gericht* brüllt hinaus zur Welt mit allen Gigantenchören sternzitternder Wunderposaunen den schrillend hellen Schrei: Entscheidung!« (poudarka v kurzivi R. K.)

S to sintagmo izklicuje avtor temeljno nadčasno obzorje, ki ga imej pesnik pred očmi pri svoji sleherni odločitvi ob prevzemanju odgovornosti pred človeštvom.

V že omenjeno antologijo pa je od svojih pesmi uvrstil tudi sledečo z naslovom »Die Engel«:

»Führer, du stehst klein, *eine zuckende Blutsäule* auf der schmalen Tribüne,
Dein Mund ist eine rund gebogene Armbrust, du wirst schwingend abgeschnellt.«
(poudarek v kurzivi R. K.)

Podoba iz besedne zveze »eine zuckende Blutsäule« v prvem verzu – v slovenskem dobesednem prevodu bi se glasila »**kipeči krvavi steber**« – **neposredno** odzvanja podobi »krvavečega vrelca« in »rudečega obeliska iz rubinaka.

V Kosovelovih »Konstelacijah duha« (*ZD II*, 484) pa dobra poznavalka Rubinerjevega dela Barbara Barnini iz Münchna odkriva v verzih

»[...]»

Moderna: zemlja in sonce \equiv koncentrična

[...]

Stari vek \equiv geocentričen,

človek \equiv egocentričen,

srednji vek \equiv heliocentričen,

človek \equiv teocentričen«

presenetljivo sorodnost z Rubinerjevo evolucijsko mislijo iz sklepnega manifesta »Neuer Beginn« v zborniku *Der Mensch in der Mitte* (prim. elektronsko pismo 15. 10. 2012 avtorju pričujočega prispevka, objavljeno na spletni strani www.rubiner.de pod poglavjem »Aktuelles«):

»Verbrauchte Epochen der Menschheit: Das geozentrische Bewusstsein stellte das Einzelinteresse des Subjekts in die Mitte der Welt. [...] Das heliozentrische Bewusstsein stellte das Aussermenschliche des Objekts in die Mitte der Welt. [...] Anbruch der Neuen Zeit: Das humanozentrische Bewusstsein.«

Pa še nekaj. V tej izrazito filozofski Kosovelovi pesmi se 8. verz glasi:

»Jaz – Ti«

Ich und Du pa je naslov Buberjeve filozofske mojstrovine iz leta 1923. Jo je Kosovel poznal? Vtem ko sem recenzijski izvod razprave že oddal uredništvu *Primerjalne književnosti* v pretres, sem vprašanje mimogrede zastavil v pismu prijatelju in pesniku Miklavžu Komelju. Z odgovorom, ki mi ga je poslal na Kosovelov 110. rojstni dan 18. marca letos, me je osupnil, da sem si komaj opomogel: »Slučajno sem zadnjič v Kosovelovi zapuščini našel zapis, ki to potrjuje (seveda se iz tega ne vidi, ali jo je res bral ali si je samo zapisal podatek o njej). V Kosovelovi zapuščini (NUK, rokopisni oddelek, MS 1385) je v škatli 20 (ovoj 8,25) listek z njegovim zapisom: *Martin Buber / Ich und Du / 1923 / Insel Verlag / im Leipzig*«.

Ludwig Rubiner je bil član nemške komunistične zveze Spartakus Bund. Njena karizmatična voditeljica sta bila Karl Liebknecht in Rosa Luxemburg. Za svoja vzornika ju je štela tudi Ludwigova žena in prezgodnja vdova Frida Abramovna Rubiner, roj. Ichak (1879-1952), članica nemške delegacije na ustanovnem kongresu Komunistične internacionale. Bila je tudi prevajalka iz ruščine v nemščino. Poleg literarnih del je v nemščino prevedla klasike ruske boljševistične misli, med njimi tudi Trockijevoj knjigi *Literatur und Revolution*⁸ ki sta jo Kosovelu posredovala Bratko Kreft in Ivo Grahor. Slovensko glasilo Komunistične partije Italije *Delo* je objavilo več njenih poljudnoznanstvenih in filozofskih člankov iz časov njenega

delovanja na Dunaju. Mar ne vodi tudi tokrat nit do Vladija Martelanca? V pogosto navajanem pismu Fanici Obid - Mirjam z dne 27. julija 1925, že drugem po »velikem prevratu«, ki ga je pesnik ravnokar doživljal in ga svoji pesniški muzi oznanil v prejšnjem pismu (*ZD III*, 397), ji je Srečko poleg drugega zaupal:

Kljub temu, da sem vedno simpatiziral z levo, nisem mogel razumeti njihove ozkosrčnosti. Danes vidim več: oči se odpirajo tudi njim, ki so bili do zdaj zaprti v teorije. In jaz sem z njimi: Danes sem. Stojim na njihovi strani, čeprav teoretično še daleč ne soglašam. Danes je pač treba, da se fronta deli. Naj se! Ali ste že čitali pisma Rose Luxemburgove iz ječe? Krasna pisma! Jaz Vam jih lahko dam v nemškem originalu.

Ravno liku Karla Liebknechta pa je Rubiner v omenjeni antologiji posvetil več pesmi; nekaj jih je tudi izpod peresa avtorja-urednika samega. Med njimi tista, ki slavi v njem preroškega voditelja-mučenika, ko ga prikljuje »kipečemu krvavemu steburu« ali – po Kosovelovo – »krvavečemu vrelcu« in »rudečemu obelisku iz rubina«.

Skratka: Kosovel – Rubiner. Naloga, ki najbrž terja ločeno poglobljeno obravnavo, ki zdaleč presega namen pričujoče razprave. Teh nekaj namigov pa naj izzveni v spodbudo za vsaj začetni prevajalski podvig, ki bi občudovalcem in raziskovalcem tržaškega pesnika omogočil izčrpnjšo neposredno seznanitev s tem zanesljivim, a doslej zanemarjenim virom njegovega zrelega pesniškega in filozofskega navdiha.

A najbrž je že čas, da se pomudimo pri skrivnih psiholoških tokovih, ki so urednika pesnikove zapuščine zavedle v

bralni spodrseljaj
Fabrobikoborska ↔ Falzifikatorska
(poskus psihoanalitične razvozlave)

O globokih zakonitostih, ki obvladujejo »nehotne« govorne in bralne spodrseljaje, je Sigmund Freud novatorsko razpravljal v zgodnjem delu *Psihopatologija vsakdanjega življenja*. Z brušenjem in dopolnjevanjem ponatisov mu je ostal zvest vse do zrejših let in spoznanj. Nanj se – zlasti še na 5. in 6. poglavje – nameravam opreti pri razčlembi na moč zanimivega spodrseljaja. Za govornimi in bralnimi spodrseljaji odkriva oče psihoanalize istorodne psihološke vzmeti. Vprašal sem se, kakšne urednikove potlačitve so, in ob kakšnih pospešitvenih dejavnikih, privrele v tisti presenetljivi obliki na dan.

Ne navadnost Ocvirkovega lapsusa tiči predvsem v njegovi »ustvarjalnosti«, namreč v dejstvu, da ni obrodil morda kake utečene besedne

zveze, pač pa ustoličil popoln neologizem, čisto skovanko. Pridevnik in besedna zveza »fabrobikoborska afera« izzoveta v vsej podatkovni zbirki »nova beseda iz Slovenije« en sam zadetek, namreč tistega v verzju, ki ga je Anton Ocvirk zmotno pripisal Kosovelu. Že sami ti dve dejstvi navajata k domnevi, da so ob vseh »olajševalnih« ali »pospeševalnih« okolnostih bili na delu nadvse čvrsti in trdovratni duševni tokovi.

Pri tem nas ne sme preslepiti mikavna in priročna domneva, da je pri zdrsru odigral zadostno vlogo očitni zunanji olajševalni dejavnik tudi sicer nesporno zahtevne Kosovelove pisave. Še več: roko na srce, kar priznajmo, da je zapis resnično mogoče prebrati »tudi« kot »Fabrobikoborska«! Grafološki zahtevnosti smemo zato mirne duše pripisati delež, ki ji gre, a le v obliki zunanje, katalitične vloge pri pospešitvi globinske psihološke reakcije.

Vsebinsko tehtnejši pa sta vendarle vprašanji:

a) Kakšne odbojne silnice so bralčevo-urednikovo podzavest odrinile proč od izvirniku zvestega brega »Falzifikatorske afere«;

b) Kakšne privlačne silnice so bralčevo-urednikovo podzavest zvabile k »novatorskem«, »ustvarjalnemu« bregu »Fabrobikoborske afere«.

Ad a) Zagovarjam predpostavko, da je urednikova podzavest pravilno prebrala »Falzifikatorska afera«, a da jo je to zvesto branje zmotilo do te mere, da se ga je prestrašila, se mu uprla in se od njega odvrnila, ker je v njej dramilo čustveno nelagodje in zadrego. Od kod neki?

Ocvirk se je Kosovelove zapuščine lotil vsaj že daljnega leta 1931, ko je za izid pri Tiskovni zadrugi uredil in opremil z uvodom njegove *Izbrane pesmi*. V opombah k povojni *Prvi knjigi* pesnikovih Zbranih del (ZD I₂, 421) pa beremo nekolikanj zavito avtokritično priznanje, da »nista obe predvojni zbirki Kosovelovih poezij, *Pesmi* iz leta 1927 (izpod Gspanovih in Košakovih rok, op. R. K.) in *Izbrane pesmi* iz leta 1931 (iz Ocvirkove delavnice, op. R. K.), kolikor se opirata na objave po Kosovelovi smrti, v nobenem pogledu verodostojni«. Mar nista tedaj Alfonz Gspan in on sam imela pri svojem urednikovanju na voljo pesnikovih rokopisnih izvirnikov? Mogoče res ne vseh? Izjava hočeš nočeš izzveni kot rahlo sprenevedavo izgovarjanje in polovično priznanje s prelaganjem odgovornosti na tuje rame, namreč vsaj na urednike revij, ki so po pesnikovi smrti objavile njegova dela. Toda iz Stanovega pisma staršem iz Ljubljane 1. junija 1926, kmalu po bratovem pogrebu, vemo, da je Srečkovo »ostalino: rokopise, knjige, obleko in perilo« prevzel sam Stano. (Cencič 71) Naslednje Stanotovo pismo z dne 11. junija pa nam razodeva njegovo zagotovilo in namen: »Skrbel bom, da ne bo nobena njegova stran uničena, glede tega bodite brez skrbi; vse bo ostalo kot je, samo gradivo, ki pojde v tisk, bom jaz prepisal in prepisano pregledal ter uredil.« (Cencič 73) Leti morda

Ocvirkov zadržek iz zgodnjih 60. let prej kot nanj samega na Stanotovo samovoljno in filološko ne dovolj skrupulozno posredništvo? Tako ali drugače izdaja Ocvirk s to izjavo neko nelagodje do svojega tedanjega početja. Kot da bi se imel braniti davnega očitka.

In v resnici mu je Ivo Grahor, pesnikov najtesnejši prijatelj v zadnjem letu življenja, že leta 1931, brž po izidu zbirke, v eni od svojih dveh recenzij Ocvirkovega napora pri *Izbranih pesmih*, tisti, ki jo je objavila revija *Modra ptica*⁹, uničujoče poočital: »Njegova redakcija je ostala do skrajnosti subjektivna. Kot celota ni to več knjiga Srečka Kosovela, ampak je nekakšen umotvor usode, ki je nastal v spopadu in borbah dveh različnih osebnosti. Uvod, ki je pisan kot študija o Srečku Kosovelu, je dejansko le borba proti Srečku Kosovelu. Osebnost urednika je Ocvirk krepko podčrtal, podobo nasprotnika pa zabrisal in postavil za motno steklo.« (58–59)

V recenziji, ki mu jo je objavil *Ljubljanski zvon*, pa je Grahor še bolj odsekano pribil: »In tu moramo reči, da je bil njegov trud nepotreben, ker je delo s te strani prepovršno ali pa — navadna potvorba resničnosti.« (50–55)

A po vojni so se časi in vrednote na Slovenskem v marsičem spremenili. Že med vojno se je namreč ime Srečka Kosovela odelo v sij slovenske narodnoosvobodilne ikone. Njegovo ime je, podobno kot sicer Prešernovo in Gregorčičevo, tedaj nosila ena od primorskih partizanskih brigad. Že leta 1944 je med prekomorskimi borci v Italiji nastal pod vodstvom Rada Simonitija zametek pevskega zbora »**Srečko Kosovel**« in ponesel po osvoboditvi sloves slovenskega partizanstva v svet.

Samo ugibamo lahko, iz kakšnih vseh vzgibov se je Anton Ocvirk leta 1945 odločil, da ravno Kosovela uvrsti na vrh prednostne lestvice objave v prestižno zasnovanih Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev. A tudi prvega zvezka *Zbranih del* (1946) se je čez čas skesal, tako da je ves podvig na novo zasnoval in zastavil šele 18 let pozneje (1964), tri leta preden ga je izid francoske zbirke Kosovelovih pesmi (1965) in Šalamunove samozaložniške zbirke *Poker* (1966) tako ali drugače spodbudil k izidu zbirke Kosovelovih konstruktivističnih pesmi pod naslovom *Integrali '26* (1967) in s tem širši javnosti razkril nesluteno bogastvo Kosovelovega poznega pesništva. Zanesljivo vemo le, da je šele leta 1977 presodil, da je delo dokončal. Brez pridržkov smemo reči, da je opravil orjaško nalogo in zaslužno delo. Vendar nam to ne sme braniti, da bi se vprašali, ali ga ni nemara spremljal občutek, da se pri njem obenem odkupuje za nekaj, kar mu je utegnil kdo še vedno šteti v mladeniški greh, in ali se mu pri vsej študioznosti ni iz globine duše ob slabi vesti zastran Grahorjevega očitka o »navadni potvorbi resničnosti« še vedno oglašal nekakšen upor do pre-

pričanj in vrednot, ki jih že tedaj ni delil z nesrečnim pesnikom in jih tudi zdaj ni mogel deliti s tistimi, ki so se na valu vojaškega in političnega zmagooslavja bolj ali manj samovoljno oklicali za varuhe Kosovelove idejne dediščine in pesnikovega spomina.

Oglejmo si zato zdaj njegov bralni spodrseljaj še z brega, na katerem je od lastne podzavesti gnan pristal.

Ad b) Kaj je uredniku izpod gladine zavesti pravzaprav sprožilo govorno dejanje v sicer zmaličeni, pa vendar – tako nam Freud veleva domnevati – ne povsem zabrisani obliki? Kakšna potlačena resnica je privrela na dan v skovanki **»fabrobikoborska«**? **Kakšno pristo, pa čeprav okoliščinam** v danem trenutku neprimerno ali neprilagojeno izdajalsko občutje se mu je tako izvilo iz prsi?

V *Pshipatologiji vsakdanjega življenja* Freud najprej zavrne pri predhodnikih, ki so se ukvarjali s pojavom govornih in bralnih zdrsov, kot preveč udobno in prepovršno tisto razlago, ki jih pripisuje bližnjicam, ki naj bi jih zamenljivosti med izvirnikom in spodrseljajem krčila zgolj fonetična sorodnost. Pač pa se Freud pri razlagi govornih lapsusov navezuje na lastno utemeljevanje oblikovanja ozaveščenih sanjskih podob iz tlečega sanjskega gradiva skozi zgoščanje podzavestnih podob v kompromisne in neredko protislovne ter medsebojno iznakažene in okužene miselne tvorbe.

Če torej uziramo v izrazu **»fabrobikoborska«** sad neke zgostitve pojmov in podob, se kaže potruditi in ga razstaviti, da iz njega izluščimo osnovne miselne sestavine, ki izžarevajo nasploh, in v povezavi s Kosovelom še posebej, neki »rodovitni« asociativni naboj. Prišli bomo do približno takihle poljubno razvrščenih gradnikov:

FABER	FABRIKA	BOREC	BIK	BIKOBOREC	AFERA
KOVAČ	TOVARNA	RAZREDNI BOJ	SLEPA MOČ	KRVNIK	JAVNI SPOR
KALANDER	DELAVCI	AKTIVIST	ENERGIJA	IZZIVALEC	POLEMIKA
DELAVEC	DEL GIBANJE	KOMUNIST	PLODNOST	MAHANJE Z RDEČO KRPO	ŠKANDAL
PROLETAREC	PROLETARIAT	MILITANTNOST	EROS		SPOTIKA
CANKAR	KOMUNIZEM	VOJAK	MOŠKOST	RDEČI PRAPOR	OGORČENOST
HL/APCI	MARKSIZEM	PARTIZAN	ZLATO TELE	KOMUNISTI	ZGRAŽANJE
VULKAN	TVAR	NOVA OBLAST	MALIK	PREKUCUHI	KRAVAL
HEFAJST	MATERIJA	ZAGNANOST	KRIVA VERA	FERNANDO STRAH ASTURIJE	NERED
ŠEPAVI BOG	MATERIALIZEM	ZALETAVOST	UGRABITEV EVROPE		
POKVEKA	EKONOMIJA	BREZOBZIRNOST			
CIGAN			BORZA	ŠPANIJA	
KLADIVAR			KAPITAL	KRUHA IN IGER	
KOVAŠKA			PLEMENTENJE		

Ponuja se nam skratka prizorišče izrazitega prekrivanja pomenskih polj in podob iz delavskega gibanja in iz tavromahije. Vzporejanje komunizma z bikoborskimi veččinami njegove privržence kajpak ozari v ne ravno prikupni luči. Sporočilo v »Fabrobikoborsko afero« združenih podob smemo torej s ščepcem predrznosti raztolmačiti nekako takole:

»To bi rad povedal, ko bi smel, a najraje bi se ugriznil v jezik, ker se ne spodobi: naj bo Kosovel še tolik pesnik, v nos mi hodi, da se je pustil zapeljati po družini nasilnih prekucuhov, krivovercev, ki malikujejo nekega šepavega boga, ki mu pravijo znanstveni marksizem in ki oznanja premoč snovi nad duhom, sami pa vihtijo kot nekakšni bikoborci neke rdeče krpe, z njimi mahajo in dražijo, izzivajo postavo in oblast in ji branijo, da bi v miru stregla cilju plemenitenja narodnega bogastva ter hkrati vznemirjajo javnost in vzbujajo med poštenimi ljudmi same afere in splošno ogorčenje.«

Naj se tovrstno razgaljenje duševnega ozadja spodrsljaja zdi današnjemu bralcu še tako oddaljeno in nemara kar iz trte izvito, se bo pa vendarle moral vanj zamisliti, če bo le prisluhnil naslednjim virom.

Ivo Grahor je v že omenjeni recenziji k Ocvirkovemu delu nad Kosovelovimi *Izbranimi pesmimi* (1931) v reviji *Modra ptica* urednikovo razmerje do pokojnega pesnika takole označil:

»Takrat (namreč 1925, op. R. K.) je nastala literarna tekma med Srečkom Kosovelom in Antonom Ocvirkom. Ta je bil mlajši. Srečko ga je sprejel v svoj krog in ga s pohvalo spodbujal. Oba sta bila doma v poeziji. Pozneje sem spoznal, da je Srečko s svojo mehko naravo Ocvirka odbijal. Od njunega znanja je ostala neljuba motnja. Z Dunaja je Ocvirk v pismu (obj. v *Slovincu*)¹⁰ napadel slovensko mladinsko gibanje in posebno Kosovelov krog, pa Kosovela kot pesnika.«

Tudi v obširnejši in globoki recenziji v *Ljubljanskem zvonu* ni pozabil omeniti tri leta stare zamere:

»Ne morem mu pa odpustiti, da je ohranil to motno razmerje s tako brutalno krettnjo, kakršno je pokazal prvič – že pred leti, ko je pisal o Kosovelu v *Slovincu*.«

Velja si torej ogledati, kaj je Anton Ocvirk, tedaj študent prvega letnika filozofije na Dunaju, ponudil v objavo *Slovincu* / *političnemu listu za slovenski narod*, neuradnemu glasilu slovenskega klerikalnega tabora.

List je 23. februarja 1928 v rubriki »Za duha in srce« objavil Ocvirkovo že januarja z Dunaja odposlano pismo pod naslovom »Mladina« in njen kulturni pomen«.

Potem ko je mladi in samozavestni študent filozofije slovensko povojno književnost in umetnost označil vsevprek za epigonsko, ju je razstavil v troje pramenov: v prvega je uvrstil Podbevška,¹¹ *Tri labode*,¹² Novi oder,¹³ Černigojev¹⁴ »senzacijski konstruktivizem« ter Oniča¹⁵ in Premruja,¹⁶ v

drugega pesnika Antona Vodnika¹⁷ ter likovnika brata Kralja,¹⁸ v tretjega pa Vidmarjevo¹⁹ oranje na polju kritike. Za slednjega veljata »**religija umetnosti** in l'art pour l'art«, pri treh katoliško čutečih avtorjih mu je globlje in topleje segel v srce »**religiozni mysticizem (transcendencija)**«, **pri skupini »revolucionarjev«** pa v njem budijo gnev »kaotičnost, onemoglost, politična tendenca, atrakcija in bolnost nekega mističnega oboževanja civilizacije«.

Dedič prve, modernistične skupine pa je zadnja leta postal v Ocvirkovih očeh krog svobodnih akademikov s Kosovelom na čelu. Ti so si tedaj, pol drugo leto po voditeljevi smrti in po poletnem premoru, ravnokar zavihali rokave nad 4. letnikom *Mladine*. Skupni so mu, trdi Ocvirk, »**politična tendenca**, želja po izrednosti in kričanje in napadanje vsevprek«. Njegovi člani so se navzeli »enodnevnih fraz svojih nemških (sorevolucionarjev) (*Revolution*,²⁰ *Der blutige Ernst*²¹ i. dr.) in jim kumuje še kak onemogli zenitistični 'barbarogenij'²² in 'internacionalno' zapozneli *tank*²³ s komunizmom črk.«

V njih prepozna Ocvirk značilne poteze mlajšega rodu nemških prekucuskih literatov, kakršne v svoji knjigi o ekspresionizmu biča Albert Soergel (avtor, ki je po Hitlerjevem prevzemu oblasti leta 1933 vstopil v NSDAP in celo v bojne enote SA!),²⁴ zato pa ga v pismu *Slovincu* (!) obširno navaja kar v nemškem izvirniku. Kajti:

Vse te znake je imela *Mladina* že od prvih početkov od cankarjansko zvenečih besed Sr. Kosovela pa do brutalnih vsakdanjic B. Krefta, Premruja, Oniča in ostalih. [...] Njih osnovna poteza je 'znanstveni' marksizem, skozi katerega gledajo vse pojave v življenju: umetnost, kulturo, etiko in ne zgolj politično gospodarsko stran, kamor spada. Umetnost delijo v dve veliki skupini: v kapitalistično in proletarsko. [...] Politična in socialna tendenca je osnovni kamen, na katerem sloni 'nova' umetnost. Ne v bistvo življenja, ne v človekove globine, ne v ontološke resnice, ampak v dnevno brozgo, v neki 'znanstveni' marksizem veruj umetnik in poj o nekem mističnem utelešenju enakosti, ko bo vse človeštvo ena čreda in nikdo pastir. [...] V vseh Mladincih je instinkt mase. Ali pa ni masa padec in uničenje veličine? Sanje pa o velikem zemskem rajju, ki je v ljudeh že fiziološko in psihološko nemogoč, ker ljudje niso bili in ne bodo nikoli enaki! [...] Za to banalno realnost se bori umetnik in za tri že ostarele fraze: liberté, égalité, fraternité z marksizma 'svitlim mečem'. [...] To mešanico nazorov so poveličevali z lepo zvenečim rodoljubjem in reševanjem slovenstva s stokrat zjecljano resnico, da smo res narod, in sicer političen narod — najnovejša razvojna stopnja. [...] Vrh tega pa do miselnih zmešnjav segajoča in jecljava slovenščina [...] Kreftov, Udetov²⁵, Košakov²⁶ in vseh ostalih poleg drobnih podlistkarskih fraz v 'Zapiskih', 'Gospodarskih in političnih referatih' in še kak ostareli feminizem.²⁷ [...] Najvišjo sterilnost, ki je gonilna sila vsega gibanja, pa izpričuje najbolj ad usum zverzificirana proza v pesmi plus že obrabljeni sentiment poleg tendence – kot nemška lirika iz Menschheitsdämmerung²⁸ – in seksologija s politično tendenco v tako imenovanih novelah (n. pr. Kreftove. Saj jim poznam tudi rusko mater iz »Rundschau-a«²⁹) in dramah (Tollerijanstvo ali časovna dramska revija 'Hoppla, wir leben!'³⁰) [...] Morda ste ponosni na Sr. Kosovela? Ne prehitro! Kar je Kosovela, je iz Cankarja prečustvovani sentiment

talni elegizem. Morda zazveni le v par pesmih res osebno. Vsa njegova poezija s tendenco pa je ponesrečena, – nepoezija. [...] Vse to je pokazala 'Mladina' v dveh, treh letih. Ustvarila ni ničesar, niti nove besede ni izrekla. Zato je nepotrebna in kulturno škodljiva, ker je neustvarjajoča. Vsega cenenega blaga s svetovnih tržišč pa ne rabimo. [...] Hrepenimo po tistem, ki se bo povzpel iznad ostudnost naše sedanjosti, z eno roko naslonjen v slovensko preteklost, odkoder bo rasel njegov pogled preko časa, in bo kot ustvarjavec kazal z drugo v dobo, ki pride in ki bo nosila njegov pečat. Ta bo upravičen razbijati, kot je bil upravičen Cankar. 'Mladina' je znamenje blodečega časa, ki ni našel višje kot v svetišča minljivih malikov. Zato jo bo čas tudi zavrgel kot nepotreben kamen v naši kulturni stavbi, kakor je že mnoge.

Roko na srce: iz teksta ne veje le času in razmeram dorasel antikomunizem, temveč naravnost zanosen obskurantizem, pred katerim bi še Linhart in Vodnik nemočna zamahnila z roko in vrgla puško v koruzo. A kljub upravičeni zameri iz leta 1928 in strogi sodbi iz leta 1931 se je Grahor izkazal do Ocvirka v recenziji v *Ljubljanskem zvonu* pravičen in uravnotežen sodnik:

Z vsem tem bremenom obložen se Ocvirk približuje Srečku Kosovelu kot pesniku, da bi ga doumel. V urejanju pesmi slutimo za razvrstitvijo drugega človeka. To je tisti Anton Ocvirk, ki je kljub vsemu bližji Kosovelu, človek ob človeku in morda pesnik ob pesniku. Ocvirk ni zgrešil razvojne črte. Označil je z marsikateri strani pravilno Srečkovo liriko in tudi to mu lahko odpustimo, da je ni označil v celoti pravilno. Kakor se v študiji kaže netoleranta in reakcionarca, tako tudi v oceni Kosovelove poezije ne more doumeti ne čustveno doživeti nastajajočih oblik, v katere se je prelivalo to življenje. To, kar zahteva in išče Anton Ocvirk, je nekaj popolnoma drugega in nekdo drugi, ne Srečko Kosovel.

In kakor ni mogoče Jožetu Pogačniku ugovarjati, ko trdi, da je bila na Slovenskem »negacija konstruktivizma ideološke, estetske in psihološke narave«, **ker je bil prelom »v odklonu te književne smeri od mimetično-imitacijske smeri in v inavguraciji načel ontološko-konstruktivistične umetnosti preprosto preglobok, da bi ga stanje duha v domačem prostoru zmoglo dojeti«** (168), tako se gre nemara vprašati, ali ni ravno Ocvirkovo mučno, zamudno in v času razpotegnjeno, nemara nikdar ne dopoljneno dohajanje Kosovelove duhovne revolucije prispevalo k temu, da jo je prilagodljivo obvarovalo pred piši in vrtinci politike in zgodovine, ki so v neusmiljenem 20. stoletju mleli in skrotovičili marsikaterega njegovega sopotnika pri Mladini.

A to je res že druga zgodba.

OPOMBE

¹ Jolka Milič se je na prijateljsko opozorilo o spodrsrljaju zgljedno odzvala z naknadnim *Errata corrige*.

² Glej pismo Petru Martincu z dne 11. 12. 1924 (ZD III, 543).

³ V pismu z dne 30. 3. 2014 me je prijatelj in pesnik Miklavž Komelj opozoril na doslej zanemarjen podatek, da je »iz dveh zapiskov v Kosovelovi zapuščini (škata 22, ovoj 10, 24, in ovoj 14, 17) [...] videti, da se je Kosovel ukvarjal z mislijo na »nihilističen roman« *Bakterije*, ki bi govoril o neuspelem poskusu biološkega terorizma.«

⁴ Opozarjam na vokalno podvojitve, ki je skupna tretjemu (Mikroorganizmi) in četrtemu (Falzifikatorska afera) verzu. Brati jo je treba tako, da fonetično podleže metrični zakonitosti *synalophe*, spojitvi, ki stopici in verzu prihrani zlog.

⁵ Bratko Kreft (1905 – 1996), književnik, komunist, ožji Kosovelov sodelavec pri Mladini.

⁶ Ekspresionizmu in pozneje levemu komunizmu zapisano leposlovno in umetniško revijo *Die Aktion* je v Berlinu med letoma 1911 in 1932 izdajal Franz Pfemfert.

⁷ V slovenskem prevodu se pismo Barbare Barnini glasi: »Sorodnosti med avtorjema je več: zadevajo bodisi svetovni nazor bodisi pesniški slog. Svetovnonazorsko se oba sklicujeta na humanistični socializem Romaina Rollanda in Tolstoja ter poudarjata posameznikovo etično revolucijo in človekovo središčnost; vrednota humanizma nastopa pri Rubinerju že v samem naslovu njegove antologije »Der Mensch in der Mitte«. Utopija kozmične nacije, socialni utopizem: Rubinerjeva zazrtost v utopični socializem, v preseganje nacionalizmov v pojmu planetarnega socializma, ki mu Rubiner s skovanko pravi »**Erdballgesinnung**«, je avtorjema skupna. [...] Glede poezije in sloga: pri obeh nastopa preroška zamaknjenost v apokaliptične prizore, oba se lotevata socialnih tem. V Rubinerjevih pesmih ni najti intimistično-avtobiografskih potez, pri Kosovelu pa ne potrebuješ življenjepisa, da zveš, kje je doma. Pri obeh je slog patetičen, ekstatičen, vizionarski, svetopisemski, kolektivna prva oseba množine prevladuje nad posameznikovim liričnim jazom. Presunila me je njuna sorodnost v slogovni potezi političnega proglaša, gesla. V Kosovelovi pesmi Kons: Z (S. Kosovel, »ostri ritmi - aspri ritmi«, **ZIT - EST, Editoriale Stampa Triestina, Trieste, 2011, p. 186, prevod Jolke Milič**), beremo: »Nova kultura: človečanstvo. / Nova politika: človečanstvo. / Nova umetnost: za človeka.« V »Konstelacijah duha« [...] slog spominja na Rubinerjevega iz manifestov v eseju »Der Mensch in der Mitte«, kot na primer v sklepnem poglavju »Neuer Beginn« [...] Tudi Rubiner uporablja isti besednjak: geocentričen, heliocentričen, humanocentričen.«

⁸ Trotzky, Leo. *Lietratu und Revolution* [aus d. Russ. von Frida Rubiner]. Wien, Verlag für Literatur und Politik 1924, 179 str.

⁹ Anton Ocvirk, »Mladina« in njen kulturni pomen, Slovenec, političen list za slovenski narod, 23. februarja 1928, št. 45, str. 6 in 7.

¹⁰ Anton Podbevšek (1898 – 1991), začetnik zgodovinske avantgarde v slovenski poeziji.

¹¹ Naslov kratkotrajne umetniške revije (1921), pri kateri so sodelovali Anton Podbevšek, Srečko Kosovel, kritik Josip Vidmar, skladatelj Marij Kogoj, likovnik Božidar Jakac in drugi.

¹² Naslov gledališke skupine in revije, ki ju je leta 1925 zasnoval Ferdo Delak (1905–1968).

¹³ Avgust Černigoj (1898 – 1985), slovenski likovnik avantgardist, Kosovelov konstruktivistični sodelavec in nesojeni svak po razhodu s Srečkovo sestro in pianistko Karmelo.

¹⁴ France Onič (1901 – 1975) slovenski pesnik, v 20. letih sopotnik komunistov.

¹⁵ Vladimir Premru (1902 – 1949), pesnik, fizik, biokemik, v 20. letih sopotnik komunistov, Kosovelov sodelavec, med vojno preživel dve nacistični taborišči, ni mu pa po vojni prizanesel s smrtjo domači Goli otok. Mož književnice, komunistke in feministke Milene Mohorič (1905 – 1972), sodelavke pri Kosovelovi Mladini, po vojni zaradi kominformizma malone do smrti siloma zadržane v psihiatrični bolnišnici.

¹⁶ Anton Vodnik (1901 – 1965), pesnik, zastopnik katoliškega ekspresionizma, pri Kosovelu užival dokajšen ugled. Med vojno sodeloval z Osvobodilno fronto slovenskega naroda.

¹⁷ France (1895 – 1960) in Tone (1900 – 1975) Kralj.

¹⁸ Josip Vidmar (1895 – 1992), literarni kritik, urednik in duša revije *Kritika* (1925 – 1927), neuslišani oboževalec Kosovelove sestre in pianistke Karmele, med vojno in po njej predsednik Izvršnega odbora Osvobodilne fronte slovenskega naroda.

¹⁹ *Kratkotrajni tednik* pod tem naslovom je za časa bavarske sovjetske republike leta 1918 izdajal nemški književnik Friedrich Burschell (1889–1970).

²⁰ Satirično revijo s tem naslovom je v Berlinu začel novembra 1919 izdajati John Hoexter, nakar sta jo po 2. številki prevzela Carl Einstein in Georg Grosz.

²¹ 43 številik mednarodne avantgardne revije *Zenit* je med letoma 1921 in 1926, sprva v Zagrebu, nato v Beogradu, izdajal in urejal Ljubomir Micić. Kosovelov najtesnejši, od njege leto dni mlajši tržaški prijatelj Vladimir Martelanc je že pred koncem leta 1921 (po VIII. številki *Zenita*) napisal in januarja naslednje leto v tržaškem *Učiteljskem listu* objavil obsežno kulturološko in primerjalno študijo z naslovom »Zenitizem«. Več o tem glej v mojem prispevku v blogu Aljoše Harlamova z naslovom »Zauberberg« z dne 17. februarja 2013: (<http://aljosaharlamovzauberberg.blogspot.com/2013/02/kosovel-in-zenit-ii-kosovel-in-martelanc.html>)

²² Znamenito slovensko mednarodno avantgardno revijo s tem naslovom je leta 1927 urejal Ferdo Delak ob sodelovanju Avgusta Černigoja.

²³ Knjigo z naslovom *Im Banne des Expressionismus*, Voigtländer, Leipzig 1925, je literarni zgodovinar Albert Soergel (1880–1958) zasnoval kot posodobljeno nadaljevanje lastnega širše zasnovanega opusa *Dichtung und Dichter der Zeit: eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, 1911.

²⁴ Lojze Udé (1896–1982), pravnik, publicist, zgodovinar, borec za severno mejo, sodelavec *Mladine*, opravljal vodilno vlogo pri Znanstvenem inštitutu Osvobodilne fronte slovenskega naroda.

²⁵ Vinko Košak (1903–1942), pesnik in publicist, Kosovelov ožji sodelavec, padel kot talec.

²⁶ Namig na sodelavko *Mladine* Mileno Mohorič Premru. Gl. op. 15.

²⁷ Naslov nemške antologije ekspresionističnega pesništva *Somrak človeštva*, ki jo je Kurt Pinthus izdal konec leta 1919.

²⁸ *Russische Rundschau. Monatshefte für die neue russische Literatur* je naslov mesečnika, ki sta ga pri ugledni založbi Ladyschnikov začela jeseni 1925 urejalti Erich Boehme in Semjon Petrovič Liebermann. Prinašal je najsodobnejše kakovostne doneske iz ruske književnosti – proze, pesništva, kritike.

²⁹ Ernst Toller (1893–1938), nemški pisatelj, politik in revolucionar judovskega porekla. »Hoppla, wir leben!« je naslov njegovega odrskega dela s predigro in petimi dejanji o revoluciji na Nemškem leta 1918/19, ki ga je leta 1927 uprizoril avantgardni režiser Erwin Piscator.

LITERATURA

Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prev. Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.

Barnini, Barbara. »Aktuelles« 13.12.2012. Rubiner e le avanguardie artistiche europee: la Slovenia e Srečko Kosovel (1904-1926)« Splet. www.rubiner.de

Buber, Martin. *Ich und Du*. Leipzig: Insel Verlag, 1923.

Cencič, Mira. *Kosovelovi v Tomaju*. Tomaj: Kulturno društvo, 2014. 71.

DELO. *Glasilo Komunistične stranke Italije* 1–7. Trst, 1920–1926.

- Freud, Sigmund. *Psibopatologija vsakdanjega življenja: o pozabljanju, spodsrljajih v besedi in ravnanju, zmotah in praznoverju*. Prev. Rapa Šuklje. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2013.
- Grahor, Ivo. »Književna poročila. Srečko Kosovel: Izbrane pesmi.« *Ljubljanski zvon* (1932): 50–55.
- – –. »Srečko Kosovel: Izbrane pesmi.« *Modra ptica* 3.2 (1932): 58–59.
- JUTRO. *Dnevnik za gospodarstvo, prosveto in politiko*. Ljubljana, 11. in 12. 2. 1926.
- Kosovel, Srečko. *Integrali '26*. Izbral, uredil in uvodno študijo »Srečko Kosovel in konstruktivizem« napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- – –. Izbrane pesmi. Ur. in uvod napisal Anton Ocvirk. Ljubljana: Tiskovna zadruga v Ljubljani, 1931.
- – –. *Kosovel: Bibliographie, portraits, fac-similés*. Prev. Marc Alyn. Paris: Pierre Seghers, 1965. (Poètes d'aujourd'hui, 127)
- – –. »ostri ritmi = aspri ritmi«. Prev. Jolka Milič. Uvod Miran Košuta. Trieste ZIT-EST, 2011.
- – –. *Zbrane pesmi*. Zbrala in ur. Neža Zajc. Spremnna beseda Igor Grdina. Ljubljana: Študentska založba, 2013.
- – –. *Zbrano delo* I–III. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana: DZS, 1946–1977.
- Kreft, Bratko. »Srečko Kosovel in socializem«. *Primorski dnevnik*, Trst, 27. maja 1966.
- Le tesi di Leone. Riflessioni su Gramsci e la storia d'Italia* / zbornik razprav / Fondazione Feltrinelli, Quaderni, no. 39, Franco Angeli, Milano 1990.
- Lokar, Anica. *Od Anice do Ane Antonovne*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002.
- Martelanc, Vladimir. »Die Frage des revolutionären Kampfes des slowenischen Volkes«. *La Fédération Balkanique* 1.18–19 (30. aprila 1925): 249–250.
- – –. »K vprašanju revolucionarne borbe slovenskega ljudstva«. *La Fédération Balkanique* 1.17 (1. aprila 1925): 240.
- – –. Narodno vprašanje v naši politiki v Julijski Benečiji (1923-1927)« *Prispevki za zgodovino delavskega gibanja* 20.1–2 (1980): 119–129.
- – –. »Srečko Kosovel.« *Delo. Glasilo Komunistične stranke Italije* 7.270 (1. julija 1926): 2.
- MLADINA, mesečnik za sodobna slovenska kulturna vprašanja*. Ljubljana, Konzorcij Mladine, 1924–1928.
- Novak, Boris. A.. »Kosovel, velik pesnik in slab verzifikator«. *Kosovelova poetika*. Ur. Janez Vrečko, Boris A. Novak, Darja Pavlič. *Primerjalna književnost*. Posebna številka (2005).
- Ocvirk, Anton. »Mladina« in njen kulturni pomen«. *Slovenec, političen list za slovenski narod* 45 (23. 2. 1928): 6, 7.
- Pertot, Jože. »Pota mladine.« *Komunistični koledar za navadno leto 1922*. Ur. Dragotin Gustinčič. Trst: Socialna Matica »Ljudskega odra«, 1921. 151–167.
- Pinthus, Kurt. *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Leipzig: Rowohlt Verlag, 1920.
- Pogačnik, Jože. »Slovenski konstruktivizem.« *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zadravec. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1984. (Obdobja 5)
- PRIMORSKI SLOVENSKI BIOGRAFSKI LEKSIKON - PSBL*. Snopič 1–20. Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1974–1994.
- Rubiner, Ludwig. *Der Mensch in der Mitte*. Berlin-Wilmersdorf: Verlag der Wochenschrift Die Aktion, 1917.
- – –. *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution*. Stuttgart: Akademischer Verlag Stuttgart, 1979.
- Vrečko, Janez. *Srečko Kosovel*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.
- Zapiski Delavsko-kmetске maticе*. Ljubljana: Delavsko-kmetška matica, 1925.
- Žižek, Slavoj. »Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev«. Intervju pripravil Samo Kutoš. *Literatura* 15. 150 (december 2003): 261–287.

Kosovel's Late Poetical Experimentalism or the Underground Inflows of His "Bleeding Gush"

Keywords: Slovenian poetry / Kosovel, Srečko / experimental poetry / constructivism

The paper compares Kosovel's manuscript »Krvaveči vrelca« with the versions edited by Anton Ocvirk (1974) and Neža Zajc (2013), highlighting discrepancies, blunders and *lapsus lecturae*. Their correction allowed to identify the source of the collage elements of the first stanza in a single number of the Slovenian liberal daily *Jutro*, released on Thursday, February 11, 1926, a few months before the poet's death.

The second stanza is a sarcastic rhetorical question, referred to the government crisis, which loomed because of claims for ethnic autonomy put forward by the head of the Croatian Peasant Party, Stjepan Radić, seconded by Anton Korošec, the head of the Slovenian leading clerical party, against the government headed by the centralist Serb Nikola Pašić. This threat promptly waned because of the submissive capitulation of the promoters themselves, as clearly implied by the poet himself, a staunch supporter of Balkan federalism based on the right of peoples to self-determination.

This dating proves that constructivism was the last evolutionary stage in Kosovel's poetry.

The image of the bleeding jet solidifying into a radiant »vivid red ruby obelisk« in the third stanza finally echoes the similar image of »eine zuckende Blutsäule«, used by the German expressionist poet Ludwig Rubiner (1881-1920), the author of the anthology »Kameraden der Menschheit / Dichtungen zur Weltrevolution« (1919), a hitherto neglected source of inspiration for Kosovel's poetry.

The paper finally proposes a psychoanalytic interpretation of the *lapsus lecturae* that led Anton Ocvirk to read the word *Falzfiktatorska* in the manuscript as *Fabrobikoborska*, and identifies its unconscious drives in the early ideological divide that opposed the two young men during the last months of the poet's life. It culminated in 1928 with Ocvirk's letter of overt reactionary and obscurantist denunciation sent to the Catholic daily *Slovenec*, meant to denigrate Kosovel's memory as well as his closest friends and spiritual heirs who ran the leftist monthly *Mladina*. This divide was pointed out by Kosovel's friend Ivo Grahor in his two reviews of the collection of Kosovel's poems edited by Ocvirk in 1931.

April 2014

US Experimental Poetry: A Social Turn?

Catherine Wagner

Miami University, Department of English, Oxford, OH 45056, USA
cwagner@miamioh.edu

Four trends in recent US experimentally oriented poetry (conceptualist writing, flarf, new visual poetics, and writing that foregrounds and experiments with affect) are discussed as representatives of a “social turn” distinct from the “linguistic turn” often identified with experimental poetics.

Keywords: American poetry / experimental poetry / conceptual writing / flarf / new visual poetry / emo poetry

For a number of reasons, contemporary experimental poetry communities in the US have in recent years swerved away from the linguistic turn toward what I'll call a “social turn.” To sketch this tendency in US experimental poetry, I will discuss four trends: conceptualist writing, flarf, experimental visual rhetoric, and “emo,” or writing that foregrounds and experiments with affect.¹ The Moscow Conceptualist Lev Rubinstein wrote several years ago that “the problematic of the avant-garde is not solved on the level of the text,” and though Rubinstein is part of a quite different tradition, his statement might be accepted by many now writing experimentally in the United States.² My paper will examine what might count as linguistic experimentation when language's referential function is not under pressure.

What might be termed a “linguistic turn” in US poetry dates to the 70s and 80s and is most prominently represented by the writing of the Language poets, whose “disrupt[ion] of [linguistic] convention as communicative transparency,” was a socially radical critique of speech-based poetics of the previous era.^{3,4} As Dubravka Djurić's paper explains, Language poetry's influence has not died out, but has been supported institutionally and expanded in various ways. It has produced not only imitators but groups of experimenters who have sought to differentiate themselves from it. A number of the papers I heard in Škocjan⁵ mentioned that the experimental poetry movement in Slovenia, which was associated with the “linguistic turn,” had not, for a number of reasons, persisted beyond the 1960s. In the US, similarly, the term “experimental” is often identified with the Language poetry movement and with production methods (most

notably variants of collage) associated with European modernism. Used thus, the term refers to the practices of an alternative, non-“mainstream” tradition, and identifies texts that exhibit certain stylistic markers: disjunctive and fragmentary language, parataxis, antireferentiality, attention to the materiality of the word or letter, avoidance of representing subjectivity, etc. That is, the term “experimental,” in some usages, can indicate not necessarily risky, improvisational exploration, but texts that exhibit stylistic markers associating them with an influential experimental tradition.

Over the last couple of decades, the language poets’ interventions have been developed and critiqued by other experimental practices that would not be recognizable as such if we limited the “experimental” to work displaying the stylistic markers listed above. Newer experimental poetry practitioners in the US are less interested in investigating language’s materiality and its relation to social and political structures. They are more concerned with the construction of literary practice and its framing by the institutions that surround it. What counts as experimental must depend on context, and in the US, over the past fifteen years or so, an extra-formal focus has been emerging among poets who might describe themselves as experimental writers. This turn, which some might call a social turn, has been accompanied across most of the younger experimental groups by an interest in performance, collaboration and modes of distribution as well as by a surge in interest in activism. Examples of group activism across the world have inspired younger US poets, many of whom were involved in the Occupy movement and environmentalist causes. For younger leftist poets, the Black Arts Movement (with its connection to radical civil rights activism) and New Narrative writing (with its commitment to gay rights and civil rights in general during the AIDS crisis) are part of an array of experimental legacies as important to them as the “linguistic turn.” Their poetry tends to be inflected more by social and ecological concerns than questions of reference. This is not to say that their poems are straightforwardly “about” politically charged issues; rather, the poems seek out ways to interrogate and jostle the social frames in which the poems are written, published and performed.

Conceptual writing

At the recent Conference on Concepts of Reality through Experimental Poetry, I heard Iztok Geister’s work described as conceptualist, which led me to suspect that the definition of conceptualist writing in use there might differ from the current (and perhaps narrower) US version. In the US, conceptual art is of course very familiar since the 1960s, but conceptualist

writing not so. A group of poets have recently—since about 2000—been calling themselves conceptualists and have consciously tried to introduce conceptualist ideas into the poetry world. Their work and tactics have proved both influential and controversial. Well-known practitioners include Kenneth Goldsmith, Vanessa Place, Christian Bök, Kim Rosenfield, Rob Fitterman; a younger batch, who sometimes call themselves post-conceptualists and are still in their twenties and thirties, includes Joseph Kaplan, Holly Melgard, Joey Yearous-Algozin, Divya Victor, and others. The earlier art-world version of conceptualism is an important influence on these writers; Goldsmith likes to quote Brion Gysin, the English poet and artist, who said that literature is always 50 years behind art.⁶ Conceptualist writers are committed to appropriation as a method for making work, and amid the proliferation of university creative writing programs and the corporate valorization of creative labor, they reject so-called “creativity” and “originality.” Like their art-world precursors, conceptual writers generate a good deal of metatextual framing around their work; some insist that appropriative methods evacuate authorial intention from the text.⁷ The stance emphasizes audience reception in a manner reminiscent of the earlier avant-garde, Language poetry, which, by disrupting the surface of the text, tried to draw attention to linguistic conventions in a way that might disrupt readers’ expectations. In both cases, there’s an effort to open a wedge in convention in which readerly agency can operate. In the case of the conceptual poets, however, this wedge is not a *linguistic* wedge, because, of course, the point is not necessarily to read the text. Goldsmith made a book called *Traffic* that recorded all the traffic reports broadcasted on a particular talk radio station in New York City for 24 hours; another book, *Soliloquy*, records everything he spoke for a week. These books, he says, do not need to be read, only thought about.⁸ Another very visible conceptualist writer is Vanessa Place, a criminal defense lawyer in Los Angeles, who, like Goldsmith, has a theatrical and charismatic presence in performance. Place’s project *Boycott* adapts a group of iconic feminist texts, replacing all references to the feminine or female, as well as feminine pronouns, with references to the masculine/male and masculine pronouns). Two examples follow. The first is adapted from Hélène Cixous’ “The Laugh of the Medusa,” 1975. The second tweaks the footnotes to “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses,” by Chandra Talpade Mohanty, 1984.

“I shall speak about men’s writing: about what it will do. Man must write his self: must write about men and bring men to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies—for the same reasons, by the same law, with the same fatal goal. Man must put himself into the text—as into the world

and into history—by his own movement...I write this as a man, toward men... [W]ith a few rare exceptions, there has not yet been any writing that inscribes masculinity; exceptions so rare, in fact, that, after plowing through literature across languages, cultures, and ages, one can only be startled at this vain scouting mission. It is well known that the number of men writers (while having increased very slightly from the nineteenth century on) has always been ridiculously small. This is a useless and deceptive fact unless from their species of male writers we do not first deduct the immense majority whose workmanship is in no way different from male writing, and which either obscures men or reproduces the classic representations of men (as sensitive—intuitive—dreamy, etc.).⁹

28. Mies, *The Lace Makers*, esp. p. 157. See essays by Valentino Maher, Dennis Elson and Rath Pearson, and Mailer Steven in Kevin Young, Carson Wallowitz and Robert McCullagh, eds. *Of Marriage and the Market: Men's Subordination in International Perspective* (London, CSE Books, 1981)... 32. See Azar Tabari, "The Enigma of the Veiled Iranian Men," *Masculinist Review*, 5 (1980), 19–32, for a detailed discussion of these instances.¹⁰

The audience amusement when "Boycott" is read live—it garnered laughs when I read it at the conference—demonstrates the power of a simple substitutive gesture to illuminate cultural hierarchies. Given that she regularly chooses to foreground gender issues, Place's work seems to me to be broadly feminist in its intentions. But in her writing about her own work, she insists that because there is no author arguing for a particular stance in the text itself, the work is therefore mirrorlike, blank of authorial intention. This, she says, leaves the reader in the position of needing to come to her own independent conclusions. Of course, any attentive reader is always in this position, even when reading a rhetorically pushy text. When Place's writing excludes intentionality from the text proper, then, it does not *achieve* free thought for the reader; rather, it encourages the reader to become aware of her agency as a thinker. In this way, conceptualism embraces an ideal inherited from Language poetry; the difference is that the activation signal is displaced from text onto frame.

The practices of a small conceptualist publishing collective, Troll Thread, run by students at the University at Buffalo (Melgard, Victor, Yearous-Algozin, and Chris Alexander) exemplify some younger conceptualists' attention to economies of publishing and matters of copyright. Printed, perfect-bound editions of Troll Thread books are available on Lulu.com, but all the books are also downloadable for free in pdf format.¹¹ Design is minimal, and as all the works are appropriated, theoretically a Troll Thread production can be copied and pasted, PDF'd, and published in a matter of minutes. Some work the collective publishes tests legality: one book simply reproduces, in color, hundred-dollar bills. Then there's Melgard's *Black Friday*, which is entirely black—not black paper, but white

paper entirely printed on both sides with black ink. When you try to order it you are likely to get an emailed excuse saying your order cannot be fulfilled due to some error. In fact, this is because printers cannot afford to print the book because there is standard per-page pricing on these web sites, ink is costly, and the book is thus too expensive to be worthwhile for printers to produce. It is a book impossible to print or sell, and its existence (or nonexistence) draws attention, like Troll Thread's publishing practices in general, to the raw materials and industrial practices and economies we normally don't consider when we buy books.

Flarf

Because Flarf poetry relies on appropriated material, it might be seen as a subset of conceptualist writing; the difference is that a Flarf writer's hand is visible in the "Google-sculpting" that produces the poem. To create a Flarf poem, an author selects a random pair or chain of words, does a Google search for it, and creates a poem by collaging and editing the language that pops up on the screen. Flarf writing delights in stupidity: the language chosen is often banal, misspelled, and aggressively sexist or racist. Flarfists mine chatrooms and sample the idiocies, comedies and tragedies of US online culture. Though their work seems to be intended as cultural critique, Flarfists have been accused of exploitation of less-educated voices, of playing a superiority game that winds up simply making fun of people. They have also been criticized for a problematic dependence on a huge corporation (Google), though some (see Ari Shirinyan's *Your Country is Great*) do embed a critique of that dependence in the work. Katie Degentesh, Nada Gordon, Drew Gardner, Ben Friedlander, Sandra Simonds and K. Silem Mohammad are among prominent practitioners. Katie Degentesh explains the process she used to write *The Anger Scale* as follows:

Every poem...is titled with a question from the MMPI, or Minnesota Multiphasic Personality Inventory, a psychological test consisting of 566 true/false questions that has been the benchmark for determining people's mental pathologies as well as their fitness for court trials and military service since the 1930s... I began to use [the questions] to write...poems... by feeding phrases from the statements into internet search engines and piecing the poems together from the results pages... For instance, for "I LOVED MY FATHER" some results might come from a search for "LOVED MY FATHER" +turtleneck, some from "HATED MY FATHER", some from "HATED MY FATHER" +pussy; etc. I might also then replace words or phrases in the results.

Here is an excerpt from Degentesh's poem "I Loved My Father":

I loved my father and I loved Jesus.
What was I to do?
I felt like a canoe
that was being pulled apart by two strong men.

I expressed that eloquently by imitating his life,
by becoming more and more ineffectual daily...

I love plants and trees, but
I wasn't allowed to go out or talk.

He was a wonderful man,
dealt with the servants of the castle
made a good living and provided well for his family
shared his affections with his boyfriend on weekends

I loved him from afar.
I sucked my thumb until I was six years old.
I didn't realize it at the time...

I hated Listerine and I hated my father.
I do not know whether he is alive or not.

I took what I wanted, and left him spoiled behind me.
I was reborn in Ireland, in 1753.

Because it is impossible to imagine these varied reports emerging from one speaker, the poem's I-statements become a chorus of divergent perspectives on filial affection and disaffection and the historical and cultural associations that inflect them. The poem draws on a massive flotsam of internet voices, relying on subjectivities that do not originate with the author (though, in contrast to conceptualist writing, the authorial decisions that determine the content and ordering of the poem are not made according to a predetermined procedure). The reader would recognize the poem's "I" as multiple without reading Degentesh's note on her process, but the note foregrounds the poem as a processing of languaged sociality, and it is this interest in and manipulation of the poem's relation to a larger sociality that makes Flarf part of a social turn.

New Visual Rhetorics

I want to draw attention to a trend that might seem to contradict my assertion that the trend among experimental poets in the states is away from linguistically formal explorations: a move toward visual poetry, especially in combination with more conventional page-based writing. Recent books by Douglas Kearney, Evie Shockley, Cecilia Vicuña, Ronaldo V. Wilson, Amy Sara Carroll and Giovanni Singleton all include strongly visual poems alongside poems more conventional in appearance. Much of the recent North American visual writing in this vein that I can think of is by authors from non-dominant ethnic or cultural backgrounds. In this writing, visual play is not intended to emphasize the materiality of the text in order to problematize reference; it is instead a layer of the text that can be used to point to the social context and to play with received conventions and stereotypes.

Here is the first poem from Douglas Kearney's 2009 book *The Black Automaton*:

THE BLACK AUTOMATON IN TAG

NEGRO

*rr knows the n is near — by here!
 —er to Thee.
 *rr feels that as it — post: ill at/un-/dis-
 or oze.
 — on down the road.
 *rr guesses ci — s up hoes down.
 — sus saves rr.
 *rr argues n — be be.
 — beezee be.
 *rr — oooohs
 — owes.

} ...where [rr] at?/
 in the middle }
 ?

Contains samples of Monie Love and Young Jeezy

Kearney draws on an array of cultural references here—academic footnotes, the movie “The Wiz” (a black-themed, musical version of “The Wizard of Oz”), graffiti (the poem is written in “tag”), and hip-hop. Renderings of dialect permit sharp puns that articulate, in their double meanings, stark choices that face a “black automaton,” Kearney’s figure for a contemporary black subject. Is the “N” (or “end”) “nearly here”—or is it “nearer [my God] to thee”? Should the subject view “IT”self nihilistically, or, via religion, apocalyptically? The upper half of Evie Shockley’s

poem “x marks the spot,” from her 2012 book *The New Black*, plays with stereotypes associated with the words “American” and “African”:

x marks the spot

affable african
 affirmative african
 affectless african
 affronted african
 affordable african
 afflicted african
 affixed african
 amended american
 affirmative ambulance
 amazing affront
 affordable amusement
 ambidextrous affirmation
 amiable affliction
 ameliorative affability
 amenable african
 american afterglow
 amiable american
 amazing american
 ambulant american
 amorous american
 ambidextrous american
 amusing american
 affluent ambivalence
 affected american
 african amendment

The visual strategy allows Shockley to make an implicit argument about the power and malleability of labels that stereotype Americans in a post-slavery milieu. The X may represent a clash of cultures, even a symbolic Middle Passage, but Shockley’s focus on the words’ physical aspects lead us to understand it as a clash of rhetoric. The crossing forces shifts in labeling that point ambiguously toward cultural changes: all “americans” are “affected” by the clash the poem notates; the “african amendment” could refer to the painful negative effects of slavery, but could also hint at past or future civil rights legislation; the “afterglow” could hint at the prospect of a less racist world that all citizens could benefit from post-clash, horrific as moving through it has been, or could gesture ironically toward a post-American era in which empire endures the decline of its brutal excesses. Both Kearney’s and Shockley’s poems use visual rhetoric to exploit reference, relying on the reader’s knowledge of the sociality they critique.¹²

Emo

Finally, I'll address a trend I'll call emo. ("Emo" more commonly refers to a millennial pop-music trend toward sentimental music, music usually by young men singing about their feelings. Fans of this music were also called "emo"). Emo poetry emerged as a reaction against language poetry and an extension of a movement contemporaneous with language poetry called New Narrative, which brings local personal tensions right into affective, gossipy, very personal writing in order to investigate their relations to larger social and political structures (see work by Bruce Boone, Dodie Bellamy or Kevin Killian). For writers heavily invested in linguistic materialism, personal or autobiographical subject matter, especially when couched in narrative form, might be seen as naïve and untheorized. The trouble, for New Narrative writers, was that this position left little room for those who wanted to represent the lived experience of social hierarchies and class and race. The New Narrative movement gave writers who were theoretically informed, fascinated by parataxis and other defamiliarizing techniques, but also committed to representing their and others' experiences during this crisis, permission to do so. Some younger experimental poets' work foregrounds a debt to New Narrative rather than to Language poetry, and their poetry is marked by highly affective gestures, gestures that draw attention to the body, to emotional experience, to the social in very direct ways, while employing more familiar markers of the "experimental" such as parataxis. The work of the thirty-something poets Dana Ward and Ariana Reines exemplifies the trend. Much of this writing is in long narrative forms; there is also a strong performative element. The work aligns with the current trend toward affect theory. Work by Lauren Berlant, for instance, is important to these poets, who do not draw a firm line between their lives, their performances and their poems. Their work draws attention to the writers' bodies, working lives, and social interactions. There's a lot of anecdote that is confessional, that names names of friends, but the work also signals artifice. Here is an excerpt from from "Breathlessness," a three-page poem in prose from Dana Ward's first full-length collection, *This Can't Be Life*:

I was so crazy tired that I said the word 'slumberland' under my breath & it took on the charge of invective while it also made a hoop which was like a golden face awake in the fraught & blissful bedroom where meaning is developing constantly in consort with the dark. I had to jump through the hoop which wasn't smooth, yet wasn't rigid, but was moving while it coaxed me with all of these infuriating prompts that would make something dilate inside me while another thing would shrink & I hate the economic system that I'm in with the imaginary ring of gold that hates me...¹³

In Ward's lush, leisurely, conversational writing, sensations and passing thoughts bloom through metaphor into corollaries, inexact and imperfectible, for the exhausting interlocking systems of domesticity, workplace and marketplace that dominate US workers' lives. Recent work in affect theory suggests that attending to the affective components of subjectivity can reveal the ways the contemporary subject is organized around affective imperatives such as optimism, which maintain it in an abject relation to the economic and social structures it inhabits.¹⁴ Ward's writing, which narrates and [lists] the minutiae of lived experience—its commodified pleasures and ordinary humiliations—emphasizes both its social origins and its strangeness. Meanwhile, Ward's and Reines' performances propose awkward, embarrassing, provocatively new shapes for intimacy.¹⁵

As I hope the above examples have revealed, recent experimental movements in the US have turned away from deploying linguistic materiality to question referentiality. What is under pressure is something else. It's hard to come up with an umbrella term for what these trends have in common, because elements of them are specifically opposed to the other. Emo poets and the visual poets I discussed maintain a commitment to a creative practice of textmaking, unlike conceptual writers. Conceptualists might criticize emo's reliance on expressionism, charisma and personality-driven writing, and would criticize the others for not establishing a theoretical frame for their productions. (The fact that conceptualists have argued their cause prolifically across various media platforms is among the reasons they are the most prominent movement right now.) Emo poets might criticize the others for failing to attend to affectual relations, which for them have a political charge. But I might describe all of them as committed to understanding their work as a field for articulation and critique of social practices: a social turn.

NOTES

¹ I might have addressed a host of other movements – eco-poetics, digital poetry, live writing, multimedia performance writing, etc.

² Lev Rubinstein, "What Can I Say?" *Compleat Catalogue of Comedic Novelities*.

³ Steve Benson, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Bob Perelman, Ron Silliman, Barrett Watten, "Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry."

⁴ This is not at all to imply that poets associated with the Language movement were not involved in political activism. See, for instance, essays by Carla Harryman and Barrett Watten in *The Grand Piano, Part 1* and the final pages of Rae Armantrout's memoir *True*.

⁵ International conference on Concepts of Reality through Experimental Poetry, 17 - 21 May 2013, Škocjan and Ljubljana, Slovenia.

⁶ Kenneth Goldsmith, "Against Expression: Kenneth Goldsmith in Conversation."

⁷ See, for example, Vanessa Place's "Afterword" to *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*.

⁸ Goldsmith, "Against Expression: Kenneth Goldsmith in Conversation."

⁹ Vanessa Place, "The Laugh of the Minotaur," *Ontic* volume, *Boycott*, 16, 18.

¹⁰ Vanessa Place, "Under Western Eyes: Masculinist Scholarship and Colonial Discourses," *Ontology* volume, *Boycott*, 39.

¹¹ See <http://trollthread.tumblr.com>.

¹² A separate contemporaneous North American visual-poetry tradition shares with these writers a debt to midcentury concrete poetry, but unlike them, it is invested in a linguistic materialism that problematizes reference. One well-known practitioner, Derek Beaulieu, a Canadian avant-gardist, describes his work as "asemic." (See <http://epc.buffalo.edu/authors/beaulieu/> for a selection of his poems and essays). Beaulieu sets out to short-circuit reference, creating works that appear to be texts but are not legible as English or any other language. The idea is to transcend convention and ideology even if just for a moment, to create or suggest the possibility of uncolonized free spaces. In contrast, the visual poems by the poets I list above about emphatically do not attempt to create "asemic" spaces; instead, they play with received conventions and stereotypes (often racist and sexist), reconfiguring the references by drawing attention to them. Language's referential function *is* employed in this playful visual rhetoric, but is not under pressure as means; instead, it is exploited in order to articulate social pressures that frame discourse.

¹³ Dana Ward, *This Can't Be Life*, 50.

¹⁴ See Lauren Berlant, *Cruel Optimism*.

¹⁵ PennSound has archived a number of readings by Reines and Ward at <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/authors.php>.

BIBLIOGRAPHY

- Benson, Steve, et. al. "Aesthetic Tendency and the Politics of Poetry." Web 10 April 2014 <<http://thegrandpiano.org/aesthetic tendency.pdf>>.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Degentesh, Katie. *The Anger Scale*. New York: Combo Books, 2006.
- Goldsmith, Kenneth. "Against Expression: Kenneth Goldsmith in Conversation." Web 10 April 2014 <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/22407>>.
- — —. *Traffic*. Los Angeles: Make Now, 2007.
- — —. *Soliloquy*. New York: Granary Books, 2001.
- Melgard, Holly. *Black Friday*. Buffalo, NY: Troll Thread, 2012.
- Place, Vanessa. "Afterword." *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Eds. Caroline Bergvall, Laynie Browne, Theresa Carmody and Vanessa Place. Los Angeles: Les Figs, 2012.
- — —. *Boycott*. New York: Ugly Duckling, 2013.
- Rubinstein, Lev. *Compleat Catalogue of Comedic Novelties*, tr. Philip Metres and Tatiana Tulchinsky. New York: Ugly Duckling, 2014.
- Kirschenbaum, Matthew G. "Done: Finishing Projects in the Digital Humanities." *Digital Humanities Quarterly* 3.2 (2009). Web 24 Sept. 2009 <<http://www.digitalhumanities.org/dhq/>>.
- Shirinyan, Ara. "Your Country is Great." Triple Canopy (June 18, 2008). Web 10 April 2014 <http://canopycanopycanopy.com/contents/your_country_is_great>.
- Ward, Dana. *This Can't Be Life*. Washington, DC: Edge Books, 2012.

Ameriška eksperimentalna poezija: Družbeni obrat?

Ključne besede: ameriška poezija / eksperimentalna poezija / konceptualizem / *flarf* / nova vizualna poezija / emo poezija

Jezikovni materializem ali »jezikovni obrat«, ki je bil pomembna plat eksperimentalne prakse modernistov in neoavantgarde šestdesetih in sedemdesetih let, trenutno ni pomembna tema za pesniške skupnosti v ZDA, ki se posvečajo eksperimentalni poeziji. Najpoznejši »jezikovni obrat« v ameriški poeziji se je zgodil v sedemdesetih in osemdesetih letih; najznačilnejša zanj pa so besedila *language poets*, katerih »prelom z jezikovno konvencijo kot sporazumevalno transparentnostjo« je bila družbeno radikalna kritika pesmi, utemeljenih v vsakdanji govorici, torej pesmi, ki so bile značilne za poezijo predhodnega obdobja. V zadnjih dveh desetletjih so jezikovne posege *language poets* razvile in kritizirale druge eksperimentalne prakse, ki ne bi bile prepoznane kot takšne, če bi se izraz »eksperimentalno« moral nanašati samo na pisanje, ki kaže stilistične značilnosti, povezane z »jezikovnim obratom«: razvezan in razdrobljen jezik, priredja, antireferencialnost, pozornost do materialnosti besede ali črke, izogibanje reprezentaciji subjektivnosti. Tistih, ki v novejšem času prakticirajo eksperimentalno poezijo v ZDA, ne zanima toliko raziskovanje jezikovnega materiala in njegovega odnosa do družbenih in političnih struktur, pač pa bolj konstrukcija literarne prakse in njeno uokvirjanje v institucije, ki jo obdajajo. Ta obrat, v članku poimenovan družbeni obrat, v večini mlajših eksperimentalnih skupin spremlja zanimanje za performans, sodelovanje in načine distribucije, kakor tudi živo zanimanje za aktivizem. Članek skuša raziskati, kaj bi utegnilo veljati za jezikovno eksperimentiranje, kadar referencialna funkcija jezika ni pod znatnim pritiskom. Zato obravnava štiri usmeritve, tako da oriše njihove estetske in zgodovinske kontekste: konceptualistično pisanje, *flarf*, eksperimentalna vizualna retorika in *emo*, tj. pisanje, ki posveča pozornost afektu in z njim eksperimentira.

April 2014

Contemporary Experimental Poetry Practices at the Centre and the Semi-Periphery: American and Post-Yugoslav Poetry Cultures

Dubravka Đurić

Faculty of Media and Communications, Singidunum University, Karadordeva 65, Beograd, Serbia
dubravka.djuric@fmk.edu.rs

The paper addresses experimental poetry in the US and in post-Yugoslavian cultures. I will discuss the possibilities of contemporary experimental practice and the phenomenon of hybrid poetry.

Keywords: experimental poetry / avant-garde poetry / hybrid poetry / American culture / post-YU culture / new media

The Avant-garde, Innovative, Radical, and Experimental in the Context of American Poetry and the Recent Transformations in the Field

I will begin my discussion of experimental poetry by referring to the American poetry scene (although it would be better to talk of a plurality of scenes, since there is really no such thing as “American poetry”, but only a number of poetics). This is the context of an imperial country of the First World, or a core country, which, following the Second World War, dictated new trends in poetry, arts, and theory. Then, I will discuss the state of affairs in the semi-peripheral post-Yugoslav countries. But first, a brief introductory discussion is required here, regarding the terminology used by American critics, many of whom experimental poets themselves, to denote this kind of poetry. First, I will point to an early work by Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, where she introduces the notion of the *other tradition*, which, according to her, begins in the American context with Ezra Pound, includes William Carlos Williams, Gertrude Stein, Samuel Beckett, and finally arrives to John Cage and David Antin, many of whom were not considered poets according to the mainstream concept of poetry at the time. In her next book, *The Dance of the Intellect*, she extends the idea

of the other tradition to include language poetry. In some of her texts, she uses the notion of *radical poetry*, which becomes evident in the title of her *Radical Artifice*. According to Charles Bernstein, “[r]adical formal innovation in modernist and contemporary art has, at times, been seen as undermining the aesthetic, but it is more accurate to say that such work reinvents the aesthetic for new readers and new contexts” (33). In her latest book, *Unoriginal Genius*, Perloff focuses on the new experimental trend of conceptual poetry.

In the 1980s, a number of language poets, including Bernstein, highlighted the *constructivist* character of experimental poetry in a wide range of works, from Italian futurism and Russian cubo-futurism to language poetry. More recently, Bernstein introduced the notion of *the difficult poem*, claiming that “[t]he difficult poem has created distress for both poets and readers for many years” (3). In her *Paratextual Communities*, Susan Vanderborg writes that the term “avant-garde” is too often used as a generalized label for innovative writing (6). In 1996 and 1998, respectively, two anthologies of experimental women’s poetry appeared, with the term *innovative* in their titles: *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & the UK*, edited and introduced by Maggie O’Sullivan, and *Moving Borders: Three Decades of Innovative Writing by Women*, edited by Mary Margaret Sloan. Sloan writes that “[t]he terms for defining innovative writing over the last three decades center on issues of formal explorations, that is, on the interrogation of forms of representation and on the opening and investigation of literary structures and genres” (6). Juliana Spahr explains that innovation refers to “agrammatical modernist techniques such as fragmentation, parataxis, run-ons, interruption, and disjunction”, and at the same time points to the “avoidance of linear narrative developments, of meditative confessionalism, and of singular voice” (2). In 2002 poets Mark Wallace and Steven Marks edited a book titled *Telling It Slant: Avant-garde Poetics of the 1990s*, which, among other things, shows that in the context of American experimental poetry “avant-garde” refers not only to the historical avant-gardes, but also to the so-called “tradition of the new”, the idea that art historian Harold Rosenberg introduced in 1959 (Bray *et al.* 4). In my interpretation, this idea insists that radical, avant-garde, experimental, innovative poetry remains important for contemporary poetry practices, not only as something that happened in the past, is now *passé*, and has its more or less (un)important place in the national canon of poetry. Or, in other words, American poetry culture(s) can generate so many different parallel poetry worlds, in a way that semi-peripheral cultures of poetry could not. What fascinates me when I look at American poetry/ies (although I must stress that I am looking from

afar, so my view could be distorted) is that since the Second World War we have had a number of different schools and individuals working in the field of experimental poetry because many experimental poets have managed to become professors at universities, which has enabled them to construct this kind of poetry as a cultural value, although even then we could talk of a kind of cultural marginality with regards to what used to be called mainstream poetry.

I will now turn to Perloff's *Radical Artifice*. Summarizing what were then recent developments, she writes that the more radical poetries have turned to the deconstruction of the image and lists three ways in which this occurred:

- (1) the image, in all its concretion and specificity, continues to be foregrounded, but it is now presented as inherently deceptive, as that which must be bracketed, parodied, and submitted to scrutiny – this is the mode of Frank O'Hara and John Ashbery, more recently of Michael Palmer, and Leslie Scalapino and Ron Silliman;
- (2) the Image as referring to something in external reality is replaced by the word as Image, but concerns with morphology and the visualization of the word's constituent parts: this is the mode of Concrete Poetry extending from such pioneers as Eugen Gomringer and Augusto de Campos to John Cage's mesostic works, to the visual texts of Steve McCaffery, Susan Howe, and Johanna Drucker; and (3) Image as the dominant gives way to syntax: in Poundian terms, the turn is from *phanopoeia* to *logopoeia*. "Making strange" now occurs at the level of phrasal and sentence structure rather than at the level of the image cluster so that poetic language cannot be absorbed into the discourse of the media: this is the mode of Clark Coolidge ... and of Lyn Hejinian, Charles Bernstein, Rae Armantrout and Bruce Andrews among others; it comes to us from Gertrude Stein, for whom image was never the central concern, via Louis Zukofsky and George Oppen. (78–79)

The recently published *Routledge Companion to Experimental Literature*, co-edited by Joe Bray, Alison Gibbons, and Brian McHale, covers a wide range of experimentalism in literature from the beginning of the 20th century up to the present. Regarding the postwar period, it includes texts on "New American Poetry", concretism and visual poetry, ethnopoetics, found poetry, language poetry, African-American experiments, and different forms of "uncreative writing", special new developments from the 1990s, such as conceptual writing, and flarf.

It is important to stress that since the 1990s, the experimental poetry scene in the US has changed; that is why Michael Davidson wrote in the introduction to his book *On the Outskirts of Form* that when he began writing it the "outskirts" of poetry were easier to discern. In the early 1980s, previously unincorporated literary trends had formed into recognizable communities. He mentions the Beat Generation, Deep Image, the Black Arts movement, Asian American poetry, Chicano Nationalist poetry, the

Black Mountain poets, confessionalist poetry, the New York School, and language poetry. And what he calls “the city of official verse culture” stayed within commuting distance in relation to experimental practice (1). In the meantime the poetic demographic had changed and Davidson argues that “subsequent generations of language-writing, stand-up, new formalist, concretist, collaborative, flarf, intermedia, performance, trans-generic, Deaf, dub, elliptical, digital, hybrid, postliterary and more recently, ‘conceptual’ poetries have obscured the outskirts of form and made them more difficult if not irrelevant as a descriptor” (1). He also emphasizes that during the last 20 years, a gradual shift occurred from spatial and geographic metaphors of poetic cultures, based on schools, movements, and aesthetic positions, to more rhizomatic and not so well-defined formations produced in globalization. So in order to see the work of culture in a transnational age of globalization, we must witness forms that exceed the limits of the page, the sound of voice, and the borders of gallery space (2).

The transformation of the field of poetry may be interpreted from two interrelated positions. The first position is that of Bernstein’s *Attack of the Difficult Poems* and has to do with recent technological changes. Bernstein writes:

The new computer technology – both desktop publishing and electronic publishing – has radically altered the material, specifically visual, presentation of text. It begins to seem as natural to think of composing screen by screen or link as page by page. Many text-based works now exist primarily for the screen rather than as transcriptions from another medium. The printed version of works might be considered the reproduction and not the other way around, though reciprocity is a better way than hierarchy to understand the relation among textual media. (84)

According to Bernstein, digitalized text now exists separately from and prior to any given embodiment. He refers to Johanna Drucker’s discussion of this new textual condition, who argues that binary coding produces virtual texts, while “alphabetic sequences exist in an immaterial form for which any visible manifestation displayed on screen or printed ‘out’ on paper is a second-order phenomenon” (quoted in Bernstein 85). “At the same time, Drucker rejects the dematerialization of electronic textuality, pointing to the materiality not only of format and configuration but also of the emplacement of the digital code.” (85) Bernstein concludes that the “coding is not the antecedent original but an anoriginal source from which multiple versions emerge” (85).

Bernstein also stresses that the contemporary tendency of many poets to posit performance as a central part of their poetry practice is important to discuss, because it enables them to work out their rhythms in real time and gives them a chance to engage their listeners (124). Discussing

the new possibilities of performing texts in poetry readings/performances and onscreen, he distinguishes between alphabetic and post-alphabetic language environments. The oral poetry of alphabetic cultures is, according to Bernstein, a technology for storing and retrieving cultural memory. In Bernstein's judgment, what we might call contemporary orality as it is practiced today is based on memorization, which implies the priority of written text and is therefore "a theatricalization of orality rather than an instance of it" (124). Bernstein states that "[r]eadings offer a concrete countermeasure to the relentless abstraction and reification of the poem as something existing disembodied in an anthology" (44). Live poetry readings provide a model for understanding poems not just as meaning formations but as social productions and material texts.

Like oral performance, virtual textuality creates an original material work in each presentation. The computer screen provides a stage for the transformation of texts into works. Writers become language environment designers – textual architects – who need to foresee how the texts they write will be brought to life in particularized enactments. This entails anticipating the inevitable variances made by the different systems on which the work will be displayed. It also allows for creating variants in the configuration of the work; for example, randomizing the sequence of a hypertext so that each time it is viewed it is read in a different order. Moreover, readers can participate in the constitution of the work (and not only in its interpretation) by taking advantage of options for determining the graphic and acoustic environment in which they experience a work and for altering the text of works whose configuration allows for, or indeed mandates, variance. (85)

Kenneth Goldsmith has offered another explanation for the change in the field of contemporary poetry, which relates to Bernstein's. Goldsmith "has declared poetry's need to catch up with the other arts and to confront the realities of the digital mediasphere in which we all float today" (Epstein 315). Among other reasons, this may be needed because in most contemporary cultures poetry is "confined to the peripheries of cultural imagination" (Bernstein 43), and the question is whether it is possible to change its status and how. Maybe it is also a reaction to an interesting phenomenon in American poetry, discussed by Paul Hoover, which will be important in my own discussion of the post-Yugoslav poetry cultures. In his essay "New Modernism" Hoover explains how at some point during the 1990s the more conservative poets began to negotiate "with language poetry and the [John] Ashbery influence. Due to [Jorie] Graham's presence and visiting writers such as Michael Palmer and Leslie Scalapino who have been in residence, experimental poetics is now being practiced by some of the students at the University of Iowa Writers Workshops. This may signal assimilation of innovative values by the wider literary culture" (138).

Experimental Poetry and the Post-Yugoslav Poetry Cultures

At the beginning of my discussion of the post-Yugoslav poetry cultures, I will posit these so-called small countries at the semi-periphery of the world system, which means that global trends always reach them with some delay. For various reasons, these cultures generally find it more difficult to admit experimental poetry into their national canons as an important value and are usually unable to form parallel canons. The waning of experimentation in the poetry cultures of the socialist Yugoslavia began during the 1980s and experimentation almost disappeared from Yugoslav poetry by the early 1990s. There were different kinds of postmodern retro-garde and/or reactionary anti-modernism, especially in Serbian poetry. In its metastasis of the 1990s, the perceived threat to the nation directed it toward Orthodox Christianity as the basis of Serbia as a post-socialist nation and to Byzantium as the projected place of its spiritual origin. In this context, a number of Serbian poets constructed the discursive position of the wise man, empowered to tell the Truth to the nation and summon it to a holy war for its salvation. Similar positions were constructed for women poets, such as the shepherdess, the good fairy, the devout bride, and sometimes also the female warrior, always subjected to the male heroic patriarchal order (Đurić, *Politika* 168–169). These conservative models of poetry remained absolutely dominant for years. During the 1980s, Yugoslav poetry cultures followed the general European postmodernist trend of returning to earlier forms of poetry devices. With the breakup of socialist, multicultural Yugoslavia, this re-traditionalization of poetry played a part in the construction of the new post-socialist and post-Yugoslav mono-national cultural identities. This was a process of nationalization in the field of poetry, whereby poets and critics alike revalorized traditional genres and national themes. This process was most pronounced in Bosnia and Herzegovina, where, as Damir Arsenijević notes in his study *Forgotten Future: The Politics of Poetry in Bosnia and Herzegovina*: “the promoters of the re-ethnization in the field of cultural production appropriated and refashioned historical facts and myths, offering an ideological mystification of social antagonism in which they function as symptoms of subjugation and oppression of their individual ethnic group” (73).

The gradual stabilization of new post-Yugoslav societies and their opening up to neoliberal models in politics and economy have made an impact on the dominant models in poetry as well. But it is interesting to note that in Slovenia, the new generation of poets who began to appear around 1990, when Slovenia became an independent country, turned to moderately emancipated poetry forms. By “emancipated” I mean that they more

or less rejected traditional devices such as rhyme and meter and did not restrict themselves to their local traditions, especially religious and national myths, when choosing their topics. As Darja Pavlič has noted, “there are few pure lyrics in the sense of direct presentation of the inner world, and there are practically no language experiments. The lyric subject constructs its identity by telling a story that can be more or less trenchant.” (167)

Thanks to the continual development of experimentation in American poetry and its assimilation among its various poetry communities, many poetry cultures across the world have embraced experimentalism, albeit in hybrid forms and to various degrees, as the globally dominant model.

Why are experimental practices impossible in the post-Yugoslav region as a continuous practice? I suppose that the idea of national identity is an important topic here, especially following the violent breakup of Yugoslavia and establishment of its successor states as independent nations in its wake. The new national cultures and their discourses of literary criticism have sought to delimit the possible ranges of their new *national* poetics. Croatian poet and artist Vlado Martek refers to this problem when he talks in a conversation about his retreat from poetry into the visual arts. Martek argues that visual signs can be communicated more directly than verbal signs, especially because poetry has been saddled with the heavy burden of carrying the torch of national identity, which is severely restricting. So during the 1980s, most Yugoslav experimental poets stopped experimenting and those who did not abandon writing poetry altogether started writing more acceptable and more traditional poetry. It is also interesting that the institution of national poetry or poetry as an ideological cultural apparatus (Sinfield 30), with its many power devices, has tried to portray poetry as an anti-intellectual field, as opposed to Theory as the field of intellectual debate. Or, we might say that most interpretations of poetry based on poststructuralism and later theories, which are supposed to be crucially anti-essentialist and anti-humanist, value poetry in most regional critical discourses as Theory’s *other*. One might say that poetry is constructed as an *other* that preserves *humanism* as an essential but lost value.¹ It is as if it had disappeared from general culture and the task of art, and especially of poetry, were to preserve it. In this regard, post-Yugoslav poetry cultures poets may choose between four possible discursive positions. The first position is that of a “talented genius”, who has no knowledge but only creative intuition. The second position is that of poets who are well-educated and self-aware artists, but who never explicitly expose themselves in this light, because the ideology of mainstream poetry rejects self-awareness and intellectualism as dangerous for genuine artistic creativity. The third position is occupied by poets

who double up as critics. They are part of the mainstream poetry scene insofar as they write poems that are hostile toward any intellectualism in poetry, while, on the other side, they write extremely intellectual criticism. Poets who occupy the fourth position, which was until recently unique for a group of Belgrade poets gathered in the Association for Women's Initiative (AWIN), are those who are active in the extremely intellectualized field of poetry, blurring the difference between poetry and theory. This position was built in relation to language poetry as a global model (Đurić, *Politika* 112–113).

It should be noted that over the past few years the national poetry scenes in the post-Yugoslav area have changed dramatically. This is especially the case in Serbia and Montenegro, whose respective canons in poetry were not previously constructed as predominantly modernist, and to a lesser extent in other newly formed states: Slovenia, Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Macedonia, and we might also add Kosovo as the latest country of the former Yugoslavia to gain independence. Although we could say that these post-Yugoslav national poetries have different and specific histories as well as different social micro-contexts, they are mostly not developing in a vacuum of locally closed cultures, bounded by their national borders. Whether we wish to argue that during late socialism Yugoslav poetry was produced in a unified, multicultural, and socialist Yugoslavia, without much regard for its internal borders, or that each Socialist Republic had a poetry and language of its own, Yugoslav poetry/poetries were always somehow related to the dominant (global) hegemonic trends in poetry. In the age of globalization, we may speak of porous national borders – state, cultural, as well as linguistic – because poetry and new trends in it are easily and immediately available and globally distributed on the Internet, at a time when English functions as the world's *lingua franca* (Đurić, “Globalni” 38). Before the Internet, global poetry models traveled thanks to mediators, usually translators, who were in most cases also poets and found ways to obtain books and magazines and translate poems (in socialism this was not always easy to do), functioning as mediators between different national poetry cultures and languages. The other important fact is that poets nowadays travel globally more than ever and participate in numerous local, regional, and international poetry readings, residencies, and other events, so that different poetry models are now exchanged more than ever before. With all of that in mind, we might note two dominant paradigms in writing poetry in the post-Yugoslav poetry cultures. The first of these is *realism*, which manifests itself in two ways. First, there is straightforward narration, i.e., poems written in free verse that deal with everyday reality, modeled after what is in the US

typically called the workshop poem. The other typical manifestation of this realism follows the New York School's "I do this, I do that" poems. As for the other dominant paradigm, I might call it *hybrid poetry*, whose model may be found in *American Hybrid*, an anthology co-edited by Cole Swensen and David St. John. Swensen writes: "Hybrid poems often honor the avant-garde mandate to renew the forms and extend the boundaries of poetry ... while also remaining committed to the emotional spectra of lived experience" (xxi).

While in the context of US poetry, some poets would find this model problematic, in the context of post-Yugoslav cultures, especially for those writing in Serbia, this model might be regarded as one that opens the field (to use Robert Duncan's phrase) and emancipates it.

I will now turn to the critical discourse of hybrid poems developed in the US. In his essay "Grammar Trouble" Brian Reed treats the hybrid approaches, "which blend trends from accessible lyricism to linguistic exploration", calling them "new consensus verse". This position declares that "the late twentieth-century fractions divide between 'mainstream' and 'oppositional poetics' is now obsolete" (Reed 134). Reed points to another ideological position implied in this practice: "passé are both egocentric iconoclasm of the vanguardists and the narrowness and nostalgia of the traditionalists" (134). Explaining the term "elliptical poetry", coined by Stephen Burt, Craig Dworkin writes in his "Hypermnesia" about the context of such syncretism, "with its attempt to render avant-garde techniques subservient to 'traditional lyric goals'" (80). Dworkin argues that "[e]clipse was meant to feel intransigent, a repudiation of the secret peace treaty seemingly signed between 'lyric tradition' and 'language poetry'" (80). But, Dworkin notes, even the most minor technologies are never just stylistic ornaments simply interchangeable with some other surface veneer. Formal devices constitute part of the deep structure of a text, inseparable from any consideration of thematic content. To understand this means to lay bare the ideologies, rather than ignore the historical dimensions of all linguistic forms (80).

It is interesting to mention that the Belgrade-based e-magazine *Agon* has published Serbian translations of texts by American conceptual poets and that Kenneth Goldsmith visited Zagreb last year (2013) and presented his work at Mama. And I hope that this kind of practice will further develop in our region. In Slovenia there are poet-artists who work in the domain of new media poetry, but their work exists in a kind of isolation in their own culture.

My thesis is that in so-called small cultures, experimental practice could be a kind of "safe place", outside of mainstream poetry. In this context, I

might mention Vlado Martek and AWIn once again. As an experimental poet and artist, Martek has pursued his work in poetry for decades on the Croatian conceptual/post-conceptual art scene. His work occupies a border area between art and poetry. As a conceptual artist, in poetry he works with ideas concerning poetry (and art), exploring them in different kinds of materials and events. His usual media are words and drawings, and their possible relations. His poetry includes objects, maps, agitations, open-air performances and interventions, he uses photography, etc. His work is micro-political in two chief ways. One is that he deals with the politics of poetic/artistic forms: questioning first of all the borders of the field of poetry, broadening them in ways that mainstream poetry does not permit. He leaves words and returns to them, using objects and working with the ideas of what is and what could be poetry. He also questions local politics and the dominant ideologies of the society he inhabits, whether socialist or now post-socialist, always with a critical stance toward the geopolitical powers operative in the contemporary global world (Đurić, "Vlado").

AWIn was a group of feminist poets gathering in Belgrade between 1996 and 2006. Their "safe space" was the feminist antiwar Belgrade scene, far away from mainstream poetry. They started with a model that could be called hybrid poetry, experimented with the lyrical and experimental in the manner of the New York School or Beat Generation, but after 2004 they based their experimentation on the experiences of the European avant-garde, from the Italian futurists, Russian cubo-futurists, Yugoslavian Zenitists, to concretism and the impulse of American language poetry. They also worked in performance poetry, reading together at a number of occasions (Đurić, *Politika*).

Conclusion: Poetry Experiments at the Semi-periphery

One should bear in mind the recent notions of multiple modernities and alter-modernism, the idea that modernism was not a single or exclusively Western phenomenon. Similarly, in "Art History after Globalization", Kobena Mercer writes: "the attention that the multiple modernities thesis gives to complex dynamics of structure and agency shows that the process of modernization-as-westernization rarely resulted in a fully achieved 'finished' state of colonial subjectification because it was constantly made ambivalent by the generative agonism of power and resistance" (237). Mercer also writes that "modernity is a mode of living that has taken root in many traditions, including ones often considered antithetical to it." It is important to point to the idea of hybridization as a response of art to these problems.

But the state of affairs at the semi-periphery is more complicated. According to Belgrade-based feminist sociologist Marina Blagojević, the semi-periphery is positioned in between the center and periphery; it is itself a kind of hybrid, in-between, unstable, in relation to the core, in a “condition of being different but not different enough, and in relation to the periphery in the state of being different but not being similar enough. So another term for the avant-garde at the semi-periphery might be “alter-avant-garde”, in the sense that it is too similar to the avant-garde practices of the core countries to be distinctive enough and the capital of the cultural contexts where it comes from is too small to be noticed on the global scale as powerful, important, or influential. But the trends of globalizing modernism – and I hope that soon those trends will be shared by globalizing avant-gardes as well, not only the historical avant-gardes but also the avant-gardes of the mid-20th century and the later ones – will posit these semi-peripheral alter-avant-gardes on the global map, as culturally distinctive and specific in relation to similar examples from the core and peripheral countries alike. Also, I hope that this process will make experimental, innovative, radical, avant-garde contemporary poetry not just a thinkable, but a regular practice.

NOTE

¹ Here I might mention Bernstein’s discussion of humanism. In the US context, Bernstein explains that “[o]n the level of mass culture, humanist values emphasize mimesis of human presence and conventional modes of ‘realistic’ representation”, whereas “[o]n the level of high culture, humanist ideology works to maintain control of those free-floating value sectors not determined by market dominance” (86).

BIBLIOGRAPHY

- Arsenijević, Damir. *Forgotten Future: The Politics of Poetry in Bosnia and Herzegovina*. Baden-Baden: Nomos, 2010.
- Bernstein, Charles. *Attack of the Difficult Poems: Essays and Inventions*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Blagojević, Marina. *Knowledge Production at the Semiperiphery: A Gender Perspective*. Belgrade: Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, 2009.
- Bray, Joe, Alison Gibbons, and Brian McHale. “Introduction.” *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Eds. Joe Bray, Alison Gibbons, and Brian McHale. New York: Routledge, 2012.
- Davidson, Michael. *On the Outskirts of Form: Practicing Cultural Poetics*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2011.
- Đurić, Dubravka. “Globalni poetski pejzaži u lokalnom kontekstu: Pogled na srpsku poeziju iz paradigme metodološkog kosmopolitizma.” *Prosjeta* 109 (2012): 37–44.

- — —. *Politika poezije: Tranzicija i pesnički eksperiment*. Belgrade: Ažin, 2010.
- — —. “Vlado Martek: Elementarni procesi u poeziji i redefinisano polje poezije.” *Vlado Martek: Konceptualistička poezija (1975–1983)*. Zagreb: MSU, 2010. 5–20. <<https://jacket2.org/commentary/elementary-processes-poetry-redefining-field-vlado-martek-croatian-conceptual-poetry-1970>>.
- Dworkin, Craig. “Hypermnesis.” *Boundary 2* 36.3 (2009): 77–95.
- Epstein, Andrew. “Found Poetry, ‘Uncreative Writing’, and the Art of Appropriation.” *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Eds. Joe Bray, Alison Gibbons, and Brian McHale. New York: Routledge, 2012. 310–322.
- Hoover, Paul. *Fables of Representation: Essays*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2004.
- Mercer, Kobena. “Art History after Globalization: Formations of the Colonial Modern.” *Colonial Modern: Aesthetics of the Past Rebellions for the Future*. Eds. Tom Avermaete, Serhat Karakayali, and Marion von Ostern. London: Black Dog, 2010. 233–242.
- O’Sullivan, Maggie (ed.). *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & the UK*. London: Reality Street Editions, 1996.
- Pavlič, Darja. “Contextualizing Contemporary Slovenian Lyric Poetry within Literary History.” *Slovene Studies: Journal for Slovene Studies* 31.2 (2009): 161–170.
- Perloff, Marjorie. *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- — —. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. New York: Cambridge University Press, 1985.
- — —. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- — —. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Reed, Brian. “Grammar Trouble.” *Boundary 2* 36.3 (2009): 133–158.
- Sinfield, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. London: Continuum, 2004.
- Sloan, Mary Margaret (ed.). *Moving Borders: Three Decades of Innovative Writing by Women*. Jersey City, NJ: Talisman House Publishers, 1998.
- Spahr, Juliana. “Introduction.” *American Women Poets in the 21st Century: Where Lyric Meets Language*. Eds. Claudia Rankine and Juliana Spahr. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2002. 1–15.
- Swensen, Cole. “Introduction.” *American Hybrid: A Norton Anthology of New Poetry*. Eds. Cole Swensen and David St. John. New York: W.W. Norton, 2009. xvii–xxvi.
- Vandeborg, Susan. *Paratextual Communities: American Avant-garde Poetry since 1950*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001.

Sodobne eksperimentalne pesniške prakse središča in pol-obrobja: ameriške in postjugoslovanske pesniške kulture

Ključne besede: eksperimentalna poezija / avantgardna poezija / hibridna poezija / ameriška kultura / postjugoslovanska kultura / novi mediji

Izhodišče članka je definicija eksperimentalne, inovativne, avantgardne poezije v ameriških pesniških kulturah. Avtorica pokaže na transformacijo področja, kjer svetovni splet in novi mediji kot nova dejstva v okolju povzročajo spremembe pri nastajanju sodobne poezije. Opozori tudi na dejstvo, da se v ameriški poeziji pojmovanje pesniškega eksperimenta razteza od performansov na računalniškem zaslonu do performansov v živo, ki postajajo čedalje pomembnejši dogodki. Drugi pomemben fenomen ameriške poezije je hibridna pesem, za katero avtorica meni, da je vplivala na različne pesniške kulture v svetu, tudi na postjugoslovanske. Pojem hibridna pesem se nanaša na dejstvo, da so konservativnejše mainstream poezije v ZDA vsrkale različne plati radikalizma, od newyorške šole in beat poezije do jezikovne poezije (language poetry). Avtorica opozarja na kritičen odnos do hibridnih pesmi znotraj radikalnega ameriškega pesniškega prizorišča.

Med orisom jugoslovanskih in postjugoslovanskih poezij članek zatrjuje, da je eksperimentalna pesniška praksa, če je obstajala, na ravni nacionalnega kanona lahko veljala samo kot bolj ali manj pomembna praksa iz preteklosti. Za tako imenovane male kulture bi bilo po eni strani nemogoče zasnovati vzporedne kanone v smislu izraza »druga tradicija«, saj se pri njih eksperiment kaže kot nekaj, kar ne more biti pomembno za sodobno pesniško prakso; po drugi strani pa je fenomen hibridne pesmi čedalje pomembnejši, tako da lokalna postjugoslovanska pesniška prizorišča prakticirajo tri globalno prevladujoče pesniške modele: 1) realizem, kjer je jezik pojmovan kot zgolj inertno sredstvo za posredovanje transparentnega pomena; 2) realizem na način newyorške pesniške šole, ki deluje na način pesnika O' Hara: »Delam to, delam ono,« in 3) model hibridne pesmi, ki kombinira eksperimente, značilne za newyorško pesniško šolo, beatniško poezijo in, nekoliko manj, jezikovno poezijo.

September 2013

The “Experimental” Dilemma

Fiona Sampson

Department of English and Creative Writing, University of Roehampton, Roehampton Lane, London SW15 5PU, UK
fiona.sampson@roehampton.ac.uk

Contemporary poetic traditions define themselves as experimental when they disrupt either realist representation or semantic realism. Some of these experimental poetic traditions date back to the seventeenth century. They have been widely influential across the world, and are now part of the poetic mainstream. Mainstream poetry in other traditions also works to avoid cliché.

Keywords: English poetry / American poetry / poetic tradition / modern poetry / experimental poetry

Always, faced with the topic, I find I want to start by asking what experimental poetry *is*: and by asking what poetry is *not* experimental.

I don't mean to be disingenuous. If we are to measure up to radicalism, something thoroughgoing in us must answer its challenge. Of course, one response to my two questions – addressing both what is and what is not experimental poetry – is that today there exist particular poetic traditions that break the old realistic contract, the “I am a camera” literary project so astutely identified by Christopher Isherwood in *Goodbye to Berlin*. Writing in experimental traditions can break with realist notions of representation or with what we might call grammatical realism – or with both. And so these traditions are what many poets and critics mean when they talk about experimental poetry.

Yet traditions they are. Poetry that goes out of its way to disrupt “realist” representation can be traced back at least as far as the automatic writing prose poems of the Surrealists working in France between the world wars: Max Ernst, Leonora Carrington and David Gascoyne among them. They were being written, in other words, in both English *and French*: important to remember this, when Anglophone Beat poetry was to become so influential just two decades later. *Howl's* Expressionist disruption of what the English poet Henry Reed calls, in a famous second world war poem of army life, “the naming of parts” (49) remains influential today: still echoing among, for example, contemporary writing from Central and South Eastern Europe.

It's easy to see why. Allen Ginsberg's poetics of momentum and scale is tremendously permission-giving. It remains a triumphant rebuff to the more costive, academic traditions of much literary education in particular, as well as of ornamental, Sunday-afternoon verse. Beat poetry's evident orality – on the page the long sentences, the apparently ceaseless enjambments, become indigestible: out loud, breathing vivifies them – and its characteristically cranked-up register proclaim *this poetry is art, not verse*. Its a-metric rhythmic restlessness implies that it has no patience for attending to tradition, the given – anything beyond itself. It suggests imperative. It suggests immediacy. It implies that it is of this very moment.

That “very moment” may mean *now* but it is a “moment” of more than half a century's duration: *Howl* was written in 1955. Here is the Romanian Mircea Cartarescu bringing it into the twenty-first century:

I loved the streets in San Francisco
and Grant street with its bric-à-brac
and huge palm trees and the rorty girls
in the hair salons
(the patrons
were not looking at themselves in mirrors but in colour TVs)
and the American nights, do you still remember, Mircea T.?
near your house and Melissa's, after
all afternoon long we had been watching Sci-Fi films, eaten tacos
and drank Old Style beer
and when we stepped outside the stars overwhelmed us
and the silent planes moving between them
and in your car, the old Ford, the air was frozen
and you took me, through the deserted city, all the way to
Mayflower Residence Hall.
and the Thanksgiving parade and the Halloween one
with the old bankers dressed as clowns and bears
and that boy of Czech origin who was interested in Faulkner
and the petite Korean in the yellow Cambus
and the melancholy of the yellow leaves in Iowa City
and us two, Gabi and I, shopping, for hours
at Target and K-mart and Goodwill
and at the fantastic Mall downtown. (34)

Here is the Jordanian poet Amjad Nasser writing recently in exile in London:

One more night and the silver branches will be full
for the horizon that inclines on my shoulder. One more night
and the Qahtanite will wear a sword of spring fuzz and lead the horse of his de-
sires through marble pillars toward the renaissance of the body
Seduction leans to the north in this wilderness

that is laurelled with the moon’s dew. And the lands – which are in a awe
of copper thunder and ram horns that are painted
with history’s fragrant dust – the lands passionately chant: This is Asia!
And since you come from the evening of technology and species
of indigent creatures, you saw Pleiades gleam over camel humps, and saw drawn
daggers in the fear of wolves glisten like an encounter. (53)

The details differ but the helter-skelter construction is similar. And here
is the Slovenian poet Iztok Osojnik, writing in 2013, providing his own
symbolic vocabulary:

[...] or it is an original glittering language that is not
any of mother tongues
but something between ... between teeth?
there should be a tongue there but it is not, it is a cock
as you report it shockingly. and when I come
it is not in your mouth – though somewhat, metaphorically right there –
but in my other myself in you.
a thin muscle jerked in my cranial condominium
stillness, darkness, Mondsee, schonberg in the stubai alps.
an oetzi, burning stars, emmo kant, me woman you man,
savage but not gentle at all.
negritude
is my compass, aimé césaire, a bisexual antilles’ volcano.
sugarcane is the history, sugarcane
french revolution lost there, sugarcane the
cock, the juicy alternation of Hegel’s spirit and the European *jouissance* bullshit,
the body is alive, not god. my coffee is cold now (78)

It’s neither just the rhythm nor just the vision that marks out this kind
of writing. It’s the rhythm *of* the vision. One of *Howl*’s most seductive
tropes is the way it totalizes experience: “I saw the best minds of my
generation destroyed by madness, starving hysterical naked...” (5) How
much more this shakes and reassures us than if the poem opened, “I saw
some of the best minds of my generation destroyed...”. *Howl* is the poem
as witness or prophecy. It is a *public* poem, very different from the room-
bound, because writing process- bound, automatic doodles of the earlier
generation. In David Gascoyne’s 1936 *Man’s Life is this Meat*:

there is an explosion of geraniums in the ballroom of the hotel
there is an extremely unpleasant odour of decaying meat
arising from the depetalled flower growing out of her ear
her arms are like pieces of sandpaper
or wings of leprous birds in taxis
and when she sings her hair stands on end

and lights itself with a million little lamps like glowworms
you must always write the last two letters of her christian name
upside down with a blue pencil

she was standing at the window clothed only in a ribbon
she was burning the eyes of snails in a candle
she was eating the excrement of dogs and horses
she was writing a letter to the president of france (25-26)

Gascoyne is “taking the line for a walk”, in the phrase of his contemporary, fellow-European Paul Klee. Ginsberg’s stakes appear higher than this, at least in the projected space *beyond* the text: he is proclaiming the Great American Poem.

He isn’t inventing it, though. The seductive rhythm of a totalizing rhetoric – we might even say a totalizing poetics – is first widely heard in Walt Whitman. *Leaves of Grass* was first published in 1855, a whole century before *Howl*. And if Ginsberg was trying to incant one particular generation into identity, the contribution Whitman was making – writing first before the American Civil War, though he was to revise the work for the rest of his life – was to nation-building on a continental scale.

Leaves of Grass is a doxology, co-opting every part of life in that continent for its praise-song to the USA. Only a longer extract, itself a small part of the whole, can remind us of the cumulative sense this listing creates of a sheer scale that grows out of but is more powerful than the sum of its parts. The original doxology, Psalm 148, the *Benedicite* canticle, works in the same way. Its God is great because he is the author of *all* these things:

The pure contralto sings in the organ loft; 255
The carpenter dresses his plank—the tongue of his foreplane whistles its
wild ascending lisp;
The married and unmarried children ride home to their Thanksgiving dinner;
The pilot seizes the king-pin—he heaves down with a strong arm;
The mate stands braced in the whale-boat—lance and harpoon are ready;
The duck-shooter walks by silent and cautious stretches; 260
The deacons are ordain’d with cross’d hands at the altar;
The spinning-girl retreats and advances to the hum of the big wheel;
The farmer stops by the bars, as he walks on a First-day loafe, and looks at
the oats and rye;
The lunatic is carried at last to the asylum, a confirm’d case,
(He will never sleep any more as he did in the cot in his mother’s bed-room;) 265
The jour printer with gray head and gaunt jaws works at his case,
He turns his quid of tobacco, while his eyes blurr with the manuscript;
The malform’d limbs are tied to the surgeon’s table,
What is removed drops horribly in a pail;

The quadron girl is sold at the auction-stand—the drunkard nods by the 270
 bar-room stove;
 The machinist rolls up his sleeves—the policeman travels his beat—the gate-
 keeper marks who pass;
 The young fellow drives the express-wagon—(I love him, though I do not
 know him;)
 The half-breed straps on his light boots to complete in the race;
 The western turkey-shooting draws old and young—some lean on their rif-
 les, some sit on logs,
 Out from the crowd steps the marksman, takes his position, levels his piece; 275
 The groups of newly-come immigrants cover the wharf or levee;
 [...]

And these one and all tend inward to me, and I tend outward to them; 320
 And such as it is to be of these, more or less, I am. (9-10)

We can't know hear, though we can understand, how revolutionary this long-lined free verse must have sounded in the mid-nineteenth century. Its form must have worked just as *Howl's* did in the mid-twentieth: suggesting imperative immediacy, and implying that it was of a “moment” – one that lasted until Ginsberg came along to match it.

And behind Whitman – what? His most obvious predecessor is the eighteenth century English poet Christopher Smart, whose *Jubilate Agno* is as its title suggests another doxology; a call to the created and human worlds, compendiously cited, to “Rejoice in the Lamb” of God:

For I will consider my Cat Jeoffry.
 For he is the servant of the Living God duly and daily serving him.
 For at the first glance of the glory of God in the East he worships in his way.
 For this is done by wreathing his body seven times round with elegant quickness.
 For then he leaps up to catch the musk, which is the blessing of God upon his
 prayer.
 For he rolls upon prank to work it in.
 For having done duty and received blessing he begins to consider himself.
 For this he performs in ten degrees.
 For first he looks upon his forepaws to see if they are clean.
 For secondly he kicks up behind to clear away there.
 For thirdly he works it upon stretch with the forepaws extended.
 For fourthly he sharpens his paws by wood.
 For fifthly he washes himself.
 For sixthly he rolls upon wash.
 For seventhly he fleas himself, that he may not be interrupted upon the beat.
 For eighthly he rubs himself against a post.
 For ninthly he looks up for his instructions.
 For tenthly he goes in quest of food.
 For having consider'd God and himself he will consider his neighbour.

For if he meets another cat he will kiss her in kindness.
For when he takes his prey he plays with it to give it a chance.
For one mouse in seven escapes by his dallying.
For when his day's work is done his business more properly begins.
For he keeps the Lord's watch in the night against the adversary.
For he counteracts the powers of darkness by his electrical skin and glaring eyes.
For he counteracts the Devil, who is death, by brisking about the life.
For in his morning orisons he loves the sun and the sun loves him.
For he is of the tribe of Tiger.

But as C.K. Williams – another long-lined American poet, but the author not of doxologies but of poems of discussion and transformation – says, “Whitman seems never to have heard of Smart” (6) Instead, it is Ginsberg who claims Smart – and does so in order to deny Whitman:

The reason I want to lay Smart on you now is (that) his line is basically the same line I used for Howl. I didn't get the Howl line from Whitman and I didn't get it from Robinson Jeffers or Kenneth Fearing, who are the American precursors of long line, nor from the 19th century British poet Edward Carpenter, who was also as a student of Walt Whitman, writing long lines – but from Christopher Smart.

This is not Ginsberg revealing himself as inauthentic. Instead, in one version of poetics, he is revealing how much of a poet he is. He is, to paraphrase Vachel Lindsay (1879-1931) that un-experimental North American reviver of “singing poetry”, “learning to be a poet by living among poets”. *Singing school*, the term famously appropriated by Seamus Heaney for his Portrait of the Artist in 1975's *North*, is nothing new – and neither is it passé. Ginsberg himself is here *teaching* his poetics to undergraduates. And so Experimental Poetry is widely taught in today's British and American universities, forming new generations of tyro poetry readers and writers.

In Britain, what's taught as “Experimental” includes poetry that doesn't follow the Beat tradition but instead disrupts what we might call grammatical realism. The Cambridge School, centered round Cambridge University and under the leadership of Jeremy Prynne – an exceptionally generous and charismatic *teacher*, by every account – doesn't simply throw off the expectation that it might show, or pretend to show, the world of outer experience as it is: whatever we might take that to mean. It goes further, throwing off the representational expectations we have of language itself. Here, words do not point to anything beyond themselves. Prynne himself writes with a beautiful lyric tone, but it is generally hard to know how and why the words he combines with standard grammatical patterns belong together; and it is the belonging-together of words that grammar,

in standard and non-standard forms, might be said to be *for*: Prynne – whose approach has at times overlapped with that of John Ashbery – is conducting a more thorough-going experiment than the Beat poets:

Under her brow the snowy wing-case
 delivers truly the surprise
 of days which slide under sunlight
 past loose glass in the door
 into the reflection of honour spread
 through the incomplete, the trusted. So
 darkly the stain skips as a livery
 of your pause like an apple pip,
 the baltic loved one who sleeps. (190)

This experiment compels through the richness of its vocabulary (“wing-case”, “brow”, “Baltic”) and the evanescent accompanying sense of a meaning always just escaping ahead of us down the lines. At the same time, therefore, it lacks the fluency and simplicity that goes with a totalizing rhetoric. It introduces complexity instead of simplification: when no word behaves as expected, no word can be taken for granted. It brings the language up close to the reader, placing it *between* the reader and any possible world of experience beyond that language. To have it another way, this poetry brings radical change into the space between the individual and the very language they think in – brings change into the inner world of individual experience – rather than staging it beyond the individual in the shared space of the reading hall. This privacy and this difficulty, both inherent in the Cambridge project, seem the twin indicators of why it has never been a poetic mass movement as Beat poetry of the Fifties and Sixties in effect was. Yet both traditions are interested in themselves *as* experimental: as engaged in the very moment of transformation. As a result, both largely eschew qualitative judgment of the poems that are their outcome – except *in relation to* that transformation.

Here cynics interpose themselves to suggest that an experimental tradition is a contradiction in terms: that only the various founders of these traditions conducted the experiments from which they got their names and that the rest is mere repetition, the work of a motley of followers. It seems to me that the case is more nuanced than this. Every fine poet has imitators, among other hangers-on (critics, students...groupies!). And over the centuries most fine poets have been not so much initiators of some new style as the synthesizers or protagonists of existing, evolving poetics. Originality is not always radical disruption, and radical disruption is not always original.

But here I'm lapsing into what we might call "Beat logic", simplifying and totalizing a complex, various picture. The individual poet still has to make his or her way through poetry into the particular new poem he or she is writing. Old Masters of Modernist thought, like Frederick Nietzsche, Martin Heidegger and the T.S. Eliot of *Little Gidding*, hold that "Every poem an epitaph. And any action /Is a step to the block, to the fire, down the sea's throat /Or to an illegible stone" (221-222). The poem must fail because it is the inert result of thought not "living" thought-in-process itself. But the post-Modern moment understands that even repetition is refreshment. For after all, is there any decent poetry that isn't experimental? Isn't "poetry" the name *for* precisely those texts in which the word slips free of the old realist contract? Forms, like persons, can continue to move even when they *feel* exhausted. Eliot again, that old radical, in *Burnt Norton*:

[...] Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still. [...] (194)

In Britain today, so many different poetics co-exist that it would be hard to detect a hegemony that needs to be challenged. (There *are* hegemonomies, of course, but they tend to coalesce round extra-textual structures and advantages, not as textual ones.) There is free and formal, narrative and lyric, post-modern and iambic, literal and symbolist, loose-limbed and compact, metaphysical and anecdotal verse within the mainstream alone. Also within that mainstream sits the "experimental" tradition that, though it may wish to hold itself apart, operates in conventional ways within and without disrupting that sphere. It colonises particular publishers, has its own critics and advocates, and is the academic and creative specialism of particular university departments. There are even poets, like Gillian Allnutt, whose work bridges the experimental/other category distinction:

Delphinium

the heart, fleet, in its large domain

a grand meaulnes

summer, recalled, a light blue lent sea

of dust and shadow, now, the house

of doubtfulness (14)

Allnut’s touch is light. But each of us who cares about poetry touches the stakes and operations of experiment lightly as we write; perhaps because of a shared anxiety about the distinction between the mechanism and the flight, the technique and the poem. This anxiety is not the exclusive preserve of experimental tradition. The poem is not composed by predictive text, after all, but by some bearing upon on the as-yet unknown – some risk of logic and connection. Isn’t it?

BIBLIOGRAPHY

- Allnut, Gillian. “in her kitchen.” *Poetry Review* 100.3 (2010): 14.
- Cartarescu, Mircea trans. Preda Constantin. “The West.” *Poem* 1.3 (2013): 31-36.
- Eliot, T.S. “Burnt Norton.” *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber (1974). 189-195.
- Eliot, T.S. “Little Gidding.” *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber (1974). 214-223.
- Gascoyne, David. “And the Seventh Dream is the Dream of Isis.” *Collected Poems 1988*. Oxford: Oxford University Press (1988), 25-27.
- Ginsberg, Allen. ““Basic Poetics’ literature class taught May 26 1980 Naropa University”. Web 19th Aug 2013. <https://archive.org/details/Allen_Ginsberg_Basic_Poetics_class_32_May_1980_80P034 >
- – –. “Howl.” *Allen Ginsberg*. Ed. Mark Ford. London: Faber (2008). 5-15.
- Heaney, Seamus. “from “Singing School’.” *New Selected Poems 1966-1987*. London: Faber (1990). 81-91.
- Isherwood, Christopher. *Goodbye to Berlin*. London: Vintage, 1989.
- Nasser, Amjad trans. Fady Joudah. “Eleven Planets for Asia.” *Poem* 1.2 (2013): 53-54.
- Osojnik, Iztok. “Draft Dialogue” *Poem* 1.4 (2013): 78-79.
- Prynne, J.H. “Rich in Vitamin C.” *Poems*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe, 2005.
- Reed, Herbert. “Lessons of the War: 1. Naming of Parts.” Manchester: Carcanet (2007). 49-60.
- Smart, Christopher. “Jubilate Agno.” *Rejoice in the Lamb* comp. Benjamin Britten Op. 30. New York: Boosey and Hawkes, 1943.
- Whitman, Walt. *Leaves of Grass* (1855 Edition). Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Williams, C.K. *On Whitman*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

»Eksperimentalna« dilema

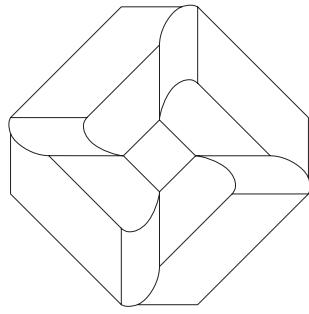
Ključne besede: angleška poezija / ameriška poezija / pesniška tradicija / sodobna poezija / eksperimentalna poezija

Članek govori o sodobni anglofoni poeziji. Sodobne pesniške tradicije sebe opredeljujejo kot eksperimentalne, kadar prelamljajo pravila realistične reprezentacije ali »realistične slovnice«. Nobeden od teh postopkov prelamljanja ni nov. Sporazum o realizmu v književnosti je tako v angleškem kot francoskem verzu razdrl nadrealizem. V ameriškem verzu je mogoče zametke beatniške poezije zaznati v devetnajstem stoletju pri Waltu Whitmanu, v britanskem verzu pa v osemnajstem stoletju pri Christopherju Smartu. V Severni Ameriki in Britaniji John Ashbery in Jeremy Prynne že od petdesetih let naprej uporabljata konvencionalne slovnične konstrukcije, zato da na »nesmiselne načine« **povezujeta konvencionalne besede.**

Omenjene eksperimentalne tradicije proizvajajo tako dela, ki so zgolj neke vrste izpeljave predhodnih del, kot tudi takšna, ki s tradicijo učinkovito prelamljajo ali pa so učinkovita glede na kakšno drugo pesniško merilo. Delujejo na enak način kakor druge sodobne pesniške tradicije. Te porajajo dela, ki so zgolj izpeljave in različice predhodnih del, kakor tudi izvorna dela. Tudi te tradicije, podobno kot eksperimentalne, so vključene v glavni tok sodobne poezije. Določene so z razporeditvijo finančnih sredstev, kritično pozornostjo in zmožnostjo, da se reproducirajo kot predmeti univerzitetnega poučevanja in učenja.

December 2013

Kritike



Vzhodno-zahodne študije

Róbert Gáfrik: *Od významu k emóciám. Úvaha o prínose sanskritskej literárnej teórie do diskurzu literárnej vedy.* (Od pomena k emocijam. Razmislek o prispevku sanskrtske literarne teorije k diskurzu literarne vede).

Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2012. 116 str.

Miloš Zelenka

Department of Areal Cultures, Faculty of Central European Studies, Constantine the Philosopher University in Nitra, Dražovska 4, 949 00 Nitra
zelenka.milos@centrum.cz

Vzhodno-zahodne študije (East-West Studies) sodijo, kot je med drugim pokazal 20. mednarodni kongres ICLA/AILC v Parizu julija 2013, med najbolj zanimive in produktivne vrste sodobne komparativistike, ki se povezujejo s teorijo medkulturnosti. Te raziskave naj bi po mnenju Earla Minerja, enega glavnih pobudnikov te usmeritve, vodile k dojetju kulturnih različnosti ali osvetlitvi »drugačnosti« tistih literarnih tradicij in poetik, med katerimi obstaja empirično dokazljiva razlika, ki izhaja npr. iz geografske (kontinentalne) oddaljenosti. Tu ne gre za popisovanje genetskih kontaktov ali tipoloških zvez, ampak za oblikovanje teoretičnega diskurza, ki omogoča splošno veljavne izreke, ki bi dekonstruirali aksiome zahodne (evropsko-ameriške) literarne vede. **Vendar boj proti »centrizmom«,** o katerih sta že v devetdesetih letih prejšnjega stoletja govorila Dionýz Ďurišin ali Edward Said, paradokсно predpostavlja sistematično izpodbijanje recepcijsko-komunikacijskih konceptov, po katerih mora sprejemnik pojave, ki prihajajo iz »tuj« kulture, strukturno transformirati, torej prevajati v svoje kode, da bi jih lahko razumel. Če do tega »preseka« ne pride, eksotično obvelja za nerazvito, ostaja nedostopno in kot orodje samospoznanja za sprejemnika izgublja vsakršen smisel. Na ta način je dojemala »barbarsko okolje« antična civilizacija, pozneje pa tudi Evropa, ki je kot kolonialna sila tako gledala na Japonsko in Daljni vzhod.

Metodološko izhodišče za vzhodno-zahodne študije je v resnici epistemološka legalizacija principa medkulturnosti, tj. zavestno dojetje tujega kot načelno »različnega« in s tem – namesto samopotrjevanja – tudi relativizacija lastne evropske tradicije, na primer poetike. Že Miner je opozarjal, da je evropska poetika aristotelskega tipa, temelječa na naraciji in mimezis, dajala prednost drami in tragediji, medtem ko je bila najstarejša evropska književnost pogosto prozna, tako da se slovstvo, ki

je zraslo iz dediščine grško-rimske omike, ni skladalo s teoretičnimi predstavami. Lirična ekspresivnost vzhodnoazijske poetike, ki je tradicionalno favorizirala poezijo, je bila interpretirana kot estetsko in vrednostno odstopanje od realistične osnove mimesis. Je torej sploh možno primerjati neprimerljivo in odkriti skupno komunikacijsko platformo, denimo prek primerjave morfologije, skladnje, žanrov, jezikovnih struktur in kodov? Nezanimanje evropske kulture za vzhodne književnosti je poskusil Miner premagati z oblikovanjem novih kriterijev medkulturne »primerljivosti« in s predpostavko, da za medkulturne raziskave ni obvezen obstoj genetskega kontakta: »Recepcija je možna brez vpliva in vpliv brez recepcije.« (»Medzikultúrne« 202) Ti kriteriji so: 1. »dokazilo drugačnosti« (pojave ene kulture se da uporabljati za pojasnitev manj znanih pojavov druge kulture ne glede na njuno medsebojno različnost ali podobnost); 2. »raziskovanje funkcij« (upoštevanje dejstva, da različni žanri lahko opravljajo analogne funkcije) in 3. »razodetje različnosti kultur« na podlagi morfološkega principa (npr. oblikovne soizmerljivosti). Miner v tej zvezi trdi, da se »znotraj svetovnega sistema neprisotnosti nadomeščajo s prisotnostmi v drugih zvezah.« (»Medzikultúrne« 216) Podobno je španski komparativist Claudio Guillén pri določanju predmeta in kriterijev medkulturnih odnosov med Zahodom in Vzhodom poudarjal, da je kljub objektivnim težavam treba upoštevati dejstvo, da gre za logično in potrebno težnjo, ki »je obstajala dolga leta in ki si želi obstajati naprej«, (14) pa čeprav so poskuse dialoga pogosto oteževali miti in nerazumevanje, predvsem z zahodne strani. Metodološko izhodišče morajo zato postati tako natančno poimenovanje in določitev zahodne in vzhodne kulture kakor tudi zajetje vidnih in teže berljivih procesov, ki potekajo med različnimi fenomeni. Poudariti je torej treba morfem »med«, ki konotira ne le realni kulturno-zgodovinski prostor, ampak predvsem semiotično mrežo intertekstualnih in znotrajbesedilnih transferjev, ki obsegajo tudi »nepresečne« analogije in različnosti.

V zadnjem času se v češki in slovaški literarni vedi vrstijo študije, ki se na različne načine ukvarjajo s teorijo medkulturnosti (O. Král, M. C. Putna, L. Plesník idr.), pa tudi z drugimi primerjalnimi koncepcijami, kot so prevodoslovje, postkolonialna teorija in študije spola ter feminizem. Za ta besedila so značilni nekakšna »ljubeznivost« do domačega konteksta, »prevodnost« in subjektivizem, ki izhajajo iz naravnega prizadevanja, da bi fenomene orientalskih kultur s stališča medkulturnosti recepcijsko modificirali za potrebe domačega okolja; v bistvu pa je pri tem umanjalo dejansko primerjalno razmišljanje oziroma metodologija, ki bi po navdihu medkulturnih študij z občutkom upoštevala epistemološko stališče moderne primerjalne književnosti kot pomensko in terminološko odprtega

horizonta, kot diskusije različnih kultur o družbenih vprašanih globalnega sveta. Pomanjkanje primerjalnega »čuta« pa zagotovo ne moremo očitati razmeroma tanki monografiji slovaškega germanista in komparativista Róberta Gáfrika *Od pomena k emocijam: Razmislek o prispevku sanskrtske literarne teorije k diskurzu literarne vede*. Ta knjiga ima ne samo informativno vrednost, ampak tudi pomembne teoretične konsekvence. Gáfrik v šestih poglavjih pregledno povzema pretekli in aktualni dialog med Vzhodom in Zahodom na področju literarne vede, hkrati pa rekapitulira znanstveno-teoretične tradicije, ki so geografsko in genetično povezane z Indijo ter razvojno neodvisne od zahodnega konteksta. Poudarek je na sanskrtski literarni teoriji, ki velja ne le na azijski celini, ampak tudi v indijskem kulturnem okviru za eno najstarejših, recepcijsko najbolj razširjenih in tudi metodološko najbolj razvitih.

V prvem poglavju (*Namesto uvoda... Literarna veda v globalnem svetu*, str. 7–16) Gáfrik razmišlja o ključnih pojmi, na primer o književnosti oziroma svetovni književnosti, in pravilno opozarja na pojmovno »gibljivost« in mnogopomenskost, ki sta se izrazili prav v dobi multikulturalizma po drugi svetovni vojni. Lahko bi se zdelo, da je multikulturno koncepcijo, ki temelji na dojemanju diverzitete, namensko ustvaril zahodni svet, da bi lahko bolje obvladoval vzhodne »barbare«, vendar pa na drugi strani kulturni relativizem lahko spodkoplje evropsko hegemonijo in spodnese dominantnost zahodnih »racionalističnih« teorij, ki od Aristotela in Platona častijo kategorije »pomena« ali »užitka«. Gáfrik na primeru teleološko usmerjene evropocentrične recepcije Džajadérove *Gítagóvinde* (12. stol. n. št.), ki je kot eno prvih besedil sanskrtskega slovstva prišla v Anglijo in Nemčijo (kjer jo je občudoval Goethe), prikazuje, da komparativna poetika sanskrtskega slovstva daje prednost emocionalni strani literarnega dela, tj. doživljajskim fenomenom intuicije in opazovanja kot osnovnega orodja analize besedila. Teoretski viri Gáfrikovih refleksij so Miner, Đurišin (njegova teorija medliterarnosti kot metodologije zgodovine svetovne književnosti) in Patrick Colm Hogan. Slednji ločuje štiri pristope k primerjalnemu študiju svetovnih literarnih tradicij (vpliv ene tradicije na drugo, medsebojne razlike, univerzalije v kulturno različnih diskurzih, prizadevanje za sintezo v obliki transkulturne literarne vede). Gáfrik, ki izhaja iz omenjene transkulturne koncepcije, se sprašuje o prispevku sanskrtske poetike k teoriji zgodovine svetovne književnosti in odkriva presečišča denimo v skupnem zanimanju za raziskovanje literarnih emocij (v današnji zahodni kognitivni vedi) ali v iskanju povezave med emocionalističnim strukturalizmom staroindijskih teorij, ki se podobno kot bolj znani formalistično-strukturalni koncepti ukvarjajo z identifikacijo in obravnavo žanra, s stilom ali z deskripcijo literarnega jezika na fonetično-fonoloških ravneh.

Drugo poglavje (*Kulturnozgodovinska prologomena: odgovor Wilhelma Halbfassa na kritiko orientalizma Edwarda Saída*, str. 17–27) povzema polemiko med ameriškim komparativistom palestinskega porekla Saidom in nemškim indologom Halbfassom o možnih pristopih k modelu medkulturne komunikacije med Vzhodom in Zahodom. Said v knjigi *Culture and Imperialism* (1993) zatrjuje, da je bil raziskovalski pogled Zahoda na vzhodni svet tradicionalno obremenjen z načrtom imperialnega obvladovanja, Halbfass – poenostavljeno povedano – pa dopušča možnost dialoga med Vzhodom (npr. Indijo) in Evropo, kritiko orientalizma pa ima za podaljševanje in implicitno modifikacijo zahodnega mišljenja, ki noče dopustiti drugačnega filozofskega konteksta. Gáfrik pravilno ugotavlja, da je za Saída Orient predmet študijev, ne pa sporazumevajoči se in tolerantni partner, medtem ko Halbfass pod vplivom Gadamerjeve hermenevtike episteme in legalizacije oblasti ne povezuje s kritičnim razumevanjem raziskovanega. Dodamo lahko, da je Halbfassov pristop manj ideološko **spekulativen, je ozko zgodovinski in filološko zasidran v svoji stroki**, bolj zastavlja vprašanja, kot enostransko in abstraktno generalizira; predvsem pa medkulturno ocenjuje, s čim bi Indija lahko prispevala k novemu formiranju evropske identitete.

V naslednjem poglavju (*Premišljevanje o književnosti v Indiji*, str. 28–46) Gáfrik kritično **rekonstruira terminološki in vrednostni okvir indijske literarne vede**, katere bistvo povezuje s sanskrtsko poetiko, ki temelji na evokaciji čutnih zaznavanj kot emotivnega in domišljjskega prodora v »dušo« slovstvenega dela (tudi tu se s književnostjo, dojeto kot povezava »besede in pomena«, razume predvsem množica slovstvenih stvaritev). Sanskrtska literarna teorija se je v svojem zgodovinskem razvoju, trajajočem več kot dva tisoč let, podobno kot zahodni sistemi osredotočila na vprašanja bistva umetnosti, na definicije, funkcije in posamezne sestavine knjižnega dela, na gledališče in na pesniške figure. Vrednost dela izhaja iz njegove sposobnosti, da s svojimi raznolikimi sestavinami priključuje **čustvena razpoloženja**, imenovana »rasa« (npr. jok, sram, drget ipd.). Vendar gre za literarne emocije, ki dejanski svet le prikazujejo in posredno ilustrirajo. Škoda, da Gáfrik **ne posveti več pozornosti problemu, zakaj poskus indijskih anglistov**, da bi aplicirali sanskrtske poetike in teorijo »rase«, ni uspel pri analizi svetovne književnosti. Glavni vzrok je verjetno v dejstvu, da je kanon svetovne književnosti kot produkt zahodne civilizacije izpeljan iz aristotelske tradicije, iz drugačne poetike, zato teorija literarnih zvrsti v medkulturni diskusiji ne more voditi do formiranja objektivnega okvira za primerjanje tipološko in kontinentalno različnih kultur.

Z vprašanjem komparacije poetik prek literarnih žanrov in zvrsti se ukvarja četrto poglavje (*Sanskrtska literarna teorija in komparativna poetika*, str. 47–63), v katerem Gáfrik navaja teoretične refleksije raznolikih

komparativnih estetik in poetik (A. K. Coomaraswamy, K. Ch. Pandey, R. Étiemble, Z. Konstantinović, D. H. H. Ingalls in drugi), od katerih najbolj ceni Minerjevo *Comparative Poetics* (1990) kot razmeroma posrečen poskus konstituiranja medkulturne teorije literature. Lahko se strinjamo z mnenjem, da je primerjalni študij zgodovinsko nepovezanih tradicij bolj ploden na teoretični, kot na praktični ravni. Po Minerju se zahodna poetika komunikacijsko ne prekriva z vzhodno čustveno-ekspresivno poetiko, izhajajočo iz lirike. Vendar Gáfrík določen prav priznava tudi Minerjevima kritikoma Anthonyju Tatlowu in Cesarju Domínguezu, ki opozarjata na omejitve literarnih zvrsti kot analognega strukturnega principa in komunikacijskega konteksta.

V petem poglavju (*Sanskertska literarna teorija in pojem svetovna književnost*, str. 64–79) Gáfrík analizira medsebojno zvezo obeh fenomenov in opozarja na utemeljitelsko vlogo **Đurišina, ki je od zgodovinske poetike in genologije Aleksandra N. Veselovskega in Viktorja M. Žirmunskega** prispel do teorije medliterarnosti kot podlage za pisanje zgodovine svetovne književnosti. Hkrati se približuje temeljnemu projektu švedskih komparativistov, ki v štirih zvezkih *Literary History: Towards a Global Perspective* (2006) analizira adekvatne pristope in metode za globalno zgodovino književnosti. V ta namen je bilo treba ponovno definirati bistvo književnosti in določiti njene prvine ali funkcije, ki bi jih upoštevali pri medkulturnih raziskavah. Poleg te raziskovalne usmeritve so se švedski komparativisti (predvsem Anders Pettersson) osredotočili na vprašanje žanrov in na transkulturno komunikacijo med Zahodom in ostalimi kulturnimi tradicijami v 19. in 20. stoletju. Toda komparacija različnih diskurzov vodi po njihovem mnenju do ugotovitve, da obstajajo načelne razlike v določitvi estetske vrednosti ali v dojemanju bistva književnosti. Medtem ko denimo zahodni strukturalizem dojema vrednost kot giblivo in dinamično, potencialno obstoječi sistem norm, ki nastaja v interakciji z bralcem in s socialnim kontekstom, v vzhodni tradiciji vrednost kot konkretizacija človeških emocij ni podvržena časovni determiniranosti.

Teoretski povzetek je moč najti v zaključnem poglavju *Sanskertska literarna teorija in kognitivna literarna veda* (str. 80–99), ki opisuje medsebojne zveze med zahodnim in indijskim diskurzom prav na območju emocij, ki igrajo pomembno vlogo v kognitivni psihologiji, nevroznanosti in kognitivni poetiki. Kot je znano, ta izhaja iz neposrednega doživetja pri dojemanju slovstvenih besedil, tj. med emotivnim branjem. Po Gáfríku kljub vsestranskemu značaju literarne vede bistvo dialoga ni v aplikaciji konkretnega koncepta, marveč zasnova lastne literarnovedne teorije emocij, ki bi denimo raziskovala čustva in svet mišljenja literarnih likov ali bralsko identifikacijo na ravni sižerja ali likov. Do določene mere se tu ponuja primerja-

va s specifično kategorijo t. i. emocionalnega patosa (kot slikovitega načina doživljanja osnovnih človeških aktivnosti v literarnem kontekstu v zvezi s t. i. značajem), ki ga je ustvarila ruska sociološka literarna veda v tridesetih in štiridesetih letih prejšnjega stoletja (N. P. Sakulin, G. N. Pospelov) in ki so ga pozneje strukturalisti kritizirali kot neadekvatno tematizacijo subjekta v umetnosti. Prav v sanskrtski literarni teoriji pa je identifikacija z dogajanjem ali liki sprejeta kot izraz emocij, ne glede na dejstvo, da vzhodna filozofija izhaja iz zavestnega premagovanja individualnega »jaza«.

Gáfríkova monografija, ki izhaja iz najboljših tradicij slovaške oziroma češko-slovaške primerjalne književnosti, z občutkom ocenjuje prispevek sanskrtske poetike k zahodnemu mišljenju. Njena zasluga ni v prizadevanju za univerzalno transkulturno literarno vedo ali obvezujoči model komunikacije, ampak v osvetlitvi teoretičnih diskusij, ki so potekale na prelomu 20. in 21. stoletja predvsem v neslovanski literarni vedi. Morda bi lahko omenil ali ocenil še temeljno monografijo ruskega orientalista Nikolaja I. Konrada *Západ i Vostok* (1966), ki je izšla v češkem prevodu leta 1973 pod naslovom *Západ a Východ*. Že obsežni seznam strokovne literature kaže, da Gáfríkova knjiga presega raven priročnika in je izhodišče za nadaljnje raziskovanje. Cenimo predvsem avtorjevo zadržanost oziroma zdravo konservativnost pri ocenjevanju terminov ali kategorij sanskrtske poetike z vidika kompatibilnosti z zahodno vedo. Za domače evropocentrično mišljenje ima verjetno največji pomen raziskovanje literarnih emocij na ozadju kognitivne filozofije in psihologije in v zvezi z iskanjem stičišč medkulturnega dialoga. Gáfrík z zajetjem komparativnega okvira obstoječega dialoga oživlja teoretične refleksije, ki kažejo na potrebo, da bi tudi v kontekstu zahodne literarne vede prevrednotili in redefinirali danes že kodificirane pojme, kot so književnost, besedilo, vrednost, interpretacija ali poetika in svetovna književnost. Čeprav je publikacija skromno zasnovana kot »uvod v problem«, zaradi svoje informativne vrednosti ostaja v češkem in slovaškem teoretičnem kontekstu po mojem mnenju zgodovinsko prva celovita monografija s področja komparativne raziskave *East-West Studies*.

LITERATURA

- Đurišin, Dionýz. *Teória medziliterárneho procesu I / Théorie du processus interlittéraire I*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, 1995.
- Gáfrík, Róbert. *Od významu k emóciám. Úvaha o prínose sanskrtskej literárnej teórie do diskurzu literárnej vedy*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2012.
- Guillén, Claudio. *Mezi jednotou a růzností. Úvod do srovnávací literární vědy*. Prev. Anna Housková, Alexandra Berendová in Mariana Housková. Praha: Triáda, 2008.

- Halbfass, Wilhelm. *India and Europe: An Essay in Philosophical Understanding*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1990.
- – –. *Tradition and Reflection. Explorations in Indian Thought*. New York: State University of New York Press, 1991.
- Konrad, I. N. *Západ a Východ*. Prev. Václav A. Černý. Praha: Lidové nakladatelství, 1973.
- Koprda, Pavol in kol. *Medžiliterárny proces VI. Teórie medžiliterárnosti 20. storočia I*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009.
- – –. *Medžiliterárny proces VII. Teórie medžiliterárnosti 20. storočia II*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010.
- Král, Oldřich. *Čínská filosofie – pohled z dějin*. Lásenice: Maxima, 2005.
- – –. »Metamorfózy hodnot. Nápady k úvaze.« *Kultura a místo. Studie z komparatistiky III*. Praha: Centrum komparatistiky – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2001. 263–271.
- Miner, Earl. »Études comparées interculturelles.« *Tbéorie littéraire. Problèmes et perspectives*. Ur. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema in Eva Kushner. Paris: PUF, 1989. 161–179.
- – –. »Medzikultúrne porovnávacie výskumy.« Prev. Pavol Koprda. *Medžiliterárny proces VII. Teórie medžiliterárnosti 20. storočia II*. Ur. V: Pavol Koprda in kol. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2010.
- Pettersson, Anders. »Introduction: Concepts of Literature and Transcultural Literary History.« *Literary History: Towards a Global Perspective 1. Notions of Literature Across Times and Cultures*. Ur. Anders Pettersson. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2006. 1–35.
- Plesník, Lubomír. *Eстетika inakosti*. Nitra: Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 1998.
- Putna, M. C. »Interkulturní (ne) setkání (Křesťanství a Japonsko, Jaroslav Durych a Šúsako Endó)« *Svět literatury* 21-22. (2001): 236–249.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Alfred Knopf, 1993.
- – –. *Orientalism*. London: Penguin Books, 2003.
- Zelenková, Anna. »Svetovna primerjalna književnost in njen slovanski prispevek.« *Primerjalna književnost* 34.1 (2011): 266–271.

Klasična filologija za železno zaveso

György Karsai, Gábor Klaniczay, David Movrin, Elżbieta Olechowska: *Classics and Communism: Greek and Latin behind the Iron Curtain*.

Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani; Budimpešta: Collegium Budapest Institute for Advanced Study; Varšava: Faculty of "Artes Liberales" of the University of Warsaw, 2013, 576 str.

Živa Borak

ziva.borak@gmail.com

Zbornik *Classics and Communism: Greek and Latin behind the Iron Curtain* je nastal kot plod mednarodnega raziskovalnega projekta »Gnôthi seauton – Classics and Communism: The History of the Studies on Antiquity in the Context of the Local Classical Tradition in the Socialist Countries 1944/45–1989/90«, ki so ga v letih 2009–2010 na podoktorski raziskovalni ustanovi Collegium Budapest pripravili Jerzy Axer, György Karsai in Gábor Klaniczay in je bil usmerjen v raziskovanje klasične filologije po drugi svetovni vojni. Knjiga je izšla v angleškem jeziku¹ kot medzaložniški projekt Budimpešte, Varšave in Ljubljane ob mednarodnem simpoziju »Klasiki in razred«, ki je potekal septembra 2013 v Ljubljani in sta ga organizirala Oddelek za klasično filologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in varšavska fakulteta »Artes liberales«. Sestavlja jo 19 prispevkov v obliki »case studies« – osebnih zgodovin posameznih filologov –, ki so razdeljeni v štiri sklope (sovjetska Rusija, osrednja Evropa, Balkan, Ženeva). Vključenih je tudi skoraj 150 strani slikovnega materiala v obliki fotografskih portretov obravnavanih osebnosti in številnih dokumentov – zapisnikov, arhivov, odlokov, rokopisov, naslovnih knjig, poročil, pisem, člankov ipd., na katere napotujejo in jih citirajo posamezni prispevki.

Ruski sklop sestavljajo prispevki Olge Budaragine (»Olga M. Freidenberg, Aristid I. Dovatur, and the Department of Classics in Leningrad«), Aleksandra Gavrilova (»Jakov M. Borovskij: Poet of Latin in the Soviet Union«) in Dmitrija Pančenka (»Classics and Cultural Resistance to the Soviet Regime«). V prvem avtorica na podlagi primerov Freidenbergove in Dovaturja predstavi situacijo v Rusiji, kjer jo je Freidenbergova odnesla bolje kot Dovatur in se izognila aretaciji, potem ko je bila njena doktorska disertacija ob izidu zasežena. Dovaturja so doleteli prisilni ukrepi in brez pravne podlage je bil obsojen na 10 let delovnega taborišča. Gavrilov opiše stanje v šolstvu, potem ko je oktobrska revolucija z odlokom šole reorganizirala v t. i. »enotno šolo dela« in so zanimanje za mrtve jezike skušali odpraviti kot nekaj nepotrebne za družbo. Borovski je kljub

temu uspel ohraniti *status quo* na univerzah v obeh prestolnicah. Splošna značilnost tega obdobja je bila, da so bili manj uspešni, a veliko varnejši tisti, ki so se izogibali ideologijam in niso zasedli previsokih položajev, pri represivnih ukrepih pa je šlo pogosto tudi za vprašanje družbenega porekla. Pančenko v svojem prispevku ugotavlja, da kulturni upor proti uradni ideologiji in vodenju javnih zadev ni bil nujno enako nevaren kot politično nasprotovanje, je pa bil nepogrešljiv za puč leta 1991. Po sovjetskem napadu Češkoslovaške leta 1968 so se pojavile oblike posrednega upora režimu – t. i. *kubinijske debate* v zasebni sferi in hišni seminarji –, ki so vključevale kroženje in širjenje prepovedane literature. Članstvo v partiji je bilo seveda nesprejemljivo.

V drugem, osrednjeevropskem sklopu se prispevki Cornelia Isler-Kerényi (»Károly Kerényi: An Unwilling Emigrant into European Classical Scholarship«), Pétra Hajduja (»Classics in Hungary and the Party Line: The Case of Imre Trencsényi-Waldapfel«) in Györgyja Karsajia (»A Classical Philologist Trapped in the Web of State Security: The Case of János Sarkady«) ukvarjajo s filologi na Madžarskem. Károly Kerényi, pionir kulturne antropologije, kulturni ataše v Bernu, je med okupacijo Madžarske izgubil diplomatski status in postal politični begunec ter po vrnitvi zaman čakal na stolico na Univerzi v Budimpešti – zaradi njegovega mednarodnega ugleda se ga ni dalo »na silo utišati«, pa tudi konformizma ni bilo pričakovati od njega. Njegovemu intelektualnemu krogu je pripadal tudi Trencsényi-Waldapfel, ki pred drugo svetovno vojno ni imel nobenih možnosti za kakšen akademski položaj, med drugim tudi zaradi judovskega porekla. Po ruski invaziji je kot navdušen komunist začel dobivati pomembne akademske položaje. Literarni zgodovinarji so bili prisiljeni razlagati literaturo v skladu z metodami, ki jih je narekoval režim, torej kot prikaze socialnih in ekonomskih dejstev. Sam se je v svojem literarnozgodovinskem raziskovanju in celo v razpravah o religiji posluževal marksizma ter citiral Engelsa, Lenina, Stalina, poleg tega pa je bil je tudi plodovit prevajalec – režim je namreč v svojem interesu za delavske množice skušal tudi elitno kulturo narediti dostopnejšo najširši javnosti, zato nekateri imenujejo obdobje komunizma tudi zlato dobo prevajalstva na Madžarskem. Sicer v tem obdobju v vseh komunističnih državah prevladujejo prevodi nad izvirnimi monografijami. Jánosa Sarkadyja je doletela bolj žalostna usoda, saj so ga po aretaciji prisilno rekrutirali kot agenta in je do leta 1962 moral o svojih kolegih pisati poročila, ki pa niso bila kaj prida uporabna.

Josef Moural odpira češki del s prispevkom »Jan Patočka: A Bystander Turned Dissident«. Patočka, Humboldtov študent, je bil učenec Husserla in Heideggerja, ki se je usmeril v proučevanje grške filozofije. Prošnjo za članstvo v Partiji je umaknil, izogibal se je političnim polemikam in svoje

akademsko delovanje omejil na ideološko neizpostavljena področja. V 70-ih je po upokojitvi prirejal zasebne seminarje in objavljajl v tujini. Bil je eden od treh predstavnikov novega gibanja za državljanske pravice Listina 77, katerega deklaracijo so zasegli.

L'udmila Buzássyová v prispevku »Classical Philology in Slovakia during the Communist Period« poda pregled zgodovine slovaške klasične filologije, ki je vzknila in cvetela na Univerzi Komenskega v Bratislavi v desetletjih pred drugo svetovno vojno, v sodelovanju s profesorji praške Karlove univerze. Vojna je nato češkim profesorjem preprečila delo na slovaških univerzah, stroki pa je socializem zadal hud udarec in prekinil njeno kontinuiteto z odpravo latinščine v srednjih šolah.

Domače stanje predstavi David Movrin v prispevku »The Anatomy of Revolution: Classics at the University of Ljubljana after 1945«. Fran Bradač, najstarejši profesor klasičnega seminarja UL je represijo doživel s prisilno upokojitvijo leta 1945, ne da bi vladni odlok, ki je izvedel čistko, navedel razloge. Bil je »nasproten naši oblasti, klerikalno-anglofilsko nastrojen«. Klerikalna in liberalna usmeritev učiteljev je bila v socialistični šoli problematična, kompetentni so bili le pravi marksisti. Študentje so živeli v strahu pred tajnimi policijskimi vohuni, ko so obvezne študijske krožke izrabljali za pogovore o vzrokih slovenske državljanske vojne. Odprava klasičnih jezikov v šolah je imela za posledico, da učitelji predmeta niso več mogli poučevati in tudi potrebe po novih profesorjih ni bilo.

Nijole Juchnevičiene v prispevku »Classical Philology in Early Soviet Lithuania: Between the European Tradition and Reality« poudarja, da je bila škoda, ki so jo litovske ustanove utrpeli zaradi pomanjkanja akademskega osebja, večja od tiste, ki so jo povzročili ukinjeni študiji, odstranitev knjig iz univerzitetne knjižnice in ukinjene publikacije. Profesorji so bili prisiljeni v t. i. »prevzgojo«, odstavljene in pobege profesorje so nadomestili ruski »specialisti«. Gimnazije so preoblikovali v srednje šole, univerza pa se je preoblikovala po sovjetskem modelu, z novimi oddelki, povezanimi z režimom. Klasične jezike, religijo, filozofijo in druge predmete so kot nepotrebne v šolah in univerzah odpravili. Oddelek se je kljub odločitvi o ukinitvi vseh klasičnih oddelkov v državi ohranil in s svojim prizadevanjem leta 1967 dosegel ponovno uvedbo latinščine v humanističnih šolah.

Stanje na Poljskem orišejo prispevki Jerzy Axerja (»Kazimierz Kumaniecki and the Evolution of Classical Studies in the People's Republic of Poland«), Elżbieta Olechowske (»Bronisław Biliński, a Bolshevik without a Party Card«) in Witolda Wołodkiewicza (»Rafał Taubenschlag and Roman Law in Poland during Real Socialism«). **Položaj klasične filologije na Poljskem je bil bistveno boljši kot v drugih državah sovjetskega**

bloka. V začetku nemško-sovjetske vojne je bila inteligenca v letih 1939–1941 načrtno iztrebljena, razen osnovnih šol so bile vse poljske izobraževalne ustanove zaprte. Kasneje je bila klasična filologija obnovljena na Jagelonski, Varšavski, Poznanjski in Lublinski univerzi, oddelek pa so odprli tudi na Univerzi v Lodžu. Novo Poljsko akademijo znanosti so v 50-ih sprva sestavljali pred vojno uveljavljeni znanstveniki, KP jih je namestila le malo. KP je sicer nadzorovala vsa zanj pomembna področja, raziskave in razvoj disciplin pa so vodili znanstveniki posamezne discipline in tako niso imeli povezav z novo ideologijo. Kumaniecki je iz ilegalnega odpora prešel k politični dejavnosti in postal tarča tajne policije. V letih 1946–1956 so si prizadevali pripraviti politični proces za njegovo aretacijo, a so preiskave prekinili in ga poslali na službovanje v Rim, kjer je postal neuradni ambasador poljske znanosti. Klasični filologi in inteligenca v komunistični Poljski so verjeli, da se z ohranjanjem duha klasičnega izročila upirajo sovjetizaciji in da ima to izročilo vzgojno prepričljivost. Njegov tekmeč Biliński je odstopal od sicer redkih, a diskretnih članov partije med poljskimi filologi. V svojih izjavah in znanstvenih delih je skušal uveljavljati marksizem v klasični filologiji in se pri dojemanju antike posluževal marksističnega pristopa. Njegov raziskovalni marksizem je pripomogel do izjemno hitrega akademskega uspeha po vojni. Vodil je postajo Poljske akademije znanosti v Rimu in bil ključni faktor v znanstvenem sodelovanju med državama. Tretji prispevek predstavi odnos komunistične ideologije do rimskega prava kot nasprotnega socializmu, saj temelji na sužnjelastniški družbi, in mu kot takemu priznava zgolj historično vrednost. V letih po vojni so na Poljskem in drugje rimsko pravo skušali odstraniti iz univerzitetnih učnih načrtov. So pa tudi znotraj marksističnih profesorških krogov v 40-ih in 50-ih študij rimskega prava imeli za koristen. Po vojni so štiri predvojna univerzitetna središča poučevala rimsko pravo, v 70-ih pa so se nove univerze in pravne šole začele množiti.

Sklop zaključuje razprava Isolde Stark (»Johannes Irmscher's Unofficial Activity for the State Security of the German Democratic Republic«). Irmscher, komunist brez partijske knjižice, je v NDR kot »neuradni sodelavec Državne varnosti« med drugim politično in osebno ovajal svoje kolege ter usmerjal interes Državne varnosti k organizacijam in društvom klasičnih študijev (tudi k Mommsenovi družbi). Vodil je Inštitut za grške in rimske klasične študije na Akademiji umetnosti NDR. Sodelovanje z Državno varnostjo je trajalo od 50-ih do poznih 80-ih.

Balkanski sklop tvorijo prispevki Davida Movrina (»Yugoslavia in 1949 and its *gratiae plenum*: Greek, Latin, and the Information Bureau of the Communist and Worker's Parties (Cominform)«), Milene Jovanović (»Classics in Serbia 1944–1945: The Case of Veselin Čajkanović«),

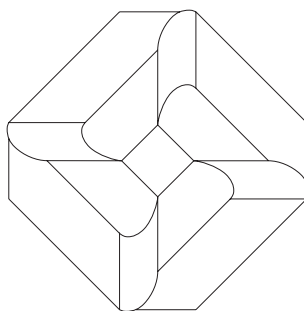
Nikolaja Gočeva (»Living with the Ancients: Vasilka Tapkova-Zaimova, A Biography with a Commentary«) in Alexandru Barnea »Dionisie M. Pippidi and the Society for Classical Studies in Romania«). Movrin opiše stanje v slovensko-jugoslovanskem šolstvu po vojni, ko je bilo leta 1945 republiškim komisijam naročeno v vse predmete vnesti marksizem in so bile klasične gimnazije ukinjene. Beograjskega profesorja Čajkanovića, ustanovitelja Inštituta za študije Balkana, je po vojni, v času t. i. rdečega terorja 1944–45, ko so komunisti s čistkami odstranjevali svoje nasprotnike pod krinko boja proti zavojevalskim silam in njihovim sodelavcem in so bili intelektualci osovraženi, doletela izključitev iz Univerze in izguba državljanskih pravic zaradi sodelovanja pri »srbskem civilnem načrtu«. Tapkova se je z delom pri Komisiji za izdajanje virov Inštituta za bolgarsko zgodovino izognila prisilnemu objavljanju ideoloških besedil, je pa tudi oviralo njeno lastno produkcijo, zato se je odzvala vabilu na oddelek za zgodovino Bizanca in balkanskih ljudstev na Inštitutu za študije Balkana, ki ga je kasneje tudi vodila in kjer je imela možnost pisati lastne, neideološke prispevke. Pippidi se je kot vladni štipendist šolal v Parizu in Rimu. Po vrnitvi je deloval na Univerzi Iasi in Univerzi v Bukarešti. Leta 1948 so z univerzitetno reformo njegov oddelek ukinili in ga prenesli na oddelek za antično zgodovino, ki je postal del Fakultete za zgodovino, zavezane k vnašanju marksizma v znanost.

Za konec André Hurst v prispevku »The Fondation Hardt and Classical Philology in the Socialist Countries«, predstavi ženevske ustanove, zaslužne za povezovanje vzhodnoevropskih znanstvenikov. Vizija ustanovitelja Fundacije Hardt je bila razvijati študij grško-rimskih korenin kot skupnih vsej Evropi, raziskovanje skupne preteklosti pa bi združilo ljudi in s tem pripomoglo k miru, s poudarkom na mednarodnem sodelovanju. Ustanovljena je bila v času železne zavese z namenom spodbujati vseevropski dialog na skupnih temeljih. To združevalno vizijo predstavljata tudi sam projekt in zbornik – z analizo preteklosti za ustvarjanje nove prihodnosti.

OPOMBA

¹ Izbrane študije tega zbornika so objavljene tudi v slovenskem prevodu v publikaciji *Keria: Studia Latina et Graeca*, XV/2, Ljubljana, 2013.

Poročilo



Onkraj subjekta: (avto)biografska konferenca na Dunaju

Nina Beguš

11 Peabody Terrace, Apt. 406, Cambridge, MA 02138, ZDA
nbegus@g.harvard.edu

Med 31. oktobrom in 3. novembrom 2013 se je na dunajski univerzi v organizaciji Inštituta Ludwiga Boltzmann za zgodovino in teorijo biografije odvijala 3. bienalna konferenca Evropske mednarodne zveze za (avto)biografijo z naslovom *Onkraj subjekta: novi premiki v pisanju o življenju* (Beyond the Subject: New Developments in Life Writing). V štirih dneh se je zvrstilo sto referatov s temo biografske in avtobiografske reprezentacije v teoriji in praksi, zlasti v povezavi s sodobnimi mediji, ki spreminjajo tradicionalna pojmovanja subjekta in sebstva.

Konferenco je s svojim predavanjem o biografijah Maa Zedonga otvorila Susanne Weigelin-Schwiedrzik z Univerze na Dunaju. Njeno preučevanje Maovih uradnih in neuradnih biografij je razkrilo več pogostih napak piscev, kot so nanašanje na nezanesljive vire, verižno prevajanje, napačno interpretiranje Maovih izjav zaradi kulturnih razlik itd. Poleg metazgodovinske perspektive se je Weigelin-Schwiedrzikova posvetila tudi Maovemu odnosu do lastnih biografij, saj jih je, ker ni želel imeti uradne biografije pred svojo smrtjo, vse po vrsti zavračal. Tako naj bi se izogibal ukalupljenju svoje kompleksne osebnosti, kar bi mu preprečevalo igranje več vlog in značilno nepredvidljivost, s katerima je gradil svojo moči.

Drugi plenarni govorec, Paul Arthur z Univerze Zahodnega Sydneya, je načel aktualno temo digitalizacije biografskih slovarjev in drugih virov. Na primeru največjega in najpomembnejšega avstralskega digitalizacijskega projekta, Avstralskega biografskega slovarja, je predstavil nove metode zbiranja, kartiranja in analiziranja podatkov. Tovrstne metode se v digitalni humanistiki uveljavljajo kot nova disciplina, ki nam bo s pomočjo standardnih metod v prihodnosti pomagala raziskovati digitalno pisanje o življenju.

Tretja plenarna govorka, Margaretta Jolly z Univerze v Sussexu, se je prav tako ukvarjala z digitalizacijo. Na podlagi lastnih izkušenj je prikazala kontrast med analizo besedil in ustnega izročila. Čeprav imata oba načina kar nekaj (etičnih, epistemoloških in metodoloških) skupnih točk, je pokazala, koliko in kako k raziskovanju subjekta in življenja prispevajo glasovni elementi in razmerja za mikrofonom. Četudi nas glasovni vir ne popelje nujno dlje od besedilnega, nam s prevpraševanjem dominanc besedila omogoča in lajša povratek k radikalni humanistični tradiciji in s tem k bistvu študija življenjskih zgodb in praks.

Digitalizacijo arhivov in virov pa je predstavila Kristi Niskanen z Univerze v Stockholmu, ki se kot zgodovinarica družbe ukvarja z iskanjem zanimivih življenjskih zgodb, ki jih uradni dokumenti in viri spregledajo. Nove tehnologije so povsem spremenile pridobivanje, ohranjanje in procesiranje virov, vendar pa so postavile tudi nove empirične in empistemološke izzive glede porekla in avtentičnosti virov, hierarhične strukture iskalnih kategorij ter pomembnosti meta-podatkov in kontekstualizacije. Reševanje tovrstnih problemov je prikazala ob novi podatkovni bazi mestnih arhivov Stockholma, po kateri je možno slediti življenjem tisočev žensk in rekonstruirati njihova družbena in ekonomska razmerja, ter ob biografiji švedske zgodovinarke Yvonne Hirdman, v kateri Niskanenova sledi življenju svoje matere po digitalnih virih različnih evropskih arhivov.

Veliko zanimanja je poželo tudi predavanje Julie Rak (Univerza v Alberti), ki je primerjala pisanje življenja in avtomedijev na podlagi prvoosebne perspektive. Mediji namreč hitro spreminjajo naše razumevanje izgrajevanja življenjskih zgodb in identitete, kar je prikazala na primerih popularnih računalniških iger *The Sims* in *The Grand Theft Auto*. Ustvarjalno okolje je v teh igrah namreč dovolj odprto, da ju lahko primerjamo z naratologijo pri pisanju življenja. Medij oz. avtomedij video iger spreminja perspektivo pisanja življenja prek avatarjev, ki hkrati v igri nastopajo in ne nastopajo, in tako vpliva tudi na teorijo (avto)biografije. Možne razširitve (avto)biografske teorije je Julie Rak izpeljala iz ludologije in s tem odprla sklop bistvenih vprašanj, zlasti v povezavi med tvorjenjem sveta v igri in tvorjenjem sveta v naraciji.

Umetnica in kuratorica Veronika Barnaš z Dunaja je prek svojih umetniških projektov prikazala danes trendovsko kartiranje (mapping), ki pa ga je na izvirni način povezala z biografijo. Njena ideja združuje umetniško z znanstvenim na način, ki ga je poimenovala »subjektivne kartografije«. Ta način kombinira karte in diagrame, s čimer se močno približa kompleksnosti biografije. Interakcija med karto in diagramom namreč dopušča nove povezave, prekinitve in spremembe, hkrati pa skupaj lahko predstavljata simultanost na narativni ravni. Če ju prevedemo v digitalni medij, ju lahko celo ojačamo s hiperpovezavami na več metaravnih. Pri svojem predavanju je Barnaševa prikazala še umetniška dela (bio)kartografskih kolegov s projekta Souvenir v Židovskem muzeju na Dunaju in z gledališke instalacije (avto)biografskih tekstov Brigitte Schwaiger v Volkstheatru na Dunaju.

Zelo podobni temi sta obravnavali raziskovalki iz Kanade z nemškimi koreninami, Jacqueline Holler in Blanca Schorcht (Univerza severne Britanske Kolumbije). Obe sta se ukvarjali s prikritimi družinskimi zgodbami iz preteklosti, ki jih sicer s sabo nosi vsaka rodbina, vendar pa preplet zgodovinske travme in spomina na nacizem, kot sta poudarjali, še danes

zatira tovrstne zgodbe nemških imigrantov v Kanadi. Upovedane zgodbe imajo velik vpliv, saj jih družine običajno obravnavajo kot izdajstvo. Govorki sta pokazali, kako podtalno vplivajo tudi utišane zgodbe in kako njihovi drobci, ki prihajajo na plano, oblikujejo biografije družin in identiteto njihovih članov. O podobnih situacijah smo v diskusiji slišali tudi od avstralskih udeležencev.

Med udeleženci z vsega sveta sva bili tudi raziskovalki iz Slovenije. Alenka Koron je v sekciji o transkulturnem pisanju življenja predstavila tri (avto)biografije Borisa Pahorja. Na podlagi primerjave med njimi se je spraševala po njihovi avtorski funkciji – ali naj jih beremo kot popularne (avto)biografije ali pa jih moramo razumeti bolj sociopolitično kot medij kolektivnega spomina. Sama pa sem v sekciji o avtofikciji in mediiranem jazu predstavila preplet avtofikcije in odprte forme v prozi Emila Filipčiča. Filipčič namreč v svojem pisanju gradi in povezuje številne reference po principu odprte forme, kot jo je opisal Volker Klotz na primerih dram. Tako kopičenje raznovrstnih referenc recipročno vpliva na izgrajevanje avtofikijske identitete in avtodiegetične naracije, ki jo s stalnimi rekurencami povezuje v celoto.

Večina referatov s konference je bila objavljena v posebni izdaji pri založbi De Gruyter v Berlinu, oz. v pomladanski številki *European Journal of Life Writing*. Naslednjo konferenco IABA Europe bo leta 2015 gostil angleški oddelek Univerze Complutense v Madridu.

UDK 82.091

Sofija M. Košničar: Intertextual Aspects of the Chronotope of a Murder on the Doorstep in Ivo Andrić and Gabriel García Márquez in the Light of the Semiotics of Culture

The unexplored chronotope of a murder at the doorstep in the novels *Omer-Pasha Latas* by Ivo Andrić and *Chronicle of a Death Foretold* by Gabriel García Márquez are compared and culturally considered in a semiotic key of the theory of the semiosphere from the aspect of intertextuality. The research also examines the rhetorical-dramaturgical aspects of chronotope, which is surprisingly similar in these two Nobel Prize winners.

UDK 82.0:316.7

Marija Jurić Pahor: Border Transitions: Homi K. Bhabha and the Theoretical Positioning of His Conceptions

This article deals with Homi K. Bhabha's cultural and literary theory. Referring to the (auto) biographical elements of his thoughts, and especially his treatises and texts on the literature of border regions, it seeks to address his key concepts, such as "cultural hybridity," "the Third Space," and "translation."

UDK 821.161.1.09

Blaž Podlesnik: New Realism in Russian Prose of the Past Decade and the Tradition of the 1830s and 1840s

In Russian prose of the past decade, a group of younger writers, supported by some critics, have defined their works as the literature of new realism. This article discusses this literary phenomenon in the broader context of the revival of traditions of realistic fiction in contemporary literature, looking for parallels between the characteristics of new realism and some forms of nineteenth-century realistic prose.

UDK 821.111.09"11/12"

Alenka Divjak: Enfance(s) as a Central Topic in *King Horn* and *Havelok the Dane*, the Romances of Exile and Return

This paper examines the topic of *enfance(s)* in two thirteenth-century Middle English romances, *King Horn* and *Havelok the Dane*, romances of exile and return, where exiled and dispossessed noble heroes must regain their birthright and property, with exile, education and marriage functioning as three vital narrative elements in both romances and medieval romance tradition in general.

UDK 821.112.2(436).09-2Grillparzer F.

Irena Samide: The High-School Literary Canon and Theater Production in Slovenia under the Habsburg Monarchy: The Rise and Fall of Franz Grillparzer

The paper uses empirical historical-descriptive research to analyze the gradual canonization of the Austrian playwright Franz Grillparzer in high schools in the Slovenian part of Austria-Hungary. It points to differences between his theater and school reception, places Grillparzer in the broader context of the high-school literary canon, and reveals reasons for his decanonization.

UDK 82.0-1

Jernej Kusterle: The Stylistics of Street Poetry

This article discusses common stylistic elements of street poetry and traditional poetry, and also those that are distinctive only for street poetry. Using a comparative method, I examine the most typical elements of street poetry, such as "flow", voice-articulated rhythm, which can frequently approach meter because of its "on beat" technique.

UDK 111.852

82.0-1"19":316.7

Miško Šuvakovič: Onstran papirja. Postmediji in eksperimentalna umetnost

Namen tega prispevka je obdelati splošni pojem »eksperimentalna poezija«, njegovo možno uporabnost pri interpretiranju poezije kot eksperimentalne umetniške prakse in osvetliti nekatere specifične situacije v postmedijih in fleksibilno delo v umetnosti, ki subvertira meje med poezijo in vizualnimi umetnostmi, to je med družbo in kulturo.

UDK 82.0-1"19":316.7

821.163.6.09-1"19"

Iztok Osojnik: The Neoliberal Dispositive of Experimental Poetry

This article discusses the neoliberal paradigm based on analyzing the experimental poetry of the bare signifier as a deconstruction of the trace of the ontoteological structure of the sign. In the late 1960s, several Slovenian poets made a radical poetic turn that eliminated the traditional poetry of meaning. By analyzing two poems, the author deconstructs this turn, analyzes its fatal range for understanding both the essence of literature and the truth of the world's essence, and draws attention to the fact that global neoliberalism is not an irrefutable and the only truth of the world, but a totalitarian nihilistic spectacle, which is fundamentally deconstructed by the revolutionary utopia of experimental poetry.

UDK 82.0-1"19"

821.163.6.09-1"19"

Jelka Kernev Štrajn: OHO - Manifesto - Topography

This article introduces a thesis about the specific nature of the Slovenian neo-avant-garde movement OHO during the 1960s. It derives the thesis from some theoretical (Perloff, Derrida) and historical insights (Badiou, Bürger, Foucault) into the issue of experimental poetry against the wider backdrop of various stages and traditions of modernism, the historical avant-garde, and the neo-avantgarde.

UDK 821.163.6.09-1"19"

Darja Pavlič: The Linguistic Turn and Slovenian Experimental Poetry

This article outlines the political and philosophical context of the development of Slovenian experimental poetry during the 1960s, and links the concept of the linguistic turn to problematizing the referential function in modern poetry. Based on the analysis of selected poetry texts, it demonstrates the radicality of the linguistic turn in the poetry of Franci Zagoričnik, Iztok Geister, Tomaž Šalamun, and Niko Grafenauer.

UDK 821.163.6.09-1Kosovel S.

Ravel Kodrič: Kosovel's Late Poetical Experimentalism or the Underground Inflows of His "Bleeding Gush"

The paper corrects the editing of Kosovel's "Krvaveči vrec". It unveils its newspaper references and political background and determines its birthdate on February 11, 1926, thus proving that the poet never renounced to constructivism. The poem calls for further inquiry into the influence of Ludwig Rubiner and Martin Buber on Kosovel's poetry. In Ocvirk's "Fabrobikoborska" lapsus psychoanalysis unveils an echo of the original divide that opposed him to Kosovel.

UDK 821.111(73).09-1"19"

Catherine Wagner: Ameriška eksperimentalna poezija: Družbeni obrat?

Članek obravnava štiri tokove novejše eksperimentalne poezije v ZDA (konceptualistično pisanje, *flarf*, nova vizualna poezija in *emo*, tj. pisanje, ki poudarja afekt in z njim eksperimentira) kot reprezentativne za »družbeni obrat«, ki se razlikuje od »jezikovnega obrata«, pogostokrat istovetnega z eksperimentalnimi poezijami.

UDK 82.091-1"19":316.7

Dubravka Đurić: Sodobne eksperimentalne pesniške prakse središča in pol-obrobja: ameriške in postjugoslovanske pesniške kulture

Članek govori o eksperimentalni poeziji v ZDA in v postjugoslovanskih kulturah. Razmišlja o možnostih sodobne eksperimentalne prakse in o fenomenu hibridne poezije.

UDK 821.111.09-1"19"

Fiona Sampson: »Eksperimentalna« dilema

Sodobne pesniške tradicije sebe opredeljujejo kot eksperimentalne, kadar prelamljajo pravila bodisi realistične reprezentacije bodisi semantičnega realizma. Nekatere od teh tradicij so znane že iz sedemnajstega stoletja. Njihov vpliv se je širil po svetu, danes pa so del glavnega toka. Tudi v drugih tradicijah se poezija glavnega toka skuša na vsak način izogniti klišejem.

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.

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.

PAPERS

- 1 Sofija M. Košničar: **Intertextual Aspects of the Chronotope of a Murder on the Doorstep in Ivo Andrić and Gabriel García Márquez in the Light of the Semiotics of Culture**
- 19 Marija Jurić Pahor: **Border Transitions: Homi K. Bhabha and the Theoretical Positioning of His Conceptions**
- 41 Blaž Podlesnik: ***New Realism* in Russian Prose of the Past Decade and the Tradition of the 1830s and 1840s**
- 61 Alenka Divjak: **Enfance(S) as a Central Topic in *King Horn* and *Havelok the Dane*, the Romances of Exile and Return**
- 87 Irena Samide: **The High-School Literary Canon and Theater Production in Slovenia under the Habsburg Monarchy: The Rise and Fall of Franz Grillparzer**
- 109 Jernej Kusterle: **The Stylistics of Street Poetry**

THEMATIC SECTION

- 127 Darja Pavlič: **Concepts of Reality through Experimental Poetry. Introduction**
- 131 Miško Šuvaković: **Beyond Paper: Postmedia and Experimental Art**
- 143 Iztok Osojnik: **The Neoliberal Dispositive of Experimental Poetry**
- 167 Jelka Kernev Štrajn: **OHO - Manifesto - Topography**
- 185 Darja Pavlič: **The Linguistic Turn and Slovenian Experimental Poetry**
- 201 Ravel Kodrič: **Kosovel's Late Poetical Experimentalism or the Underground Inflows of His »Bleeding Gush«**
- 235 Catherine Wagner: **US Experimental Poetry: A Social Turn?**
- 247 Dubravka Đurić: **Contemporary Experimental Poetry Practices at the Centre and the Semi-Periphery: American and Post-Yugoslav Poetry Cultures**
- 261 Fiona Sampson: **The "Experimental" Dilemma**

BOOK REVIEWS

REPORT

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 37.1 (2014)

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, ERIH, IBZ and IBR,
MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, Scopus.

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*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS

Oddano v tisk 10. junija 2014 *Sent to print 10 June 2014.*