

# Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 38.1 (2015)

## RAZPRAVE

Tomo Virk: **Bartolova predvojna krajša proza in protiženska stališča**

Lilijana Burcar: **Disneyjeve priredbe literarnih besedil na presečišču družbenospolnega in neorasističnega diskurza**

Igor Žunkovič: **Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak. Antično in sodobno razkrivanje meja subjektivnosti**

Shang Biwu: **Spomin/postspomin, etika in ideologija: o zgodovinopisni filmski naratologiji**

Maja Cafuta: **Oblike notranjega monologa pri Joyceu in Kovačiču**

Kristina Kočan Šalamon: **(A)historične perspektive afriško ameriške književnosti**

Simon Zupan: **Recepcija slovenskih prevodov kratkih zgodb Edgara Allana Poeja v 19. in 20. stoletju**

Anna Zelenková: **Češko-slovaški literarni odnosi v 30. in 40. letih 19. stoletja: Tyl in češko-slovaška vzajemnost**

Franjo Vrančič: **Helenski navdih v pesniških delih Maurica de Guérina**

## TEMATSKI SKLOP

Lenart Škof: **O svetih genealogijah pri Antigoni in Savitri**

Vid Snoj: **Eshatološki mir v Vergilijevi četrti eklogi in Hölderlinovi »Slovesnosti miru«**

Valentina Hribar Sorčan: **Kontemplacija lepega pri Kantu**

Lexi Eikelboom: **Spor ali ritem? Martin Heidegger in Giorgio Agamben o izvoru umetnosti**

Jeff Stewart: **Pesniško izrekanje Martina Heideggerja in Luce Irigaray**

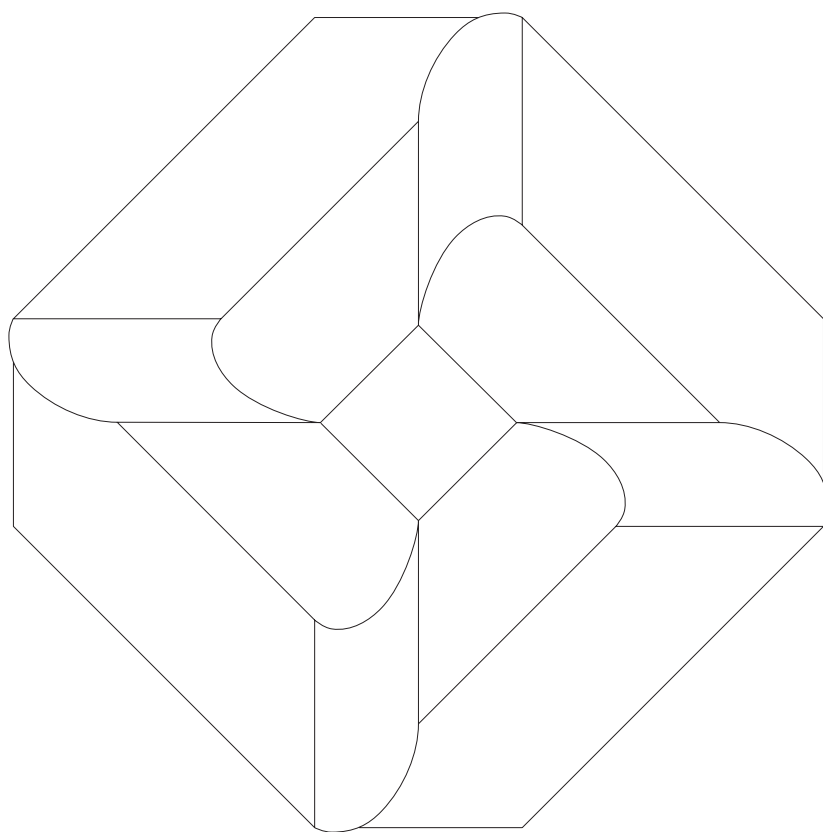
## RAZPRAVE

- 1 Tomo Virk: **Bartolova predvojna krajša proza in protiženska stališča**
- 19 Lilijana Burcar: **Disneyjeve priredbe literarnih besedil na presečišču družbenospolnega in neorasističnega diskurza**
- 47 Igor Žunkovič: **Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak. Antično in sodobno razkrivanje meja subjektivnosti**
- 63 Shang Biwu: **Memory/Postmemory, Ethics and Ideology: Toward a Historiographic Narratology in Film**
- 87 Maja Cafuta: **Oblike notranjega monologa pri Joyceu in Kovačiču**
- 107 Kristina Kočan Šalomon: **(A)historične perspektive afriško ameriške književnosti**
- 121 Simon Zupan: **Recepcija slovenskih prevodov kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja v 19. in 20. stoletju**
- 145 Anna Zelenková: **Češko-slovaški literarni odnosi v 30. in 40. letih 19. stoletja: Tyl in češko-slovaška vzajemnost**
- 155 Frano Vrančič: **L'inspiration hellénique dans l'oeuvre poétique de Maurice de Guérin**

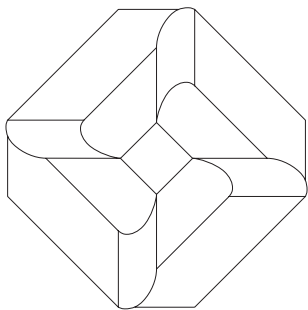
## TEMATSKI SKLOP

- 173 Lenart Škof in Vid Snoj: **Mišljenje in pesnjenje miru. Uvod v tematski sklop**
- 175 Lenart Škof: **O svetih genealogijah pri Antigoni in Savitri**
- 187 Vid Snoj: **Eshatološki mir v Vergilijevi četrti eklogi in Hölderlinovi »Slovesnosti miru«**
- 197 Valentina Hribar Sorčan: **Kontemplacija lepega pri Kantu**
- 209 Lexi Eikelboom: **Strife or Rhythm? Martin Heidegger and Giorgio Agamben on the Origin of Art**
- 221 Jeff Stewart: **Speaking the Poetry of Martin Heidegger and Luce Irigaray**

# *Primerjalna književnost*



## Razprave



# Bartolova predvojna krajša proza in protiženska stališča

Tomo Virk

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

*Članek najprej locira značilne protiženske izjave v Bartolovi predvojni krajši prozi, nato pa poskuša odgovoriti na tri vprašanja: 1. Ali so bila takšna tudi osebna stališča samega Bartola? 2. Od kod je Bartol prevzel večino protiženskih stališč? 3. Ali je tudi sporočilnost Bartolove krajše proze naravnana ginofobno in mizogino? Osrednja teza članka je, da je jasna sporočilnost v obravnavanih besedilih z raznimi pripovednimi postopki narušena, to pa relativizira tudi moč protiženskih stališč.*

Ključne besede: slovenska književnost / kratka proza / Bartol, Vladimir / Jug, Klement / odnos do žensk / mizoginija / filozofski vplivi / Weininger, Otto

## Uvod

V predvojnem kratkoproznem opusu Vladimirja Bartola je več ponavljajočih se tem, ki so obravnavane z istega ali vsaj sorodnega zornega kota, tako da, gledano v celoti, dajejo videz nekakšne težno podane »filozofije« ali »teorije«. Tak tematsko zaokrožen sestav pomeni denimo relativistično-nihilistična filozofija, ki črpa svoj navdih iz Descartesa, Machiavellija, Casanove, Freuda in Nietzscheja ter pomeni najprepoznavnejšo in tudi največkrat obravnavano značilnost Bartolovega pisanja. Drugi tak idejno homogen tematski sestav, ki sicer ni ostal čisto neopažen, a temeljiteje še ni bil raziskan, je Bartolov odnos do *drugega spola* oziroma njegovo – kot je to imenoval sam – »razkrinkavanje 'ženske'« (RB 11, 2. V. 1953).

Če si ogledamo najznačilnejše ponavljajoče se sodbe, oznake in »teorije« o ženskah, ki jih izrekajo literarni liki oz. pripovedovalci Bartolovih predvojnih krajših pripovedi, dobimo razmeroma jasno profiliran mizogini portret. Ženska je *objekt*, »oni predmet, ob katerem se najlaže preizkusi učinkovitost nove psihološke metode« (*Sistem Ivana Groznega*). Prav je, da jo moški pretepa (*Črni vrag, Konec pustolovstva, Na oddihu*), kajti, kot navaja Bartolov junak Machiavellija: »Če je ne tepeš ti, te bo tepla ona« (*Sistem Ivana Groznega*). *Trda roka* je povsem na mestu: »moški ne sme biti nasprotni ženskam prevelik idealist. Tisti, ki trdneje prime, tistemu se navadno

podajoj» (*Na oddihu*). Ženske »niso zmožne resnične in iskrene ljubezni, hlastajo samo za bežnimi užitki in so jim materialne ugodnosti glavno« (*Ljubezjen Sergeja Mihajloviča*). Ženska »je po prirodi suženjsko bitje. Dobro jo je pogodil Nietzsche: tuja sta ji čast in čut za svobodo« (prav tam). V njeni naravi je, da laže, na njene besede se »ne moreš zanesti [...] Zakaj ženska morála se v bistvu razlikuje od one moža in po njej jo on tudi ocenjuje. Ženski so laž, potvarjanje dejstev in prevara legitimno orožje; teh lastnosti ji skoraj niti ne štejemo v zlo. Sredstvo slaberega so v boju z močnejšim« (*Pogovor o poslednji karti*). Ker je ženska v vseh pogledih slaba, moški od nje pravzaprav ne sme zahtevati ali pričakovati morale (*Sonata na obzidju; Razlika med volčjimi in krokodiljimi solzami*). Za svoje zle namene ženska izrablja tudi spolnost (*Na oddihu*). Je »predvsem zemeljsko bitje, ki ji je od sile tuje vse, kar ima oprava z duhovnimi stvarmi. Živi in se vdaja trenutku in jemlje od njega, kar ji baš nudi. 'Višji cilji' so ji malo- ne popolnoma neznanici«<sup>1</sup> (*Posebnost satirika Hmeljakova*). Povedano le malo drugače: ženske so neumne (*Nesrečni ljubimec*) in brez »zavesti« (samozavedanja) (*Sonata na pepelnico sredo*), celo »brez duše« (*Al Araf*). Tudi logike nimajo. Ženska »ne misli v okviru znanih Aristotelovih zakonov logike [...] Zakon identitete [...] je njej docela tuj« (*Izpoved doktorja Forvesina*). Vse to je v njeni naravi, saj je »predvsem rojena za ženo in mater« (prav tam). Zato je lahko le dvoje: »Ali je ljubica ali pa je domačica. Ženska kot javna delavka, kot tovarišica moškemu, je samo moda ali kvečjemu pobožna želja prenapetih« (prav tam). Ženska si namreč želi zgolj dom in otroka in je usmerjena na elementarno materialnost, moški pa želi spreminjati svet in je naravnán na višje, kulturne vrednote (*Pogovor o poslednji karti; Srečanje na postaji*). Misel na žensko emancipacijo je zato neumnost (*Izpoved doktorja Forvesina*; podobno tudi *Srečanje na postaji*). Če bi zavladale ženske, bi se po svetu »razlegal krik prepira in zdražbe« (*Srečanje na postaji*). Ženska tudi ne more biti genialna ali ustvarjalna, pač pa je ljubosumna na ustvarjalnost moškega (*Izpoved doktorja Forvesina*). Glede nje velja nazadnje vse tisto, kar je ugotovila že ljudska modrost: ženske so »hudič«, čeprav so tudi kakor »ovce« (*Razlika med volčjimi in krokodiljimi solzami*); ženska je celo »manj ko pes«<sup>2</sup> (*Konjski smel*), okrutna je tako kot nedoletni otroci (*Bebica*), in vedno »mora imeti zadnjo besedo« (*Hirnant*).

Razmerje med moškim in ženskim spolom je v Bartolovi predvojni krajši prozi precej enoznačno začrtano. Moški imajo višje družbeno, kulturno, duhovno poslanstvo, ženske pa, tudi če so *fatalne* ali navzven dominantne, tega višjega poslanstva nimajo. Če sploh igrajo kakšno vlogo, so pretežno ljubice ali matere oz. žene. Lahko so benigne ovce ali zlovešči hudiči, a v obeh primerih brez prave morale. V nekaterih redkih besedilih ženska moškemu sicer ni podrejena ali mu je celo superiorna,<sup>3</sup> vendar

ne intelektualno, moralno ali kot osebnost, temveč zaradi svoje ženske zvičajnosti, brezobzirnosti, skoraj vedno tudi v povezavi s spolnostjo kot glavnim orožjem. V nasprotju z moškim, ki je zvečine prikazan kot zanimiv individuum (na primer pustolovec) in osebnost, so ženske vselej stereotipizirane, čeprav morda v več tipov.

Taka podoba ženske v Bartolovi predvojni prozi je prevladujoča, čeprav kronološko ni enakomerno razporejena, temveč je zaznati nekakšen razvoj. V besedilih, nastalih pred letom 1930, izrazito seksističnih, ginofobnih in mizoginih oznak skoraj ni. Kot je opazil pisatelj sam, je bilo njegovo »razkrinkavanje ženske« povezano z njegovim prvim resnim ljubezenskim razmerjem z Nado Gabrijelčič, ki se je začelo malo pred letom 1930 in je intenzivno trajalo do Bartolovega odhoda v Beograd leta 1933. V tem obdobju so tudi nastala besedila, v katerih je »psihologija ženske« prikazana najbolj enostransko-mizogino, pa tudi najbolj težno.<sup>4</sup> Pozneje, po letu 1933, je podoba ženske nekoliko ublažena, čeprav še vedno ostaja stereotipizirana. Vendar v teh besedilih ne mrgoli več eksplicitnih protizenskih tez ali celo teorij. Negativna podoba ženske je tu največkrat prikazana prek karakterizacije likov ali prek samega poteka dogajanja, ki kaže zlasti na družbeno, intelektualno in moralno podrejeno vlogo žensk.

Taka podoba ženske je že v tridesetih letih izzvala kar nekaj odzivov. Prvega pomeni leta 1931 kritika ene izmed Bartolovih najbolj provokativnih novel *Izpoved doktorja Forcesina* v reviji *Ženski svet*. Njena avtorica Marijana Kokalj-Zeljeznova je v njej izpostavila in kritizirala tista mesta, v katerih so ženske označene podcenjevalno in žaljivo. Na domiselni način je z isto novelo leta 1936 polemizirala Milena Mohorič; napisala je »protinovel« *Izpoved gospe Forcesinove*, v kateri je v obliki satire in parodije zavrnila podobo ženske, kakor jo zagovarja dr. Forcesin oziroma, kot je razvidno iz njenega besedila, po njenem tudi sam Bartol. Tega leta se je ob »v weiningersko ginofobskem tonu napisanega 'Forcesina'« (Donat 433) v kritiki Bartolovega proznega prvenca *Al Araf* obregnil tudi Peter Donat, Božo Vodusek pa je – v oceni iste zbirke – o Bartolovi krajši prozi nasploh zapisal: »Vsi problemi sovraštva, manjvrednosti, uničevalnosti, strahu in bolne samozavesti se odvijajo pred nami zgolj z ozirom na žensko. [...] Ženska je tisti sovražnik, s katerim se borijo in ki ga obvladujejo njegovi junaki« (298).

Vsaj nekateri so na podobne tone pri Bartolu opozarjali tudi po vojni. Martin Jevnikar je denimo ob zbirki *Al Araf* zapisal, da je »ženska [...] Bartolovim junakom glavni sovražnik« (nav. v Bartol *Zbrano*, 520). Lino Legiša je v *Zgodovini slovenskega slovstva* kot osrednjo preokupacijo Bartolovih junakov navedel »misel, kako z razvitim znanjem o človeku obvladati svoje slabosti, žensko, izrabljati ljudi« (prav tam 526). Matjaž Kmecl je ob vzporejanju Bartola s Svetokriškim opazil tole: »Ženska je

s svojo duhovno pritalnostjo, zemeljskostjo manjvredna, zato je moške-mu objekt, biti mu mora vdana, ponižna, poslušna. [...] Kar spomniti se je treba tez o ženskah: vesoljno sufražetstvo bi skočilo nad Bartola, ko bi jih bil podpisal osebno, izjavil za svoje. Zato jih je raje podtaknil vrstam svetovljanskih benderjev, in to v Parizu, čim dlje od pisateljve domorodščine!» (131). Arnaldo Bressan je ugotavljal, da nekatere Bartolove novele »označuje nasilen antifeminizem, ki ni samo preprosto odsev nietschejanskih in iracionalističnih motivov dobe« (84). Lado Kralj je pokazal na enake nazore glede žensk v Bartolovi krajši prozi in v razvpiti Weiningerjevi protiženski knjigi (137). Katarina Tomazin je prišla do sklepa, da je Bartol s svojo predvojno krajšo prozo »pomembno prispeval k nadaljnjemu razvoju aktualnega antifeminističnega stališča« (35). Na šovinistične in ginofobne nazore Bartolovih kratkoproznih junakov je opozorila tudi Bojana Stojanović-Pantović (175 isl.).

V Bartolovi predvojni krajši prozi res mrgoli mizoginij, in tako slovenski kot tuji raziskovalci so bili upravičeno pozorni nanje. Iz te izhodiščne ugotovitve se ta razprava v nadaljevanju usmerja k trem vprašanjem:

1. Je mogoče take nazore o ženskah pripisovati tudi samemu avtorju?
2. Na katere avtoritete se je Bartol lahko opiral pri formuliranju teh nazorov?
3. Ali je Bartolova predvojna krajša proza tudi sporočilno naravnana mizogino?

## Bartolovi osebni pogledi na ženske

Da realnega avtorja in njegovih nazorov ne smemo kar enačiti z nazori njegovih literarnih likov (junakov), je že lep čas obče mesto literarne teorije. Vsaj načeloma to velja tudi za naš primer, in gledano s tega stališča Bojana Stojanović-Pantović upravičeno opozarja, da mizoginij nazorov Roberta Nigrisa ne smemo istovetiti z avtorjevimi (175).<sup>5</sup> Ne nazadnje je ta ugovor izpostavljala tudi Bartol sam, ko se je branil pred očitki o lastni mizoginiji. V svojih spominih je tako zapisal: »Vprašali so me na primer, ko so brali *Izpoved dr. Forcesina*: ti si sovražnik žensk? Odgovoril sem: ne, nisem jaz, dr. Forcesin je imel take izkušnje« (Bartol, *Mladost* 311). Toda čeprav na načelno-teoretični ravni ta ugovor drži, to ne izključuje primerov, ko (zlasti pri teznih, idejnih, filozofskih delih) avtorjevi nazori sovpadajo z nazori njegovih junakov. Bartol sam je tisto, kar je zatrdil v gornjem navedku, na mnogih drugih mestih demantiral, ko je pojasnjeval, kako je v svojih najbolj razvpitih novelah pravzaprav osebno izpovedno opisoval



val svoj lastni položaj, doživljanje in razmišljanja. To velja celo za glede mizoginije najbolj razvpito novelo *Izpoved doktorja Forcesina*. V Bartolovih dnevnikih, pa celo nekaterih esejih, je namreč polno mest, ki potrjujejo, da so se pogledi realnega avtorja neposredno in komaj kaj preoblikovano preslikali v poglede literarnega junaka. 6. II. 1931 je Bartol tako ob tej noveli zapisal: »To je morda doslej moja najiskrenejša in najgloblja izpoved« (Bartol, *Literarni* 383). 30. IV. 1953 se je spominjal, kako ga je njegova tedanja prijateljica Nada Gabrijelčič glede *Izpovedi doktorja Forcesina* »v joku in solzah prosila, naj ga ne priobčim, češ, ves svet bo vedel, da sem v noveli opisal njo in moj odnos do nje. Sam sem bil prepričan, da vsi vedo za najine spore, za najino življenje itd. Za zunanji lik Forcesina sem si kajpada izposodil hibridni lik med Vidmarjem in zlasti dr. Božo Škerljem. Vse ostalo je temeljita analiza mojega razmerja z Nado« (RB 11). 9. IV. 1963 pa: »Nada in Žagar sta vedela, da sem Forcesin v neki prisposodbi jaz sam. Isto je vedela celo moja mama« (RM II 26). Ne nazadnje je Bartol nekatere sporne Forcesinove ideje uporabil v esejih o Goetheju, ki sta izšla malo za *Izpovedjo doktorja Forcesina (Zakaj je morala ljubežen Margarete do Fausta končati tragično; Med človekom in Bogom)*, in sicer kot svojo lastno interpretacijo, na katero je bil, kot vemo iz njegovih dnevnikov, precej ponosen.

Bartolovi nazori glede žensk so bili njegovim ožjim prijateljem dobro poznani, in Janez Žagar ga je glede njih pogosto prijemal ter – kot urednik *Modre ptice* – včasih tudi zavrnil (ali vsaj odložil) objavo Bartolovih besedil, v katerih je bilo podcenjevanje žensk najbolj izrazito. Motilo ga je predvsem ujemanje tega podcenjevanja z Bartolovimi lastnimi pogledi, stopnjevanji z njegovo megalomanijo (ta je Žagarja še posebej jezila). Realni Bartol je denimo popolnoma delil Forcesinovo (weingerjevsko) prepričanje o duhovni ustvarjalnosti moškega ter zgolj telesni ženske, zaradi česar so lahko edino moški pravi geniji in umetniki, ki jim je zaradi njihovega *višjega poslanstva* dovoljeno pravzaprav vse. To je bil ne le Bartolov »teoretični« nazor, previdno izražen v nekaterih esejih, odkrito pa v dnevnikih, temveč se ga je držal tudi »v praksi«. Ko je pisal svoj dramski prvenec, je brez zadržkov (in tudi nekoliko nespodobno) postavil na kocko svoje razmerje z dekletom. V dnevnik je ob tej priložnosti zapisal: »reskiral sem Nado, da bi mogel končati. Moralne oporečnosti sem se od vsega početka zavedal. Toda prepričan sem, da je bilo moje ravnanje meni dovoljeno, v onem trenutku nedvomno« (Bartol, *Literarni* 760). S podobno logiko – absolutno pravico ustvarjalca, ki jo je videl utelešeno v Goethejevem in Faustovem primeru – je desetletje pozneje že kot poročen moški zase in za svoj dnevnik opravičeval svoja mnoga ljubezenska razmerja.

Lastne nazore o razliki med poslanstvoma ženske in moškega je Bartol prenesel ne le na Forcesina, temveč tudi na Hmeljakova, junaka *Posebnosti*

*satirika Hmeljakova*. Tudi zanj ženska ustvarja telesno, moški duhovno, in od tod tale njegova modrost: »Mož je ženi orodje, da ustvari otroka, v katerem bo živel naprej; in če je žena možu orodje, da spočne v njenem objemu zasnutek dela, ki bi ga utegnilo preživeti, ali je to zares nekaj tako nezaslišanega?« (Bartol, *Zbrano* 106). Ženska je za moškega ustvarjalca v skladu s tem »pravo najdišče« (prav tam 105), saj se mu pri spolnosti z njo porajajo ustvarjalne ideje. Natanko isto je za svoje dekline v obdobju, ko je nastala pripoved o Hmeljakovu, ugotavljal Bartol: »Kaj je Nada? Ljubezen, nedvomno. V človeškem smislu. V umetniškem: najdišče, zlatokop. Eine feine Fundgrube. Znanstveno: objekt raziskovanja in – morda tudi nekoliko – Experimentierkaninchen. Glavno, t. j. metafizično: oplodilno zrno, plod, kvas za moje dom. načrte. [...] Nada je za moje literarno delovanje res 'eine tüchtige Fundgrube'« (Bartol, *Literarni* 384, 516).

Ženska je torej za moškega-ustvarjalca objekt, najdišče, celo poskusni zajček za razne namene. Ko tem namenom ne služi več, jo je mogoče preprosto odvreči. Zgovorna sta glede tega Bartolova dnevniška zapiska o Nadi, ki se bereta skoraj kot šala, čeprav gre očitno za resnično izpoved. Bartol je na začetku tridesetih let, ko je v mislih (pa tudi beležkah) že snoval roman *Alamut*, nameraval s prijateljem odpotovati v Perzijo. V dnevniškem zapisku 17. II. 1951 se je spominjal, kako mu je Nada »pred leti preprečila, da bi bil šel s Henningom na Orient, v Perzijo.« Želela je namreč odpotovati z njima, a jima to ni ustrezalo. Takole zapiše ob tem Bartol: »Ker je pa le silila, sem se strinjal z njim, da bi se je odkrižala ali jo celo za prvim oglom – prodala« (RB 10; ista prigoda je opisana v zapisku 7./8. XI. 1946, RB 3).

6. IX. 1953 je Bartol ugotavljal, da bi se lahko, če bi ga takoj ob nastopu literarne kariere priznali kot vrhunskega pisatelja, »izognil [...] gotovim pretiranostim v sodbi do žensk, pretiranostim, ki ne ležijo v moji naruri« (RB 12). Po vojni je bil v svojih objavah glede tega res nekoliko bolj umirjen, čeprav, kot bo razvidno, ne tako docela korekten, kot je menil. Nikoli ni zares opustil mnenja, da so moški »v duhovnem oziru veliko popolnejši« kot ženske (Bartol, *Literarni* 518–519). Od ženske ni pričakoval intelektualnega partnerstva, temveč zgolj to, kar je dovolj povedno popisano v zapisku 10. IV. 1947: »Z Dragico sem zmerom bolj zadovoljen, ima talent, da ostaja ljubica in žena obenem. Zdi se mi, da je med vsemi razmerji, kar sem jih imel, to edino, ki mi more biti obenem zakon ...« (RB 5) Tako kot njegov Forcesin je bil prepričan, da ženska ne more postati prava filozofinja.<sup>6</sup> Natanko tako kot Weininger in junak *Pogovora o poslednji karti* Robert Nigris je tudi sam menil, da ženska rada laže in vara, to pa »prav zaradi tega, ker je zanjo resnica sama na sebi brez pomena. (Nič ni resnično, torej je vse dovoljeno.)«<sup>7</sup> (22. IV. 1956, RB 15). Podobno kot

tisti junaki njegovih pripovedi, ki so se držali Machiavellijevega recepta, je vsaj občasno tudi sam pretepal ženske, s katerimi je bil v ljubezenskem razmerju.<sup>8</sup> V svoj dnevnik je rad beležil ginofobne in mizogine pregovore ter izreke, poleg že omenjenega Machiavellijevega<sup>9</sup> na primer še: »Planine so kakor ženske: ne moreš jih vzljubiti, če ne najdeš pri njih odpora. Šele ko jih ukloniš, ti postanejo drage in tem bolj drage, čim več žrtev so zahtevale od tebe. In ko jim enkrat preko vseh ovir zavladaš s svojo pošteno in krepko voljo, se ti zdi, kakor da so tudi one tebe vzljubile in da zaupajo tvoji odgovorni samozavesti« (RM II 27). Ali: »V Rusiji: 'Kura ni ptica, ženska ni človek'« (6. IV. 1936, RM I 25). Ženske je rad podcenjevalno stereotipiziral, denimo v zapisku 9. XI. 1954: »Ženske so v bistvu brez zgod. čuta ali, v kolikor ga imajo, imajo okrnjenega (o tem imam še veliko beležiti)« (RB 14), ali v tejle sodbi o Miri Mihelič: »Kot ženska je kljub inteligenci brez najmanjše zgodovinske fantazije« (RB 13, 5. IX. 1953). Poveden je tudi zapisek z dne 7. III. 1950: »O 'histerikah' še nekaj. To so ženske, ki niso bile zadoščene ali v seksusu ali v drugih ambicijah, kar se izvede pri ženski lahko na eno« (RB 6). Žaljiv je bil celo do lastne matere kot ženske. Ko ga je ta v pismu okrcala zaradi po njenem do žensk neprimerne odnosa v *Vrhuncu dubovnih radosti*, ji je 9. III. 1936 nesramno odpisal: »Tvoje razburjanje ob 'Vrhuncu duh. radosti' mi je prav umljivo in tudi pričakovano, kot nedvomno kaže že podnaslov 'Zgodba za moraliste in ženske'« (R Nadlišek).

Da je Bartol stereotipne predsodke o ženskah ohranil tudi po vojni, čeprav v svojih sodbah vsaj javno ni bil tako ekscenzen, je ne nazadnje razvidno tudi iz njegove kritike Kocbekovega *Strahu in poguma* ter s tem povezanih dnevniških zapiskov. V kritiki, še bolj pa v zapiskih je še vedno navzoča mizogina perspektiva, po kateri ženska ne razmišlja logično, temveč čustveno, nima čuta za realnost, resnico in pravičnost, je usmerjena predvsem erotično in ne more razumeti stavka identitete. (Podrobneje o tem gl. Virk, *Vladimir* 45 isl.)

Ne nazadnje se tudi ginofobnega Strindbergovega vpliva ni povsem znebil. Resignirano je ugotavljal, »da se bližamo matriarhatu« (30. X. 1962, RB 16). Pri tem je bržkone izhajal iz podobne diagnostike kot tri desetletja prej, ko je v žepni koledar za leto 1931 zapisal: »Moški namreč začeli popuščati z odpravo: / 1. dvoboja / 2. smrtne kazni / 3. zmago humanite- te / 4. Ibsen / 5. Strindberg imel prav: slutil propad moške ere« (RM I 25).

## Izbirne sorodnosti

Glede na Bartolov popis lastnega otroštva v spominih *Mladost pri Svetem Ivanu*, še zlasti pa glede na okoliščino, da je bila njegova mama Marica Nadlišek-Bartol ena prvih slovenskih pisateljic, osveščenih glede ženskega vprašanja, je jasno, da se Bartol takih pogledov na ženske – ki tedaj niso bili redki, pa tudi niso veljali za pretirano sporne<sup>10</sup> – ni navzel doma. Pridobil si jih je pozneje, delno verjetno med študijem, delno pa po njem, in sicer iz različnih virov. Na Machiavellijevo maksimo o tem, kako vzgajati žensko, je lahko naletel pri svojem večkratnem prebiranju italijanskega humanističnega klasika, čeprav, kot bomo videli, vsaj še pri enem vzorniku. Očitno je precej dobro poznal Strindbergove, do žensk sovražne nazore, ki jih je uporabil ne le v nekaterih pripovedih,<sup>11</sup> temveč jih je z odobravanjem omenjal tudi v dnevniških zapiskih (gl. RM I 25).<sup>12</sup> Prevajal je Nietzscheja<sup>13</sup> in temeljito preštudiral *Zaratuistro*,<sup>14</sup> zanesljivo pa še marsikatero drugo njegovo delo,<sup>15</sup> kjer se je tudi lahko navzel marsikatero protizenske ideje.<sup>16</sup> Najbliže pa so bili, tako se vsaj zdi, njegovi pogledi Weiningerjevim. Weininger je v *Spolu in značaju* postavil dihotomijo mati-prostitutka, ki jo je prevzel tudi Bartol. Ženske je razglasil za neumne in take, da ne premorejo genialnosti, pa tudi ne kulturne in duhovne ustvarjalnosti. Ženska je po njegovem v celoti osredotočena na spolnost in je zato lahko le ljubica in žena/mati, medtem ko moškega zanimajo tudi duša, duh, umetnost, kultura in družba. Ženska tudi nima jasne zavesti, ne hrepeni po znanju in višjih vrednotah in ne more biti prava filozofinja.<sup>17</sup> Po naravi je lažnivka (pripada ji celo »**ontološka lažnivost**«; 223), saj ji resnica ni nikakršno merilo. Zanj je nekaj zunanjega, heterogenega, zato se sploh ne zaveda, da laže. Nima logike, stavek istovetnosti za žensko »ne more biti miselni aksiom« (121). Ker nima logike, tudi morale nima. Zaradi vsega tega je brez jaza, pa tudi brez duše. Ker torej ni zares osebnost, ne more biti zares etična; tudi nemoralna ni, je »samo amoralna in **prostaška**« (159). Vse ženske so delno matere delno cipe, čeprav cipa prevladuje. Pozitivna vloga ženske pri ustvarjalnosti je zgolj ta, da je navdih za umetnika, za spočtenjanje njegovih duhovnih otrok.

Bartol je, potem ko je prebral Weiningerja, svoje ugotovitve glede žensk večkrat razumel kot sorodne Weiningerjevim. O Nadi Gabrijelčič – v njej je videl tipično žensko – je večkrat zapisal, da je »kot iztrgana iz Weiningerja« (RB 4, 13. VI. 1947; podobno RB 9, 31. I. 1951). Nadvse zgovorna je tudi Bartolova ocena Weiningerjeve knjige. V njej sicer ostro kritizira protislovja, ki jih opaža v Weiningerjevih izpeljavah. Politično korektno oziroma viteško galantno tudi nasprotuje Weiningerjevemu razvrednotenju ženske. Ženska, tako nekako meni, ni *nižja* od moškega, le

*drugačna* je. Vseeno pa ugotavlja, da je Weinger žensko opisal pravilno, le ustreznih sklepov ni povlekel iz tega. Takole denimo zapiše:

Mnoga Weingerjeva opazovanja o bistvu ženske so v svojem jedru pravilna [...] Popolnoma pa se je skrhal njegov poizkus, da bi se z dejstvi sprijaznil, jih priznal ali jih celo kot dano, neizbežno realnost tudi primerno pozitivno vrednotil [...] Toda če oblečemo Weingerjeve trditve v druge besede, takoj izgubijo svojo ostrino. Weinger ni z njimi povedal nič drugega, kot da je osrednja os zanimanja skoraj sleherne ženske ljubezen, moški, mož, zakon, materinstvo, kar pravzaprav od nekdanj izpoveduje vsa umetnost. Kdo bi se nad tem razburjal in videl v tem nekaj slabega ali celo nemoralnega [...] Weinger [je] v mnogih pogledih dobro pogodil žensko bit (Bartol, *Zakrinkani* 187, 190).<sup>18</sup>

Ujemanje Bartolovih nazorov (in nazorov mnogih njegovih literarnih likov) z Weingerjevimi ne pomeni, da je bil Weinger Bartolov osrednji vir za mizogina stališča. Bartol namreč Weingerja pred letom 1935 po vsej verjetnosti ni bral.<sup>19</sup> Tako je vsaj mogoče razbrati iz njegove opombe ob kritiki Weingerja, ki je izšla v *Modri ptici* maja 1936.<sup>20</sup> Potrjuje jo tudi to, da ga v svojih dnevnikih in zapiskih pred tem ne omenja. Sorodnost z Weingerjem je najverjetneje posledica prebiranja del drugih avtorjev (zlasti Nietzscheja in Strindberga), ki so imeli podobne ideje kot kontroverzni dunajski filozof.

Je pa še en vir, ki doslej ni bil upoštevan: Bartolov sošolec na univerzi Klement Jug. Jug, ki je veljal – ne le Bartolu, temveč širšemu krogu okoli Franceta Vebra – za moralno avtoriteto, celo za *etičnega reformatorja*, je imel do žensk izjemno podcenjevalen odnos. Skupaj s »primitivnimi ljudmi« in »otroki« jih je postavljaj v skupino ljudi, ki so »sicer ne čisto abnormalni, pač pa mnogo bolj disponirani za abnormalna dejanja, kot so normalno razviti ljudje« (nav. v Virk, *Vebrov* 156). Prav iz Jugovih planinskih spisov si je Bartol izpisal že navedeno modrost o planinah in ženskah. Jug je tudi vselej znova poudarjal Machiavellijevo maksimo o tem, da mora moški žensko ukrotiti z bičem. Ženska je moškemu po njegovem v vseh pogledih inferiorna: intelektualno, kulturno in moralno. Ustvarjalna je zgolj telesno (kot mati), sicer pa nima nikakršnih višjih duhovnih, kulturnih, intelektualnih smotrov. Čuta za logiko in resnico nima razvitega tako kot moški. Od moškega, ki je po naravi ustvarjalec, filozof, državnik in si prizadeva za popolnost, je diametralno nasprotna; popolna ne more biti, pa tudi ni ji za višje, duhovne in kulturne dobrine, temveč le za materialne. To, kar je moškemu dolžnost, je njej skrb za lastno srečo. Ker ženska razvojno v vseh pogledih zaostaja za moškim, moški od nje ne sme zahtevati preveč (na primer v moralnem ali intelektualnem pogledu). (Podrobneje o tem gl. Virk, *Vebrov* 323 isl.)

Bartol je bil kot študent pod velikanskim Jugovim vplivom. Ko se je Jug ponesrečil, mu je napisal nekrolog, v katerem ga je razglasil za etičnega reformatorja. Večkrat je bral njegovo zapuščino. Kako zelo se je istovetil z nekaterimi njegovimi ginofobnimi in mizoginimi nazori, je razvidno ne le iz ustreznih dnevniških zapiskov iz Jugovih del in zapuščine, temveč tudi iz osnutkov napol avtobiografskega romana, ki ga je snoval v petdesetih letih. Glavni junak Boris Varjanko je zamišljen kot kombinacija Bartola in Juga in je Weiningerjev adept.<sup>21</sup>

Prav Jug je bil najbrž prvi, ki je v Bartola vtisnil ginofobne in mizogine ideje. Nanje je Bartol nekoliko pozneje naletel tudi pri Strindbergu, Schopenhauerju, Freudu<sup>22</sup> in Nietzscheju, a »aktiviral«<sup>23</sup> ji je, kot kaže, šele tedaj, ko je vstopil v prvo resno ljubezensko razmerje. Čeprav so njegovi nazori o ženskah še najbolj podobni Weiningerjevim, se je z delom kontroverznega mladeniča seznanil pozneje. Weiningerjev *Spol in značaj* mu je pomagal natančneje izraziti nekatere lastne poglede, čeprav jih vsebinsko ni bistveno dopolnil. Bartolova »filozofija ženske«<sup>24</sup> se je namreč razvila že prej, in po letu 1935 se ni bistveno spremenila, čeprav v literarnih besedilih ni bila več izražena s prejšnjo agresivnostjo in provokativnostjo.

## Sporočilnost

V Bartolovi predvojni krajši prozi torej naletimo na množico protiženskih stališč, ki skupaj oblikujejo razmeroma homogeno mizogino podobo, sorodno pogledom na žensko pri Strindbergu, Schopenhauerju, Nietzscheju, Weiningerju, pa tudi Jugu, avtorjih, ki jih je Bartol ne le dobro poznal, temveč tudi cenil. Na podlagi dokumentarnega gradiva je mogoče pokazati, da je vsaj v tridesetih letih podobne poglede na žensko imel tudi sam. Sklep, da je njegova predvojna krajša proza antifeministična, se zdi tako rekoč neizogiben.

Vendar bi bil tak sklep prehitel oziroma vsaj preveč enostranski. Ne zato, ker nazorov literarnih junakov načeloma ne bi smeli enačiti z nazori realnega avtorja. Vsaj pri Bartolu bi bilo namreč v posameznih primerih mogoče ugotoviti ravno nasprotno.<sup>25</sup> Pač pa zato, ker je literarno delo estetska celota, katere »pomena«<sup>26</sup> ne določajo le pisateljevi nazori, četudi transponirani v literarne junake, temveč je njena sporočilnost rezultanta kompleksnih odnosov med realnim in namišljenim avtorjem, pripovedovalcem, pripovednimi osebami/junaki, načinom literarne prezentacije, ne nazadnje pa tudi produkcijskim in recepcijskim kontekstom. Kot je pokazala dekonstrukcija, je enoumna referenca celo pri teoretičnih in filozofskih besedilih s pripovednimi strategijami notranje spodkopana in večkrat

sprevrnjena v svoje nasprotje. In če pri teoretičnih besedilih ne smemo podleči *namernostni zmoti*, to še toliko bolj velja za leposlovna.

Bartol je zlasti pri krajših pripovedih, ki so nastale v prvi polovici tridesetih let, uporabljal pripovedno-tehnične prijeme, s katerimi je kljub močnim in razvidnim tezam, ki jih je polagal v usta svojih junakov, enoumno sporočilnost besedil zapletel ter jo napravil za dvoumno. Literarni kritiki in zgodovinarji so to opazali že od tridesetih let naprej. Peter Donat je v svoji nekoliko protislovno napisani kritiki med drugim opozarjal na Bartolovo samoironijo,<sup>24</sup> ki je eden pomembnih postopkov razbijanja pomenske monolitnosti. Taras Kermauner je te postopke komentiral najbolj povedno:

Tako je bralec soočen z dvojno zgodbo in z dvojnim komentarjem, obenem pa je opozorjen na to, da gre le za zgodbo in le za komentar (o življenju). Življenje – Resnica – ostane vprašanje, ne samoumevno, ne nedvoumno dejstvo. Avtor življenje problematizira, razkraja v njegovi naivni podobi. Literatura mu je destrukcija preenostavnih in dogmatskih predstav o življenju, dialektika različnih stališč o njem, relativizacija, ki se spremeni v slike o življenju, se pravi v subjektivne odzive, v uprizoritve, v gledišča na tisto, čemur pravimo življenje, a nam je, tako kot je, nedostopno.

Bartolu nudi opisana struktura njegovih novel lepo možnost, da nenehoma igra na štirih planih. Na prvem je čista zgodba nekega življenja ali opis nekega dogodka. Na drugem je komentar osebe, ki je to življenjsko zgodbo ali dogodek doživljala. Na tretjem je komentar avtorja, ki je literarna oseba, nastopajoča v tej ali oni pariški kavarni, hotelski sobi ali ljubljanski ulici. Na četrtem pa je pomen – torej tudi komentar – vseh treh zgodb; tega daje skriti avtor, novela sama [...] Dekonstrukcija na plane mu omogoča, da ni nikjer zares, dokončno, da sleherno mitizacijo, absolutizacijo nekega stališča ali dogodka razkroji, onemogoči, da ga kaže z različnih plati: da ga spremeni iz življenja v vrsto pogledov (ali kot sam eksplicite pravi: v poglede in misli zavesti). (529–530)

Tudi Matjaž Kmecl je opozarjal, da Bartol svojih tez zaradi njihove provokativnosti ne izreka neposredno, temveč jih ovija v razne maske (535 isl.) Nekateri so to ugotavljali prav v povezavi z besedili, ki so bila zaradi protizemskih stališč najbolj razvpita. Lado Kralj je opisal, kako je Weininger po njegovem vplival na Bartola s svojimi tezami, nato pa dodal: »Bartol seveda teh tez ne jemlje tako smrtno zares kot njihov avtor, ki je zaradi njih naredil samomor, temveč jih duhovito in ironično preigrava, relativizira in postavlja pod vprašaj« (138).<sup>25</sup>

Tovrsten zabris ali difuzijo enoumne reference bomo na kratko preverili ob pripovedi *Ljubezen Sergeja Mihajloviča*. O njej vemo, da jo je spodbodla Bartolova lastna izkušnja v razmerju z Nado Gabrijelčič, da je torej v pripoved nekoga drugega preoblečena samoizpoved. V zgodbi sta omenjena mizogina filozofa, ki ju je prebiral tudi sam Bartol, in za večino do žensk sovražnih stališč v pripovedi je mogoče pokazati, da so bila – vsaj

občasno ali začasno – tudi Bartolova lastna. Kljub temu je teznost tega besedila vprašljiva, saj je z raznimi pripovednimi postopki na mnogih ravneh dekonstruirana.

Prvoosebni pripovedovalec je prikazan kot umirjen človek, ki z blago ironijo dobrodušno, spodobno distancirano, a tudi zvedavo opazuje (in pripoveduje) ekscesne nazore drugih literarnih likov. Sam se jim ne pridružuje, kvečjemu daje diskretno vedeti, da z njimi ne soglaša. Več namigov v besedilu nakazuje, da je pripovedovalec pravzaprav realni avtor. Prepoznaven ni le po tem, da je v Parizu s svojim prijateljem Walterjem (Bianchijem) in da je psihoanalitik, ampak tudi precej bolj neposredno. Že takoj na začetku se namreč legitimira kot avtor *Gentlemanovega rojstva*, besedila, ki je bilo v času pisanja *Ljubezni Sergeja Mihajloviča* že objavljeno in podpisano z Bartolovim imenom. Ta pripovedovalec s svojim govorom ne izreka protišenskih stališč, temveč je vtis, da jim nasprotuje.

Kot nekakšna uvertura v poznejšo pripoved Sergeja Mihajloviča je na začetku kratek pogovor, v katerem izreče Berthold nekaj do žensk sovražnih idej. Pripovedovalec se z njimi očitno ne strinja, saj jih označi kot »zabavljanje čez ženske«; a na drugi strani to nestrinjanje ublaži z nekoliko dvoumno formulacijo, po kateri je Berthold »dobrodušni oboževalec Schopenhauerja in Nietzscheja«. Imeni filozofov nakazujeta, od kod Bertholdu njegove sodbe, »dobrodušnost« pa tem sodbam vsekakor jemlje nekaj ostrine. Na koncu odstavka je še tale dvoumni pripovedovalčev komentar o Bertholdu: »Ker je bil sam precej naiven in nekam medvedji na zunaj, se nisem prav nič čudil, da je naletel pri ženskah na slabe izkušnje.« Na prvi pogled je vtis – tudi zato, ker to govori umirjeni, razumni pripovedovalec, ki se ves čas blago distancira od protišenskih stališč –, da pripovedovalec krivdo za Bertholdova stališča pripisuje njemu samemu, njegovi »naivnosti«. Od uglajenega pripovedovalca česa drugega niti ne pričakujemo. Toda poved je mogoče brati tudi drugače, in skoraj se zdi, kot da pripovedovalec bralca vodi za nos, da ima do njega rahlo norčav in ironičen odnos, tako kot do likov v pripovedi. Ta drugi pomen namreč sugerira, da je krivda na strani žensk, Berthold pa je naiven zato, ker jim je nasedel, in ne zaradi sovražnih pogledov nanje.

Po tej sporočilno dvoumni uverturi sledi pripoved Sergeja Mihajloviča. Njegove teze so, da je ženska »hudič« in od hudiča, da je »po naravi suženjsko bitje«, da sta ji »tuja [...] čast in čut za svobodo«, da je ves njen namen voditi moškega za nos, in to s pritlehnimi sredstvi. Pri tem niti ne ravna z razumom ali po premišljenem načrtu, temveč ima »vsako njeno dejanje po več razlogov; kateri je glavni, tega še sama ne ve« – povedano drugače, nima zares samozavedanja. Vse to govori Sergej Mihajlovič na podlagi lastne izkušnje.



Ne pripovedovalec ne preostala dva lika teh izpeljevanj ne komentirajo; v Rusov dolgi monolog se sploh ne vmešavajo. Ker ostanejo na dolgo pojasnjena ginofobna in mizogina stališča brez izrecnega komentiranja, bi bilo mogoče dobiti vtis (takšna recepcija je ne le mogoča, temveč je pogosto aktualizirana), da je v Rusovih stališčih treba videti »sporočilnost« pripovedi. Tovrsten sklep lahko dodatno potrjuje (zunajtekstna) vednost, da stališča in izkušnje Sergeja Mihajloviča niso prav daleč od stališč in izkušenj realnega avtorja. Vendar so v besedilo vgrajeni mehanizmi, ki takšno enoumno razumevanje spodjedajo. Najprej je treba upoštevati, da Rus ni prikazan kot verodostojen govorec. Njegov lik je karikiran že v pripovedi *Gentlemanovo rojstvo*, ki je na začetku *Ljubezni Sergeja Mihajloviča* izrecno omenjena prav zato, da ga bralcu prikljče pred oči. Negativno okarakteriziran je tudi v *Ljubezni Sergeja Mihajloviča*. Šepa »kakor polomljen hudič«, vpleten je v sumljive, goljufive trgovske posle, z goljufijo pridobi štipendijo, poznamo ga kot »plavolasega prevejanca«, na katerega gledajo druge osebe v tej pripovedi kot na »eksotično zver«, ima živčne izpade, ki ga prikazujejo v intelektualno in osebnostno podrejeni luči glede na druge osebe, še zlasti glede na pripovedovalca. Relevantnost njegovih izpeljav relativizira tudi to, da se pripovedovalec in Walter med njegovim govorjenjem dvoumno spogledujeta in nasmihata (posmehujeta). Pa tudi njegova teorija trpi za nedoslednostmi. Po njegovem je denimo ženska »po naravi suženjsko bitje«, malo nato pa ne le mož postane suženj ženske, temveč Rusovo dekle tudi poskuša »za vsako ceno dobiti oblast« nad njim (od kod ta njena želja »za vsako ceno«, če ne od njene *narave*?). – Dodatno je Rusov govor relativiziran tudi ob sklepu pripovedi. Čeprav, kot rečeno, ni izrecnega komentiranja, je več kot le sugerirano, da je iz Sergeja Mihajloviča govorila pijanost, ne pa modrost, ki jo kaže upoštevati. Ne nazadnje to ugotovi celo naslovni junak sam, potrjuje pa tudi razplet: Sergej Mihajlovič od pijanosti zaspi, in preostali trije udeleženci poskrbijo zanj ter odidejo.

Če beremo Bartolovo pripoved imanentno, ni zares protizemska. Mizogini nazori so na vseh ravneh zanikani. Vendar celo v tem primeru »sporočilo« ni čisto odrešeno mizoginosti (spomnimo se le Freudovega *zanikanja*), saj ostajajo protizemske teze v njem kljub zanikanosti hkrati tudi zatrjene. Sporočilna monolitnost je tako narušena. Še bolj to velja za primer »kontekstualističnega« branja, pri katerem upoštevamo nazore realnega avtorja in jih ne odmislimo iz »sporočila«. Njegove protizemske teze so v tem primeru kar trikratno zamaskirane. Prvič pod krinko pripovedovalca, ki je dovolj jasno poistoveten z realnim avtorjem, ki pa z drugimi liki ne deli protizemskih prepričanj. Drugič tako, da so Bartolova lastna protizemska prepričanja položena v usta drugih literarnih oseb, ne avtorskega pripovedovalca. Tretjič pa tako, da so z raznimi prijemi relativizirana. Čeprav to

drugo branje v primerjavi s prvim besedilo bolj dešifrira kot mizogino, je enoumna referenca prek večkratnega zamaskiranja tudi tu zabrisana.

Že ta kratka razčlemba kaže, da »sporočila« pripovedi *Ljubezzen Sergeja Mihajloviča* ne moremo razumeti kot težno propagiranje protiženskega nauka. Mizoginija sicer je ena od sporočilnih sestavin tega besedila, vendar ne nastopa izolirano, temveč v kombinaciji z drugimi sestavinami, ki »sporočilo« de-monologizirajo, razplastijo in relativizirajo. Podobno bi bilo mogoče ugotoviti tudi za večino drugih Bartolovih domnevno protiženskih kratkoprozskih besedil, pa tudi sploh vseh tistih, ki so videti tezna oziroma idejna. Razen redkih izjem Bartolova besedila (ne glede na avtorjeve lastne samointerpretacije) ponavadi niso enoumno sporočilna.

»Sporočilo« oziroma sporočilnost literarnih besedil je kompleksen pojav, ki se izogiba fiksnim sistemizacijam. Literarna besedila so različno kompleksna in njihovo sporočilnost opredeljuje variabilno število dejavnikov. Če je pri nekaterih besedilih ali skupinah besedil sporočilnost razmeroma homogena, je pri drugih ravno nasprotno. Nekatera besedila interpretativno ustrežnejše zajamemo imanentno, druga nujno zahtevajo kontekstualizacijo, medtem ko tretja, se zdi, enako dopuščajo obe možnosti recepcije. Bartola smo vajeni brati kot idejnega, filozofskega, celo teznega avtorja, ki mu manjka estetske dovršenosti, zato sporočilnost njegovih besedil pogosto istovetimo z idejami, ki so v njih prikazane. Toda vsaj za pretežni del Bartolove krajše proze iz prve polovice tridesetih let takšno branje ni ustrezno. Spregleduje namreč – morda prav zaradi ustaljene sodbe o estetskem manku Bartolovega pisanja – značilno estetsko uporabo mnogih pripovednih prijemov, ki upovedene teze estetizirajo, tako da jih pomensko de-monologizirajo.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> To se kaže ob vsaki priložnosti: pogled v knjižnico ženske razkrije, da je v njej »polno lahke, zabavne, zvečine erotične literature« (*Konec pustolovstva*); kot gledališkim igralkam ženskam ne gre zares za umetnost, temveč jim »edino resnično brigo« povzroča »garderoba« (*Radikalna kura*).

<sup>2</sup> Ta groba žaljivka je položena v usta barbarskemu naredniku, vendar tudi krogu Bartolovih najbolj omikanih prijateljev ni bila tuja (gl. Virk *Vebrov* 299).

<sup>3</sup> Gl. Jezernik-Ovca.

<sup>4</sup> Velika večina besedil, iz katerih smo navajali zgoraj, je prav iz tega obdobja.

<sup>5</sup> Vendar pa (gledano z istega načelnega stališča) tudi pripovedovalčevih nazorov ne smemo enačiti z avtorjevimi, kot to – nekoliko presenetljivo – malo pozneje naredi srbska raziskovalka (177).

<sup>6</sup> Ko so mu domači očitali, da je v noveli pri tem meril na sestro Mašenko, je to zavrnil, češ da je mislil »na dr. Sodnikovo« (Bartol *Literarni* 521). Ni torej šlo zgolj za nazore

literarnega lika, pisatelj je imel pred očmi realni zgled in lastno mnenje o njem. Značilen je tale njegov zgodnji dnevniški zapis (9. VIII. 1926) o Almi Sodnik: »Kot ideal žene se mi je zdela ga. Sodnikova, tako verno stremeča za čisto resnico [...] Šele počasi sem pogruntal, da ji nekaj manjka in da je eden od precej važnih movensov za njeno idealno stremljenje, da preraste svojega moža, profesorja, da mu s tem pokaže, da je ona več kot on« (RM I 18).

<sup>7</sup> Zgovorne so weiningerske sodbe o Nadi, ki da je »po naturi amoralna [...] laž in resnica nista eksistirali zanjo« (RB 11, 2. V. 1953). In: »Pravi weiningerski tip. Vse na svetu se vrti okrog nje«, njena deviza je: rajši lepa laž kakor grda resnica (RB 9, 31. I. 1951). Ter še: »Če prebiram danes tipe žensk v svojih novelah, potem se moram čuditi, kako pravilno sem jo bil v bistvu pogodil. Verjame samo tistemu, kar ji je prijetno. Do resnice same na sebi ji ni nič. Laže sebi, drugim ...« (RB 4, 13. VI. 1947).

<sup>8</sup> Gl. npr. zapiska 11. IV. 1945 (RB 1) in 20. VII. 1945 (RB 2).

<sup>9</sup> Apliciral ga je tudi na Stalina ter psihologijo množic: »Stalin je bil najčistejši makiavelist. Stavek, da je množica kakor ženska, čim bolj jo tepeš, tem bolj te bo ljubila, mnogim ni šel v glavo kot resnica masovne psihologije« (RB 12, 6. IX. 53).

<sup>10</sup> Gl. npr. članek Pavle Kolarič. – Res pa je – to kažejo tudi sprotne kritike Bartolove mizoginije –, da prav vsi za take tone le niso bili otopeli ali do njih ravnodušni.

<sup>11</sup> V *Sonati na pepelnično sredo* jih izrecno apostrofira Kalinin. Sicer pa jih je zaznati vsaj še v *Črnem vragu* in *Izpovedi doktorja Forvesina*, bržkone pa še v *Pogovoru o poslednji karti* ali *Nesrečnem ljubimcu* (prim. Tomazin 35). Bartol je Strindberga intenzivno bral že leta 1926; gl. RM I 18, 9. VIII. 1926.

<sup>12</sup> Med Strindbergovimi idejami, ki so bile Bartolu najbližje, velja omeniti prepričanje o ženski kot lažnivki, o njeni duhovni, kulturni in družbeni inferiornosti glede na moškega, o njeni manjkavi individualnosti in izvornosti, o njeni amoralnosti, pa tudi o grožnji matriarhata. (O vplivu Strindberga na slovenske avtorje, tudi na Bartola, gl. zgledno razpravo Katarine Tomazin.)

<sup>13</sup> Dovolj dobro pa je poznal tudi Schopenhauerja, ki prav tako ni skoparil s protizenskimi stališči.

<sup>14</sup> Pomenljivo je, da je v odlomku iz tega dela, ki ga je Bartol prevedel za *Modro ptico*, tudi poglavje s protizenskimi izreki.

<sup>15</sup> O Nietzschejevem vplivu na Bartola gl. Kos *Poskusi* 271 isl., ter v bibliografiji navedeno delo Jada Hatema.

<sup>16</sup> Nietzschejanske sopostavitve moškega in ženske je mogoče slutiti zlasti v novelah, nastalih v drugi polovici tridesetih let.

<sup>17</sup> Tako kot Bartolov Forcesin ve tudi Weininger pojasniti, zakaj znajo kljub temu obnavljati filozofske teze: učno snov si bolje zapomnijo; »ženske so prazne in ničeve in vse jih lahko prežame, medtem ko si moški zapomni samo, kar ga zares zanima, ter vse drugo pozabi« (247).

<sup>18</sup> Janez Žagar je dobro vedel, kaj se skriva za Bartolovo »galantnostjo«. Ko mu je Bartol poslal svoj članek za objavo v *Modri ptici*, mu je (v pismu 28. IV. 1936) med drugim odgovoril: »Konec kaže, da imaš ženske za bolj neumne, kot so v resnici, čeprav jim delaš komplimente s 'prefinjenostjo'« (RM I 43).

<sup>19</sup> Lado Kralj meni drugače; po njegovem je moral Bartol njegovo knjigo »poznati že prej, samo tam je namreč lahko dobil spodbudo za teze, da je ženska usmerjena predvsem v seksualnost, moški pa v duhovne zadeve, zato ženska nima niti povsem razvite duše niti zavesti, in ker ne ve, kaj je resnica, je organsko nagnjena k laži, brez logike je, brez morale in sramu« (137–138). Bartolovo ujemanje z Weiningerjevimi tezami že pred letom 1935 je sicer res izjemno veliko. Vendar tudi drži, da so posamezne teh tez razvijali še nekateri drugi protizensko usmerjeni avtorji od Schopenhauerja in Strindberga do Nietzscheja (če omenimo le tiste, za katere vemo, da jih je Bartol poznal).

<sup>20</sup> »Avtor t. č. pripominja, da ve o Weiningerju približno tisto, kar se je tudi pri nas o njem pisalo (prim. lanski letnik *Modre ptice*)« (Bartol *Zakrinkani* 182). V dvojni 9–10 (avgust-september) številki *Modre ptice* za leto 1935 sta izšla dva članka, ki sta podajala Weiningerjevo misel: esej Giovannija Papinija o Weiningerju ter Donatova ocena Lavrinove knjige *Sexus in Eros*, v kateri je bilo prav tako precej govora o Weiningerju. – Če iz tega sledi, da Weininger ni neposredno vplival na Bartolove najbolj provokativne »protiženske« novele, pa je vseeno lahko vplival na nekatere poznejše, morda tudi na roman *Alamut*. (O tem gl. razpravo Marije Mitrovič.)

<sup>21</sup> »Boris čuti: če je Weininger zapisal, da je genialen biti dolžnost moža, potem je Boris čutil, da je genialen biti tudi velika krivda« (RB 7, 13. XI. 1951). In: »Sovrag št. 1 mu je ženska. Kam bi moški prišel, če ne bi bil odvisen od čustev do ženske« (RB 8).

<sup>22</sup> Freudov morebitni tovrstni vpliv na Bartola še ni raziskan.

<sup>23</sup> »Moji 'pustolovci', moj alter ego« (na seznamu, ki sledi, je tudi Sergej Mihajlovič), je ne nazadnje izrecno zapisal sam Bartol (RM II 26, 20. II. 1959). – Na delikatnost in kompleksnost teh razmerij je dobro opozoril Bahtin, ko je obširno razvijal, da »nikakor ne moremo govoriti o resničnem teoretičnem soglasju avtorja in junaka« (17), a tudi dodal: »Vse, kar smo povedali, pa nikakor noče zanikati možnosti znanstveno plodne primerjave junakove in avtorjeve biografije in njunih svetovnih nazorov. Ta primerjava je lahko produktivna tako za literarno zgodovino kot za estetsko analizo. Zavračamo samo popolnoma nenačelni, docela faktografski pristop do tega vprašanja, pristop, ki popolnoma prevladuje v današnjem času in sloni na mešanju avtorja-ustvarjalca, dejavnika v delu, in avtorja-človeka, dejavnika v etičnem, družbenem dogodku življenja, ter na nerazumevanju ustvarjalnega načela avtorjevega razmerja do junaka« (18–19).

<sup>24</sup> Ironijo kot postopek, s katerim razbija enoumnost reference, je pogosto izpostavljal že sam Bartol, opazili pa so jo tudi mnogi raziskovalci njegovega dela.

<sup>25</sup> Po smislu podoben sklep – resda ob *Alamutu* – je izpeljala Marija Mitrovič: »Zdi se, da se je Bartol pri Weiningerju učil, kako predstaviti bralcu izjemno komplicirano in v bistvu protislovno resničnost. Pri tem je dojel, da je glavno sredstvo takega prezentiranja – maska in maskiranje, pretvarjanje, zakrinkavanje« (523).

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Estetika in humanistične vede*. Prev. Helena Biffio et al. Strokovni pregled, komentarji in opombe Aleksander Skaza; spr. bes. Miha Javornik, Aleksander Skaza. Ljubljana: SH, 1999. (Studia humanitatis).
- Bartol, Vladimir. »Literarni zapiski«. *Dialogi* 7.4–10 (1982): 364–90, 505–28, 620–37, 748–82, 827–34.
- – –. *Mladost pri Svetem Ivanu. Tretja knjiga. Romantika in platonika sredi vojne*. Ljubljana: Sanje, 2006.
- – –. »Zakrinkani trubadur. Ob Weiningerjevi knjigi 'Spol in značaj'«. *Modra ptica* 7.6 (1936): 178–191.
- – –. *Zbrano delo 1*. Uredil in komentar napisal Tomo Virk. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev; 252).
- Bressan, Arnaldo. *Pustolovščina besede*. Koper: Lipa; Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1985.
- Deržaj, Miran (Peter Donat): »Pripombe k Bartolovemu 'Al Arafu'«. *Dom in svet* 49.7/8 (1936): 430–436.
- Hatem, Jad. *Un Paradis à l'ombre des épées. Nietzsche et Bartol*. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Jevnikar, Martin. *Vsebine slovenskih leposlovnih del. Del 4, (Sodobnost od 1930–1945)*. Trst: samozal., 1958.

- Jezernik Ovca, Gaja. »Ženske v Bartolovem Demonu in Erosu«. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2013.
- Kermauner, Taras. »Vladimir Bartol – predhodnik današnje slovenske moderne literature«. Vladimir Bartol. *Demon in eros*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974. 423–445.
- Kmecl, Matjaž. »Maska in resnica ali o nenavadnosti pisatelja Vladimira Bartola«. *Most* 14.49–50 (1977): 126–135.
- Kokalj-Željeznova, Marijana: »Nekaj opomb k noveli: Izpoved doktorja Forcesina«. *Ženski svet* 9 (1931): 263–264.
- Kolarič, Pavla. »Razmišljanja o svetoivanjskem rojaku - pisatelju Vladimiru Bartolu«. *Dialogi* 20.3 (1984): 58–61.
- Kos, Matevž. *Poskusi z Nietzschejem. Nietzsche in ničevstvo v slovenski literaturi*. Ljubljana: Slovenska matica, 2003. (Razprave in eseji; 51).
- Kralj, Lado: »Bartol-Mrzel-Grum«. *Pogledi na Bartola*. Ur. Igor Bratož. Ljubljana: Literatura, 1991. (Novi pristopi). 117–142.
- Mitrovič, Marija. »Roman Vladimira Bartola in Otto Weininger«. *Slovenski roman*. Ur. Miran Hladnik in Gregor Kocijan. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003. (Obdobja; 21). 521–527.
- Mohorič, Milena. »Izpoved gospe Forcesinove«. *Modra ptica* 7.5 (1936): 148–156.
- Stojanovič-Pantovič, Bojana. *Morfologija ekspresionističke proze*. <http://www.rastko.rs/rastko-sl/knjizevnost/nauka/bstojanovic-morfologija.pdf>.
- Tomazin, Katarina. »Strindberg, antifeminizem in slovenska literatura«. *Primerjalna književnost* 20.1 (1997): 21–42.
- Virk, Tomo. »Vladimir Bartol in Kocbekov Strah in pogum«. *Jeziček in slovnica* 58.1/2 (2013): 39–49.
- – –. *Vebrov učenc, primer Klement Jug: osebnost, diskurz, legenda*. Ljubljana: LUD Literatura, 2014. (Novi pristopi).
- Vodušek, Božo: »Vladimir Bartol«. *Ljubljanski zvon* 56.5–6 (1936): 295–299.

Bartolova rokopisna zapuščina (kratice za sklice so navedene v oglatih oklepajih)

ZRC SAZU:

- [RB 1]: *Zapiski 'Empedokles' 144./45.*
- [RB 2]: *Zapiski I. 1945.*
- [RB 3]: *Slovenska tragedija / (Beležke k romanu o primorski emigraciji in emigraciji sploh) / Vzhod in Zapad / (naslov romana, 2. XI. 1946.) / I.*
- [RB 4]: *V. i. Z. VI.*
- [RB 5]: *Balkanijada X. Trst / Vrhovni princip: Vsi ljudje vse vedo / (V i. Z.)*
- [RB 6]: *Nadaljevanje 48/49 III.*
- [RB 7]: *III. Zapiski in beležke k romanu / 1951 / dodatki iz l. 1958.*
- [RB 8]: *Zapiski k romanu o mladem studiozusu, ki konča tragično v planinah. I. 1951/52.*
- [RB 9]: *Zapiski 1950 / II. 1951*
- [RB 10]: *Zapiski 1951 (Nadaljevanje zapiskov 1950 / II / 1951)*
- [RB 11]: *Zapiski 1953/II / (Balkanijada) / Ljubljana*
- [RB 12]: *1953. Trst / Beležke*
- [RB 13]: *Trst 1953 / Beležke*
- [RB 14]: *Zapiski 1954 / (Od 21. X. 54 – 4. XII. 54.) / Trst – Ljubljana*
- [RB 15]: *Zapiski: Trst 22. IV. 56. Zapiski o Alamutu za spomine. Zapiski do 22. VI. 56. / Ljubljana, od 8. VII. 56. – 18. X. 56.*
- [RB 16]: *Zapiski 21. V. 61 – 28. XII. / 61. Zapiski 1962 / 4. I. 1962–*

NUK:

[RM I] 15/72 *Vladimir Bartol* (mape 18, 25, 43)

[RM II] 1/1995 *Vladimir Bartol* (mapi 26, 27)

Rokopisna zapuščina Marice Nadlišek-Bartol (Nuk):

[R Nadlišček] – [Bartol-Nadlišček, Marica] Ms703, MAPA 1.

## Bartol's Prewar Short Prose and Anti-Women Views

Keywords: Slovenian literature / short prose / Bartol, Vladimir / Jug, Klement / women / misogyny / philosophical influences / Weininger, Otto

Distinctively anti-women views are typical of Bartol's prewar short prose (especially in his narratives from the first half of the 1930s). They were already noticed by contemporary criticism, and also by later researchers of Bartol's oeuvre. These types of observations often motivated the judgments that Bartol's writing was gynophobic, misogynistic, and even anti-feminist. An overview of Bartol's diary notes shows that in many ways his personal views on women indeed matched the views of his literary characters. The writer drew his anti-women views from various sources: partly from his personal experience and mainly from the works of authors that were typical in this regard and that he read and often used as a reference (e.g., Machiavelli, Strindberg, Schopenhauer, Nietzsche, and Weininger). Within this context, his friend from his youth and role model Klement Jug was especially important for Bartol. Jug's anti-women positions are somewhat less known, but they were extremely relevant for Bartol. Both Bartol's anti-women views and their main sources can be extensively documented. However, these types of views by the author do not necessarily prejudice the expressiveness of his texts. Based on a detailed reading of the novella *Ljubezzen Sergeja Mihajloviča* (Sergej Mihajlovič's Love), this article shows that Bartol's short prose cannot be understood as a thesis propagation of the anti-women doctrine. True, misogyny is one of the informative components of this text, but it does not appear in isolation; it appears in combination with other components that de-monologize, stratify, and relativize the "message." Through the innovative use of specific narrative procedures, Bartol achieved a problematization of the unambiguous reference of his early short prose, which ultimately also relativizes the power of the anti-women views in it.

Januar 2015

# Disneyjeve priredbe literarnih besedil na presečišču družbenospolnega in neorasističnega diskurza

Lilijana Burcar

Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
lilijana.burcar@guest.arnes.si

*Prispevek na podlagi spoja feministične literarne teorije in postkolonialne literarne vede analizira Disneyjeve priredbe kanoniziranih literarnih del, kot so Mala morska deklica, Pokahonta in Aladin. Zanje je značilno, da stare kolonialne diskurze preoblačijo v posodobljene neokolonialne izpeljanke, v katere vgrajujejo koncept multikulturne pluralnosti in navidezno profeministični govor o emancipaciji žensk. Disneyjeve priredbe sodelujejo pri vpisovanju spolnih in rasističnih konstrukcij drugega in pri tem spolno stereotipni in problematični diskurz izvornih literarnih predlog utrjujejo in hkrati nadgrajujejo z neorasializiranimi besedilnimi vložki, to pa vodi v nadaljnjo transmutacijo izvornih literarnih predlog.*

Ključne besede: feministična literarna veda / študije spolov / otroška književnost / Disney / priredbe literarnih del / ideologija / neokolonializem / neorasizem

## Uvod

Besedilni svetovi Disneyjevih animacij slonijo na priredbah kanoniziranih literarnih del, namenjenih otrokom, med katerimi poleg peščice fantazijskih klasik, kot so *Alica v čudežni deželi* (1951) in *Peter Pan* (1953), prevladujejo predvsem priredbe pravljic.<sup>1</sup> Za Disneyjeve priredbe le-teh je značilno, da ne temeljijo na nevtralnem zajemanju in podajanju obstoječih literarnih predlog. Literarna zgodovina in kritika sta si enotni v tem, da Disneyjeve animacije že tako problematično patriarhalno ideologijo in spremljajoči družbenospolni konservatizem, ki tvorita podstat kanoniziranih pravljic, kvečjemu še bolj gostijo in poglobljajo (Zipes, *Breaking*; Bacchilega, Seifert, Rowe). Disney v svojih animiranih priredbah utrjuje in posodablja družbenospolne konstrukte v skladu s patriarhalnim vzorcem zahodnoevropskih poznokapitalističnih družb, sočasno pa jim dodaja tudi

rasializirane<sup>2</sup> podtone gledanja na skupine ljudi, ki jih evrocentrični pogled oblikuje in marginalizira kot etnizirane druge. V tem pogledu so priredbe kanoniziranih pravljic in legend podvržene tudi procesom njihove novodobne kolonialistične reinterpretacije, to je tega, kar so kritiki poimenovali »amerikanizacija« literarnih del za otroke in mladino (Giroux 159).

Zaradi razumevanja presečnosti in medsebojne prepletenosti kategorij rase in spola se pri razumevanju razmerja, ki ga Disneyjevi risani in zvočno podprti besedilni svetovi vzpostavljajo do svojih literarnih predlog, ne moremo zadrževati zgolj na ravni tradicionalnih metodoloških pristopov. Ti namreč priredbe največkrat obravnavajo zgolj v luči vprašanj, ali gre v njih za okleščeno povzemanje in zato pomanjkljivo podajanje likov, dogajalne premice in tematskih blokov iz literarnih predlog. Tudi analize medijskih priredb literarnih predlog, ki se gibljejo na ravni preučevanja njihovih drobnih odstopanj od izvirnih besedil, s tem pa posameznih pomenskih premikov, niso zadostne. Sledenje namreč ne zajemajo diskurzivne analize globinskih in s tem sistemskih pomenskih premikov, ki jih ustvarjajo medijske priredbe v odnosu do svojih literarnih predlog. Pričujoči prispevek zato pri obravnavi samega koncepta priredbe, kot tudi razumevanja funkcije, ki jo imajo Disneyjeve animirane priredbe v odnosu do kanoniziranih pravljic, sledi kompleksnejšim teoretičnim izhodiščem, ki jih je v Teoriji adaptacije (*A Theory of Adaptation*, 2006) razvila priznana literarna kritičarka Linda Hutcheon. V svojem delu pokaže, da medijske priredbe ne gre obravnavati kot minimalističnega interpretacijskega posega v izvorno literarno predlogo. Priredba namesto tega nastopa kot večplasten pojav, saj zajema tako procese »transkodifikacije« kot (posledično) tudi »transmutacije« izvirnih literarnih predlog (22). S priredbami, ki so končni produkt preoblikovanih jezikovnopomenskih vpisov ali transkodifikacij, se, če nadgradimo misel Linde Hutcheon, na novo postavljajo pomeni, s tem pa razmerja moči, ki jih nosijo in zagovarjajo izvirna literarna besedila. Priredbe zato aktivno posegajo v razumevanje obstoječih literarnih predlog in pri tem lahko njihovo ideologijo preizprašujejo in problematizirajo ali pa jo z novimi ali okrepljenimi ideološkimi vsadki utrjujejo in retroaktivno poglobljajo. Prav slednje počnejo Disneyjeve priredbe, kar bomo v nadaljevanju pokazali na primeru *Male morske deklive*, *Pokahonte* in *Aladina*, pri čemer se bomo naslonili tudi na lastne analize in izpeljave. Po drugi strani pa, če se vrnemo nazaj k izhodiščem Linde Hutcheon, medijske priredbe z literarnimi predlogami, iz katerih izhajajo, vstopajo v medsebojno vzajemni odnos. To je odnos metamedbesedilnosti oziroma besedilne prepletenosti, kjer izvirno besedilo opomenja njegovo priredbo, ta pa vpliva na povratno razumevanje izvirnega besedila. Zaradi tega govorimo o t. i. komplementarnem branju, to je »branju v obe smeri«



(Hutcheon xv). Seveda je slednje možno samo v idealnih okoliščinah, kjer je bralstvo v enaki meri seznanjeno tako z izvirnimi predlogami kot njihovimi priredbami. V primeru Disneyjevih priredb pa to branje postaja vse bolj enosmerno, saj Disney kanonizirane pravljice s svojimi priredbami ne le ideološko dograjuje, temveč tudi vse bolj aktivno izpodriva. To počne s pomočjo uveljavljanja avtorskih pravic zlasti do animiranih pravlji in njihovih literarno izpeljanih ali prisvojenih naslovov.<sup>3</sup>

Disneyjeve priredbe po eni strani določajo horizont pričakovanj, saj za nazaj preosmišljajo tudi način gledanja in doživljanja v ozadje umaknjenih izvornih literarnih predlog. Pri tem pa ne zagovarjajo in utrjujejo le hierarhično organiziranega družbenospolnega reda, marveč tudi specifični novodobni geopolitični red. Prav z naknadnim vpisovanjem rasializiranih razlik v izvorne pravljice in na račun prisvajanja primata nad njihovo interpretacijo Disney kanonizirane pravljice prilagaja zagovoru sodobnega (neokolonialnega) družbenega reda, ki temelji na proizvajanju tako rasializiranih kot spolnih razlik. Zato je raziskava Disneyjevih priredb kanoniziranih pravlji in strukturno-pomenskih premikov, ki jih te priredbe ustvarjajo v odnosu do izvornih literarnih predlog, še toliko bolj pomembna. V primerjavi s parcialnimi diskurzivnimi analizami in kritikami, ki se v primeru Disneyjevih in drugih priredb osredotočajo zgolj na konstrukcijo spola ali pa rase, pričujoči prispevek obe kategoriji obravnava presečno, izpostavljač njuno strukturno in sistemsko soodvisnost. Pri tem izhaja iz primerjave med izvirnimi literarnimi predlogami in njihovimi animiranimi priredbami, s poudarkom na *Mali morski deklici*, *Pokabonti* in *Aladinu*, ki jih obravnava skozi interdisciplinarno prizmo feminističnih literarnih ved in postkolonialnih študij/literarne teorije. Klasične pravljice in njihove animirane priredbe zasleduje v luči teorije, ki literarna in druga besedila obravnava kot eno od oblik »družbene komunikacije« (Sell), s katero se vzpostavlja odnos do obstoječe realnosti. V skladu s tem like in njihove animirane izvedbe obravnava kot nosilce ideoloških vpisov oziroma tega, kar je John Fiske v drugačnem kontekstu poimenoval »utelešeni prenašalci/posredovalci ideologije« (Fiske v Lacroix 217).<sup>4</sup>

### ***Mala morska deklica in njena diznifikacija***

Andersen je *Malo morsko deklico*, ki jo je dokončal leta 1837, pisal pod vplivom nemških romantikov, zato ni presenetljivo, da je svoj največji navdih črpal iz pripovedi *Undine* Friedericha Fouqueja, objavljene leta 1811 (Altmann in De Vos 178). *Undine* predstavlja prvo v vrsti kanoniziranih evropskih pripovedi, v kateri se morska deklica iz zapeljivega morskega

bitja, ki s svojim stasom in zvonkim glasom vabi odrasle moške v globočine morja in gotovo smrt, preobrazi v bitje, ki se odpove morskemu svetu in se odpravi na kopno v človeški svet, da bi si s poroko s človekom pridobila dušo, s tem pa možnost nesmrtnosti oziroma odrešenja in večnega življenja (Jarvis 621). Na ta način je bila morska deklica iz neustavljivo močne in pogubno zapeljive ženske, kar odseva patriarhalno paradigmo konstruiranja aktivne ženske seksualnosti kot misteriozne, nevarne in destruktivne, preobrazena v podobo neme ženske, ki ji vstopnico v življenje in s tem dostop do duše in krščanske odrešitve zagotavlja le naklonjenost in ljubezen moškega. Če naklonjenost in ljubezen moškega izgubi, izgubi tudi življenje, to pa ne velja tudi obratno, tj. za kultiviranega moškega. Romantizirane literarne pripovedi o morski deklici tako na eni strani uvažajo in naturalizirajo krščanski mit, na drugi pa ohranjajo in krepijo eno od temeljnih binarnih podmen patriarhalnega simbolnega reda. V tem tipu literarne pripovedi je namreč moški izenačen s civilizacijo, postavljen je za izvor in tvorca pomenov, s katerimi osmišlja druge. To pa ga postavlja za jedro in nosilca družbe. Ženska pa je konstruirana kot njemu nasproten in »elementaren pojav« (Wanning Harries 1002), kot animalistično in le napol človeško bitje, ki ga je potrebno izvzeti iz kaotične in iracionalne narave in naknadno obrusiti oziroma socializirati. Slikana je kot bitje, zlito z naravo, ki si mora dušo in s tem človeškost šele pridobiti, to pa ji podeljuje status odvisne in priključene članice znotraj homosocialnega družbenega reda. Tako v tej postavitvi hierarhično osmišljenih dvojic ostaja definirana kot manko, ki ga zapolni moški in od katerega je odvisno tudi njeno življenje. Ali povedano na ravni pripovedne motivike: njeni naporji so usmerjeni v ohranjanje duše oziroma statusa priključnega člana, ki mu vsebino podeljuje in zagotavlja kultivirani moški. Njena obrobna pripustitev v območje človeškega in obstoj kot človeka sta tako večno odvisna od (partnerskega) statusa, ki ji ga s svojo ljubeznijo podeljuje moški v zameno za njeno predano izkazovanje femininosti, tj. pasivne in trpeče vdanosti, potrpežljive predanosti in samodestruktivne podrejenosti.

Andersenova morska deklica, najmlajša izmed kraljevih hčera, se odloči za prostovoljni odhod iz svojega morskega sveta. Zaslombo najprej išče pri stari materi, ki jo poduči, da morske deklice lahko živijo le 300 let, in ker nimajo duše, ne morejo računati na posmrtno življenje. Edini način, s katerim si morska deklica lahko zagotovi dušo, s tem pa večnost, je, da se vanjo zaljubi človek, čigar duša se tako naseli tudi v telesu morske deklice. Vendar do tega, kot ji razloži stara mama, nikoli ne more priti, saj naj bi bile morske deklice zaradi svojih ribjih repov za človeka pregrde in nesprijemljive. Zato se morska deklica odpravi k morski čarovnici, ki jo sprva želi odvrniti od njene namere, da bi se spremenila v humanoidno žensko,

a ji na koncu vendarle pripravi napitek, ki sestoji tudi iz čarovničine lastne prsne krvi. Tega mora deklica použiti, da bi se njen rep spremenil v noge. Sledi opozorilo, da je sprememba nepovratna; morska deklica pa se mora sprijazniti z dejstvom, da bo navkljub elegantnosti njene hoje vsak njen premik/korak prepreden z bolečino, kot če bi stopala po ostrih nožih. Namesto plačila čaravnici, morska deklica pristane na to, da se ji odreže jezik, saj naj bi bili njen atraktiven videz, elegantna hoja in velike oči zadostne in dovolj privlačne lastnosti za vsakega humanoidnega moškega.

Andersenova pripoved temelji na patriarhalni paradigmi socializacije deklic v odrasle ženske. Podobno kot tradicionalni razvojni ali bildungsromani 19. stoletja, namenjeni dekliskemu bralstvu, deluje kot besedilna vaja za zanikanje in izbris deklličinega lastnega jaza. Deklico navaja na to, da na svoj nadaljnji obstoj gleda kot na obliko umika v senco odraslega moškega, kjer nastopa kot potrpežljivo dopolnilo ali nemi objekt njegove lastne samoizpolnitve (Waugh v Oliver-Rotger 153). Femininost se kaže v samozanikanju in pokorljivosti. Prvi korak do te zrelosti, to je do vraščanja v želeno normo odrasle ženske, nakazuje deklličin prostovoljni pristanek na odstranitev njenega jezika. Z odstranitvijo jezika je utišán in izbrisan njen glas, s tem pa možnost ugovora in racionalnega diskutiranja. To jo razčloveči in desubjektivizira, saj ji je na ta način odvzet tudi status osebe, ki naj bi dejavno razpolagala z lastnimi mislimi. Izbris njenega glasu pomeni izbris njene identitete in prepoznavnega jaza. Femininost se kaže tudi v izkazovanju pasivnosti in odvisnosti, ki jo utelešajo deklličine pohabljenе noge. Vsak korak k večji mobilnosti je prežet z odbijajočo bolečino, kar omejuje njen prostor gibanja in ne nazadnje možnost fizičnega kontakta in komunikacije z drugimi. Ultimativen dokaz deklličine zrelosti oziroma zraščенosti s femininostjo, ki od deklice zahteva popolni osebni samoizbris, je, da se na koncu prostovoljno odreče ne le svojemu glasu in mobilnosti, ampak tudi življenju. Tolažilna nagrada, ki jo deklica prejme na koncu za svoje prostovoljno pohabljenje in samoutišanje ter tuzemsko samožrtvovanje v prid moškemu in njegovi prosperiteti, je uporabljena za naturalizacijo hierarhično zamišljenih odnosov med moškimi in ženskami. Andersenova pravljica zato ni le »zastrašujoča parabola o mestu, ki ga ženskam dodeljuje patriarhalni svet« (Oates 253), ampak tudi način besedilnega snubljenja žensk, da pristanejo na lastno »podrejanje in submisivnost« (Swain 572). Na to pa gledajo kot vrlino, ki naj bi jim zagotovila ljubljenost in zaželenost.

Disneyjeva priredba *Male morske dekllice* iz leta 1989 predstavlja ponovno vrnitev studia k pravljčnim literarnim predlogam po nekajdesetletnem vmesnem premoru, saj je bila pred tem zadnja pravljica, ki jo je Disney pretvoril v celometražni animirani film, *Trnuljčica*, posneta davnega leta 1959 (Altmann in Vos 193). Disneyjeva priredba Andersenove literarne

pravljice spreobrača razmerja moči med posameznimi liki, utrjujoč patriarhalno paradigmo. Izbriše namreč prisotnost stare matere oziroma biološke matere, ki tako ne nastopa več kot dekličina svetovalka in zaščitnica. V trenutkih stiske mora sedaj povsem nemočna morska deklica Ariel, ki nima več podporne mreže v svojih obstranjenih sovrstnicah ali izbrisanih starejših modrih ženskah, nasvet poiskati med antropomorfiziranimi moškimi liki, zlasti pri morskem rakovici Sebastijanu in ptiču, ki deklico s svojimi nasveti zavajata in zabavata, namesto da bi ji pomagala. To še bolj stopnjuje njeno nemoč. Na račun obstranjenja in razopolnomočenja podpornih ženskih likov animirana priredba v ospredje potisne lik očeta, na katerega prenese vso avtoriteto in pozitivno moč, ki jo imajo v Andersenovi pravljici ženski liki, zlasti dekličina stara mati. Želja Disneyjeve morske deklice, da bi zapustila dom in se stopila s človeškim svetom na kopnem, tako ne raste več iz njene osebne motivacije, da bi si pridobila dušo, temveč iz najstniškega uporništvu do avtoritete očeta, ki jo mora, kot zahteva Disneyjev scenarij, zamenjati z uklonitvijo avtoriteti in zaščitniški držati njenega človeškega izbranca, pod okrilje katerega se zateče v begu pred očetom. Trites izpostavlja, da v patriarhalnih razvojnih romanih »deklice lahko pridobijo identiteto, ki je neodvisna od očeta, s tem, da pristanejo na odvisnost od nekoga drugega« (146). Pravid avtonomije in možnost izbire, ki jo Disneyjeva priredba daje na voljo morskemu deklici, izhaja iz tega, da ji je njeno identiteto dovoljeno izgraditi le v odvisnosti od drugega moškega, tj. bodočega moža.

Osrednji konflikt, ki ga prinaša Disneyjeva priredba, pa se v resnici ne odvija med avtokratskim očetom in najstniško uporniško, a še vedno patriarhalno upogljivo hčerjo. Priredba postavlja v ospredje spopad med moškimi, katerih moč je slikana pozitivno, in edino močno žensko, ki jih pri prilaščanju te avtoritete ogroža, saj si tudi sama želi vladarskega položaja. Moč ženske, ki jo zanima vladarski položaj, je prikazana izrazito negativno. S tem animirana priredba uvaja motiv, ki ga ni mogoče zaslediti v Andersenovi literarni predlogi. Če v njej morska čarovnica nastopa kot eden od podpornih in obrobni likov, ki morskemu deklici svetuje in ji s svojim znanjem pomaga pri doseganju cilja, ki si ga je zadala sama, je v Disneyjevi priredbi morska čarovnica izrisana kot utelešenje zla, saj je prikazana kot močna ženska, ki si ne želi poroke in mesta v senci moškega, ampak vladarske moči in mesta, enakovrednega drugim moškim. Disneyjeva priredba edino močno žensko slika kot nevarno, pretkano in nevredno zaupanja; njeno grozeče korpulentno telo pa kot telo hobotnice, ki v svoje lovke zapleta in duši vse, kar naj bi se ujelo v njene mreže moči. Na ta način je avtonomna moč edine ženske, ki ni pod neposredno kontrolo moških, prikazana kot ljudožerska, nenaravna in destruktivna.

Disney tako uvaja že znano stereotipno dvojico, kjer je podoba dobre in zaželene ženske izenačena z utelešenjem krhkosti, pasivnosti in pristajanja na odvisnost od moškega, podoba slabe in nesprijemljive ženske pa je izenačena z željo po izkazovanju modrosti, razuma, moči in avtonomnosti. Osrednji vrh in razplet zgodbe tako ne temelji na pričakovani poroki med Ariel in princem, temveč na uničenju morske čarovnice. Opravičevala naj bi ga njena nebrzdana in nenaravno ožigosana sla po enaki moči, kot jo imajo moški protagonisti. Kot izpostavljajo Sells in ostali kritiki, je uničenje močne ženske, ki ga uprizori Disney, falično spektakularno. V trenutku, ko si Ursula, katere telo je ustrojeno po mojstru transspolnega preoblačenja Divine iz devetdesetih let prejšnjega stoletja (Sells 182), prilasti kraljevi simbol moči, se njen glas spremeni v maskulinega, njeno telo pa se še bolj grozeče poveča. Čarovnico uniči mladi princ, ki svojo sulico (odtrgani jambor) nameri v njeno mednožje, potem pa jo preusmeri tik pod njene prsi, da bi jo prebodel in razparal. Kot izpostavljajo kritiki s Trites in Sells na čelu, je animirana priredba v svojem eksplicitnem podtonu seksualna in hkrati seksistična (Trites 151, Sells 185).

Disneyjeva priredba v primerjavi z literarno predlogo vnaša tudi rasializirane podtone, ki jih tiho producira v imenu domnevno nevtralnega zajemanja in odslikavanja pestrosti ameriške družbe in njenih kolonialnih satelitov.<sup>5</sup> Proizvajanje drugačnosti in razčlovečenosti je v zgodnjih Disneyjevih animacijah sprva temeljilo na pozicioniranju rasno označenih drugih kot tistih, ki so v odnosu do belcev postavljeni za obstranske in drugorazredne, stereotipne like brez lastne razpoznavne identitete. Pojavljajo se izključno v servilnem položaju, kjer nastopajo, podobno kot drugi etnizirani hollywoodski liki tistega časa, v vlogah nemih in komično uslužnih vratarjev, čistilk, sobaric ali služabnikov, ki se za kratek čas prikažejo in ponovno izginejo (gl. Neff). Tako se v Disneyjevem filmu *Fantasia* (1940), ki je bil namenjen otrokom, v enem od kadrov prvič za trenutek pojavi afroameriški lik. Nastopa v podobi majhnega kentavra, čigar trup in glava sta izrisani v podobi deklice s štirimi kitkami in velikimi uhani. Stojč vertikarno na glavi in ob nogah elegantne in znatno večje kentaverske bele dame s svetlimi lasmi, temnopolta deklica z velikim nasmeškom in delovno vnemo čisti njena kopita, medtem ko si dama ležerno pili nohte (Byrne in McQuillan 95). Ker je ta podoba sprožila ogorčenje, je Disney kasneje prešel na upodabljanje afroameriških in drugih rasializiranih likov v obliki pomanjšanih in popolnoma antropomorfiziranih živali. To pa je eden od pristopov, ki ga uporablja še danes. Barva kože teh miniaturnih živali tako ni več etnično prepoznavna, a je zato zaznamovan njihov glas, ki jim ga največkrat posodijo afroameriški hollywoodski igralci in igralke, kot so Whoopi Goldberg in drugi. Za predstavnike etniziranih skupin je v teh

konservativnih upodobitvah še vedno značilno, da v primerjavi z vsemi drugimi živalskimi liki, katerih glasovna podoba ustreza belski angleščini, nastopajo kot osamljene, prvopostavljeni skupini ljudi podrejene in glede na njih še bolj pomanjšane antropomorfne pojavnosti.

Prav to v *Mali morski dekllici* velja za rakovico Sebastijana, ki ima edini drugačen naglas, tj. afriško-karibski, njegova usta pa so izrisana odebeljeno, kar je dobro poznani mehanizem rasializiranega tipiziranja afroameriških obrazov še iz prve polovice 20. stoletja. Rakovica Sebastijan nastopa kot stereotip ležernega karibskega muzikanta, ki si na svetu ne dela preglavic in je zadovoljen s svojim sekundarnim položajem dvornega glasbenika in zabavljaja. V svoji miniaturni podobi rakovice ostaja zvest svoji humano- idno izrisani gospodarici, znatno večji morski dekllici. Ideološki učinek te pomanjšane upodobitve etniziranega lika v primerjavi z belsko označeni- mi je, da se na tej osnovi vzpostavlja slikanje pripadnikov t. i. manjšin kot miniaturnih in infantiliziranih ter zato očarljivo neškodljivih pojavnosti. V svoji pomanjšanosti in hkratni sporadični obrobnosti ostajajo obvladljive in zato varno nevtralizirane pojavnosti, ki se vedno gibljejo v bližini njihovih znatno večje slikanih belih gospodaric ali gospodarjev. Slednjim so, tako kot Sebastijan, vedno na razpolago in so zato v odnosu do njih še vedno postavljeni v podrejeni položaj. Te miniaturne pojave delujejo izključno kot komični vložki v zgodbi, ki se vrti okrog odraščanja in pomembnejših življenjskih pretresov, dozorevanj in spoznanj osrednjih angloameriško govorečih likov (Byrne in McQuillan 105). Na ta način *Mala morska dekllica* ohranja vse diskurzivne podmene evrocentričnosti, kjer se belskost vzpostavlja kot nevidni center in jedro družbe, rasializirano označeni drugi pa so v ta svet simbolično sicer pripuščeni, a le na način njihove vzporedne marginalizacije in končne izključenosti.<sup>6</sup>

Kronološko gledano *Mala morska dekllica* ponazarja tudi prelomno točko znotraj Disneyjevih diskurzivnih prijemov v načinu podajanja konstruktov in gledanja na pripadnike t. i. manjšin. Od *Male morske dekllice* dalje je znotraj Disneyjevega diskurza zaznati premik od razpoznavno konser- vativnega, to je neprikrito rasističnega k omiljenemu liberalnemu pristopu, tj. od izoliranega portretiranja redkih posameznih likov, ki nastopajo kot obrobni predstavniki etniziranih skupin, k inkorporaciji večjih skupin rasializiranih drugih, ki so poslej slikani v polni človeški podobi. Vendar liberalni pluralizem prinese le drugačno perspektivizacijo še vedno podre- jeno konstruiranega in razvrednotenega etniziranega lika. Liberalni mul- tikulturalizem, kot izpostavljajo številni kritiki, predstavlja novo in bolj prikrito politiko izključevanja, saj navkljub navidezni promociji tolerance in pluralne pestrosti družbe temelji na površinski »razgradnji in [hkratni] reorganizaciji starih konstruktov rase, etničnosti in spola« (Neff 54).

Pri institucionalnem multikulturalizmu, kot ga dopuščajo in vodijo politike evroatlantskih liberalnih demokracij, gre po eni strani za simbolično in površinsko sprejemanje drugega, ki ima za posledico eksotizacijo etniziranega drugega, po drugi strani pa za vpeljavo posodobljenega rasističnega diskurza. Tako se, kot izpostavlja Henry Louis Gates Jr., izraz multikulturen ali večkulturen uporablja kot na novo kodirani sinonim oziroma drugo ime za »večrasen« (7): pomenil naj bi »vključujoč več ras«. Pri tem pa izraz multikulturen v resnici nastopa kot označevalec le za tiste skupine ljudi, ki so rasializirane in torej kategorizirane kot »nebele« (Edelstein 18) oziroma kot »vidne manjšine« (Bannerji 39). Multikulturen tako pomeni »multikulturen« glede na osrednjo normo belskosti in v odnosu do nje. Ta pa sama ni obravnavana kot kulturno specifična in etnična, ampak kot utelešenje obče veljavnosti in družbene univerzalnosti. Zato Balibar v svojih razpravah govori o t. i. kulturnem rasizmu kot »rasizmu brez ras«:

Današnji rasizem, ki se [...] osredotoča na imigracije, ideološko spada v okvir »rasizma brez ras«. [...] To je rasizem, katerega glavna tema ni biološka dednost, ampak nepremagljivost kulturnih razlik. To je rasizem, ki na prvi pogled ne predpostavlja superiornosti določenih skupin ali ljudstev v odnosu do drugih, ampak »zgolj« škodljivost odpravljanja meja, nekompatibilnost življenjskih stilov in tradicij. (119)

Pojem kulture oziroma kulturne determiniranosti tako nastopa kot selektiven označevalec, saj se nanaša le na etnizirane druge, ki znotraj posodobljenega rasističnega diskurza, kot izpostavlja Baskar, naslanjajoč se na Balibarja, niso več ujetniki svojih genov, temveč omejujočih kulturnih navad in izročil. Kar zaznamuje njihovo usodo, ni več biološka, marveč kulturna pogojenost (Baskar).

V tem subtilnejšem procesu izgrajevanja odklonske drugosti kulturni rasizem drugače označenega drugega ograjuje in pogojuje s kulturo. Pri tem vpeljuje esencialistično predstavo o kulturnih identitetah in razlikah kot danih in nespremenljivih, ki naj bi zaznamovale mišljenje in posledično v celoti obvladovale delovanje rasializirano označenih drugih, katerih kulture so predstavljene kot v celoti omejujoče. To pa znotraj liberalnega pluralizma, kot je multikulturalizem, ne velja za konstrukcijo identitete prevladujočih skupin. Tako so predstavniki manjšinskih oziroma nebelških skupin in posledično dežel, iz katerih izhajajo, v t. i. liberalnih evroatlantskih demokracijah redefinirani kot ujetniki svoje kulture – tj. kot v celoti prežeti in zaznamovani s kulturo – ter slikani kot avtomatizmi brez lastne volje, njihovo vedenje pa v celoti vodijo in obvladujejo diktati njihove kulture. V nasprotju z njimi so predstavniki belskih skupnosti ali zahodnoevropskih držav osmišljeni in vzpostavljeni kot avtonomni, suvereni

in racionalni subjekti, ki jih njihova kultura – pa čeprav je dejansko tudi sama prežeta z omejujočimi konstrukti in opresivnimi politikami, religioznimi fundamentalizmi in patriarhalnimi vzorci – naj ne bi niti določala niti omejevala. Proizvajanje te diskurzivne razlike med kulturno ujetostjo na eni strani in abstraktno individualnostjo na drugi je ključnega pomena za ohranjanje imaginarne predstave, da gre pri liberalnih zahodnoevropskih družbah za belsko skupnost avtonomno delujočih posameznikov, medtem ko naj bi vse druge sisteme zaznamovala ujetost v omejujoče kulturne okvire.<sup>7</sup>

Eden od najbolj vidnih novodobnih procesov rasializacije in s tem umetne hierarhizacije kultur na moderne evropske in tradicionalne neevropske je pripisovanje patriarhata le drugim, neevropskim kulturam. Prav ta rasializirani kulturološki diskurz je tudi temelj Disneyjevih novejših animiranih filmov: neposredno je vpet v zagovor imperialistične politike in globalno hegemonične vloge ZDA. V skladu s tem so v novejših animiranih filmih vse od začetka devetdesetih let prejšnjega stoletja neokoloni- zacijski procesi opravičeni kot nuja, saj so predstavljeni kot oblika reševanja in s tem zaželenega osvobajanja domorodnih žensk iz rok opresivnih domorodnih moških, to je osvobajanja iz patriarhalnih spon, domnevno lastnim le njihovim kulturam (gl. Bhattacharyya). Ta diskurzivni vzorec, kjer naj bi pri okupaciji tujih dežel in apropiaciji njihovih resursov šlo kvečjemu za humanitarno intervencijo – tudi v imenu pravic in svoboščin žensk –, Disneyjevi animirani filmi aplicirajo tako navznoter, tj. v obliki neprestano potekajočega zagovora notranje kolonizacije ZDA in vzpostavljanja rasializiranega odnosa do notranjih drugih, kot navzven, tj. v obliki opravičevanja zasedb tujih teritorijev in vzpostavljanja rasializiranega odnosa do zunanjih drugih. Primer retrospektivnega zagovora notranje kolonizacije v imenu imaginarne zaščite žensk je prav Disneyjeva *Pokahonta* (1995), zunanje pa *Aladin* (1991).

### ***Pokahonta*: ameriški mit o staroselski želji po lastni kolonizaciji**

V ameriški mitologiji o evropski kolonizaciji Severne Amerike in nastanku ZDA legenda o Pokahonti zavzema posebno mesto. To je pripoved o staroselski princesi, ki se zaljubi v enega od prvih kolonizatorjev, Johna Smitha, in ki se za ceno svojega lastnega življenja pogumno in samopožrtvovalno zoperstavi svojemu očetu poglavarju, da bi ljubimca rešila ne le iz ujetništva, temveč iz krempljev gotove smrti z obglavljenjem. Pokahonta je pripoved o staroselki, ki s svojo ljubeznijo ne le zaščiti belega človeka, ampak se postavi na njegovo stran. Na ta način njegovim kolo-



nialnim posegom podeli pečat zaželenosti in legitimnosti. Prikaz prvega stika med staroselci in kolonizatorji kot vzajemno romantičnega razmerja je zato mit o kolonizaciji Amerike, ki naj bi potekala na miroljuben način. To je povsem v nasprotju z zgodovinskimi dejstvi, ki kažejo, da je tudi ta kolonizacija temeljila na načrtni podreditvi staroselskega prebivalstva, sistematičnem genocidu in agresivni prilastitvi njegovih naravnih virov.

John Smith, avanturist in podjetniški vojščak angleške krone, je v svojih zgodnjih literarnih popisih o osvajalskih pohodih in dogodivščinah plačanega vojaka, med drugim tudi na Balkanu, poročal o dveh podobnih rešitvah iz ujetništva balkanskih in turških lokalnih veljakov, ki naj bi ju organizirali z dvoroma dobro povezani in vanj zaljubljeni aristokratski ženski (Hubbell 281, Tremblay 122, Tratner 133). O Pokahonti kot njegovi tretji rešiteljici, tokrat na ameriškem kontinentu, pa Smith v svojih prvih literarnih zabeležbah o dogodkih, ki jim je bil priča na ozemlju priobalne staroselske konfederacije, to je v *Resnični pripovedi* (*A True Relation*, 1608), sploh ne govori. Zgodbo vpelje šele naknadno, to je po Pokahontini smrti, v *Splošni zgodovini Virginije* (*Generall Historie of Virginia*, 1624), iz katere veje nerazumevanje dogodka, ki mu je bil priča kot edini zajeti član vojaške ekspedicije, ki je za sabo pustila krvavo sled eksekucij nad staroselskim prebivalstvom. Kot edini preživeli član ekspedicije in hkrati bodoči guverner kolonije je bil Smith prepeljan v osrednji tabor Powhatanu, vladarja priobalne staroselske federacije, ki si je prizadevala, da bi belske novoprišleke vključila v skupno federacijo kot enega od plemen in jih tako politično nevtralizirala. Zato so tudi v Smithovem primeru organizirali simbolni obred iniciacije. V svojih objavljenih zapisih, ki jih antologije ameriške literature obravnavajo kot enega od prvih primerov starejše ameriške literature, Smith sam navaja, da je bilo njemu na čast organizirano več dni trajajoče in razkošno slavlje, pomen katerega pa mu ni bil povsem jasen. Ob koncu obreda so Smithu podelili status brata in vladarja (Turner-Strong 418), ki je neposredno podrejen vrhovnemu poglavarju Powhatanu. Pri tem je moral Smith prestati obred simbolne smrti, s katero naj bi sestopil iz prejšnjega življenja kolonizatorja v novo življenje priključenega zaveznika. V tem ritualu, kot izpostavljajo zgodovinarji in antropologi, je vloga posvojiteljice pripadla Powhatonovi hčeri Pokahonti, saj so v skladu z običaji te staroselske kulture ženske imele pravico, da umrlega sorodnika ali v borbi padlega člana po svoji volji nadomestijo z izbranim ujetnikom in mu tako podelijo mesto v skupnosti (Eaton 200). To pravico in hkrati svojo moč pa so ženske lahko uveljavile tako, da so ujetnika v posvojitvenem obredu, organiziranem posebej za to priložnost, najprej rešile pred simbolno smrtjo in mu na ta način ritualno podarile novo življenje. Pokahontina vloga je bila simbolična, saj je bila takrat stara komajda nekaj

več kot 10 let. Smithova zgodba o princesi,<sup>8</sup> ki se vanj zaljubi na prvi pogled in svoje lice prisloni ob njegovo, da bi ga obvarovala pred udarcem gorjače, je romantizirano in enostransko videnje še enega v vrsti heroično popisanih doživetij takrat že skorajda tridesetletnega kolonizatorja.<sup>9</sup>

Legenda, ki se je izoblikovala na podlagi objavljenih literarnih zapisov kolonizatorja Johna Smitha, je takoj po odcepitvi lokalne angleške elite od matične kraljevine na začetku 19. stoletja in z vzponom ameriškega nacionalizma dobila nove literarne razsežnosti. Pripoved o staroselski princesi, ki naj bi kolonizatorja iz ljubezni do njega rešila pred gotovo smrtjo in se postavila na stran belske kulture, je prerasla v ameriški mit o kolonizaciji Amerike kot upravičenem in neškodljivem procesu, ki naj bi ga iz ljubezni do novoprišlekov in prepoznanja njihovih namenov kot dobronamernih podprlo tudi staroselsko prebivalstvo. S številnimi literarnimi predelavami, začeni z Johnom Davisom leta 1805 (Trotter 131) in dramskimi upodobitvami z Georgom Washingtonom Parkerjem Curtisom iz leta 1830 na čelu (Hubbell 286), je romantična zgodba o Pokahonti in Johnu Smithu po svoji pripovedni sestavi in motiviki, ki jo je pridobila v 19. stoletju, dobila status osrednjega ameriškega mita.

Animirana priredba, s katero je Disney obeležil 500. obletnico Kolumbovega »odkritja« Amerike, obuja in naturalizira romantični mit o miroljubnem nastanku ZDA, kot tudi evrocentrično predstavo o domnevnih civilizacijskih prednostih, ki naj bi jo kolonizacija prinesla staroselskemu prebivalstvu. Priredba pri tem hierarhična in izkoriščevska razmerja moči med kolonizatorjem in staroselci preosmisli za nazaj, tako da jih preplasti z navidezno nevtralnimi in spravljivimi diskurzom o multikulturnem sožitju, ki naj bi ga posebej zveza med staroselsko princeso in evropskim kolonizatorjem. Čeprav se zdi, kot opozarjajo kritiki, da Disneyjeva animirana priredba kulturno gledano prinaša bolj senzibilno pripoved, v resnici rehabilitira stari kolonialni diskurz in spremljajočo rasistično ideologijo. Nastopa kot neokolonialna pripoved, ki v imenu multikulturalnosti in pod prevleko liberalnega pluralizma in tolerance na novo opraviči kolonialni projekt belske večine, skozi prizmo govora o večetničnosti pa posodobi in na novo utiri rasne konstrukte belskosti kot norme in nebelskosti kot odklona (Buescher in Ono 127). To je simptomatično razvidno že iz samega ustroja Pokahontine vizualne podobe, ki so jo animatorji izgradili tako, da so za izhodišče namesto staroselk vzeli telesa in obraze takratnih supermodelov, tj. filipinske manekenke Dyne Taylor, južnoafriške Naomi Campbell in dveh belopolnih manekenk, Kate Moss in Christy Turlington (Edwards 152). Na ta način so Disneyjevi animatorji v svojo verzijo Pokahonte vpeli najrazličnejše fizionomije, ki v angloameriškem prostoru veljajo za rasno drugačne, da bi ustvarili, kot se

je izrazil vodilni animator, »etnično zmes«, katere »temne in poševne oči so aziatske, izbočen in podolgovato zaokroženi profil obraza afriški, telesne obline pa belske [tj. ukrojene v skladu z zahodnoevropskim idealom femininega telesa]« (v Edwards 151–152). Rezultat naj bi bila stvaritev »multikulturene junakinje«, pri čemer je pomenljivo liberalno razumevanje multikulturalnosti, kot ga je na primeru primerjave med risanjem Ariel in Pokahonte podal vodilni Disneyjev animator: ker naj bi bila Pokahonta »etnična« in zatorej specifična, ji je bilo potrebno dodeliti obrazne poteze, ki je ne bodo le ločile od male morske deklice, temveč tudi postavile za njeno »nasprotje«. Pri tem animator kot znak njene etnične drugačnosti navaja Pokahontino »aziatsko čelo«, ki so ga poustvarili kot nižje od čela bele morske deklice (Edwards 152). Pokahonta kot simbolična kompilacija nebelskih etnij tako nastopa kot variacija in hkrati kot odklon od belsko postavljene norme, ki specifični barvi kože navkljub sama ostaja etnično neoznačena in kulturno nedeterminirana. S tem priredba belskost ponovno postavlja za nevidno in univerzalno normo, pa čeprav je sama prav tako specifična in le ena od bivanjskih možnosti, nebelskost pa za njeno umetno nasprotje in hierarhični odklon.<sup>10</sup>

Pokahonta je v istem procesu rasializacije tudi erotizirana. Vizualno je namreč ne zaznamuje le podolgovati obraz Naomi Campbell z visoko izklesanimi ličnicami in mandeljnaste oči filipinske manekenke, temveč tudi telo, odeto v kostum indijanske princese, ki je izpodrežan visoko nad stegnom, skorajda v mednožju; tesno se prilega Pokahontinemu telesu v predelu prsi in brez ene od naramnic ohlapno visi z razgaljenih ramen. Etnizirano telo je konstruirano kot seksualno kipeče in je po svojih telesnih dimenzijah identična kopija Barbike (Edgerton in Merlock, Turner-Strong, Edwards). Disneyjevi animatorji so se pri oblikovanju »multietnične ženske«, kot izpostavlja eden od njih, naslonili na zahodnoevropski standard lepote, da bi lahko »oblikovali žensko, v katero bi se lahko John Smith in ostali moški, bodisi animirani ali dejanski, lahko sploh zaljubili« (Edwards 54). To je seveda rasistično motivirana izjava, ki lepoto določa skozi zahodnoevropski kulturni pogled in na način izrazite seksualizacije, ki se ji pridružuje popredmetenje in pasivizacija ženskega telesa. Tako tudi Pokahonta nastopa kot temnopolta izpeljava Barbike in je kot taka pretvorjena v rasializirani objekt gledanja in poželenja. Simbolično in dejansko je postavljena na ogled kolonizatorskemu moškemu pogledu, njeno telo pa pri tem nastopa kot del erotiziranega procesa prisvajanja staroselske dežele (Edwards 154).

Disneyjeva priredba Pokahontino seksualizirano telo neprestano stavlja in v maniri klasičnega kolonialnega diskurza stereotipno enači z bujno naravo in rodovitno krajino, to je s kontinentom, ki čaka na svoje odkritje.

To je razvidno že na samem začetku, ko se Pokahonta, da bi bolje vide-la prihod Smithove ladje iz vrvečega in obljudenega Londona, po vseh štirih splazi na skalo, se nato na vrhu previsa uleže na trebuh, se zlije s skalo in krajino ter z njo zadržuje dih in tiho čaka na prihod kolonizator-ja. Smith prvič zagleda Pokahonto, ko se skloni k potoku, iz katerega z obema rokama zajame vodo, da bi se odžejal. Kot izpostavljata Buescher in Ono, Pokahonte ne vidi, kot osebe in človeka – in enako jo percipirajo gledalci –, temveč kot odsev v vodi, torej kot del narave, ki ga uokvirjajo njegove dlani (136). Erotizirano in na ogled postavljeno telo Pokahonte, ki ga objemajo vodne pare in meglice slapa, pod katerim stoji, je tudi edini znak z naravo zlite in zabrisane človeške prisotnosti v krajini. Za slednjo se tako zdi, da je nedotaknjena in prazna, kot naj bi bilo še nedotaknjeno zapeljivo telo Pokahonte, ki topljeno z naravo še čaka na svoje prebujenje in razcvet. Disneyjeva priredba na ta način neproblematizirano obuja tipične podmene evrocentričnega in maskulinega kolonialnega diskurza, med katerimi prednjači konstrukcija kolonizirane zemlje kot feminino erotizirane in deviške krajine.

Poleg nevprašljivega oživljanja klasičnih konstrukcij drugega, značilnih za stare kolonialne diskurze, Disneyjeva priredba vnaša tudi posodobljene podmene neokolonialnega diskurza. Zagovor belske okupacije Amerike in njenega izkoriščanja gradi na retroaktivni delitvi kolonializma na dvojce med seboj navidezno nasprotnih in izključujočih se verzij. Kolonialna zasedba, ki naj bi temeljila na materialnem okoriščanju in katero v priredbi pooseblja angleški guverner z izrazito aristokratskim britanskim naglasom, naj bi bila nesprejemljiva, medtem ko naj bi bila zasedba, ki temelji na t. i. humanitarni intervenciji, nesporna in dobrodošla. Slednjo različico pooseblja John Smith, katerega akcent je pomenljivo ameriški. Na ta način Disneyjeva verzija angleško kolonizacijo Amerike za nazaj umetno razcepi in preosmisli na dve med seboj domnevno izključujoči se veji, pri čemer gre za tipično oživljanje v zgodovini že videnega diskurza, tj. črne legende. To je bil diskurz odnosno propagandna akcija, s katerim so angleški kolonizatorji v 16. in 17. stoletju upravičili zasedbo severnoameriškega ozemlja, tako da so svoje neposredne tekmece Špance prikazali kot okrutne in podjarmljujoče kolonizatorje, sebe pa kot miroljubne kolonizatorje, ki naj bi jih staroselci sami povabili medse. Za razliko od Špancev pglavilni cilj njihovega prihoda na ameriška tla naj ne bi bilo izkoriščanje naravnih dobrin in razlastitev domorodcev, marveč le njihovo pokristjanjenje in s tem vnašanje »civilizacijskih vrednot«. Seveda je tu šlo za tipično demagoško potezo, s katero so angleški kolonizatorji sebe želeli prikazati kot drugačne in s tem zaželene kolonizatorje, čeprav so se zatekali k istim metodam podjarmljanja in iztrebljanja lokalnega prebivalstva (gl. Greer et al).

Tako tudi cilj Smithovega prihoda na ameriška tla, kot razlaga priredba, ni prisvajanje dobrin, temveč želja, da bi Pokahonto, s tem pa simbolično tudi vse druge domorodne ženske, osvobodil izpod patriarhalnega jarma njihove kulture (Buscher in Ono 148). To pa naj bi, kot implicitno namiguje animacija, prispevalo k napredku in razsvetlitvi domorodne civilizacije. Disneyjeva Pokahonta tako nastopa kot ameriška neokolonialna pripoved, njen ključni element pa je slikanje Pokahonte kot žrtve in ujetnice domnevno nazadnjaške in opresivne patriarhalne staroselske kulture. Pokahonta je namreč prikazana kot ženska, ki nima možnosti lastne izbire, saj se mora ukloniti želji očeta in pristati na dogovorjeno poroko, sklenjeno med njenim očetom kot poglavarjem plemena in najmočnejšim bojevnikom. Disney slika Pokahonto kot žensko, ki se želi osvoboditi patriarhalnih spon svoje kulture in se podati v življenje, ki se razprostira onkraj »prvega rečnega ovinka«, za katerim se razprostira svoboda. To uteleša približujoča se kultura senzibilnega in razumevajočega Smitha, h kateremu Pokahonto ob spodbudi drugih ženskih podpornic usmerja v sanjah prikazujoča se ji kompasova igla. Patriarhalno ujetništvo in regresivna podoba staroselske kulture, kot jo snuje Disney, ne sovпада z zgodovinskimi dejstvi. V priobalni konfederaciji staroselcev so namreč, kot izpostavljajo Edwards (156) in drugi zgodovinski dokumenti, ženske imele pravico, da same izbirajo svoje partnerje. Prav tako niso bile pasivne in nemočne drugorazredne članice skupnosti, saj so same razpolagale z zemljiško pravico, status pa se je dedoval po materi in njeni sorodstveni liniji. Prav tako so imele pomembno ekonomsko in politično moč, lahko so postale poglavarke plemena, delo med spoloma pa ni bilo strogo razmejeno. Patriarhalna družinska ureditev in s tem izguba moči žensk je nastopila šele z belskim zakonom leta 1887, imenovanim Dawes Act. Namen akta je bil, da se staroselskim skupnostim dokončno odvzame lastništvo nad večjim delom njihove zemlje, da se jih na ta način potisne in stacionira na manjšem kosu še preostale in dodeljene jim zemlje, skupnosti pa razkosa in preoblikuje na patriarhalne nuklearne družinske celice, s poudarkom na hraniteljskem modelu (Washburn).

Disneyjeva priredba tako nastopa ne le kot zgodovinsko revidirana, temveč v prvi vrsti kot neokolonialno ponastavljena pripoved. Njen namen je opravičiti stare kolonialistične zasedbe za nazaj in legitimirati nove kolonialistične prakse kot zgolj vrsto dobrodelnega posredovanja in humanitarne zaščite, ki naj bi delovale v prid domorodnim ženskam, pa čeprav so prav te kolonialne politike neposredno udeležene pri financiranju fundamentalističnih struj in razkroju temeljnih socialnih in človeških pravic (Mohanty idr.). Disney zato ponuja model zahodnoevropskega heteronormativnega romantičnega razmerja kot oblike partnerstva, ki

staroselski ženski prinaša avtomatičen sestop iz sveta poteptanih pravic v nov svet svoboščin. Ker naj bi bilo ukrojeno po zgledu zahodnoevropske kulture, naj bi bilo to simbolno in konkretno romantično partnerstvo med kolonizatorjem in staroselko razvezano kakršne koli vpetosti v patriarhalne sponse moči. Pri konstruiranju tega Disney uporabi postfeministični diskurz, ki o feminizmu govori kot o pojavu, ki naj bi bil na Zahodu stvar preteklosti, saj naj bi bile ženske v liberalnih demokracijah domnevno že dosegle vse svoje pravice, dejansko pa se v teh ekonomijah srečujemo s poglobljanjem konservativnih struj in kvečjemu le z modernizacijo patriarhalnega hraniteljskega modela, ki utrjuje sekundarni status žensk (Buescher in Ono 135, McRobbie, Faludi). Prav na tem mestu tako dokončno pride do izraza rasizem brez ras ali kulturni rasizem, znotraj katerega so zahodnoevropske liberalne demokracije v nasprotju z vsemi drugimi družbami osmišljene kot svobodne in odprte ureditve, ki naj bi jih ne omejevala, kaj šele v celoti določala njihova kultura in njene opresivne prakse, sestavni del katerih še vedno ostaja tudi posodobljeni patriarhat. Vse to je tudi ideološka manipulacija, ki so jo ZDA uporabile kot del zagovora invazije na Irak in Afganistan. Disney pa je to neokolonialno retoriko, kjer gre za selektivno in politično rabo koncepta ženskih pravic kot človekovih pravic, prvič vgradil v animirano priredbo *Aladina*. Z njo je leta 1992 podprl in upravičil zalivsko vojno, ki so jo, kot je dobro znano, leta 1991 sprožile ZDA v tekmi za geopolitično prevlado in neposredno kontrolo nad naftnimi viri na Bližnjem vzhodu (gl. Chomsky).

### ***Aladin* in zagovor neokolonializma**

*Aladinova čudežna svetilka* je zaradi svoje motivike in strukture, ki je lastna prepoznavnejšim kanoniziranim pravljicam z začetka 20. stoletja, prešla v ožji nabor pripovedi, namenjenih literarni socializaciji mladega in starejšega bralstva (Zipes, *Introduction* xxiii–xxix). Tako se je v 20. stoletju postavila ob bok *Sneguljčici*, *Pepelki*, *Rdeči kapici*, *Trnuljčici*, *Princesi na zrnju graha*, *Motovilki* in *Obutemu mačku* (prav tam: xxiii–xxix), čeprav je veliko popularnost prav zaradi pospešene produkcije orientalističnega diskurza v evropski kolonialistični preteklosti uživala že od 18. stoletja dalje. Pripoved ne izvira iz arabskega originala; vsi predloženi originali, ki naj bi pričali o bližnjevzhodnem izvoru pripovedke, so bili ovrženi kot ponaredek in produkt evropskih piscev, t. i. orientalistov, kot je bil Francoz Jean Varsy (Marzolph 9). Pripoved je bila v zbirko *Tisoč in ena noč* vključena naknadno in je izdelek francoskega pisca Gallanda, ki jo je 1712 zasnoval na osnovi ustne pripovedi, kot jo je med obiskom Francije leta 1709 podala sirska

nuna Hanna Diyab (Chraïbi 21). *Aladinova* čudežna *svetilka* je postavljena na Kitajsko in govori o ovdoveli in revni materi ter njenem sinu, ki iz slabiča zraste v dobrega in neoporečnega človeka. Struktura pravljice se osredotoča na incidente z dvema predmetoma, magičnim prstanom in magično svetilko, iz katerih je mogoče priklicati duhove. Junaku ob pomoči prvega predmeta in duha v njem uspe priti do bogastva in princese, vendar oboje izgubi zaradi pretkanosti zlobnega maroškega čarovnika. Kljub temu si Aladin ob pomoči drugega predmeta, čarobnega prstana, povrne tako bogastvo kot princeso Badr Al-Buddur.

Disneyjeva priredba izpusti motiv čarobnega prstana in izbriše prisotnost matere, dogajanje pa prestavi v Perzijski zaliv, in sicer v imaginarni kraj, imenovan Agrabah, kar naj bi bila referenca na Bagdad (Cooperson 81). Prisotnost in naturalizacija rasnih konstruktov drugega je v tej priredbi razvidna že iz prvih verzov uvodne pesmi, ki opisuje arabske dežele in njihovo prebivalstvo, vzpostavljač tudi gledalčev odnos do navedenega. Besedilo namreč aktivira in naturalizira stare orientalistične konstrukte – tako v prvi izvorni animirani verziji kot v njeni kasnejši popravljene različici –, saj v prvem kadru na usta domačina polaga naslednji verz, s katerim se prebivalec Aghrabahe oz. Arabije predstavi pogledu zahodnoevropskega občinstva: »Prihajam iz dežele, / iz oddaljenega kraja, / kjer se sprehajajo karavane kamel, / kjer vam odrežejo ušesa, / če jim ni všeč vaš obraz. / Hej, dežela je barbarska, / a je moj dom«. Referenco na rezanje ušes in brutalnost lokalnega prebivalstva je Disney pod pritiski pritožb različnih arabskih organizacij kasneje izpustil, ni pa opustil ključnega poudarka na »barbarskosti«. Končna in domnevno popravljena verzija se namreč še vedno glasi: »Prihajam iz dežele, / iz oddaljenega kraja, / kjer se sprehajajo karavane kamel, / kjer je vse črno in prostrano / in je vročina neznosna. / Hej, dežela je barbarska, / a je moj dom.« Disneyjev studio, ki naj bi tako ugodil pritožbam manjšinskih skupnosti v ZDA, je to preoblikovanje pospremil z navidezno spravljivim pojasnilom, češ da se beseda »barbarska« ne nanaša na domačine Arabskega polotoka, temveč na klimatske razmere in deželo samo (Addison 20–21, Phillips in Wojcik 85). To pa je v končni izpeljavi seveda še vedno isto, saj gre za evfemizem.

Osrednji konflikt v *Aladinu* poteka na osi med dvema skupinama moških, ki se borita za roko princese Jasmine. Ta je tako že v izhodišču pozicionirana v skladu s klasičnim patriarhalno-kolonialističnim tropom, saj uteleša dostop do zemlje in dežele oz. njenega bogastva, s tem pa nastopa tudi kot nemi objekt izmenjave med dvema skupinama moških (Rubin). Na eni strani je to dvojica arabskih moških, ki sestoji iz benignega sultana in Jafarja, državnega funkcionarja, ki naj bi mu prvi oddal hčer v skladu z ritualom dogovorjene poroke. Na drugi strani, kot protiutež arabski dvo-

jici, nastopa drzni in amerikanizirani deček, avanturist in vojak Aladin, katerega pravo ime, kot razkrije Jasmine, je amerikanizirani vzdevek Al. V *Aladinu* je zato pomenljiva delitev vlog na dobre in slabe like, ki že sama po sebi predstavlja povsem nazorno odslikavo in hkrati zagovor geostrateških interesov ZDA na Bližnjem vzhodu. Tako sultana, ki je predstavljen kot dobrodušen, okrogločičen in benigni vladar, pomenljivo ne odlikujeta le posvetljena polt in pobeljeni lasje, temveč tudi britansko-arabski akcent. Prav tako je pomenljivo, da je sultan slikan kot utelešenje nebogljenosti in nemoči pri sprejemanju ustreznih zakonov in vodenju državne politike, saj je že na začetku priredbe jasno, da si izvršilno moč v državi in s tem hegemonijo nad širšim političnim prostorom vse bolj prilašča njegov svetovalec in arabski podložnik Jafar (Addison 8). Ta govori z izrazito arabskim naglasom in je predstavljen kot »temen moški s še temačnejšim namenom«; izrisan je stereotipno rasistično, saj ga zaznamujejo poudarjeno velik in kameljasto ukrivljen nos (Addison 9) ter zlovešči brki in kozja brada, ki uokvirjata njegov preteče izrisani obraz. Drugi deli telesa so odeti v grozeče zašiljeno oblikovana duhovniška oblačila. To naj bi vizualno spominjalo na križanca med Ajatolo in Sadamom Husseinom (Byrne in McQuillan 76). Pri tej delitvi vlog gre za simbolno ponazoritev političnega konflikta, kjer se zdi, da bo prozahodno naravnane arabske vladarje, ki jih uteleša prav sultan z angleškim naglasom, izpodrinila drugačna lokalna oblastna struktura, ki ne bo več skrbela za interese zahodnoevropskih držav. Od tod tudi slikanje Jafarja kot nevarnega in stereotipno uokvirjenega lokalnega Arabca, čigar osnovna pomanjkljivost naj bi bila nepokorščina in iz tega izhajajoče nevarno poseganje po vzvodih moči in oblasti. V ta gordijski vozle poseže Aladin, ki ga poleg princeze Jasmine edinega zaznamuje prepoznavni ameriški naglas. Tudi vizualno je povsem amerikaniziran, saj je tudi sam posvetljene polti, njegov nos ni stereotipno ukrivljen in je med vsemi ostalimi liki edini moški, ki je golobrad. Predvsem pa je pomenljivo, da je Disney vizualni izgled Aladina, čigar ime je na koncu anglizirano v princ Al/i, zasnoval po Tomu Cruiseu in vlogi, ki jo je odigral v *Top Gunu* (Phillips in Wojcik-Andrews 82, Borthaiser N. pg.). Aladinov prevzem oblasti, ki predpostavlja odstranitev in uničenje Jafarja, je v skladu z zagovorom ameriškega neokolonializma prikazan kot oblika nujne zaščite starega vladarja in ohranitve starega novega kolonialističnega reda. Ameriška militaristična okupacija je pri tem slikana kot neobhodna in hkrati kot oblika humanitarnega projekta, ki poteka na dveh ravneh.

Na eni strani animacija militaristično operacijo na Bližnjem vzhodu opraviči kot vrsto humanitarne pomoči, saj naj bi Aladin s svojimi posegi na lokalnih tleh kvečjemu pomagal omiliti lakoto domačega prebivalstva. Njegovo galantnost pooseblja dejstvo, da hrano, ki jo krade lokalnim trgov-



cem, dobrodelno porazdeli med lačne otroke na cesti in jih tako mesijansko nahrani že z eno samo ukradeno štruco kruha. Na ta način, kot izpostavlja ta Phillips in Wojcik-Andrews, je zamegljena resnična vloga, ki jo v okviru militarističnih operacij opravljajo ameriški vojaki na tujem. Kajti če je ameriški militaristični aparat slikan kot dobrodelna organizacija, v okviru katere prijazni vojaki zgolj dostavljajo humanitarno pomoč otrokom na tujem, je na ta način zelo težko razumeti in prepoznati, da so pri vojaških operacijah, ki jih izvaja ta aparat, prve in najpogostejše žrtve prav civilisti (82), in to tako v vojaškem smislu kot v smislu kasnejše ekonomske prestrukturacije.

Po drugi strani pa je ta militaristična intervencija v stilu neokolonialne retorike opravičena kot vrsta nujnega in zaželenega posega, s katerim se lokalne ženske, ki jih v tej animaciji poseeblja princesa Jasmine, rešuje iz spon patriarhalne in zato regresivno označene arabske kulture. Slednjo s svojim vztrajanjem na dogovorjeni poroki med njim in Jasmine poseeblja Jafar. Okupacija naj bi tako prinesla osvoboditev žensk iz patriarhalnega zapora. Jasmine je zato poudarjeno slikana kot osamljena in v palačo zaprta ženska, katere postava sicer v celoti spominja na barbiko in erotizirani objekt gledanja, ki naj bi ugajala zahodnemu pogledu. Da bi konstruiral njeno ujetost in osamljenost, jo Disney slika kot princeso brez matere ali spremstva, ki hrepeneče čaka na svojo odrešitev in jo hvaležno sprejme v obliki romantičnega razmerja z Aladinom (Addison). Reševanje arabskih žensk iz krempljev patriarhalnih zakonov njihove kulture tako tudi v tem primeru postane osnovno opravičilo za okupacijo ozemlja, pa čeprav gre znotraj te domnevne osvoboditve le za ponovno konstituiranje ženske kot objekta izmenjave med moškimi in torej le za prehod iz ene vrste opresivnega patriarhata v drugega.

Disneyjeva animacija to stanje mistificira in zakriva prav s prikazovanjem romantičnega razmerja kot edine možne oblike osebne izpolnitve za žensko, medtem ko amerikaniziranemu odrešitelju namenja politično moč in upravljanje z bogastvom dežele. Vendar ta romanca po našem videnju prikriva veliko več, kot sicer navaja Addison, ki izpostavlja, da princesi Jasmine ni dovoljeno, da bi postala vladarka in bi s poroko sama poskrbela za vzpostavitev primernih alians ali pa se za poroko sploh ne bi odločila (18). Arabska ženska, katere edina možna strukturna izbira je prisilna, a prostovoljno prikazana izbira romance zahodnoevropskega tipa, tako ponovno nima lastnega glasu: lahko se odloči le za poroko in s tem za omejeno izbiro med enim ali drugim moškim, ne more pa se odločiti za obstoj zunaj okvira, ki ji zapoveduje odvisnost od moškega. Na tem mestu velja nadgraditi in razširiti Addisonovo parcialno razčlemba s pomočjo uvidov, ki jih na širši kritični ravni prinaša integralni pristop do feminističnih in postkolonialnih študij. Trdimo, da romantično razmerje, ki ga Disneyjeva animacija ponuja kot avtomatično obliko izhoda iz patriarhalnega zapora

za domorodne ženske, dejansko skriva, s tem pa mistificira podrejanje patriarhalnim zakonom zahodnoevropske kulture. Ta etniziranim ženskam v imenu njihovega reševanja iz krempljev njihove patriarhalne kulture ne prinaša osvoboditve, ampak le nove oblike patriarhalnih priklenitev. Ne glede na njihovo etničnost jih namreč tudi ta zahodnoevropska kultura v kontekstu kapitalističnega patriarhata med drugim vprega v model različno posodobljenega hraniteljskega modela in kult domačinskega materinstva ter ekonomske odvisnosti; to je družba, kjer vlada falocentrični simbolni red in kjer so ženske konstruirane kot odklon od maskuline norme. Medtem ko so v skladu s tem redom moški postavljeni za posedovalce in upravljalce javnega prostora, so ženske kot feminino konstruirani drugi potisnjene na margino, kjer na različne načine ostajajo zaklenjene znotraj umetno ločenega prostora gospodinjstva in družine in kjer nastopajo kot »zamejeni, odvisni in drugače označeni« polovični subjekti (Brown 194). Zato Volpp govori o nuji po prepoznavanju tudi zahodnoevropske kulture kot patriarhalne, ki ni bolj ali manj patriarhalna (1217) od tistih, ki jih želi rasializirati, temveč v končni fazi patriarhalna in enako omejujoča za možnosti delovanja in samouresničitve žensk ne glede na skupine, na katere jih deli. Tej realnosti navkljub Disneyjev animirani film v skladu s kolonialnim diskurzom romantično razmerje med arabsko žensko, ki jo tudi vse bolj amerikanizira, in predstavnikom zahodnoevropskega imperializma ideološko zavajajoče ponuja kot obliko odrešitve. Stik obeh kultur pa predstavlja kot obliko trka med dvema domnevno diametralno nasprotnima in zato umetno hierarhično prikazanima kulturama: moderno osmišljene in s patriarhatom navidezno neobremenjene zahodnoevropske kulture in regresivno konstruirane, s patriarhatom v celoti prežete kulture vseh rasializiranih drugih. V tem se skriva tudi eden od ključnih ideoloških elementov *Aladina*, ki je v prvi polovici devetdesetih let igral eno od odločilnih propagandističnih vlog pri zagovoru militaristične okupacije Bližnjega vzhoda.

## Zaključek

Vse tri Disneyjeve priredbe na prehodu v 21. stoletje ostajajo sestavni del diskurzivne krajine in socializacije mlajših in starejših generacij na globalni ravni, saj studio v skrbi za večje profite skrbi tudi za nadgradnjo in širjenje svojih animiranih priredb (med drugim tudi z naročili v javne knjižnice) v obliki video produkcij, nadaljevanj in drugih vrst medijskih dopolnil. *Aladin* je bil leta 2011 nadgrajen v muzikal, *Mala morska deklica* je svojo zadnjo video produkcijo doživela oktobra 2013, leta 2007 pa je režiser Terrence Malick posnel celovečerni film, ki se v celoti naslanja na

Disneyjevo priredbo. Pri tem Disneyjeve priredbe literarne predloge, na podlagi katerih so bile ustvarjene, izpodrivajo le-te v ozadje in tako postajajo sinonim za kanonizirane pripovedi, namenjene mladini. Kot smo pokazali s pomočjo feministične literarne teorije in postkolonialne literarne teorije, Disneyjeve priredbe sodelujejo pri transkodifikaciji spolnih in rasnih konstrukcij drugega in pri tem spolno stereotipni in problematični diskurz izvornih literarnih predlog utrjujejo in hkrati nadgrajujejo z neorasializiranimi besedilnimi vložki, to pa vodi v nadaljnjo transmutacijo izvornih literarnih predlog. Ti interpretacijski posegi so sestavni del diskurza, ki temelji le na simbolni pripustitvi in hkratni izključitvi na novo rasializiranega drugega, s čimer evroatlantske liberalne demokracije obvladujejo gledanje na etnizirane druge tako na svojih domačih tleh kot tistih, ki so tarča novodobnih neokolonialnih pripojitev. V ta okvir je vtkan tudi pripojeni in postfeministično predelani diskurz o pravicah in svoboščinah žensk, ki v Disneyjevih priredbah pomaga ohranjati patriarhalno paradigmo.

Disneyjeve priredbe klasičnih literarnih pravljic od gledalcev zahtevajo, da v imenu domnevnega osvobajanja domorodnih žensk iz rok domorodnih moških sodelujejo pri potrjevanju legitimnosti zahodnoevropskih intervencij. Zato Disneyjeve priredbe niso le vrsta korporativnega *entertainment*, temveč nosijo v sebi tudi ideološke mehanizme, ki bi jih lahko poimenovali »pedagogika imperializma« (Phillips in Wojcik-Andrews 86). Gledalce učijo, katero mesto naj zavzamejo znotraj specifičnih zgodovinskih pripovedi, njihovih prezentacij in kulturnih praks, ki jih te zagovarjajo (Giroux 1999). Vendar pa kot dokazujemo v tem prispevku, ne moremo govoriti le o pedagogiki imperializma, temveč tudi o vzpostavljanju specifičnih subjektnih pozicij in identitet med mlajšimi in starejšimi gledalci, ki bodo s tako vcepljenimi načini gledanja podpirali nove delitve sveta in z njimi povezano evrocentrično konstruirano delitev kultur na imaginarno odprte in progresivne na eni strani in zaprte in regresivne na drugi.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Prvi zametki Disneyjevega eksperimentiranja s kanoniziranimi pravljicami segajo v dvajseta leta prejšnjega stoletja in iz tega je izšla znamenita poskusna serija Laugh-O-Grams iz leta 1922. Ta je obsegala kratke in vsebinsko razdrobljene skeče, ki so bili prikazani pod naslovi *Rdeča kapica*, *Obuti maček* in *Bremenski muzikantje* (Peterson 272, Wood 129). Začetnemu poskusnemu obdobju je leta 1937 sledil preboj s priredbo *Sneguljčice* kot prvega dolgometražnega animiranega filma, ki mu je leta 1940 sledila še priredba *Ostržka*, leta 1950 *Pepelke* in leta 1959 *Trnuljčice*. Politično burna šestdeseta in sedemdeseta leta v ZDA, ki so jim dala pečat masovna in protikonservativno usmerjena gibanja, so pripeljala do zatona in skorajšnjega propada tradicionalno usmerjenega Disneyjevega studia. Korporacijo je pred finančnim zlomom rešila nova serija oziroma tretji val priredb kanoniziranih pravljic,

začeni z *Malo morskó deklico* (1989), *Aladinom* (1991), *Lepotico in zverjo* (1992), *Levijm kraljem* (1994), *Pokabonto* (1995) in *Mulan* (1998).

<sup>2</sup> V postkolonialnih literarnih študijah razlikujemo med pojmom rasizem in rasializacija. Rasizem je ideologija, katere končni učinek je razčlovečenje; rasializacija pa označuje metode vpisovanja poustvarjene negativnosti in odklonskosti oziroma postopke podruženja na osnovi arbitrarno odbrane vstopne točke, kot je barva kože. Od tod tudi razlikovanje med rasističen (diskurz) in rasializiran (izris): pri slednjem gre torej za poudarek na umetno poustvarjenih in nikakor ne izvornih razlikah.

<sup>3</sup> S tem pa si prilašča primat nad produkcijo in interpretacijo vseh vrst pravljič, vključno s kanoniziranimi predlogami. Cilj teh procesov je predvsem zlití pojem pravljice z imenom Disneyjeve korporacije, prvotni literarni žanr pa izenačiti izključno z vizualnimi priredbami, ki naj bi tako pridobile pridih izhodiščnega originala. Prav ta maneuver je za korporacijo ključnega pomena, saj ji omogoča, da na ta način vzpostavi in ohrani monopolni nadzor, s tem pa maksimalni dobiček na področju priredb kanoniziranih pravljič in animiranega filma za otroke (Tiffin 43–44).

<sup>4</sup> Tukaj mislimo na konstrukte spolne in rasializirane drugosti.

<sup>5</sup> Disneyjeva težnja po priredbi Andersenove pravljice ni novodobna, ampak sega že v trideseta leta prejšnjega stoletja. Takrat se je studio poigral z idejo, da bi ustvaril animirani film, ki bi bil sestavljen iz vinjetnih prizorov, povzetih po ključnih segmentih različnih Andersenovih pravljič (Altmann in de Vos 193). Vendar pa je bil projekt, za katerega so bile skice že izdelane, opuščen. Ključnega pomena pri tem je bilo, da je bila zasnova podob različnih likov prepuščena umetniškemu režiserju, ki je istočasno prispeval tudi k oblikovanju likov v animaciji, imenovani *Fantasia* (prav tam). Slednja odseva t. i. konservativni pristop upodabljanja pripadnikov skupin, ki jih ameriška belsko osrediščena družba označuje za manjšinske.

<sup>6</sup> Zato v postkolonialni literarni teoriji izraz belskost ne nakazuje barve kože, kar bi lahko bilo nevtralen koncept, ampak opozarja na njeno politično predelanost. Posledica kategoriziranja ljudi glede na barvo kože znotraj rasističnega diskurza na homogeno bele in nebele ter pripisovanje projiciranih razlik pozitivnosti in negativnosti je, da je kategoriziranje določenih ljudi kot belih samo politična kategorija. Belskost tako označuje samopodeljene privilegije, ki se lepijo na poustvarjeno kategorijo tistih, ki naj bi bili v nekem trenutku označeni kot beli, hkrati pa nakazuje politično arbitrarnost samega pojma. Za ponazoritev: v polpretekli zgodovini zahodnoevropskih kapitalističnih držav se to kaže denimo v tem, da so bili irski imigranti v ZDA v drugi polovici 19. stoletja kategorizirani kot nebeli. Tako so bili še lažje legalno izkoriščani, predvsem pa izvzeti iz procesa, ki je temeljil na prisvajanju premoženja, odvetega staroselcem. Po takratni definiciji so za bele štelí Anglo-Američani (ki so si tako legalno zagotovili največji dostop do prisvajanja naravnih bogastev), nikakor pa ne Irci in imigranti iz sredozemskega območja.

<sup>7</sup> Tako gre v 21. stoletju za ponovno oživljanje »komaj kaj predelane različice ideje, da so zgodovinske kulture človeštva razdeljene v dve glavni skupini: tisto, za katero se predpostavlja univerzalizem in napredek, in drugo, za katero se predpostavlja nepopravljivi partikularizem in primitivnost« (Balibar 123). S tem so ponovno vzpostavljeni že znani konstrukti in vpeljana »stara razlikovanja med 'zaprtimi' in 'odprtimi', 'tatičnimi' in 'napredujočimi' [...] družbami – razlikovanja, ki eno za drugim v igro prinesejo dvoumnost termina kultura« (Balibar 123).

<sup>8</sup> In kdo je bila v resnici zgodovinska Pokahonta? Leta 1607, ko naj bi potekal obred, Pokahonta ali Matoaka ni bila odrasla ženska, temveč deklica, stara devet ali enajst let. Kot hči vrhovnega poglavarja staroselske kulture je imela v očeh kolonizatorjev še prav posebno politično in pogajalsko vrednost, zato so jo pri njenih 17 letih ugrabili. Še pred pretekcom enega leta so jo v ujetništvu pokristjanili in preimenovali v Lady Rebecco, kmalu zatem pa

poročili z Johnom Rolfom, s katerim je imela sina. Rolfe je bil novopečeni lastnik zemljišč in pomemben funkcionar v koloniji, saj je bil kot eden od lastniških soudeležencev neposredno povezan z zasebnim podjetjem Virginia Company, ki se je med drugim ukvarjalo z gojenjem in izvozom tobaka. Razvoj gojenja tobaka ne bi bil mogoč brez znanja, ki ga je Rolfe pridobil s poroko s Pokahonto (Anderson Campbell 145). To podjetje je na pobudo Rolfa in drugih lastnikov leta 1616 organiziralo tudi prihod Pokahonte v London, in sicer kot del svoje oglaševalne kampanje, s katero so lastniki družbe želeli ponovno oživiti zanimanje za kolonizacijo Amerike, ki je zaradi prvih poročil o težkih razmerah in pičlih možnostih preživetja naglo usihalo (Robertson 576). Prav s sprejemom Pokahonte na angleškem dvoru je podjetje doseglo vrhunec sebi namenjene oglaševalne kampanje, s katero so želeli rekrutirati novo kolonizatorsko silo, ki bi kot na pol suženjska sila sodelovala pri gojenju tobaka in nadaljnji eksterminaciji staroselskega prebivalstva, to vse pa naj bi rešilo lastnike družbe pred bankrotom (Cave 101). Zakon med Rolfom in Pokahonto je bil v takratni angleški koloniji edini dovoljeni mešani zakon, ki so ga lastniki družbe izkoristili za promocijo Amerike kot dežele, katere domorodke so seksualno privlačne, ustrezljive, podredljive in vedno na voljo, tako kot naj bi bilo na voljo tudi naravno bogastvo privlačne in nenevarne Amerike (Stymeist 120, Robertson 572). Po tej analogiji, ki žensko izenači z naravo in kontinentom, tako da jo eksotično popredmeti, deželo samo pa feminizira, naj bi bilo mogoče tudi divjino in bogastvo Amerike zlahka domesticirati in prilagoditi zahtevam prišlekov, podobno kot naj bi Rolfu uspelo pokristjaniti in s poroko domesticirati Pokahonto. Pokahonta je kot objekt te kampanje tudi izgubila življenje: umrla je zaradi bolezni na ladji, še preden je ta zapustila londonsko pristanišče na poti nazaj v Ameriko.

<sup>9</sup> Staroselska priobalna kultura je bele prišleke s Smithom na čelu posvojila v dobri veri, da se je s tem zaščitila pred nadaljnji konflikti in prelivanjem krvi, tega pa kolonizatorji s Smithom na čelu niso razumeli, saj so staroselce v skladu z ideologijo belske večvrednosti obravnavali kot necivilizirane in politično nezrele. O tem ne nazadnje priča tudi Smithovo čudenje Pokahontinemu ogorčenju ob njenem naslednjem in zadnjem srečanju leta 1616 v Londonu. Ko se je Pokahonta mudila v Londonu, kjer Smitha najprej ni želela sprejeti, mu je v kratkem in ostrem pogovoru očitala, da se ne on ne drugi kolonizatorji niso držali pravil, ki so izhajala iz posvojitvenega obreda in da je v njenih očeh še vedno njen brat in oče, ona pa simbolično njegov otrok (Stymeist 121–129).

<sup>10</sup> Kot izpostavlja Bannerji, prav zaradi takšnih »selektivnih postopkov etnizacije multi-kulturalizem sam po sebi nastopa kot sredstvo rasializacije« (78). Zahodnoevropske kulture in belske kulture na ameriških, kanadskih in avstralskih tleh tako postavljajo same sebe za osrednjo in nevidno normo, medtem ko »druge kulture tolerirajo in hierarhično organizirajo okoli svoje osi« kot vrsto multikulture prisotnosti oziroma etnizirane in zaznamovane drugačnosti (prav tam).

#### LITERATURA:

- Addison, Erin. »Saving Other Women from Other Men: Disney's *Aladin*.« *Camera Obscura: A Journal of Feminism, Culture, and Media Studies* 31 (1993): 5–25.
- Altmann, Anna E. in de Vos, Gail. *Tales, Then and Now: More Folktales as Literary Fictions for Young Adults*. Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, A Division of Greenwood Publishing Group, Inc., 2001.
- Anderson Campbell, Susan. »A Matter of Authority: James I and the Tobacco War.« *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies* 29.1 (1998): 136–163.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

- Balibar, Étienne. »Ali obstaja »neorasizem«?»« *Časopis za kritiko znanosti* 32.217–218 (2004): 115–125.
- Bannerji, Himani. *The Dark Side of the Nation: Essays on Multiculturalism, Nationalism and Gender*. Toronto: Canadian Scholar's Press, 2000.
- Baskar, Bojan. »Rasizem, neorasizem, antirasizem: dvojni esej o tranzitivnosti navidezno protislovnih pojmov.« *Časopis za kritiko znanosti* 32.217–218 (2004): 126–149.
- Bhattacharyya, Gargi. *Dangerous Brown Men: Exploiting Sex, Violence and Feminism in the War on Terror*. London in New York: Zed Books, 2008.
- Borthaiser, Nóra. »'A Whole New World(?)' – Rereading Disney Animations of the Early 1990s.« *Americana: E-journal of American Studies in Hungary* 4.1 (2008): N.pg. Splet 20. september 2014. <http://americanaejournal.hu/vol4no1/borthaiser>.
- Brown, Wendy. *Regulating Aversion: Tolerance in the Age of Identity and Empire*. Princeton in Woodstock: Princeton Press, 2006.
- Buescher, Derek T. in Kent, Ono A. »Civilized Colonialism: Pocahontas as Neocolonial Rhetoric.« *Women's Studies in Communication* 19.2 (1996): 127–153.
- Byrne, Eleanor in McQuillan, Martin. *Deconstructing Disney*. London in Sterling: Pluto Press, 1999.
- Cave, Alfred A. *Lethal Encounters: Englishmen and Indians in Colonial Virginia*. Santa Barbara, Denver in Oxford: Praeger, 2011.
- Chomsky, Noam. *Rogue States: The Rule of Force in World Affairs*. London: Pluto Press, 2000.
- Chraïbi, Aboubakr. »Aladin.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 21–23.
- Cooperson, Michael. »The Monstrous Births of "Aladdin".« *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 1.1 (1994): 67–86.
- Eaton, Gale. *Well-Dressed Role Models: The Portrayal of Women in Biographies for Children*. Lanham, MD: The Scarecrow Press, 2006.
- Edelstein, Marilyn. »Multiculturalisms Past, Present, and Future.« *College English* 68.1 (2005): 14–40.
- Edgerton, Gary Jackson in Merlock, Kathy. »Redesigning Pocahontas.« *Journal of Popular Film and Television* 24.2 (1996): 90–99.
- Edwards, Leigh. »The United Colors of Pocahontas: Synthetic Miscegenation and Disney's Multiculturalism.« *Multiculturalism and Narrative* 7.2 (1999): 146–168.
- Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. New York: Anchor Books, 1991.
- Gates, Louis Henry. »Beyond the Culture Wars: Identities in Dialogue.« *Profession* 93 (1993): 6–11.
- Giroux, Henry A. *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman and Littlefield, 1999.
- Greer, Margaret R., et. al. *Rereading Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*. Chicago in London: University of Chicago Press, 2007.
- Hubbel, Jay B. »The Smith-Pocahontas Story in Literature.« *The Virginia Magazine of History and Biography* 65.3 (1957): 275–300.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York in London: Routledge, 2006.
- Jarvis, Shawn C. »Mermaid.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 619–622.
- Lacroix, Celeste. »Images of Animated Others: The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From *The Little Mermaid* to *The Hunchback of Notre Dame*.« *Popular Communication* 2.4 (2004): 213–229.

- Marzolph, Ulrich. »Ali Baba.« *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*. Ur. Jack Zipes. Oxford in New York: Oxford Press, 2000. 9.
- McRobbie, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London, Thousand Oaks, New Delhi and Singapore: Sage Publications, 2009.
- Mohanty, Chandra Talpandi et al. »Introduction: feminism and US wars – mapping the ground.« *Feminism and War: Confronting US Imperialism*. Ur. Robin L. Riley, Chandra Talpandi Mohanty in Minni Bruce Pratt. London in New York: Zed Books, 2008. 1–18.
- Neff, Heather. »Strange Faces in the Mirror: The Ethics of Diversity in Children's Films.« *The Lion and the Unicorn* 20.1 (1996): 50–65.
- Oates, Joyce Carol. »In Olden Times, When Wishing Was Having: Classic and Contemporary Fairy Tales.« *Mirror, Mirror on the Wall: Women Writers Explore Their Favorite Fairy Tales*. Ur. Kate Bernheimer. New York: Anchor, 1998. 247–272.
- Oliver-Rotger, Maria Antonia. *Battlegrounds and Crossroads: Social and Imaginary Space in Writings by Chicanas*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2003.
- Peterson, D. K. »Walt Disney.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 271–275.
- Phillips, Jerry in Wojcik-Andrews, Ian. »Telling Tales to Children: The Pedagogy of Empire in MGMs *Kim* and Disney's *Aladin*.« *The Lion and the Unicorn* 20 (1996): 66–89.
- Robertson, Karen. »Pocahontas at the Masque.« *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 21.3 (1996): 551–583.
- Rowe, Karen. »Feminism and Fairy Tales.« *Women's Studies: An inter-disciplinary journal*. 6.3 (1978): 237–257.
- Rubin, Gayle. The Traffic in Women: Notes on the „Political Economy“ of Sex. Toward an Anthropology of Women. Ur. Rayna R. Reiter. New York: Monthly Review Press, 1975. 157–210.
- Seifert, C. Lewis. »On fairy Tales, Subversion, and Ambiguity: Feminist Approaches to Seventeenth-Century Contes de fées.« *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Ur. Donald Haase. Detroit: Wayne State University Press, 2004. 53–71.
- Sell, Roger. *Children's Literature as Communication: The ChiLPA Project*. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 2002.
- Sells, Laura. »"Where do the Mermaids Stand?" Voice and Body in the Little Mermaid.« *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Ur. Elizabeth Bell, Lynda Haas in Laura Sells. Bloomington: Indiana UP, 1995. 175–192.
- Stymeist, David. »"Strange Wives": Pocahontas in Early Modern Colonial Advertisement.« *Mosaic* 35.3 (2002): 109–125.
- Swain, Virginia E. »Leprince de Beaumont, Jeanne-Marie (1711–1780)«. *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 571–573.
- Tiffin, Jessica. »Animation.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 43–47.
- Tratner, Micahel. »Translating values: mercantilism and the many »biographies« of Pocahontas.« *Biography* 32.1 (2009): 128–136.
- Tremblay, Gail, Reflecting on Pocahontas. *Frontiers: A Journal of Women Studies* 23.2 (2002): 121–126.
- Trites, Roberta. »Disney's Sub/Version Of Andersen's The Little Mermaid.« *Journal Of Popular Film and Television* 18.4 (1991): 145–152.
- Turner-Strong, Pauline. »Animated Indians: Critique and Contradiction in Commodified Children's Culture.« *Cultural Anthropology* 11.3 (1996): 405–424.

- Volpp, Leti. »Feminism versus multiculturalism.« *Columbia Law Review* 101.5 (2001): 1181–1218.
- Zipes Jack. »Introduction: Towards a Definition of the Literary Fairy Tale.« *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*. Ur. Jack Zipes. Oxford in New York: Oxford Press, 2000. xv–xxxii.
- – –. »Breaking the Disney Spell.« *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Ur. Elizabeth Bell, Lynda Haas in Laura Sells. Bloomington: Indiana UP, 1995. 21–42.
- Wanning Harries, Elizabeth. »Undine.« *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 1: A-F*. Ur. Donald Haase. Westport, Connecticut in London: Greenwood Press, 2008. 1001–1002.
- Washburn, Wilcomb E. *The assault on Indian tribalism: the General allotment law (Daves Act) of 1887*. Malabar, Florida: R. E. Krieger Pub. Co., 1986.
- Wood, Naomi J. »Walt Disney.« *The Oxford Companion to Fairy Tales: The Western fairy tale tradition from medieval to modern*. Ur. Jack Zipes. Oxford in New York: Oxford Press, 2000. 129–133.

## Interwoven Constructs of Gender and Race in Disney's Adaptations of Canonized Literary Works for Children

Keywords: feminist literary studies / gender studies / children's literature / Disney / literary adaptations / ideology / neocolonialism / neoracism

The article deals with the discursive analysis of Disney's Little Mermaid, Pocahontas and Aladdin, which it discusses through the combined lens of feminist literary theory and postcolonial studies. It argues that Disney's adaptations of canonized literary fairy tales do not rest only on the perpetuation and further exacerbation of hierarchically structured gendered binarisms that abound in the original literary texts. It argues that these adaptations also rest on the introduction of a highly racialized discourse not found in the primary literary texts, which leads to a specific transmutation of literary fairy tales under consideration.

The article takes as its basic theoretical premise *A Theory of Adaptation* by Linda Hutcheon and argues that rather than viewing adaptations as failed or incomplete attempts at translating literary fairy tales into an animated medium, these adaptations should be looked upon as transcodings and transmutations of the original texts that acquire a life of their own. As such they come to act as substitutes for the original texts, which in turn, due to the consistent marketing policies pursued by Disney, come



to be side-tracked or completely replaced by their Disneyfied versions. The article argues that Disney's adaptations of literary originals partake in the rehabilitation of old colonial tropes such as Black legend, which they take to new heights through the inclusion of the liberal discourse of multiculturalism and the usurpation of a seemingly pro-feminist discourse. The article incorporates Balibar's and Brown's theories on the resurgence of neo-racist discourse. In doing so, it traces different instances of neo-racist discourse found in Disney's animated films and focuses on the way recent restructurations of racist discourse are embedded in Disney's latest productions under the common denominator of multicultural pluralism. The article argues that the way in which the discourse of race is re-activated and once again justified on the home turf of Western democracies is directly related to a system of management and control of those constituted as external racialised others inhabiting geopolitical locations of significance to neo-colonial hegemony. Pocahontas and Aladdin constitute such a link.

Disney's animated adaptations consistently construct native women as victims in need of rescue from their patriarchal cultures, while at the same time they strategically elide and obscure patriarchal histories and asymmetrical power relations affecting women in western societies. This is even more ironic considering that Disney's classic animations targeted at children and adults alike (such as *Cinderella*, *Snow White*, *Beauty and the Beast*, etc.) have played a direct role in upholding and re-naturalizing the patriarchal premises of Western societies.

Maj 2015



# Medeja in sodobna slovenska anti-Medeja Dragice Potočnjak. Antično in sodobno razkrivanje meja subjektivnosti

Igor Žunkovič

Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva ulica 2, SI-1000 Ljubljana  
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si

*Razprava obravnava Evripidovo Medejo in dramo Dragice Potočnjak Za naše mlade dame. Namen teksta je interpretacija obeh del ter primerjava Medeje in Katarine, med katerima obstajajo številne vzporednice, pa tudi razlike. Ključno spoznanje je, da se Medeja in Katarina v svojih povsem nasprotnih življenjskih odzivanjih (delovanje proti nedeljavnosti, odločanje proti neodločanju, odgovornost proti neodgovornosti) najdeta kot ženski v svetu, ki jima ne pripada. V dramah se razkriva sistem (moške) moči, ki ju potiska na svoj rob in čezenj – v eksces nasilja, trpljenja in smrti.*

Ključne besede: slovenska dramatika / Potočnjak, Draga / starogrška tragedija / Evripid / literarni liki / ženske / tujost

V članku zagovarjam tezo, da je lik Katarine v drami Dragice Potočnjak *Za naše mlade dame* mogoče razumeti kot anti-Medejo, to je kot karakterno nasprotje znamenitega Evripidovega dramskega lika, ki v evropski literaturi predstavlja arhetipski model matere, ki ubije svoja otroka. Podrobnejši analizi obeh tekstov in njuna primerjava (tudi v soočenju z nekaterimi drugimi klasičnimi ženskimi dramskimi liki – Antigona) pokažejo, da sta junakinji kot tragična lika, ujeta v njima neprimerno in zatiralsko strukturo družbenih razmerij, iz katerih ne moreta uiti, nazadnje tudi zelo podobni.

*Medeja* je kompleksna drama in naslovna junakinja je psihološko gledano morda najbolj dvoumen lik antične grške tragedije.<sup>1</sup> Njena mitološka vloga, ki je mnogo širša od tragiške, je v Evripidovem tekstu povzeta v prizadeto, prevarano ljubimko (ženo), ki se povzročitelju svojega duševnega trpljenja maščuje z umorom (žrtvovanjem) lastnih otrok.<sup>2</sup> Je torej tudi mati, ki ubije svoja lastna otroka, da bi se maščevala možu, ki jo je zapustil zaradi druge ženske.

Zdi se, da je njeno dejanje v popolnem nasprotju s tem, kar o svojem bratu in o morebitnih otrocih pove Antigona v znamenitem odlomku, v katerem brata postavi pred moža in otroke. Antigona in Medeja se razlikujeta in si celo nasprotujeta v mnogih konkretnih okoliščinah: Antigona želi brata pokopati, Medeja ga ubije; Antigona ni poročena (ima sicer zaročenca Hajmona) in nima otrok (devica), Medeja je oženjena (Jazon) in ima sinova; Antigona živi v očetovi (in bratovi hiši), Medeja je izgnanka, tujka, barbarka. Razlikujeta se tudi v širših vidikih, povezanih s temi okoliščinami: Antigona deluje a priori moralno, Medeja nemoralno; Antigona je dedinja Lajevega prekletstva, Medeja se sama odloča in trpi posledice teh odločitev; Antigona se navezuje na arhaično, s krvnim nasledstvom in neposredno prisotnostjo bogov povezano moralo, Medeja prekine vse vezi s svojim sorodstvom (beg, umor), čeprav se pogosto sklicuje na bogove v tožbah nad svojo nesrečo; Antigoni je naklonjenost do brata pomembnejša od tiste do zaročenca, Medeji je naklonjenost do moža (ljubimca) važnejša od družinskih vezi; Antigona je poosebljena mirnost, ne dvomi v pravilnost svojega ravnanja in tik pred smrtjo je sicer vznemirjena, a hkrati povsem osredotočena, brez obžalovanja in brez obupa, Medeja pa vseskozi dvomi, omahuje, obupuje in obžaluje.

Skozi te kontraste je mogoče dojeti, kako pretresljiv in hkrati presunljiv literarni lik je Medeja. Če ob branju *Antigone* vseskozi sočustvujemo z junakinjo, nas Medeja navdaja z dvomom, mešanimi občutki sočutja in zgroženosti, občudovanja in zaničevanja, ki se do konca ne ustalijo. Četudi vemo, da je detomor najbolj zavržno dejanje, ne moremo, da bi ne premgli kančka občudovanja za to nenavadno žensko.

Za razliko od številnih starogrških tragedij (tudi *Antigone*) je *Medeja* tragedija, v kateri se javna, družbena vprašanja skoraj popolnoma umaknejo zasebni drami junakinje. Večji del teksta je namenjen njenemu odločanju oz. njenemu načrtovanju maščevanja.<sup>3</sup> Na začetku izvemo za Medejin obup, bes, jezo, sovražstvo in tožbe. Prolog je v *Medeji* neposreden vstop v dogajanje, njegov namen pa je izraz silovitega čustvenega naboja, ki ga v sebi nosi Medeja, čakajoč na primeren trenutek, da se sprost:

Zelo je zamerljiva, in krivice  
ne bo sprejela. Strah me je, kaj snuje.  
Morda si ostri meč zadere v jetra,  
morda potihoma se splazi v hišo, kraljevi rod in ženina pobije,  
da bo še večjega gorja deležna. (*Medeja* 38–43)

Detomor obstaja kot ena od možnosti maščevanja že vse od prologa, čeprav odločitev zanj pade šele kasneje, saj dojilja otrokoma pravi:

Da, spet tisto. Vidita otroka ljuba?  
 Materi v srcu vre, žolč ji kipi.  
 Brž, pojdita v hišo, ne hodita ji pred oči.  
 Ne bližajta se ji, temveč pazita se  
 pred divjim značajem, pred mrzko naravo  
 samovoljnega duha. (*Medeja* 98–104)

Ob možnosti detomora obstajajo še drugi, verjetnejši načini maščevanja: umor moža (Jazon), njegove nove žene (ni poimenovana, v drugih tekstih je Glavka ali Kreusa) in njenega očeta (Kreon) ter seveda samomor.

Šele ko gledalci/bralci izvemo za srdito žalost junakinje in možnosti njenega maščevanja, nam tragedija odpre tudi vpogled v Medejiino preteklost, v opis njenega stanja, ki je rezultat tega, kar je bila storila do tistega trenutka. Najjasneje se ta položaj izrazi v Medejinem monologu v četrtem prizoru (*Medeja* 216–266), sledečem dialogu s Kreontom v petem prizoru (*Medeja* 292–315) in začetku njenega pogovora z Jazonom v šestem prizoru (*Medeja* 465–519).

V prvem, ki je namenjen korintskim ženskam (zbor), Medeja predstavi svojo zgodbo zapuščene žene in opiše krivico, ki se ji je zgodila z zakonolomom. Predstavi se kot zapuščena in prevarana žena, a najprej kot ženska, ki silovito ljubi in silovito sovraži. »Med vsemi bitji, ki kaj čutijo, / je najnesrečnejša stvaritev ženska.« (*Medeja* 230–231)

Ta verz je verjetno aluzija na Sofoklov verz iz *Antigone*, kjer zbor označi človeka kot najskrivnostnejše bitje, in namen izrekov je v obeh primerih strukturno enak: gre za karakterizacijo tistega stanja razdvojenosti, ki je v ozadju tragičnosti obeh tekstov – nedoumljivosti in neobvladljivosti (usode) človeškega bitja ter nedoumljivosti in neobvladljivosti ženske (usode).

Toda med njima je tudi razlika: medtem ko pri Sofoklu upanje, da se bo človek vendarle ujel in storil, kakor je prav, ostaja, v Medeji upanje izgine, tako da ostane le nesrečni obup osamljene ženske, ki se stopnjuje v nadaljevanju monologa z opisom Medejiine odtujenosti domu, njene brezdomnosti, odtrganosti od korenin, ki jih je bila, česar seveda v tem prizoru ne omeni, izruvala sama.

V dialogu med Kreontom in Medejo je izražena njena bistrost, premetenost in intelektualna moč nasploh, ki se je vladar boji: »Mojo bojazen marsikaj spodbuja: / si premetena in si vsega zmožna; / boli te, ker izgubila si moža« (*Medeja* 284–286), v Medejinem prvem pogovoru z Jazonom pa se razkrijejo reči, ki jih je Medeja storila za Jazona: uboj zmaja, ki je stražil zlato runo, »ogenj puhajočih bikov« (*Medeja* 478), izdaja doma, umor Peliona itd.

Medejin karakter označujejo izdaja staršev, njena izobrazba, njena barskost in njena ženskost, vendar ne tako kot Lajevo prekletstvo označu-

je Ojdipa in Antigono. To namreč ni usoda, temveč Medeijina osebna zgodovina, dogodki njenega življenja, ki imajo posledice v njenem trenutnem položaju in ravnanju, njeni osamljenosti in oportunitizmu njenega moža. Njene odločitve so zares njene in sama prevzema odgovornost zanje, pa čeprav je to umor in izdaja. Medeja je med tragičnimi in tragiškimi junaki najbližje temu, da bi bila subjekt.

Po tem, ko gledalci/bralci izvemo za Medeijina silna čustva, možnosti maščevanja, ki so ji na voljo in njen brezupni družbeni položaj ter dejanja, ki jih je že storila (osebna zgodovina), se začne njena notranja drama, proces odločanja o uboju in detomoru. Kdaj natančno se Medeja odloči za detomor, ni mogoče povsem natančno ugotoviti, a gotovo ima Ajgejev nastop poleg vpliva na konec tragedije tudi, kot pravi Marko Marinčič v spremni besedi k prevodu drame, določeno vlogo pri Medeijini odločitvi za detomor, saj je Ajgejev problem prav to, da ne more imeti otrok, kar po Marinčičevem mnenju lahko porodi Medeijino zamisel o detomoru kot najhujši mogoči kazni za nezvestega Jazona. To je seveda mogoče in dejstvo, da ima Ajgej težave prav s tem, da nima potomcev, ni naključno, vendar obstajajo tudi drugi argumenti (racionalni razlogi) za detomor.

Prvi argument bi lahko bil, da bi se srd kraljevih sorodnikov po njegovi smrti mogel obrniti zoper otroka, saj sta bila onadva tista, ki sta princesi prinesla v dar usodni diadem. Medeja tedaj, ko dobi vest, da je njen načrt o uboju kraljeve hčerke in nove Jazonove zaročenke uspel in to celo bolje, kot je bila pričakovala, pravi, da sedaj res ni več nobene rešitve za otroka, da ju mora ubiti sama, če ne ju bodo ubili tisti, ki prihajajo ponjo zaradi smrti kralja in princese.<sup>4</sup> Vendar je to lahko le polovičen argument, saj bi ju lahko rešila, če bi hotela, natančno tako, kot se reši sama. Konec koncev tudi odpelje njuni trupli in Jazonu odreče željo, da bi se ju še zadnjič dotaknil, deloma tudi zato, ker njunih trupel ne želi prepustiti morebitni oskrunitvi in ju želi sama pokopati, deloma pa seveda iz maščevalnosti.

A ta opažanja, kljub temu da so točna in nekako vendarle razložijo Medeijino odločitev za uboj lastnih otrok, ne prodrejo v globino njenega premisleka, v samo strukturno jedro njenega duševnega sveta.

Na prvi pogled bi se morda lahko zdelo, da gre pri Medeijnem odločanju za boj med razumom in nerazsodnostjo ali celo blaznostjo, vendar je to tezo potrebno takoj zavrniti, saj junakinja, čeprav globoko prizadeta in užaljena, nikdar zares ne besni, nikoli zares ne izgubi razsodnosti in nena zadnje tudi otroka ubije načrtno.

Prej bi lahko razmerje med Medeijino jezo, prizadetostjo in žalostjo ter njenim razumom, načrtovanjem in spletkarjenjem razumeli tako, da razum omejuje in umerja čustva, da bi junakinja dosegla svoj cilj. To je deloma res: posebno v drugem dialogu med Medejo in Jazonom se ta misel potr-

juje, saj Medeja v resnici igra odpuščanje, omeji in potlači svojo žalost in svojo jezo, z določenim načrtom, s ciljem, ki ga zasleduje. Vendar Medejin znameniti monolog (*Medeja* 1019–1080) (tik preden izve, da je njen načrt uspel in da sta kralj in princesa mrtva) napotuje na nekoliko drugačno razumevanje.

Ta monolog, katerega pristnost je dvomljiva,<sup>5</sup> se začne in konča z nagovorom otrok, a zdi se, da v resnici nista onadva prava prejemnika sporočila, niti to niso gledalci, saj odrska iluzija ni pretrgana. A še pomembnejše vprašanje, ki se ob tem odlomku odpira, je, kdo je tukaj pošiljatelj sporočila? Da bi našli odgovor na katerokoli od teh vprašanj, je potrebno najti odgovor na obe.

Osrednji del monologa, ki je najzanimivejši, se glasi:

O, o! zakaj me gledata tako?  
Čemu poslednji ta nasmeh? Gorje!  
Kaj bom storila, ženske? V hipu vzela  
mi ves pogum je svetli njun pogled.  
Ah, saj ne zmorem. Zbogom, vsi načrti!  
Otroka bom peljala iz dežele.  
Z nesrečo njuno ranim naj očeta  
in sebi prizadenem dvojno zlo?  
Ne, jaz ne morem. Zbogom, vsi načrti.  
Kaj je z menoj? Mar si želim posmeha,  
ko moj sovražnik bo ostal brez kazni?  
Tu je pogum potreben. Bojazljivka,  
da le za hip sem vdala se slabištvu!  
Otroka, v hišo! Kdor obredom mojim  
ne sme prisostvovati, naj trepeče  
za njiju – meni ne omahne roka.  
Odnehaj, strast ponosnega srca,  
otroka pusti, prizanesi jima;  
če vzameš ju s seboj, ti bosta v radost.  
Nikdar, pri Hada mračnih maščevalkah,  
ne dopustim, da tu sovražniki  
otroka moja bi zasramovali.  
Če jima je namenjeno umreti,  
ju jaz ubijem, ki sem ju rodila. Dopolnjeno je in izhoda ni.  
Z vencem na glavi, v oblačilu novem  
nevesta zdajle, dobro vem, umira.  
Na pot nesreče najstrašnejše stopam,  
ko spremljam ju v nesrečo še strašnejšo.  
Želim si govoriti z njima. (*Medeja* 1040–1069)

V nadaljevanju monologa so posebno pomembni še zadnji trije verzi, kjer pravi:

Zla se zavedam, ki ga bom storila,  
v načrtih mojih pa zmaguje strast,  
ki smrtnim je največji vzrok gorja (*Medeja* 1078–1080).

Če nekatere dele monologa podčrtamo, kakor sem storil zgoraj, opazimo, da ga lahko beremo tudi kot dialog. Specifičnost tega dialoga, kjer gre za odločanje o uboju otrok, je še očitnejša, če ga primerjamo s tistim mestom v *Antigoni*, kjer se o svojih dejanjih odloča Kreon, posebno z mestom, na katerem spremeni svojo odločitev.

V *Antigoni* je mesto Kreontove odločitve Teireziasov govor oz. dialog med Teireziasom in Kreontom in končno svetovanje zbora, ki Kreontu predlaga takojšnjo izpustitev zapornice ter preklic odloka o njeni usmrtnitvi. Kreon spremeni mnenje v trenutku, ko argumenti prevladajo, ko dojamemo, da je tudi zanj kot vladarja najbolje, da zapornico izpusti, seveda pa je takrat že prepozno, Antigona je mrtva, prav tako Hajmon in Evridika.

V nasprotju s tem je Medejin monolog v resnici notranji dialog. Pošiljateljica in prejemnica sporočila je Medeja sama in razrešitev tega dialoga je odločitev, ki prevlada. Medtem ko se Kreon pusti prepričati zunanjemu glasu, glasu zbora in vidca, za katerega pravi, da mu je zmeraj dobro svetoval in da se še nikdar ni zmotil, zaradi česar je mogoče tudi trditi, da posluša glas razuma, Medejin odločanje sloni izključno na njeni notranji odločitvi.

Citirani monolog je torej prepričevanje same sebe – z zavestjo o tem, da sta tako odločitev sama kakor njena posledica povsem njeni<sup>6</sup> (Medejini). Bi zato lahko trdili, da gre za boj med strastjo in razumom, v katerem zmaga strast? Gotovo ne, saj je načrt izpeljan razumno, načrtno in ne v afektu. Medejin odločitev, to je najstrašnejše, je razumna. Po drugi strani pa tudi ni ustrezno trditi, da zmaga razum, saj Medeja posebej poudari, da jo v dejanje žene »strast ponosnega srca«. Brez strasti razum ne bi imel moči izvesti svojega načrta. Za katerokoli odločitev obstajajo tako čustveni kot razumski argumenti.

Odgovor na problem razmerja med razumom in strastjo (besom, čustvi) v *Medeji* ni enoznačen in razum ter strast nista ločeni entiteti, temveč dela enega duha, ki se soočita skozi samorefleksijo. To soočenje ni boj enega proti drugemu, ampak je tehtanje med različnimi nasprotujočimi si čustvi in različnimi nasprotujočimi si razumskimi argumenti, odločitev pa je končno podprta tako čustveno kot razumsko. Nad ljubeznijo prevlada maščevanje, nad možnostjo bega prevlada detomor.

Evripidova tragedija v njegovem času ni bila najbolje sprejeta.<sup>7</sup> Čeprav so ljudje gotovo razumeli Medejinu tragično dualnost kot njeno notranje doživljanje, je moral biti notranji boj te vrste tudi njim tuj, saj so vendarle živeli v svetu, v katerem je bila morala, ki je izvirala iz arhaične dobe, še



zmeraj živa. Medeja pa s tem, ko prekine vezi s tradicijo, ostane brez morale, ki bi jo mogla in morala spoštovati, četudi se večkrat ozira k bogovom in starim vrednotam.

Te stare vrednote zanjo niso absolutne in med njimi lahko izbira tiste, ki kličejo k maščevanju, ne tistih, ki zahtevajo spoštovanje, ljubezen in morda ponižnost. Za Medejo je značilno, da deluje s premislekom, da njeno delovanje vodi miselni proces samorefleksije, ne pa tudi samoomejevanja. Zato je zanjo edino merodajna njena lastna odločitev, s katero bo lahko živela, in nemoralno je zanjo le tisto, s čimer ne bi mogla živeti. To je najbrž tudi razlog, da ne stori samomora, saj bi s tem priznala poraz – a ne poraz pred drugimi, temveč poraz pred seboj.

Njena tragičnost je v tem, da se ne more opreti na etiko, ki bi vzpostavila njeno subjektivno dostojanstvo; etiko, ki bi izvirala iz nje in bila hkrati skupna družbi, ki bi kaznovala krivico, ki ji je bila storjena, in hkrati ohranila njeno dostojanstvo, ublažila njeno silno bolečino in razžaljenost. Zato deluje avtodestruktivno – zavoljo maščevanja povzroča trpljenje tudi sama sebi. Tako tragičnost stopa v vsakdanje življenje ljudi, ki nimajo Helijevega voza, s katerim bi lahko pobegnili, pa tudi Medeja pobegne le na videz – svojo krivdo (otroka) in svojo kazen (trpljenje) vzame s seboj, ker pred seboj ne more pobegniti.

Medejin beg s Helijevim zmajskim vozom je res preboj fantastike v sicer precej realistični prikaz tragičnega dejanja in verjetno anticipira helenistično obravnavo arhaičnih mitov. Evripid edinkrat v ohranjeni literarni tradiciji antične tragedije uporabi *deus ex machina* tako, da s to napravo dvigne človeka in ga s tem približa bogovom. Evripidova Medeja ni boginja; cilj njenega bega ni Olimp, temveč Atene, Ajejev nenaden, naključen in morda dramaturško slab vstop v dogajanje, ki ga je že Aristotel upravičeno kritiziral,<sup>8</sup> pa je morda potrebno razumeti prav v zvezi z zaključkom tragedije, saj pojasni Medejin obstanek v človeški sferi.

Za Medejo je značilna osamljenost, saj se odreče vsemu, da uresniči svojo lastno težnjo. To je cena, ki jo mora in jo je pripravljena plačati, vendar je to tudi svet, v katerem obstaja sama in v katerem zmore ostati zgolj sama. Morda je ta Medejin solipsizem mogoče razumeti tudi tako, da je subjekt edini bog, ki ostaja na Zemlji, ko so vsi drugi odšli v nebo; ta, najokrutnejši med vsemi, je edini, pred katerim se resnično ni mogoče skriti nikamor.

Medeja mora spoznati, da je, ker prevzame nase odgovornost za svoja dejanja, s katerimi prizadene tudi sebe, njena bolečina dvojna: ne more osmisliti globine svoje strasti in vse, kar stori, je avtodestruktivno. Čustva, ki jo ženejo v delovanje (razum je tisti, ki dejanje izvede, zato sta neločljiva enota), izvirajo izza pogojev možnosti samoreflektirajoče simbolizacije. So

tisto temno brezno, o tem govori Nietzsche v *Rojstvu tragedije*, ki s subjektivizacijo ne izgine, se ne izniči ali prekrije, kot je mislil Nietzsche, temveč se vgradi v človekovo duševnost in v njej vseskozi ostaja.

Medeja nam odpre vpogled v razvoj človeške duševnosti in duhovnosti v času helenizma, vzponu krščanstva in drugih monoteističnih religij kot prehoda k metafiziki, ki poskuša tihega partnerja subjektovi osamljenosti najti v absolutni transcendenci.

Medeja, ki sama sebi povzroči najstrašnejše trpljenje, da bi zadovoljila svojo željo, dosegla svoj cilj, je prototip človeka, katerega eksistenca je tragična sama po sebi, ne šele na odru, kjer bi vstopila v svet rituala in igre, ki bi vnaprej določal pogoje možne tragičnosti. Zgodbe takšnih junakov bodo v nadaljevanju drame, v katerih se bo tragedija odvijala na ravni posameznikove duševnosti in ne javnega delovanja, zunanost se bo umaknila na novo odkriti notranjosti, človek bo razvil subjektivno realnost in iskal njen temelj onstran sebe.

Edino, kar je onstran Medeje (v sferi nadčloveškega), je tisto, kar je v resnici najbolj njeno (ker narekuje njeno maščevanje), le da tega ne more nadzorovati. To so njena čustva, njena (božanska<sup>9</sup>) energija. Zdi se torej, da ta Evripidova tragedija oznanja začetek človekovega samoiskanja in sicer kot modus človeške tragičnosti, ki ni vpisan v njegov genski kod, temveč se ga kot socialno bitje nauči – modus tragičnosti, ki se mu je mogoče upreti z uporabo Idej, Boga in Človeka, ni pa ga mogoče izbrisati.

To je tragičnost, ki je lastna tudi sodobnemu človeku in sodobnim dramskim junakinjam. V svoji drami *Za naše mlade dame* avtorica Dragica Potočnjak oblikuje sodobno različico Medeje. Drama predstavlja družinska in družbena razmerja v daljšem časovnem obdobju. Družinski oče Boris zlorablja svojo hčerko Brino, mati Katarina ji ne more pomagati, saj je tudi sama žrtev psihičnega in fizičnega nasilja. Tudi ko se Boris in Katarina razideta, ostane Brina z očetom, saj je Katarina tedaj že zasvojenjena z alkoholom. Tudi institucije (cerkev in policija) ne slišijo Brininega in Katarininega klica na pomoč in ju uporabljajo zgolj kot sredstvo samopotrjevanja. Končno Brina izve, da je mati vseskozi vedela, da jo oče zlorablja, zato poskuša ubiti njo in sebe.

Tudi Katarina je mati, ujeta v odnos z moškimi, ki ji ne vrača ljubezni, v družini se počuti kot tujka, saj je Borisu še zmeraj bliže njegova mati; tudi ona je prevarana in tudi ona ostane brez preteklosti (družine, tradicije), saj nikjer v drami ni omenjeno njeno bližnje sorodstvo (starši, morebitni bratje in sestre itd.); tudi Katarina je s svetom, v katerem živi, nekompatibilna, po drugi strani pa se obe drami končata s smrtjo (otrok-a). Toda tukaj se podobnosti med njima končajo – ne le na ravni zgodbe, ki jo drama pripoveduje, temveč tudi na ravni karakterjev.

Kar se tiče zgodbe, najdemo v drami *Za naše mlade dame* motiv spolne zlorabe (Boris zlorabi svojo in Katarinino hčerko Brino), tematizacijo nemoči posameznika v odnosu do sistema in seveda eskapizem (droge, alkohol, samoprevara itd.), česar v *Medeji* ne najdemo, ter številne druge razlike, saj drami kljub sorodnosti vendarle uprizarjata različni zgodbi.

Katarinin karakter najbolj ustrezno označi izraz žrtev. Najprej je žrtev (pre)močne vezi med Borisom in njegovo materjo, svojo taščo. Slednja v tekstu sicer ne nastopa, je pa izrecno nakazano, da ima na svojega sina velik vpliv, ki zdaleč presega Katarininega. V tem razmerju je Katarina označena kot neumna in nesposobna, kot slaba mati in žena, ki ne zna ne kuhati ne vzgajati svojega otroka, kaj šele da bi bila sposobna zadovoljiti svojega moža. Vse to se najbolje kaže v prizoru, v katerem se Brina zaklene v sobo, pa tudi v tistem, kjer spleza na drevo. V obeh primerih Katarina ne zna in ne zmore obvladati Brinine samovolje ter nasilno (besedno, fizično) izbruhne.

Obe situaciji označujeta tudi prepad med Katarino in Brino, katerega vzrok so nefunkcionalne družinske razmere. Toda Katarina ostaja navezana na Borisa. Najprej, Katarina ve za to, da Boris spolno zlorablja Brino, pa se ne odseli, ga ne zapusti, ne prijavi ga policiji (čeprav poskuša), se ne pogovori z Brino in ji ne pomaga, temveč se zateče v alkoholno omamo. Drugič, tudi potem, ko jo Boris zapusti, ostaja od njega odvisna tako, da ga finančno izsiljuje, s čimer paradokсно ohranja svojo odvisnost in status žrtve.

Ko sem zgoraj izpostavil notranjo dialoško strukturo znamenitega Medejinega monologa, v katerem se Medeja odloča o uboju otrok, sem opozoril na njegov refleksivni status: Medeja reflektira dve možni poziciji, se med njima odloča in ju tehta glede na želje in možnosti, ki jih ima. V nasprotju s tem pri Katarini ni niti enega takšnega momenta, čeprav bi to pričakovali, še posebej pa je pomembno, da se refleksija ne razvije niti skozi dialog med Brino in Katarino. Dialogi med njima so namreč zmeraj znova neuspešni in udeleženci končata vsaksebi, se ne srečata, si ne prisluhneta in preko čuječe izmenjave misli in čustev ne reflektirata lastnih situacij.

Katarina ostaja bistveno nedejavna – v realnem življenju in v premisleku. Slednje je morda celo najpomembnejši element njene osebnosti, ki se kaže skozi njen odnos do Brine. Tako Brina kot Katarina se na nevdržnost situacije, v kateri se znajdetata, odzoveta podobno: Katarina pije in ostaja navezana na moža; Brina se drogira in še zmeraj živi z očetom, ki jo zlorablja. Pri tem je evidentno, da Brina zgolj ponavlja vzorec obnašanja, ki ga vzpostavi Katarina. Brina nikdar ne more odrasti in odtegnjena ji je možnost vzpostavitve subjektivitete; travma, ki jo doživlja, ni enkratna in trenutna, temveč kontinuirana, kar pomeni, da vseskozi preprečuje razvoj njenega sebstva kot osebnega-časovnega odnosa do same sebe. Draga

Potočnjak to izjemno uspešno pokaže tudi skozi razvezanost časovne strukture svoje drame.

Katarina ne vzpostavi komunikacijskega stika z Brino; ne prepozna njene travme in ni se sposobna vsaj toliko vživeti vanjo, da bi prepoznala, da Brina ve za njen alkoholizem, in, kar je ključno, da Brina ne ve, da Katarina ve za zlorabo. Da Brina ne premore te tretje ravni intencionalnosti,<sup>10</sup> je posledica travmatičnosti njenega duševnega razvoja, je obrambni mehanizem, ki ji omogoča preživetje. Da Katarina ne premore tretje ravni intencionalnosti, pa ni nujno posledica njenega nedokončanega duševnega razvoja, saj o njenem otroštvu ne izvemo dovolj, temveč je bistvena lastnost njene anti-medejskosti, njenega nedejavnega, pasivnega odnosa do življenja; šele nereflektiranost problema omogoča, da se literarni lik z njim ne sooči.

Katarina ne razmišlja o posledicah, ki jih ima njen odnos do Borisa in njen hladen odnos do Brine. Čeprav zlo izhaja iz Borisove zlorabe (tako kot v *Medeji* iz Jazonove prevare), je Katarinina refleksivna in dejanska pasivnost tisto, kar zlo ohranja živo. Pri tem je seveda pomembna vloga institucij (cerkev, policija), ki v tem tekstu prevzemajo vlogo subjektov delovanja, v odnosu do katerih je Katarina (tudi Brina) le objekt njihovega samopotrjevanja.

Šele ko Brina izve, da je mati vedela za to, da jo oče zlorablja, se koncept ženske kot žrtve končno pretrga. Toda ne pretrga ga Katarina, temveč Brina, ki poskuša ubiti mater in sebe. Ta nasilna reakcija ima svojo utemeljenost in je posledica tega, da Brinina travma ni nikdar predelana in pozabljena, temveč vseprisotna. Izbruh je hipen, nenadzorovan in smrt je neizbežna. Kljub temu pa se na koncu zdi, da bo Katarina preživela – da bo mati preživela, otrok pa umrl – natančno tako kot v *Medeji*.

Medeja in Katarina sta ne glede na pomembno časovno-zgodovinsko razliko med tekstoma postavljeni v primerljivo situacijo, v kateri Medeja deluje, premišljuje in prevzema nase odgovornost za svoja dejanja, Katarina pa ne premišljuje, ne deluje in ne prevzema odgovornosti. Medejina duševnost je polna besa in izjemne čustvene prizadetosti, Katarinina duševnost pa je povsem otopela in izpraznjena posoda, v kateri se praznijo potrebe moškega in institucij.<sup>11</sup>

Videti je torej, da je Katarina v resnici anti-Medeja – njeno popolno nasprotje, njen sodobni protipol. Če onstran Medeje ostajajo le njena čustva, ki jih ne more obvladati, saj sestavljajo njen karakter, njeno osebnost, njeno subjektivnost, a do njih ne more dostopati z razumom, ki je pri njej tako zelo razvit, pa tudi onstran Katarininega dosega ostajajo čustva, toda ne zaradi neomejene subjektivnosti, kakor bi bilo mogoče trditi za Medejo, temveč zaradi družbenega sistema moči in represije, ki ji ne dovoli izražanja te čustvene plati subjektivnosti. Obe sta tragični, ker sta

nekompatibilni s svetom, v katerem živita, čeprav njuna nekompatibilnost izvira iz povsem nasprotnih življenjskih nazorov in delovanj.

Katarina je degradirana, desubjektivizirana in razčlovečena. V primežu šovinističnega sistema moči ji končno ni dovoljeno niti umreti, kar je dovoljeno Brini, ki deluje, ki se upre, četudi povsem nerazsodno in instinktivno. Medejeine subjektivitete ne omejuje nobena etika, saj je bila arhaično moralo razbila s prekinitvijo svojih vezi s tradicijo (umor brata, izdaja očeta); Katarini sistem moči sploh ne dovoljuje uveljavljanja lastne subjektivitete, temveč ostaja povsem odvisna od svojega moškega protipola. Medeja se ne more samoomejiti, Katarina ne pozna ničesar drugega kot le lastne meje.

Če je Medeja najmočnejši ženski lik v antični dramatiki in družbi, ki je bila izrazito androcentrična, je Katarinina usoda simbol prtajene šovinističnosti sodobne družbe, kjer je enakopravnost med spoloma iluzija, v resnici pa sistem institucionalne (moške) moči odvzema Katarini status subjektivitete tako, da jo dela za sredstvo svojega samopotrjevanja.

Medeja in Katarina se torej srečujeta z nasprotnih strani. Medtem ko Medejeina subjektivnost raste iz njene prekinitve s tradicijo, zaradi česar ostane sama in tudi v etičnem smislu odvisna predvsem od sebe, Katarinino subjektivnost ustvarja zmanjševanje njene osebne vrednosti, socialnega, družinskega, čustvenega in celo intelektualnega položaja v primerjavi z (bivšim) možem in družbenimi institucijami. Medtem ko Medeja s svojim odločanjem in ravnanjem sega onstran možnosti arhaičnih institucij, Katarina sodobnim institucijam ni enakovredna, saj z njimi ne more komunicirati in dosegati samoizpolnitve. Medejeina želja je predimenzionirana, ker je postavljena pred vse drugo, celo pred življenji svojih otrok, Katarinina želja pa je izničena, ker ne more obvladovati niti svojega življenja, kaj šele da bi varovala življenje svojega otroka.

Toda v obeh primerih – in to je področje, kjer se Medeja in anti-Medeja srečata – so otroci tisti, ki umrejo brez lastne krivde. Po drugi strani pa materi preživita (tudi konec drame *Za naše mlade dame* sugerira, da Katarina preživi, Medeja pa, kot vemo, na Helijevev vozu pobegne v Atene). Njuno preživetje ne pomeni spremembe situacije, temveč njeno nadaljevanje: ponovno bosta sami, tujki, prevarani in razočarani, predvsem pa bosta obe (Medeja in njena sodobna hrbtna stran, Katarina) ostali osamljeni in neslišani ženski.

Njuno ženskost je tako mogoče razumeti kot utelešeno drugost androcentričnega sistema moči. Ta sistem moči do konkretne ženske ni le sovražen, temveč je izkoriščevalski. Ne more in ne želi je uničiti, ker jo potrebuje kot sredstvo samopotrjevanja. Zato jo izloči, osami, desubjektivizira in objektivizira. Če je Medeja na poti k subjektu, je Katarina prav nasprotno

na poti v popredmetenost. Medeijina meja je njena lastna subjektivnost, tisto, kar lahko sama kot človek prenese in preživi, Katarinina meja pa je tisto, kar lahko pomeni za nekoga drugega, funkcija, ki jo lahko opravlja za nekoga drugega (moža, institucijo).

Medeijin etični solipsizem, v katerem za svoja ravnanja odgovarja le sebi, je zato prav tako strašen kot Katarinina moralna (sistemska) nemoč, zaradi katere ne more storiti ničesar. Oba teksta tematizirana določen element disfunkcionalnosti družine, ki prerašča v obravnavo disfunkcionalnosti družbe kot take. V drami *Drage Potočnjak* pa se še bolj kot v *Medeji* pokaže, da je prava žrtev disfunkcionalnosti družine (in družbe) otrok, ki mu je odvzeto človeško dostojanstvo.

Poslednji razmislek obeh dram je torej etične narave. Izkaže se namreč, da je etika v obeh primerih zatajila, saj se Medeja ne more samoomejiti, Katarina pa ne more omejiti lastne objektivacije. Institucije, ki v *Medeji* še ne obstajajo, da bi lahko omejile njeno maščevalno slo, so v drami *Za naše mlade dame* postale sistem zatiranja posameznika. Če *Medeja* med drugim kaže tudi potrebo po tem, da se subjektivna želja posameznika etično omeji, *Za naše mlade dame* izraža potrebo po etični omejitvi subjektivne želje sistema samega. Zdi se, da je etika, h kateri napotuje primerjava Medeje in anti-Medeje, iskanje ravnotežja med obema skrajnostma, ki ga moramo vedno znova na novo ustvarjati.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> V psihološkem smislu je intrigantna že zato, ker zavestno in namerno ubije svoja otroka, kar je nekaj nepredstavljivega, pa se kljub temu še zmeraj dogaja.

<sup>2</sup> Marinčič v svoji obravnavi Medeje pravi: »Zaplet pri Evripidu povzroči Jazonova odločitev, da se bo na novo oženil s korintsko princeso, hčerko kralja Kreona. Medeja se sprva prepušča obupu in Jazona v dolgem govoru zasmehuje kot izdajalca, nazadnje pa v njej prevlada maščevalnost: sklene, da da bo ubila Jazonovo ženo in oba otroka, ki mu ju je rodila« (Marinčič, »Medea« 102). Deborah Boedecker pa značaj Evripidove drame opiše takole: »Euripides' tragedy of 431 B.C., it is agreed, gives Medea her canonical identity: the woman who kills her children in vengeance when her husband deserts her« (Boedecker, »Becoming Medea« 127).

<sup>3</sup> Marinčič opozarja, da je v izvornem kontekstu tragiških iger to dejanje moralo biti dojeto najprej kot socialno, ne pa kot psihološko maščevanje (glej Marinčič, *Medeja* 103).

<sup>4</sup> »Odločeno je, ljube moje: brž / moram ubiti otroka in zbežati; / če bom odlašala, bom dopustila, / da pokonča ju bolj sovražna roka.« (*Medeja* 1236–1240)

<sup>5</sup> Pomembno filološko vprašanje je, v kolikšni meri je ta monolog pristen in v kolikšni meri gre za kasnejši dodatek ali koliko so ga kasnejši prepisovalci spremenili? Marko Marinčič, avtor slovenskega prevoda, iz katerega so navedki v pričujočem tekstu, je ohranil celotno besedilo; tista mesta, ki so predmet filološke diskusije, pa je postavil v oglati oklepaj. Čeprav za pričujočo razpravo filološka vprašanja v glavnem niso bistvena, je ohranitev celotnega monologa na tem mestu ključna, saj se skozi njegovo dvoglasnost kažejo prvine,

ki omogočajo najustrežnejše razumevanje Medejeine tragičnosti. Slovenski prevajalec teksta je to zelo dobro razumel, da ga je ohranil v izvorni, nekoliko nekoherentni obliki.

<sup>6</sup> »Nesrečna roka, daj, pograbi meč, / korakaj z njim v boleči cilj življenja. / In naj te ne hromi spomin kako, / si ju ljubila, in kako rodila. / Prezri ta dan, ki njima hitro mine, / žaluj potem. Umor ljubezni prejšnje / ne bo uničil. Jaz nesrečna ženska!« (*Medeja* 1242–1250)

<sup>7</sup> Glej še Marinčič, »Medea« 105.

<sup>8</sup> O tej morebitni dramaturški napaki glej več v Marinčičevi spremni besedi k njegovemu prevodu *Medeje* z naslovom »Tradicija in modernost v dveh Evripidovih dramah«.

<sup>9</sup> O nenaravni (božanski) naravi energije, ki Medejo privede do uboja otrok, pravi Boedeker takole: »This crime was not one that human nature suffices to explain; it needed an energy, a superhuman force of hatred and determination ...« (Boedeker, »Becoming Medea« 128).

<sup>10</sup> Pojem intencionalnost na tem mestu uporabljam v specifičnem kognitivno-filozofskem smislu, kjer pomeni, da nek organizem ve, da nekdo drug ve, da nekdo drug ve. V Brininem primeru bi to pomenilo, da Brina ve (da je zlorabljen – prva raven), da Katarina ve (da je Brina zlorabljen – druga raven), da Brina ve (za Katarinino vednost o zlorabi – tretja raven).

<sup>11</sup> V tem je mogoče povezati dramo Dragice Potočnjak z romanom Elfride Jelinek *Naslada*. Tudi to je literarni tekst, ki naravnost brutalno opiše opredmetenje ženske v sodobnem svetu. Kakor pri Elfride Jelinek se tudi pri Dragici Potočnjak postavi vprašanje verjetnosti tako zastavljene čiste objektivizacije in desubjektivizacije ženske, toda v obeh tekstih je funkcija tega procesa enaka: šokiranje, vzbujanje pozornosti in razmisleka, pri čemer sta oba teksta tudi zelo uspešna.

## LITERATURA

- Boedeker, Deborah. »Becoming Medea.« *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Ur. James J. Clauss in Sarah Iles Johnston. Princeton: Princeton University Press, 1997. 127–148.
- Evripid. *Medeja. Ifigenija pri Tavrijcib. Ljubljana: Založba mladinska knjiga*, 2000.
- Marinčič, Marko. »Tradicija in modernost v dveh Evripidovih dramah.« *Medeja; Ifigenija pri Tavrijcib*. Ljubljana: Založba mladinska knjiga, 2000. 149–201.
- Marinčič, Marko. »Medea.« *Tematologija: Izbrana poglavja*. Ur. Tone Smolej. Ljubljana: Študentska založba, 2007. 101–115.
- Potočnjak, Dragica. *Za naše mlade dame*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, 2008.
- Jelinek, Elfride. *Naslada*. Radovljica: Diadakta, 2005.
- Poniž, Denis. *Tragedija*. Ljubljana: DZS, 1994.

## Medea and Dragica Potočnjak's Contemporary Slovenian Anti-Medea: Ancient and Modern Revelation of Subjectivity Borders

Key words: Slovenian drama / Potočnjak, Draga / Greek tragedy / Euripides / literary characters / women / strangeness

This article discusses Dragica Potočnjak's play *Za naše mlade dame* (For Our Young Ladies) and Euripides' *Medea*, with special emphasis on the analysis of Medea's and Katarina's characters and a comparison between them. The two plays are primarily compared in terms of motif and theme.

The most important similarity between Medea and Katarina lies in the fact that as women and wives they find themselves in extremely hostile and unpleasant situations. They are both betrayed and disappointed wives and lovers that were used and abused by their husbands; they are lonely and in a way they are both strangers in the society they live in. Jason used Medea to facilitate his social ascent, or as a means for claiming the throne that was rightfully his. On the other hand, Boris physically and psychologically abuses, suppresses, and marginalizes Katarina. It is noteworthy that Potočnjak adds the motif of child sexual abuse here, which is so strong that it becomes the play's main focal point.

The power of Potočnjak's depiction of sexual abuse originates from her play with the unity of time, which she dissolves and mixes in order to suitably illustrate the dissolved and injured psychological structure of the abused child Brina.

Medea and Katarina are placed in similar situations, but their reactions are significantly different. Based on the differences in their reactions, one can also decipher (and compare) their characters. Medea takes her revenge in what is perhaps the most atrocious way: by killing her sons and Jason's new wife (and inadvertently also Creon). She is active and takes her destiny in her own hands. In contrast, Katarina is passive and reacts with escapism. She is beaten up and left unheard whenever she wants to speak up or tell that Boris is abusing their daughter.

However, both Medea's action and Katarina's inactivity lead to the death of their children. It thus turns out that in a system in which social relations are broken down, unfair, and oppressive (where ethics have no effect) children are always the only real victims. Nothing can stop Medea's self-will because she can endure the suffering she has inflicted upon herself, whereas Katarina is not even a subject in the constellation of the play *For Our Young Ladies*. Here the place of an agent is taken by institutions



personified by Boris (politics and family), the police officer (repression), and the priest (the Church). The comparison of Medea and her contemporary Slovenian antipode ultimately calls for an ethical reflection on their balance between the solipsistic self-will of an individual and the subjective self-will of a system. As the comparison of two plays created two thousand years apart shows, one needs to constantly recreate this balance oneself because it can never be permanently fixed.

Maj 2015



# Memory/Postmemory, Ethics and Ideology: Toward a Historiographic Narratology in Film

Shang Biwu

Shanghai Jiao Tong University, Shanghai 200240, China  
biwushang@sjtu.edu.cn

*Against the general background of transmedia narrative studies, this article intends to move towards a historiographic narratology in film (HNF hereafter). Specifically, it pursues five major goals. First, it calls for a historiographic narratology beyond literary narratives, and explains why HNF is needed. Second, it deals with the specific issues of memory/postmemory in HNF, that is the history as memorized either by those who experienced it in person or by their descendants. Third, it explores ethics in HNF, particularly the ethics of the represented and the ethics of the representing. Fourth, it tries to pin down the ideology embedded in HNF. Fifth, it outlines a set of directions for the future studies of HNF.*

Keywords: literature and history / historiographic narratology / film / historical memory / ethics / ideology / Nanking massacre

## The Intersection of Narratology and Historiography

According to Frank Ankersmit, historiography is “the writing of history”, which exists at three levels corresponding to (1) a separate system in “the history of the writing of history” and (2) the central themes in the theoretical reflection on the nature of historical writing, and (3) a coherent presentation of all the events mentioned in the historian’s narrative. (Ankersmit 217) This paper deals with historiography in the last two senses—the theoretical nature of historical writing and the presentation of events in the historian’s narrative. Apparently, studies of historiography in these two senses have witnessed many “turns”. In the opening section of his groundbreaking work *Historical Representation* (2001), Ankersmit discusses “the linguistic turn” in historical theory. Several years later, instead of talking about “the linguistic turn”, Ankersmit says much about the narrative turn in history. He argues that narrativism “is nowadays the most widely held theory of history.” (Ankersmit 220) In fact, the narrative turn

in history falls into a broader category of “narrative turn in humanities” (Kreiwirth 377-382). Compared with the linguistic turn, the narrative turn influences the studies of historiography to no small measure, which results in two consequences: (1) seeing history as narrative, and (2) importing narratological concepts to the studies of history.

In the eyes of Hayden White, “Far from being a problem, then, narrative might well be considered a solution to a problem of general human concern.” (White 1) In order to solve “the problem of general human concern” in historiography, White first of all sees history as narrative, and secondly tries to clarify the nature of the historical text via four tropes, i.e. metaphor, synecdoche, metonymy, irony, which as White argues, will always guide the historian in his selection from the manifold of the past. Along with four tropes, White also proposes four theories of truth—formism, mechanism, organicism, and contextualism, and four strategies of ideological implication—anarchism, radicalism, conservatism, and liberalism. White’s theory has been regarded as a milestone for the studies of historiography, as he transforms the historical material into the shape of plot or story. However, the truly innovative idea of historiographic narratology has been initiated by Dorrit Cohn.

When pinning down the signs of fictionality, Cohn makes a comparative study between fictional narrative and historical narrative. More importantly, she proposes “some rudiments for a historiographic narratology.” (Cohn 777) In Cohn’s opinion, the story/discourse distinction in fictional narratology has remained marginal for the analysis of historical narrative. Therefore, she proposes a tri-level model: referent/story/discourse, with an attempt to reevaluate the status of reference in the realm of narratology. Her conclusion is that historical narrative differs from fictional narrative in their external references.

According to Cohn, the real difference between historical narrative and fictional narrative is based on a few signposts at the level of discourse. Amy J. Elias has made an excellent summary of Cohn’s contribution to historiographic narratology, which can be quoted in full:

Unlike fiction, historical narrative (1) constructs a modal system that forbids the author/narrator to present undocumented first-person characters’ thoughts (although it may use the ‘must-have-thought’ style inferred psychologies; (2) focuses more on mentalities than on individual minds and thereby produces both distinctive discursive conventions (such as prevalence of summary over scene) and the need to rethink focalization, and (3) is based on a relation of homonymy between author and narrator (a historical narrative will always assert that its narrator is identical to the author on the book title’s page). (Elias 217)

Therefore, we can argue that Cohn has revised the model of fictional narratology to fit the historiographic narratology. In contrast to this, Alun Munslow directly imports a set of narratological concepts into the field of historiographic studies. For instance, in *Narrative and History* (2007), Munslow devotes a whole chapter to discussing “narrating and narration”, in which much is said about voice and focalization, tense and time, order, duration, frequency, and so on. Obviously, all of these concepts are directly borrowed from classical narratology.

Unlike White, Cohn, and Munslow, Ansgar Nünning (1999) calls for a cultural and historical narratology. After conducting a brief survey of the rise, the fall, the renaissance, and the most recent developments of narratology, Nünning proposes an integrated approach that “focuses on the cultural analysis of narrative fictions and the ubiquities of narratives in cultures, both past and present,” and the purpose of this approach is to “shed light on both the history of narrative forms and the changing functions that narrative strategies have fulfilled.” (Nünning 357)

Whereas White and Munslow are from the field of historical research, and Cohn and Nünning are from the field of literary studies, they all share one thing in common—the intention of moving towards the field of historiographic narratology. Though the call for building up historiographic narratology as a discipline has been in existence for a decade or two, it is still at its emerging stage and leaves a set of theoretical questions unanswered. For instance, how history is represented in the era of transmedia and transgeneric studies? What about the ethics of the represented in history and those representing history? What about the ideology embedded in historical narratives?

The remainder of this essay is oriented towards four general aspects of the issue. First, it calls for a historiographic narratology beyond literary narratives, and moves towards historiographic narratology in film (shortened as HNF). Second, it discusses the specific issue of memory or postmemory in HNF, that is the history as memorized by those or the descendents of those who have experienced it. Accordingly, history turns out to be a truth stored in memory and concretized by a fictional medium. Third, the ethics in HNF, particularly the ethics of the represented and the ethics of the representing are tackled with careful reflection. Fourth, it tries to pin down the ideology embedded in HNF.

## **Telling History in Films: Historiography as a Cross-Media Phenomenon**

In *Poetics*, Aristotle makes a comparison between history and poetry. He says, “The distinction between historian and poet is not in the one writing prose and the other verse—you might put the work of Herodotus into verse, and it would still be a species of history; it consists really in this, that the one describes the thing that has been, and the other a kind of thing that might be. Hence poetry is something more philosophic and of graver import than history, since its statements are of the nature rather of universals, whereas those of history are singulars.” (Aristotle 57) As history is concerned, Aristotle’s statement contains several insights. (1) History is about the past or about what happened; (2) history presents specific facts; (3) history can be written in different forms or media. The last point merits special notice, because it touches upon the relationship between history and the media that represent history. In practice, the Aristotelian idea of representing history in different forms has been neglected for a long time. History and audio-visual media are often thought of as two separate and often antagonistic worlds governed by different standards, working to different agendas and aiming at different goals. Historians tend to think and write in words rather than in images. But this is only partially true. According to Shlomith Rimmon-Kenan, story “may be grasped as transferable from medium to medium, from language to language, and within the same language.” If history contains a story or the content to be told, then it can be told in different forms. Therefore, along similar lines, we can also claim that history can be represented from “medium to medium” or “from language to language.” (Rimmon-Kenan 9)

The notion of narrativity might be helpful to understand why history can be told in different media. According to Gerald Prince, narrativity designates “the quality of being narrative, the set of properties characterizing narratives and distinguishing them from non-narratives.” (Prince 387) But what are these properties that could distinguish narrative from non-narratives? Does history contain these properties? Peter Hühn and Jörg Schönert list two dimensions of narrativity: sequentiality (the temporal organization and linking of individual incidents to form a coherent succession), and mediality (mediation being the selection, presentation, and meaningful interpretation of such a succession from a particular perspective). (Hühn and Schönert 1-2) History, in White’s expression, “em-plots” the events in the past, and these selected events can be interpreted meaningfully from a variety of perspectives. Seen in this light, history falls

into the general category of narrative. No matter in what form history is recorded, it is still the story of the past.

Against the general background of research on transmedia narrative (Ryan, *Narrative across Media*; Fulton) coupled with the investigation of transgeneric narrative (Hühn and Schönert 1-13), the studies of historiography across-media should also be put on its agenda. Diachronically, history has been recorded or written in various forms, which go along with the development of new technology. According to Ryan, the history of language-based communication can be divided into five periods, namely, (1) the oral age; (2) the age of manuscript writing; (3) the age of print; (4) the electronic age (represented by the mass media of radio and television; cinema might be added, although it does not rely on electronic technology); (5) the digital age. (Ryan, "Transfictionality across Media" 394-408)

If we apply Ryan's classification to history, we can safely argue that in the oral age, history has been told orally from one generation to the next; in the age of manuscript writing, history has been written in various materials such as stone, bronze, iron, animal bones, bamboo, cloth, and paper; in the print age, history has been largely reserved in paper-form works; in the electronic age, history has been recorded on TV, radio, and film; in the digital age, history has been reserved in computer, hard disk, CD, DVD, etc.

In *Narrative and History*, Munslow summarizes a set of key modes of historical expression such as written texts—books and dissertations, film and photography, television and radio; graphic novels, comic, history magazines; public histories: museums, heritage and memorials; performance: re-enactment, "first-person" history, games; digitized representations. (Munslow 65) Fortunately, the studies of historical narrative across-media have been carried out by a few scholars. For instance, Zenoas Norkus regards the historical narratives as pictures, and further examines the relations between verbal and pictorial representations; (Norkus 173-206) Julia Lippert uses the theoretical framework of natural narratology to analyze the Kew Palace exhibition of George III, both of which explore the issues of historical narratives across-media. (Lippert 228-244) When proposing "some rudiments for historiographic narratology", Cohn revises the "story/discourse" model of structuralist narratology into "story/discourse/reference". (Cohn 775-804) In the age of transmedia narrative studies, I suggest revising Cohn's tri-model into a quatrain-model—"story/discourse/reference/media". My focus goes to this newly added element "media" by taking film as an example.

Film, as one of the greatest inventions in the 19<sup>th</sup> century, has become a special semiotic channel to tell or show history. Consider documentary

film as an example. As a particular type of film, its major function is to record or to represent happenings in the past, and to inform the audiences of the stories of the past. But the history represented in motion pictures is somewhat different from the one written in texts. In a written text, history is told through a single semiotic channel; while in films, the history is represented in multi-modal media, which entails images, sound and music, and so on. When telling history in a written text, the historian only needs to consider the question about how to make good use of words; while representing history in films, the director or producer needs to figure out how to employ several semiotic channels simultaneously and to collaborate with a whole production team, including actors, musicians, and so on. Viewed in this light, telling history in films is more complicated than telling it in written text.

Of particular interest are those films narrated by cinematic character narrators. On the one hand, they are narrators within a discourse world at discourse time, organizing and processing the events; on the other hand, they are characters either experiencing the events directly within a historical world at story time or experiencing the events indirectly as a heritage from their last generations. To put it another way, histories in this type of films can be seen as products of cinematic character narrator's memory or postmemory. But unlike the representation of their memory and postmemory in written text, their representation is realized by multi-modal media, including performance of the actors, sounds, images, historical archives such as newspapers, diaries and photos.

In the following section, I am going to take three movies about Nanking Massacre as an example in the hope of uncovering the role played by memory and postmemory in representing history on screen.

## **Memory/Postmemory and HNF**

History and memory have the same function of representing the past, which makes their relationship complicated. On the one hand, history and memory are rivals, since they compete with each other in representing the past; on the other hand, they are partners, since they work together to represent the past. Noteworthy, memory can also create history, because what is told from the memory will be eventually integrated into history.

According to Marianne Hirsch, memory studies have been “fueled by the limit case of the Holocaust and by the work of (and about) what has come to be known as ‘the second generation’ or ‘the generation after.’ ” (Hirsch 105) Holocaust is not only memorized by those who experienced



or witnessed the traumatic event but also memorized by the generations to come. Hirsch calls this new type of memory *POSTMEMORY*, which describes

the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. (Hirsch 106—107)

In other words, postmemory particularly works in representing the traumatic events that were experienced by the last generation. Or, to put it differently, as far as the traumatic events are concerned, both memory and postmemory play important roles in storing and representing them. Hirsch’s study is mainly concerned about the Holocaust that occurred in Europe during the Second World War.

The Nanking Massacre, which is also known as the Rape of Nanking, has been considered as one of the most important events that occurred in modern Chinese history. On December 13<sup>th</sup>, 1939, Nanking fell into the hands of the Japanese armed forces. Immediately after occupying Nanking, Japanese soldiers launched a massive campaign of slaughter, which had lasted for about six weeks. It is estimated that more than 300,000 civilians were slaughtered in the massacre. This traumatic event has been written into a considerable large number of diaries, textbooks, as well as fictional works. With the rise of the film industry, narratives about Nanking Massacre have also been adapted into films. An account shows that there have been over thirty films centering on Nanking Massacre. Among them are “Iris Chang—The Rape of Nanking” (2007) directed by Anne Pick and William Spahic, “Nanking” (2007) directed by Bill Guttentag and Dan Sturman, and “John Rabe” (2009) directed by Florian Gallenberger. Though all of them are concerned with the same historical event, it is stored and narrated via different agents. In “Nanking” and “John Rabe”, the (hi)story is both told and experienced by all the cinematic character narrators, while in “Iris Chang—The Rape of Nanking”, though Iris Chang tells the history, she did not personally experience this historical event.

A close study shows that all cinematic character narrators in these films are traumatized by this massive slaughter, which was deeply rooted in either their memories or their postmemories. We can start our analysis with “Nanking”, which employs the skill of multiple-narrators to tell this part of history from different perspectives. These traumatized character narrators fall into three distinctive categories: the Chinese survivors, the Japanese soldiers, and the foreigners who were working at Nanking then. All the character narrators try to relate what they have witnessed to audien-

ces in order to uncover this forgotten history. Noteworthy is the fact that these stories are deeply buried in these people's minds, and their intersectional telling helps to record the past and bring it to daylight accordingly.

"Nanking" starts with the telling of a group of foreigners who were working at Nanking when the massive atrocity took place. At the beginning of the film, all of them introduced their identities. They had been working at Nanking during the time it fell. For instance, George Fitch was a missionary at Nanking; Minnie Vautrin was the dean of Ginling Women's College; Rob Wilson was a surgeon at Nanking hospital; John Rabe was a manager of Siemens at Nanking. What followed next is that they started narrating both what Nanking had been like before the massacre took place and during the massacre from their particular perspectives. These westerners tried every possible means to save the refugees from being slaughtered. The most impressive thing is that they set up a so-called "safety zone" with John Rabe as the director. Tens of thousands of refugees went to the safety zone seeking protection. It worked in the beginning, but later on some of these refugees still ended being slaughtered. The purpose of having these people tell the story is to present a truthful and objective account of this traumatic event from the perspective of a third party.

A second type of character narrators in "Nanking" is the survivors of this human atrocity. For instance, Wang Wen Yu, a young man, aged 17 in 1937; Jiang Gen Fu, a boy aged 9 in 1937; Zhang Xiu Hong, a girl aged 12 in 1937. Wang and Jiang witnessed their family members being killed while some Japanese soldiers raped Zhang. The traumatic events are forever stored in their memories. Even decades later, when narrating these events, they still cannot help crying and feeling heart-broken. Their telling helps to uncover this forgotten holocaust.

A third type of cinematic character narrators in "Nanking" is the Japanese soldiers who participated in this inhuman slaughter. For instance, Sakai Hiroshi, and Teramoto Juhei, two Japanese soldiers who narrate how they killed and raped the Chinese women or what they witnessed when other Japanese soldiers did. These inhuman acts are forever haunting them and making them feel unsettled until they tell the truth. The use of having Japanese soldiers tell these traumatic events further consolidates what has been told by both the Chinese narrators and the western ones.

Although all these cinematic character narrators tell their stories from different perspectives, all these events occurred in the same historical period and are of the same traumatic nature. The same case goes for "John Rabe" and "Iris Chang—The Rape of Nanking". In "John Rabe", the cinematic narrator tells the story of the Nanking Massacre mainly through Rabe's point of view. Moreover, by telling the life story of Iris Chang, "Iris

Chang—The Rape of Nanking” mainly depicts the Nanking Massacre through Chang’s experience. The biggest difference between all three films is that in “Nanking” and “John Rabe” all the protagonists are those who have experienced the historical event and told it from their stored memories, while in “Iris Chang—The Rape of Nanking” the protagonist did not personally experience the traumatic event but she chose to tell it as she has investigated and memorized.

At issue is how differently historical events are presented by those cinematic character narrators? Or, to phrase it another way, what are the differences between telling history in film and telling it in traditional media such as textbooks, diaries or fictions? The answer lies in the film’s dual-function of telling and showing. In those traditional media that are based upon a single channel of communication—written language, the words could only tell the reader what has happened. Drawing blueprints from the written text, the reader is invited to imagine a historical world by himself. However, the historicity and truthfulness of the imagined world might vary from readers to readers.

As a multimodal medium, the film not only tells what has happened in history but also directly shows how it has happened via pictures, images, sounds, music, and other semiotic channels. Accordingly, the historical world is vividly displayed in front of audiences, whose understanding of and views on history will be thus affected. A typical example is that some pictures taken in the Massacre have been inserted into these films, so as to increase their historicity and truthfulness. All these pictures have become the hard evidence for this historical event. We might take the following pictures as an example.



Picture 1



Picture 2



Picture 3

All these pictures are directly taken from the very time when Nanking was occupied and fell prey to Japanese armies. The first picture shows

the leader of the Japanese army entering Nanking city; the second picture portrays an experienced Japanese soldier demonstrating the skill of chopping off a Chinese man's head, and the third one displays the corpses of Chinese victims lying along the bank of the Yangzi River.

The reason I have taken the pictures above as an example is that they have been inserted in all three movies. When these pictures are displayed in the movies, they are accompanied by the sad music and the solemn voice explaining the picture. In this case, the pictures show what is told by the voice; while the voice tells what the pictures show. The showing and the telling are strongly evidenced by each other. Viewed from a larger perspective, both the voice and the pictures contribute to remaking a visible historical world, which is to be watched by audiences against the background of sad music. The pictures and the voice guide the audiences physically into a historical world while the saddening background music guides the audiences to experience the human tragedy emotionally.

Since all these pictures were taken in a certain historical period, inserting them into movies not only increases the historicity of the films but also helps to convert the events stored in the character narrators' memory into reality. As photos are usually taken for the purpose of memory and are labelled as iconic signs of experiences, these pictures not only demonstrate what the character narrators have seen and memorized but also influence the second-generation of those who have experienced this human tragedy. Iris Chang is a typical example. When doing her field investigation work, she listened to the stories told by the survivors of Nanking Massacre and saw all these pictures, which have been haunting her ever after. Though she did not experience this human slaughter, this event has already become an integral part of her memory or postmemory. In "Iris Chang—The Rape of Nanking", the character narrator Iris Chang tells the audiences what had happened to Nanking on the one hand, and she shows what had happened by displaying these pictures to hear audiences on the other. To a certain extent, these pictures embody the character narrator's memory or postmemory. By showing all these pictures on the massacre and telling the massacre in her words, she intends to appeal to the audiences' emotions in the hope of helping them to feel what she feels. This issue is closely related to ethics and ideology of the character narrator, to which we are going to proceed next.

## Ethics and Ideology in HNF

The 1980s witnessed the “ethical turn” in literary studies in general and narrative theory in particular. According to *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (2005), the “ethical turn” in narrative theory designates a set of overlapping developments: (1) a pointed interest in narrative literature from the perspective of moral philosophy, (2) an increased reflection on the relation between ethics and the novel in the light of narratology, and (3) the corresponding growth of criticism focusing on ethical issues in narrative fiction. (Altes 142) Despite its insights, the encyclopedia entry above is mainly concerned with the issue of ethics in narrative fiction. What about ethics in such transmedia narratives as films, especially those films on historical events? How ethics and ideology are related to each other? To these questions, there has hardly existed any specific answer so far.

From a rhetorical perspective, ethics in narrative is double-folded: an ethics of the told and an ethics of the telling. (Phelan, “Rhetoric/Ethics” 203) Along similar lines, I’d like to argue that in cinematic narratives about history, the ethics involves both the ethics of the represented and the ethics of the representing. To be specific, the ethics of the represented mainly refers to the ethics about the acts of characters in the historical world created by the films, while the ethics of the representing mainly refers to the ethics about the cinematic narrators that tell the historical event. The ethical values and ethical principles are on the one hand chiefly displayed by the historical figures, their actions and their interrelations, and embodied in the narrative acts (vision and voice) of cinematic narrators on the other. To phrase it another way, when analyzing the ethics of the represented, we need to examine what characters do or what actions they take; when analyzing the ethics of the representing, we need to consider narrator’s visions and voices or what they see, judge, and what they say. However, both the ethics of the represented and the ethics of the representing need to be considered in certain historical circumstances, and to be related to dominant ideology that affects the ethics. Again the three films about the Nanking Massacre will be cited as an example for illustration.

As mentioned previously there are three major types of historical characters in “Iris Chang—The Rape of Nanking”, “Nanking”, and “John Rabe”, namely the Chinese victims, the Japanese invaders, and the international friends. Taking human lives as a very criterion, we could easily identify their ethical relations and their ethical identities. In the movies, Japanese soldiers mercilessly tortured, and slaughtered the Chinese victims, including women, children, old people, and unarmed soldiers; while the foreigners staying at Nanking tried their best to save as many Chinese

civilians as possible. With reference to ethical identities, the Chinese victims are the ones to be sympathized with; the foreigners busy with saving Chinese victims win our respect and admiration; while the Japanese soldiers killing Chinese civilians mercilessly cause our anger and disgust.

As shown in all three movies, Chinese army was defeated and retreated. Accordingly, most people who remained in the city were the civilians and unarmed soldiers. They had nowhere and no means to escape, since the whole city was already surrounded by the Japanese army. As shown in the films, almost all the survivors of the massacre who have lived to tell the history today were placed in extremely hard circumstances when the unprecedented human tragedy occurred. They witnessed their family members either being raped or being killed. As a part of the family, they should have taken the responsibility to save their families, but at that moment, most of them were too injured, too young or too weak to take any positive actions. Some audiences might argue that these characters were unethical when watching their family members die in front of their eyes by doing nothing or at least by not making their utmost efforts to rescue them. However, since this was a historical event, we must understand the characters' ethical dilemma in that specific historical context. To take Wang Zhiqiang (aged 9 in 1937) in "Nanking" as an example. Wang witnessed his mother being killed, and his younger brother being seriously injured by three Japanese soldiers. Excepting shedding tears and crying his heart out, he did not know what to do at all, since he was just a 9-year old kid at that time. If he were that imprudent in fighting against three big Japanese soldiers armed with weapons, it would just mean the loss of one more family member, which would be worthless. Moreover, when his mom passed away, he needed to take care of his little brother (see picture 4). Moreover, in a much broader sense, he needed to survive to tell the world what had happened to his family and Nanking. In other words, he served as the living evidence of what had happened in Nanking six decades before. Thanks to his survival and his choice of not to have this meaningless try to save his mother's life, the audiences could have him to uncover this part of the history today. In this sense, the audiences might assume that what Wang has done is ethically right.



Picture 4

Apparently, those who carried out the massacre were the Japanese soldiers. During the 6-week killing campaign, almost 300, 000 Chinese people lost their lives. Most of these victims were civilians, including women and children. In the movies, Japanese soldiers took great pleasure in torturing and slaughtering Chinese civilians, which was unethical in every sense. The audiences might wonder how could the Japanese soldiers be so insane and publicly violate the international law? To answer this question, we must take into account the ideology that governs the Japanese army. Luc Herman and Bart Vervaeck, with reference to Karl Marx, Louis Althusser and Antonio Gramsci, define ideology as “a body of norms and ideas that appear natural as a result of their continuous and mostly tacit promotion by the dominant forces in society.” (Herman and Vervaeck 217) At that time, war fever was the dominant ideology of the Japanese troops, who had fought all the way from Shanghai to Soochow, Zhenjiang, and acquired much benefit, both physical and psychological, from the invasion. When they finally arrived at Nanking, they were rather excited and stimulated by the victory and the conquering of the capital of China. Furthermore, the Japanese soldiers were encouraged and stimulated by the glory of killing people, and they were thought to be superior to Chinese and were entitled to execute killing by the Japanese government. They were as much insane to kill the Chinese as what the Nazi did to the Jews. For example, “Nanking” shows the war fever prevailing in the Japanese army by taking a picture from the newspaper published at that time (see picture 5). In doing so, the film discloses its intention to expose Japanese ideology, which sheds some light on the actions and behaviors



of the Japanese soldiers. If there were no such a picture inserted in the film, the effectiveness, historicity and truth value of the film would be lost.



Picture 5

According to the journalists Asami Kazuo and Suzuki Jiro, writing in the *Tokyo Nichi-Nichi Shimbun* of December 13, 1937, there was a contest between two Japanese officers, Toshiaki Mukai and Tsuyoshi Noda, in which the two men were described as vying with one another to be the first to kill 100 people with a sword. The competition took place en route to Nanking. Both officers supposedly surpassed their goal during the heat of battle, making it impossible to determine which officer had actually won the contest. Therefore, they decided to begin another contest, with the aim of having 150 kills. The final result shows that Toshiaki Mukai killed 105 people and Tsuyoshi Noda 106. The purpose of media and Japanese government was to encourage and boom the Japanese soldiers' spirits to carry out more killings, and they set Mukai and Noda as examples for all Japanese soldiers to follow. Affected and controlled by this kind of ideology, the Japanese invaders lost their reason and moral principles, and accordingly launched this infamous massacre.

Besides the Japanese soldiers and the Chinese victims, there was a third party involved in the massacre. That is; the international friends working at Nanking. As disclosed in the movies, most of the foreign residents had been evacuated from Nanking when the city fell; only a small number of them remained there. However, this small group of foreign friends amply

demonstrated the very spirit of humanity and fraternity, trying whatever they could to protect and save the civilians of Nanking. In “John Rabe”, two events merit our particular attention and respect. First, upon the request of returning to Germany, Rabe was on the verge of leaving Nanking. When the farewell party was spoiled and stopped by the bombing of Japanese aircrafts, and thousands of people gathering at the gate of Siemens Company hiding for life, Rabe decided to open the gate and let all these refugees to stay within the company. In order to make his protection more effective, he made full use of his special identity—a German Nazi. He put up the flag of Nazi and asked all the people to stay under. It can be seen in the following picture.



Picture 6

In the movie, Rabe did this without any hesitation. Seen in this light, Rabe’s act was ethically right and out of a humanistic intention. Though this incident was also recorded in his personal diary, the sense of urgency and the emergency of the matter could be more easily felt by the audience. In other words, the effects created by the movie can hardly be achieved by the written text. In the movie, the chaotic situation was vividly created by the screaming of children and women, the shouting of men, the noises made by the Japanese bombers, and the constant shift between light and shadow. Especially, when all the civilians ran and found their cover under the huge Nazi flag, the Japanese bombers stopped bombing and flew away, people stopped shouting and screaming for a few seconds, and then it was followed by people’s celebration of being alive and a narrow escape. Owing to the visual and audio reenactment of this historical event on screen, the audiences seem to have been emotionally touched.

Later on, when Rabe let his wife return to Germany alone, we know he had determined to stay in Nanking and was ready to sacrifice his life for saving Nanking people. Together with George Fitch, Minnie Vautrin, Rob Wilson, and several other foreigners, Rabe set up a so-called safety zone to hold more than 10,000 civilians, providing them with shelter and food, and preventing them from being mercilessly slaughtered by the Japanese. An uncountable large number of civilians rushed into the safety zone seeking protection, which can be seen in the following picture.



Picture 7

As depicted in the movie, when more and more civilians rushed into the safety zone, Rabe and his colleagues are faced with such serious problems as lack of medicine, water, and food. However, worst of all, they were constantly harassed and threatened by Japanese invaders. The second event that deeply moves the audiences is when Japanese invaders intended to eliminate the safety zone by asking Rabe and his colleagues to send away the armed soldiers who stayed in their place. The Japanese officer threatened to kill all the people standing in front of the gate of the safety zone. At this moment, Rabe and his colleagues stood out and chose to be killed rather than to hand over the unarmed soldiers. In other words, they were ready and willing to use their lives for an exchange of the lives of those who stayed in the safety zone. This was aptly demonstrated in the following picture.



Picture 8

As the picture above shows, Rabe directly stood before the Japanese officer, scolding the Japanese army for being so inhuman and insane to have slaughtered a huge number of Chinese. Rabe fearlessly argued that it was a sheer excuse to ask for the unarmed Chinese soldiers, and the real intention of the Japanese army was to eliminate the safety zone to kill off all the residential refugees. Owing to Rabe's brave and courageous action, the Japanese army retreated and thus temporarily maintained the existence of the safety zone, and accordingly brought safety to those Chinese civilians who stayed there then. In other words, Rabe considered the lives of civilians more than anything else, and he would be even willing to sacrifice everything including his life to protect them. Doubtlessly, Rabe was a person of high moral standards. He and his colleagues' ethical acts were associated with their ideology. Having been working and living in China for years, they felt that they were already a part of China, and felt that it was their responsibility to do something for Nanking and its people. When the Chinese army lost the battle and retreated; the rich had run for lives, only the poor still remained in the deserted city. If Rabe and other foreigners like him did not help those people, death would be their only fate.

The cinematic narrators depicted the historical world of Nanking Massacre. When coming to the issue of ethics of the representing, we need to consider the acts conducted by the cinematic narrators, their vision and voice in particular. As I argued earlier in this essay, the cinematic narrators are either those who directly experienced this part of history, such as the narrators in "Nanking" and "John Rabe", or those who did not experience this part of history at all, such as the narrators in "Iris Chang". We can call the first group of narrators as character narrators, and call

the second group of characters as non-character narrators. Their narrative acts or what they judge and what they say contribute to the building of the historical world. However, some questions remain to be clarified: what do these narrators say and see in this part of history? What motivates them to tell or narrate this part of history? To answer these two questions, we need to take into account the issues of ethics and ideology. Or to phrase it differently, are these narrators ethically right in judging and perceiving the events and the acts of the historical figures in the past world?

In order to represent the truthful events and to bring the audiences back to the world seven decades ago, both the character narrators and non-character narrators adhered to the facts and told the story of their life experiences, their memory or postmemory. In terms of the character narrators, they have double-identities: outside the historical world, they are the narrators; while, inside the historical world, they are characters participating in the history. When narrating the events happened to them or the events witnessed by them, these narrators are reliable along three axis—fact/events, ethics/evaluation, and knowledge/perception, which are considered by James Phelan as the criteria to evaluate narrator's reliability. (Phelan, *Living to Tell about It* 66-97) Apart from truthfully representing Nanking Massacre, the narrators in "Nanking" and "John Rabe" also make judgments on this part of history, and, in particular, the nature of Japanese soldiers' insane actions. For instance, George Fitch believes that there is no parallel in modern history to what happened in Nanking, and it had been hell on earth; John Rabe argues that many things done by Japanese soldiers are speechless; and Bob Wilson says the only consolation is that the situation could not be worse, though the Japanese had killed many people, there were still many more to be killed. Apparently, what these narrators have interpreted and judged has much to do with ethics, and their ethical evaluation, for a large part, wins the audiences' approval and admiration.

Most of these narrators feel that it is their responsibility to tell the world the truth about Nanking Massacre, since they are the living evidence of this human tragedy. For instance, at the very beginning of "Nanking", the character narrator George Fitch says, "What I am about to relate is *a story which I feel must be told*, even if it is seen by only a few. I cannot rest until I've told it to the end. Perhaps, fortunately, I'm one of the very few who are in the position to tell it." (emphasis mine) In other words, Fitch considers telling Nanking Massacre as an ethical responsibility for him to take on. Since he is one of the very few people who could tell the truth, and if he did not choose to tell it, this part of history would be forgotten and unknown to the rest of the world. On the other hand, Fitch and other character narra-

tors have created history, and, on the other hand, they are created by history as well. Their entire lives are to be forever haunted by this traumatic event. No wonder, they can hardly rest until they tell the truth.

The similar case goes to the non-character narrator in "Iris Chang". Chang was born in 1968, and apparently she did not experience Nanking Massacre herself. However, as this documentary film shows, in order to truthfully represent this part of history, she has done much work, searching the war archives, reading the war documents, and so on. Though Chang did not personally experience Nanking Massacre, as a narrator, she is still reliable in the sense that she has done a large scale of the survey and collected a bunch of first-hand materials. She had even been to Nanking to do the survey and to interview the survivors. For many times, she had been moved and saddened by what had truly happened in Nanking and what the survivors had experienced and gone through. The more she did the surveying work, the worse she felt. For one time, when a survivor told Chang that when he came back to consciousness, two of his sisters aged 14 and 15 had been raped and killed by the Japanese soldiers, she couldn't continue with her typing work. However, why was Chang so much engaged in such a hard work? For one thing, she attempted to represent the history as factually as it could be. In this light, Chang's writing was rather reliable, and she could be claimed as an ethical historian. For another, it is due to her strong sense of responsibility. She told Professor Wang Weixin that Holocaust in Germany has been well-known to the entire western world, but Nanking Massacre remains in the dark. Therefore, there must be someone to uncover this forgotten atrocity. As a Chinese descendent, she felt responsible for writing a book on Nanking Massacre so as to let the world know the Holocaust in East Asia. Though for many times, she has been threatened by Japanese right-wing politicians, she still carried on with her project.

Apart from a sense of responsibility to uncover Nanking Massacre, this forgotten Holocaust, what else contributes to the momentum of these narrators' (the character narrators, and the non-character narrators) continuous telling? To me, it is the narrators' ideology. Both of these two kinds of narrator are reliable and responsible. The momentum of their telling is attributed to their perpetual quest for historical truth, for remembering the victims, for learning from the historical lesson, and most important of all, for world peace. It would be a misconception to argue that all these narrators intend to pass the hatred to the next generation. They believe that they are just fighters for truth, faith, and ideal. At the end of "Iris Chang", Chang delivers a speech, in which she appeals to the audiences, "My greatest hope is that a few of you on this auditorium today

will actually serve crusaders for truth, beauty and justice in the future. People like that and need it to create a better world for next generation of human kind on this planet, and to ensure the survival of our civilization.” I presume that all the other narrators in the movies must agree with what Chang has said here and, in particular, her ideal of being “crusaders for truth, beauty, and justice”, and they are the very few people who have been putting this ideal into practice.

Finally, what has made the narrators’ telling so special is their co-working with the sounds and images of the movies. On the screen, there is the constant oscillation between black and white, and the seven-color, as well the combination with clips from TV news, the images and photographs from the newspapers and magazines, the quoted lines from the diaries. All of these multiple-modal semiotic channels of communication work together to flesh out the history in the audiences’ minds. However, this issue is beyond the scope of this essay.

### **Extending This Pilot Study**

David Herman argues that “although stories conveyed via different media share common features insofar as they are all instances of the narrative text type, storytelling practices are nonetheless inflected by the constraints and affordances associated with a given semiotic environment.” (Herman 196) To phrase Herman’s general statements into specific terms, although history written in different media share common features, the history writing practices are inflected by the constraints and affordances associated with a given media environment. Research on historiographic narratology in films is a rather ambitious project. This paper has outlined a couple of directions for the study of HNF. However, the program for an inquiry sketched here constitutes only a beginning. Given the many disciplines that can contribute to this dialogue, this paper is by no means the end of the matter.

Further discussions might be oriented towards the following open questions. To name a few, how the multiple channels of communications in films contribute to the building of the historical world? What are the affordances and constraints of films in representing history? What are the most appropriate frameworks for the study of HNF? What can HNF learn from the historiographic narratology in other media such as printed texts, paintings, and architectures? Alternatively, even a broader question, how could HNF be combined with some other strands of postclassical narratology such as rhetorical narratology, feminist narratology, postcolonial

narratology, cognitive narratology, unnatural narratology, and so on? All these questions and other questions unmentioned remain to be answered in the future.

#### BIBLIOGRAPHY

- Altes, Liesbeth Korthals. "Ethical Turn." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie—Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 142–146.
- Ankersmit, Frank. "Historiography." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie—Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 217–221.
- Aristotle. "Poetics." *Critical theory since Plato*. Eds. Hazard Adams, and Leroy Searle. Beijing: Peking University Press, 2006. 52–69.
- Cohn, Dorrit. "Signposts of Fictionality: a Narratological Perspective." *Poetics Today* 11.4 (1990): 775–804.
- Elia, Amy J. "Historiographic Narratology." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie—Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 216–217.
- Fulton, Helen. *Narrative and Media*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Herman, David. "Multimodal Storytelling and Identity Construction in Graphic Narratives." Eds. Deborah Schiffrin, Anna de Fina, and Anastasia Nylund. *Telling Stories: Language, Narrative, and Social Life*. Washington, DC: Georgetown University Press, 2010: 195–208
- Herman, Luc, and Bart Vervaeck. "Ideology." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 217–230.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103–128.
- Hühn, Peter, and Jörg Schönert. "Introduction." *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*. Eds. Peter Hühn, and Jens Kiefer. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2005. 1–13.
- Kreiswirth, Martin, (2005). "Narrative Turn in the Humanities." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie—Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 377–382.
- Lippert, Julia. "A 'Natural' Reading of Historiographical Texts: George III at Knew." *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Eds. Sandra Heinen, and Roy Sommer. Berlin and New York: Water de Gruyter, 2009. 228–244.
- Munslow, Alun. *Narrative and History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Norkus, Zenonas. "Historical Narratives as Pictures: on Elective Affinities between Verbal and Pictorial Presentations." *JNT: Journal Narrative Theory* 34. 2 (2004): 173–206.
- Nünning, Ansgar. "Towards a Cultural and Historical Narratology: a Survey of Diachronic Approaches, Concepts, and Research Projects." *Anglistentag 1999 Mainz: Proceedings*. Eds. Bernhard Reitz and Sigrid Rieuwerts. Trier: WVT, 1999. 345–373.
- Phelan, James. *Living to Tell about It: a Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- — —. "Rhetoric/Ethics." *The Cambridge Companion to Narrative*. Ed. David Herman. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 203–216.
- Prince, Gerald. "Narrativity." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie—Laure Ryan. London: Routledge, 2005. 387–388.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.



- Ryan, Marie-Laure. *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.
- — —. "Transfictionality across Media." *Theorizing Narrativity*. Eds. John Pier, and José Ángel García Landa. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. 385–417.
- White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

## Spomin/postspomin, etika in ideologija: o zgodovinskega filmskega naratologiji

Ključne besede: literatura in zgodovina / historiografska naratologija / film / zgodovinski spomin / etika / ideologija / pokol v Nankingu

V zvezi z najnovejšimi znanstvenimi deli o zgodovinskega avtor članka trdi, da v primerjavi z jezikoslovnim obratom pripovedni obrat pomembno vpliva na preučevanje tega področja, kar ima za posledico dvoje: 1. dojemanje zgodovine kot naracije in 2. uvoz naratoloških pojmov v preučevanje zgodovine. Čeprav se potreba po izgraditvi zgodovinske naratologije pojavlja že desetletje ali dve, je ta še v povojih in ponuja kup odprtih teoretičnih vprašanj. Denimo, kako je zgodovina prikazana v dobi čezmedijskih in čezžanrskih študij? Kaj pa etika predstavljenih v zgodovini in tistih, ki jo predstavljajo? Kako je z ideologijo, vpeto v zgodovinskih pripovedih? V primerjavi s pogosto obravnavanim vprašanjem predstavljanja zgodovine v leposlovju se zdi predstavljanje zgodovine v drugih medijih zastavljeno. Članek na podlagi splošnega ozadja čezmedijskih narativnih študij obravnava zgodovinsko filmsko naratologijo (v nadaljevanju: ZFN). Na podlagi treh filmov o poboju v Nankingu avtor najprej zagovarja potrebo po zgodovinskega naratologiji, ki presega literarno pripoved, in pojasni, zakaj je ZFN sploh potrebna. Nato preučuje posebno problematiko spomina/postspomina v ZFN, tj. zgodovino, kot se je spominjajo tisti, ki so jo osebno doživeli, ali njihovi potomci. Skladno s tem je zgodovina izkušnja, shranjena v spominu in konkretizirana s fikcijskim medijem. Temu sledi preučevanje etike v ZFN, še zlasti etike predstavljenega in etike predstavljanja. Avtor nato poskuša določiti ideologijo, vpeto v ZFN, na koncu pa v grobem predstavi še prihodnje smeri preučevanja ZFN.



# Oblike notranjega monologa pri Joyceu in Kovačiču

Maja Cafuta

Prometna šola Maribor, Preradovičeva 33, SI-2000 Maribor  
maja.cafuta@gmail.com

*Razprava analizira oblike notranjega monologa v romanih Ulikses Jamesa Joycea in Prišleki Lojzeta Kovačiča. Na začetku je predstavljena tipologija tehnik posredovanja notranjega govora, le-te pa so v nadaljevanju ponazorjene s primeri, omejenimi na vsakokratno glavno književno osebo, Stephen in Bubija. V sklepu povzemam in primerjam značilnosti diskurzov omenjenih literarnih likov.*

Ključne besede: modernizem / pripovedna tehnika / notranji monolog / slovenska književnost / Kovačič, Lojze / angleška književnost / Joyce, James / primerjalne študije

## Uvod

Zametke notranjega monologa najdemo že v 18. stoletju, in sicer v psihološkem romanu Laurencea Sterna *The Life and Opinions of Tristram Shady, Gentlemen* (1757) (Cuddon 660–661). Kasneje, v 19. stoletju, smo tudi v Stendhalovih romanih priča notranjim razmišljanjem v obliki pogovarjanja osebe same s seboj. Znani so Fabricevi monologi v *Parmski kartuziji* (1839), toda strokovnjaki kot začetnika tehnike notranjega monologa navajajo francoskega romanopisca Eduarda Dujardina, ki je omenjeno tehniko prvič uporabil v svojem romanu *Les Lauriers sont coupés* (1887).<sup>1</sup>

Romanopisci 19. stoletja (Stendhal, Dostojevski) so za uvajanje neposrednih misli književnih oseb oz. notranjega monologa uporabljali ustaljene fraze z glagoli rekanja/mišljenja (*rekel si je, mislil je*) ali pa so junakove misli uvajali z ortografskimi znaki, ki so tok zavesti/misli jasno ločili od sobesedila. S tradicijo uvajanja spremnih stavkov z glagoli rekanja/mišljenja, ki najavljajo notranje misli literarnih likov, radikalno prekine James Joyce. Avtor za ločevanje junakovih neizgovorjenih misli in konteksta uporablja le spremembo slovničnega časa in osebe ter s tehniko notranjega monologa prestavi v jezik vsebino zavesti, misli, spominov in čustev literarnih likov.

Z Joyceom se prične prava eksplozija romanov toka zavesti. Njegov *Ulikses* je bil objavljen leta 1922, Virginia Woolf je *Gospo Dalloway* objavila leta 1925, Faulknerjev *Krik in bes* pa je izšel 1929. leta. Bližina teh letnic

kaže, da gre pri ustvarjalcih za simultani, vsesplošni proces, vezan na modernistično literaturo.

Modernizem se je v Zahodni Evropi pojavil že na prehodu iz 19. v 20. stoletje, medtem ko so vplivi modernističnih pogledov na življenje v slovensko literarno ustvarjanje izrazito posegli šele po 2. svetovni vojni, in sicer lahko o pristni modernistični pripovedi govorimo šele proti koncu šestdesetih let prejšnjega stoletja (Kos 355). Sledi modernističnih prijemov v povojni literaturi na oblikovno-slogovni ravni (tok zavesti in uporaba asociativne pripovedne tehnike) opazimo že pri Cirilu Kosmaču (*Balada o trobenti in oblaku*, 1957, in *Pomladni dan*, 1953). Literarni zgodovinarji pa mesto prvega modernega povojnega slovenskega romana pripisujejo delu Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan* (1958), ki predstavlja popolni odmik od tradicionalnih snovi in motivov. Moderni povojni roman v letih 1957–60 naznanjata poleg Smoletovega še romana *Senčni ples* (1960) Alojza Rebule in *Človek na obeh straneh stene* (1957) Zorka Simčiča (Pogačnik 176).

Med najvidnejšimi slovenskimi pisatelji, ki so s svojim avtobiografsko obarvanim opusom neizbrisno zaznamovali slovensko literaturo v drugi polovici dvajsetega stoletja in jih je mogoče neposredno povezati z vplivi modernega romana, tj. z modernističnimi težnjami na motivni in tematski ravni, predvsem pa v narativni strukturi, je Lojze Kovačič. Kovačič v svojo trilogijo *Prišleki* (1984, 1985) uvaja modernistične težnje, kot so tok zavesti, notranji monolog, asociativna tehnika, fragmentarnost spominov, in se zavestno odpoveduje vsemu neosebному in izmišljenemu. Avtor na več mestih omenja Jamesa Joycea kot tistega med avtorji modernega romana, ki je neposredno vplival tudi nanj (Pibernik 112).

V razpravi me bodo zanimale oblike notranjega monologa pri Joyceu in Kovačiču, zato bom za lažje razumevanje najprej opredelila splošne značilnosti omenjene tehnike.

Notranji monolog je v literarni vedi pogosto uporabljen kot sinonim za tok zavesti. Humphrey (2) je notranji monolog opredelil kot tehniko ali metodo za posredovanje psihičnih vsebin toka zavesti literarnih likov. Izraz tok zavesti avtor razume glede na vsebinski kriterij oz. vsebino, povezano z notranjimi duševnimi in miselnimi procesi enega ali več literarnih likov. Kot predstavitev tehnike, ki piscem služijo za podajanje toka zavesti, predstavitev misli, asociacij in vtisov, pa avtor opredeli notranji monolog in tudi indirektni notranji monolog, solilokvij, dramski monolog ter opis vsevednega pripovedovalca (Humphrey 24–25). Njegovi rabi v našem prostoru sledi Janko Kos v uvodni študiji Faulknerjevega romana *Svetloba v avgustu*.

Baldick govori o psihološkem in literarnem pomenu notranjega monologa in toka zavesti. V psihološkem pomenu se tok zavesti obravnava

kot vsebinski moment, vsebina, medtem ko je notranji monolog tehnika, s katero je le-ta predstavljena. V literarnem pomenu je tok zavesti poseben stil notranjega monologa; slednji vedno neposredno predstavlja misli književnega lika, pri čemer se misli ne prepletajo nujno z vtisi in neposrednimi zaznavami, prav tako ni neizogibno, da prihaja do kršenja kohezije in koherence ter do neorganiziranega predstavljanja misli literarnega lika; za tehniko toka zavesti pa je značilno, da bodisi vključuje vtise in zaznave bodisi krši slovnična pravila, sintakso in logiko ali počne vse to (Baldick 244). Na psihološko in literarno razlikovanje med notranjim monologom in tokom zavesti je pri nas opozorila Jola Škulj v svoji razpravi *Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi*.

Notranji monolog bom v razpravi obravnavala kot zbirni pojem za različne načine avtorjevega simuliranja psihičnih procesov oziroma različne tehnike predstavljanja vsebine zavesti (kot so misli, vtisi, asociacije, spomini, predstave, aluzije) književnih likov modernističnega romana.

Glede na obširnost obravnavane teme se bom pri analizi notranjega monologa omejila le na glavni literarni osebi oz. na Stephenov diskurz iz romana *Ulikses* in na Bubijevega iz romana *Prišleki*. Model, po katerem bom proučevala različne oblike notranjega monologa, združuje kategorije, ki jih obravnavajo Dorrit Cohn, Geoffrey Leech in Michael H. Short ter Elena Semino. Slednja je skušala povezati in izpostaviti stične točke pripovednih tehnik D. Cohn, vezanih na prvoosebno in tretjeosebno pripoved, s pojmi Leecha in Shorta. Modelu, ki izhaja iz preučitve skupnih lastnosti tipologij omenjenih avtorjev, sem dodala še ustrezno izpeljane variante, vezane na analizo pripovednih tehnik J. Joycea in L. Kovačiča, pri čemer sem se glede posameznih poimenovanj tehnik notranjega monologa opirala na ustrezne izpeljave, uporabljene v prispevku Uroša Mozetiča.<sup>2</sup>

Tabeli prikazujeta tipologijo tehnik posredovanja notranjega monologa literarnih oseb, ki so vezane na tretjeosebno in prvoosebno pripoved. Prvi navpični stolpec predstavlja pripovedni postopek D. Cohn. V drugem navpičnem stolpcu so razporejene kategorije Leecha in Shorta, ki so v tretjem stolpcu ustrezno združene v tipologiji E. Semino. Model sem aplicirala na posamezne segmente *Uliksesa* in *Prišlekov* ter v četrtem stolpcu omenjenim kategorijam dodala ustrezne oblike citiranega in samocitiranega notranjega monologa. Iz analize segmentov Joyceovega besedila je razvidno, da citiranemu monologu, podanemu s kategorijo prostega premega mišljenja, ustrežata dve obliki, in sicer implicitni citirani monolog in delno implicitni, za katerega je značilno, da je delno najavljen/veden s spremnim stavkom/s sobesedilom, a brez ustreznega glagola mišljenja/rekanja ter brez tipografskih označb. Medtem ko je pri Kovačiču drugače, samocitiranemu monologu, podanemu s premim mišljenjem, ustrežata

tako eksplicitna kot tudi delno eksplicitna oblika. Razlika med njima je, da se pri obeh pojavlja napovedni stavek z glagolom rekanja ali mišljenja, le zapis premea mišljenja je drugačen (notranji govor je uveden z dvopičjem, tropičjem ali samo z vejico).<sup>3</sup>

Zavest književne osebe v tretjeosebni pripovedi			
D. Cohn	Leech in Short	E. Semino združi pripovedne postopke D. Cohn z ustreznimi kategorijami Leecha in Shorta	Oblike citiranega notranjega monologa v Joyceovem <i>Uliksesu</i>
Citirani monolog (Cohn 76–99) je pripovedna tehnika za podajanje toka misli z visoko stopnjo neposrednosti književnih oseb v tretjeosebni pripovedi. Najpogosteje je podan v prvi slovnični osebi (le redko tudi v drugi osebi) ednine in najpogosteje v sedanjem slovničnem času.	1) Premo mišljenje je čista oblika mimetičnega podajanja mišljenega z ortografskimi znamenji in s spremnim stavkom.	1) Premo mišljenje	1) Eksplicitni citirani monolog
	2) Prosto premo mišljenje je premo mišljenje brez spremnega stavka in ortografskih znamenj.	2) Prosto premo mišljenje	2.1) Delno implicitni citirani monolog
			2.2) Implicitni citirani monolog (lahko se pojavi tudi v drugi osebi)

Zavest književne osebe v prvoosebni pripovedi			
D. Cohn	Leech in Short	E. Semino združi pripovedne postopke D. Cohn z ustreznimi kategorijami Leecha in Shorta	Pojavnosti in oblike samocitiranega notranjega monologa v Kovačičevih <i>Prišlekib</i>
Samocitirani monolog (prvoosebna varianta citiranega monologa, vezane na tretjeosebno pripoved) je z glagolom rekanja ali mišljenja najavljen s strani književne osebe (Cohn 161–166).	1) Premo mišljenje je čista oblika mimetičnega podajanja mišljenega z ortografskimi znamenji in s spremnim stavkom.	Samocitirani monolog: 1) Premo mišljenje	1.1) Eksplicitni samocitirani monolog (lahko se pojavi tudi kot glasni monolog  1.2) Delno eksplicitni samocitirani monolog
	2) Prosto premo mišljenje je premo mišljenje brez spremnega stavka in ortografskih znamenj.	2) Prosto premo mišljenje	2) Implicitni citirani monolog (lahko se pojavi tudi v drugi osebi)

Natančna analiza Stephenovega in Bubijevega diskurza razkrije pestro dinamiko in medsebojno prepletenost pripovednih postopkov za ponazarjanje notranjega dogajanja in mentalnih procesov v zavesti literarnih likov.<sup>4</sup> Avtorja se poslužujeta ne samo modernističnih pripovednih kategorij za prikazovanje notranjega subjektivnega doživljanja, kot sta citirani monolog in samocitirani monolog, ampak tudi bolj tradicionalnih pripovednih postopkov, ki se lahko pojavljajo v prvi ali tretji osebi, in sicer v romanih zasledimo tudi: a) pripoved o zavesti lika (*psycho-narration*), ki je pripovedovalčevo podajanje vsebine zavesti literarne osebe (Cohn 21–46), b) pripoved o lastni zavesti lika (*self-narration*), za katero je značilno, da posredno podaja in predstavi neartikulirana stanja zavesti literarnega junaka (Cohn 143–166), c) notranjo pripoved (*internal narration*), ki je dodana kategorija Elene Semino (45, 46, 47, 132), in predstavlja po naravi neverbalne, intimne spoznavne, emocionalne procese in doživetja, čutenja, ki niso povezani z govorjenjem ali mišljenjem ter zato ne morejo biti predstavljeni s pomočjo ustreznih kategorij predstavljanja govora ali mišljenja (Semino 46, 133–134).

V nadaljevanju razprave se bom osredotočila na posamezne variante notranjega monologa, ki jih bom ilustrirala s po enim značilnim primerom Stephenovega in Bubijevega diskurza. V sklepu bom strnila ugotovitve, kako notranji monolog pri Kovačiču in Joyceu deluje v celotnem romanesknem svetu in učinkuje na bralca.

Pred podrobno analizo notranjega monologa želim izpostaviti najbolj očitne pripovednotehnične razlike med *Uliksesom* in *Prišleki*. V osnovi je *Ulikses* tretjeosebna pripoved, *Prišleki* pa so napisani dosledno v prvi osebi, zato je Kovačičev Bubi, odkrito avtobiografski lik, s prvoosebno perspektivo edini nosilec notranjega govora, medtem ko je Joyceov Stephen Dedalus le eden od treh glavnih likov, nosilcev personalnih perspektiv in govorcev notranjega monologa, pri čemer vanj zahajajo tudi stranske osebe. Pripovedovalec v *Prišlekih* na določenih mestih jasno ozavešča svoj pripovedni položaj in tako se bralcu v pripovedi razkrivata doživeti in pripovedni jaz. V začetku romana zaznamo celo otroškega naivnega pripovedovalca, pripoved pa kljub notranji gostoti dogajanja ostaja bralcu razumljiva. Na drugi strani je Joyce z *Uliksesom* in njegovo kompleksno pripovedno strukturo ter slogovnimi posebnostmi ustvaril delo, ki predstavlja bralcu (tudi zaradi svoje vsebinske zahtevnosti) težko branje.

V Joyceovem *Uliksesu* je mogoče zaslediti odkrite vzporednice s Homerjevim epom *Odiseja*. O čem podobnem pri Kovačiču ne moremo govoriti.

Nadaljnja očitna razlika je v dogajalnem prostoru in času, ki pri *Uliksesu* traja en sam dan, dogajanje pa je prostorsko omejeno le na dublinske ulice. *Prišleki* zajemajo mnogo širši čas in prostor, in sicer predstavijo desetletja dogajanja najprej v Cegelnici, nato v Ljubljani in drugih krajih Slovenije ter takratne Jugoslavije.

## Stephenov notranji monolog

Stephenov notranji monolog zasledimo v 1., 2., 3. in 9. poglavju romana, kjer je njegov govor zastopan v največji meri. Zasledimo ga tudi v 7., 10. in 16. poglavju, vendar v manjši meri. V teh poglavjih se nam skozi tihi notranji monolog razkriva junakov odnos do domovine, družbe, vere in tovarišev. Srečamo ga tudi v družbi pisateljev in pesnikov v knjižnici. V vseh poglavjih, tako v daljših, zapletenih segmentih kot tudi v krajših, je notranji monolog literarnega lika vpet v tretjeosebno pripoved in glasni premi govor ter bralcu dopušča vpogled v snovanje njegovega zapletenega intelektualnega duha.

Misli in miselni fragmenti se v citiranem monologu dinamično menjavajo, kar se odraža s prostim prepletanjem in prehajanjem različnih glagolskih časov ter s številnimi miselnimi preskoki.



Citirani monolog se lahko pojavlja nenajavljeno, direktno kot ozadje dialoga ali v obliki daljših segmentov Stephenovega poglobljenega, zapletenega razmišljanja. Kadar gre za segmente prostega premega mišljenja, ki so brez spremnega stavka, ki bi najavljajal notranje misli, in brez vsakršnih tipografskih označb, lahko uporabimo oznako **implicitni citirani monolog**.

Spodnji primer implicitnega citiranega monologa se pojavlja direktno, brez spremnega stavka, ki bi ga najavljajal. Monolog se pojavi kot ozadje dialoga.

1) *»I paid my way. I never borrowed a shilling in my life. Can you feel that? I owe nothing. Can you?«*

Mulligan, nine pounds, three pairs of socks, one pair brogues, ties. Curran, ten guineas. McCann, one guinea. Fred Ryan, two shillings. Temple, two lunches. Russell, one guinea, Cousins, ten shillings, Bob Reynolds, half a guinea, Koehler, three guineas, Mrs MacKernan, five weeks' board. The lump I have is useless<sup>5</sup> (Joyce, *Ulysses*).

Citirani notranji monolog v obliki prostega premega mišljenja se pojavi vzporedno z glasnim dialogom, kjer so junakove misli v popolnem pomenskem nasprotju s predhodnim glasnim premim govorom Deasyja (podčrtani del besedila). Glasni govor in Stephenove tihe misli v bralcu vzbujajo nesporazum in zmedenost. Pomensko nasprotje je posledica tega, da Deasy v glasnem premem govoru poudarja, da ni nikomur ničesar dolžan, medtem ko Stephen v monologu našteva svoje dolgove znancem. Funkcija takšnih segmentov notranjega monologa je, da v bralcu zbuja občutek, da gre za trenutni spontani miselni odziv na glasni govor. Pastavki, vprašalni stavki, okrnjena in s tem nepopolna sintaksa v notranjem monologu približujejo besedilo pogovornemu jeziku in na prepričljiv način ustvarjajo iluzijo, da bralec prisostvuje zasebnemu miselnemu toku posameznika.

Implicitni citirani monolog se pogosto pojavlja v krajših segmentih, kjer je tesno vpet med glasni premi govor. Posebnost naslednjega odlomka je, da se notranji monolog pojavlja v prvi in drugi osebi, pri čemer Stephen pod pretvezo druge osebe ukazuje samemu sebi.

2) *»Professor Magennis was speaking to me about you,« J. J. O'Molloy said to Stephen [...] »Magennis thinks you must have been pulling A. E.'s leg. He is a man of the very highest morale, Magennis.« /*

*Speaking about me. What did he say? What did he say? What did he say about me? Don't ask.<sup>6</sup> (Joyce, *Ulysses*).*

Zgornji segment notranjega monologa je tesno vpet med glasni dialog Stephenovih sogovorcev. Iz glasnega premega govora (do /), ki je name-

njen Stephenu, izvemo, da je profesor Magennis očitno govoril o njem, celo mnenja je, da se je Stephen iz A. E. norčeval. Sledi Stephenovo prosto premo mišljenje v pretekliku (od /), ki se pojavi kot njegov odziv na sogovorčev glasni govor. Iz junakovih misli zaznamo, da je vznemirjen (to potrjuje niz neposrednih vprašanj o tem, kaj je profesor Magennis rekel o njem), ker naj bi profesor Magennis govori o njem. Stephenova misel se najprej pojavi kot trditev ali spoznanje, da drugi govorijo o njem, nato pa sledi niz vprašanj, ki bi jih junak najraje izrekel oz. zastavil sogovornu naglas. Sklepamo lahko, da Stephenu ni vseeno, kakšno mnenje imajo drugi o njem, a kljub temu nasprotuje samemu sebi. Vprašanjem namreč sledi zapoved v drugi osebi (*Don't ask.*), namenjena njemu samemu, kar potrjuje domnevo, da je junak želel vprašanja izreči glasno oz. vprašati sogovornika, kaj je govoril o njem.

Kratka neposredna vprašanja v notranjem monologu v bralcu ustvarjajo občutek spontano vrvečega toka misli, ki se sproži kot odziv junaka na glasni govor s sogovorniki. Stephenovo samoukazovanje predstavlja dialogiške elemente v njegovem toku misli. S samoukazovanjem literarni lik aktivira mehanizme samoodtujitve ali razdvojene osebnosti, kar mu omogoča videti samega sebe s položaja zunanega opazovalca (Tumanov 102–106).

Naslednji primer je oblika navideznega notranjega dialoga, ki poteka v Stephenovih mislih.

3) How now, sirrah, that pound he lent you when you were hungry?  
 Marry, I wanted it.  
 Take thou this noble.  
 Go to! You spent most of it in Georgina Johnson's bed, clergyman's daughter.  
 Agenbite of inwit. /  
 Do you intend to pay it back?  
 O, yes.  
 When? Now?  
 Well... No.  
 When, then? //  
 I paid my way. I paid my way. ///  
 Steady on. He's from beyant Boyne water. The northeast corner. You owe it.  
Wait. Five months. Molecules all change. I am other I now.//// Other I got  
 pound<sup>7</sup> (Joyce, *Ulysses*).

Citirani monolog je zapisan v obliki dialoga (do ////) z namišljeno prisotnim sogovornikom, ki Stephenu vzbuja občutek slabe vesti zaradi izposojenega denarja pri Russellu. Oblika dialoga je vidna v eksplicitni obliki, vendar brez uporabe tipografskih znakov.

Prosto premo mišljenje v pretekliku (do /) so vprašanja v drugoosebni obliki, ki jih Stephen zastavlja samemu sebi. Govorimo o samozasliševa-

nju zaradi občutka slabe vesti (*Agenbite of innit.*) glede izposojenega denarja (*that pound*), ki ga je potreboval za hrano (*when you were hungry*). Stephen sam sebi pojasnjuje, da je denar potreboval, ampak namišljeni sogovornik mu očita in ga obtožuje glede laži (*Go to!*), da je denar porabil za užitke z dekletom (*You spent most of it in Georgina Johnson's bed*). V nadaljevanju (od / do //) zasledimo hitro menjavo kratkih vprašanj in odgovorov o tem, kdaj namerava Stephen vrniti izposojeni denar. Sledi (od //) Stephenov odgovor kot zagovor ali opravičilo, da bo denar zagotovo vrnil, saj je vedno živel le od svojega (*I paid my way. I paid my way.*). Navidezni Stephenov sogovorec še vedno vztraja (od ///), da mu je dolžnik (*Russell*), četudi je daleč (*beyant Boyne water*; mišljena je reka Boyne, ki Ulster loči od Irske), moral ta dolg vrniti. V nadaljevanju (podčrtani del besedila do ////) Stephen mirno odvrne, da se bo v določenem času (*Wait. Five months. Molecules all change.*) veliko stvari spremenilo in tudi on bo drugačen oz. je že drugačen (*I am other I now.*), iz tega lahko sklepamo, da Stephen resnično namerava vrniti denar, ki ga je dobil (*Other I got pound.*) (od ////).

Vzklični stavki, kratka direktna vprašanja in odgovori ter ponavljanja v notranjem monologu ustvarjajo vtis nenačrtovanega nastajanja miselnega toka, kar ga približuje pogovornemu jeziku. Miselni preskoki, aluzije, ponavljanje (prvoosebnega zaimka) učinkujejo na bralca kot fragmenti nedodelanega grobega diskurza in v njem ustvarjajo verjetno iluzijo o neposrednosti dojemanja spontanega toka misli. Bralec je ob tem zmeden in besedilo dojema kot vsebinsko pomanjkljivo, saj misleči podaja zmedene minimalne informacije brez formalnih vsebinskih povezav med segmenti.

Kadar je citirani monolog le delno najavljen/ uveden s spremnim stavkom oz. s sobesedilom, a brez ustreznega glagola mišljenja/rekanja in brez tipografskih označb, govorimo o **delno implicitni obliki notranjega monologa**. Pri tej varianti notranjega monologa so pogosti stavki, ki preusmerjajo bralčevo pozornost na notranje misli literarnega lika in so učinkovito sredstvo za prehajanje med zunanjo realnostjo in duševnostjo.

V spodnjem segmentu prvi stavek skupaj s pristavčnim dopolnilom razumem kot spremni stavek (do /), ki za dvopičjem uvaja Stephenovo čutno/vidno zaznavanje tega, kar vidi in otipa. Kasneje ta čutnozaznavni pastavek (podčrtani del besedila) uvaja z drugim dvopičjem še misli, ki se mu ob tej zaznavi porajajo.

4) Stephen's embarrassed hand moved over the shells heaped in the cold stone mortar: / whelks and money cowries and leopard shells: and this, whorled as an emir's turban, and this, the scallop of saint James. // An old pilgrim's hoard, dead treasure, hollow shells<sup>8</sup> (Joyce, *Ulysses*).

Prvi del povedi (do /) je pripovedno poročilo o dejanju v pretekliku. O minimalni prisotnosti doživetega jaza nam priča čustvo-čustven jezik literarnega lika; *embarrassed, in the cold stone mortar*. Ta del segmenta, iz katerega izvemo, da se junak nahaja nekje na obali ob morju, lahko bralec razume kot vrsto napovednega stavka, kjer dvopičju sledijo (od /) junakove direktne notranje misli citiranega monologa v obliki prostega premega mišljenja.

Ponavljanje veznika *and* nakazuje spontani notranji diskurz (videti in občutiti hkrati), medtem ko lahko o slovničnem času sklepamo na podlagi dveh kazalnih zaimkov (*this*), kar bi lahko povezali s trenutkom izjavljanja. Segment se zaključí (od //) s Stephenovo mislijo, ki jo lahko vsebinsko povežemo s predhodno – naštete raznolike školjke bi lahko pripadale zbiratelju: moškemu, popotniku, romarju, ki mu predstavljajo vrednost, a hkrati so to le mrtvi ostanki (*dead treasure, hollow shells*).

Eksplicitna raba kategorije premega mišljenja pomeni rabo/uvajanje standardnih oznak, narekovajev in celo spremnega stavka. O **eksplicitni obliki citiranega monologa** pri Joyceu govorimo, kadar citirani monolog literarnega lika napoveduje spremni stavek pripovedovalca z glagolom mišljenja (*se je spomnil, je poslušal v zaničljivem molku*), vendar so takšni primeri citiranega monologa pri Stephenu izjemno redki.

Spodnji segment je primer eksplicitnega citiranega monologa oz. premega mišljenja, ki ga v začetku uvaja spremni stavek z glagolom mišljenja (*se je spomnil*).

5) He leaned back and went on again, having just remembered. / Of him that walked the waves. // Here also over these craven hearts his shadow lies and on the scoffer's heart and lips and on mine. /// It lies upon their eager faces who offered him a coin of the tribute. //// To Caesar what is Caesar's, to God what is God's. A long look from dark eyes, a riddling sentence to be woven and woven on the church's looms. Ay<sup>9</sup> (Ulysses by James Joyce).

Podčrtani del besedila je pripovedno poročilo o dejanju, ki preide v pripovedno poročilo o mišljenju (do /). Le-ta služi tudi kot napovedni stavek, ki mu sledi premo mišljenje, najprej v pretekliku (od / do //), ki nato preide v sedanjik (do ///). Iz čustvene vsebine misli sklepamo, da junak razmišlja o Jezusu in njegovih čudežih. Premo mišljenje se v obliki pregovora nadaljuje (od ///) in se zaključí s Stephenovim zapletenim poglobljenim abstraktnim razmišljanjem ter s končno potrditvijo s členkom *Ay*.

Prisotnost pripovedne osebe Stephena razkriva prvoosebni svojilni zaimmek (*mine*). Zapletena leksika z ekspresivnimi pridevniki (*craven hearts, scoffer's heart, eager faces, long look, dark eyes, riddling sentence, church's looms*), ponavljanje

glagola (*woven and woven*) in vključevanje rekov v notranje misli literarnega lika pričajo o posebnem Stephenovem jezikovnem idiomu. Takšni elementi notranjega monologa v bralcu povečujejo občutek subjektivnosti in ekspresivnosti besedila. Kopičenje prirednih veznikov (*and*), brezglagolsko izražanje, ki kaže na nedodelano, pomanjkljivo sintakso, pa ustvarjajo občutek nenačrtovanosti in spontanosti nastajanja toka misli književnega lika.

Poglavje o Stephenovem diskurzu lahko sklenem z ugotovitvijo, da je Joyceovo temeljno in prepričljivo sredstvo za prikazovanje Stephenove duševnosti citirani monolog, ki se lahko pojavlja tako v daljših kot v krajših segmentih. Citirani monolog je podan s kategorijama prostega premega ali premega mišljenja in izražen v eksplicitni, implicitni in delno implicitni obliki. Stephenov citirani monolog se pojavlja kot tihe neizrečene misli, pri čemer avtor z implicitno rabo oblik mišljenja povečuje neposrednost in mimetičnost podanega. Delno implicitne variante citiranega monologa s posebnimi stavki preusmerjanja bralčeve pozornosti so Joyceovo učinkovito sredstvo, ki v bralcu vzbuja iluzijo o simultanosti zaznavanja in notranjega miselnega toka. Notranji monolog literarnega lika se pojavlja tudi v drugi slovnični osebi, ki v besedilu funkcionira kot samoukazovanje, samospodbujanje, samograja književne osebe. Dialoška drugoosebna oblika kot ozadje glasnega dialoga ali kot eksplicitna oblika navideznega notranjega dialoga v besedilu deluje kot mehanizem samoodtujitve ali mehanizem reševanja lastnih problemov književne osebe. Citirani monolog se pojavlja na vseh časovnih ravninah; dinamično prehaja iz sedanjika v preteklik ali prihodnjik in s tem povečuje dramatičnost in misli približuje verbalnemu diskurzu.

Joyceova tehnika citiranega monologa s specifičnim Stephenovim idiomom bralcu nazorno izrisuje mišljenje, doživljanje, vrednotenje, življenjski nazor, torej notranjo podobo literarnega lika, intelektualca, umetnika s širokim horizontom znanja o filozofiji, teologiji, literaturi, umetnosti, ki s številnimi asociativnimi preskoki razmišlja nadvse zapleteno, poglobljeno in abstraktno.

## **Bubijev notranji monolog**

Prvoosebna personalna pripoved *Prislek*, podana skozi gledišče glavne osebe Bubija, je večinoma pisana v preteklem slovničnem času. Pripoved je razdeljena na tri dele in opisuje daljše časovno obdobje: najprej dečka, nato odraščajočega fanta in odraslo osebo.

Subjektivno pripoved dečka Bubija v začetku prepletajo glagoli psihičnega stanja, ki ustvarjajo realistično podobo njegovega notranjega

doživljanja, zaznavanja in občutenja. Z glagoli psihičnega stanja so prikazani po naravi neverbalni, spoznavni in emocionalni procesi, ki najpogosteje niso povezani z govorjenjem in mišljenjem (torej s kategorijami predstavljanja mišljenja in govorjenja ne morejo biti predstavljeni), temveč so podani s kategorijo notranje pripovedi. Psihična podoba doživljanja sveta, okolja, zapuščanje domačega kraja, občutenje tujstva in **nepripadnosti**, **spopadanje** s pomanjkanjem, soočanje s smrtjo, doživljanje prve ljubezni, stik z umetnostjo se čez celotno pripoved odsliskavajo v notranjem doživljanju književne osebe. Glagoli psihičnega stanja<sup>10</sup> na posreden, a verjeten način ponazarjajo posameznikovo subjektivno doživljanje čustev, kot so obup, strah,<sup>11</sup> groza, nelagodje, bolečina, gnus, sovraštvo, bes, žalovanje, nepopisno veselje, sram, prizadetost in ljubosumje.

Ob pestri paleti glagolov psihičnega stanja pa se v *Prišleke* enakomerno vpleta Bubijev samocitirani monolog. V krajših segmentih se pojavlja kot trenutne spontane čustvene reakcije na določeno situacijo ali v obliki samospraševanja in poglobljenega razmišljanja literarnega lika o sedanjosti in preteklosti.

Samocitirani monolog lahko najavlja napovedni stavek z glagolom mišljenja ali rekanja, npr.: *na lepem me je presunilo; me je preblisnilo; rekel sem si, sem se na lepem spomnil, sem si to rekel; v bipu sem pomislil; rekel sem si; sem mislil; sem rekel, a ne na glas; sem si to rekel; sem si mislil; me je obšlo* (Kovačič 310, 331, 545, 646, 1023, 105, 317, 692, 1013). Za segmente besedila, kjer je premo mišljenje napovedano s spremnim stavkom (književna oseba napove svoje misli) in podano z vsemi ustreznimi ortografskimi znaki za premi govor, je mogoče uporabiti oznako **eksplicitni samocitirani monolog**.

1) Videti je bila zadovoljna ... / »Misliš, da bo zadosti kož?« ... // »Seveda, saj so velike,« sem rekel brez glasu ... /// »Čez dva meseca bo zima, do takrat si moram napraviti kučmo, muf in ovrtnik.« (Kovačič 336).

Segment se začne s pripovednim poročilom o dejanju v pretekliku (do /), zamolku pa sledi glasno vprašanje (od / do //), namenjeno dečku. Po zamolku se nadaljuje (od // do ///) samocitirani monolog v premem mišljenju z vsemi ortografskimi znaki, spremni stavek z glagolom rekanja pa je postavljen na konec. Premo mišljenje razumemo kot dečkov pritrtilni odgovor na prej glasno zastavljeno vprašanje. Iz vsebine spremnega stavka sklepamo, da deček odgovora na Ivkino vprašanje ni izrekel na glas, temveč le zase (*brez glasu*). Zamolku (od ///) sledi glasni govor Ivke.

Bubi je bil v Ivko zaljubljen in pred njo je čustveno vznemirjen, spoštljiv in zadržan. V literarnem junaku se prepletajo vsi negativni občutki na eni strani (zadrega, neugodni položaj, slaba vest) in občutek pomembnosti, želja po ugajanju na drugi strani. Vsi pomešani občutki dečka zavirajo,

da bi glasno spregovoril. Tako se dečkov notranji monolog pojavi v funkciji trenutnega spontanega čustvenega odziva na glasni govor.

Spodnji primer ponazarja eksplicitni samocitirani monolog s spremnim stavkom na začetku in z vsemi ortografskimi znaki. Domnevam, da so bile te misli verbalizirane glasno.

2) Potem sem vprašal sebe ali sem vprašal, kot da je prvič: »Kaj je to?« / Pogledal sem okrog in vprašal: »Kaj so vse te stvari? Kje sem? Kdo sem jaz? Kaj je to vprašanje?« ... // V takih trenutkih je močna, slepeča luč preplavila vse (Kovačič 560).

Na začetku v spremnem stavku z glagolom rekanja (podčrtani del besedila) izvemo, da literarni lik sprašuje sebe, nato dvopičje uvaja dečkovo premo misel v obliki vprašanja z vsemi ortografskimi znaki (do /). Zaradi vsebine spremnega stavka in uporabe ortografskih znakov pri zapisu premege govora se nagibam k interpretaciji tega dela besedila kot glasnega premege govora, kar delno potrjuje vsebina spremnega stavka v nadaljevanju (podčrtani del besedila od /), kjer izvemo, da deček pogleduje okrog (verjetno je sam) in ponovno sprašuje sebe. Dvopičju sledijo Bubijeva vprašanja z vsemi ortografskimi znaki (do //), namenjena njemu. Dečkovo samospraševanje (vsebina vprašanj) priča o njegovi zmedenosti, negotovosti, v kateri se je znašel sam. Tok vprašanj v glasnem premem govoru prekine zamolk, ki mu sledi (od //) pripovedno poročilo v pretekliku.

Analiziran segment nazorno ilustrira trenutke v življenju književnega lika, ko si zastavlja osnovna eksistencialna vprašanja, na katera si niti sam ne zna odgovoriti. Samospraševanje v notranjem monologu funkcionira kot sredstvo reševanja lastnih problemov literarne osebe.

Druga oblika premege mišljenja je **delno eksplicitni samocitirani monolog**. Pri Kovačiču na tem mestu sicer ne govorimo o stavkih, ki bi preusmerjali bralčevo pozornost na notranje misli književne osebe, temveč gre predvsem za različne variante zapisa oz. uvajanja notranjega govora (z dvopičjem, tropičjem ali samo z vejico), ki ga (najpogosteje) spremlja napovedni stavek z glagolom rekanja ali mišljenja.

Spodnji primer ponazarja delno eksplicitni samocitirani monolog, ki je tesno vraščen v sobesedilo. Spremni stavek je pomaknjen na konec premege mišljenja, od katerega je ločen z zamolkom.

3) Najbolje bo, da ne ubogam ... / a komaj sem si to rekel, // sem začutil pred sabo ogenj (Kovačič 545).

V prostem premem mišljenju (do /) zasledimo samonaslavljanje dečka, ki sklene sam pri sebi, da ne bo ubogal. Njegove misli prekine zamolk,

ponazorjen s tropičjem, ki mu sledi (od / do //) pripovedno poročilo o dejanju (ki ga lahko interpretiramo kot spremni stavek z glagolom rekanja). Segment se zaključi s pripovednim poročilom o dejanju (od //), ki z glagolom notranjega doživljanja (*sem začutil*) ponazarja občutenje literarnega lika.

Naslednji primer ilustrira delno eksplicitni samocitirani monolog z glagolom mišljenja v napovednem stavku, dvopičju pa sledi premo mišljenje.

4) Njegov glas je odmeval samo zaradi visokih zidov in očala so se mu kdaj zasvetila, / da sem mislil: // zdaj bo revsnil! (Kovačič 2007: 105).

V pripovednem poročilu o dejanju (do /) Bubi opazuje osebo in poslušaja njen glas. Sledi pripovedno poročilo o mišljenju (od / do //), ki ga lahko interpretiramo kot napovedni stavek. Le-ta z glagolom mišljenja in dvopičjem uvaja premo mišljenje v obliki vzklika (od //). Premo mišljenje z negativnim čustvenim glagolom (*revsnil*) izraža dečkovo bojazen in strah ob navzoči osebi. Glas in zunanost osebe, ob kateri deček občuti strah, nelagodje in vznemirjenost, v njem spodbudijo spontano čustveno negativno obarvano miselno reakcijo. Takšne oblike notranjega monologa v pripovedi ponazarjajo trenutni čustveni odziv, presenečenje. S tem se v besedilu povečujeta živost in dramatičnost podanega.

Tehniko samocitiranega monologa D. Cohn, podanega s kategorijo prostega premege mišljenja, enačimo z **implicitno obliko samocitiranega monologa**, ki ustreza segmentom brez spremnega stavka in brez vsakršnih tipografskih označb.

Spodnji primer ponazarja junakov implicitni samocitirani monolog v prostem premem mišljenju, ki je tesno vpet v glasni premi govor.

5) »On bo povedal, kje se pride iz mesta,« je rekla moja znanka. / Jaz? Kako? Se ji je zmešalo? // Edino skozi blok na Rudniku ali pri St. Vidu ... in ta pot pelje v Nemčijo! ... /// »Po Mestnem logu, čez Mali greben, ampak tam je vse minirano in so žice« ... sem rekel (Kovačič 472).

V začetku (do /) je glasni premi govor s spremnim stavkom na koncu. Iz njegove vsebine izvemo, da znanka od dečka pričakuje, da ji bo povedal za varno pot iz okupiranega mesta. Spremnemu stavku sledi spontana reakcija, prosto premo mišljenje v obliki kratkih vprašanj (od / do //). Vprašanja pričajo o presenečenosti, zmedenosti, zadregi in o brezizhodnem položaju, v katerem se je deček znašel. Reakcijo na nenavadno, nepričakovano in drzno željo znanke kaže dečkovo čustveno vprašanje (podčrtani del besedila). Prosto premo mišljenje se nadaljuje (od // do ///), vprašanjem sledi dečkov miselni odgovor v prostem premem mišljenju, ki ga Bubi znanki



ne sme izdati, saj pot vodi v Nemčijo. O njegovi čustveni vznemirjenosti priča vzklik, medtem ko zamolki povečujejo doživetost notranjih misli. Junakovim mislim sledi zamolk in dečkov glasni odgovor v obliki premege govora s spremnim stavkom na koncu (od ///). Vsebinsko se glasen govor in tihe misli razlikujejo; deček presodi, da bi lahko s svojim odgovorom koga nehote ogrozil. S prehajanjem glasnega govora v tihe misli in ponovno v glasni govor avtor ustvarja prepričljivo iluzijo o simultanosti zunanje-ga dogajanja in notranjega miselnega procesa v literarnem liku.

Analizo Bubijevega notranjega monologa lahko strnem z ugotovitvijo, da so njegove misli najpogosteje podane s samocitiranim monologom. Le-ta se pojavlja v eksplicitni, delno eksplicitni in implicitni obliki ter je izražen s kategorijo prostega premege ali premege mišljenja. Vpet je med prvoosebno pripoved in/ali glasni premi govor. Bubijev samocitirani monolog najpogosteje ponazarja tihe notranje misli; le-te so kot eksplicitna oblika preme misli lahko napovedane s spremnim stavkom, ki stoji na začetku, na koncu ali sredini, in vsebuje glagol mišljenja ali rekanja. Le v zelo redkih primerih so notranje misli literarnega lika podane v najbolj eksplicitni obliki, in sicer z vsemi ortografskimi znaki za podajanje premege govora, in so ponekod izrečene tudi glasno. Funkcija takšnih oblik notranjega monologa je ponazarjanje nezavednih kompulzivnih reakcij, ki so v danem trenutku močnejše kot zavedne. Z dinamičnim menjavanjem in prepletanjem pripovedi na treh časovnih ravneh avtor z redko uporabo drugoosebnega zaimka še povečuje dramatičnost in vtis neposrednosti miselnega procesa literarnega lika.

Segmenti samocitiranega monologa delujejo na bralca tako, da mu ponujajo razgibano podobo v začetku še otroškega čustvovanja in kasneje odraslega posameznika, občutljivega v doživljanju sebe in iskanju svojega mesta v družbi. Funkcija samocitiranega monologa je, da avtor z njim doživljanje, zaznavanje in čustvovanje literarnega lika poda kar se da neposredno, mimetično in subjektivno.

## Sklep

Ob analizi posameznih tipov notranjega monologa obeh protagonistov opazimo, da Joyceu in Kovačiču modernistični pripovedni postopki, vezani na tretjeosebno (citirani monolog) oz. na prvoosebno pripoved (samocitirani monolog), služijo za prikaz in karakterizacijo individualnih literarnih likov z njihovo kompleksno in izmuzljivo identiteto, pri čemer se v bralcu ustvarja realistična in verjetna iluzija, da je priča njihovemu neposrednemu notranjemu doživljanju.

Oba avtorja v besedilu postavljata v ospredje doživljanje, čustvovanje, mišljenje svojih protagonistov in se trudita čim neposredneje predstaviti njihovo različno in razgibano fluidno zavest. Pri tem se poslužujeta inovativnih modernističnih pripovednih prijemov, pri čemer imam v mislih predvsem netradicionalno notranjo strukturo pripovedi z uporabo različnih pripovednih postopkov za posredovanje toka zavesti literarnih likov, kot sta citirani monolog in samocitirani monolog. Poleg omenjenih modernističnih pripovednih postopkov v besedilih opazimo še nekatere nekonvencionalne težnje, kot so asociativni miselni preskoki, neorganizirano in fragmentarno podajanje subjektivnih občutkov in misli, prisotnost specifičnega idioma literarnih junakov, nominalni slog, zamolke, eliptične stavke in nedokončane misli kot odraz nedodelanega in grobega diskurza.

Samocitirani in citirani notranji monolog se v *Uliksesu* in *Prišlekih* pojavljata kot variante napovedanega (eksplicitna oblika), nenapovedanega (implicitna oblika) in delno napovedanega (delno implicitna/eksplicitna oblika) notranjega monologa. Vse oblike avtorjema služijo za posredovanje trenutnih, neizgovorjenih misli, dvomov, vprašanj in čustvenih reakcij literarnih likov. Joyce in Kovačič s številnimi vzkličnimi in vprašalnimi stavki ustvarjata čustveno razgiban in doživljen tok notranjega govora. Z eliptičnimi stavki, s pastavčnimi in polstavčnimi tvorbami ter z brezglagolskim stilom pa na trenutke rušita notranjo vsebinsko povezanost misli svojih protagonistov, zato diskurz zveni kot grob in nedodelan ter daje občutek, da odseva nenačrtovan miselni proces. Pri Kovačiču so nespregledljivi s tropičjem ponazorjeni zamolki, ki prav tako ustvarjajo vtis neprekinjenega toka misli in z nedokončanimi stavki ter miselnimi preskoki pristno ustvarjajo realističen občutek spontanosti. Tudi s pogostimi miselnimi nasprotji, številnimi primerami in ponavljanji avtorja približujeta notranji monolog literarnih likov zasebnemu miselnemu toku in s podajanjem minimalnih informacij, številnimi naštevanji ter z mnogovezjem ustvarjata vtis zgoščenega, jedrnatega realnega miselnega procesa.

Implicitne oblike notranjega monologa v analiziranih besedilih najpogosteje ponazarjajo protagonistovo emocionalno presenečenje, s spontanimi reakcijami v obliki vrinjenih vprašanj pa avtorja povečujeta doživeltost in ustvarjata dramatično razgibano pripoved. Tako Joyce kot Kovačič se pri uporabi in zapisu notranjega monologa skoraj dosledno izmikata vsem ortografskim znakom in spremnim stavkom. S posluževanjem takšnega zapisa notranjega monologa (implicitne oblike) avtorja ustvarjata večjo kohezivnost besedila in subjektivnost doživljanja. Bolj kot se avtorja poslužujeta implicitne rabe notranjega monologa, bolj je zaznavanje in doživljanje literarnih likov podano neposredno in zato še bolj čustveno. Z uporabo drugoosebnih oblik notranjega monologa (kot primer samonasla-

vljanja – samopriganjanja, samoukazovanja in samospraševanja protagonista), ki predstavljajo dialoške elemente, avtorja povečujeta živost besedila, medtem ko literarnemu liku služijo kot samooriencijski mehanizem reševanja lastnih težav. Eksplicitne oblike notranjega monologa zasledimo tako pri Kovačiču kot pri Joyceu, a so pri slednjem takšni segmenti izjemno redki. Primeri najavljenega notranjega monologa z napovednim stavkom (z glagolom mišljenja/rekanja) na začetku, na koncu ali v sredini kljub visoki stopnji pripovednosti na trenutke rušijo vtis kontinuiranega miselnega toka, vendar je njihov delež v celotnem romanesknem svetu majhen, zato ne zmanjšujejo besedilne kohezivnosti.

Iz analize *Uliksesa* in *Prišlekov* je opazno, da se notranji monolog v obeh pripovednih besedilih najpogosteje pojavlja kot tihe, neizrečene misli literarnih likov. Le redki so primeri prehajanja tihega samocitiranega ali citiranega monologa v glasni ali polglasni govor (govorimo o mislih, ki so verbalizirane). Z vpletanjem glasnega ali polglasnega govora v besedilo avtorja ponazarjata nekontrolirane, nezavedne, kompulzivne reakcije, ki so v danem trenutku močnejše kot zavedne. Takšni odzivi literarnih likov so najpogosteje povezani s čustvenim vznemirjenjem, napetostjo ali notranjo stisko.

Analizirane variante notranjega monologa so Joyceovo in Kovačičevo učinkovito sredstvo, ki služi predstavljanju višje stopnje doživetosti notranjih procesov literarnih likov. Vsebina učinkuje na bralca tako, da povečuje in celo stopnjuje intenzivnost doživljanja, čustvovanja literarnih likov, ter bralcu omogoča pretanjen vpogled v njihovo zapleteno duševnost. Avtorja s tem dosežeta dramatičnost, živost in ustvarjata iluzijo o bralčevem neposrednem dožemanju literarnega lika.

Čeprav je med Joyceovim *Uliksesom* in Kovačičevimi *Prišleki* šestdesetletna časovna oddaljenost, sta se avtorja modernističnemu pisanju in oblikovanju vsebine približala na primerljiv način ter z izbiro ustreznih pripovednih tehnik dosledno izpolnila načelo o modernističnem pojmovanju človeka in njegove duševnosti.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Nekateri poznavalci poudarjajo, da je pri J. Joyceu in V. Woolf mogoče govoriti o Dujardinovem neposrednem vplivu, saj naj bi se avtorja v Parizu leta 1903 seznanila z omenjenim delom francoskega pisatelja (Randell 227).

<sup>2</sup> Izraz implicitna/eksplicitna oblika prostega premege in premege diskurza uporablja Mozetič (90) v svojem prispevku, kjer analizira predstavljanje govora in mišljenja, pri čemer omenjenih kategorij ne ločuje, ampak ju obravnava kot diskurz. Avtor poudarja, da je obravnavanje govora in mišljenja kot skupne diskurzivne kategorije mogoče le v tistih primerih, ko imamo v mislih slovnične in stilistične principe tvorjenja različnih oblik predstavljanja govora in mišljenja. Implicitna oblika prostega premege diskurza se uporablja za

tiste segmente, ki so brez spremnega stavka in brez vsakršnih tipografskih označb, medtem ko eksplicitna raba kategorije premege diskurza pomeni rabo/uvajanje standardnih oznak, narekovajev in celo spremnega stavka.

<sup>3</sup> Joyceova delno implicitna in Kovačičeva delno eksplicitna oblika notranjega monologa ne vsebujeta ustreznih tipografskih označb zapisa premege govora, vendar pa je prisoten napovedni stavek. Le-ta pri Kovačiču vsebuje glagol mišljenja ali rekanja, medtem ko pri Joyceu le preusmerja bralečvo pozornost na notranje misli literarne osebe.

<sup>4</sup> Več o tem je mogoče prebrati v moji magistrski razpravi Primerjalna analiza pripovednih postopkov v izbranih romanih J. Joycea (*Ulikses*) in L. Kovačiča (*Prišleki*).

<sup>5</sup> »Živel sem ob svojem. Svoj živi dan si nisem sposodil niti šilinga. Ali imate lahko ta občutek? *Ničesar ne dolgujem*. Ali morete?«

Mulliganu devet funtov, tri pare nogavic, par čevljev, ovratnice. Curranu deset gvinej. McCannu eno gvinejo. Fredu Ryanu dva šilinga. Templu dve kosili. Russellu eno gvinejo, Cousinsun devet šilingov, Bobu Reynoldsu pol gvineje, Koehlerju tri gvineje, gospe MacKernan hrano za pet tednov. Gruda v žepu je brez koristi (Joyce 2/40).

<sup>6</sup> »Profesor Magennis mi je govoril o vas,« je rekel J. J. O'Molloy Stephenu [...] »Magennis misli, da ste A. E.-ja gotovo imeli za norca. Ta Magennis je nadvse moralen mož.« / Govoril je o meni. Kaj je rekel? Kaj je rekel? Kaj je govoril o meni? Ne vprašaj. (Joyce 7/ 174).

<sup>7</sup> Kaj pa zdaj, fant, tisti funt, ki ti ga je posodil, ko si bil lačen?

Presneto potreboval sem ga.

Vzemi ti ta zlatnik.

Pojdi no! Večino si porabil v postelji Georgine Johanson, duhovnikove hčere. Očitki vesti. /

Ali mu misliš vrniti?

O, da.

Kdaj? Zdaj?

No ... Ne.

Kdaj pa? //

Živel sem ob svojem. Živel sem ob svojem. ///

Le mirno. On je onkraj vode Boyne. Severovzhodni ogel. Dolguješ mu to.

Počakaj. Pet mesecev. Vse molekule se zamenjajo. Zdaj sem drug jaz. //// Drug jaz je dobil funt (Joyce 9/234–235).

<sup>8</sup> Stephenova roka je v zadregi šla čez školjke, nakopičene v mrzlem kamnitnem možnarju: / *zavojnati polži, lupine kavrijev in leopardaste školjke*. in tale, zavojnata kakor emirjev turban, in tale školjka svetega Jakoba. // Zbirka starega romarja, mrtev zaklad, prazne lupine (Joyce 2/39).

<sup>9</sup> Naslonil se je nazaj in nadaljeval, ker se je spomnil. / O tistem, ki je hodil po valovih. // Tudi tukaj leži njegova senca na teh boječih srcih in na posmehljivčevih ustnicah in srcu in na mojih. /// Laži na njihovih razvnetih obrazih, ki so mu ponudili davčni novec. //// Cesarju, kar je cesarjevega, in Bogu, kar je božjega. Dolg pogled iz temnih oči, skrivnosten stavek, ki naj se tke in tke na cerkvenih statvah. Da (Joyce 2/35).

<sup>10</sup> V romanu *Prišleki* lahko glagole psihičnega stanja razdelimo na tiste, ki ponazarjajo pozitivna čustva (*bil sem kot v polspanju; kot da bi me odnesel veter; me je omamil; se mi je telo streslo od neznankega užitka; veselje me je vrglo v omamo, v čuden neznošen občutek razčeljanosti; nam je dobesedno zhtelo v glavi; prevzemalo me je veselje... bilo je vroče in svetlo ... nekakšna popolna sedanost* (Kovačič 631, 349, 351, 380, 285, 288, 672), in tiste, ki opisujejo negativna čustva literarnega lika (*zgrabil me je obup; v glavi mi je zvonilo; prebledel sem in zmrazilo me je; bil sem na trnih; otrdel sem; sem bil živčen; kot da bi bil na več krajih izvotkan in preboden; čutil sem megleno* (Kovačič 308, 309, 320, 330, 612, 634, 372, 432).

<sup>11</sup> Nenehno občutenje strahu postane Bubijeva stalnica in se usidra v življenje ter v zavest književnega lika. Izraziteje ga doživlja kot otrok, deček, a ga spremlja tudi kasneje, ko odrasča.

Dečkov strah je prisoten povsod: *Ne, strah ni bil samo v biši in na Starem trgu, tudi tule je bil ... vsepovsod je imel svoje zasede ... bil je neizčrpen* (Kovačič 608). Literarni lik strah doživlja na različne načine. Lahko se v segmentih notranje pripovedi odraža *posredno*, z opisom globljih psihičnih procesov: *najraje bi ušel, kar obliko me je ... zgrabil me je preplah; me je imelo, da bi jo ucvrli; drgetal sem; srce mi je padlo v blaže; srce mi je udarjalo, da me je bolelo; kar usločil sem se od nepetosti* (Kovačič 315, 510, 511, 430, 649, 661). Na drugi strani je Bubijev strah predstavljen tudi *neposredno*, z omembo strahu: *postalo me je strah, posebej v hrbet; bilo me je strah, kot živali; pred velikim zemljevidom sem občutil strah; oklepal me je strah; strah me je prevzel, bal sem se; plašilo me je; bil sem preplašen /.../ prijala me je panika* (Kovačič 42, 112, 121, 71, 703, 273, 350, 662).

## LITERATURA

- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: University Press Oxford, 1991.
- Cafuta, Maja. »Narativna struktura Kovačičevega romana Deček in smrt.« *Jezik in slovstvo* 56. 3–4 (2011): 15–30.
- — —. *Primerjalna analiza pripovednih postopkov v izbranih romanih J. Joycea (Ulikses) in L. Kovačiča (Prišleki)*. Magistrsko delo, Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti, 2013.
- Cohn, Dorrit. *Transparent minds: Narrative modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Mew Jersey: Princeton University Press, 1993.
- Cuddon, John Anthony. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1999.
- Fludernik, Monika. *The fictions of language and the languages of fiction: The linguistic representation of speech and consciousness*. London, New York: Routledge, 1993.
- Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1954.
- Joyce, James. *Ulysses*. Splet. 5. 5. 2014. <[http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm#link2H\\_4\\_0002](http://www.gutenberg.org/files/4300/4300-h/4300-h.htm#link2H_4_0002)>
- — —. *Ulikses*. Prevod Janez Gradišnik; spremna beseda Aleš Pogačnik. Ljubljana: CZ, 1993.
- Kos, Janko. »William Faulkner: Svetloba v avgustu.« *William Faulkner. Svetloba v avgustu*. Ljubljana: CZ, 1987: 5–42.
- Kovačič, Lojze. *Prišleki*. Ljubljana: Študentska založba, 2007.
- Leech, Geoffrey N., Short, Michael. *Style in fiction: A linguistic introduction to English fictional prose*. London, New York: Longman, 1981.
- Mozetič, Uroš. »Predstavljanje govora in mišljenja v luči pripovednega glediščenja in žariščenja: Ljudje iz Dublina Jamesa Joycea.« *Primerjalna književnost* 23. 2 (2000): 85–108.
- Prince, Gerald. *A dictionary of narratology*. Aldershot: Scolar press, 1988.
- Semino, Elena, Short, Michael H. *Corpus stylistic: speech, writing and thought presentation in a corpus of English writing*. London, New York: Routledge, 2005.
- Randell, Stevenson. *Modernist Fiction: An Introduction*. Lexington: University of Kentucky, 1992.
- Škulj, Jola. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost* 21. 2 (1998): 45–70.
- Tumanov, Vladimir. *Mind Reading: Unframed Direct Interior Monologue in European Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 1997.

## Types of Internal Monologue in Joyce and Kovačič

Key words: modernism / narrative technique / inner monologue / Slovenian literature / Kovačič, Lojze / English literature / Joyce, James / comparative studies

This article presents the types of internal monologue used by two modernist writers, James Joyce and Lojze Kovačič, who were active in two different periods. The analysis of the internal monologue of the two main protagonists (Bubi from *Prišleki* and Stephen from *Ulysses*) showed that Joyce and Kovačič primarily use quoted and self-quoted monologue in order to depict the subjectivity of individual literary characters and their complex and elusive identities.

In Stephen's and Bubi's internal monologue, the reader comes across fragmentary repetitions and memory associations, but can follow their stream of consciousness without a problem. In both literary characters, internal monologue occurs as silent, unspoken thoughts, in which both writers nearly consistently avoid all punctuation when using and writing down internal monologues, thus—through largely implicit use—increasing the directness, mimeticism, and subjectivity of experiencing and perceiving what is being said. Explicit forms of internal monologue can be found in both Kovačič and Joyce, but with Joyce such segments are extremely rare.

Silent quoted monologue is Joyce's basic device for depicting Stephen's psyche: through the use of a special idiom it reflects the hero's complex soul and his intellectual mind. Kovačič also uses self-quoted monologue to present the subjective internal experiences in a unique way, and through a literary character offers a dynamic image of intense emotions initially felt by a child or a boy, who grows up into a sensitive individual.

Maj 2015

# (A)historične perspektive afriško ameriške književnosti

Kristina Kočan Šalamon

Oddelek za prevodoslovje, Filozofska fakulteta Maribor, Koroška c. 160, SI-2000 Maribor  
kristina.kocan@guest.um.si

*Kulturna valorizacija afriško ameriške književnosti je bila vedno problematična zaradi političnih in socialno-kulturnih okoliščin. Članek obravnava vprašanje afriško ameriške književnosti kot zgodovinskega fenomena in oporeka drzni trditvi Kennetha W. Warrena, da se je afriško ameriška književnost zaključila z desegregacijo.*

Ključne besede: literatura in družba / afroameriška književnost / afroameriška poezija / kulturno vrednotenje / literarni kanon / (a)historičnost / Warren, Kenneth W.

Ko začnemo razmišljati ali razpravljati o (a)historičnosti afriško ameriške<sup>1</sup> književnosti, potegne to za sabo cel plaz drugih vprašanj: o kulturni valorizaciji afriško ameriške književnosti, o kanonu in kaj sploh kanon določa, o (afriško ameriški) literarni kritiki in nenazadnje, kaj sploh afriško ameriška književnost je oziroma kakšna pričakovanja se prebudijo v potencialnem bralcu, ko je soočen s to vrsto poezije oziroma književnosti. Članek se osredotoča na položaj afriško ameriške književnosti, še zlasti poezije skozi zgodovino do danes, in nadalje postavlja pod vprašaj možnost, da bi bila afriško ameriška poezija zgodovinsko zamejena entiteta, ter oporeka drzni trditvi Kennetha W. Warrena, da se je afriško ameriška književnost zaključila z desegregacijo. Članek se ukvarja izključno s problemom njene zgodovinskosti in skuša prikazati neomajno vitalnost afriško ameriške književnosti.

Kulturna valorizacija afriško ameriške književnosti je bila vedno problematična zaradi političnih, družbenih in kulturnih okoliščin. Splošni problem obstaja že zaradi samega dejstva, da je bila afriško ameriška književnost skozi zgodovino obravnavana kot manjšinska književnost, ki si je ali pa tudi ni skušala utirati pot v večinsko (belopolto, *mainstream*) književnost, posledično v sam kanon, ki so ga v ameriškem prostoru določali pretežno belopolti književniki, uredniki in založništva.

Pomembna ločnica za afriško ameriško književnost je bilo obdobje harlemske renesanse z avtorji, kot so Langston Hughes, Sterling A. Brown, Alain Locke, James Baldwin, Zora Neale Hurston, Countee Cullen, Claude

McKay, Jean Toomer, Anne Spencer in številni drugi. Kulturno gibanje je promoviralo in govorilo o rojstvu črnskega<sup>2</sup> avtorja, novi črnski identiteti, zori jazzovskega obdobja in ne glede na to, da je bila pasivna recepcija že rasno mešana, so bili v tem času avtorji še kako odvisni od 'belopolnih' založniških hiš.

Drugi premik, ki je bil morda celo najpomembnejši, se je začel v petdesetih letih prejšnjega stoletja z Roso Parks in avtobusnim bojkotom ter s politiko Martina Luthra Kinga na eni strani in Malcolma X na drugi. Ta premik se je nadaljeval vse v šestdeseta leta prejšnjega stoletja. Vsa gibanja, tako politična kot kulturna, ki so vzniknila v tistem obdobju, so pripomogla k prestopu temnopolnih avtorjev v institucije belopolnih. Hkrati je obdobje postmoderne omogočilo, da so manjšine, ženske in vsi tisti, ki do takrat niso imeli svojega glasu, le-tega dobili. To je pomenilo, da so lahko nastale tudi založniške hiše, ki so podpirale in izdajale izključno temnopolte avtorje. Z dvema močnima političnima voditeljema, Kingom in Malcolmom X, sta nastala tudi v kontekstu afriško ameriške kulture in literature dva tokova: tok, ki je želel biti del večinskega toka in se je trudil za integracijo in enakost pred zakonom, ter tok Malcolma X in črnih panterjev, ki so zagovarjali črnsko prevlado in popolno separacijo. Amiri Baraka, Sonia Sanchez, Larry Neal, Dudley Randall in številni drugi temnopoliti so zagovarjali filozofijo črnske moči in bili del pomembnega gibanja *Black Arts Movement (BAM)*.<sup>3</sup>

Z desegregacijo in koncem obdobja zakonov Jima Crowa<sup>4</sup> so se pogoji za številne temnopolte nedvomno začeli spreminjati na bolje. Posledično je prišlo tudi v literarni vedi do počasnega odmika od ameriške nove kritike, literarne teorije Cleantha Brooksa in Roberta Penna Warrena, velik del instrumentarija katere je predstavljal, morda celo povzročal manko v akademskih krogih tistega časa. Na ameriških univerzah so poznali skoraj le način branja, ki se imenuje natančno branje (*close reading*) in ne upošteva zgodovinskega konteksta, hkrati pa ne pripisuje nobenega pomena političnemu, družbenemu ali kulturnemu ozadju besedila. Takšna vrsta kritike vsekakor ni pripomogla k razvoju literarne teorije in diskurza o afriško ameriški književnosti. Nekateri kritiki so razumeli novo kritiko kot del rasizma zahodne kritiške tradicije. Henry Louis Gates, eden vidnejših afriško ameriških literarnih kritikov in akademikov, seveda takoj opozori, da to ni bil dovolj dober razlog za neuspeh teorije o afriško ameriški literaturi, in poudarja uporabnost dela obstoječe literarne teorije, če bi se ta izkazala za uporabno in primerno. Številni afriško ameriški literarni kritiki so zato Gatesu očitali elitistično držo, prilagajanje belopoltemu večinskemu toku ter zavzemanje nekega vmesnega stališča, saj je Gates istočasno ves čas spodbujal razvoj afriško ameriške literarne teorije. Gates ugotavlja, da je



posebnost te književnosti jezik (*black Vernacular*) in da je potrebno teorijo nujno prevesti v črnski idiom (2430).<sup>5</sup>

Podobno kot razmerje med novo kritiko in afriško ameriško književnostjo je za Joyce A. Joyce pomenljiv sprejem afriško ameriške književnosti znotraj poststrukturalizma. Joyce opozarja, da odmik teorije o afriško ameriški književnosti od polemične, biografske k poststrukturalistični teoriji pomeni, da bodo načela prve obveljala le v nekem zgodovinskem vakuumu. Afriško ameriška literarna teorija je nujna, saj lahko z analizo posebnosti afriško ameriške književnosti (še zlasti jezika) izpostavlja tudi brezčasnost teh književnih del.

Zaradi sprememb na prelomu prejšnjega stoletja smo v zadnjih petdesetih letih priča razmahu literarne produkcije. Prav tako je bilo to obdobje čas institucionalizacije afriško ameriške književnosti in literarne teorije (*black criticism*). Vzporedno s slednjo pa se je razvila tudi črnska feministična literarna teorija in kritika<sup>6</sup> (*Black Feminist Theory*) ter njene različice (*Womanism, Africana Womanism* itd.). Obdobje je opogumljalo in ustvarjalo nove ženske glasove<sup>7</sup> afriško ameriške književnosti, pri čemer so vsa dela teh avtoric potrebovala nove vrste literarne zgodovine, teorije in kritike. Univerza v Pensilvaniji (še zlasti pa s prihodom Houstona A. Bakerja, Jr. leta 1974) je odigrala pomembno vlogo pri institucionalizaciji črnske literarne teorije. Vzpostavili so center za črnske študije (*Center For the Study of Black Literature and Culture*), prirejali številne konference, predavanja in simpozije, kar je pripomoglo k razcvetu področja. Tudi nasploh se je povečalo število akademskih monografij s tega področja. Pisateljice in pesnice so dobile prostor v svetu založništva, saj so se pojavljale nove založbe in druge institucije izven akademskega prostora. Pisati so se začela komercialna literarna dela in nastajale so antologije afriško ameriške književnosti. Temnopolti avtorji so začeli prejemati prestižne nagrade (Toni Morrison je prejela tako Pulitzerjevo kot Nobelovo nagrado).

Kljub temu pa na področju literarnega delovanja še vedno obstajajo razlike med belopoltimi in temnopoltimi avtorji. Temnopolti avtorji se morajo še vedno bolj truditi za svoja mesta v tej industriji (manj je temnopolnih knjižnih agentov, urednikov, publicistov ...). Temnopolti avtorji oziroma predstavniki manjšinskih književnosti so tudi slabše zastopani v amerškem literarnem kanonu in ta situacija se le počasi spreminja na bolje. Leta 1992 je Barbara G. Pace naredila analizo antologij ameriške književnosti in se vprašala, katera književnost je dejansko zastopana kot ameriška književnost. Parametri njene študije so bili žanr, spol in rasna opredelitev. Izbrala je pet najbolj pogosto uporabljenih antologij v šolstvu in avtorje, ki se pojavijo vsaj v treh antologijah, nakar je 98 avtorjev, ki so ostali, razdelila v skupine. Paceova je ugotovila, da je med njimi 65 belo-

poltih moških, 16 belopolnih žensk, 10 temnopolnih moških, 4 temnopolte ženske, 2 indijanska avtorja in 1 moški predstavnik mehiškega porekla. Ni bilo niti enega samega azijsko ameriškega avtorja ali avtorice. Pomenljivo je bilo dejstvo, da v šolskem kanonu ameriške književnosti ni moč najti pretirane multikulturalnosti (Pace 33).

Ne glede na celotno dogajanje na področju afriško ameriške književnosti in literarne teorije Kenneth W. Warren, profesor angleščine na čikaški univerzi, postavlja drzno tezo, da je afriško ameriška književnost »historična entiteta« in ne nenehni izraz nekega določenega dela prebivalstva (*What Was* 8). To zapiše najprej v svojem članku »Ali afriško ameriška književnost obstaja?«, nato pa razpravo še poglobi v knjigi z naslovom *Kaj je bila afriško ameriška književnost?*. Warren postavi dve trditvi: da je afriško ameriška književnost nedavna, stara le malo več kot stoletje, ter da se je že končala. Warren trdi, da je bila afriško ameriška književnost le književnost nekega določenega zgodovinskega obdobja, ki se je pričelo z obdobjem zakonov Jima Crowa in končalo z desegregacijo. To književnost Warren primerja z elizabetinsko, ko pravi, da lahko o njej razpravljamo in jo analiziramo, ne moremo pa je več pisati. Afriško ameriško književnost vidi kot orodje za boj proti rasizmu, segregaciji in pravzaprav vsem zakonom Jima Crowa ter za uresničitev želje po enakosti v tistem obdobju. Nadaljuje, da so pisatelji in njihova dela služili kot glasovi za večinoma utišano črnsko populacijo. Afriško ameriška književnost tistega časa je bila po njegovem mnenju »prospektivna« in je imela smisel, saj se je trudila doseči cilj v prihodnosti, kjer zakoni Jima Crowa ne veljajo več (Warren, *What Was* 42). Vsa sodobna afriško ameriška književnost pa je tako lahko le »retrospektivna«, občasno nostalgična in namenjena le nekemu spominu na preteklost oziroma zlorabe v preteklosti. Čeprav Warren priznava, da rasizem obstaja še danes, je prepričan, da se danes tako temnopolti kot belopolti soočajo s podobnimi ekonomskimi in političnimi težavami v družbi. Warren zaključí, da so današnji temnopolti avtorji afriško ameriški avtorji, njihova književnost pa ne. Na tem mestu se nam ponovno zastavi vprašanje o pričakovanjih, ki jih imamo kot sprejemniki, kritiki ali teoretiki afriško ameriške književnosti.

Dilema o pričakovanjih glede značilnosti afriško ameriške književnosti se pojavi že zgodaj v razvoju le-te. Če bi potegnili vzporednico med dvema (morda) najpomembnejšima pesnikoma iz obdobja harlemske renesanse, Langstonom Hughesem in Sterlingom A. Brownom, bi našli na določene razlike. Kot nas opomni Steven C. Tracy v svoji razpravi o blues idiomu v pisanju Langstona Hughesa, je slednji urbani pesnik iz Harlema, kar se odraža v njegovi poeziji. Hughes postavi svojo pesem v bar na Lenox aveniji, ki je glavna avenija skozi Harlem, ter odslika trenutek

med koncertom temnopoltega pianista. Pri tem pesnik uporabi tipično prvino afriško ameriško poezije, namreč v pesem vplete element bluesa. V pesmi sicer ni uporabljena klasična blues struktura, temveč se pesnik posluži svobodnejše rabe tehnike »call-and-response«:<sup>8</sup>

Droning a drowsy syncopated tune,  
 Rocking back and forth to a mellow croon,  
 I heard a Negro play.  
 Down on Lenox Avenue the other night  
 By the pale dull pallor of an old gas light  
 He did a lazy sway . . .  
 He did a lazy sway . . .  
 To the tune o' those Weary Blues.  
 With his ebony hands on each ivory key  
 He made that poor piano moan with melody.  
 O Blues!  
 (Hughes, »The Weary Blues«, v. 1–11)

Za razliko od Hughesa se Sterling A. Brown, tudi sicer človek s temnejšo preteklostjo suženjskih prednikov, pogosto zateče k veliko bolj klasični obliki bluesa, kar je vidno v značilni AAB strukturi, izrazitejši rabi južnjaškega narečja ter razpoloženju, ki je veliko bolj temačno kot v primeru Hughesa.<sup>9</sup> V Brownovi poeziji je tako moč zaslediti trpljenje izkoriščanih temnopoltih, kar pesnik izrazi z uporabo izrazitega blues idioma (»hard time blues«), močnega ritmičnega zapisa in črnškega narečja. Sasha Feinstein doda: »Brownova izbira oblike bluesa priključuje v spomin neizprosne mučne razmere sužnje in vklenjenih zapornikov« (50):

Swing dat hammer--hunh--  
 Steady, bo';  
 Swing dat hammer--hunh--  
 Steady, bo';  
 Ain't no rush, bebbly,  
 Long ways to go.

Burner tore his--hunh--  
 Black heart away;  
 Burner tore his--hunh--  
 Black heart away;  
 Got me life, bebbly,  
 An' a day.  
 (Brown, »Southern Road«, v. 1–12)

Oba pesnika kljub razlikam nedvomno pišeta »afriško ameriško« in spadata v vsako najosnovnejšo definicijo afriško ameriške književnosti.

Martin Japtok skuša v svojem članku »Whiteness in African American Literature« določiti, kaj je afriško ameriška književnost. Zapiše, da je to tista književnost, ki nastane pod peresom avtorja afriškega porekla, ki že dlje časa živi na ameriških tleh, hkrati pa dodaja, da je pomembna značilnost afriško ameriške književnosti tudi sama tematika (486). Gates vidi afriško ameriško pisanje podobno kot Warren kot dolg politični boj oziroma polemičen odziv na vse krivice, ki so bile storjene afriško ameriški skupnosti skozi zgodovino. Japtok povzame, da je po mnenju mnogih kritikov in teoretikov afriško ameriška književnost napisana za, o in s strani afriško ameriških avtorjev (488). Takšno določanje te književnosti stoji na trhljih tleh, kar priznava tudi Japtok. Navsezadnje bi lahko potem govorili o nadzoru tematike in želji po neki družbeno angažirani književnosti, medtem ko se dobro zavedamo, da vsa afriško ameriška književnost ne sodi v ta okvir. Na težavo naletimo še zlasti pri sodobni afriško ameriški književnosti, saj velik del le-te ne obravnava zgolj »tipičnih« tem. Tako se že nekaj časa med teoretiki poraja vprašanje, kaj šteje kot afriško ameriška književnost. Ali dela afriško ameriških avtorjev, napisana po letu 1965, ki ne obravnavajo tematike suženjstva, rasizma, krivic in/ali segregacije, niso afriško ameriška književna dela? Ali pisanje, ki ne vsebuje črnškega idiooma, kulturnih specifik Afroameričanov in/ali posebnosti njihovega jezika, kot je napačno črkovanje, opuščanje delov besed, nestandardna sintaksa ipd., ni afriško ameriško pisanje? Torej je pesem »Stoletnica Alabame«, ki jo je pesnica Naomi Long Madgett objavila sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja, še afriško ameriška pesem, ker obravnava družbeno problematiko afriško ameriške skupnosti od suženjstva naprej?

They said, "Wait." Well, I waited.  
 For a hundred years I waited  
 In cotton fields, kitchens, balconies,  
 In bread lines, at back doors, on chain gangs,  
 In stinking "colored" toilets  
 And crowded ghettos,  
 Outside of schools and voting booths.  
 And some said, "Later."  
 And some said, "Never!"  
 (Madgett, »Alabama Centennial«, v. 1–9)

In potemtakem pesem »Za Arl v šestem mesecu« pesnika Ala Younga ni, ker pesnik opisuje le nosečnost?

Perhaps if I placed  
 my hungry ear up next to a cantaloupe or coconut  
 (for hours at a time & enough),

I'd hear a fluttering or maybe a music almost like  
the story I've heard with my ear to your belly,  
a sea-shell history of evolution personified

Your womb is a room where it's always afternoon  
(Young, »For Arl in Her Sixth Month«, v. 11–17)

Warren odgovarja, da ko ne gre več za zakonsko uredbo segregacije, mora to postati spomin ali zgodovina. To pomeni, da ponazarja to, kar so ti ljudje nekoč bili in danes niso več, ali pa ponazarja to, kar so bili in jih to še vedno določa. Vsekakor bi se strinjali z Warrenom, da gre pri afriško ameriški književnosti za nek historični fenomen, ki je ves čas predmet modifikacij in spremenljivosti, a ne za entiteto v filozofskem smislu. Ko sprejememo dejstvo, da gre pri afriško ameriški književnosti za spremenljivost in za razlike znotraj nje, lahko doženemo, da je ne gre obsoditi na konec, saj bi s tem zanikali celoto afriško ameriške književnosti, ki je nastala po koncu Jima Crowa oziroma po letu 1965, kar je skoraj že preveč kontroverzno. Tudi Gates dojema afriško ameriško književnost oziroma kanon kot zgodovinski fenomen, ki lahko obstaja, dokler jo bodo temnopolti avtorji sprejemali in izvajali (2429). Članek dokazuje, da jo sodobni (mladi) avtorji še kako sprejemajo in izvajajo in da je ne glede na tematiko prisotna in obstaja.

V svojem odzivu na Warrenovo tezo se Erica Edwards strinja, da ne gre enačiti trenutnih rasnih delitev s kruto realnostjo Jima Crowa, vendar pa Warren s svojimi trditvami nedvomno ignorira marsikatero vidike afriško ameriško književnosti in teorije. Edwardsova vidi problem zlasti v trenutnem neoliberalnem vzgibu, ki skuša ustvarjati neke vrste tabu glede rasne hierarhije. Potrebno bi bilo govoriti o »novi« afriško ameriški književnosti, o koncu nedolžnosti ali celo naivnosti črnškega subjekta,<sup>10</sup> kar razloži Stuart Hall v svoji razpravi »What is This Black in Black Popular Culture?«, ko govori o post-naivnem obdobju po Gibanju za državljanske pravice. Vprašanje je, ali je afriško ameriška književnost odraz preteklosti ali, kot se sprašuje tudi Edwardsova, nek nestabilen pokazatelj tako možnosti kot problema ali, kot zapiše Evie Shockley, »sidro« in »nemirno morje« v pesmi »ode to my blackness«, objavljeni v zbirki *The New Black* iz leta 2011. Kot trdi Edwardsova, se je afriško ameriška književnost nedvomno kalila v času Jima Crowa, a že tudi pred tem obdobjem, kar je še nekaj, kar Warren zanemarja. V času po Jimu Crowu pa se ta književnost nedvomno (do(končno)) vzpostavlja. Edwardsova govori o ponovni iznajdbi afriško ameriške književnosti in da jo lahko razumemo celo kot produkt omenjenega zgodovinskega stičišča od leta 1964 naprej.

V ameriškem literarnem prostoru je poleg Evie Shockley še cela vrsta mladih afriško ameriških pesnikov in pisateljev, ki predstavljajo novo



ukoreninjen v afriško ameriški jezikovni tradiciji, in sledi z mestoma ne-  
navadno tipografijo vzoru svojih predhodnikov, kot sta Sonia Sanchez in  
Amiri Baraka:

Someone in the third tribe says: »The day I got burned I wanted to be burned.«  
Someone in the second tribe says: »The good thing about evil is it gets old too.«  
Someone in the fourth tribe says: »Seems there's a lot of money in just being black  
these days.«  
(Hayes, »Plausible Mottos«, v. 3–5)

Shockleyeva in Hayes seveda nista edina predstavnika nove generacije,  
ki v svoje pisanje na tak ali drugačen način uspešno tketa črnski idiom in  
tradicijo.<sup>12</sup> Seveda pa se v svoji poeziji sodobni pesniki poslužujejo tudi  
drugih tem.

Morda bi bilo bolje, kot nakaže tudi Warren v svoji knjigi, če bi jo  
poimenoval »What Was Negro Literature?«. **Vendar pa smo lahko prepri-**  
čani, da knjiga s takim naslovom ne bi bila deležna tolikšnih odzivov in  
polemik. »Negro« ali črnska književnost bi zajemala književnost do dese-  
gregacije, od tiste točke naprej pa zagotovo lahko govorimo o afriško ame-  
riški književnosti in celo o njenem razvoju oziroma evoluciji. Z manjšo  
polemičnostjo hipotetičnega naslova se v svojem članku »Wasness« strinja  
tudi Aldon Lynn Nielsen, ki je posvetil svoje življenje afriško ameriškim  
študijam. Če bi sklepali po analogiji, bi naleteli na težavo pri vsaki manjšin-  
ski književnosti. Potem bi bilo moč trditi, da lahko indijanska književnost  
(*Native American*) obstaja le, dokler bodo Indijanci živeli v rezervatih in se  
v svojem pisanju odzivali na težke situacije, s katerimi se soočajo. Nadalje  
bi bilo podobno težko določiti ali začrtati meje azijsko ameriške književ-  
nosti. Negotovost opredelitve velja vsekakor tudi za nekatere nemanjšin-  
ske književnosti, kot npr. judovsko ali pa celo kanadsko. Zdi se, da je  
nemogoče enačiti celotno književnost določenega (dela) prebivalstva le s  
samimi odzivi na krute dogodke, ki so afriško ameriško skupnost nedvom-  
no deloma označevali. Vendarle jih niso označevali ali določali izključno  
ti, tako da ne smemo zanemarjati kompleksnosti njihove književnosti, ki  
jo določajo tudi jezik (*black Vernacular*), kulturna dediščina, glasbeni žanri,  
kot so blues, jazz in soul, ter druge posebnosti.

Walter Benn Michaels razume Warrenovo razmišljanje o tem, kaj je  
bila afriško ameriška književnost, kot neke vrste napad na to, kaj je afriško  
ameriška književnost danes. V svoji kritiki zapiše, da skuša Warren s svojo  
tezo vzpostaviti idejo, da svet ne bo boljši, če se pretvarjamo, da rasna ne-  
enakost ni pomembna, temveč da je najslabše, ko poudarjamo rasne delitve  
kot nekaj najpomembnejšega. S tem bi se vsekakor strinjali, vendar bi bilo  
glede na ves trud, ki so ga afriško ameriški umetniki z različnih področij (ne

le književniki) vložili v to, da so dobili močnejši glas v ameriškem prostoru in da so dosegli neko stopnjo enakosti, krivično trditi, da afriško ameriška književnost zdaj ne obstaja več. Evie Shockley ponudi odgovor Michaelsu in posledično Warrenu na vprašanje rase in položaja afriško ameriške družbe danes v pesmi »my last modernist poem, #4 (or, re-re-birth of a nation)«, kjer se posluži besedne igre in uporabi »race« namesto »racism«:

a clean-cut man brings a brown blackness  
to a dream-carved, unprecedented  
place. some see in this the end of race,

like the end of a race that begins  
with a gun: a finish(ed) line we might  
finally limp across. for others,

this miracle marks an end like year's  
end, the kind that whips around again  
and again: an end that is chilling,  
with a lethal spring coiled in the snow.

ask lazarus about miracles:  
the hard part comes afterwards. he stepped  
into reconstruction of his  
life, knowing what would come, but not how.  
(Shockley "my last modernist poem, #4 (or, re-re-birth of a nation)", v. 1–14)

Pesnica deli mnenje s Hallom, ko govori o koncih in ponovnih začetkih »rase«, saj je ta antagonizem v srži zajet v verzu: »like the end of a race that begins«. Shockleyeva daje priložnost brezčasnosti, s tem ko govori o istočasnosti konca in začetka. Uporabi pa tudi simbol Lazarja, ki nakazuje ponovno vstajenje, celo novo življenje oziroma nove možnosti za afriško ameriško skupnost, kar je razvidno v vrstici: »ask lazarus about miracles«.

Če povzamemo, lahko ugotovimo, da imajo številni kritiki in teoretiki različna mnenja in veliko vprašanj ostaja odprtih tudi v tem članku. Kot nakaže Shockleyeva, se zdi, kot da vsi vedo, kaj sledi, vendar nihče ne ve, kako (»knowing what would come, but not how«). Članek prikazuje, kako večplastna in kompleksna je razprava o položaju in funkciji afriško ameriške književnosti ter pripadajoče literarne teorije v današnjem ameriškem prostoru. Vsekakor pa je preveč zapleteno tako poenostaviti vprašanje afriško ameriške književnosti, kot skuša to storiti Warren, ki se sam izmuzne trdnemu odgovoru. Miran Štuhec je zapisal, da »umetnost ne more biti nekaj končnega in zamejenega, ampak je nasprotno ahistorična kategorija« (311). To ugotovitev bi lahko delno aplicirali na afriško ameriško književnost, ki se vsekakor ni končala z desegregacijo. Glede na celoten opus



afriško ameriške književnosti, ki je nastal po desegregaciji, ter upoštevajoč celoten proces institucionalizacije črnskih študij in literarne teorije lahko z gotovostjo trdimo, da je afriško ameriška književnost več kot le odziv na družbene in politične razmere nekega obdobja. Hkrati pa nam nova generacija afriško ameriških avtorjev uspešno dokazuje, da je afriško ameriška književnost še kako živa in prisotna ter da je (zaenkrat) težko govoriti o njenem koncu.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Uporaba termina 'afriško ameriška' književnost brez vezaja se mi zdi ključna zaradi politične korektnosti, kot že razložim v spremni besedi antologije afriško ameriške poezije po letu 1950 z naslovom Govoreči boben (13) (Murska Sobota: Zveza kulturnih društev, 2006). Slovenski prostor še vedno zastarelo in okorelo uporablja izraz 'afro-ameriško' (iz angleške različice *Afro-American*, ki pa se v ameriškem prostoru ne uporablja že od osemdesetih let prejšnjega stoletja).

<sup>2</sup> V članku ne gre razumeti pojma »črnsko« oziroma »negro« kot termina s pejorativnim pomenom. Navsezadnje se je potrebno zavedati celotnega razvoja terminologije za temnopolte v ZDA skozi zgodovino: »Since the 1800s blacks in America have moved through myriad names and identifiers such as colored, mixed, black, mulatto, quadroon, octoroon, nigger, Negro, people of color, Afro-American and African-American, including a host of pejorative slurs. These changes in identity have happened within a person's lifetime« (Robinson). Termin »African American« je določil leta 1988 Jesse Jackson, dolgoletni politični aktivist. V kontekstu članka enačimo »Negro« književnost s književnostjo temnopoltih v okviru harlemske renesanse oziroma »The New Negro Movement« in harlemsko renesanso: »Some critics prefer to call the cultural and artistic activity the New Negro Movement because the influence extended far beyond Harlem« (Liggins Hill 773). »The New Negro« zajema predstavo nekoliko bolj urbanega temnopoltega človeka, ki je rasno ozavešen in ki želi svojo identiteto jasno ubesediti. Vsekakor pa je s sodobno rabo termina »African American« le-ta postal tudi nadpomenka za različna zgodovinska obdobja in okoliščine, ko je govor o vprašanju temnopoltih v ZDA.

<sup>3</sup> Umetniško gibanje *BAM* je ustanovil Amiri Baraka (1934 – 2014), pesnik, pisatelj, dramatik in aktivist.

<sup>4</sup> Zakoni Jima Crowa zajemajo obdobje rasne segregacije v ZDA med leti 1876 in 1965.

<sup>5</sup> Najznačilnejša specifična črnske estetike afriško ameriške poezije je izdatna raba ustnega izročila in ljudskega jezika, ki je ukoreninjen na ameriškem jugu in narečju tistega območja, kamor so bili sprva pripeljani sužnji. Posledično se avtorji pri rabi jezika zatekajo k tej tradiciji in pogosto ne upoštevajo slovničnih pravil standardnega angleškega jezika, pri čemer je poljubna uporaba velikih začetnic kot tudi interpunkcije in drugih jezikovnih prvin. Poleg tega afriško ameriški avtorji tkejo v svoje pisanje tudi elemente (kulturne) dediščine svojih prednikov, česar ne smemo zamenjevati izključno z afriško tradicijo, temveč moramo upoštevati dejstvo, da je bila hrana na ameriških tleh drugačna, da so se razvile drugačne navade in da je prišlo do modifikacije tudi v njihovi glasbi (blues, jazz, soul), ki jo avtorji prav tako vnašajo v svoje pisanje. To je le kratek oris specifik te poezije, namreč če bi te želeli natančno povzeti, bi to zahtevalo samostojen članek.

<sup>6</sup> Pri vzpostavitvi črnske feministične misli so igrale pomembno vlogo Barbara Smith (avtorica eseja »*Toward a Black Feminist Criticism*«, pravzaprav osrednjega dela tega gibanja), Barbara Christian, Audre Lorde, Alice Walker, Angela Davis in druge.

<sup>7</sup> Toni Morrison, Alice Walker, Maya Angelou, Rita Dove, Audre Lorde, Gwendolyn Brooks, Ntozake Shange, Octavia E. Butler, Terry McMillan in številne druge.

<sup>8</sup> »Oblika bluesa je zelo preprosta: običajno ima strukturo AAB, pri čemer vsaki vrstici ali misli sledi ponovitev le-te in nato odgovor...« (Palmer 42). «Po nekaterih študijah izvira omenjena tehnika klica-in-odziva ali odziva solist-zbor iz Afrike» (Kočan, *Sadness, Supersition* 43).

<sup>9</sup> Glasbeni žanr bluesa znotraj afriško ameriške poezije natančneje obdelam v članku z naslovom »Sadness, supersition and sexuality in blues poetry (42–49).

<sup>10</sup> Pri tem Hall poudarja, da gre pri danih definicijah za številne antagonizme in da je prav ta konec, o katerem govori, istočasno tudi začetek in to daje afriško ameriški poeziji neko univerzalno vrednost. »Našo nedeljeno ustvarjalno pozornost moramo dandanes posvečati raznolikosti in ne homogenosti črnske izkušnje. To ne pomeni samo upoštevanja zgodovinskih in izkustvenih razlik znotraj in med skupnostmi, regijami, državami in mesti v različnih kulturah in diasporah, temveč tudi prepoznavanja drugih vrst razlik, ki postavljajo in umeščajo pripadnike črnske skupnosti« (Hall 109). Podobna problematika omenjenih antagonizmov bo videna v nadaljevanju v primeru mlajših pesnikov, kot sta Shockleyeva in Hayes.

<sup>11</sup> Z dvojno predpono 're' v skovanki »re-re-birth« pesnica izraža nujnost nadaljevanja dejanj, ki vodijo v svobodo, saj po mnenju pesnice le-ta še ni dosežena. Beseda je tudi del naslova prve pesmi v že omenjeni zbirki: »my last modernist poem #4 (or, re-re-birth of a nation)« Odlomek iz pesmi, ki hkrati služi kot odgovor na glavno vprašanje članka, sledi v nadaljevanju članka.

<sup>12</sup> Kevin Young, Elizabeth Alexander, John Keene, Philippe Wamba, Randall Kenan, Edwidge Danticat, Hilton Als in številni drugi.

## LITERATURA

Brown, Sterling. *Southern Road*. Boston: Beacon Press, 1974.

Edwards, Erica. "The Formidable Work of the Present." *Los Angeles Review of Books*. Splet 12. 6. 2014 <<http://lareviewofbooks.org/review/the-formidable-work-of-the-present>>  
Feinstein, Sascha. *Jazz Poetry: From the 1920s to the Present*. Westport: Praeger Publishers, 1997.

Gates Jr., Henry Louis. "Talking Black: Critical Signs of the Times." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ur. Vincent B. Leitch. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2001. 2424–2432.

Griffin, Farah Jasmine. "Thirty Years of Black American Literature and Literary Studies: A Review." *Journal of Black Studies* 35.2 (2004): 165–174.

Hall, Stuart. "What Is This 'Black' in Black Popular Culture?" *Social Justice* 20.1–2 (1993): 104–11.

Hayes, Terrance. *Who are the Tribes*. Seattle: Pilot Books, 2011.

Hughes, Langston. *The Collected Poems of Langston Hughes*. New York: Random House, Inc., 1994.

Japtok, Martin. "'The Gospel of Whiteness': Whiteness in African American Literature." *Amerikastudien / American Studies* 49.4 (2004): 483–498.

Joyce, Joyce A. "The Black Canon: Reconstructing Black American Literary Criticism." Splet 12. 6. 2014 <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR/joyce.html>>

Kočan, Kristina. "Iz zvokov večne vode, od stare reke naprej." *Govoreči bobeni: Antologija afriško ameriške poezije po letu 1950*. Murska Sobota: Zveza kulturnih društev, Edicije revije Separatio, 2006. 5–16.

- Kočan, Kristina. »Sadness, Supersition and Sexuality in Blues Poetry.« *Words and Music*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 42–49.
- Liggins Hill, Patricia, ur. *Call and Response: The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.
- Michaels, Walter Benn. "Black and White." *Los Angeles Review of Books*. Splet 12. 6. 2014 <<https://lareviewofbooks.org/review/black-and-white>>
- Nielsen, Aldon Lynn. "Wasness." *Los Angeles Review of Books*. Splet 12. 6. 2014 <<https://lareviewofbooks.org/review/wasness>>
- Pace, Barbara G. "The Textbook Canon: Genre, Gender, and Race in US Literature Anthologies." *The English Journal*. 81.5 (1992): 33–38.
- Palmer, Robert. *Deep Blues: A Musical and Cultural History of the Mississippi Delta*. New York: Penguin Books, 1981.
- Robinson, Desi K. "Nigger, Negro, Black, African American." *Ricenpeas.com*. Splet 17. 5. 2014 <<http://www.ricenpeas.com/docs/nigger.html>>
- Shockley, Evie. *The New Black*. Middletown, CT: Wesleyen University Press, 2011.
- Štuhec, Miran. "Esej in književnost v drugi polovici dvajsetega stoletja." *Slavistična revija*. 3 (2003): 301–315.
- Tracy, Steven C. *Langston Hughes and the Blues*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2001.
- Warren, Kenneth W. "Does African-American Literature Exist?" *The Chronicle of Higher Education*. Splet 13. 6. 2014 <<http://chronicle.com/article/Does-African-American/126483/>>
- Warren, Kenneth W. *What was African American Literature?* Cambridge: Harvard University Press, 2011.

## (A)historical Perspectives on African American Literature

Keywords: literature and society / African American literature / African American poetry / cultural valorization / literary canon / (a)historical perspective / Warren, Kenneth W.

Cultural valorization of African American literature has always been problematic because of political and socio-cultural issues. Nevertheless, it is arguable that the wide acceptance of the American New Criticism before and after 1945 additionally contributed to the exclusion of African American literature from the American canon. The paper focuses, however, on African American poetry and discusses the inapplicability of Cleanth Brooks's and Robert Penn Warren's literary theory, which ignores historical context, neglects writings by minorities as well as the voiceless and moreover, fails to assign any meaning to the political, social, and cultural background of a text. However, African American literature has been the most successful minority literature at infiltrating the mainstream

canon, as well as at asserting an independent canon with a concomitant body of literary criticism. African American Criticism has struggled to negotiate the parameters between textual and sociological, political, ideological and cultural meanings. The paper also raises the question of African American poetry being an (a)historical entity and challenges the daring claim by Kenneth W. Warren that African American literature ended with desegregation. The attempt of the paper is to affirm the abiding vitality of African American literature considering it as an ahistorical category.

April 2015

# Recepcija slovenskih prevodov kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja v 19. in 20. stoletju

Simon Zupan

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor  
simon.zupan@um.si

*Prispevek obravnava prevode kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja v slovenskem prostoru. Ti so pred prvo svetovno vojno zgolj sporadični in odziv nanje je šibek. Med svetovnima vojnama začne število prevodov in kritičnih odzivov nanje naraščati in doseže vrhunec z izidom Zlatega hrošča ter Krokarja in Ukradenega Poeja. Ob koncu 20. stoletja novih prevodov skoraj ni več.*

Ključne besede: ameriška književnost / kratka proza / Poe, Edgar Allan / prevajanje / prevodi v slovenščino / literarna recepcija / Udovič, Jože / Bartol, Vladimir

## Uvod

Edgar Allan Poe (1809–1849) sodi med avtorje, za katere velja rek *Nemo propheta in patria*: medtem ko v njegovem matičnem literarnem sistemu, Združenih državah Amerike, nekateri po več kot stoletju in pol še vedno dvomijo o kakovosti njegovih del, le-ta drugod doživljajo velik uspeh.<sup>1</sup> Na to med drugim kaže število prevodov v druge jezike, priljubljenost pri bralcih po vsem svetu in tudi Poejev vpliv na nekatere literarne tokove, še posebej simbolizem. V Evropi je ključno vlogo pri recepciji Poeja v zgodnjem obdobju odigral njegov sodobnik Charles Baudelaire (1821–1867), ki je v njem odkril »svojega brata«. S kakovostnimi prevodi v francoščino je oskrbel velik del Poejevega opusa in napisal več biografskih in poetoloških spisov, ki so v 19. stoletju pripomogli k priljubljenosti Poejevih del ne le v Franciji, temveč tudi drugod po Evropi.<sup>2</sup> Do začetka 20. stoletja je bil tako Poe prisoten praktično v vseh evropskih državah. Kot kanonski avtor je postal tudi predmet številnih študij in raziskav. O njihovem obsegu zgovorno pričajo besede urednice zbornika *Poe Abroad* (Poe na tujem) ki je poskusila na enem mestu celovito predstaviti recepcijo Poeja po svetu in ugotovila, da bi za kaj takega namesto 400 strani, ki ji jih je odobrila založba, potrebovala vsaj desetkrat več prostora (Vines, »Introduction« 1–2).

Zanimivo pa je, da v slovenskem prostoru<sup>3</sup> Poe še ni bil celovito obravnavan. To posebej preseneča v primeru njegovih kratkih zgodb, saj so te s kratkimi prekinitvami med slovenskimi bralci prisotne že več kot 140 let.<sup>4</sup> A to še ni vse. Raziskava je pokazala, da prevode njegovih del že več kot stoletje spremljajo kritiške in druge literarnoteoretske refleksije, ki potrjujejo, da je njegova proza integralen del slovenske prevodne literature.

## Obdobje pred prvo svetovno vojno

Težko je ugotoviti, kdaj natančno so se slovenski bralci prvič srečali s Poejevimi kratkimi zgodbami.<sup>5</sup> Znano pa je, da so se te v Evropi pojavile razmeroma zgodaj, še za časa Poejevega življenja. Ker so v 19. stoletju slovenski študenti in uradniki živeli v različnih delih habsburške monarhije, med drugim na Dunaju in v Pragi, obstaja možnost, da so se slovenski bralci prvič – seveda v drugih jezikih – z njimi srečali skoraj sočasno z drugimi Evropejci, še posebej, ker je bil, denimo, sploh prvi nemški prevod objavljen v časopisu, ki je izhajal v Pragi (Göske 577). Ob tem velja omeniti, da Univerzitetna knjižnica Maribor hrani originalen izvod Poejevih zbranih del v angleščini iz leta 1855 (*The Works*). Čeprav podatkov o njihovih prvotnih lastnikih in izvoru ni, odpirajo možnost, da so (sicer redki) slovenski bralci Poeja brali v izvorniku že zelo zgodaj.

Če je natančen čas prvih stikov slovenskih bralcev s Poejevimi zgodbami težko ugotoviti, pa je zagotovo, da se je to zgodilo najkasneje novembra leta 1872, ko je goriški časnik *Soča* objavil zgodbo »Amerikanca Edgarja Alena Puja« z naslovom »Črni maček« (Pu). Prevod, ki je v podlistku izšel v dveh delih, je pripravil Leopold Gorenjec. Marco Jarc, ki je raziskoval okoliščine nastanka »Črnega mačka«, je ugotovil, da je bil Gorenjec član skupine na ljubljanskem semenišču, ki je prevajala besedila iz slovanskih jezikov. Prav zato domneva, da je prvi slovenski prevod nastal posredno, ne na podlagi izvirne angleške predloge. Ker se v besedilu pojavljajo srbizmi, dopušča možnost, da se je Gorenjec oprl na srbski prevod, čeprav ni zanesljivo, da je bil ta objavljen pred Gorenjčevim. Bolj verjetno se zdi, da je nastal na podlagi nemške predloge (Jarc 221). Prav zato je tudi težko ugotoviti, ali je bil Gorenjec tisti, ki je priredil in skrajšal Poejevo »pripovedko«, kot jo je označil, saj se ta precej razlikuje od izvornika. Z današnjega vidika prevod zveni arhaično, jezik pa je blizu pogovornemu, kar ne preseneča, saj je za prevode v Soči iz tega obdobja značilno, da so bili »poljudnega značaja in [...] namenjeni zabavi in razvedrilu« (Jarc 119). Kljub temu pa ima prevod določeno simbolno vrednost, saj je šel z njim slovenski literarni prostor v korak z večino drugih evropskih narodov

pri sprejemanju Poeja, nekatere, kot sta hrvaški (Bašić 307) ali estonski (Aunin 28), pa je celo prehitel.

Jarc v svojem prispevku še ugotavlja, da je po »Črnem mačku« do naslednjega prevoda minilo trideset let (220). Kot je pokazala naša raziskava, to ne drži, saj sta bila do konca 19. stoletja v slovenskem prostoru objavljeni še vsaj dve Poejevi zgodbi. Tako je leta 1884 najprej časnik *Slovenski narod* objavil zgodbo »Živ pokopan«, 12 let kasneje pa je tržaška *Edinost* objavila še zgodbo »Resnica o smrti gospoda Valdemarja«. Obe zgodbi sta zanimivi s prevajalskega stališča. Pri prvem je ob besedilu navedeno, da ga je »prosto poslovenil J. Lipnik«, kar v praksi pomeni, da so zanj značilni številni izpusti in je besedilo bolj poljudna priredba kot prevod izvirnika. Ni sicer znano, katero predlogo je prevajalec uporabljal. Drugačen primer je prevod iz *Edinosti*, saj je prevajalec, ki se je podpisal z začetnicama »I. P.«, izrecno navedel, da je besedilo v slovenščino prevedel iz češčine, kar zaradi razmeroma močnih stikov s češko kulturo znotraj habsburške monarhije ne preseneča, še posebej, ker je bil Poe med Čehi zelo priljubljen in so bili še posebej prevodi njegove proze že od začetka kakovostni (Arbeit 97). V nasprotju s predhodnima dvema je bil to tudi prvi integralni slovenski prevod katere od Poejevih zgodb. Po prelomu stoletja so se novi prevodi začeli pojavljati še pogosteje in nakazali počasno, a vztrajno naraščanje zanimanja za Poeja pri urednikih in bralcih. Tako sta bila v razmiku treh let (1901 in 1904) objavljena dva različna prevoda iste zgodbe (Poe, »Izdajalsko srce«; »Srce ga je izdalo«), ki jima je v naslednjih desetih letih v vse krajših intervalih sledilo še deset prevodov drugih zgodb. Do začetka prve svetovne vojne, med katero ponovno pride do popolne cezure pri objavi njegovih del, je tako skupaj v slovenskem prevodu izšlo vsaj 13 različnih Poejevih zgodb.

Skupna značilnost vseh zgodnjih prevodov je, da so izhajali v kulturno-literarnih rubrikah dnevnih časopisov in revij, namenjenih širokemu krogu bralcev. Zaradi poljudnega značaja so bili po jezikovno-slogovni plati z današnjega stališča na razmeroma nizki kakovostni ravni.<sup>6</sup> Vendarle pa po drugi strani ne gre zanemariti, da so objave v osrednjih časnikih, kot sta bila *Slovenski narod* in *Slovenec*, dosegle širok krog bralcev, kar je v slovenskem prostoru nedvomno pripomoglo k prepoznavnosti Poeja kot literarne figure.

Tej tezi v prid govorijo tudi splošni prispevki o (ameriški) kulturi in književnosti iz tega obdobja, v katerih se je Poejevo ime pojavljalo vse pogosteje. Čeprav so omenjeni poljudni zapisi s stališča znanstvene literarne vede obrobne značaja, so zanimivi kot vir informacij o tedanji občji percepciji Poeja v slovenskem prostoru. Izkaže se, da je bila ta praktično enaka kot drugod po Evropi: Poe je veljal za zelo nadarjenega pisatelja,

nerazumljenega genija, ki pa mu življenje ni prizanašalo in so ga zaznamovali revščina, pomanjkanje in težave z alkoholom. Prav zato so pisci Poeja pogosto pomilovali. Značilen primer je najstarejši znani prispevek o Poeju iz leta 1892, ki je bil pod naslovom »Blaznost in ženijalnost«<sup>7</sup> objavljen v *Slovenskem narodu*. V njem je anonimni avtor pozornost namenil tanki meji med genialnostjo in blaznostjo ter težavam z alkoholom, ki se po njegovem mnenju še posebej močno kažejo pri znanih umetnikih, pisateljih, filozofih in vojskovodjah. Tako izpostavi Aleksandra Velikega ter Cezarja in doda, da »[a]lko smemo Horacu verjeti, neso ni Sokrates, ni Seneka, ni Cato najtreznejše živeli«. O Poeju zapiše: »Ameriški najboljši pisatelj Poë (sic) je padel v pijanosti v jarek in od tam so ga prenesli v bolnico, kjer je umrl. Vzgledov za to nesrečno strast ženijev imamo torej v izobilju« (»Blaznost« 1). Razlogi za oznako »ženij« so ostali sicer v drugem planu. Podoben ton je mogoče zaznati tudi v prispevku, objavljenem ob stoletnici Poejevega rojstva v reviji *Mentor* (»Stoletnica«). Tudi tu je avtor uvodoma poudaril Poejevo »skrajno bedo« in »udinjanje pijači«. Se pa prispevek od prvega vendarle loči po tem, da je v njem prvič podana tudi kratka oznaka Poejevega literarnega ustvarjanja. Kot je avtor prispevka priznal, ta sicer ni temeljila na njegovem lastnem branju njegovih del, temveč mnenju neznanega francoskega kritika, ki je Poeja uvrstil »med Platona in Shakespeara«. Gre za značilen primer prenašanja kritičkih pogledov iz tujih logov v slovenski prostor. V skladu s prevladujočo afirmativno kritiko je bil avtor v nadaljevanju kritičen do mačehovskega odnosa do Poeja v ZDA, »ki je svetu dala pesnika, s katerim sama ni vedela, kaj začeti«. K temu je dodal, da je Poe združil romantiko in realizem in s tem »potegnil za seboj svetovno slovstvo v moderno strujo«, in ugotavljal, da so tudi kriminalni romani »deca Poeove Muze« (»Stoletnica« 117).

## Obdobje med svetovnima vojnama

Prekinitvi so po prvi svetovni vojni sledile pogostejše objave Poejeve proze v slovenskem prostoru, tako da je bila do začetka druge svetovne vojne v slovenskem prevodu dosegljiva že dobra tretjina (približno 25) od skupaj okrog sedemdesetih Poejevih kratkih zgodb. Pri tem je zanimivo, do je šlo pogosto za objave novih prevodov istih zgodb. V tem okviru izstopa »Izdajalsko srce« (v izvirniku »The Tell-Tale Heart«), ki je do začetka druge svetovne vojne doživelo kar devet objav pod petimi različnimi naslovi; nekaj podobnega velja za zgodbo »Maska rdeče smrti« (v izvirniku »The Masque of the Red Death«), ki je v istem obdobju doživela kar šest različnih prevodov. To kaže, da so bile najbolj priljubljene Poejeve kratke



zgodbe iz žanra grozljivih in fantastičnih pripovedi, kar je sicer veljalo tudi za nekatere druge države (prim. Motten 48). Tudi kakovost prevodov se izboljša. Če so bile za zgodnje obdobje značilne predvsem priredbe in prevodi s številnimi izpusti delov besedil, v 20-ih in 30-ih letih prevodi praviloma postanejo integralni. Tudi imena prevajalcev so navedena pogosteje. Velja izpostaviti, da so v tem obdobju prevodi tudi po navedbah prevajalcev prvič nastajali na podlagi angleških izvirnikov (prim. Poe, »V Maelströmu«; »Senca«).

Medvojno obdobje predstavlja prelomnico tudi z vidika knjižne izdaje Poejevih kratkih zgodb, saj izideta kar dve: najprej *Šest angleških povesti* leta 1922 v Mariboru (Poe, Irving in Dickens) in nato še *Zgodbe groze* pri založbi Evalit v Ljubljani (1935). Zgodbe v prvi je izbral in prevedel Jan Baukart. Kot razkrije že naslov, v knjigi niso bile zbrane samo Poejeve, temveč zgodbe treh različnih avtorjev: tri Washingtona Irvinga, ena Charlesa Dickensa in dve Poeja. Izbor kaže, da je prevajalec v izboru upošteval obdobje njihovega nastanka (19. stoletje), kanonični status vseh treh avtorjev, njihovo anglosaško provenienco, predvsem pa žanrske značilnosti izbranih pripovedi: elemente nenavadnega, fantastičnega in grozljivega, ki jim v celoti ustrezata tudi izbrani Poejevi zgodbi »Maska rdeče smrti« in »Srce-izdajica«. Sloves Poeja kot avtorja tovrstnih pripovedi so dodatno utrdile *Zgodbe groze*, saj je prevajalec Boris Rihtaršič med petimi izbral kar štiri iz istega žanra (»Slučaj Waldemar«, »Doživljaj v Mrzlih gorah«, »Vodnjak in nihalo« ter »Črna mačka«); edina izjema je »Zlati hrošč«, zgodba z nastavki detektivske pripovedi oz. logičnega sklepanja. O »klasičnosti« Baukartovega in Rihtaršičevega izbora v tem obdobju govori tudi podatek, da so bile vse zgodbe iz njunega izbora pred tem že objavljene v slovenskem prevodu.

Obe knjigi sta bili opremljeni tudi s kratko spremno besedo, ki sta jo prispevala prevajalca. Baukart je v »Predgovoru« najprej na kratko predstavil vse tri avtorje, njihovo življenje in delo. Tudi on je menil, da je bil Poe »brezdvomno ženij« in »precej silnejši« od Washingtona Irvinga, hkrati pa »strasten in nestalen«. Na kratko je označil Poejevo prozo, pri čemer se ni omejil le na izbrani zgodbi, temveč na njegov celoten opus. Po njegovem prepričanju je Poe avtor, ki »rad grabi za izrecno romantičnimi snovmi ter jih obdeluje z nebrzdano fantazijo in neusmiljeno realitiko, ki se mestoma stopnjuje v pretresujočo grozovitost« (Baukart neoš.). Velja omeniti, da se je Baukart kot prvi v slovenskem prostoru dotaknil tudi Poejevega literarnega sloga, ki sicer velja za eno najprepoznavnejših sestavin njegovega pisanja (prim. Hustis; Obuchowski). Ocenil je, da ga »diči blesteč, mestoma patetičen slog, povsod primeren snovi sami in nameravanemu učinku« (Baukart neoš.). Svojih ugotovitev sicer ni natančneje utemeljil, prav

tako ne izbora zgodb ali morebitnih prevajalskih vprašanj. Tudi Rihtaršič je spremno besedo zastavil podobno. Na dveh straneh je navedel nekaj osnovnih podatkov o Poejevem življenju in težavah s krušnim očetom, ki so bile posledica Poejeve »boemske nature«. V nadaljevanju je tudi on podčrtal Poejevo »dedno obremenjenost z alkoholizmom« in pomanjkanje razumevanja pri sodobnikih. Tako kot pred njim že Baukart pa se je izognil utemeljevanju svojega izbora oziroma literarnim oznakam izbranih del in to raje »prepusti čitatelju«. Vseeno pa je Poeju priznal »mojstrski slog in napetost, ki poživlja vsako zgodbo od prve besede do poslednje« (Rihtaršič 5). Njegova afiniteta do Poeja se kaže tudi v sklepni ugotovitvi, kjer ga označi celo za »najpomembnejšega pisatelja, kar jih je dal doslej Novi svet« (6).

Izid knjig tudi v tedanjem časopisu ni ostal povsem neopažen, saj so jih pospremila tri kratka književna poročila: dve o *Šestih angleških povestih* in eno o *Zgodbah groze*. Ne preseneča, da so bili vsi zapisi afirmativni in so pozdravili izid novih knjig. V *Slovenskem narodu* je anonimni poročevalec pohvalil Baukartov izbor zgodb in optimistično napovedal, da so »povesti [...] zelo mične in si bodo gotovo pridobile široki krog čitateljev« (»Šest angleških povesti a« 2). »Masko rdeče smrti« je označil za »biser ameriške pripovedne umetnosti« (2). V drugem, nekoliko daljšem zapisu, je anonimni poročevalec ocenil posamezne zgodbe in knjigo v celoti. Med prvimi v tem obdobju je kritik zastavil v širšem kontekstu slovenske prevodne književnosti, za katero ugotavlja, da je v slabem položaju, saj je neprevedenih še vrsta klasičnih in modernih avtorjev. Mednje uvrsti tudi »bizarnega Poeja«, ki je znan:

le ozkemu krogu slovenskih čitateljev, dasi bi nekateri njegovi romani naježili lase tudi povprečnemu čitatelju, pa ne s svojimi pošastnimi prizori kakor ceneni nemški romani, marveč predvsem s silo umetniškega izražanja in po pisateljevem drznem poseganju za najtanjšimi skrivnostmi duše (»Šest angleških povesti b« 2).

Čeprav se ob laskanju Poejevim »romanom« zastavlja vprašanje, kako dobro je poročevalec sploh poznal njegova dela, saj je znano, da je Poe objavil le enega (*Pripoved Arthurja Gordona Pyma*, ki je v slovenskem prevodu izšel leta 1972), je bil očitno navdušen nad objavljenima zgodbama. Izpostavi »Masko rdeče smrti«, ki je »prava Poeovska povest« in izraža »vso avtorjevo ljubezen do fantastičnih, grozovitih in v svoji grozi krasnih motivov« (2). Poročevalec se je ob tem kot prvi v slovenskem prostoru dotaknil problematike prevajanja Poejevih del v slovenščino, vendar je njegovo razmišljanje tako zavito v poetične prisposodbe, da bralec težko ugotovi, kaj natanko je imel v mislih. O prevajalcu tako zapiše, da je »ohranil to povest v vsem njenem prelestnem, kakor nočne ptice v praznem

prostoru odmevajočem jeziku« (2). Nekoliko bolj razumljiva je njegova oznaka prevajalčevih slogovnih rešitev, saj pravi, da je »prevod skrbno opiljen in stilistično zrel« in da Baukartu »jezik [...] teče gladko in fino; ni nikjer banalen in nikdar v zadregi za točno odrezan in lepo zvence izraz« (2); nadaljevanje je sicer nekoliko protislovno, saj kljub pohvalam zapiše, da pa ne želi ocenjevati kakovosti prevoda, ker bodo o »literarni vrednosti Baukartovih prevodov [...] lahko sodili oni, ki poznajo angleške izvornike« (2). Na podobno dober odziv so naletele tudi *Zgodbe groze*. V časniku *Jutro* (»Edgar Allan Poe v slovenskem« 7) so v kratkem prispevku predstavili vsebino knjige in ob tem pohvalili izbor zgodb iz »dokaj obsežnega dela enega najoriginalnejših pisateljev svetovne literature« (7). Anonimni poročevalec je svojo pozitivno oceno izbora utemeljil z oceno, da zgodbe »niso samo izpolnjene s pravo poeovsko grozo, s slutnjo o pričujočnosti nečesa nadčloveškega v zapetljajih človeške usode, marveč takisto označujejo Poeov svojski slog, ki je ves živčen in v vsem prilagojen pisateljevi vidoviti domišljiji« (7). Ob pohvalah na račun vsebine in Poejevega sloga pa se tudi to poročilo sklene s kritično pripombo, saj ugotavlja, da je Poe v slovenski prevodni literaturi premalo zastopan (7). Kot je sicer značilno za časopišne ocene in predstavitve prevodov v slovenskem prostoru (Stanovnik 95), poročilo pri tem sicer ne omenja prevajalca kot sekundarnega avtorja.

Čeprav pred drugo svetovno vojno z izjemo zgodbe »Padec v Maelström«, ki jo je v integralni – čeprav zaradi opuščanja znanih Poejevih dolgih pomišljajev slogovno nekoliko spremenjeni – obliki prevedel France Bevk in jo leta 1930 vključil v zbirko kratke proze *Živi mrlič in drugi spisi*, novih knjižnih objav ni bilo, pa se je Poejevo ime še naprej pojavljalo v splošnih prispevkih o zgodovinskih in literarnih osebnostih, namenjenih predvsem splošnemu bralstvu. Tako se je časnik *Slovenec* leta 1929 ponovno ukvarjal s tanko črto med genialnostjo in norostjo in ugotavljal, da je bil »Byron kruljav, Darwin živčno bolan, Francis Thompson jetičen«, Poe pa »napol blazen« (»Telesne napake« 6). Ob tovrstnih zapisih, ki razkrivajo fascinacijo z domnevno ekscentričnimi lastnostmi Poeja, pa so bralci občasno lahko prebrali tudi kritiko njegovih književnih del. *Slovenec* je tako istega leta poročal o prispevku, objavljenem v časopisu *Frankefurter Zeitung*, v katerem se Waldemar Keller »peča [...] z nesmiselnostmi, ki jih je napisal Poe v svoji knjigi 'Pustolovstva Gordona Pyma' o dogodkih na morju« (»Edgar Allan Poe in morski volkovi« 8). Keller, nekoč tudi sam pomorščak, je namreč »dokazal«, da je omenjeni Poejev roman poln netočnosti in izmišljotin; kot se izkaže, predvsem zato, ker ga je namesto kot fikcijo bral kot dokumentarni potopisni zapis. Tako je Keller problematiziral prizor v romanu, v katerem sredi viharja velik val ladjo potisne pod gladino, da nad njo plava morski pes, in kategorično zavrnil Poeja:

To je že tehnično nemogoče. Razen tega pa se morski volk ne pokaže na površju razen ob lepem vremenu, če je morje gladko; če je burno, se žival drži dna. V romanu divja silen vihar. Rad bi poznal pomorščaka, ki je ob velikem viharju kdaj videl morskega psa. Potem pade mrlič čez krov in sedaj je takoj osem morskih volkov skupaj, »ki so z groznim, na miljo daleč slišnim hrustanjem požrli plen« (8).

Keller je bralcem še razložil, da je tudi sam metal kosti morskim psom, »toda čuti ni bilo niti sledi kakega hrustanja, dasi je bilo vse tiho in so bile živali tik ob ladji« (8). V nadaljevanju pa se je predvsem obregnil ob Poejevo znanje geografije, saj v romanu ladja pristane na Kerguelenovih otokih, kar po Kellerjevem mnenju ni možno, saj se ti nahajajo južno od 50. vzporednika. Svoj zapis o Poeju tako sklene z ugotovitvijo, da je Poe »dobil tako naknadno v pomorstvu, naravoslovju in zemljepisju – nezadostno« (8)!

Posebej zanimivo je, da so slovenski časopisi v svojih prispevkih bralce večkrat seznanjali s knjigami o Poeju, objavljenimi v tujini. Ne preseneča, da so poročali izključno o takih, ki so ohranjale in utrjevale podobo Poeja kot tragične figure in nerazumljenega umetnika. *Slovenec* je tako leta 1928 poročal o monografiji Mary Philips o »velikanskem ameriškem avtorju«, ki »hoče biti obramba pisatelja kot človeka« (»Edgar Poe« 7). V prispevku je posebej poudarjeno, da je knjiga rezultat petnajstletnega »intenzivnega studija«, na podlagi katerega avtorica ovrže »trditev, da je bil pisatelj pijanec [...] z množico dokazov ter pokaže, da je vse, kar se mu v tem oziru očita, neresnično« (7). Skoraj mučeniška podoba Poeja, ki jo je ustvaril Baudelaire in je bila razširjena po vsej Evropi,<sup>8</sup> izrazito zaznamuje tudi recenzijo knjige *Preganjanje E. A. Poea*, ki jo je leta 1933 za revijo *Ljubljanski zvon* napisal Nikolaj Preobraženski in v kateri je Baudelaire tudi izrecno omenjen. Preobraženski Američane označi za »tope filistejce«, ki so Poeja dolgo obravnavali kot »prismojenega zločinskega postopača«, in okrca ameriško »hinavsko javno moralo«. Posebej izpostavi zloglasnega skrbnika Poejeve literarne dediščine in avtorja apokrifnega Poejevega življenjepisa Rufusa Griswolda, ki je iz zavisti precej izkrivil njegovo podobo. Značilni baudelaireovski toni se pri Preobraženskem kažejo v čustvenem prikazovanju krivic, storjenih Poeju po njegovi smrti, saj denimo zapiše, da so raziskovalci šele kasneje ugotovili vso »žalostno sliko zlobne nestrpnosti, ki ni obmolnila niti pred grobom svoje žrtve (252). Še bolj melodramatičen je zaključek recenzije, v katerem opiše Poejevo smrt: »Razločno in tiho je rekel usmiljenki ob petih zjutraj dne 7. novembra 1849 v zadnjem trenutku pred smrtjo: 'Gospod bo prišel na pomoč moji duši!'« (254).

Močan vpliv Baudelaira se kaže tudi v eseju s preprostim naslovom »Edgar Allan Poe«, ki ga je v prvi polovici tridesetih let v literarni reviji *Modra ptica* na sedmih gosto tipkanih straneh objavil Vladimir Bartol. Gre za najbolj poglobljeno izvirno slovensko refleksijo o Poeju iz tega

obdobja. Bartol, tudi sam uveljavljen prozaist, je gojil osebno afiniteto do Poeja, ki se kaže tako v njegovih slovenskih prevodih Poeja in v njegovem lastnem ustvarjanju.<sup>9</sup> Tako je nek kritik že ob izidu Bartolove zbirke kratke proze *Al Araf* ugotavljal, da se »včasih zazdi, da bi mogel pisati podobno prozo E. A. Poe, če bi bil dandanes med nami; prozo, ki so ji pojavi vsakdanjega življenja snov za razglabljanje tajnostnega ozadja in podtalnih korenin« (»Vladimir Bartol« 7). Bartol je v eseju uvodoma orisal Poejevo življenje, v katerem slovenskim bralcem ni predstavil novih podatkov, je pa z njim utrdil baudelairovsko podobo Poeja. To se denimo kaže v poudarjanju Poejevih dosežkov kot urednika revije *The Southern Literary Messenger* in hkratnem čustvenem obračunu z očitki, da je Poe zapostavljal ženo Virginijo in ji bil nezvest. Bartol jih namreč odločno zavrne z besedami, da je Poe Virginijo »ljubil z brezprimerno nežnostjo in jo tudi po njeni smrti ekstatično oboževal. Ta obupna žalostna ljubezen nima po svoji pretresljivosti zlepa primere v zgodovini« (Bartol 43). Podobno kot Preobraženski je bil Bartol zelo kritičen do Rufusa Griswolda, o katerem zapiše celo: »Zelo duhovit je moral biti mož, ki je dejal, da si Satana najlažje predstavlja v podobi asketa ali puritanca« (44). Očita mu, da je Poeja ameriški javnosti predstavil kot »notoričnega pijanca in razuzdanca, mučitelja svoje žene«, hkrati pa s pretkanim hvaljenjem in grajanjem njegovih del znižal vrednost Poejevih del in iz njega napravil »povprečen talent«, ki je bil »za dobo petnajstih let popolnoma brnjen iz ameriške literature« (44). Vse razsežnosti Bartolove osebne afinitete do Poeja pa se kažejo v primerjavi, s katero sklene opis njegovega življenja: »Brezupna hrabrost v življenju tega človeka se da primerjati morda samo še z brezupno hrabrostjo Hamleta v boju zoper podlost okolice, ki ga je obkrožala« (45).

Bolj kot biografija je pomemben Bartolov kritiški prerez Poejevega opusa, tako poezije, proze kot njegovih poetoloških spisov, ki potrjuje njegovo navdušenje nad njegovim ustvarjanjem. Prva značilnost, ki jo izpostavi, je hermetičnost Poejevih del. Bartol ugotavlja, da »[b]esede razumeš, tudi smisel, vendar čutiš, da tiči še nekaj za stvarjo« (45). Ključnega pomena zanj je Poejeva formalna dovršenost, zaradi katere ga celo postavi ob bok Shakespearu:

Organična dodelanost njegovih stvaritev, prav tako pesmi kakor proze, je tolikšna, da se pogostoma z izpadom enega samega stavka mora porušiti cela zgradba (primerjaj samo zgodbo »Izdajalsko srce«). Ne poznam v svetovni literaturi avtorja, razen morda Shakespearja, čigar celotno delo, pesmi, proza, kritika, eseji, bi bili vseskozi formalno tako dovršeni (45).

Oceni, da je bil Poe v svojem ustvarjanju precej pred svojim časom. Prav v tem vidi razlog za zadržanost sodobnih kritikov do Poeja, pred-

vsem tistih, ki so ga ocenjevali skozi prizmo »oficijelne beletrije«, ki se je po njegovem mnenju »zabarikadirala za vrata prejšnjih stoletij« (48). Težavo vidi predvsem v zatiskanju oči pred dejstvom, da je svet vstopil v tehnološko dobo, Poe pa je bil prvi, ki je to napovedal: »Prvi in do danes nedoseženi in najgenialnejši glasnik te dobe znanosti, tehnike in velikih izumov je v literaturi E. A. Poe« (46). Svoje razmišljanje o modernosti Poejeve poetike predstavi tudi na primeru zgodbe »Ukradeno pismo«. Kot pravi, je na podlagi omenjene zgodbe mogoče videti razliko med Poejem in tradicionalno epsko pripovedjo. Medtem ko je bil temelj slednje »zaporednost dogodkov, ki jo določa samo logična nujnost, izvirajoča iz spočetka nastavljene situacije in prikazovanih značajev«, Poe zgodbo zasnuje na določenem problemu, ki ga je treba rešiti (47). Pri tem so za zgodbo ključnega pomeni trije temeljni elementi: na začetku zastavljen problem, oseba ali bitje, ki ga bo rešilo, in nazadnje še metoda rešitve problema. Prav analiza je ključnega pomena, saj po njej kliče tudi sodobna doba znanosti in tehnike, v kateri zaradi silovitega razvoja »[n]ihče nima več povsem jasnega pregleda niti čez stvari človeka, niti čez one celotnega življenjskega in svetovnega sestava«, povrh vsega pa se »blazen razvoj [...] še ni ustavil« (48). Bartol prav zaradi tega Poeja postavi ob bok dvema svojima znamenitima sodobnikoma, Freudu in Einsteinu, ki sta vsak na svoj način počela enako kot pred njima že Poe:

Eno sredstvo je, prodreti v kaos, razmakniti stene, dvigniti strop znanja, ki obupno pritiska na možgane sodobnega človeka: *analiza*. Freud in Einstein, vsak s svoje strani, skušata razsvetliti z njeno pomočjo temo, v kateri danes tava zmedeni smrtnik. Poeova velika zasluga je, da je z genialno bistrovidnostjo podal temelje, na katerih se lahko zgradi literatura kot duševni obraz tega grandioznega in preletnega stoletja (48).

Bartol je s svojo razpravo postavil nov mejnik v slovenskih odzivih na Poejeva dela. V nasprotju z večino predhodnih, pretežno poljudnih zapisov, ki so bolj ali manj le povzemali splošne značilnosti njegovih del po uveljavljenih tujih kritikih ali se posvečali Poejevemu življenju, Bartolov esej predstavlja prvo poglobljeno in izvirno literarnovedno refleksijo o Poeju v tem prostoru, ki je do konca druge svetovne vojne ni nihče presegel. O pomenu in odmevnosti Bartolovega eseya govori tudi dejstvo, da je bilo njegov vpliv zaznati tudi v kritiških razpravah o Poeju, objavljenih dve ali celo tri desetletja kasneje.

## Obdobje po drugi svetovni vojni

Med drugo svetovno vojno je, podobno kot med prvo, prišlo do prekinitve pri objavljanju Poejevih del in prispevkov o njem. Ti se ponovno začnejo pojavljati po koncu vojne, še posebej v petdesetih in šestdesetih letih, ko so časopisi in revije objavili najmanj petnajst zgodb. Zanimivo je, da so uredniki in prevajalci še naprej izbirali zgodbe, ki so bile pred tem že prevedene in objavljene; v slovenskem prevodu je bilo tako več kot polovica Poejevih kratkih zgodb še naprej nedosegljivih in neznanih. So pa po drugi strani nekatere njegove zgodbe vsaj glede na število objav postale za slovenske razmere toliko bolj priljubljene. »Črni maček« je tako obstajal v najmanj sedmih različnih prevodnih različicah, »Izdajalsko srce« pa kar v štirinajstih! Obe sta v slovenskem prostoru tako postali del »železnega« repertoarja Poejevih del.

»Črni maček« kot prva Poejeva kratka zgodba, prevedena v slovenščino, je dober primer zagat, s katerimi so se soočali prevajalci, v tem primeru pri prevajanju njenega naslova. Ta se v izvirniku glasi »The Black Cat« in je problematičen zaradi nedoločnosti oz. dvoumnosti glede spola živali, ob pripovedovalcu glavne protagonistke zgodbe, saj je zadevno samostalniško frazo v slovenščino semantično mogoče prevesti bodisi kot »črna mačka« bodisi kot »črni maček«. Iz zgodbe v izvirniku je sicer mogoče sklepati, da gre za mačka, torej žival moškega spola, saj mu je ime Pluton (angl. *Pluto*), po (moškem) bogu podzemlja v antični mitologiji. Iz te predpostavke sta v svojih prevodih izhajala Leopold Gorenjec (1872) in Branimir Kozinc (Poe 1959), ki sta zgodbi v slovenščini dala naslov »Črni maček«. So se pa prevajalci v petih drugih primerih<sup>10</sup> odločili za naslov »Črna mačka«, med njimi tudi Jože Udovič, čigar prevodi so vsebinsko, jezikovno in slogovno najbolj dovršeni. Čeprav se zdi rešitev »črna mačka« na prvi pogled že zaradi imena Pluton problematična, pa po drugi strani tudi zanjo obstajajo dobri razlogi. Prvi je, da je v slovenskem jezikovnem in kulturnem prostoru ženska slovnična oblika, tj. »mačka«, privzet izraz za »domačo žival, ki lovi miši« (SSKJ). Drugi je, da spol živali v izvirni zgodbi ne igra bistvene vloge in tozadevni prevodni premik ne predstavlja radikalnega posega v pripoved. Poe v zgodbi mačke ni izbral po naključju, saj se je zavedal, da pogosto simbolizira zlo in hudiča (Di Simplicio 174) ali pa se v vanje preobrazijo čarovnice (Piacentino 160), vendar pa te tudi v anglosaškem prostoru niso vezane na spol živali. Prav s tem je verjetno povezan tudi tretji razlog, saj velja nekaj podobnega tudi za slovensko ljudsko verovanje, kjer se kot privzeta uporablja ženska oblika (npr. »črna mačka mi je prekrižala pot«, SSKJ), pri čemer ta v prvi vrsti denotira mačko kot živalsko vrsto in ne toliko njenega biološkega spola.<sup>11</sup>

Nedvomno je k priljubljenosti kratkih zgodb pri urednikih pripomogel tudi njihov obseg, saj so se v časopisih in revijah praviloma objavljala krajša besedila. Izjema, ki to potrjuje, je »Ukradeno pismo«, objavljeno leta 1965 v *Ljubljanskem dnevniku*, ki je bilo skrajšano in spremenjeno do te mere, da ga je mogoče le pogojno obravnavati kot prevod. V sedemdesetih letih nato objave prevodov Poejevih zgodb v časopisih in revijah postanejo vse redkeje in do začetka osemdesetih let izginejo.

V nasprotju z objavami v časopisih in revijah pa se po drugi svetovni vojni poveča število knjižnih objav. Prva je pod naslovom *Propad biše Usber in druge zgodbe* izšla leta 1952. Prevajalca Zoran Jerin in Igor Šentjunc sta v njej objavila osem zgodb, med njimi le eno (»Kralj Kuga«) v krstnem prevodu. Kot razkriva že naslov knjige, sta se odločila za »preverjeno« formulo in bralcem ponudila izključno Poejeve grozljive pripovedi. So pa njuni prevodi pomenili kakovosten preskok, saj so bili na višji ravni od večine starejših prevodov. Za drugačen pristop se je osem let kasneje odločila Cankarjeva založba v izboru Poejevih kratkih zgodb z naslovom *Zlati brošč*. Vseh dvajset besedil v njej je izbral in prevedel Jože Udovič; med njimi je bilo kar sedem krstnih prevodov. Kot so pokazala naslednja desetletja, je *Zlati brošč* postal naslednji pomemben mejnik pri vstopanju Poejeve proze v slovenski prostor. Razlogov je več. Prvi je, da je bil Udovičev izbor reprezentativen in je v slovenskem jeziku prvič na enem mestu celovito predstavil Poejev prozni opus: od grozljivih in fantastičnih pripovedi na eni, do detektivskih in zgodb logičnega sklepanja na drugi strani. Drugi je izčrpna in temeljito napisana spremna študija na več kot 30 straneh, tretji pa kakovost prevodov, zaradi česar so bili ti kasneje večkrat ponatisnjeni.

Obe prvi povojni knjižni izdaji sta bili opremljeni s spremno študijo, ki sta jo tudi tokrat prispevala prevajalca. Igor Šentjunc je svojo naslovil »Nekaj o pisatelju«. V njej je na treh straneh nanizal nekaj osnovnih podatkov o Poejevem življenju in njegovem ustvarjanju. V nadaljevanju pa se v veliki meri opira na Bartolov predvojni esej o Poeju, kar se kaže v Šentjurčevi kritiki ameriških »ozkosrčnih filistrov«, ki niso znali razumeti Poejevih del, prav tako pa v omembi zloglasnega Griswolda, čigar biografijo o Poeju Šentjunc označi za »mojstrovino tendencioznega klevetanja«. Z današnjega vidika je zanimivo, da Šentjunc v svoji vnemi in duhu povojnega časa ter sodobne ideologije Griswolda označi za »glasnika malomeščanske reakcije<sup>12</sup>« (Šentjunc 7). Vpliv Bartolovega eseya je mogoče zaznati tudi v Šentjurčevih literarno-teoretskih in literarnozgodovinskih oznakah. Tako zapiše, da so »po svoje nepresegljive« Poejeve zgodbe groze, v katerih – tako kot Bartol – izpostavi njihovo formalno dovršenost in doda, da so »[v]se njegove zgodbe [...] ostroumno skonstruirane in so marsikdaj plod boleznega iskanja sanjskih občutkov« (6). Pri tem sicer



o posameznih zgodbah v izboru podrobneje ne razpravlja in ne utemelji svojega izbora, prav tako ne o morebitnih prevajalskih problemih.

Izid Šentjurčevih in Jerinovih prevodov je pospremlilo več kratkih zapisov v časopisju in revijah. Poročevalci so z redkimi izjemami zgodbe le na kratko označili in jih pospremlili z ustaljenimi frazami o Poeju. Tako so v *Primorskem dnevniku* zapisali, da Poejeve zgodbe »meje že na kriminalne in fantastične zgodbe«, ki pa so »prave umetnine« (»Edgar Allan Poe: Propad« 3). V *Ljubljanskem dnevniku* pa je recenzent poročal, da izbrane zgodbe »slikajo nenavadne dogodke, tudi nekoliko romantično, vselej pa ostroumno«, in dodal, da bo knjiga »gotovo razveselila zelo razvjenega pa tudi nezahtevnega bralca« (»Edgar Allan Poe in druge zgodbe« 4). Poročevalec oceni tudi prevod in zapiše, da je »razen nekaterih spodrslijajev zlasti v prvi zgodbi soliden«, vendar očitkov natančneje ne pojasni (4). Tretji zapis je bil objavljen v mariborskem *Vestniku* (»E. A. Poe: Propad hiše Usher« 2). Tudi v njem se je anonimni avtor spomnil Bartolove predvojnje študije, za katero pravilno ugotavlja, da je ob prevodih, ki so jih objavili nekateri časopisi in revije, predstavljala bolj ali manj vse vire, »ki so služili slovenskemu bralcu za orientacijo pri poznavanju Poejeve umetniške osebnosti« (2). V nasprotju z drugimi izrazito afirmativnimi zapisi je ta prispevek prvi, ki je do Poeja zavzel bolj kritično distanco, saj mu sicer priznava pomembnost, a doda, da je v primerjavi z nekaterimi sodobnimi amerišskimi pisici prve polovice 20. stoletja njegovo ime vseeno »nekoliko manj zveneče«. Prav zato je mnenja, da bi »lahko nekateri superlativi v uvodu odpadli« (2).

Če Bartolov esej predstavlja pomemben literarno-teoretski in kritični mejnik v slovenski recepciji Poeja v obdobju med svetovnjima vojnama, v povojnem obdobju to velja za že omenjeno spremno besedo Jožeta Udoviča v *Zlatem brošču* (»Edgar Allan Poe«). Njegova razprava na skoraj 30 straneh je napisana temeljito in izčrpno, konceptualno pa v skladu s postulati, ki še danes veljajo za tovrstne zapise:<sup>13</sup> vsebuje pojasnila o avtorju in okoliščinah, v katerem so besedila nastala (genezo) ter oznako avtorja in oznako (oz. interpretacijo) besedil (Grosman 119). Udovič tako v uvodnem delu nadrobno opiše zgodovinske, kulturne in duhovne razmere v prvi polovici 19. stoletja, v katerih je živel in deloval Poe. Izpostavljena so otroška leta v Angliji, ki so njegov svetovni nazor zaznamovala do te mere, da je za mnoge Američane vedno ostal tujec. Udovič ob tem opozori na velik razkorak med Evropo, kjer so prevladovali »razočaranje, skepsa, želja po begu iz sedanosti«, in Ameriko, kjer je bil to »čas velikega vzpona in zagona [...] čas velikega optimizma, velike razgibanosti« (Udovič 337). Omenjeni poudarek je pomemben, ker Poejeva dela pogosto temeljijo na konfliktu med evropskim pojmovanjem sveta in ameriško stvarnostjo. Udovič ob tem ne pozabi na pomen kontekstualizacije nastanka zgodb.

Tako bralec izve, da je zgodba »Sporočilo v steklenici«, ki je »fantastičen opis pošastne, blodeče ladje, drveče v pogubo« (342), nastala v obdobju, ko je Poe po ponesrečeni epizodi na vojaški akademiji životaril v skrajni bedi, revščini in obupu v podstrešni sobi, v kateri je za jetiko prej umrl njegov brat. S tem Udovič bralcu omogoči celovitejše dojetje posameznih zgodb. Poda pa tudi splošno oznako Poejeve poetike. Ob očitnem poznavanju Poejevih poetoloških spisov, ki je v slovenskem prostoru prej izjema kot pravilo, izdvoji njegovo maksimo o točno določeni vlogi in pomenu vsake besede in podrejenosti celotnega besedila končnemu učinku (356). Novost v slovenski recepciji je Udovičeva tipologija Poejevih zgodb. Medtem ko je Poe sam svoje zgodbe delil na groteske, arabeske in zgodbe logičnega sklepanja, Udovič prepozna naslednje štiri:

[Na] zgodbe, ki rišejo hudodelstvo in se poglobljajo v hudodelčevo dušo ali pa slikajo strašne dogodke (Črna mačka, Izdajalsko srce, Sod amontillada), zgodbe, ki so psihološke študije o človekovi naravi in njegovi dvojnosti (William Wilson), povesti o dogodivščinah, napisane stvarno kot poročila o resničnih dogodkih, ki so prednice sodobne znanstvene fikcije (Gordon Pym, Sporočilo v steklenici), in detektivske zgodbe, zgodbe logične, bistroumne analize (Umor v ulici Morgue, Ukradeno pismo, Zlati hrošč) (356–57).

V nadaljevanju svojo tipologijo natančneje razloži, pri čemer se ponovno kažejo vzporednice z Bartolovim predvojnim esejem.<sup>14</sup> Tako denimo tudi Udovič izpostavi Poejevo poglobljanje v človekovo duševnost z nastavki moderne psihologije, ki v njej raziskuje tisto, česar mnogi ne želijo videti. Udovič kot tovrsten primer izpostavi izgubljanje razuma in pogrežanje v nič v zgodbi »Konec Usherjeve hiše«. Ugotavlja, da so »Poejevi opisi »nenavadnih duševnih stanj [...] tako natančni in stvarni, kakor da so zdravniška diagnoza« (361). Pri tem pa se podobnosti med Udovičem in Bartolom ne nehajo. Pojavljajo se tudi pri razmisleku o Poejevih detektivskih pripovedih. Tako kot Bartol tudi Udovič ugotavlja, da je skrivnost omenjenih pripovedi v narativnem postopku, v katerem je glavni protagonist postavljen pred zapleten problem, ki ga razreši z analizo in logičnim sklepanjem. Pri tem igra pomembno vlogo visoka stopnja implicitnosti, saj Poe »[h]udodelstva ne opisuje, ampak ga samo nakaže, vse drugo pa prepusti bralčevi domišljiji. Dejanje gledamo predvsem skozi detektivovo analizo« (346). Ob koncu spremne študije Udovič tudi eksplicitno potrди svoje visoko mnenje o Poeju, saj jo sklene z ugotovitvijo, da je Poeja mogoče postaviti ob bok pisateljskim imenom, kot so Balzac, Baudelaire ali Dostojevski, pri čemer je »pisatelj tiste vrste, ki mu je dano, da ne posnema, ampak odkriva, da ni nadaljevalec, ampak začetnik, ki ne hodi po izhojenih poteh, ampak odpira nova področja« (365).

Ker je postal *Zlati brošč* s kasnejšimi ponatise v različnih izdajah najpomembnejša in najvplivnejša slovenska izdaja Poeja, je prav Udovičeva spremna študija pomembno vplivala na dojemanje in recepcijo Poejeve proze pri mnogih slovenskih bralcih njegovih prevodov. Delno je to razvidno že iz kritiškega odziva ob izidu *Zlatega brošča* leta 1960, ki je bil za slovenske razmere razmeroma močan in se je v veliki meri opiral prav na spremno študijo. To je mogoče opaziti že v prvi recenziji v *Naših razgledih*, v kateri Herbert Grün tako kot Udovič izpostavi dvojni značaj Poejevih del: na eni strani predmetni svet, ki je »prava pravcata orgija fantastičnega, fantazmagoričnega pravljicarstva«, ki je sopostavljen svetu strogo racionalnega, svet logičnega sklepanja, v okviru katerega »zapletanje, še bolj pa razpletanje anekdotičnih jeder [...] teče vedno po tirnicah neznanjsko doslednega prodiranja v – sicer izumetničene, a skladne in prepričljive – kavzalne verige« (Grün 581). Prav to je po Grünovem prepričanju skrivnost Poejeve privlačnosti za »silno armado bralcev«, hkrati pa se prav v tem navideznem protislovju kaže modernost Poejevega ustvarjanja oz. nastavki književnosti iz druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja, v kateri je Poe »začetnik žlahtnega trozvezdja, praded dinastije Poe – Dostojevski – Kafka (582). Grün torej tako kot Udovič Poeja postavlja ob bok nekaterim najpomembnejšim prozaistom v svetovni književnosti. Zanimivo je, da je tudi naslednji recenzent, Božidar Borko, odkrival mnoge vzporednice med Poejem in Dostojevskim, predvsem v raziskovanju človeške duševnosti. Po njegovem mnenju sta oba avtorja »tipala po teminah človeške zavesti in podzavesti in se srečavala v svojih prividih z zadnjimi vprašanji življenja in smrti« (311). Tudi on prepozna v Poeju sodobnega avtorja, in to predvsem iz razloga, ki ga v svoji spremni študiji poudari že Udovič: Poejeva besedila imajo svoj »podtekst, nevidno vsebino, ki je za njihovo pripoved tako karakteristična, kakor so, postavimo, pavze za glasbo: nepovedano daje povedanemu notranji sij, in tega se mora bralec zavedati« (311).

Leto kasneje je izšla še najobsežnejša, štiri gosto tipkane strani dolga recenzija znane književne prevajalke Rape Šuklje. Šuklje je bila v slovenskem prostoru prva, ki je podobno kot mnogi ameriški kritiki (prim. Evans 140; Rountree 128) izpostavila moreče vzdušje, ki ga zna Poe ustvariti z »dvema, tremi navodnimi besedami«. Tudi ona ugotavlja, da je Poe prvenstveno raziskoval človekovo duševnost, in to ne brez razloga, saj je »[d] osledno uhajanje družbeni stvarnosti v zaprti svet notranjega grozljivega doživetja najostrejši pesnikov protest proti samozadovoljni ameriški družbi njegovega časa« (Šuklje 669). Šuklje je tako med razmeroma redkimi slovenskimi kritiki, ki izpostavijo Poejevo simboliko. Hkrati je bila – nedvomno tudi zato, ker je bila sama prevajalka – med redkimi, ki so obravnavali

prevajalski vidik nove knjige in svojo kritiko tudi ustrezno argumentirali. Udovičevu delo zelo pohvali in zapiše celo, da je Udovič »prevod – kot nekoč Baudelaire – s prevodom Poejevo besedilo celo izboljšal« (670). Pri tem izpostavi Udovičevu »sočno besedišče«, ki je »zabrisalo marsikatero banalnost izvirnika« ter Poejeve »meglene fraze« (671). Hkrati je do prevajalca kritična. Udoviču tako očita poseganje v izvirnik pri pomišljajih, saj je »značilno, da je uporabil Poe v besedilu *Eleonore* sedemnajst pomišljajev in v *Morelli* devetintrideset, v prvem odstavku Usherjeve hiše pa nič manj kot štirinajst, medtem ko shaja prevajalec vsega skupaj z dvema« (669). Njena pripomba je še bolj utemeljena (čeprav se slednjega morda ni niti zavedala), ker je Poe v enem izmed svojih poetoloških razprav izrecno zapisal, da pomišljaja v apozicijski rabi ne more nadomestiti nobeno drugo ločilo (Poe, »Marginalia« 131). **K temu je sicer treba dodati, da je Udovič nekatere slogovne prvine v prevodih na drugih mestih nadomestil z drugimi, tj. z uporabo kompenzacije, ki je pri prevajanju umetnostnih besedil ustaljena praksa (Onič 250).** V celoti vzeto sicer Šuklje oceni, da je prevajalec svoje delo opravil »zgodno«, in preroško napove, da je z njim »zagotovil amerišskemu poetu trajno mesto med svetovnimi klasiki, ki jih je sprejel in vsrkal slovenski kulturni krog« (670).

Od 60-ih let naprej objave prevodov v časopisju in revijah praktično povsem zamrejo. Zamenjajo jih knjižne izdaje, pri čemer pa so novi prevodi redki; izjemi sta izid edinega Poejevega romana *Priповed Arthurja Gordona Pyma* leta 1975, ki ga je prevedla Alenka Obreza, in novi prevodi štirih kratkih zgodb, ki jih je Andrej Arko leta 1985 vključil v izbor Poejevih del z naslovom *Krokar*. Založbe so namesto novih prevodov večkrat ponatisnile Udovičeve prevode iz leta 1960. Prvi izbor z njegovimi prevodi šestih Poejevih kratkih zgodb je izšel pod naslovom *Maska rdeče smrti* leta 1972; vseh dvajset prevodov, ki so jim bili dodani še štirje Arkovi prevodi iz *Krokarja*, je bilo nato ponovno ponatisnjenih v zbirki *Izbrana dela* v obliki štirih knjižic (*Konec hiše Usher*, *Maska rdeče smrti*, *Tisoč druga Šeherezadina povest*, *Zlati brošč*), izbor dvajsetih Udovičevih prevodov pa je bil nato ponovno objavljen leta 2004 pod naslovom *Konec Usherjeve hiše*. S tem njegovo prevajalsko delo na tem področju tako tudi po pol stoletja ostaja nepreseženo, kljub temu da na krstni prevod v slovenščino še vedno čaka okrog 30 od skupno nekaj več kot 70 Poejevih kratkih zgodb.<sup>15</sup>

S prenehanjem objavljanja novih prevodov iz časopisov in revij hitro izginejo tudi poljudni literarno-kritiški zapisi o Poeju. Po drugi strani se od osemdesetih let dalje v slovenskem prostoru začne povečevati znanstvenoraziskovalni interes za njegova dela znotraj literarnih ved. V ta okvir delno sodi že omenjena kritična izdaja *Krokarja*, v katero je Andrej Arko poleg izbora Poejevih pesmi vključil še enajst njegovih pomembnejših kratkih,

predvsem grozljivih, grotesknh in arabesknih zgodb, štiri Poejeva pisma, predvsem pa sta bila slovenskim bralcem prvič predstavljena odlomka iz Poejevih dveh najbolj znanih poetoloških razprav, *Filozofija kompozicije* in *Pesniško načelo*, v katerih je utemeljil svoja pesniška načela, na katerih so domnevno gradili francoski simbolisti (Vines, »Poe in France« 12) ali ruski formalisti (Boyle 23). V opombah so navedena tudi kratka pojasnila, ki so bralcu v pomoč pri razumevanju besedil. Arko je v izbor vključil tudi kratek pregled slovenskih prevodov Poeja, ki pa se osredotoča predvsem na knjižne izdaje, pri periodičnih pa je zelo selektiven in navede le peščico najpomembnejših in je precej fragmentaren. Izrazito bolj teoretska je »brošura«, kot so jo v uvodu z naslovom *Ukradeni Poe* avtorji sami poimenovali, ki jo je leta 1990 izdalo slovensko Društvo za teoretsko psihoanalizo. V njej so predstavljene štiri filozofsko-literarnoteoretske razprave, ki so nastale na podlagi Poejeve kratke zgodbe »Ukradeno pismo« in so aktualne še danes (prim. Linsenmayer). Prva je izhodiščni psihoanalitski spis Jacquesa Lacana o Poejevi zgodbi, drugi kritika in polemični odziv nanj drugega znanega francoskega filozofa Jacquesa Derridaja, tretji esej literarne kritičarke Barbare Johnson, ki kot odgovor Derridaju predstavlja zagovor Lacana, četrta pa je odziv Slavoj Žižka na celotno razpravo, predvsem Derridaja. Kot ugotavlja že Virk, je Lacanova teorija v osnovi izvirna interpretacija Sigmunda Freuda in je »zaznamovana z izjemno zapleteno idiomatiko, zato je Lacan skrajno naporno branje, pogosto na meji razumljivosti« (153). Ta ugotovitev velja tudi za preostale tri razprave, saj ob poznavanju psihoanalitskega diskurza zahtevajo poznavanje različnih filozofskih misli. Izrazit primer tega je prav Žižkova razprava, katere osnovno izhodišče je, da je Derridajevo branje Lacana v resnici »polemika o Heglu« (124), njen namen pa »nakazati tisto razsežnost Lacanovega *Seminarja o 'Ukradenem pismu'*, ki uide Derridaju« (prav tam).

V zadnjih dveh desetletjih, še posebej po letu 2000, je opazno povečanje zanimanja za Poeja mogoče zaznati v akademski sferi, saj je v tem obdobju nastalo več kot petindvajset diplomskih nalog o Poejevih delih in dve znanstveni magistrski deli. Avtorji v njih naslavljajo tudi različne vidike Poejevih kratkih zgodb, od motivike, naratoloških, žanrskih, slogovnih, prevodoslovnih in recepcijskih vprašanj (bibliografski podatki so na voljo v slovenskih bibliografskih bazah). Čeprav gre za neobjavljena dela, jih velja omeniti že zato, ker kažejo, da v slovenskem prostoru obstaja interes za Poejeve kratke zgodbe, katerih integralni del so tudi njihovi slovenski prevodi.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Jonathan Culler celo pravi, da v svetovni književnosti ne pozna avtorja, ki bi ga doma tako prezirali in ga hkrati tako občudovali v drugih kulturah in jezikih (61).

<sup>2</sup> Nenavadno Baudelairovo naklonjenost Poeju sta celovito obravnavala Patrick Francis Quinn in Jonathan Culler.

<sup>3</sup> V obravnavanem obdobju so se državne meje na območju današnje Slovenije večkrat spreminjale. Ker je izhajanje Poejevih kratkih zgodb v slovenskem prevodu povezano tudi z mesti, ki so danes zunaj slovenskih meja (Trst, Gorica), je »slovenski prostor« v pričujočem prispevku rabljen široko in sovпада s slovenskimi etničnimi mejami.

<sup>4</sup> Čeprav se prispevek osredinja na Poejeve kratke zgodbe v slovenskem prevodu, velja omeniti, da je v slovenskem jeziku že več desetletij dosegljiva tudi Poejeva poezija. Tako je že leta 1929 Griša Koritnik v reviji *Ljubljanski zvon* objavil kasneje večkrat ponatisnjen prevod Poejeve najbolj znane pesmi »Krokar« (»The Raven«), odmeven prevod iste pesmi pa je leta 1950 oskrbel še Anton Sovre. Ob revijalnih objavah posameznih Poejevih pesmi je bil del njegovega pesniškega opusa skupaj z nekaterimi drugimi Poejevimi deli v prevodu Andreja Arka objavljen v Kondorjevi zbirki pod naslovom *Krokar* (Poe 1985). Arko je za isto izdajo prispeval tudi spremno študijo, v kateri obravnava tudi Poejevo poezijo v slovenskem jeziku. Še pred tem je izčrpno in temeljito primerjalno analizo Koritnikovega in Sovretovega prevoda »Krokarja« objavil Velemir Gjurin (1981).

<sup>5</sup> V slovenskem prostoru je žanrsko označevanje Poejevih proznih del povezano z nekaterimi terminološkimi zagatami. Ob splošnih izrazih, kot so »kratka (pripovedna) proza«, »pripovedi«, »zgodbe«, »pripovedke«, se v različnih zapisih najpogosteje pojavljata pojma »novela« in »kratka zgodba«, pri čemer je problematično predvsem to, da se slednja pogosto uporabljata kot sinonima. Čeprav so meje med obema žanroma nekoliko nejasne tudi v nekaterih sodobnih slovenskih literarnoteoretskih razpravah (prim. Logar 39–42), drugače velja, da med njima obstajajo jasne razlike: novele so tako pripovedno praviloma zgrajene simetrično in obravnavajo zunanje dogodke, medtem ko imajo kratke zgodbe praviloma asimetrično zgradbo in se osredotočajo na »nedoumljivo, tisto, kar presega našo vsakdanjo, realno življenjsko izkušnjo« (Virk 2006, 12; prim. tudi Virk 2002, 24–25 in Žbogar 8). Pri tem Poe velja prav za utemeljitelja omenjene zvrsti in vanjo sodi večina njegovih kratkih proznih pripovednih del. Prav zato so v pričujoči razpravi zanje uporabljata izraz »kratka zgodba«.

<sup>6</sup> Ob že omenjenih izpustih so prevajalci občasno tudi (ideološko) posegali v naslove zgodb. Tak primer je zgodba, ki v izvirniku nosi naslov »The Pit and the Pendulum« (Ječa in nihalo), v prevodu pa »V ječi svete inkvizicije«.

<sup>7</sup> Prispevek je morda odmev na delo *Genio e follia* (1864) italijanskega psihiatra in (antropološkega) kriminologa Cesareja Lombrosa o povezavah med genialnostjo in duševnimi boleznimi. Za sugestijo se zahvaljujem anonimnemu recenzentu prispevka.

<sup>8</sup> Verjetno ni naključje, da je to še posebej veljalo za nemško govorno območje, s katerim je slovenski prostor tradicionalno razmeroma tesno povezan. Klaus Martens ugotavlja, da je večina nemških kritikov »slikala [Poejevo] življenje v temnih tonih, običajno namenjenih Kristusovemu pasijonu« (84).

<sup>9</sup> Verjetno prav zaradi dobrega poznavanja in vpliva tujih avtorjev ne preseneča, da Bartol med slovenskimi literarnimi zgodovinarji velja za »neznačilen, 'neslovenski'« pojav (Virk 284).

<sup>10</sup> Marco Jarc navaja napačen podatek, da je bil »Črni maček« oz. »Črna mačka« v slovensčino prevedena in objavljena samo štirikrat (222). Poleg prevodov Leopolda Gorenjca (1872), Borisa Rihteršiča (1935), Branimirja Kozinca (1959) in Jožeta Udoviča (1960), ki jih omenja, je namreč leta 1921 še en prevod izšel v *Slovenskem narodu*, drugi pa leta 1961 v

*Primorskem dnevniku*. Poleg tega je Rihteršičev prevod leta 1935 najprej izšel v zbirki *Zgodbe groze*, istega leta pa v skrajšani obliki v časniku *Jutro*.

<sup>11</sup> Enak problem se pojavi tudi v drugih jezikih, ki razlikujejo med žensko in moško obliko besede mačka/maček. Z našega stališča je zanimiv primer hrvaščina, ki prav tako pozna slovnično spolno dihotomijo (»mačak/mačka«), kljub temu pa je v različnih hrvaških prevodih uporabljena izključno moška oblika (prim. »Črni mačak«). Po drugi strani se v nemščini pojavljata tako »Črni maček« (prim. »Der Schwarze Kater«) kot »Črna mačka« (prim. »Die Schwarze Katze«), kar kaže, da so tozadevno mnenja prevajalcev deljena.

Prevajalcem so povzročali težave tudi naslovi nekaterih drugih Poejevih zgodb. Tak primer je zgodba »The Tell-tale Heart«, kjer se je v slovenščini najbolj uveljavil prevod »Izdajalsko srce«, saj je bil uporabljen približno v treh četrтинah različnih prevodov (prim. »Izdajalsko srce«). Jan Baukart se je po drugi strani leta 1922 odločil za naslov »Srce-izdajica«, s katerim je ohranil izhodiščno nominalno strukturo in s stičnim vezajem v zvezi dveh samostalniških zvez z desnim prilastkom določeno formalno podobnost z izvirnim naslovom. Za drugačno strategijo se je odločil avtor prevoda, objavljenega v *Slovcu* leta 1904, ki je zgodbo naslovil »Srce ga je izdalo«; izhodiščno zvezo je namreč razvezal v stavek, v katerem v nasprotju z izvirnikom že v naslovu razkrije, da je glavni protagonist zgodbe moški. Večji izziv za prevajalce je bil naslov kratke zgodbe »Hop-Frog«, ki je v angleščini izvirna Poejeva skovanka. Prevajalci so se je lotili na različne načine. Dva sta po zgledu izvirnika sama skovala novo frazo: leta 1910 je bila zgodba objavljena pod naslovom »Poggehup«, ki je neobičajen, saj ne temelji na slovenskem jeziku in ima tako celo močnejši potujitveni efekt od izvirnika. Dvanajst let kasneje pa je bila objavljena pod naslovom »Skočižaba«, ki praktično v celoti sledi besedotvornemu postopku v izvirniku. Tretji prevajalec je leta 1952 zgodbo naslovil »Žabec«, s čimer je iz naslova izpustil izrecno omenbo skoka in agilnosti, pomembne lastnosti osrednjega protagonista zgodbe. Prav slednje je bil verjetno razlog, da je Jože Udovič izbral rešitev »Žabji skok«, ki omenjene elemente ohranja.

<sup>12</sup> Tovrstne ideološke interpretacije v tem času niso bile redke. Franc Dobrovoljc je leta 1949 v časniku *Ljudska pravica* zapisal, da »lahko [Poe] služi za primer, kako buržoazna družba izrablja velik talent v svoje dobičarske namene, ga sili, da napne v umetniškem delu vse svoje sile, pri tem pa mu za njegov trud daje le toliko, da ne pogine od lakote« (3).

<sup>13</sup> Takega mnenja je bil očitno tudi urednik založbe Karantarija, ki je leta 1993 ponatisnila Udovičeve prevode vključno z njegovo spremno študijo. Težava pa je v tem, da je bil ponatis res *dobeseden*. *Zbrana dela* iz leta 1993 namreč vključujejo vse tipkarske napake iz prve izdaje leta 1960, vključno tiste v spremni študiji. Tako se v prvem natisu spremne študije v *Zlatem brošču* napaka pojavi na strani 340, kjer namesto »dosegla« piše »dosegila«, v ponatisu *Zlatega brošča* iz leta 1993 pa se ista napaka pojavi na strani 83. Ime revije »Graham's Magazine«, ki jo je urejal Poe, je leta 1960 na strani 346 zapisano kot »Grahm's Magazine«; ista napaka se ponovi v ponatisu leta 1993 na strani 89. Takih primerov pa je še več. Ob tem je ponatis problematičen tudi zato, ker v zbirki iz leta 1993 ni nikjer navedeno, da je spremna beseda ponatisnjena. Bralec je tako pod vtisom, da bere novo spremno besedo, čeprav je bil Jože Udovič takrat že sedem let mrtev!

<sup>14</sup> Vzporednice z Bartolom niso naključne tudi zato, ker sta oba dobro poznala Baudelaire; znano je, da ga je Udovič odkril v času študija na fakulteti (Pibernik nav. v Pavlič 301).

<sup>15</sup> Velja omeniti, da je Mladinska knjiga leta 1966 pripravila izdajo Poejevih zbranih del v angleščini (Poe *Complete Tales and Poems*), tako da so te slovenskim bralcem v izvirniku v celoti dostopne že skoraj pol stoletja.

LITERATURA

- Arbeit, Marcel. "Poe in the Czech Republic." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Ur. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. 94–100.
- Aunin, Tiina. "Poe in Estonia." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Ur. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. 26–30.
- Bašić, Sonja. "Edgar Allan Poe in Croatian and Serbian Literature." *Studia romanica et anglica* 10.21–22 (1966): 305–19.
- Baukart, Jan. »Predgovor.« Šest povesti. Maribor, 1922. neoštevilčeno.
- Boyle, Eloise M. "Poe in Russia." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Ur. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. 19–25.
- Culler, Jonathan. "Baudelaire and Poe." *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 100 (1990): 61–73.
- Evans, Walter. "'The Fall of the House of Usher' and Poe's Theory of the Tale." *Studies in Short Fiction* 14.2 (1977): 137–44.
- Göske, Daniel. "The German Face of Edgar Poe: New Evidence of Early Responses in a Comparative Perspective." *Amerikastudien* 40 4 (1995): 575–92.
- Grosman, Meta. *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2004.
- Hustis, Harriet. »'Reading Encrypted but Persistent': The Gothic of Reading and Poe's 'The Fall of the House of Usher'." *Studies in American Fiction* 27.1 (1999): 3–20.
- Linsenmayer, Mark. "Lacan & Derrida Criticize Poe's 'The Purloined Letter'." 19. april 2013. <http://www.partiallyexaminedlife.com/2013/04/19/ep75-lacan-derrida-poe/>.
- Logar, Tine. *Svetovna novela 19. in 20. stoletja*. Ljubljana: DZS, 1995.
- – –. "Marginalia". *Graham's Magazine* (februar 1848): 131–132. Splet. 6. september 2014. <<http://www.eapoe.org/works/harrison/jah16m11.htm>>.
- Martens, Klaus. "The Art Nouveau Poe: Notes on the Inception, Transmission, and Reception of the First Poe Edition in German Translation." *Amerikastudien* 35.1 (1990): 81–93.
- Motten, J. P. Vander. "Poe in Belgium." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Ur. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. 45–51.
- Obuchowski, Peter. "Unity of Effect in Poe's 'The Fall of the House of Usher'." *Studies in Short Fiction* 12 (1975): 407–12.
- Onič, Tomaž. »Vikanje in tikanje v slovenskih prevodih Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?*« *Primerjalna književnost* 36.1 (2013): 233–251.
- Pavlič, Darja. »Jože Udovič in moderno podobje.« *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 301–315.
- Piacentino, Ed. "Poe's The Black Cat As Psychobiography: Some Reflections On The Narratological Dynamics." *Studies in Short Fiction* 2 (1998): 153.
- Preobraženski, Nikolaj. »Preganjanje E. A. Poea.« *Ljubljanski zvon* 3.4 (1933): 251–54.
- Poe, Edgar Allan. *Crni mačak i druge grozne priče*. Prev. Tin Ujević. Zagreb: Zora, 1952.
- – –. *Crni mačak*. Prev. Luka Paljetak. Zagreb: ABC naklada, 2003.
- – –. »Der schwarze Kater.« Prev. Hedda Eulenberg. Splet. 4. januar 2015. <<http://www.haus-freiheit.de/Poekrimi/schwarzekater.pdf>>.
- – –. »Die schwarze Katze.« *Edgar Allan Poes Werke. Gesamtausgabe der Dichtungen und Erzählungen*. Band 3: Verbrechergeschichte. Herausgegeben von Theodor Etzel, Berlin: Propyläen-Verlag, [1922], 249–263.
- – –. *The Works of the Late Edgar Allan Poe*. 4 zvezki. New York: Redfield, 1855–56.
- Quinn, Patrick Francis. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.



- Rountree, Thomas J. »Poe's Universe: The House of Usher and the Narrator.« *Tulane Studies in English* 20.4 (1972): 123–34.
- Simplicio di, Oscar. »Cats.« *Encyclopedia Of Witchcraft: The Western Tradition*. Ur. Richard Golden in M. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2006. eBook Collection (EBSCOhost). Splet. 1. januar 2015. 174–175.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. El. knjiga. Ljubljana: Založba ZRC, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2000.
- Stanovnik, Majda. »Prevod – literarnozgodovinska stalnica in spremenljivka.« *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 87–101.
- Ukradeni Poe*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo: RK ZSMS, 1990.
- Vines, Lois Davis, ur. *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.
- . »Introduction.« *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Ur. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press, 1999. 1–5.
- Virk, Tomo. »Bartolov Al Araf in 'nacionalno vprašanje'«. *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 283–300.
- . *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 1999.
- . *Sodobna slovenska krajša pripoved*. Ljubljana: DZS, 2006.
- . *Kratka pripoved od antike do romantike*. Ljubljana: DZS, 2002.
- Žižek, Slavoj. »Spremna beseda: pripombe k neki razpravi o Heglu«. *Ukradeni Poe*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo: RK ZSMS, 1990. 124–180.
- Žbogar, Alenka. *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2007.

#### SLOVENSKE KNJIŽNE IZDAJE POEJEVIH KRATKIH ZGODB

- Poe, Edgar, Washington Irving in Charles Dickens. Šest angleških povesti. Prev. Jan Baukart. Maribor, 1922.
- Bevk, France. *Živi mrlič in drugi spisi*. Trst: Tipografia Cosorziale, 1930.
- Poe, Edgar Allan. *Zgodbe groze*. Prev. Boris Rihteršič. Ljubljana: Evalit, 1935.
- . *Propad hiše Usher in druge zgodbe*. Prev. Zoran Jerin in Igor Šentjunc. Ljubljana: Polet, 1952.
- . *Zlati brošč*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960.
- . *Complete tales and poems*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.
- . *Maska rdeče smrti*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1972.
- . *Pripoved Arthurja Gordona Pyma*. Prev. Alenka Obreza. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- . *Krokar*. Prev. Andrej Arko et al., Knjižnica Kondor. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985.
- . *Konec hiše Usher*. Prev. Jože Udovič. Izbrana dela 1. Ljubljana: Karantanija, 1993.
- . *Maska rdeče smrti*. Prev. Jože Udovič. Izbrana dela 2. Ljubljana: Karantanija, 1993.
- . *Zlati brošč*. Prev. Jože Udovič. Izbrana dela 3. Ljubljana: Karantanija, 1993.
- . *Tisoč druga Šeherezadina povest*. Prev. Jože Udovič in Andrej Arko. Izbrana dela 4. Ljubljana: Karantanija, 1993.
- . *Konec Usherjeve hiše*. Prev. Jože Udovič. Ljubljana: Delo, 2004.

## SLOVENSKE REVIJALNE IN ČASOPISNE OBJAVE POEJEVIH KRATKIH ZGODB

- Pu, Edgar Alen. »Črni maček.« *Soča* 14. in 21. november 1872 (1872): 1–2.  
Poe Edgar Allan. »Črni mačka.« *Slovenski narod* 11. oktober 1921: 1–2.  
— —. »Črna mačka.« [Prev. Boris Rihteršič.] *Jutro* 2. junij 1935: 2–4.  
— —. »Črni maček.« Prev. Branimir Kozinc. *Obzornik* 14.11 (1959): 841–848.  
— —. »Živ pokopan.« *Slovenski narod* 6.–11. november 1884: 1–2.  
— —. »Resnica o smrti gospoda Valdemarja.« *Edinost* 9.–6. julij 1896: 1.  
— —. »Izdajalsko srce.« *Slovenski narod* 15. in 17. januar 1901: 1; 1–2.  
— —. »Srce ga je izdalo.« *Slovenec* 9. in 10. november 1904: 1–2.  
— —. »Izdajalsko srce.« *Slovenec* 2. oktober 1938: 13.  
— —. »Izdajalsko srce.« *Primorski dnevnik* 8. februar 1959: 3.  
— —. »Poggehup.« *Slovenec* 9. november 1910: 1–3.  
— —. »Skočičaba.« *Slovenski narod* 3. in 4. avgust 1922: 1–2.  
— —. »Žabec.« *Primorski dnevnik* 17. in 19. avgust 1952: 5; 3.  
— —. »V ječi svete inkvizicije.« *Slovenski dom* 4.19–23 (1912): 9–10; 9; 9–10; 9; 9–10.  
— —. »V Maelströmu.« *Slovenec* 3.–12. maj 1922: 2.  
— —. »Senca.« *Modra ptica* 3.1 (1931/32): 11–13.  
— —. »Ukradeno pismo.« *Ljubljanski dnevnik* 14. april 1965: 13.

## ČLANKI, RECENZIJE IN SPREMNE ŠTUDIJE K SLOVENSКИM IZDAJAM POEJEVIH KRATKIH ZGODB

- »Blaznost in ženijalnost.« *Slovenski narod* 10. marec 1892: 1.  
Borko, Božidar. »Edgar Allan Poe v slovenskem izboru.« Recenzija knjige *Zlati brošč* E. A. Poeja. *Knjiga. Glasilo slovenskih založb* 8.8 (1960): 308–12.  
Bartol, Vladimir. »Edgar Allan Poe.« *Modra ptica* 4.2 (1932/33): 42–48.  
Dobrovoljc, Franc. »Edgar Allan Poe (Za 140 letnico rojstva in 100 letnico smrti).« *Ljudska pravica* 16. 8. 1949: 3.  
»E. A. Poe: Propad hiše Usher in druge zgodbe.« Recenzija knjige *Propad hiše Usher in druge zgodbe* E. A. Poeja. *Vestnik* 8.156 (1952): 2.  
»Edgar Poe.« *Slovenec* 12. junij 1928: 7.  
»Edgar Allan Poe in druge zgodbe.« Recenzija knjige *Propad hiše Usher in druge zgodbe* E. A. Poeja. *Ljubljanski dnevnik* 26. april 1952: 4.  
»Edgar Allan Poe in morski volkovi.« *Slovenec* 28. februar 1929: 8.  
»Edgar Allan Poe: Propad hiše Usher.« Recenzija knjige *Propad hiše Usher* E. A. Poeja. *Primorski dnevnik* 29. maj 1952: 3.  
»Edgar Allan Poe v slovenskem prevodu.« *Jutro* 9. april 1935: 7.  
Gjurin, Velemir. »Koritnikov prevod Krokara.« *Slavistična revija* 40 3 (1981): 325–338.  
Grün, Herbert »Splet jasnine in megle.« Recenzija knjige *Zlati brošč* E. A. Poeja. *Naši razgledi* 9.24 (1960): 581–82.  
Jarc, Marco. »Prvi slovenski prevod Poejevega Črnega mačka v *Soči* l. 1872.« *Slavistična revija* 40.2 (1992): 219–23.  
Rihtaršič, Boris. »Edgar Allan Poe.« *Zgodbe groze*. Ljubljana: Evalit, 1935. 5–6.  
»Stoletnica očeta 'moderne'«. *Mentor* 1.5 (1908/09): 117–18.  
Šentjurec, Igor. »Nekaj o pisatelju.« *Propad hiše Usher in druge zgodbe*. Ljubljana: Polet, 1952. 5–7.  
»Šest angleških povesti a.« Recenzija knjige *Šest angleških povesti* E. A. Poeja. *Slovenski narod* 31. oktober 1922: 2.

- »Šest angleških povesti b.« Recenzija knjige Šest angleških povesti E. A. Poeja. *Tabor* 3.234 (1922): 2.
- Šuklje, Rapa. »Knjiga Poejevih novel.« Recenzija knjige *Zlati brošč* E. A. Poeja. *Nашa sodobnost* 9.7 (1961): 666–70.
- »Telesne napake porajajo genije.« *Slovenec* 31. oktober 1929: 6.
- Udovič, Jože. »Edgar Allan Poe.« *Zlati Hrošč*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1960. 337–66.
- »Vladimir Bartol in njegov 'Al Araf'.« *Jutro* 10. januar 1936: 7.

## The Reception of Slovenian Translations of Edgar Allan Poe's Short Stories in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries

Keywords: American literature / short prose / Poe, Edgar Allan / translation / Slovenian translations / literary reception / Udovič, Jože / Bartol, Vladimir

The article follows the course of translations of Edgar Allan Poe's short stories in Slovenia. It is chronologically divided into three periods, separated from each other by the two world wars. The first period began with the Slovenian translation of "The Black Cat" in 1872. Even though subsequent translations were sporadic and restricted to newspapers and popular magazines, at least thirteen stories appeared in Slovenian before WWI. Over the same period, no scholarly articles about Poe were published; instead, Poe's name was mentioned only in passing in articles about culture for general readers. The situation changed in the period between the world wars. New translations and retranslations of Poe's short stories became more common and their quality improved. Unlike before, when most were probably translated into Slovenian via a third language, new translations were based on the original English versions. The emphasis was on Poe's horror stories. At the same time, the first book editions of Poe in Slovenian appeared. In addition, literary-critical articles about Poe and his prose became common. Most of them were written for the general reader; however, they also included a few scholarly articles. The most influential one was the work of a well-known Slovenian prose writer Vladimir Bartol, who held Poe's prose in high esteem and in particular emphasized his unique style and modernity. Bartol's article later had an influence on the reception of Poe in Slovenia in general. After the Second World War, Poe once again gained in popularity in the 1950s with several new translations and various articles about Poe. The peak followed in the 1960s with the publication of 20 new translations of Poe's short stories

by Jože Udovič and with Andrej Arko's selection of Poe's works published under the title *Krokar* (The Raven, 1985). Udovič's translations not only set new standards in terms of quality but also introduced Slovenian readers to the previously less known part of Poe's oeuvre, most notably so the detective story and the stories of ratiocination. Udovič also contributed to the volume a substantial and influential Afterword, which later reverberated in many other critical texts on Poe in Slovenia. Even though almost no new translations appeared in subsequent decades, old ones nevertheless were reprinted several times. At the same time, Poe's works became subject of several academic papers after the 1990s, including Slavoj Žižek's in the collection of essays *Ukradeni Poe* (The Purloined Poe, 1990).

Maj 2015

# Češko-slovaški literarni odnosi v 30. in 40. letih 19. stoletja: Tyl in češko-slovaška vzajemnost

Anna Zelenková

Slovanski inštitut Akademije znanosti Češke republike, Praga  
zelenkova.anna@centrum.cz

*Razprava raziskuje vse večje zanimanje čeških literarnih krogov za slovaško kulturno prizorišče med letoma 1830 in 1850. Naraslo je število slovaških objav v čeških revijah, v delih čeških avtorjev pa so se množile slovaške teme. »Slovaštvo« ni bilo le zanimiva in celo »eksotična« tema, temveč se je vključilo v češki koncept literarne vzajemnosti in prizadevanja za kulturno-jezikovno zaveznitvo v okvirih plemenske enotnosti. Med slovaškimi temami, ki so bile uvedene v češki kontekst, je bil privlačen topos »drotarja«, ki je bil razumljen kot poseben tip slovaškega domoljuba z romantičnimi atributi.*

Ključne besede: češka književnost / slovaška književnost / 19. st. / literarni odnosi / Tyl, Josef K. / Chmelenský, Josef K.

Odnosi med češko in slovaško književnostjo so na prelomu tridesetih let 19. stoletja kvalitativno vstopili v novo etapo, ki jo je zaznamovalo nesoglasje v označevanju češko-slovaške jezikovne in literarne enotnosti – to so na obeh straneh različno razumeli in interpretirali. Pojem češkoslovaški je pri tem predstavljal neenakovreden model s prevlado češkega jezika, ki naj bi se relativno popravil, tj. »slovakiziral« (J. Kollár), a zgolj v tem smislu, da bi njegova celovitost in bistvo ostala nedotaknjena. Češki pogled na »češkoslovaško« jezikovno in literarno enotnost je zato poskušal stabilizirati »čistost« knjižnega jezika in jo estetsko razvijati zlasti s pesniško tvornostjo. Npr. Josef Jungmann je v članku *O různění českého písemního jazyka* (Jungmann 63–76) zavrnil slovakizacijo češkoslovaškega jezika kot škodljiv eksperiment, ki ne priznava potrebe skupnega češkega, moravskega in slovaškega narodnega gibanja: »Svoje že uveljavljene, skozi stoletja utrjene in vrhunske književnosti in pisnega jezika ne bi želeli zamenjati za negotove pridobitve novo nastajajoče književnosti« (Jungmann 71). Podobno stališče je izrazil tudi češki pesnik Josef Krasoslav Chmelenský leta 1836 v recenziji prvih dveh letnikov almanaha *Zora*, kjer so bili objavljeni prispevki tako v češčini kot v bernolakovski slovaščini. Chmelenský je ločil umetniško raven prispevkov od jezikovne plati. Po njegovem mne-

nju ne gre niti za slovaščino niti za češčino, ampak za nekakšno »mešaničo«, »poseben jezik«, katere slovnične in leksikalne oblike rušijo literarno vzajemnost (Chmelenský, »Literatura« 208).

Slovaški pogled na češkoslovaško literarno in jezikovno enotnost je izhajal iz zavedanja o večji razvitosti češke kulture, od nje pa je želel več razumevanja za slovaške posebnosti in kulturno-družbene razmere. Kot primer lahko navedemo ne le teoretično, ampak tudi pesniško delo češkoslovaško in slovansko čutečega Jana Kollárja, v katerem najdemo jasne izraze slovaškosti (Gombala 103–109). V svojem spisu o literarni vzajemnosti Kollár povzdiguje posebno jezikovno in geografsko lokalizacijo Slovakov v slovanski sredini ter kritizira češko brezbriznost in netolerantnost, avtorski subjekt pa se tudi v delu *Hčĩ slave* (češ. *Slávy dcera*) identificira s »sinom Tater«. Poleg duhovne domovine (»pravo domovino le v srcu nosimo«) mu »atrska« in »donavska« zemlja simbolizirata tragično usodo Slovakov, ki jih razume kot najbolj starodaven samostojen slovanski narod. Razpetost med »slovanskostjo« in »slovaškostjo« je vpeta v celotno Kollárjevo delo in predstavlja poseben vir njegove pesniške slikovitosti in vrednostnih idealov (Fordinálová 98–102).

Zavrnitev slovakizacije češčine in različni pogledi na češko-slovaško jezikovno in literarno enotnost pa v češkem okolju niso ovirali naravnih slovakofilskih teženj, ki so bile sestavni del domače prerodne književnosti. Da se Slovaški posveča večja pozornost, se je pokazalo z izrazitejšo publikacijsko dejavnostjo slovaških avtorjev v češki periodiki (zlasti v Tylovi reviji *Květy*) in tudi z večjim zanimanjem za slovaško tematiko v delih čeških pisateljev. »Slovaškost« ni bila le zanimiva »eksotična« tema, ki je bogatila skupni »češko-slovaški« kontekst, temveč je bila po češkem razumevanju tudi sestavni del literarne vzajemnosti, ki je težila h kulturni in jezikovni povezanosti v okviru plemenske skupnosti.

Ena od pogostih slovaških tem v češkem okolju je bil topos *drotarja*,<sup>1</sup> ki je združeval romantično čutnost in motivno ekskluzivnost, poleg socialnega vidika revščine v okviru ideologije domoljubja pa je utelešal tudi idealni tip preprostega, značajske čistega človeka iz ljudstva s pozitivnimi značajskimi lastnostmi in razvito narodno zavestjo. V sosednjih pokrajinah, zlasti na Češkem in Madžarskem, so bili *drotarji* »enotno sprejeti za predstavnike slovaške revščine« (Krčméry 104). Socialni motiv, povezan z eksotično drugačnostjo, je še na začetku 20. stoletja v svojem metaforičnem prikazu slovaškega *drotarja* poudarjal tudi R. M. Rilke v pesmi *Der kleine 'Dráteník'*.

V češkem kontekstu (in literaturi) se je socialnemu podtekstu simbola *drotarja* pridružil tudi narodnostni element – *drotar* je bil sentimentalno razumljen kot specifični tip zatiranega slovaškega domoljuba, ki je kroš-

njaril in opravljajl specifično *drotarsko* delo. Kot pripadnik »enotnega« českoslovaškega plemena je idealno izražal in zastopal narodnostno in socialno zatiranost. Lahko se strinjamo z mnenjem, da je bil *drotar* v čeških deželah »najbolj znan (in najpogostejši) literarni lik, ki izhaja iz slovaškega okolja« (Brožová 335). Na to je vplival rousseaujevski predromantični mit »naravnega človeka«, ki živi v skladu z božjim redom narave. Literarni tip socialno odrinjenega človeka plemenitih in nravnih načel se je spojil z domoljubnimi konotacijami – *drotar* ni bil le običajen »izgnanec«, ki iz ekonomskih razlogov krošnjari po tujih deželah, ampak tudi ponižan domoljub, ki predstavlja slovanski element iz Gornje Ogrske in trpi za svojo nesvobodno deželo, zlasti pa za Čehe, ki so etnično sorodni Slovakom. Tako »tematiziran« ideologem slovaškega *drotarja* je – z različnimi žanrskimi in stilskimi modifikacijami – ostal zasidran v češki kulturi skozi celotno 19. stoletje. Na koncu tega stoletja je ob rastoči politični aktualizaciji česko-slovaške vzajemnosti frekvenca toposa naraščala. Čeprav se njegova značilna motivika ni spreminjala in je ostajala ujeta v stereotip, se je ustalila v literarnem kanonu in tako česko družbo čedalje močneje opozarjala na nesrečno usodo slovaškega etnika.

Kot je znano, se je lik *drotarja* v češkem okolju prvič pojavil v libretu Josefa Krasoslava Chmelenskega, podlagi za prvo češko ljudsko opero (spevoigro) *Dráteník* češkega skladatelja Františka Škroupa. Škroup in Chmelenský sta po lastnih besedah (Chmelenský, *Dráteník*, uvod) želela ustvariti izvorno spevoigro v češčini, in sicer na podlagi domačega motiva. Po mnenju Chmelenskega se je dramsko pesništvo uspešno razvijalo od Thámovega almanaha *Básně v řeči vázané* (1785) naprej, k čemur je pripomogla stabilizacija knjižne češčine, medtem ko je v glasbeni dramski literaturi, kot navaja Chmelenský, prevladovala francoska, nemška in italijanska opera, to pa ni ustrezalo »zmagi, ki jo je naš lepi jezik dosegel z nadvse veliko skladnostjo in blagozvočnostjo« (ibid.). Škroup se je s svojim delom odzval na »hrepenenje domoljubov« po izvorni češki spevoigri, Chmelenskega kot privrženca českoslovaške plemenske ter literarne in jezikovne enotnosti pa je spodbujala »ljubezen do domovine in maternega jezika« (ibid.). Najbrž je v českoslovaško celoto prav zato manifestativno vključil tudi slovaški lik *drotarja*, ki govori (pôje) v »pobratenem narečju« (ibid.), tj. po slovaško, čeprav konkretna regija v besedilu ni natančno zamejena, *drotar* pa nastopa kot domoljub, ki odraža tudi socialno problematiko.

Analogno se motiv *drotarja*, le da v modificirani podobi, pojavlja v povesti Josefa Kajetána Tyla *Pomněnky z Roztůžky*, prvič objavljeni leta 1838 v reviji *Květy*. Tyl je bil urednik te revije in je v primerjavi z revijami Čelakovskega (*Česká včela*, *Musejník*), ki jim je bil bližji krog osebnosti, zbranih okrog Juraja Palkoviča, prostor za objavljanje nudil prihajajoči

slovaški generaciji (S. B. Hroboň, A. H. Škultéty, J. M. Hurban, L. Štúr idr.). Ta je v *Květih* našla zatočišče zlasti po ukinitvi Kuzmányjeve revije *Hronka* leta 1838. Ne glede na svoje prepričanje o enotnosti »češkoslovaškega jezika« je Tyl v *Květih* redno objavljajl novice iz življenja slovaških domoljubov, ki mu jih je pošiljal predvsem goreč privrženec vzajemnosti Gašpar Fejérpataky-Belopotocký. Kot urednik je Tyl te novice večkrat dopolnjeval z različnimi polemičnimi glosami in jih uvrščal med izvirne članke. Na kritiko Fejérpatakyja-Belopotockega, češ da Čehi ne posvečajo dovolj pozornosti izdajam slovaške književnosti, npr. almanahu *Zora* iz leta 1836 ali Kollárjevim zbirkam *Národníe spíevanky*, je Tyl denimo odgovoril z opozorilom na majhno aktivnost slovaških dopisnikov, ki da bi morali češkim uredništvom ponujati več besedil. Strinjal se je z mnenjem Fejérpatakyja-Belopotockega, da so »Čehi nam najbližji bratje v jeziku, in če se ne združimo, bi zaradi opuščanja skupne stvari iz nas ne bilo nič, iz gospodov Čehov pa gotovo tudi manj, kot bi lahko bilo« (Fejérpataky 426), vendar je trdil, da vzajemno spoznavanje ne sme sloneti zgolj na »obveščanju o knjigah«, tj. na površinskem informiranju, ampak tudi na kritičnih vrednotenjih, ki na obeh straneh manjkajo: »tudi mi o njih [o Slovaki, op. A. Z.] komaj [...] kaj izvemo« (ibid.). Svojo gloslo zaključuje z upanjem, da bo izdajanje Kuzmányjeve *Hronke* spremenilo neprijetne razmere in »da bi končno enkrat izvedeli več o slovaškem življenju« (ibid.).

Tyl je zelo pozitivno sprejel *Hronko*, ki je izhajala od leta 1836 do 1838 v Banski Bistrici in za katero je izvedel iz pisma Fejérpatakyja-Belopotockega. V kratki uredniški opombi jo razume kot bilten, ki bo utrdil jezikovno-kulturno vzajemnost med »narodi, pobratenimi z enim jezikom, v splošno korist« (Tyl, »Pohled« 47). Najprej jo je bralcem revije *Květy* priporočil v obsežnem članku *Pohled na literaturu nejnovější, v nekakšnem programskem pregledu »češkoslovanske« literature in revijalne produkcije za obdobje do sredine leta 1836*. Opozoril je tudi na odsotnost v češčini pisanih literarnih revij na Moravskem in Slovaškem. Čeprav je tam Palkovič s svojo *Tatranko* »želel pomagati [...] in naredil veselje češkoslovanskim deželam« (Tyl, »Hronka« 541), je dotlej izdal le en zvezek, ki zaradi konservativnosti ne vzdrži nepristranske kritike. Zato Tyl soglašja s Kuzmányjevo kritiko *Tatranke* in sprejema *Hronko*, »ki se močno upira zmotam rojakov« (Tyl, »Hronka« 542). *Tatranko* primerja z »umirajočo«, prepirljivo in zavajajočo staro, s katere »visijo cunjek« in ji »ven štrlijo palci« (Tyl, »Hronka« 542). Nekaj mesecev prej je v *Květih* objavil recenzijo drugega letnika *Hronke*. Ni se izpolnilo upanje na generacijsko in idejno poenotenje slovaške književnosti (v *Hronki* je objavljala starejša generacija iz kroga Kollárja skupaj z uveljavljajočimi se štúrovci, vendar se niso bistveno zblížali), ki bi moralo voditi k skupnemu cilju, tj. k utrjevanju



vzajemnosti ter kulturne in jezikovne enotnosti. Poleg umetniške kakovosti je Tyl povzdignil zlasti sam obstoj revije, ki naj bi pripomogel k dvigu slovaškega narodnega življenja.

Odnos Tyla do Slovaške se odraža v njegovem uredniškem delu, publicistiki in priložnostnem pesniškem ustvarjanju. Leta 1834 je pod psevdonimom Horník napisal programsko pesem *Květy české*, sestavljeno iz treh sonetov. Z njo je začel izdajati revijo z enakim imenom, v kateri povzdiguje ljubezen do domovine kot največjo vrednoto. V zadnjem sonetu te pesmi izraža čustven poziv »k močni, rešilni enotnosti« Čehov, Moravcev in Slovakov, utemeljeni na skupnem jeziku, ki »povezuje naša srca« in preprečuje raznarodovanje. Neposredno opozorilo pred »razdvajanjem« jezika stopnjuje v zaključnih kiticah, in sicer v vrednotenjskem kontrastu tujine z varno in poenoteno domovino, ki ponuja »bogate sadove čudovitemu svetu«, iz katerih bodo črpali zlasti bralci (»gojitelji«) revije *Květy české*. Pomen te ideje je poudarjen še s tem, da je avtor prvo tercino zadnjega soneta (»Zvesto si podajte roke, bratje, / za močno, odrešujočo enotnost, / ki ji pripadajo Slovak, Čeh in Moravec«) brez kakršnih koli besedilnih sprememb uporabil kot moto revije *Česká včela* leta 1837 (Tyl, »Věrných« 25).

Enako Tyl tudi v pesmi *Zpěv Čechů při Novém roce*, ki novi letnik revije *Květy české* uvaja s spremenjenim naslovom *Květy*, s svojimi didaktično obarvanimi verzi slavi narodni kolektiv in ga poziva k skupni gradnji domovine. Motiv česko-moravsko-slovaške enotnosti (izražen tudi s simboli – Laba, Hana in Tatre), ki jo povzdiguje ponavljajoči se refren »Vsem nam voščimo vse dobro«, izraža avtorjeve poglede na jezikovni in literarni odnos Čehov, Moravcev in Slovakov, ki da tvorijo eno narodno pleme. Prikaza tega obdobja avtor ne razvija globlje, abstraktna simbolika verzov pa kaže na ustaljen, priložnostni značaj te poezije. Ta izhaja iz mednarodne usmeritve v nadosebni ideal, ki je zavračal subjektivni izraz in vlogo kratkočasenja bralca, značilno za česko poezijo 30. in 40. let 19. stoletja. Prizadevanja češkega buditelja za pridobivanje in obenem vzgojo širokega kroga bralcev so vidna tudi v pesmih za deklamiranje (*deklamovankah*), ki so izhajale ob različnih družabnih dogodkih, in v programskih pesmih, napisanih za potrebe revij, ki jih je urejal.

Med češkimi literarnimi revijami 30. let 19. stoletja so največ pozornosti problematiki slovaškega narodnega življenja posvečali Tylovi *Květy*. Prav v *Květích* so v drugi polovici 30. stoletja izhajala kratka narodopisna poročila, publicistični članki in feljtoni, ki so med drugim informirali bralce o načinu življenja, ljudskih običajih in materialnih pogojih *drotarjev*, v usodi katerih se je povzdigovalo domoljubje, čistost značaja in slovanski izvor; s tem se je opozarjalo na posebnost njihovega socialnega statusa, ki je bil zaradi nerazumevanja večkrat tudi kazensko preiganjan (Filípek

371–374; Winkler 467–471; Rybička 468). Čepprav je lik *drotarja* vzbujal zanimanje zlasti zaradi folklorne eksotičnosti in družbene drugačnosti, je bil v umetniških besedilih motivno prikazovan relativno stabilno. Tematsko je bil vedno postavljen v analogne situacije, ki so črpale zlasti iz dogajalnih zapletov romantične proze (odhod iz ljubljene domovine, osamljenost, revščina, močna čustva, poudarek na morali in časti, nesrečna ljubezen ipd.). Čepprav so nad psihološko individualnostjo prevladali tradicionalni idejni in pesniški klišeji, je *drotar* kljub delnemu enačenju s pijancem, brezdomcem ali romantičnim razdedinjencem vedno ostal arhetipski sinonim »čistega« človeka in neokrnjene narave, ki je v nasprotju z moderno družbo. Gre za literarni lik, ki ne zanika svojega slovaškega etničnega izvora, in lik, ki ga moramo videti pozitivno zaradi njegovega čustvenega odnosa do naroda in domovine.

Tylovi pogledi na češko-slovaško enotnost (z večjo mero razumevanja do slovaškega vprašanja) so se pojavili tudi v njegovi »arabeski« *Pomněnky z Roztěže*, ki opisuje zgodbo o nesrečni ljubezni (in usodi) slovaškega *drotarja*, ki se spominja svojega nezvestega dekleta. Njegov neprekinjeni monolog tvori tematsko osnovo žanrskega prikaza češke družbe in prispeva k češki kanonizaciji tradicionalnega stereotipa *drotarja*. Enako se v govoru pripovedovalca, za katerim se skriva sam avtor, pojavljajo razmišljanja o pomenu maternega jezika za oblikovanje narodne zavesti: »Ne ljubiti, ne slaviti jezika, bodisi iz gole malomarnosti, lenobe ali ravnodušnosti, ali ga sploh ne znati, pomeni toliko, kot zanikati svoje starše, pripadnost svojemu narodu, z nehvaležnostjo vračati dragi domovini, nič ne vedeti o narodnem junaštvu – z eno besedo: ne imeti v telesu kančka časti in zaslužiti pozabo od vseh plemenitih.« (Tyl, »Pomněnky« 151) Pripovedovalec povzdiguje pravico do lastnega jezika, ki velja za vse zatirane slovanske narode, kritizira češko družbo zaradi njene neinformiranosti in satirično smeši njene zakoreninjene predstave o »revnih in neizobraženih« ogrskih Slovakah. Jezikovna posebnost te zgodbe je dejstvo, da v časopisni izdaji iz leta 1838 slovaški *drotar* govori češko, v knjižni izdaji, ko je zgodba že postala sestavni del cikla *Kusy mého srdce* (1844), pa je avtor lik Slovaka približal resničnosti, tako da je njegovo monološko izpoved poskusil preoblikovati (na podlagi svojih predstav) v slovaščino. Ne glede na avtorjevo dejansko znanje slovaščine je jezikovna transpozicija slovaškega lika v češkem leposlovnem besedilu v slovaščino v času štúrovske delitve pomenila doveznost češkega avtorja za slovaške poskuse narodne emancipacije.

Primerjava toposa *drotarja* pri Chmelenskem in Tylo, njegove strukture, idejne podobe in lokalizacije v kontekstu drugega naroda, ne glede na različnost žanrov pokaže, da Tylov *drotar* ni več uporabljen za eksplisitno manifestacijo češkoslovaške enotnosti in je kljub sentimentalni didaktični

tendenci, značilni za Tylove zgodnje zgodbe, bolj socialno opredeljen. Tyl Slovaške morda nikoli ni poznal neposredno, a je kljub temu sredi 40. let prišel do pogleda, da slovaško prizadevanje za lastni jezik ne bo skrhalo tradicionalnega sodelovanja s Čehi, ki lahko brez večjih težav razumejo novonastalo slovaščino tudi v umetniškem delu. Tudi v tem obdobju je ostal privrženec češkoslovaške vzajemnosti, ki pa je ni več razumel kot prevlado »razvitejše« česke književnosti nad »drugačnostjo« ali »tujostjo« slovaške kulture. Izpostavljanje toposa slovaškega *drotarja* (ki ga je v svojih prozih besedilih najprej obdelala Božena Němcová) v čeških delih od 20. do 40. let 19. stoletja je tako ostalo umetniški izraz in vsebina češko-slovaške vzajemnosti, ki sta si jo v okviru svojih zgodovinskih pogojev in konkretnih potreb obe strani prilagodili v svoj prid.

Prevedel Andrej Perdih

#### OPOMBA

<sup>1</sup> *Drotarji* (slk. *drotárj*) so po domovih popravljali kuhinjske pripomočke in prodajali izdelke iz žice in pločevine. Prvotno, v 18. stoletju, so *drotarji* prihajali z revnega severozahodnega dela Slovaške, pogosto pa so bili dlje časa odsotni z doma, saj so svoje delo opravljali tudi daleč v tujini (op. prev.).

#### LITERATURA

- Brožová, Věra. »Dráteník a dráteníček v české literatuře 19. století. K typologii literární postavy ze slovenského prostředí«. Hojda, Z., Ottlová, M. in Prahl, R. (ur.). *Slovanství a česká kultura 19. století. Sborník příspěvků z 25. ročníku symposia K problematice 19. století*. Praga: KLP, 2006. 335.
- Fejérpataky, Kašpar. »Zprávy z Uher...« *Květy* (příloha) 26. 5. 1836. Otruba, M. (ur.), 1981: *Národní zábranník (Publicistika 1833–1845). Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 11. Praga: Odeon, 1981. 426.
- Filípek, Václav. »Begler-Begův syn. Drátenická pověst«. *Květy* 4 (1838): 371–374.
- Fordinálová, Eva. »Napätie medzi „slovanskost'ou“ a „slovenskost'ou“ v Kollárovom diele«. *Slavica Slovaca* 28.1–2 (1993): 98–102.
- Gombala, Eduard. »Prejavy slovacity v Kollárovej Slávy dcere«. *Slavica Slovaca* 28.1–2 (1993): 103–109.
- Chmelenský, Josef Krasoslav. *Dráteník*. Praga, 1826.
- — —. »Literatura r. 1836«. Časopis Českého museum 10/1 (1836): 207–219.
- Jungmann, Josef. »O různění českého písemního jazyka.« F. Vodička (ur.). *Boj o obrození národa. Výbor z díla Josefa Jungmanna*. Praga: F. Kosek, 1948.
- Krčméry, Štefan. »Vajanský«. Anna Zelenková (ur.). *Věci na dne duše (Dva neznáme rukopisy Štefana Krčméryho)*. Martin – Praga: Matica slovenská – Slovanský ústav AV ČR, 2012. 104.
- Rybicka, Antonín. »Z Chrudimi«. *Květy* 12 (1845): 468.

- Tyl, Josef Kajetán. »Hronka«. *Květy* 3 (1836). Otruba, M. (ur.). *Národní žábavník (Publicistika 1833–1845)*. *Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 11. Praga: Odeon, 1981. 546–547.
- — —. »Květy české«. *Květy české* 1.3 (1834): 3. Otruba, M. (ur.). *Paralipomena. Korespondence*. *Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 16. Praga: Odeon, 1989. 23–24.
- — —. »Pohled na literaturu nejnovější«. *Květy* 3 (1836, příloha 15): 57–59; (příloha 16): 61–64. Otruba, M. (ur.). *Národní žábavník (Publicistika 1833–1845)*. *Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 11. Praga: Odeon, 1981. 535–545.
- — —. »Pomněnky z Roztěže«. Otruba, V. (ur.). *Kusy mého srdce. Povídky, novely, obrazy, nástiný a arabesky*. *Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 1. Praga: Československý spisovatel, 1952.
- — —. »Věrných podejte si ramen, bratří...« *Česká včela* 4.4 (1837): 24–25. Otruba, M. (ur.). *Paralipomena. Korespondence*. *Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 16. Praga: Odeon, 1989. 24.
- — —. »Zpěv Čechů při Novém roce«. *Květy* 2.1 (1835): 1. Otruba, M. (ur.). *Paralipomena. Korespondence*. *Spisy Josefa Kajetána Tyla*. Sv. 16. Praga: Odeon, 1989. 25–26.
- Winkler, Jan. »Horal a drotár« (malá oprava). *Květy* 11 (1844): 467–471.

## Czech-Slovak Literary Relations in the 1830s and 1840s: Josef Kajetán Tyl and Czech-Slovak Mutuality

Keywords: Czech literature / Slovak literature / 19th cent. / literary relations / Tyl, Josef K. / Chmelenský, Josef K.

The paper explores the growing interest of Czech literary circles in the Slovak cultural scene during the 1830s and 1840s. It was then that this attention was reflected in the increasing quantity of Slovak publications in Czech periodicals (namely, in Josef Kajetán Tyl's *Květy*) and in the more frequent occurrence of Slovak themes in the works of Czech authors. Standing for more than an interesting, "exotic" theme, "Slovakness" became part of the Czech concept of literary mutuality and its endeavor to pursue a cultural and language alliance within the tribal unity. Among the Slovak themes introduced to the Czech context, special appeal was held by the character of the tinker, often perceived as a particular type of Slovak patriot with Romantic attributes. As a character in a Czech setting, the tinker first appeared in Josef Krasoslav Chmelenský's libretto for *Dráteník* (The Tinker), the first Czech opera by František Škroup. Similarly, in Tyl's short story "Pomněnky z Roztěže" (Forget-Me-Nots from Roztěž), the tinkers character typifies love for the country and the conflict of "reason" and "heart." Whereas in Chmelenský the tinker is a potent symbol of mutuality, Tyl's character, sentimental though he may be, features discontent-

edness reminiscent of Karel Hynek Mácha, representing a social outsider class and a lonely man (in the book form, the tinker speaks Slovak). In the early 1840s, Tyl came to the conclusion that Slovak endeavors to establish a national language did not to hinder the traditional collaboration with Czechs, who could understand Slovak in a work of art.

Oktober 2014



# L'inspiration hellénique dans l'oeuvre poétique de Maurice de Guérin

Frano Vrančić

Université de Zadar, Département d'études françaises et ibéroromanes, Croatie  
fvranic@unizd.hr

*Ce travail décortique l'influence hellénique dans la poésie guérinienne. En s'appuyant sur des auteurs grecs et romains, on analyse les sources qui nous aident à mieux comprendre les messages que le littérateur a voulu transmettre. C'est bien grâce à la littérature antique que le poète fait la connaissance avec les histoires traitant de la métamorphose. Enfin, pour exprimer son amour vers le cosmos Guérin change la nature des protagonistes de ses poèmes pour qu'ils deviennent divinités.*

Mots-clés: la poésie française / Guérin, Maurice de / influences littéraires / littérature grecque et latine / sujets littéraire / métamorphose

Maurice de Guérin (1810-1839) meurt à vingt-neuf ans, inconnu. Son oeuvre, nourrie de culture antique et dont certaines résonances annoncent Mallarmé et les symbolistes, trouve son ancrage dans le lyrisme romantique. Bien des critiques ont attaché une grande importance au fait que sur ses trois pièces, en l'occurrence *Le Centaure*, *La Bacchante* et *Glaucus*, pèse fortement le poids du patrimoine mythologique<sup>1</sup> de la Grèce archaïque, transmis au poète du Cayla par l'entremise de la littérature hellénique et latine, sans oublier des lectures diverses, par exemple celle d'auteurs du XVIIIe ou du XIXe siècle. Ainsi, l'objectif de cette étude est de démontrer l'influence de l'hellénisme sur ces trois poèmes guériniens bien que sa poésie échappe à toute classification trop étroite: ni catholique, ni païenne, mais ni parfaitement romantique, ni encore symboliste. De plus, cet article se propose d'examiner le thème de la métamorphose et son importance dans l'aventure intérieure guérinienne étant donné qu'elle lui a permis d'exprimer puis de surmonter les douloureux conflits vécus par ses héros antiques. Néanmoins, avant de passer dans le vif du sujet il est indispensable de rappeler comment Guérin est sorti de l'anonymat et de mettre en relief l'influence mennaisienne pour mener à bien ce travail de recherche.

A l'exception d'un petit nombre d'amis et d'admirateurs, personne d'autre ne connaît en France l'oeuvre guérinienne le jour de son décès, sur-

venu le 19 juillet 1839. Le public français découvrira une partie de cette oeuvre grâce à un article de George Sand qui présenta aux lecteurs de la *Revue de Deux Mondes*, le 15 mai 1840, *Le Centaure*, une pièce en vers, *Glancus*, et quelques fragments de lettres du poète à Jules Barbey d'Aureville. Au moment de la composition du premier hommage rendu au génie poétique de Guérin, la romancière ignorait l'existence du *Cahier vert*<sup>2</sup> ainsi que celle de l'autre poème en prose, *La Bacchante*, qui sera publié pour la première fois en 1862 par l'ami de Maurice de Guérin, Guillaume-Stanislas Trébutien. Après avoir invité le lecteur à lire le poème pour en priser les beautés, la nouveauté de la forme, l'originalité de la phrase, de l'image et du contour, George Sand pose ensuite la question des sources et des influences. Or, cette question aura des conséquences quant à la signification des poèmes étant donné que les admirateurs de la prose guérinienne se diviseront en deux groupes: les uns soutiendront que le poète du Cayla, tout en étant amant de la nature, n'a jamais cessé d'être un vrai catholique, les autres estimeront qu'il est un poète païen. La discussion autour des sources s'est ranimée dans les années 1930 et 1940. D'un côté, il y a la thèse soutenue par l'abbé Elie Decahors qui, s'appuyant sur témoignages des contemporains du poète, stipule que les deux poèmes en prose ont été inspirés par des visites aux Antiques du Louvre. De l'autre côté, Bernard d'Harcourt minimise et relativise l'importance de l'hellénisme chez Maurice de Guérin et affirme que l'inspiration de ces deux pièces n'est ni philosophique, ni plastique, ni scolaire. Du coup, selon d'Harcourt, *Le Centaure* et *La Bacchante* sont des oeuvres d'inspiration personnelle marquant l'aboutissement d'une évolution intérieure du poète du Cayla, évolution influencée par des esprits fraternels à l'instar de Barbey d'Aureville et Sainte-Beuve. Pourtant, quelle que soit la thèse qu'on adopte, l'originalité de la prose guérinienne ne pourrait être mise en doute. De même, la volonté du poète à rester lui-même, de n'appartenir à aucune école littéraire apparaît dans une lettre qu'il envoya à sa famille dans le Tarn pour la rassurer de ses éventuelles activités, suite à la rupture de son maître d'hier, Lammenais, avec le Saint-Siège: "Je ne suis grâce à Dieu, de l'école de qui que ce soit. J'aime mieux n'être rien que le disciple, car en fait d'idées, c'est le cas de le dire, ne soyons rien pour rester quelque chose" (Guérin, "Oeuvres complètes" 804). Bien que ses lignes qui nous montrent un auteur sûr de lui-même et différent du jeune homme hésitant du *Cahier Vert*<sup>3</sup>, se rapportent à ses convictions politiques ou religieuses, elles résument ses idées en littérature d'une manière magistrale. En dépit de ses affinités avec les hommes de lettres romantiques, Guérin a pris ses distances à leur égard, car il ne se reconnaissait pas dans "le jeune homme romantique qui se crée des maux imaginaires" (514). Ainsi, Guérin rejette partiellement le comportement romantique et manifeste une attitude différente devant l'invasion



du rêve: “J’abandonne aux Romantiques leurs visions et je ne m’occupe maintenant que du positif, du réel, de ce qui se passe dans mon coeur, non à la suite d’un caprice d’imagination mais par l’effet constant de ma conformation morale, des lois de mon être” (514). Et Guérin d’ajouter dans une lettre, datée du 12 juin 1835, et adressée à sa soeur Eugénie: “L’influence de M. de Lamennais sur moi n’a pas été si grande que tu crois; je me suis hâté de ressaisir mon indépendance, un moment engagée, car le peu que je pense, je veux le penser par moi-même” (784).

C’est pourquoi Claude Gély incite “à la prudence toute enquête qui consisterait à rechercher dans l’oeuvre de Guérin les signes d’une appartenance ou d’une quelconque obédience à un courant, à une tradition ou, comme il dit, à une ‘école’ ” (Gély 177). En outre, tout les biographes de Guérin ont insisté sur le fait qu’il a reçu une éducation religieuse solide. En fait, sa famille l’envoie au petit séminaire à Toulouse en 1821. Trois ans après, on le retrouve au collège Stanislas à Paris où il restera jusqu’à 1829. Or, Maurice de Guérin est attiré par un esprit inquiet et rebelle en matière de religion, esprit qui lui servira de guide spirituel pendant un an (1832-1833). Il s’agit de Félicité de Lamennais qui, retiré dans sa propriété en Bretagne et entouré de quelques disciples fidèles, professe des idées en désaccord avec les thèses officielles de l’Église catholique romaine. Selon Huet-Brichard, auprès de Lamennais, Guérin a voulu trouver “un ordre et un sens à sa vie” (Huet-Brichard, “Maurice de Guérin” 30). Et la spécialiste de l’oeuvre guérinienne de conclure, “Lamennais est le maître, un homme d’église, mais aussi un écrivain et un poète. Sa pensée et son enseignement ont favorisé l’émancipation intellectuelle de Guérin” (Guérin, “Oeuvres complètes” 19). Le séjour de Guérin auprès de M. Féli, comme appelait Lamennais ses disciples, renforça le sentiment religieux du jeune poète. Toutefois, cette éducation religieuse ne l’a pas empêché de connaître le monde merveilleux de la mythologie grecque. Comme le souligne Pierre Brunel, “Maurice de Guérin a été accompagné, sa courte vie durant par la littérature antique” (Huet-Brichard, “Maurice de Guérin et le romantisme” 189). Certes, le grec ancien et le latin sont toujours enseignés dans les écoles et les séminaires de la France de la Restauration (1815-1830). Dès lors, le séjour du poète à La Chênaie raviva son désir d’étudier la langue grecque dont il n’avait qu’une simple teinture. En même temps, l’admiration de Guérin pour la Grèce archaïque est également partagée par ses amis qui, tout en restant fidèles au catholicisme socialisant de Lamennais, sont des lecteurs assidus des écrivains grecs. Enfin, M. Féli aimait à rapprocher la spiritualité antique de l’esprit chrétien.

Quoi qu’il en soit, lorsqu’il entreprend la rédaction de son premier poème en prose<sup>4</sup>, Guérin a déjà lu les oeuvres classiques de l’Antiquité, à

savoir l'*Illiade* et l'*Odyssee* d'Homère, *La Théogonie* et *Les Travaux et les Jours* d'Hésiode. Aux oeuvres grecques, il faut ajouter celles de Virgile ainsi que les fameuses *Métamorphoses* du poète latin Ovide, véritable répertoire de mythes helléniques. Comme l'écrit Anny Detalle, "Maurice de Guérin semble avoir emprunté les noms des personnages de son premier poème en prose à deux poètes latins, Virgile et Ovide" (Detalle 88). Mélampe, qui signifie en grec „l'homme aux pieds noirs“, selon la tradition, avait acquis, dans son enfance, le don de prédire l'avenir et fut celui qui a introduit le culte de Dionysos en Grèce ancienne. Mais ce personnage mythologique est également connu pour ces dons de guérisseur, car il avait guéri le fils de Phylacos, frappé d'impuissance, ainsi que les filles du roi d'Argos, Proetos, atteintes de démence. C'est au titre de guérisseur que Virgile associe Mélampe à l'autre grand maître de l'art de guérison de la mythologie grecque, le centaure<sup>5</sup> Chiron. Chez Guérin, Mélampe a perdu tout ses dons. Il n'est plus celui qui peut deviner ou guérir un malade. Il est un homme qui veut connaître les secrets du monde. Quant au Centaure du poème guérinien, Macarée, la mythologie grecque nous présente un personnage de ce nom tantôt comme le fils d'Eole, "parfois confondu avec le Macar (ou Macarée), roi de Lesbos" (Grimal 272), tantôt comme un prêtre du dieu de la vigne Dionysos. Il semble que Maurice de Guérin ait puisé ce nom dans les *Métamorphoses* d'Ovide, où le poète romain cite à plusieurs reprises le nom de Macarée bien qu'il ne s'agisse pas d'un Centaure. Cet ouvrage ovidien aurait pu fournir à Guérin un grand nombre de renseignements sur le mythe du Centaure, en particulier sur leur combat<sup>6</sup> contre les Lapithes, qui constitue l'événement le plus connu de leur vie. Or, le poète du Cayla négligea complètement cet épisode du mythe des Centaures et ne s'intéressa qu'à l'origine des hommes-chevaux, plus riche en signification. Comme l'affirme J.-A. Vier, "les Anciens ont d'abord enseigné à Maurice de Guérin à ne point imiter leurs petits artifices et leur traditionnelles ruses de langage. Il les a lus pour les oublier, puis pour les ressusciter en s'écoutant chanter lui-même devant les horizons qui n'étaient pas toujours homériques ou virgiliens" (Vier 223). De même, Guérin aurait pu lire l'histoire de la création de ces êtres biformes dans la *Ile Pythique* du célèbre poète grecque Pindare. Les Centaures étaient nés de l'union du roi thessalien Ixion et de Néphélé (la Nuée), à laquelle Zeus avait donné la forme d'Héra. Le souverain des dieux fut touché par les prières du roi des Lapithes, Ixion, condamné pour avoir tué son beau père, et l'invite même à sa table sur le mont Olympe. Nullement reconnaissant envers le dieu du ciel, Ixion tenta de séduire son épouse Héra. C'est alors que Zeus créa une nuée qui ressemblait à son conjointe. A cause de cet amour illusoire, Ixion courut à sa perte. D'autre part, Chiron, qui se distinguait des

autres hommes-chevaux par ses connaissances et sa sagesse, était le fruit des amours du père de Zeus, Cronos, et de la fille d'Océan, Phylira. Ses précepteurs divins, Artémis et Apollon, lui ont appris l'art de la chasse et de la médecine. Un grand nombre de héros antiques furent des disciples de ce sage Centaure à l'exemple d'Achille, Nestor, Castor et Pollux, Jason etc. Bien que né immortel, Chiron souhaita sa propre mort, lorsque l'un des héros les plus vénérés de la Grèce antique, Héraclès, le blessa, par mégarde, d'une flèche empoisonnée par le sang de l'hydre de Lerne au cours du combat qui opposait Centaures et Lapithes aux noces du roi des Lapithes, Pirithoüs, et d'Hippodamie. Prométhée, qui était né mortel, offrit au plus juste des Centaures, souffrant horriblement, son droit à la mort, et c'est ainsi que Chiron put mourir. Guérin fait allusion à cet épisode de la vie de Chiron à la fin de son premier poème en prose: "On eût dit qu'il retenait des restes de l'immortalité autrefois reçue d'Apollon, mais qu'il avait rendue à ce dieu" (Guérin, "Oeuvres complètes" 334). Zeus plaça Chiron parmi les astres; il y forma la constellation du Sagittaire. Pareillement, les Centaures ne sont pas uniquement des ravisseurs de belles femmes puisque on peut les trouver associés à d'autres personnages de la mythologie gréco-romaine. Ils forment, par exemple, avec les Satyres le cortège du dieu du vin et de ses excès, Dionysos. Ce rapprochement entre ces êtres hybrides et le seul dieu né d'une mortelle nous permet d'entamer l'étude des sources mythologiques de la *Bacchante*, poème en prose que Guérin n'a pas pu achever sans doute à cause de sa mort prématurée.

On a déjà vu que le second poème en prose de Guérin a été publié pour la première fois en 1862, dans la seconde édition de l'oeuvre *Journal, Lettres et Poèmes* de Maurice de Guérin, préparé par son fidèle ami Trébutien. Pour le dire autrement, *La Bacchante*, conçue et composée en 1835 ou bien 1836, était tombé dans l'oubli durant un grand nombre d'années. Malgré cela, le sort de *la Bacchante* est étroitement lié à celui du *Centaure*, car les deux poèmes en prose sont des oeuvres d'une même inspiration et ne peuvent pas être dissociés. D'après Huet-Brichard, "les deux poèmes présentent d'ailleurs de trop nombreux points communs pour ne pas être associés dans l'analyse; non pour des raisons de commodité, mais parce que Guérin lui-même contraint le lecteur à multiplier les rapprochements" (Huet-Brichard, "Maurice de Guérin" 92). Au surplus, le souvenir de la tragédie d'Euripide, *Les Bacchantes*, et celui de certains passages de l'oeuvre d'Ovide (*Métamorphoses*) associé à toutes les Bacchantes des bas-reliefs du Louvre, "Bacchante au thyrses, Bacchante au tambourin, Bacchante dansant avec une Bacchante..." (Decahors 27), semblent être les principales sources d'informations de Guérin, concernant le mythe des Bacchantes et de Dionysos. En plus de cela, quelques similitudes du poème guérinien avec

la pièce d'Euripide nous autorisent à penser que cette tragédie grecque est la principale source antique de *La Bacchante*. Notons d'abord que la grande Bacchante de Guérin, Aëlle a "atteint l'âge où les dieux...ferment les courants qui abreuvent la jeunesse des mortels" (Guérin, "Oeuvres complètes" 366). Agavé, la mère de Penthée, un des principaux personnages de la pièce euripidienne, n'est pas plus jeune. Ensuite, la chevelure d'Aëlle, étendue sur ses épaules et abondamment décrite, ainsi que celle de la jeune Bacchante nous rappelle les Bacchantes d'Euripide, qui laissent tomber leurs cheveux sur leurs épaules. Enfin, la façon dont dort Aëlle, "reposant longtemps sa tête sur le sein de la Terre" (344), est semblable à celle des suivantes de Dionysos, dans le texte de l'écrivain grec. Quant au nom d'Aëlle, Guérin aurait pu le trouver dans la *Théogonie* d'Hésiode ainsi que dans le XIIIe livre des *Métamorphoses* d'Ovide. Hésiode écrit qu'Aëlle était une femme ailée avec une foisonnante chevelure, comme sa soeur Ocyptété. En joignant plus tard à ceux deux femmes, appelées Harpyes, une troisième, Caelano, la légende leur donna l'apparence de monstres effrayants. Homère les considérait comme des personnifications des vents de tempête. Or, Guérin a transsubstantié la Harpye Aëlle en Bacchante et n'a retenu du mythe de cette figure que son rapport avec les vents tempêteux. De plus, pour Marc Fumaroli, "l'Antiquité de „la Bacchante“ peut être rapprochée de celle des „Bacchanales“ de Titien et de Poussin, qui s'inspirent entre autres des „Fastes“, où Ovide décrit les rites orgiastiques de la religion païenne. Guérin s'est abreuvé aux mêmes sources, mais il les a filtrées à travers les chapitres de la „Symbolique“ de Creuzer consacrés à la „doctrine des mystères“ dionysiaques dans la Grèce classique, et à sa parenté avec les cultes orientaux" (Guérin, "Poésie" 31). A l'opposé du *Centaure*, le second poème en prose du poète du Cayla frappe le lecteur par l'abondance de détails mythologiques car Guérin mentionne un certain nombre de mythes annexes comme les Hyades ou Callisto au mythe principal. "Caractéristique aussi d'un grand souci de précision", soutient Anny Detalle, "c'est le soin qu'il a pris de nommer les bacchantes qui sont pourtant sans importance dans le récit: Hippothée, Plexaure, Telesto" (Detalle 107). Notons encore que deux protagonistes du *Centaure*, en l'occurrence Mélampe et le sage Chiron, réapparaissent dans la *Bacchante*. Selon la mythologie grecque, les Bacchantes doivent leur existence au dieu le plus mystérieux du panthéon grec, Dionysos. Leur nom montre clairement cette dépendance, puisqu'il est formé à partir de Bacchus, autre nom pour désigner Dionysos. Les premières Bacchantes ont été les nymphes de Nysa qui ont nourri la divinité lorsqu'il était enfant. Au demeurant, Guérin évoque dans son poème en prose ces Bacchantes, nourrices du dieu errant. Depuis, les Bacchantes sont devenues les suivantes de Dionysos-Bacchus et l'ont accompagné dans ses

déplacements, en particulier dans celui que le dieu a effectué aux Indes. Les Bacchantes jouent un rôle important dans le culte dionysiaque. On les représente vêtues de peaux de chevreuils, couronnées de lierre, portant à la main le thyrses, sorte de lance entourée de pampre et de lierre. Inspirées par Dionysos, elles plongeaient dans une extase mystique qui leur donnait une force extraordinaire; elles dansaient d'une manière frénétique au son de tambourins et de flûtes. Envoyée par le dieu, cette frénésie pouvait aboutir à des actes de violence que Guérin ignore volontairement. En revanche, la tragédie grecque raconte de pareils actes: Agavé, devenue Bacchante, déchire de ses propres mains son fils Penthée, dans un délire mystique. Ce fut le cas des fidèles suivantes de Dyonisos qui ont tué Orphée<sup>7</sup>. Cette violence sans bornes, résultat de leur possession par Dionysos-Bacchus, a valu aux Bacchantes le nom de Ménades<sup>8</sup> qui signifie en grec „femmes possédées“. Comme le note Huet-Brichard dans son ouvrage consacré au mythe de Dyonisos, „le mot bacchant désigne à la fois les fidèles du dieu et le dieu lui-même puisque celui-ci a le pouvoir de susciter la transe et la possession. C'est pourquoi Dyonisos se nomme aussi „bacchos“, le furieux. Ce nom donnera, en latin, Bacchus. [...] Dans les textes antiques, les bacchantes sont désignées par les noms de Ménades, Thyades ou Lénai. La ménade est celle qui est prise de „mania“, de folie; dans le chant VI de l'*Illiadé*, Dyonisos est dit „mainoménos“, le „fou furieux““ (Huet-Brichard, „Dyonisos et les Bacchantes“ 53-54). En un mot, Bacchantes et Dyonisos sont étroitement liés. En vérité, le personnage principal du poème guérinien, comme d'ailleurs de la tragédie euripidienne, est le dieu Dionysos, dont le souffle inspire ses adoratrices dévouées. Fruit de l'union de Zeus et de Sémélé, Dionysos est une divinité qui prend place dans le panthéon grec assez tard. Poussée par la jalousie meurtrière de Héra, déguisée en sa nourrice, Sémélé demande au souverain des dieux de paraître devant elle dans toute sa puissance et dans toute sa grandeur; Zeus se présente devant son maîtresse avec sa foudre et ses éclairs, mais celle-ci, femme mortelle, meurt foudroyée. Zeus a juste le temps de retirer du sein de Sémélé l'enfant qu'elle portait en elle, et le dissimule dans sa cuisse pendant trois mois afin que l'enfant puisse naître à terme. Quand Dionysos fut né, pour échapper à la colère d'Héra, le dieu suprême le confia aux nymphes de Nysa. Devenu homme, dieu de l'ivresse et de l'extase, accompagné de Bacchantes et de satyres, parcourut le monde de l'Orient à l'Occident pour établir son culte. Pourtant, ce dieu n'apparaît jamais dans *La Bacchante*. Par contre, il est omniprésent dans la tragédie grecque. L'absence apparente de Dionysos du poème en prose peut constituer un argument majeur pour les commentateurs qui refusent toute influence d'Euripide sur Guérin. Mais, les deux oeuvres sont animées du même esprit: c'est le triomphe de Bacchus.

Si cette divinité, venu d'ailleurs, triomphe de Penthée dans la pièce d'Euripide, il en est de même dans le poème guérinien, car une jeune fille devient la fidèle adoratrice de Dionysos.

Dans la même veine que les deux poèmes en prose Guérin écrit la plus parfaite de ses pièces en vers, à savoir *Glaucus*. Lors de la première édition de l'oeuvre guérinienne, un des critiques littéraires français les plus célèbres, Sainte-Beuve écrivait à Trébutien que ce poème lui paraissait inachevé. Certes, Glaucus est un fragment en vers qui fut composé en 1836 mais qui a reçu son titre de George Sand. Comme le dirait Huet-Brichard, "George Sand comprit l'importance du fragment qu'elle détenait lorsqu'elle le publia en compagnie du „Centaure“, dans son article de la „Revue des deux mondes“, et qu'elle lui donna le titre qui lui est resté, „Glaucus“" (Huet-Brichard, "Maurice de Guérin" 123). Et Huet-Brichard de poursuivre: "Le thème de „Glaucus“, de plus, parcourt l'oeuvre guérinienne: il est emprunté à l'Antiquité, et c'est pourquoi George Sand a choisi de donner comme titre à ce fragment de poème le nom du pêcheur qui, dans „Les Métamorphoses“ d'Ovide, après avoir mangé des herbes magiques, s'immerge dans les eaux et devient une divinité marine" (124). De surcroît, il n'y a pas de doute que le personnage sans nom est le pêcheur de la mythologie grecque, Glaucos, qui fut transformé en divinité océanique. La mythologie grecque connaît plusieurs personnages du nom de Glaucos. Parmi ses figures, on trouve un pêcheur de la ville d'Anthédon, en Béotie, fils du fondateur de cette cité antique. Un jour que Glaucos avait ramené sur le littoral des poissons pêchés par lui, il vit, à sa grande surprise, que ceux-ci se mirent à se mouvoir sur terre ferme comme ils faisaient dans l'eau. Puis, ils retournèrent dans la mer où ils disparurent. Ayant cru que l'herbe sur laquelle il les avait posés devait avoir un pouvoir magique ce qui était le cas car elle fut semée par Cronos<sup>9</sup>, Glaucos en avala quelques brins et se sentit attiré par la mer, dans laquelle il plongea. C'est ainsi que ce pêcheur fut métamorphosé en dieu marin. De même, Trébutien nous dit que Maurice de Guérin lisait beaucoup Pausanias. Dans le neuvième livre de sa *Description de la Grèce*, l'homme de lettres grec décrit les monuments de la ville d'Anthédon en Béotie. Le douzième chapitre du livre où Pausanias rappelle brièvement l'histoire de la métamorphose de Glaucos n'était pas inconnu au poète du Cayla. Toutefois, il semble que la principale source d'inspiration de *Glaucus* soit l'oeuvre ovidienne que Guérin connaissait également. En effet, dans *Les Métamorphoses*, le poète latin rapporte le mythe de Glaucos de la manière suivante: une jeune fille, Scylla, rencontre un être étrange qui n'est ni un homme, ni un monstre marin. C'est Glaucos dont le corps humain se termine par une queue de poisson. Pour apaiser la crainte de la jeune fille qu'il veut séduire, Glaucos se met à lui raconter sa vie et

par conséquent, sa métamorphose. Il ne faut pas perdre de vue que dans le poème guérinien, comme dans l'ouvrage ovidien, c'est Glaucus qui relate sa métamorphose. Mais Guérin n'a pas complètement repris le mythe de Glaucos tel qu'il est dans la pièce d'Ovide; il lui a fait subir une transformation essentielle: dans sa première vie, le personnage guérinien n'était pas un pêcheur comme le veut la mythologie grecque, mais un berger. En outre, à part Téthys, tous les autres dieux marins, mentionnés par Ovide, ont disparu du poème en vers guérinien. Leur place est occupée par "les dieux retirés aux antres qu'on ignore" (Guérin, "Oeuvres complètes" 347). Cette absence ne veut pas dire que Guérin ne s'est pas inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide. De l'histoire de Glaucus, racontée dans ses moindres détails par le poète romain, Guérin n'a retenu que l'essentiel, c'est-à-dire la métamorphose d'un mortel en divinité océanique.

Autrement dit, la mythologie gréco-romaine est riche en histoires de métamorphose comme en témoigne l'oeuvre d'Ovide. Guérin a choisi donc quelques mythes, où s'opèrent de changements de nature, pour exprimer son invincible tendance vers la nature. Cependant, les métamorphoses qui ont lieu dans l'oeuvre guérinienne sont de deux natures: celle où l'être passe de l'espèce humaine à l'espèce végétale et celle, plus importante, où l'être humain devient une divinité. Recherchant la sérénité divine qui plongerait son âme agitée dans l'exaltation, le littérateur évoque le changement de quelques gens heureux en arbres:

Autrefois, les dieux, voulant récompenser la vertu de quelques mortels, firent monter autour d'eux une nature végétale qui absorbait dans son étroite, à mesure qu'elle s'élevait, leurs corps veilli, et substituait à leur vie, tout usée par l'âge extrême, la vie forte et muette qui règne sous l'écorce des chênes. Ces mortels, devenus immobiles, ne s'agitaient plus que dans l'extrémité de leurs branchages émus par les vents. N'est-ce pas le sage et son calme ? Ne se revêt-il pas longuement de cette métamorphose du peu d'hommes qui furent aimés des dieux ? (126)

Mais ce passage, qui n'est qu'une simple comparaison, devient une véritable métamorphose dans *La Bacchante*. A l'heure où les rayons du soleil tombent verticalement sur la terre, Aëlle se transforme en arbre. Pour Schärer-Nussberger, "à l'heure de midi, sous l'influence de la verticalité des rayons du soleil, la bacchante Aëlle devient arbre. Comme l'arbre se fait homme dans son mouvement adorateur vers le soleil, la bacchante se fait arbre dans son immobilité verticale, droite et tendue vers le soleil" (Schärer-Nussberger 165). A vrai dire, la distance qui la séparait de la nature est abolie; dans un monde merveilleux, l'être guérinien adhère "le plus étroitement, le plus amoureuxent qu'il soit possible à la matière" (Richard 215) pour reprendre les termes de Jean-Pierre Richard. Sans doute Guérin

se souvient de la tradition qui nous relate que Dionysos a puni ses adoratrices en les métamorphosant en arbres parce qu'elles ont tué Orphée. Il est évident que dans le poème en prose la métamorphose d'Aëlle n'est pas un châtement, mais une récompense étant donné qu'elle éprouve momentanément l'extase que procure l'immobilité:

(...) j'ai vu mes pas tomber dans le ralentissement, mes forces encore pleines, et s'éteindre enfin dans une entière immobilité. Alors je devenais semblable à ses mortels réduits sous l'écorce et arrêtés dans le sein puissant de la terre. Retenue dans le repos, je recevais la vie des dieux qui passait, sans marquer de mouvement et les bras détournés vers le soleil. C'était vers l'heure du jour qui montre le plus puissant éclat: tout s'arrêtait sur la montagne, le sein profond des forêts ne respirait plus, les flammes fécondes embrasaient Cybèle, et Bacchus enivrait jusqu'à racine des îles dans les entrailles de l'Océan. (Guérin, "Oeuvres complètes" 341)

La métamorphose d'Aëlle n'est pas strictement végétale; elle est aussi lunaire, puisque la grande Bacchante se change en constellation. En vérité, elle imite en cela un certain nombre de mortels qui, grâce à la volonté divine, se sont métamorphosés en étoiles. Par conséquent, leur seconde nature leur a permis de vivre sereins, auprès des divinités: "Les mortels agréables aux dieux ou dont les excès de maux les a touchés ont été conduits et rangés parmi les signes célestes: Maïa, Cassiopée, le grand Chiron, Cyonose et les tristes Hyades sont entrés dans la marche silencieuse des constellations" (339).

Toutefois, parmi toutes les métamorphoses des êtres humains en astres, celle de Callisto occupe incontestablement une place à part dans *La Bacchante*. Le rappel des principaux événements du mythe de Callisto que l'écrivain prend soin d'évoquer minutieusement, constitue les dernières paroles de la grande Bacchante. Fille de Lycaon ou bien nymphe du cortège de la déesse de la chasse Artémis, Callisto fut séduite par Zeus qui auparavant avait pris la forme du plus beau des dieux, Apollon. De cette union naquit Arcas. Pour sauver son amante de la colère de son jalouse épouse Héra, le dieu la changea en ourse. Suite à sa métamorphose animale, Callisto fut de nouveau changée en astre. Un jour, Arcas s'apprêtait à abattre une ourse qui n'était autre que sa propre mère. Pour éviter ce meurtre, Zeus métamorphosa Arcas aussi en ours et le transporta avec sa mère dans les cieux, où ils devinrent des constellations sous les noms de Petite Ourse et de Grande Ourse. Le poète du Cayla rappelle cette légende mais ce qui l'intéresse le plus dans la vie de Callisto c'est le fait que le souverain de la mer, Poséidon, sur le conseil d'Héra ne permit pas à cette constellation de se coucher à l'horizon de l'Océan. C'est le caractère immobile de Callisto que touche également Aëlle, car elle sait que la véritable ivresse ne se trouve pas



dans le mouvement mais dans l'immobilité. Suspendue entre la terre et le ciel Callisto participe ainsi à la vie universelle que préside Dionysos:

Pénétrée d'une ivresse éternelle, Callisto se tient inclinée sur le pôle, tandis que l'ordre entier des constellations passe et abaisse son cours vers l'Océan. Telle, durant la nuit, je gardais l'immobilité au sommet des monts, la tête enveloppée d'une ivresse qui le pressait comme la couronne de pampre et de fruits qui entretient aux tempes de Bacchus une jeunesse inaltérable. (342-343).

Si Callisto et les autres constellations, après avoir vécu en tant que mortelles, ont finalement connu le rythme divin, il y a deux personnages, dans les pièces mythologiques guériniennes, qui deviennent des dieux; ce sont le centaure Macarée et le berger du fragment en vers *Glaucus*. Tous les deux se métamorphosent en divinités marines. La métamorphose du centaure Macarée a lieu lorsqu'il se retire sur les cimes des montagnes. Comme le met en évidence Huet-Brichard, "les cimes sont vécues comme objets de désirs, elle sont réservées aux dieux et aux initiés et destinées à être parcourues" (Huet-Brichard, "Maurice de Guérin" 114). La paix que lui fournit la nuit prend la place de la mobilité qui caractérisait Macarée durant le jour. Le Centaure cache la partie animale de son corps à l'entrée d'un antre<sup>10</sup>, son lieu de naissance, et ne laisse dépasser en dehors que son buste humain. Quelqu'un qui verrait cette scène aurait l'impression d'un homme debout devant l'ouverture d'une caverne. La nouvelle existence que ressent Macarée est si pleine qu'elle lui donne l'impression d'être une divinité océanique:

On dit que les dieux marins quittent durant les ombres leurs palais profonds, et, s'asseyant sur les promontoires, étendent leurs regards sur les flots. Ainsi je veillais ayant à mes pieds une étendue de vie semblable à la mer assoupie. Rendu à l'existence distincte et pleine, il me paraissait que je sortais de naître, et que des eaux profondes et qui m'avait conçu dans leur sein venaient de me laisser sur le haut de la montagne, comme un dauphin oublié sur les sirtes par les flots d'Amphitrite. (Guérin, "Oeuvres complètes" 331)

Cependant, parmi toutes les métamorphoses qui ont lieu dans les poèmes mythologiques guériniens, qu'elle soient végétales, lunaires, ou même divines, celle de Glaucus en dieu marin est d'une importance primordiale. D'une part, elle exprime l'amour du poète pour l'élément aquatique et d'autre part, la découverte du chemin conduisant les humains aux secrets du monde. Par ailleurs, *Le Cahier vert* du 28 septembre 1834 nous révèle que Maurice de Guérin a souhaité pour lui-même le changement que subira Glaucus: "Je soutient l'assaut d'une onde infinie; combien de temps tiendrai-je ferme ? Si je m'abîme dans votre sein, vagues mystérieuses, m'arrivera-t-il comme à ses chevaliers qui, entraînés au fond des lacs, y

rencontraient de merveilleux palais, ou comme ce pêcheur de la fable, en tombant dans la mer deviendrai-je un dieu ?” (112). Bien plus, Claude Gély atteste que ce passage du *Cahier vert* “donnait à ce mythe de Glaucus la dimension symbolique et métaphorique d’une élection sacrificielle du poète: disparaître dans le gouffre marin pour en resurgir métamorphosé en „dieu“, dieu „couronné“, c’est-à-dire poète” (Huet-Brichard, “Maurice de Guérin et le romantisme” 21). Bref, un homme découvre un jour, du haut d’une falaise, un spectacle majestueux: l’immense étendue du ciel, de la campagne et de la mer. A partir de cet instant, cet homme ne trouvera la tranquillité nulle part; il devient un berger, car on dit que les gardiens des troupeaux sont ceux auxquels appartient “l’espace et la lumière” (Guérin, “Oeuvres complètes” 348). Or, son agitation intérieure, mêlée à l’ivresse que lui procure la vue de l’étendue mystérieuse de l’Océan, subsiste: le remède du mal qui le dévore est caché dans les profondeurs de la mer:

Non, ce n’est plus assez de la roche lointaine  
Où mes jours, consumés à contempler les mers,  
Ont nourri dans mon sein un amour qui m’entraîne  
A suivre aveuglément l’attrait des flots amers,  
(...) Mon destin s’incline vers la plage.  
Le secret de mon mal est au sein de Thétis. (346)

A l’instar du poète qui vit suspendu entre deux mondes, le berger du poème en vers vit penché vers l’Océan. Mais un jour son équilibre sera rompu et Glaucus qui vivait suspendue au-dessus de la mer, finira par y plonger. Dans les profondeurs de la mer, le mortel deviendra une divinité marine:

J’étais berger; j’avais plus de mille brebis,  
Berger je suis encor, mes brebis sont fidèles. (347)

Cette métamorphose, interdite à la majorité des êtres humains, devait satisfaire pleinement Glaucus mais celui-ci a ses points faibles. En d’autres mots, il n’arrive pas à oublier sa nature humaine, terrestre ou ne le veut pas. Comme ce changement ne lui permet pas de redevenir berger, Glaucus prie les dieux de la terre de lui laisser intacte sa mémoire afin qu’il puisse se remémorer de sa vie intérieure et rompre peut-être le charme qu’exerce sur lui l’Océan. Mais sa destinée semble définitive:

Et toi, dieu des bergers à ses lieux attachés,  
Pan, qui dans les forêts m’entr’ouvris tes mystères:  
Vous tous, dieux de ma vie et que j’ai tant aimée,  
De vos bienfaits en moi réveillez la mémoire,  
Pour m’ôter ce penchant et ravir la victoire  
Aux perfides attraités dans la mer enfermés. (347–348)

On a déjà souligné la transformation qu'a fait subir Maurice de Guérin au mythe de Glaucos, car son personnage n'est pas un pêcheur comme le veut la mythologie grecque, mais un berger. Cela ne veut pas dire que le poète du Cayla ignorât l'occupation quotidienne de Glaucus. Le passage du *Cabier vert* qu'on a cité le prouve d'ailleurs. Ce changement a été jugé indispensable par l'auteur pour mieux mettre en relief le caractère terrien de Glaucus qui, à la suite de sa métamorphose, deviendra un habitant de la mer. Enfin, Glaucus n'est-il pas Maurice de Guérin, lui-même, homme terrien, fasciné par les eaux marines ou bien fluviales ? De plus, les deux existences du personnage guérinien, humaine d'abord, divine ensuite, sont parfaitement exprimées par le choix des temps grammaticaux. De surcroît, tout le poème en vers oscille entre le futur et le passé, qui sont les temps forts. Pareillement, les temps du passé sont employés pour évoquer la vie de Glaucus berger, tandis que le futur simple est là pour nous relater, en trois vers, la métamorphose. Ainsi l'emploi de ce dernier temps nous donne l'impression que le changement de nature de Glaucus n'est pas un fait révolu. Dans son oeuvre sur *Le mythe de la métamorphose*, Pierre Brunel fait remarquer que la métamorphose, "si elle est à sens unique, sans possibilité de retour, peut aboutir soit à une dégradation (dans l'Enfer de Dante les suicidés sont transformés en buissons), soit à une apothéose (l'âme de César devient un astre dans les Métamorphoses d'Ovide, XV, v. 745-851)" (Brunel 11). Chez Maurice de Guérin on assiste à des métamorphoses qui aboutissent toujours à des apothéoses. Les personnages des pièces mythologiques guériniennes ne se transforment pas parce qu'ils sont morts. Ils ne se dégradent non plus. En un mot, ils changent d'espèce ou de nature pour passer à une autre qui les rapproche des divinités ou dans laquelle ils sont des dieux.

De toute manière, le recours à l'antiquité dans les pièces guériniennes ne relève pas du goût de l'érudition, mais de cette foi dans la vérité des mythes antiques qui marque le Romantisme. Le récit a pour fonction de résoudre les contradictions inhérentes à la vie; il prend en charge ces questions et leur propose une résolution. Les Centaures, les Bacchantes, ou Glaucus, en retraçant leur vie disent l'essence de l'existence humaine: l'origine, le désir, la quête, l'inassouvissement, et la mort ou l'extase comme horizon d'une réconciliation avec le monde et avec soi. Ces créatures, aspirant à revivre l'unité primordiale, cherchent à retrouver en elles des traces de leurs divinités perdues. En d'autres termes, l'insatisfaction est le grand trait des protagonistes des poèmes à sujet antique qui cherchent, tout en tentant de combler le vide qu'il sentent en eux, à en connaître l'origine. Ainsi que l'observe Huet-Brichard,

les personnages guériniens sont des êtres de désir même s'ils ignorent l'objet même qu'ils poursuivent. Ce qui les caractérise, c'est la force brutale et irrésistible qui les pousse à sortir d'eux-mêmes et qui s'extériorise à travers le mouvement [...]. Désir et mouvement sont inextricablement liés: ils sont images d'une aventure spirituelle et poétique dans le sens où la fureur qui habite les personnages guériniens est semblable à l'enthousiasme ou à l'inspiration débridée qui possède le créateur. Désir de bouger, désir de vivre, désir de dire: toute la question est de savoir comment contrôler ou diriger cette force vive pour qu'elle n'engendre pas désordre et folie, mais, au contraire, équilibre et harmonie (Huet-Brichard, "Maurice de Guérin" 101).

Semblablement, l'incomplétude de l'être est figurée par la dualité des protagonistes des poèmes: le Centaure est un homme-cheval, la Bacchante ne se reconnaît plus quand elle est possédée par Dionysos. Mais l'histoire racontée propose une résolution des contraires, non par la révélation d'un secret à jamais caché, mais par la découverte en soi d'une autre manière d'être au monde. Comme d'habitude, dans la poésie guérinienne, cette nouvelle relation est figurée à travers un mouvement. L'alternance brutale entre l'ivresse et le repos, ou entre le parcours de l'étendue et l'immobilité marque l'inquiétude du sujet. Toutefois, la métamorphose réconcilie ces oppositions, quels qu'ils soient. Le centaure, installé à l'entrée de sa grotte, se compare à un dieu marin. Glaucus, dans son plongeon, se rêve en dieu couronné. Les bacchantes se métamorphosent en arbres, ancrées dans la terre, mais la tête agitée par les vents, ou adoptent le mouvement des constellations fondé sur l'éternel retour. A cet égard, *La Bacchante* et *Glaucus* ne sont que des fragments car Guérin laisse ses deux pièces inachevées. Le récit s'interrompt au moment de raconter l'extase ou la transformation en dieu, comme si les poèmes se construisaient à l'image de ce qui fonde leur sens, le suspens. Certes, la quête n'aboutit à aucune révélation et ne peut connaître de fin, son seule issue est le silence à propos duquel François Mauriac, dans sa réflexion *Du silence en littérature*, dit: "Chez Maurice de Guérin, chaque mot reste chargé de silence intérieur" (Mauriac 446). En guise de conclusion, on va citer les propos de Marie-Catherine Huet-Brichard qui résumant magistralement l'essence et l'importance des métamorphoses dans l'oeuvre poétique du poète du Cayla:

La métamorphose résout toutes les contradictions: alors que le mortel vit l'effervescence de l'errance avec la nostalgie de l'immobilité ou choisit le calme de la halte en regrettant ses courses folles, Aëlle, couronnée de l'attribut du dieu Bacchus, ne connaît plus ce déchirement et savoure l'ivresse dans l'immobilité. Par la métamorphose, le mortel est dieu puisqu'il échappe à la prison de l'espace et du temps (Huet-Brichard 117).

## NOTES

<sup>1</sup> Comme l'explique Jean-Marc Gabaude, "Guérin, admirateur de Byron, puis disciple de Lamennais qui avait soutenu l'indépendantisme hellénique, a évolué dans une ambiance philhellénique. La Grèce était à la mode. Au Collège Stanislas, Maurice se mit à apprendre le grec et à traduire des textes de Platon, Aristote, Plutarque, Lucien. Il devint amoureux de la langue grecque. Après le baccalauréat, il devint répétiteur de grec en 1829. Au début de son séjour à la Chênaie, il écrit: Parmi les langues mortes, je n'apprends que le grec. Guérin allia très tôt un goût romantique et une ferveur pour l'antiquité grecque et pour la grécité" (Gabaude 122). Et Gabaude de renchéir, "Guérin comprend que l'on ne peut saisir la Grèce que dans la totalité de son être, de sa culture et de sa civilisation et, en outre, des témoignages postérieurs. Pour apprécier l'antiquité, il faut saisir les rapports de la littérature „avec la nature, avec les dogmes religieux, les systèmes philosophiques, les beaux-arts, la civilisation des peuples anciens“" (Gabaude 123).

<sup>2</sup> Le titre *Cahier vert* n'est pas de Maurice de Guérin. Lorsque son ami Trébutien recopie cet ensemble de notes rédigées par Guérin de façon irrégulière du 10 juillet 1832 au 13 octobre 1835, il l'intitule *Impressions*. Mais il ne retient pas ce titre dans son édition; il lui en préfère un autre qui inscrit le texte dans un genre codifié: *Journal de Maurice de Guérin*. Ce n'est qu'en 1921 que le *Journal* devient *Le Cahier Vert* dans l'édition de Van Bever. Ce titre renvoie à un objet matériel, un grand cahier à couverture verte acheté chez Haudricourt à Paris, rue du Thiroux numéro 1, Chaussée d'Antin, et que l'on peut consulter au Musée du Cayla dans le Tarn. En effet, ce titre a été suggéré par l'auteur lui-même car, dans plusieurs notes, Guérin s'adresse à son *Cahier* comme à un interlocuteur, voire un confident.

<sup>3</sup> A la différence de certains critiques de l'oeuvre guérinienne, Huet-Brichard soutient que "Le Cahier n'est pas un journal intime, il ne parle ni des événements d'une vie, ni de l'état psychique ou psychologique de celui qui écrit" (Guérin, "Oeuvres complètes" 24).

<sup>4</sup> Selon Huet-Brichard, "Maurice de Guérin (1810-1839) est un initiateur du poème en prose; son oeuvre fut publiée après sa mort" (Huet-Brichard, "Dionysos et les Bacchantes" 101).

<sup>5</sup> Pour Cazanave, "les Centaures sont des êtres hybrides, composés d'un corps de cheval et d'un buste humain. Depuis l'Antiquité grecque, leur valeur symbolique est ambiguë. La mythologie grecque raconte le combat des Centaures contre les Lapithes, peuple montagnard de Thessalie: ceux-ci vinrent à bout des monstres, qui ivres, avaient tenté de ravir leurs femmes. C'est pour cette raison que la symbolique les considère comme des personifications de l'animalité, de la force sauvage et des pulsions, car leur composante humaine ne suffit pas à maîtriser leur nature animale" (Cazeneuve 109).

<sup>6</sup> Pirithoüs, roi des Lapithes, invita ces hommes-chevaux à ses noces. Cependant, comme ils s'enivrèrent facilement, l'un d'entre eux, Eurytion, essaya de violer la fiancée du roi, Hippodamie. Cela provoqua la colère du roi et de son ami Thésée; ils tuèrent Eurytion. Alors une lutte s'engagea. Les Lapithes réussirent à vaincre les Centaures et les chassèrent de Thésalie.

<sup>7</sup> Les puissances les plus redoutables et les plus bénéfiques, le plus haut pouvoir de l'homme et sa plus inévitable défaite, se réunissent dans le mythe d'Orphée: la magie de la voix humaine, comme chant et verbe, l'amour et la mort. Telles sont les trois puissances qu'exalte la fin du livre IV des *Géorgiques* où le poète romain Virgile dit et déplore l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Enfin, comme le dit Albouy, "si Orphée arrachant Eurydice aux enfers fournit la plus haute image de pouvoirs du chant et de l'Amour, l'amant inconsolable est ensuite tué par les Bacchantes, fidèles suivantes du dieu de la vigne, qu'irrite son dédain; le héros de l'amour plus fort que la mort tombe victime de la fureur sensuelle des prêtresses de Dionysos" (Albouy 193).

<sup>8</sup> A ses deux noms des fidèles suivantes de Bacchus, il faut ajouter celui de Thyiades. Du nom de Thya qui fut la première femme à sacrifier au culte de ce dieu; elle institua le culte dionysiaque, célébré par les femmes d'Athènes, chaque année sur le mont Parnasse.

<sup>9</sup> Pour les Grecs, ce n'étaient pas les divinités qui avaient créé le monde, mais l'inverse: l'univers avait créé les dieux. Bien avant qu'il y eût des dieux, le ciel et la terre (Ouranos et Gaea) s'étaient formés et ils étaient l'un et l'autre les premiers parents. Les Titans étaient leurs enfants et les douze Olympiens leurs petits-enfants. Les Titans, souvent nommés les Dieux Anciens, régnaient en maîtres suprêmes sur l'univers. Ils étaient d'une taille énorme et d'une force incroyable. De tous les Titans, le plus important fut Cronos, en latin Saturne. Il gouverna les autres Titans jusqu'à ce que son fils, Zeus, le détronât et s'emparât du pouvoir. Pourtant, les autres Titans ne furent pas bannis à l'arrivée de Zeus, mais ils durent désormais se contenter d'un rang moins élevé.

<sup>10</sup> Selon Marie-Catherine Huet-Brichard, "la caverne et plus spécialement l'autre sont liées à la profondeur, à l'obscurité, asiles dans lesquels on se replie pour échapper à tout contact avec le dehors. Mais, une fois au tréfonds de l'abri, le regret du jour peut naître. La particularité de la grotte est, en isolant cependant de l'extérieur, de n'être pas hermétiquement close" (Huet-Brichard, "Maurice de Guérin, imaginaire et écriture" 201).

#### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Albouy, Pierre. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris: Armand Colin, 2012.
- Brunel, Pierre. *Le Mythe de la métamorphose*, Paris: Corti, 2004.
- Cazanave, Michel. *Encyclopedie des symboles*, Paris: Livres de Poche, 1999.
- Decahors, Élie. *Les poèmes en prose de Maurice de Guérin et leurs sources antiques*, Toulouse: Édition de l'Archer, 1932.
- Detalle, Anny. *Mythes, merveilleux et légendes dans la poésie française de 1840 à 1860*, Paris: Klincksieck, 1976.
- Gabaude, Jean-Marc. «Le romantisme de M. de Guérin et la Grèce». In: *Le Romantisme et la Grèce*, Paris: Académie des Inscriptions et Belles Lettres, 1994.
- Gély, Claude. «Néo-classicisme ou paléo-classicisme ? La poétique de Maurice de Guérin», In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 50, Paris: Les Belles-Lettres, 2008: 177–191.
- Grimal, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris: P.U. F., 1976.
- Guérin de, Maurice. *Poésie*, édition présentée et annotée par Marc Fumaroli, Paris: Gallimard, 1984.
- Guérin de, Maurice. *Oeuvres complètes*, Édition de Marie-Catherine Huet-Brichard, Paris: Classiques Garnier, 2012.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Maurice de Guérin, imaginaire et écriture*, Paris: Lettres modernes, 1993.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Maurice de Guérin*, Paris: Champion, 1998.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine (sous la dir.). *Maurice de Guérin et le romantisme*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 2000.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine. *Dionysos et les Bacchantes*, Monaco: Rocher, 2007.
- Mauriac, François. «Mémoires intérieurs», in *Oeuvres autobiographiques*, édition de François Durand, Paris: Gallimard, 1990.
- Richard, Jean-Pierre. *Études sur le romantisme*, Paris: Seuil, 1970.
- Shärer-Nussberger, Maya. *Maurice de Guérin*, Zürich: Corti, 1965.
- Vier, Jacques. «Le paganisme de Maurice de Guérin dans le Centaure», In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 10, Paris: Les Belles-Lettres, 1958: 211–223.

## Helenski navdih v pesniških delih Maurica de Guérina

Ključne besede: francoska poezija / Guérin, Maurice de / literarni vplivi / antična književnost / literarne teme / preobrazba

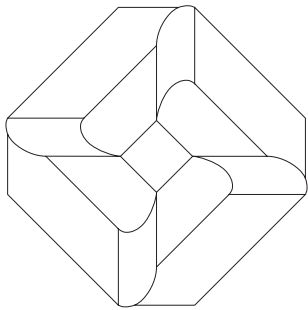
Ko je avtorica George Sand javnosti predstavila Maurica de Guérina, so bile njegove pesmi popolno presenečenje. Po grškem uporju proti Turkom leta 1821 je grška mitologija zbujala veliko zanimanja, saj je bralce zanimala tovrstna poezija, ki se je spraševala o brutalni moči človeka. Maurica de Guérina ne moremo uvrstiti v določeno literarno gibanje ali pesniško šolo, saj le delno spada v epoho, v kateri je ustvarjal. Povedano drugače, nanj še vedno vpliva klasicizem, hkrati pa že nakazuje elemente simbolizma. Njegova poezija je polna harmonije, ravnotežja in zmernosti, saj se od predhodnikov ni ločil nenadoma. Poleg tega se Guérin nad antiko navdušuje zato, ker mu daje možnost, da se sprašuje o bistvu sveta. Bralec lahko ob prebiranju pesmi »Le Centaure«, »La Bacchante« in »Glaucus« opazi pomen antične grške mitološke dediščine, ki jo je pesnik spoznal prek grške in latinske književnosti. Opat Félicité de Lammenais ga je seznanil z grškimi in latinskimi pisci, kot so Homer, Heziod, Evripid, Vergil in Ovid, čigar *Metamorfoze* so polne zgodb, v katerih glavni liki spremenijo svojo naravo. Zaradi tega je metamorfoza ena izmed Guérinovih najljubših tem. Pesnik z gradu Cayla svoje junake preobrazi tako, da se približajo bogovom ali se celo spremenijo v božanstvo. Maurice de Guérin mit metamorfoze uporabi tudi za izražanje svoje ljubezni do narave.

September 2015

# **Mišljenje in pesnjenje miru**

Uredila

Lenart Škof in Vid Snoj





# Mišljenje in pesnjenje miru. Uvod v tematski sklop

Lenart Škof in Vid Snoj

Skozi zgodovino so pesniki, modreci, filozofi in teologi iskali pravo mero, s katero so želeli izraziti tisto, kar je v najintimnejšem smislu povezano z mirom. V iskanju te mere, pa tudi drža, ki omogoča njeno skrivnostno razodevanje, so včasih prišli blizu temelju mišljenja, včasih pa so se zadrževali v bližini skrivnostne biti in starih, tudi nenapisanih zakonov bivanja. Redki izmed njih so se miru približali tako, da so hkrati v polnosti zavarovali njegovo etično počelo.

Ta sklop razprav je v celoti posvečen mišljenju in pesnjenju miru v literaturi in filozofiji. Razprave prinašajo nove interpretacije nekaterih osrednjih pesniških del in filozofskih del na témo miru. Segajo vse od Sofokla in Vergilija v antiki, prek Immanuela Kanta in Friedricha Hölderlina v razsvetljenstvu in romantiki, do Martina Heideggra in Luce Irigaray v naši sodobnosti.

**Lenart Škof** se ukvarja z etičnim pomenom nenapisanih zakonov v stari grški religiji in Sofoklovi *Antigoni*. V ospredju njegove interpretacije je lik Antigone, kot ga v svojih delih razlaga francoska feministična filozofinja Luce Irigaray. Del razprave je posvečen tudi primerjalni analizi Savitri iz indijskega epa *Mahabharata*, v kateri avtor ugotavlja, da legendo o Savitri zaznamujejo podobni kozmični odnosi oziroma kozmični simboli kot versko ozadje *Antigone*.

**Vid Snoj** obravnava dve znameniti pesnitvi o miru, Vergilijevo četrto eklogo in Hölderlinovo »Slovesnost miru«. Med njima ugotavlja več vzporednic, od tega, da sta bila povod zanj zgodovinska dogodka, do tega, da se obe navezujeta na mit o zlati dobi. Oba pesnika tudi eshatologizirata ciklično vračanje zlate dobe, kot je navzoče v mitu, v končno vrnitev, in sicer tako, da to vrnitev pri Vergiliju opredeljuje mir med živalmi ter med bogovi in ljudmi, pri Hölderlinu pa sprava med bogovi samimi.

**Valentina Hribar Sorčan** analizira estetikó, kot jo je zasnoval Immanuel Kant v svoji tretji kritiki. Ob vodilni niti pojma »kontemplacijak« prikaže pogloblitve elemente Kantove analitike lepega ter izpostavi nasprotje med kontemplacijo pri presojanju lepega, ki je po svoji naravi mirna, in burnim doživljanjem pri presojanju vzvišenega.

**Lexi Eikelboom** interpretira enega izmed osrednjih spisov moderne filozofske estetike, Heideggrov *Izvor umetniškega dela*. Pod drobnogled

vzame Heideggrovo tezo o samopostavljanju resnice v umetniško delo, ki se godi kot spor med zemljo in svetom, in v tem sporu prepozna izvorno nasilje. Temu se ogne šele Agambenova preinterpretacija Heideggrove teze, po kateri izvorno načelo umetniškega dela, ki generira resnico, ni več spor, ampak ritem, ki nasprotij in delitev ne odpravlja, ampak jih suspendira in tako ljudem omogoča, da se spopadejo z njimi.

**Jeff Stewart** navsezadnje primerja pesniške elemente pri Martinu Heideggro s tistimi pri Luce Irigaray. Ko interpretira njuno pesništvo, je pozoren predvsem na tisto mero v njuni misli, ki lahko zavaruje tišino in mir.

# O svetih genealogijah pri Antigoni in Savitri

Lenart Škof

Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Inštitut za filozofske študije, Garibaldijeva 1, SI-6000 Koper  
lenart.skof@zrs.upr.si

*Članek se ukvarja z etičnim pomenom nenapisanih zakonov v stari grški religiji ter pri Antigoni. V ospredju naše interpretacije je branje Antigone pri Luce Irigaray. V drugem delu ponujamo primerjalno raziskavo o vlogi Savitri iz indijskega epa Mahabharata ter dokazujemo, da legendo o Savitri zaznamujejo podobni kozmični odnosi ali kozmični simboli kot versko ozadje Antigone.*

Ključne besede: literatura in religija / starogrška književnost / Sofokles / Antigona / staroindijska epika / Mahabharata / Savitri / kozmični red / nenapisani zakoni / etika / pravičnost

Zdi se, da smo dandanašnji izgubili vez s kozmosom in njegovim etičnim redom. Živimo v civilizaciji, ki nam ponuja obilje zemeljskih dobrin, vključno z različnimi etičnimi in političnimi zakoni, ter pravico v eni izmed njenih oblik. V tem potvorjenem svetu vsi mi (in kdo smo *mi?*<sup>1</sup>) (ne)hote dopuščamo zlo in nasilje v eni od njenih mnogih različic in tako nismo sposobni postaviti *brezpogojne* etične zahteve zoper njiju (begunci na Lampedusi, otroci v vojni v Siriji, ženske, žrtve nasilja ...). Ker smo podvrženi različnim oblikam oblasti/moči, ne najdemo spokoja, kraja, kjer bi gostili (gostoljubnost) in varovali mir za konkretne žive druge. S pričujočim prispevkom želim postaviti Sofoklovo *Antigono* v nov etični okvir in izpostaviti nekaj elementov za morebitno novo kozmično-feministično interpretacijo pravičnosti. V njem bom podrobneje razložil logiko *agrapta nomima* (nepisanih/božjih zakonov) in logiko etičnih gest do smrtnikov (tako umrlih kot živih bitij). Pokazal bom, da je bila Antigonina sveta dolžnost ohraniti ravnovesje v kozmičnem redu (z njegovimi spolnimi in generacijskimi genealogijami) ter kako je v našem času to ravnovesje porušeno oziroma kako je bilo podvrženo različnim oblikam oblasti vse od Kreonovega političnega dejanja dalje. Po mnenju Luce Irigaray – nauki katere so že dolga leta moj navdih – je bilo to mogoče samo z grško zamenjavo starodavnega prava in kozmične pravičnosti z uvedbo novih političnih zakonov, kakršne je zagovarjal Kreon, ki je starodavne, nepisane zakone razumel kot preživele. Vemo, da celo Hegel – ki je v popolnosti

priznaval ta premik in zelo hvalil Antigono za njena dejanja – še vedno ni bil pripravljen podpreti Antigoninega upoštevanja teh starih zakonov, ki predstavljajo sveti red ženskosti. V današnjem času zatorej potrebujemo nove etične geste in nov pogled na pravičnost; geste, ki so bližje človeškemu telesu, mrtvim (kot v primeru Polinejka), pa tudi geste *za* žive mrtvece (Agamben), otroka, moškega ali žensko na meji med življenjem in smrtjo, ali katerokoli drugo živo telo v bolečinah. Na splošno torej nobena dolžnost in nobena pravica ne more biti pomembnejša od naše zavezanosti najglobljim kozmično-etičnim plastem tako naše vere kot znanja, zavesti, zakoreninjene v naših telesnih čutenjih in naši notranjosti.

Sofoklova Antigona je izzivala velike mislece od Hegla do Irigarayjeve in zastavljala ključna etična vprašanja: od božjega do človeškega prava, od etike do morale, od kozmične zavesti do modernega političnega življenja; v vseh teh kontekstih so razlagalci, kot so Hegel, Lacan, Butler, Irigarayjeva in naš znani slovenski filozof Žižek iskali pravo *mero* in razmejevali najobčutljivejši prostor od vseh – prostor bližine med spolno opredeljenimi (sexuate) subjekti, med člani sorodstva (namiguječ celo na krvoskrunske odnose med njimi) ali – v bolj politično angažiranih interpretacijah – med člani politične skupnosti. Jeziki psihoanalize, etike, teologije in prava so se uporabljali in spajali v številnih, med seboj različnih razlagah te starodavne gledališke igre. Toda izvirno je *Antigona* tragedija o kozmičnih zakonih in gostoljubnosti do drugih – do članov sorodstva, pa tudi do drugih kot tujcev.

Po mnenju Irigarayjeve (*In the Beginning*) razkrivanje pomena Antigone v naši kulturi ni lahka naloga, saj od nas zahteva potop v povsem drugačne moduse intersubjektivnega razmišljanja, kot smo jih podedovali od naših prednikov. Seveda je to tudi medkulturna naloga, saj zahodni človek ne najde poti do rešitve zgolj iz sebe. Prebujenje Irigarayjeve skozi jogo priča o tem. In le redki sodobni filozofi so občutljivi do te naloge v celoti. Ob Irigarayjevo bi si drznil v tem smislu postaviti samo še Jean-Luca Nancyja (in morda Agambena).

Na samem začetku svoje *Singularne pluralne biti* Nancy citira Nietzscheja iz dela *Tako je govoril Zaratustra*: »Vodite kakor jaz zablodelo čednost nazaj k zemlji – ja, nazaj k telesu in življenju; da zemlji dá njen smisel, človeški smisel! [...] Vaš duh in vaša čednost naj služita smislu zemlje, bratje moji [...]« (Nietzsche 88–89).

Nancy je postavil točno diagnozo: »ta zemlja je« – zdaj, v tem trenutku – »vse drugo, samo skupnost človeštva ni« (*Singularna* 9). Na tej zemlji ni sočutja, ne občutka biti-v-množini (*être-a-plusieurs*), kot pravi. Še več, v svojem delu *Corpus*, najprej z naštevanjem grozovitosti, zagrešenih zoper človeštvo v zadnjem stoletju, Nancy – v razmišljanju o jurisdikciji

teles – pravilno ugotavlja, da bi potrebovali *corpus*, in sicer »arealnost teles: ja, teles, vse do mrtvih teles« (64). To, na kar cilja Nancy, je razmejevanje prostorov, krajev, tem, morda novih območij za telesa, sposobnost preseči »preprosto dialektično dihanje, ki gre od 'istega' k 'drugemu'« (109).<sup>2</sup> Tu že lahko zaslutimo drugačno *pravičnost*, ki izhaja iz tega občutka za telesa in njihova mesta (ali občutljivosti do njih). Vendar se bomo tu ustavili in se vrnili k *Antigoni*.

Kakšna ljubezen in pravičnost se nam torej razkrivata v tej Sofoklovi igri? Max Statkiewicz in Valerie Reed, avtorja odlične študije o Antigoni, pravita, da je Antigona »prelomnica v etičnem razmišljanju našega časa« in »utelešenje etične vrednote skupnosti« (788) v smislu Agambenove *prihajajoče skupnosti* (*communauté à venir*). Mar ni res, da heglavska trditev o konfliktu med dvema enakovredno utemeljenima zahtevama (Kreonova proti Antigonini) vzbuja v nas negotovost glede pravičnosti: »[...] družinska ljubezen, to sveto, notranje, intimno čustvo – odslej poznana tudi kot zakon spodnjih bogov – trči ob državno pravico.« (Hegel 1087)

Da bi tako na pravičnost ali *Gerechtigkeit* ne gledali kot na enostranski, temveč celovit etični zakon, moramo priznavati notranjo logiko takega konflikta. *Kar pa ni mogoče*. Antigonina vera in njena radikalna etična skrb za drugega, za brata-kot-truplo, sta globlji od kateregakoli enostranskega stališča, kakršnega zagovarjajo Hegel, Lacan, Butler, Žižek in mnogi drugi. Antigonino etiko najbolje razumemo, če jo primerjamo z ontologijama Heideggra in Irigarayjeve na eni strani ter Levinasovim in Derridajevim pogledom na pravičnost na drugi. Vsi naštetih so misleci, ki so jim starogrška in indijska (predsokraska: kot pri Heideggru in Irigarayjevi z njeno povezavo s predvedskimi kultu in viri ter jogo) ali božja (kot pri Levinasu in Derridaju) pravičnost blizu: to je svet božjega prava in *agrapta nomima*.<sup>3</sup>

Po mnenju Rémiya Braguea lahko začnemo razumeti božanskost grških zakonov šele s Sofoklom. Za Braguea so ti božji zakoni (in spremljajoča pravica, seveda) tako stari, da »se v resnici niso pojavili, saj so tako očitni, da nimajo začetka« (42)<sup>4</sup> (*qu'elles n'ont pas de point d'émergence*). Za dvojno zastavitev *etične arheologije* in *etične anatomije*<sup>5</sup> – oziroma odnosa med moralnostjo (s pravičnostjo) in etičnimi gestami do drugega *znotraj* njenega (Antigoninega) telesa, gestami do trpečega drugega, pa tudi do pokojnih in do mrtvih teles – je ta preprosta, a pomenljiva Bragueova opazka resnično ključnega pomena. *Agrapta nomima* so lahko vklesani samo v naša srca in telesa. Mi vsi smo dediči tega svetega sporočila, ki ga je porodilo Antigonino dejanje in ki ima – kot bomo videli pozneje – tudi pomembne medkulturne posledice. Božji zakoni in naša telesa kot svete stele, še več, logika žrtvenega telesa, telesa kot tabernaklja (Douglas 67 isl.):<sup>6</sup> to je tudi uvajanje nivoja, na katerem se Derrida in Levinas srečata s svojimi posegi

v samo logiko pravičnosti. V tej tradiciji (stari Bližnji Vzhod in Stara zaveza) je umivanje telesa – živega telesa – »izvršitev dejanja, ki reproducira pokoro za povrnitev svetosti tabernaklju.« (Douglas 188) Enako velja za Antigonino – zdaj starogrško – predniško skrb za Polinejkovo truplo: je dejanje, ki je bilo potrebno za ponovno vzpostavitev porušenega kozmičnega reda, za odstranitev ali izpiranje nečistosti, ki jo je v ta svet vneslo Kreonovo politično dejanje. Prav zato v Antigoni med dvema različnima etičnima svetovoma ni antagonizma (po Heglu in njegovih privržencih, *eine sittliche Macht gegen die andere*): njeno dejanje sloni na božjem pravu in božji pravičnosti: je dejanje, vklesano v žensko telo in kot tako an-arhično. V telesu kot mikrokozmosu je shranjeno »skupno predznanje« (Douglas 190). Po Levinasu (91, 98) te starodavne pravice drugega in njihova pravičnost obstajajo a priori: imajo *neizbežno avtoriteto* in od nas terjajo *neutrudno odgovornost*, podobno Antigonini zahtevi. Fenomenološko nas vodijo k radikalni bližini v intersubjektivnosti, k srečanju, k dobremu in v mir.

V predhomerskem grškem svetu so bile varuhinje teh starodavnih kozmičnih zakonov Erinije (ter z njimi Gaja, Had, Perzefona/Demetra, Kore itd.). V predvedskem in kasneje v vedskem svetu so si to mesto zagotovila božanstva iz proto-šakta-tantričnih kultov na eni strani ter pozneje Aditje – Varuna, Mitra in Arjaman – na drugi strani. A počakajmo še trenutek z medkulturnimi vidiki in najprej razmislimo o svetu predhomerskih bogov in interpretacijo tragedije, kakor jo podaja Irigarayjeva. Walter F. Otto (*Die Götter Griechenlands*)<sup>7</sup> meni, da predhomerski in predolimpijski bogovi starodavne htonične religije pričajo o neposredni bližini med grško žensko oziroma moškim ter naravnimi elementi. O slednjih – tj. zraku/dihu/etru, vodi, zemlji, ognju (v Indiji tudi hrani) – ter kozmično-etičnih konstelacijah, ki iz njih izhajajo, sem pisal v svoji zadnji knjigi (*Breath of Hospitality*). Ti elementi se v filozofskem smislu pojavljajo v svetu tako predsokratskih kot upanišadskih filozofov, kasneje pa jih ponovno zasledimo le pri Schellingu, Feuerbachu, Heideggru (preko Hölderlina), Irigarayjevi in Caputu. Caputo, denimo, se zavzema za večje spoštovanje intuicij, ki temeljijo na starodavnih mitskih elementih, popolnoma pozabljenih v naših filozofijah in teologijah, ter na našem pogledu na pravičnost – tako človeško kot božjo: sklicujoč se na Irigarayjevo, Caputo omenja »sonce in oko, zrak in dih, veter in duha, morje in življenje, skalo in boga« (251); zavoljo naše interpretacije Antigone bi lahko dodali še zemljo in podzemlje.<sup>8</sup> Če se zdaj vrnemo v grški svet: zdi se, da je Antigona varuhinja tega svetega kozmičnega reda, kakor je predstavljen v tem elementarnem svetu. W. Otto v tem smislu omeni starodavne zakone oziroma starodavno pravičnost kot motnjo v tem svetu. Bogovi, ki pripadajo Zemlji, pravi Otto, vsi pripadajo načelu ženskosti (morda matriarhata)<sup>9</sup> in

se zoperstavljajo kasnejšim moškim redovom olimpskih bogov. Ta starodavni zemeljski red je kraj, iz katerega izvira tudi Antigonino dejanje. Gre za magičen pogled na svet (*eine magische Weltanschauung*): s Polinejkovim truplom, ki leži na tleh nepokopano, kakor vaba za pse, in s katerimkoli truplom ali živim mrtvecem (Agamben) v našem svetu, za katerega nihče ne skrbi ali pa je *zapuščen, izdan, pozabljen* ... Sveto ravnovesje kozmičnega reda je porušeno. Vmešavanje nepravičnosti v kozmični red pomeni, da so spolni in generacijski redovi ter seveda naravni redovi plodnosti (hrana, žito) negotovi in razbiti. Osnovna načela *slebernega* življenja so ogrožena, vključno s smrtjo, ki je sestavni del njega. Dvojčka (kot indijska Jama in Jami), bratje in sestre, ki si delijo isto maternico, kot je bilo to pri Antigoni in Polinejku; mati in otrok ... kakor sta prikazana v ljudski pesmi o Lepi Vidi. To zdaj še ni (ali pa ni več) svet moralnosti niti kakršnakoli oblika 'pravičnosti': lahko bi dodali, da je prav ta kozmični red to, kar je mišljeno a priori v prej omenjenem Levinasovem smislu, vključno s fenomenološkimi posledicami.

Za Irigarayjevo Antigona predstavlja ključno točko v zgodovini človeštva: kot ženska in sestra v sebi uteleša tri rede: red življenja in kozmične ureditve, generacijski red ter red spolno opredeljenega razlikovanja. Irigarayjeva tako povzame to nalogo:

Zakon ali dolžnost, z obrambo katere Antigona tvega svoje življenje, vsebuje tri medsebojno povezane vidike: spoštovanje do reda živega univerzuma in živih bitij, spoštovanje reda generacij in ne samo genealogije ter spoštovanje reda spolno opredeljene razlike. Pomembno je poudariti izraz spolno opredeljene in ne spolne (sexual), saj Antigonina dolžnost ne zadeva spolnosti kot take niti njenih omejitev, kot je menil Hegel. Če bi šlo za to, bi morala dati prednost svojemu zaročencu Hajmonu, ne pa bratu. Antigona se odloči za pokop svojega brata, ker le-ta predstavlja edinstveno konkretno spolno opredeljeno identiteto, ki jo moramo spoštovati kot tako: kot 'sina njene matere'. Za Antigono človeška identiteta še ni postala ena, nevtralna, univerzalna, v kakršno jo bo spremenil Kreonov odlok. Človeštvo še vedno tvori dvoje: moški in ženska, in to dualnost, ki obstaja že v naravnem redu, je treba spoštovati kot nekakšen okvir, ki ima prednost pred zadovoljivjo spolne privlačnosti ali poželenja. (*In the Beginning* 118 isl.)

O lacanovskih ali Butlerjevih in Žižkovih dobro znanih trditvah o krvoskrunskih odnosih med Antigono in Polinejkom ali o Antigoninem domnevnem hrepenenju po smrti ne moremo razpravljati širše, toda takšno razmišljanje v obeh omenjenih vidikih radikalno zgreši bistvo. Antigonina odločitev (znano je, da je dala prednost bratu pred potencialnim otrokom ali možem) dokazuje njeno kozmično-etično intuicijo: s potencialnim drugim ne more nadomestiti konkretnega živega drugega ali, še bolj radikalno, njegovega trupla. Prav tako mora identiteto zagotoviti tudi sama sebi in

ljubezni do same sebe. Zaščititi mora svojega mrtvega brata, ne le pred razpadanjem, temveč v prvi vrsti zato, da ne bi blodil kot duh, oropan spomina, preteklosti in, paradoksalno, prihodnosti. Za Irigarayjevo predstavljata brat in sestra dve horizontalni identiteti: »Bratu mora zagotoviti spomin na veljavno spolno opredeljeno identiteto, ne le na brezimno in nevtralizirano telesno materijo.« (*In the Beginning* 119) Naj ponovim, tako hoče ohraniti življenje in kozmični red.

Slavne Antigonine besede »Ne da sovražim – da ljubim, sem na svetu!« (Sofokles 26) predstavljajo vrhunec tragedije. Ne samo Hegel, tudi Irigarayjeva meni, da je bilo Antigonino poslanstvo morda celo višje od Kristusovega. Kot že rečeno, Antigonin problem ostaja na »prelomnici etičnega razmišljanja našega časa,« (Statkiewicz in Reed 788) v neposredni bližini kraja *gostoljubja*, morda celo v osrednji temi celotne dandanašnje etike. *Gostoljubje je nedvomno pravičnost*. Sam seveda v tem eseu ne bom mogel razviti misli o gostoljubju. Vseeno pa ostaja le-to tesno povezano s problemom Antigone: v starogrških, starih bližnjevzhodnih, vedskih ipd. kontekstih je gostoljubje nedvomno igralo pomembno vlogo. Filozofsko gledano, gostoljubje najprej pomeni, da smo pripravljeni priznati drugega v njegovi ali njeni avtonomiji, ne da bi njegovo ali njeno subjektivnost prilagajali našemu mestu, naši notranjosti: to je tisto, kar Derrida razume kot brezpogojno gostoljubje. Vemo tudi, da je že za Levinasa samo *bistvo jezika* gostoljubje, Irigarayjeva pa, ker so nanjo močno vplivali Budovi nauki in joga, pravi, da je to mesto moč zagotoviti samo *iz molka*.<sup>10</sup> Za Derridaja pa je Antigonina očitno morala prekršiti pisane zakone, »da bi lahko bratoma nudila gostoljubje zemlje in pokopa« (*Of Hospitality* 85).<sup>11</sup> Ta dar največjega gostoljubja spremlja še možnost njegove radikalizacije preko tega, kar je Anne Dufourmantelle v svojem komentarju k Derridajevemu besedilu imenovala *gostoljubje do smrti*, kar označuje gostoljubje, izkazano mrtvecu (v smislu pokopa ali pogreba), dejanje, ki ga prejemnik seveda ne more povrniti. To dejanje – gostoljubje do smrti – priča o tem, kako tesno je bila Antigonina povezana bogovi podzemlja. To je tudi srž Patočkove interpretacije *Antigone*.<sup>12</sup> Kreon se ne boji noči in smrti, pač pa predvsem Antigoninega načina molka, njenega jezika in njenih vrednot, ki jih ne more razumeti in, konec koncev, tudi ne prenašati.

V preostanku prispevka nameravam samo še nakazati nekaj zanimivih medkulturnih možnosti, kakor so predstavljene v legendi o Savitri iz *Mahabharate*. Ne bom sicer mogel primerjati večnih ali nepisanih zakonov iz *Antigone* z vedskim bogom Varuno in njegovim večnim zakonom, *rto*, niti indijskih konceptov gostoljubja z Arjamanom in odlično razdelano razlago Paula Thiemeja glede tega drugega vedskega boga, pa tudi gostoljubja, kot je opisano v sami legendi o Savitri.



Legenda o Savitri je seveda že sama tema, ki bi si zaslužila več prostora, časa in pozornosti.<sup>13</sup> Pomembno je upoštevati, prvič, da je to, kar Luce Irigaray označuje s spolno razliko in (božjimi) pari, v indijski religioznosti že predstavljeno v božanskih parih, kot sta med mnogimi drugi Brahma in Savitri (tudi Jama in Jami sta tesno povezana s tem, kar je v ospredju mojih analiz *Antigone*). Zdi se, da je indijska religioznost najstarejše dobe (tj. vključno s predvedskimi kulturi in tradicijami) tesno povezana z nalogo pridobivanja spolno opredeljene identitete skozi religijo in je tako v neposredni bližini ideala pravičnosti, ki ga želim predlagati. Drugič je pomembno upoštevati tudi, da se mu je potem, ko si je kralj Ašvapati zaželel otroka in častil boginjo Savitri s pesmijo o njej – rodila *hčerka*. Irigarayjeva verjame, da igrajo hčerke posebno vlogo v kozmičnih in generacijskih redih: so ženske, porojene iz žensk in tako nosilke drugačne spolne genealogije v primerjavi z moškimi; takšne, ki moškim ni dostopna.<sup>14</sup> Princesa Savitri predstavlja ta genealoški element. Potem so tu še druge genealogije, kakršne so predstavljene v pravih sorodstva, ki jim je bila Savitri podrejena (nekatera od njih so delovala analogno Antigoni in so bila ožigosana kot krvoskrunski odnosi) (gl. Parpola, *The religious background* 200), kljub temu pa jo avtonomija njenih dejanj povezuje z avtonomijo argumentiranja (po A. Senu) ključnih upanišadskih žena, kot je, denimo, Gargi Vacaknavi iz upanišadske brahmodye. Ne nazadnje pa še – in to bo tu moje izhodišče – legendo o Savitri zaznamujejo podobni kozmični odnosi ali kozmični simboli kot versko ozadje *Antigone*.

Po mnenju Parpole je Savitri, kot boginja in Sončeva hči, povezana »s prvo zoro«. Imenuje se *prasavitri* (iz *pra-sava*), po njeni vlogi »roditeljice (procreatrix), matere, ki ustvarja potomstvo« (The *religious background* 197). V tej vlogi naseljuje sam prag med nočjo in dnem, med še-ne-življenjem in življenjem, med umiranjem in stvarjenjem/vstajenjem, z ženskostjo in moškostjo, zastopanima v njunih različnih vlogah. V svoji vlogi bo Savitri kot oseba primerljiva tudi s tem, kar Irigarayjeva napoveduje kot bodočo nalogo filozofije – ne takšna, kot je predstavljena v delih moških filozofov (Irigarayjeva omenja Sartra, Merleau-Pontyja in Levinasa), pri katerih je ženska reducirana na določeno stanje pasivnosti, moški (ali vsaj filozof) pa na aktivnost.

V svoji vlogi obdarjanja s potomci Savitri predstavlja starodavni kozmični generacijski in spolni red, podobna tistim, ki jih predlaga Irigarayjeva v svoji razlagi *Antigone*. Pravičnost se lahko vzpostavi samo, kjer obstajata skrb in sočutje v svetu, ki izhaja tako iz moškosti kot ženskosti v ženski, hčerki ali soprogi. Ta zadnji element nima nič opraviti z obredom *sati* ali junaško smrtjo, kakor je razumljena skozi to dejanje. V tem obredu je starodavno kozmično spoštovanje spolne razlike že izgubljeno. Deshpande podaja sporočilo legende v smislu utelešenja boginje Savitri, ki je na svetu

z namenom, da reši *dharmo*. Zanj je Savitri simbol matere narave (*prakṛti*), ki jo je treba razumeti ne skozi kakšno filozofsko razlago (kot, denimo, samkhjo-jogo), temveč na bolj prvinski kozmično-etični način: kot skrb za življenje, skrb za različne generacijske redove, za potomstvo in rast.

Smo prebivalci sveta, v katerem so trpljenje, smrt in zlo zastopani v enakovrednih deležih. Naloga nas kot ljudi, v svojih moških in ženskih identitetah, je zagotoviti v naši notranjosti (prek etičnih gest, kot sta ljubkovanje in sočutje) in v naših intersubjektivnih odnosih gostoljuben kraj za druge/goste/sovražnike, vključno z živalskimi drugimi v tem svetu. Samo skozi takšno skrb se kozmična pravičnost lahko pojavi v prostorih med-nami – ter poživi in etično prestopi sveti prag med bogovi in smrtniki, naravo/zemljo/podzemljem/svetom in nebesi (Deshpande 26 isl.).

Naj zaokrožim svoj prispevek s čudovitim odlomkom Irigarayeve, ki se tesno navezuje na to, kar sem omenil v kontekstu pravice za matere in otroke, bratce in sestrice tega sveta, s pogledom na pravičnost, ki je v današnjem svetu najbolj očitno pogrešan ali prikrit:

Dovolj je že prisluhniti nepisanim zakonom, vtisnjenim v sami naravi: spoštovanju do življenja, do njegovega stvarjenja, rasti in razcveta ter spoštovanju do spolno opredeljene transcendence med nami – najprej med otroki iste matere, bolj splošno pa med vsemi otroki naše človeške vrste, naše matere narave, katere otroci smo na robu ali onkraj vseh bolj ali manj žrtvovalnih socioloških interpretacij, ki nas razdružujejo. (*In the Beginning* 137)

Obstaja torej samo ena transcendenca: transcendenca kozmičnega reda, ki vsem kulturam in vsem posameznikom zagotavlja njihovo identiteto, njihovo edinstveno, spoštovano in gostoljubno mesto v kozmosu, ter eno *pravičnost*.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> V zvezi z 'mi' bi bilo treba spregovoriti o tem, kar Jean-Luc Nancy pravi v svojem delu *Singularna pluralna bit* (8 isl.), ko razmišlja o sobivanju, komunikaciji kot o sami srži Biti, ki je za Nancyja navsezadnje materialna, tj. kot o ontologiji teles, ki zapolnjuje praznino v etiki med področji Heideggra in Irigarayeve na eni strani ter Levinasovo mislijo na drugi. Naj dodam, da je tej konstelaciji blizu tudi stališče procesne in komunikacijske etike ameriškega pragmatizma (Mead in Dewey).

<sup>2</sup> Glej tudi: »Vse od prve svetovne vojne dalje (se pravi simultana iznajdba novega juridičnega prostora za mednarodno politično ekonomijo in *bkrati* nov borilni prostor za neki novi celokup žrtev) so ta telesa, povsod nagnetena, predvsem žrtvovana telesa« (86).

<sup>3</sup> O zgodovini *agrapta nomima* gl. 2. pogl. *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, »Writing, Law, and Written Law (Thomas 41–60).

<sup>4</sup> »Šele s Sofoklejem lahko razumemo, v čem je zakon božanski. V znanem odlomku *Antigone* se junakinja v tožbi proti Kreontovemu odloku sklicuje na zakone, za katere 'nihče

ne ve, kdaj in kako so se pojavili'. V resnici se sploh niso pojavili, ker so tako očitni, da nimajo izhodiščne točke.«

<sup>5</sup> Za sam koncept *etične anatomije* (s pripadajočimi elementi: oko, srce, pljuča, želodec, koža ...) glej mojo novo knjigo *Breath of Hospitality: Intersubjectivity, Ethics and Peace*.

<sup>6</sup> Ena od ugotovitev Douglasove je relevantna za naš cilj, in sicer, da »so metafizična sredstva v Levitiku usmerjena natanko v točko med življenjem in smrtjo« ter »da je v judovski kulturi v luči plodnosti vedno obstajala močna povezava med telesom in tabernakljem.« (67, 80)

<sup>7</sup> Glej poglavje II o religiji in mitu najstarejše dobe.

<sup>8</sup> V tem smislu je Caputov kozmični Jezus »človek iz mesa in krvi, z živalskimi tovariši in živalskimi potrebami [...] judovsko-poganski prerok in zdravilec, v sozvočju z živalmi in elementi, v čigar telesu elementi plešejo svoj kozmični ples in čigar telo nudi kanal, po katerem se pretakajo elementi, slednje pa razumem kot kozmično milost, ki jo usmerja Jezusovo telo.« (251 isl.)

<sup>9</sup> W. Burkert se zdi bolj kritičen ali vsaj zadržan do tega pogleda v svojem delu *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Burkert tu primerja htonično religijo z »die Epiphanie der Gottheit von oben her im Tanz« (razodetjem gornjega boga skozi ples), ki po njegovem priča o drugačnem verskem načelu (70). Kljub vsemu priznava pomembnost htoničnega reda, še posebno v zvezi s prehrano in življenjskim krogom (306), vendar pri Burkertu človek še vedno dobi splošni vtis, da božanstvom htoničnega porekla ni bil voljan pripisovati kakšnega večjega pomena.

<sup>10</sup> Za Irigarayjevo je molk govornica praga. Že za Heideggerja je pomen praga v razliki. Taki med dvema subjektivnostma in drugimi razlikami, ki so bile po mnenju Irigarayjeve vse uvedene z najosnovnejšim razlikovanjem od vseh – s spolno razliko. Ob njenem/njegovem prihodu v moj svet je na samem pragu prav tišina to, kar je treba »ohranjati pred srečanjem z drugim«; je tudi »odprtost, ki je nič ne zapolnjuje ali obremenjuje – noben jezik, nobena vrednota, nobena vnaprej določena resnica.« (»Ethical gestures« 10) Zagotovitev mesta za molk v nas samih in v prostorih *med-nami* predpostavlja, da ostanemo dvoje, in od nas zahteva novo obliko *avtoafekcije* – tako, ki bo spoštljiva do mojega sebstva in razlik ter pozorna do potreb drugih.

<sup>11</sup> V zvezi z zakonom in pravičnostjo glej tudi *Acts of Religion* istega avtorja, zlasti poglavje »Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'« in »Hospitality«.

<sup>12</sup> Gl. Dufourmantellino navajanje Jana Patočke in njegove misli v delu *Of Hospitality*: »[Antigona] je ena tistih, ki ljubijo, ne ena tistih, ki sovražijo,« je zapisal Patočka, toda ta ljubezen ni krščanska. Predstavlja »ljubezen kot tujo človečnosti, ki izvira iz tistega dela noči, ki je del bogov.« (Derrida, *Of Hospitality* 42). Zdi se, da je razlika med Antigono in Kristusom v njunem odnosu do starodavne religije. Medtem ko je Kristus (kot moški) radikalno spremenil starojudovsko religijo, je bila Antigonina sveta dolžnost tista, ki je prva izšla iz njene spolne identitete kot ključni kozmično-etični zagon in je bila tako tudi tesno povezana s kozmično notranjostjo božjega prava.

<sup>13</sup> Opiram se na Aska Parpolo, »The religious background of the Savitri legend«; glej tudi razširjeno različico eseja: *Savitri and Resurrection*; gl. še R. Y. Deshpande, *The Ancient Tale of Savitri*. Gl. prevod in čudovito spremno besedo Vlaste Pacheiner - Klander v *Zgodbi o Savitri*. Pacheiner-Klanderjeva v svoji poglobljeni interpretaciji, podobno kot Luce Irigaray pri Antigoni, zagovarja povezavo s starimi kozmičnimi genealogijami ter opozarja na pomen spolne razlike v odnosu Savitri in Satjavana ("sodelovanje moškega in ženskega načela", 73). Posebej tudi izpostavi pomembnost avtonomije Savitri kot mlade ženske v tedanjem okolju (74).

<sup>14</sup> »[...] a woman gives birth to a woman« (*To be Two* 34).

LITERATURA

- Brague, Rémi. *Božji zakon – Filozofska zgodovina neke zaveze*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Burkert, Walter. *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*. Stuttgart: Kohlhammer, 2011.
- Caputo, John D. *The Insistence of God: A Theology of Perhaps*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press, 2013.
- Derrida, Jacques. *Acts of Religion*. Ur. G. Anidjar. New York in London: Routledge, 2002.
- . *Of Hospitality*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Deshpande, R. Y. *The Ancient Tale of Savitri*. Pondicherry: Sri Aurobindo International Centre of Education, 1995.
- Douglas, Mary. *Leviticus as Literature*. Oxford in New York: Oxford University Press, 2000.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lectures on the Philosophy of Religion*. Part II, 3.αβ. Ur. Peter C. Hodgson. Prev. R. F. Brown, P. C. Hodgson in J. M. Stewart. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Irigaray, Luce. »Ethical gestures toward the other.« *Poligrafi* 15.57 (2008): 3–23.
- . *In the Beginning, She Was*. London: Bloomsbury, 2013.
- . *To be Two*. New York: Routledge, 2001.
- . *Una nuova cultura dell'energia. Al di là di Oriente e Occidente*. Torino: Bollati Boringheri, 2013.
- Levinas, Emmanuel. *Outside the Subject*. London: Continuum, 1993.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Prev. Mirt Komel, Varja Balžalorsky. Ljubljana: Študentska založba, 2011.
- . *Singularna pluralna bit, Lepota*. Prev. Nastja Skrušný in Valentina Hribar Sorčan. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2012. (Filozofska zbirka Aut 57).
- Nietzsche, Friedrich. *Tako je govoril Zaratustra*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Otto, Walter F. *Bogovi Grčije: podoba božanskega v zrcalu grškega daba*. Ljubljana: Nova revija, 1998.
- Parpola, Asko. »Savitri and Resurrection.« *Changing Patterns of Family and Kinship in South Asia*. Ur. Asko Parpola in Sirpa Tenhunen. Helsinki: Finnish Oriental Society, 1998. 267–312. (Studia Orientalia, vol. 84).
- . »The religious background of the Savitri legend.« *Harānandalabari – Volume in Honour of Professor Minoru Hara on His Seventieth Birthday*. Ur. R. Tsuchida in A. Weber. Reinbeck: Dr. Inge Wezler Verlag für orientalische Fachpublikationen, 2000. 193–216.
- Sofokles. *Antigona, Kralj Ojdipus*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998.
- Statkiewicz, Max in Valerie Reed. »Antigone's (Re)Turn: The Éthos of the Coming Community.« *Analecta Husserliana* LXXXV (2005): 787–811.
- Škof, Lenart. *Breath of Hospitality: Intersubjectivity, Ethics and Peace*. Dordrecht: Springer, 2015.
- Thomas, Rosalind. »Writing, Law, and Written Law.« *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*. Ur. Michael Gagarin in David Cohen. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 41–60.
- Zgodba o Savitri: pripoved vidca Markandeje iz Mahabharate*. Prev. Vlasta Pacheiner-Klander. Branik: Založništvo Abram, 2002.

## On Sacred Genealogies: Antigone and Savitri

Keywords: literature and religion / Greek literature / Sophocles / Antigone / Indian epics / *Mahabharata* / Savitri / cosmical order / unwritten laws / ethics / justice

Today civilization offers a plenitude of earthly goods, including shared “ethical” and “political” laws. In this fabricated world, people willingly (or unwillingly) tolerate evil and violence in one of its varied forms, and are thus unable to posit an unconditional ethical demand against it. Being subjected to different forms of power, people cannot find peaceful repose, a place to host and protect peace for other living individuals. This paper is inspired by Irigaray’s reading of the play *Antigone*. At the beginning, it offers a new cosmological and ethical interpretation of Antigone. Antigone’s famous words “My nature is to join in love, not hate” guides the analysis. In this, I follow Irigaray, who is thinking in line with cosmic laws. It is shown that Antigone’s act is an ultimate litany for the dead, but her faith is a radical faith for the living, an ethics for a life. In the second part, an innovative comparison is carried out between Antigone and Savitri from the *Mahabharata*. Princess Savitri from the *Mahabharata* represents all three genealogical orders as represented by Irigaray’s reading of *Antigone*: respect for sexual, cosmic, and generational genealogies. The highest ethical demands of both Antigone and Savitri are thus represented as a sign of absolute hospitality, a place people can be secure first in themselves for others—both the deceased and living—in ethical and in political contexts. I show that universally no duty can be higher than the deepest cosmic and ethical faith, and bodily sensitivity to others in pain. Antigone’s and Savitri’s ethical acts are thus interpreted as an ultimate sign for a peaceful community-to-come. The highest ethical demand of Antigone and Savitri is thus a sign of an absolute hospitality, a place people can secure first in themselves for others, in both ethical and political contexts.

November 2014



# Eshatološki mir v Vergilijevi četrti eklogi in Hölderlinovi »Slovesnosti miru«

Vid Snoj

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

*Razprava prinaša primerjavo dveh velikih pesnitev evropske literature o miru. Predstavi zgodovinske okoliščine njenega nastanka, vendar se odvrne od poskusov historične identifikacije njenih osrednjih likov, božanskega dečka in Kneza slavja, ter osredini na njuno eshatopoezo, pesnjenje tistega poslednjega ob koncu časa, česar krona je mir*

Ključne besede: latinska poezija / Vergilij / nemška poezija / Hölderlin, Friedrich / eshatologija / mir

Primerjava Hölderlinove himnične pesnitve »Slovesnost miru« z Vergilijevo četrto eklogo v hölderlinoslovju ni od danes. Kolikor mi je znano, se je te primerjave prvi lotil madžarski klasični filolog in eden izmed utemeljitev modernega preučevanja grškega mita Karl Kerényi.<sup>1</sup> Zasnoval jo je le tri leta potem, ko je Friedrich Beissner, sicer izdajatelj Hölderlinovih zbranih del, na novo najdeno pesnitev, od katere so bili dotlej znani le nedokončani osnutki, izdal v zbirki Bibliotheca Bodmeriana.

Po Kerényiju so Hölderlinovo in Vergilijevo pesnitev sporadično vzporejali mnogi drugi pisci. Eden izmed njih, Jochen Schmidt, ki spada med najuglednejše sodobne hölderlinoslovce, je to, kar pesnitvi povezuje na ravni recepcije, strnil v trditev: »Izmed pesmi, ki slovejo v literarni zgodovini, je bržkone ena sama tako zagonentna in sporna kot Hölderlinova *Friedensfeier* – Vergilijeva četrta ekloga« (Schmidt 9). Ne samo po slavi, ampak, če verjamemo Schmidtu, tudi po zagonetnosti in spornosti torej primerjavo s Hölderlinovo pesnitvijo v vsej literarni zgodovini Zahoda vzdrži samo Vergilijeva pesnitev. Obe, Hölderlinova »Slovesnost miru« in Vergilijeva četrta ekloga, izžarevata avro skrivnostnosti, ki se pretvarja v izredno močno učinkovanje, to pa se izteka v kontroverzno sprejemanje ene in druge pesnitve.

Četrta ekloga ni odmevala samo po rimskem svetu. Nesmrtno slavo je v krščanski kulturi poantične Evrope dosegla prek poznoantične recepcije,

ki sta jo v času prvega krščanskega rimskega cesarja, Konstantina Vélikega, sprožila cesar sam in njegov svetovalec Laktancij. Konstantin in Laktancij sta v rojstvu božanskega dečka, katero Vergilij oznanja na začetku pesnitve, in z njim povezani vrnitvi Pravice, ki jo Vergilij imenuje Devica, na zemljo prepoznala preroško napoved rojstva krščanskega Mesije iz device Marije.<sup>2</sup> Glede na to, da Vergilij deviške boginje ne naredi izrecno za dečkovo mater, v tem prepoznanju bržkone prihaja na spregled sugestivni šepet judovskega preroškega izročila, Božje znamenje prihodnjega odrešenjskega dogodka, kot ga sporoča prerok Izaija: »Glej, devica bo spočela in rodila sina in mu dala ime Emanuel« (7, 14).

Nekateri izmed poznoantičnih krščanskih piscev so trdili, da je Vergilij pravi prerok in njegova pesnitev seme Logosa, zasejano sredi poganstva, drugi pa, da je bral v Rimu visoko spoštovane sibilске preroške knjige, v katerih so se znašle tudi prvine judovskega preroštva, saj se na začetku ekloge sam sklicuje na spev kumajske Sibile. Čeprav je krščansko branje za kritično oko moderne klasične filologije postalo sporno in so se preučevalci v 20. stoletju razdelili na vzhodnjake in zahodnjake,<sup>3</sup> od katerih so nekateri spodbijali tudi posreden Vergilijev stik z judovskim preroškim izročilom, je na rešetu vendarle ostal vsaj rimski mesijanizem.

V nasprotju z Vergilijevim pesništvom je Hölderlinovo med rojaki, razen redkih izjem, ostalo pozabljeno dobro stoletje, dokler ga ni za knjižno izdajo tik pred prvo svetovno vojno pripravil Norbert von Hellingrath. Hölderlin je potem kmalu, in to ne samo med rojaki, obveljal za velikega ali celo sploh za največjega pesnika Zahoda, Zahoda kot *Abendland*, »dežele večera«. Martin Heidegger, najbrž najpomembnejši filozof 20. stoletja, ga je imenoval celo »pesnik pesnika«, čigar delo si ne deli splošnega bistva pesništva z deli drugih pesnikov, ampak v času brez bogov »pesni bistvo pesništva« samo (Heidegger 34). Zato ni nič čudnega, da sta najdba in objava »Slovesnosti miru« dvignili silno vznemirjenje, niti ne preseneča, da je takoj izbruhnil spor, ki je peljal v kritično-hermenevtično preizpraševanje te pesnitve malone besedo za besedo in se ga je prijela oznaka »spor o Slovesnosti miru« ali kar »spor o miru«.<sup>4</sup>

Vendar nas »spor o miru« ne pripelje že kar takoj k »mesijanskemu« oziroma »eshatološkemu miru«, ki ga tematizirata obe pesnitvi in sem ga postavil v naslov svojega prispevka. Ta spor se je namreč osredinil na vprašanje, kdo je *Fürst des Festes*, »Knez slavja«, ki načeljuje praznovanju miru, podobno kot je kontroverzno o Vergilijevi pesnitvi od nekdanj netilo vprašanje, kdo je *puer*, božanski »deček«, čigar rojstvo prinaša novo dobo miru.

Četrta ekloga je verjetno nastala v času konzulata Azinija Poliona, neposredno po sklenitvi *pax Brundisina* leta 40 pr. Kr. Ta mir sta med sabo



sklenila Oktavijan in Mark Antonij, zmagovalca nad republikanci, ki sta jih vodila zarotnika in Cezarjeva morilca Brut in Kasij, v bitki pri Filipih dve leti prej, ter je, če že ne konca, prinesel vsaj obet konca rimske državljanske vojne. Zato se je glede na to, da je Vergilijeva pesnitev posvečena Aziniju Polionu, od začetka ponujala priročna razlaga, da je deček Polionov sin Azinij Gal. Pojavile pa so se tudi številne druge domneve, namreč da z božanskim dečkom ni mišljen Polionov, ampak Oktavijanov sin ali celo Oktavijan, poznejši cesar Avgust, sam; in nadalje, da je Vergilij v resnici imel pred očmi otroka Oktavijanovega tedanjega zaveznika Marka Antonija, čigar poroka z Oktavijanovo sestro Oktavijo naj bi dodatno utrdila brundizijski mir; ali pa, da je božanski prinašalec miru dejansko bog, novi Dioniz ali novi Apolon (ali, v krščanski recepciji, seveda Kristus); in navsezadnje celo, da je deček personifikacija dobe miru.

Po drugi strani je bila Hölderlinova »Slovesnost miru« napisana po sklenitvi miru med Svetim rimskim cesarstvom in Napoleonom februarja 1801 v Lunévilleu in bržkone tudi po prazniku miru, ki so ga na ta rovaš obhajali julija istega leta v Parizu. Nekateri, med njimi prvi Kerényi, so zato v Knezu slavja kratko malo prepoznali Napoleona, drugi pa so zavrnilo možnost, da bi Hölderlin s to figuro, ki ni »nič smrtnega« (v. 21), meril na katero koli zgodovinsko osebnost. Spet so vzniknile številne druge domneve: da je Knez slavja personificirani mir, da je genij nemškega ali grškega naroda, da je Herakles, Dioniz ali Kristus, ki ga Hölderlin v nekaj poznejši pesnitvi »Edini« imenuje tudi Heraklov in Dionizov brat, ali da je Oče, ki je v Hölderlinovi teopoezi krščanski Bog Oče in hkrati najvišji med grški bogovi, Zevs, na katerega se od Homerja do Pindarja nanaša epikleza »oče bogov in ljudi«. Poimenovanje Knez slavja sicer močno spominja na Kneza miru iz *Izajje* 9, 5, ki je v krščanskem izročilu postal mesijanski naziv za Kristusa, vendar je prerok tu dvoumen: govori o rojenem detetu in sinu, ki ga imenuje Knez miru, v isti sapi pa tudi Večni Oče.

Sam se nimam namena z novimi predlogi zapletati v reševanje spornih vprašanj, kdo je deček in kdo Knez slavja, čeprav moram pripomniti, da se mi zdi historizirajoče pojasnjevanje teh dveh figur zgrešeno. Zgodovinski dogodek sklenitve miru je v obeh primerih samo povod za pesnjenje eshatološkega miru.

Mnenje zahodnjaških vergiloslovcev je, da se Vergilijevo pesnjenje vrnitve zlate dobe, katere začetek je rojstvo božanskega dečka, ob tem, da se navezuje na Heziodov pesniški mit o petih človeških rodovih, hkrati opira tudi na ciklično razumevanje časa, na katero sta pri Rimljanih delovala pitagorejski nauk o ponavljajočem se svetovnem ciklu in stoiški nauk o vélikem letu (prim. Scott Ryberg 114). Vendar je Vergilijevo pesnjenje v četrti eklogi po moji presoji drugačno: vrnitev zlate dobe oziroma rodu je

dokončna in mir na koncu te vrnitve eshatološki.<sup>5</sup> To ni ciklično vračajoči se mir niti mir, ki bi bil zaznamovan s kakršno koli relativiteto in negativiteto. Ni mir, ki bi se pojavljal venomer samo glede na vojno kot njeno nasprotje in bi pomenil le začasno pretrganje normalnega vojnega stanja, s katerim razpolagajo bogovi, kakor pri Homerju. Niti ni mir v pomenu pakta, ki jo vsebuje rimska beseda *pax*, nobena pravno-politična pogodba. Nova doba, ki jo napoveduje Vergilij, je zadnja doba, čas vračanja zlatega rodu, prihajajočega z neba, in na koncu tudi vrnitve miru na zemljo. Ta mir nima ničesar opraviti s *pax Romana*, z rimsko vojaško-politično pacifikacijo vesoljnega sveta, ki jo kot novo zlato dobo, delo cesarja Avgusta, Vergilij slavi pozneje, v *Eneidi*.<sup>6</sup>

V Hölderlinovi »Slovesnosti miru« pa je mir, kot pove že naslov, téma pesnitve; natančneje: to je slavljenje miru, ki je spet eshatološki mir. Od Vergilijeve četrte ekloge do Hölderlinove pesnitve se je zvrstilo več idej o svetovnem miru. Zgodnji kristjani so nihali med grškim kozmopolitizmom in rimskim imperializmom na eni strani ter judovskim in na Kristusa osredinjenim mesijanstvom na drugi. Svetovni mir so si obetali bodisi prek realpolitične *pax Romana* bodisi v eshatološkem koncu zgodovine. Čeprav je Avguštin po zlomu Rima na Zahodu izpolnitev obljube miru v delu *O Božjem mestu* odločno vezal na Kristusov drugi prihod in na Božje namesto na katero koli drugo zemeljsko mesto, so krščanski cesarji in papeži pozneje vendarle stremeli k realpolitični uveljavitvi evangelija kot »evangelija miru« (Ef 6, 15) in s tem k obnovitvi *pax Romana* v *pax Christiana*. Po propadu tega stremljenja z nastankom suverenih absolutističnih držav, ki so se kot na izraz svoje suverenosti začeli sklicevati tudi na pravico do vojne, pa je na prizorišče zgodovine stopil razsvetljeni um. Na tem odru se je zvrstilo več političnih filozofov z zamislimi o evropski ali celo svetovni državni zvezi, tik pred Hölderlinovim pesnjenjem miru na primer Immanuel Kant z zamislijo federacije suverenih držav, ki bi vzpostavila in ohranjala »večni mir«. <sup>7</sup> Toda mir, ki ga v »Slovesnosti miru« slavi Hölderlin, je, kot sam pravi v nekem pismu takoj potem, ko je zvedel za lunevillski mir, popolna odprava vseh »političnih razmerij in nesorazmerij«. <sup>8</sup> Tako kot pri Vergiliju je bogovpeljan.

Kako torej eshatološki mir konkretno pesni Vergilij in kako Hölderlin?

Vergilij takoj na začetku četrte ekloge spregovori kot *poeta vates*: dečkovo rojstvo se ujema z začetkom zadnje dobe, ki jo znani spev kumajske Sibile, dobe, v kateri se godi vračanje zlatega rodu, s tem pa tudi Pravice in Saturnove vladavine na zemljo: »Že vrača se tudi Devica, vrača vladavina Saturna« (v. 6). <sup>9</sup> Kot Heziodov mit o petih človeških rodovih dopesnjuje grški helenistični pesnik Arat, je ob zlatem rodu na zemlji prebivala Pravica, ki mu je zagotavljala obilno obrojavanje zemlje in mir, vendar je zemljo

zapustila, ko je na njej zavlada bronasti rod, in šla na nebo, s katerega se blešči kot ozvezdje Devica.<sup>10</sup> In kot bo Vergilij govoril pozneje, je Pravica ob svojem odhodu za sabo »pustila sledove« (*Georgike* 2, 474); tisto najboljše, kar je po njej ostalo ljudem, je pravo. Zdaj pa, oznanja Vergilij v četrti eklogi, ob rojstvu dečka in začetku zadnje dobe, s katerima se končuje čas železnega rodu na zemlji, Devica prihaja z neba nazaj in z njo vladavina pravice namesto vladavine prava.

Moderna klasična filologija ugotavlja, da so Heziodovi človeški rodovi (*génē*) pri rimskih pesnikih postali dobe (*aetates* ali *saecula*); zlati rod je bil prekovan v zlato dobo itn. (prim. Baldry 88). Vendar v Vergilijevi četrti eklogi ni tako, *gens* ni isto kot *aetas* ali *saeculum* – in to je temeljnega pomena za razumevanje njene eshatopoeze.

»Zadnja doba« (*ultima aetas*) obsega vračanje »zlatega rodu« (*gens aurea*) na zemljo in v sebi hkrati nosi »veliki red časov« (*magnus ordo saeculorum*) (v. 4–9). Vergilijeva izvirnost ni v tem, da bi prvi spregovoril o vrnitvi zlatega rodu. O vrnitvi zlatega rodu (ali dobe), ki se zgodi naenkrat, so pred njim govorili že drugi. Tisto, kar je pri njem izvirnega, je postopno vračanje zlatega rodu, ki se ujema z rastjo božanskega dečka, čigar rojstvo vpeljuje zadnjo dobo.<sup>11</sup>

Vergilij pri tem izhaja iz stare etruščanske predstave, po kateri je *saeculum* čas človeškega rodu, merjen z rojstvom in s smrtjo njegovega najstarejšega pripadnika, torej je enak življenjskemu času tistega človeka, ki je znotraj rodu živel najdlje (prim. Nisbet 60 in Du Quesnay 40). *Saecula*, ki se zvrstijo v zadnji *aetas*, niso nič drugega kakor časi človeških rodov, ki se skladajo z obdobji dečkovega življenjskega časa, z njegovim otroštvom, mladostjo in zrelostjo. Ta *saecula*, ti časi človeških rodov se v zadnji dobi ponovijo. Čas železnega rodu na primer, ki ga je bilo konec z dečkovim rojstvom, se z drugo argonavtsko odpravo in drugo trojansko vojno spet ponovi v dečkovi mladosti. V dečkovi zrelosti pa se ponovi, a hkrati obstane in se tako dokončno vrne čas zlatega rodu.

Z dečkovo rastjo, s katero se vračajo *saecula*, se v zadnji dobi stopnjuje tudi stanje miru. V njegovem otroštvu se mir razširi med živali: zavlada živalski mir, s tem da divje zveri ne napadajo več krotkih živali, spet podobno kot v Izaijevih prerokbah o vzpostavitvi Mesijevega kraljestva, v katerem bo med narodi ob skupnem čaščenju Jahveja zavlada mir, ki bo hkrati zajel tudi vse živali (11, 6). Ali pa divje zveri tedaj sploh izginejo, kot nekateri razlagajo Vergilijeve besede, da »se govedo ne bo balo vélikih levov« (v. 22), in sicer ob pomoči tega, kar sledi: »[...] kača bo tudi poginila« (v. 24) (prim. npr. Norden 52). Potem ko v dečkovi mladosti izbruhnejo nova trojanska in druge vojne, pa v njegovi zrelosti prenehajo morjeplovstvo, trgovina in obdelovanje zemlje. Z obrojavanjem zemlje same od

sebe, ki daje vsega v izobilju, se mir razširi med ljudi po vsem svetu, ki ob povrnjeni Pravici pod vnovično Saturnovo vladavino – to se razume samo po sebi – zaživijo tudi v miru z bogovi. Vračanje zlatega rodu na zemljo, ki se v dečkovi zrelosti konča z njegovo vrnitvijo in hkrati z dokončno vrnitvijo vesoljnega miru, je druga izvirnost Vergilijeve eshatopoeze.

Podobno kakor v četrti eklogi je tudi v Hölderlinovi »Slovesnosti miru« čas govora zdaj, tisto, o čemer teče beseda, pa je tik pred tem, da se zgodi. Vendar je med pesnitvama okroglo tisočletje in pol zgodovine pokristjanjene Evrope, zato je za nas poznejše še zlasti vznemirljivo to, kako Hölderlin kot pesnik »dežele večera«, ki se odlikuje med drugimi pesniki, pesni praznik miru ob koncu zgodovine.

V »Slovesnosti miru« prvič v Hölderlinovem pesništvu pride v ospredje Kristus (prim. Allemann 51). V nekaj zgodnejšem elegijskem ciklu »Kruh in vino«, ki napoveduje osrednjo vlogo Kristusa v poznih himnah, Hölderlin o njem pravi, da je kot zadnji med antičnimi bogovi »konec dneva oznanil in izginil« (v. 130).<sup>12</sup> S Kristusovim izginotjem je bilo konec razodevanja bogov: odtlej se bogovi ne kažejo več v sijajni podobi. Prenehalo je bleščeče božje prikazovanje, ugasnila je slava kot svetleča božja pričujočnost. Napočila je sveta, božjega revna in božje potrebujoča noč, ki je v svoji vesoljni razsežnosti svetovna noč. Zato je za slavje ob koncu svetovne noči odločilna Kristusova vrnitev.

Vendar Kristus kljub temu ni Knez slavja. Najverjetnejša se mi zdi razlaga, da je Knez slavja Oče, kot jo je utemeljil že Peter Szondi. Oče je na čelu slavja, tisti prvi med bogovi, h kateremu je »poklican Kristus« (Szondi 388). Oče je tisti, ki taji »svojo tujino« (v. 16), presežno boštvenost, in prizvema »podobo prijatelja« (v. 19), da se približa ljudem. Oče zdaj, na »večer časa« (v. 111), ob koncu zgodovine oziroma dneva zgodovine, ko je končano »dnevno delo« (v. 81) kot mojster stopi iz svoje delavnice ter razgrne »sliko časa« (v. 94). Z dnevom, na katerega napotuje »dnevno delo«, pa je tu nemara mišljena tudi noč: ne samo sijajni božji dan, čas božjega razodevanja, ko so v imenu Očeta in zanj na zemlji delovali njegovi sinovi, Herakles, Dioniz in Kristus, ampak tudi svetovna noč, čas brez bogov, ki je napočil s Kristusovim odhodom, ali, kot zdaj pravi Hölderlin, »tisočletno hudourje« (v. 32), ko je bilo božje le znamenjsko navzoče na zemlji in, predvsem v streli in gromu, na nebu nad njo, ko je le prek znamenj delovalo v zgodovini in v naravi, ki je tudi po odhodu bogov ostala kraj znamenjskega pojavljanja božjega. Končano dnevno delo je slika časa, ki jo zdaj kot gospodar nad njim razgrinja Oče, z njo pa je sklenjena zveza med njim, ki prihaja ob koncu zgodovine, končujoč ubožni čas, kot Knez slavja v podobi prijatelja, in drugimi močmi – ne samo med njim in drugimi nebeščani, ampak tudi močmi Narave, ki je ohranjala božja znamenja v času brez bogov.

Dopolnitvi zgodovine, njenega hudourja, sledi tisto zadnje, praznik, ki zbere vse bogove – slovesnost miru. Vendar je za to potrebna sprava, pri kateri ima odločilno vlogo Kristus. V prvem osnutku za »Slovesnost miru« se Kristus imenuje spravitelj (prim. Hölderlin, *Pozne himne* 75). Toda pesnik Kristusu kliče, naj bo sam »spravljen« (v. 58). Spravljen s kom ali s čim?

V Novi zavezi je sprava zmeraj Božje dejanje, dejanje Boga Očeta, ki po Kristusu obnavlja občestvo z ljudmi, pretrgano po človeški krivdi; kot pravi apostol Pavel, je bil Bog »tisti, ki je v Kristusu spraval svet s seboj, s tem da ljudem ni zaračunal njihovih prestopkov« (2 Kor 5, 19). Pri Hölderlinu pa Kristus ni samo spravitelj človeštva z Očetom, ampak tudi – in še prej – spravitelj, ki mora biti sam spravljen z drugimi bogovi. V Kristusu mora biti – in tudi je – spravljeno to, kar Schmidt iz ozira na druge Hölderlinove pozne himne imenuje »princip podobstvenega, plastičnega« na eni strani in »princip pnevmatičnega« v bogovodeni zgodovini na drugi (Schmidt 7). V Kristusu se izravnata doba božje podobe in doba po njej, ki se je začela z njegovo smrtjo oziroma s poslanjem duha na binkošti, o čemer Hölderlin natančneje govori v himni »Patmos«.

V »Slovesnosti miru« je tik pred tem, da se na večer časa zgodi, novo sijajno božje razodetje. Vrnitev bogov je mogoča šele z vrnitvijo Kristusa, ki je s svojim izginotjem sklenil dobo božje podobe. Kristus pa se zdaj vrača v podobi, ki ni več »podoba služabnika« (Flp 2, 6–7), človeška podoba, po kateri se je njegovo pojavljenje razlikovalo od poprejšnjega sijajnega pojavljanja bogov, ki ga je končalo. Za razloček od *Janezovega evangelija*, v katerem Kristus govori: »Če ste spoznali mene, boste spoznali tudi mojega Očeta« (Jn 14, 7), Hölderlin zatrjuje, da Kristusa spoznavamo šele »zdaj, ko poznamo Očeta« (v. 75), ko nam je v podobi prijatelja prvič razodet Oče sam. Šele Očetova epifanija »naredi konec neprepoznavi Kristusa« (Bröcker 29). In kakor se v podobi prijatelja, v praznični obleki po končanem dnevnem delu, ko »cveti / večerno naokrog duh« (v. 34–5), razodeva in daje spoznati Oče, tako se tudi Kristus (in po njem z njim spravljeni bogovi). Podoba bogov je zdaj »zlata sad« (v. 136) v večernem cvetenju duha. Ne le nekdanja sijajna, ampak praznična obleka: duhovna podoba. Podoba, ki izhaja iz zveze med Očetom in drugimi bogovi, pa tudi močmi Narave, se pravi iz zveze med »Vélikim duhom« ali »Duhom sveta« (v. 94 in 77–78), kot Hölderlin tudi imenuje Očeta, in materjo Naravo. S to zvezo je obnovljeno vzajemno božansko delovanje, ki je na koncu mir.

V tem, da se bogovi vrnejo v podobi, ki je zlat sad, obrod Duha in Narave, je mogoče razbrati Hölderlinovo *Um-* in *Überdichtung*, pre-pesnitev vrnitve zlate dobe. Po drugi strani pa Hölderlin prepesnjuje tudi krščansko zgodovino odrešenja. V njegovi prepesnitvi prihaja na plan

sinteza antičnih bogov s krščanskim Bogom, ki je glede na bodisi evhemeristično hominizacijo bodisi demonizacijo antičnih bogov, razvito že v patristiki, nedvomno heterodoksna. Tako je v Kristusu, s tem ko se vrne v novi sijajni podobi, v kateri cveti duh, s spravo podobstvenega in duhovnega dosežen medbožji mir. Ta mir je posebnost Hölderlinove eshatopoeze.

Na koncu zgodovine sledi slavljenje miru, skupno slavlje vseh bogov. To slavlje pa je tik pred tem, da se zgodi, »v naši hiši« (v. 17), med ljudmi na zemlji. Hölderlin ga upodablja kot gostijo, teoksenijo: prihod bogov v goste k ljudem. V naši hiši je tik pred tem, da se zgodi, novo razodetje bogov v duhovni podobi skupaj s Kristusom in na čelu z Očetom. Ko se zgodi, bo dosežen eshatološki mir. Kakšno pa bo delovanje tega miru? Tedaj bodo bogovi pričujoči v zborih, mi pa bomo prenehali biti pogovor in prepir in spor, kar smo bili od jutra do večera zgodovinskega dneva:

Mnogo od jutra,  
odkar smo pogovor in poslušamo drugi od drugih,  
izkusil je človek; kmalu pa bomo spev.

V. 91–93

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Kerényijeva razprava je s preprostim naslovom *Vergil und Hölderlin* samostojno izšla pri Rhein Verlag leta 1957, ponatisnjena pa je bila v zborniku *Wege zu Vergil* leta 1966.

<sup>2</sup> Prim. Bourne 390–392. Za več o zgodnjekrščanski recepciji Vergilija glej izčrpno študijo Stefana Freunda *Vergil im frühen Christentum*.

<sup>3</sup> O delitvi na vzhodnjake in zahodnjake primerjaj npr. razpravo R. G. M. Nisbeta »Virgil's Fourth Eclogue: Easterners and Westerners«.

<sup>4</sup> Prim. Szondi 324. Prim. tudi uredniško opombo v Szondijevi knjigi, v kateri so navedene razprave različnih avtorjev, ki so sodelovali v sporu o Hölderlinovi »Slovesnosti miru« (325–327).

<sup>5</sup> Tu se navezujem na svojo tezo; prim. Snoj 131 isl.

<sup>6</sup> Prim. Vergil, *Eneida* 6, 791–794: »Tole je, tole je mož, ki se tebi obljublja že zdavnaj, / Caesar Augustus, božanskega Cezarja sin, ki prinesel / zlate bo narodu čase in v Láciju celem bo vladal, / kjer je nekoč bil Saturnus vladar ...«

<sup>7</sup> Kantova razprava »K večnemu miru« je nastala leta 1795, le nekaj let pred Hölderlinovo »Slovesnostjo miru«.

<sup>8</sup> Pismo št. 229; gl. Hölderlin, SW 6, 416.

<sup>9</sup> Vergilijevo četrto eklogo navajam v svojem prevodu; prim. tudi prevod Frana Bradača (Vergil, *Bukolika in Georgika* 42–44) in Marka Marinčiča (Vergilij [Lirika 79] 33–35).

<sup>10</sup> Prim. Aratove *Pojave* 96–136; za besedilo z angleškim prevodom glej Callimachus – Lycophron – Aratus 388–391.

<sup>11</sup> Na to Vergilijevo izvirno potezo v svoji izredno pomembni knjigi *Die Geburt des Kindes* opozarja že Eduard Norden: »Deček je z dobo mlad, z njo raste in zori v moža. V predver-

gilijskih orisih zlate doba je njen blagoslov nenadoma tukaj, ti orisi zadevajo stanje, nekaj končanega, v Vergilijevem pa se razvija, in sicer 'postopno'« (44).

<sup>12</sup> Vse Hölderlinove verze oziroma dele verzov bodisi prevajam sam po izdaji Jochna Schmidta (1984) ali pa jih jemljem iz svojega prevoda Hölderlinovih poznih himen (2006). Zlasti za »Slovesnost miru« primerjaj tudi prevod Nika Grafenauerja (gl. »Praznik miru« v Hölderlin [Lirika 41] 69–76).

## LITERATURA

- Allemann, Beda. *Hölderlins Friedensfeier*. Pfullingen: Günther Neske, 1955.
- Baldry, H. C. »Who Invented the Golden Age?«. *The Classical Quarterly* 2.1–2 (1952): 83–92.
- Bourne, Ella. »The Messianic Prophecy in Vergil's Fourth Eclogue«. *The Classical Journal* 11.7 (1916): 390–400.
- Bröcker, Walter. *Hölderlins Friedensfeier entstehungsgeschichtlich erklärt*. Frankfurt na Majni: Vittorio Klostermann, 1960.
- Callimachus – Lycophron – Aratus. Grški izvirnik z angleškim prevodom. London: William Heineman, in New York: G. P. Putnam's Sons, 1921 (The Loeb Classical Library).
- Freund, Stefan. *Vergil im frühen Christentum. Untersuchungen zu den Vergilzitataten bei Tertullian, Minucius Felix, Novatian, Cyprian und Arnobius*. Paderborn itn.: Ferdinand Schöningh, 2003 (2., popravljena in razširjena izdaja).
- Heidegger, Martin. »Hölderlin in bistvo pesništva«. Prev. Vid Snoj. *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Ljubljana: Nova revija, 2001. 33–47.
- Hölderlin, Friedrich. *Hölderlin*. Prev. Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1978 (Lirika 41).
- . *Gedichte*. Izd. Jochen Schmidt. Frankfurt na Majni: Insel Verlag, 1984.
- . *Pozne himne*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: KUD Logos, 2006 (Poezije 2).
- . *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe [= SW]*. 6. zv.: *Briefe*. Izd. Friedrich Beissner. Stuttgart: Kohlhammer, 1958.
- Kant, Immanuel. »O večnem miru. Filozofski osnutek«. *Zgodovinsko-politični spisi*. Ur. Rado Riha. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2006. 87–131.
- Kerényi, Karl. *Vergil und Hölderlin*. Zürich: Rhein Verlag, 1957.
- Nisbet, R. G. M. »Virgil's Fourth Eclogue: Easterners and Westerners«. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 25 (1978): 59–77.
- Norden, Eduard. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*. Leipzig in Berlin: B. G. Teubner, 1924.
- Oppermann, Hans (ur.). *Wege zu Vergil*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- Du Quesnay, Ian M. Le M. »Vergil's Fourth Eclogue«. *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 2 (1977): 25–99.
- Schmidt, Jochen. *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen »Friedensfeier« – »Der Einzige« – »Patmos«*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Scott Ryberg, Inez. »Vergil's Golden Age«. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. 89 (1958): 112–131.
- Snoj, Vid. »Vergil und die westliche Überlieferung«. *Acta neophilologica* 38.1–2 (2005): 129–138.
- Szondi, Peter. »Friedensfeier«. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Ur. Jean Bollack in Helen Stierlin. Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1975. 324–402.
- Vergilij Maro, Publij. *Bukolika in Georgika*. Prevedel Fran Bradač. Maribor: Založba Obzorja, 1964.

- . *Eclagues / Georgics / Aeneid I–IV*. Latinski izvirnik z angleškim prevodom. London: William Heineman, in New York: G. P. Putnam's Sons, 1921 (The Loeb Classical Library).
- . *Eneida*. Prevedel Fran Bradač. Maribor: Založba Obzorja, 1964.
- . Publij Vergilij Maro. Prev. Marko Marinčič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994 (Lirika 79).

## Eschatological Peace in Virgil's Fourth Eclogue and in Hölderlin's *Friedensfeier*

Keywords: Latin poetry / Virgil / German poetry / Hölderlin, Friedrich / eschatology / peace

Virgil's Fourth Eclogue and Hölderlin's *Friedensfeier* (Celebration of Peace) display a number of parallels. Both poems were occasioned by historical events, by the Treaty of Brundisium in 40 BC and by the 1801 Treaty of Lunéville, respectively. The enigmatic central figures of both have often been interpreted as historical figures: Virgil's child (*puer*) as the son of a Roman consul, and Hölderlin's prince of the feast (*Fürst des Festes*) as the first Consul of the French Republic, Napoleon Bonaparte. Moreover, both poets weave into their poems the myth of the Golden Age, eschatologizing it in the process. Their poetic visions transform the cyclical returning of the Golden Age into a final return, which marks the advent of eschatological peace: peace in nature, between animals, as well as peace and reconciliation between men and gods. However, *Friedensfeier* introduces an additional type of reconciliation: reconciliation between the gods themselves. It is by these means that Hölderlin's heterodox Christianity abolishes both the patristic euhemeristic hominization of the ancient gods and their demonization. This reconciliation is evoked in the image of an eschatological feast as the renewed presence of the ancient gods and of Christ, the son that reconciles other sons of God to himself and to each other, as well as the unique presence of the hitherto unrevealed Father.

November 2014



# Kontemplacija lepega pri Kantu

Valentina Hribar Sorčan

Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana  
valentina.hribarsorcan@ff.uni-lj.si

*Kant v Kritiki razsodne moči za opredelitev subjektovega odnosa do lepega v naravi uporabi pojem kontemplacije. Latinski termin contemplatio je prevod starogrškega pojma θεωρία (teorija) in pomeni metodo umnega zrenja. Članek dokazuje, da ima kontemplacija v Kantovi Analitiki lepega ravno nasproten pomen. Estetska sodba razsoja o čistem ugodju, ki ne izhaja iz pojmovne določitve predmeta, ampak je brezinteresno in nepojmovno čutno motrenje ali kontemplacija forme predmeta. Članek nato kritično obravnava še Kantovo pojmovanje kontemplacije s teleološkega in etično teološkega vidika.*

Ključne besede: filozofija umetnosti / estetika / Kant, Immanuel / estetska sodba / lepo / motrenje / brezinteresno ugajanje / subjektivnost

V svojem prispevku bom obravnavala Kantovo razumevanje pojma kontemplacije v estetiki, predvsem v *Kritiki razsodne moči*, tu pa v *Analitiki lepega* in v *Analitiki teleološke razsodne moči*. Če bi dosledno sledili Kantovi analizi, potem pojma kontemplacije ni mogoče navezati na *Analitiko sublimnega*.

Pojem kontemplacije se v *Kritiki razsodne moči* prvič pojavi v §5, kjer Kant poudari, da je »sodba okusa zgolj kontemplativna, se pravi, je sodba, ki je indiferentna do bivanja predmeta in zgolj povezuje njegovo kakšnost z občutjem ugodja in neugodja. Vendar pa ta kontemplacija sama ni usmerjena k pojmom, saj sodba okusa ni spoznavna sodba (ne teoretična ne praktična), in zato tudi ni ne utemeljena na pojmih niti ne stremi k njim kot k svojemu smotru.« (49) Kontemplacija ima pomen motrenja, bodisi v zrenju bodisi v refleksiji predmeta, za katerega subjekt zatrdi, da je lep. Kant je obravnaval lepo z vidika gledalca, ki zre predmete v naravi, ne pa z vidika umetnika, ki ustvarja umetnine. Toda vsak subjekt, ki kontemplira predmet, se osredotoča na svoj odnos do predmeta, ne na predmet sam: ne zanimajo ga objektivne, spoznavne lastnosti predmeta, ampak tisto, kar je bistvo subjektivnosti v tem odnosu, to pa je občutje ugodja ali neugodja. S tega vidika je lepota subjektivna presoja okusa. Ugodje, ki določa sodbo okusa ali estetsko sodbo, mora biti brez vsakega interesa, le tako bo ta sodba čista, kajti »sodba o lepem, ki ji je primešan najmanjši interes, (je) zelo pristranska in ni čista sodba okusa« (45). Zato estetsko ugodje ne sme biti povezano s sodbo, ki presoja o občutku prijetnosti predmeta, pri katerem je ugodje povezano z nekim interesom (zanimanjem, poželenjem). Če

je predmet za subjekt prijeten, pomeni, da si ga je poželet. Takšno »ugajanje tako ne predstavlja *gole* sodbe o predmetu« in »zato za to, kar je prijetno, ne rečemo le, da *ugaja*, pač pa, da prinaša *zadovoljstvo*. To, kar je prijetno, ne sprejemamo z golim odobravanjem, pač pa gre tu že za nagnjenje.« (47) Kontemplacija je brezinteresno zrenje predmeta narave, za katerega subjekt zgolj »z golim odobravanjem«, ne oziraje se na čutne vzgibe in čustva, sodi, da je lep. Kontemplacija je vir čiste estetske sodbe, čistega ugodja. Pri estetski sodbi gre torej predvsem za to, kako neko stvar »presojujamo, ko jo zgolj motrimo/kontempliramo (v zoru ali v refleksiji)« (44).<sup>1</sup> Kant gre celo tako daleč, da za okus, ki se pri presoji še vedno ravna po čustvenih stanjih zadovoljstva in bolečine, meni, da »ostaja barbarski«. (63)

Četudi pojem kontemplacije izvorno, v stari grščini, pomeni teoretično zrenje,<sup>2</sup> Kant poudarja, da kontemplacija v estetski sodbi ne temelji na pojmih in torej ni spoznavna ali logična sodba, kot tudi ne praktična ali moralna. Če bi temeljila na pojmu, bi morala slediti nekemu objektivnemu smotru, kar pa bi bilo v nasprotju z njeno subjektivno naravo. Toda kakšna sploh je ta subjektivnost? Ko gre za t. i. nečisto estetsko sodbo, s katero subjekt izraža, da občuti čutno zadovoljstvo, denimo, ob uživanju neke stvari (hrane, pijače, itd.), se počuti prijetno. Nasprotno je lepo to, »kar mu zgolj *ugaja*« (50), vendar to »ugajanje ne temelji na kakem subjektivnem nagnjenju« (51) in »tudi ne more najti kot razloge za ugajanje nobenih zasebnih pogojev, na katere bi bila navezana edino njegova subjektivnost.« (51) Kantova utemeljitev subjektivnosti v estetski sodbi torej ne izpostavlja subjektovega osebnega, intimnega odnosa do stvari, ampak »mora postaviti, da je ugajanje utemeljeno v tem, kar lahko predpostavi tudi pri drugih.« (51) Četudi poudarja, da je estetska sodba subjektivna in partikularna, Kant stremi k temu, da bi jo čim bolj približal razsvetljenemu idealu univerzalnosti, tako da bi veljala za vsakogar. Pogosto pa je res tako, da subjekt o lepoti stvari govori, »kot da je lepota kvaliteta predmeta, sodba pa logična« (51), kar Kant podpira, saj v estetski sodbi subjekt ne sme izpostavljeni svojih osebnih občutkov, ampak sme za nekaj reči, da je lepo le tedaj, ko ima vse razloge za domnevo, da bo ta stvar lepa tudi za vse druge. A kateri so ti razlogi, iz česa subjekt sploh sme izhajati?<sup>3</sup>

§12 nosi naslov *Sodba okusa temelji na razlogih a priori*, v katerem Kant opredeli »ugodje v estetski sodbi... kot zgolj kontemplativno« (62). Kot že vemo, to najprej pomeni, da je to ugodje brezinteresno, saj »ne zbuja interesa za objekt«, ne čutnega ne moralnega ne spoznavnega, se pravi, da tudi nima nobenega zunanega smotra. Kant že v §2 poudari, da je pri predstavi predmeta, za katerega sodim, da je lep, pomembno zgolj to, »kaj v samem sebi naredim iz te predstave« (45), v §12 pa precizira, da je ugodje »zavest o zgolj formalni smotrnosti v igri subjektivnih moči v predstavi,

s katero je dan predmet.« (62) V estetski sodbi o lepem sta domišljija in razum v igrivem, spontanem ter harmoničnem odnosu, ki se osredotoča na formo predmeta. Ugodje »vsebuje potemtakem golo formo subjektivne smotrnosti neke predstave v estetski sodbi.« (62) Ta predstava forme predmeta mora biti, če naj bo lepota svobodna, očiščena vseh čutnih in praktičnih primesi, ki bi jo obremenile z zunanjiimi, subjektivnimi (prijetnimi) ali objektivnimi (moralnimi, spoznavnimi) smotri. »In ta čistost sodi le k formi.« (65), ki se je v igrivem odnosu polastita domišljija in razum. Estetsko ugajanje ne sme biti ne zgolj empirično (čutno, prijetno), ne intelektualno (spoznavno, logično ali moralno), prvo zlasti zato ne, ker je tako partikularno, da bi bilo o posameznih, osebnih občutkih in okusih težko doseči soglasje z vsemi drugimi subjekti, pri drugem, ko gre, denimo, za praktične interese dobrega, pa se subjektivnost povsem izgubi v smeri objektivno postavljenega zunanjega smotra.<sup>4</sup>

Četudi Kant utemeljuje estetsko ugodje kot zavest o igri med domišljijo in razumom pri predstavi forme predmeta, ne gre spregledati, da je njuna igra kontemplativna, pri čemer je kontemplacija kot neke vrste razmislek o lepem (*die Betrachtung*): »Pri motrenju (kontemplaciji) lepega se zadržujemo, ker to motrenje (kontemplacija) krepi in reproducira samo sebe. To pa je analogno tistemu zadrževanju (čeprav z njim ni identično), pri katerem dražljaj v predstavi predmeta vedno znova zbuja pozornost, pri čemer je čud pasivna.« (62) Če torej povežemo to opredelitev kontemplacije s spontano igrivostjo domišljije in razuma, postane razvidno, da Kant slednjo razume na čisto določen način, ki je sodobnejšemu razumevanju že nekoliko tuj: kot premišljeno in preudarno inteligibilno dejavnost, ki naj ne vzbuja čustev in prijetnih občutkov (to bi bilo patološko), kaj šele užitka. Ali je potemtakem uporaba pojmov igrivosti in spontanosti sploh še smiselna? Kantov namen je bržkone poudariti, da subjekt v estetskem odnosu do narave nima namena spoznavati in determinirati predmetov, ampak hoče misliti samega sebe v svojem odnosu do narave. Vendar, poudarja francoska filozofinja Éliane Escoubas v svojem delu *L'Esthétique*, »nihče ne more misleč misliti brez pomoči objekta – toda, s to pomočjo ni objekt tisti, ki je mišljen, temveč subjekt sam.« (Escoubas 78) Cilj estetske presoje predmeta ni njegovo spoznanje, temveč refleksija subjekta o samem sebi na podlagi predstave tega predmeta. Estetska kontemplacija ne išče koristnosti ali popolnosti predmeta: »Če naletim, denimo, v gozdu na jaso, ki jo obkroža drevje, in si pri tem ne predstavljam smotra, npr. da je jasa namenjena podeželskemu plesu, ni z golo formo dan niti najmanjši pojem popolnosti.« (67) Bistva lepote po Kantu torej ne moremo presojati na podlagi pojma smotrnosti predmetov narave, prav tako bo uporabnost na področju umetnosti, denimo v arhitekturi, madež na čistosti zgrajenih objektov.

Estetska sodba je čista in formalna, kadar subjekt kontemplira čisto formo predmeta, to pa je tedaj, ko ga lastnosti predmeta aficirajo na takšen način, da v njem vzbudijo harmonično občutje igrivosti, ki kaže na ujemanje med domišljijo in razumom, ki te lastnosti zgolj motrita, ne da bi jih želela teoretično ali praktično opredeliti (tu bi vendarle lahko pripoznali določeno subjektovo namero, ki je v tem primeru estetska, ne pa spoznavna: npr. forma določene vrtnice v njem vzbudi ugodje, če se nameri, da bo nanjo gledal na estetski način, ne pa je, denimo, znanstveno preučeval kot primerek določene biološke sorte vrtnice). Estetsko ujemanje domišljije in razuma primarno ni empirično, ampak je transcendentalno, čeprav je usmerjeno na empirične predmete. To pomeni, da sta domišljija in razum tudi na polju estetskega razsojanja *a priori* v določenem odnosu, ne sicer v konstitutivnem, ampak v regulativnem, in ker to velja za vse subjekte, si ti lahko medsebojno izmenjujejo sodbe o lepem. Na ta način Kant ustvari pogoje možnosti za neke vrste intersubjektivnost in empatijo, ki jo poimenuje *skupnostni čut*. Estetske sodbe »morajo torej imeti subjektivno načelo, ki to, kar ugaja ali ne ugaja, določa le s pomočjo občutja, ne pa s pojmi, čeprav na obče veljaven način. Tako načelo pa imamo lahko le za *skupnostni čut*, ki se bistveno razlikuje od zdrave pameti, ki ji včasih pravijo tudi skupnostni čut (*sensus communis*).« (Kant 78) S skupnostnim čutom soustvarjamo ideal lepote, se pravi, da ga na podlagi medsebojne komunikacije in iskanja soglasja tvorimo vsi subjekti, ki kontempliramo predmete v naravi in jih presojujamo kot lepe.<sup>5</sup>

Éliane Escoubas je mnenja, da je Kantova estetika kontemplativna estetika, se pravi estetika gledalca:

Če ta estetika očitno zadošča, ko gre za ugajanje naravno lepega, pa je nezadostna, ko gre za 'lepe umetnosti', kajti slednje so vpisane v dela, ki so sad človeških rok. Potrebno se je soočiti tudi z vidikom proizvajanja ali umetniškega ustvarjanja. V prvem primeru gre za refleksivno sodbo (za 'okus' – glede na prizor ali kontemplacijo lepega – ki hoče čim dlje zadržati stanje ugodja, v katerem se nahaja); v drugem primeru pa gre, piše Kant, za patološko ali praktično estetsko sodbo... 'Estetsko' se bo torej povežalo z 'umetniškim'. Če je na strani 'kontemplatorja' človek 'okusa' tisti, ki tvori jedro subjektivitete, potem je na strani ustvarjanja umetniških del 'genij'. (85–86)

Ali, kot piše Kant sam: »Za *presojanje* lepih predmetov kot takih je potreben *okus*, za same lepe umetnosti, se pravi za *proizvodnjo* takih predmetov, pa je potreben *genij*.« (151) Genij je izviren, ker ne ustvarja po vnaprej določenih pravilih (ne gre torej le za spretnost), in eksemplaričen, ker morajo biti njegove stvaritve takšne, da bodo za vzor drugim – Kant meni, da lahko slabi ali nepravilni umetniki ustvarjajo tudi »izvorni nesmisel« (148). Toda genij ne more in ne sme vedeti, kako je prišel do svoje ume-

tnine: »daje pravilo«, vendar ne ve, zakaj in kako je prišel do njega: »Zato ustvarjalec produkta, za katerega se mora zahvaliti svojemu geniju, sam ne ve, kako je prišel do ideje zanj, prav tako kot ni v njegovi moči, da si te ideje izmišlja poljubno ali načrtno, niti ne more drugim sporočati pravil, ki bi jim dovoljevala, da proizvajajo take produkte.« (148) In tukaj se spet lepo pokaže, kako pomembna je vloga tistega, ki kontemplira in presoja umetnine, poudarja Éliane Escoubas: **»Kajti, kdo drug lahko dojame izvirnost in eksemplaričnost genijevih del, kdo lahko 'ceni' genialno delo, če ne tisti, ki jih kontemplira, in ki odkrije njihovo neprimerljivost [...]?»** (87) Potemtakem naj bi Kant tudi teorijo genija razvil predvsem na podlagi kontemplativne estetike. Ob tem Escoubas zaključuje, da je šele nemška romantika razvila estetiko genija z vidika genija samega, drugače rečeno, z vidika umetniškega ustvarjanja, ne pa kontemplacije.<sup>6</sup> Vendarle ne gre spregledati, da je tudi umetnik sam v odnosu do lepote v naravi, kot tudi do lepote v umetnosti, bodisi lastne bodisi od drugih umetnikov, v dvojni vlogi: v vlogi gledalca in ustvarjalca.

Kant poudarja tudi *umirjeno* naravo kontemplacije, in sicer tedaj, ko estetsko sodbo o lepem primerja z estetsko sodbo o sublimnem: »Čud se čuti pri predstavi sublimnega v naravi v gibanju, medtem ko je v estetski sodbi o lepem v naravi v mirni kontemplaciji.« (98) Pojma kontemplacije ne naveže na pojem sublimnega, ker je sublimno v naravi vir tako ugodja kot neugodja, tako tesnobe kot veselja. Občutje sublimnega izzove surova sila narave, kakor se pokaže v izrednih ali izjemnih naravnih pojavih: »Drzni in grozeči skalni previsi, nevihtni oblaki, nakopičeni na nebu, ki se najavljajo z bliski in grmenjem, vulkani v vsej svoji rušilni moči, orkani in razdejanje, ki ga puščajo za seboj, brezmejni viharni ocean, visok slap mogočne reke ipd.« (101) Pri dinamično sublimnem, katerega prizorišče so ti naravni pojavi, gre za zrenje »predmetov brez forme« (84), za neke vrste doživljanje razkroja form naravnih predmetov. Pri matematično sublimnem pa gre za nemoč domišljije kot predstavne ali upodobitvene moči, da bi upodobila predmet, ki absolutno presega maksimum vidnega polja njenega zrenja, še bolj pa je nemočna, ko um od nje zahteva, naj predstavi spekulativne ideje (denimo idejo neskončnosti ali celote sveta), ki so kot take nepredstavljive. Domišljiji v čutnem zrenju ne uspe predstaviti tega, kar zmora um misliti. Prav ta nezmožnost domišljije na posreden (negativen, abstrakten) način dokazuje sublimnost uma, njegovo vzvišenost: »To, kar je zares sublimno, ni vsebovano v nobeni čutni formi, ampak zadeva le ideje uma. Čeprav ni možen prikaz, ki bi jim ustrezal, prav ta neustreznost, ki jo je mogoče čutno prikazati, obudi te ideje in jih priključuje v čud.« (85) Če lepo izkazuje igrivo ujemanje domišljije in razuma, torej njuno harmonijo, potem sublimno izkazuje »subjektivno igro moči čudi (upodobitvene moči

in uma)« s svojim nasprotjem, vendar Kant to igro vidi »celo v njenem kontrastu kot harmonično.« (99)<sup>7</sup>

V Kantovi estetiki kontemplacija torej zadeva le presojo lepega (v naravi), ne pa tudi sublirnega, in izkazuje vpletenost razuma, ne pa tudi uma. Kontemplacija je »golo motrenje« (82), ki ga vrši razumni gledalec.<sup>8</sup> Kontemplacija je zanj pasivni, ne aktivni princip. Četudi jo Kant povezuje le z lepim v naravi, ne pa tudi v umetnosti, razloga ne gre iskati v nemožnosti povezave med kontemplacijo in umetnostjo, ampak v tem, da Kant še ni uvidel moči umetnosti.<sup>9</sup>

V Drugem delu *Kritike razsodne moči*, natančneje v *Kritiki teleološke razsodne moči*, se Kant v §67 približa bolj spekulativni rabi kontemplacije,<sup>10</sup> ko predpostavi:

Na ta način je mogoče obravnavati kot objektivno smotrnost narave, razumljene kot celota, kot sistem, kjer je človek člen, tudi lepoto narave, se pravi, njeno ujemanje s svobodno igro naše spoznavne zmožnosti, ko dojemamo in presojamo njeno pojavitev. In sicer takrat, kadar nas teleološko presojanje narave s pomočjo naravnih smotrov, ki so nam dani z organiziranimi bitji, upravičuje, da sprejmemo idejo velikega sistema ali smotra narave. Imamo jo lahko za naklonjenost, ki nam jo je podarila narava s tem, da ni razdeljevala le koristnosti, ampak tudi še obilje lepote in čarov. Zaradi tega lahko naravo ljubimo, zaradi njene nezmernosti pa lahko gledamo nanjo s spoštovanjem, pri čemer čutimo, da takšna obravnava (kontemplacija, op. avtor) oplemeniti nas same – kakor da bi narava prav zaradi tega namena postavila in okrasila svoj čudoviti oder. (219–220)

Kant nam v *Analitiki teleološke razsodne moči* ponudi nenavadno argumentacijo: poprej je v *Analitiki lepega* lepoto predmeta opredelil kot ujemanje predmeta s svobodno igro naših spoznavnih zmožnosti (domišljije in razuma), kot subjektivno, formalno smotrnost brez smotra. Lepota tako ni objektivna lastnost predmeta, njegove forme, ampak izkazuje subjektiven odnos subjekta do nje, kar v njem sproži ugodje, zato o predmetu sodi, da je lep. Forma predmeta je smotrna zgolj za njegov okus, se pravi subjektivno, z vidika subjektive kontemplacije. Zato pri estetski presoji objektivna smotrnost predmeta oz. narave nikakor ne pride v poštev. »Ta gola sodba okusa se namreč sploh ne ozira na to, kakšen je smoter eksistence teh naravnih lepot: ali obstajajo zato, da zbudijo v nas ugodje, ali pa niso kot smotri v nobenem razmerju z nami. V teleološki sodbi pa upoštevamo tudi to razmerje. In v tem primeru lahko štejem to, da nam je hotela narava s tem, ko je ustvarila tako veliko lepih likov, pomagati na poti h kulturi, *za naklonjenost narave.*« (220)

Toda ob tem dodatnem pojasnilu ni nič bolj prepričljivo, zakaj bi poslej lepoto obravnavali kot dokaz objektivne smotrnosti narave, saj če trdimo, da je ta smotrna za nas, za naše subjektivno ugodje, gre pri tem še vedno

za subjektivna smotrnost, ki izpričuje naš odnos do narave. Pozicija Kanta se zdaj zdi, kot da se je odločil soditi o naravi kot o stvari na sebi, katere bistvo naj bi bilo sicer ravno v tem, da je ni mogoče spoznati in zato o njej ni mogoče izreči nič gotovega. Tudi modalnost izjave, da »v tem primeru lahko štejemo« naravo kot objektivno smotrno, se izključuje s pogojem možnosti njene objektivne smotrnosti, ki bi morala biti brezpogojna, ne pa zgolj potencialna. Poleg tega se Kant poslužuje metaforične govornice, s katero naravo poosebi, ko, če ponovim, zapiše, »da nam je hotela narava s tem, ko je ustvarila tako veliko lepih likov, pomagati«, pa četudi jo poprej opiše »kot sistem, kjer je človek člen«. Nato nas še dodatno preseneti s pristopom, ki ga je v *Analitiki lepega* zavračal kot patološkega, čutnega in čustvenega ter zato neprimerneza za pravo estetsko sodbo, ko meni, da lahko zaradi vseh zgoraj navedenih razlogov »naravo ljubimo, zaradi njene nezmernosti pa lahko gledamo nanjo s spoštovanjem«. <sup>11</sup> Navezovanje na pojem spoštovanja je blizu Kantovim moralnim utemeljitvam v *Kritiki praktičnega uma*, <sup>12</sup> medtem ko na začetku *Kritike razsodne moči* zavrne možnost navezovanja čiste estetske sodbe na pojem dobrega. <sup>13</sup> Kaj pa naj bi pomenilo, da takšna kontemplacija *oplemeniti* nas same? S teleološkega vidika nam kontemplacija lepote narave pomaga »na poti h kulturi«, drugače rečeno, z estetskim kultiviranjem postajamo boljši in lepši. Tu se Kant približa razumevanju lepote kot simbola dobrega. <sup>14</sup>

Pojem kontemplacije ni pomemben le v Kantovi estetski in teleološki presoji narave; nanj se nasloni še v §86, z naslovom *O etični teologiji*.

Sodba, ki se ji tudi najbolj vsakdanja pamet, ko razmišlja o bivanju stvari v svetu in o eksistenci sveta samega, ne more izogniti, se glasi takole: vsa raznotera bitja, [...] da, celo celota vseh številnih sistemov, ki jih ta bitja konstituirajo in ki jih napačno imenujemo svetovi, bi obstajala za prazen nič, če ne bi bilo ljudi (umnih bitij nasploh). Drugače rečeno, brez ljudi bi bilo vse stvarstvo gola puščava, brez haska in brez končnega smotra. Vendar pa ni človekova spoznavna zmožnost (teoretični um) tisto, v odnosu do česar bivanje vsega drugega v svetu šele dobi svojo vrednost, tako kot da mora obstajati nekdo, ki lahko svet *motri* (kontemplira). Če mu namreč to motrenje (kontemplacija) sveta ne more predstaviti nič drugega kot stvari brez končnega smotra, bivanje sveta samo zaradi tega, ker je svet spoznan, ne pridobi nobene vrednosti. Ne gre torej drugače, kakor da predpostavimo neki končni smoter, glede na katerega ima samo motrenje (kontemplacija) sveta neko vrednost. (281–282)

Na katerem mestu bi lahko podvomili v Kantovo argumentacijo? Najprej, ko trdi, da bi bilo brez ljudi vse stvarstvo gola puščava, brez haska in brez končnega smotra. Če bi dosledno sledili Kantovi teoriji o stvari na sebi, potem te trditve ne bi bilo mogoče izreči, saj ne moremo vedeti, kaj je ta stvar na sebi, se pravi, da tudi ne moremo vedeti, kaj bi bilo, če ne bi

bilo nas, ljudi. Na fenomenalni ravni pa smo mi tisti, ki svetu dajemo smisel tako, da ga spoznavamo in vrednotimo na določene načine. Vrednotenje sveta, po katerem ima ta končni smoter, je le eden od načinov tega osmišljanja. Kant ga sicer zavrne, ko pravi, da »bivanje sveta samo zaradi tega, ker je svet spoznan, ne pridobi nobene vrednosti«, kar je v nasprotju s prvo trditvijo, kako bi bilo brez ljudi vse brez smisla. Očitno je, da Kant pri iskanju tistega, ki ljudem določa končni smoter, ni meril na človeka samega.

Mogoče je sicer reči, da je svet smiseln sam na sebi, a imamo pri tem v mislih predvsem vesolje in naravo, ki bi se ravnala po fizikalnih zakonih tudi brez nas (in glede na človekove moderne posege tudi drugače). Vendar pa vesolje in narava sama na sebi še nista svet, ki postane vrednota, potem ko jo v vesolje, naravo in medsebojne odnose šele investiramo. Ko Kant doda, da »ni človekova spoznavna zmožnost (teoretični um) tisto, v odnosu do česar bivanje vsega drugega v svetu šele dobi svojo vrednost, tako kot da mora obstajati nekdo, ki lahko svet motri (kontemplira)«, se zdi ta trditev problematična, če pomislimo na to, da je znotraj fenomenalnega sveta prav vrednotenje in spoznavanje edino, česar je subjekt zmožen. Na ta način daje vrednost tudi vsemu drugemu okoli sebe, subjektivno in objektivno (denimo, pri spoznavanju fizikalnih zakonov narave in vesolja, pa še tedaj ne more mimo svojih vizij sveta). S tem sicer stopimo na spolzka tla, saj se zdi, kot da smo tudi sami začeli razločevati med fenomenom in stvarjo na sebi, vendar gre zgolj zato, da si skušamo predstavljati, kako bi narava in vesolje (Kant uporabi teološki pojem »stvarstvo«), ki sta sicer tudi proizvod subjektovega vrednotenja in poimenovanja, bivala brez nas.

Kant pravilno ugotavlja, da nam kontemplacija sveta sama na sebi še ne more zagotoviti, da bi svet ugledali v luči končnega smotra, da torej svet ima nek objektivni smisel, denimo, da ga je ustvaril Bog. Toda očitno je, da si tega želi. Ne razmišlja v smer, da bi subjektova kontemplacija lahko imela imanentni smoter, ne pa zunanjega, transcendentnega. Zato ni naključje, da je obravnavani navedek zapisan pod poglavjem, ki nosi naslov *O etični teologiji. V Kritiki praktičnega uma* zasledimo podobno, le nekoliko manj odločno stališče: objektivni končni smoter ni nekaj, kar bi smeli zapovedati, še manj je za subjekt konstitutivne narave, vendar ga kljub temu smemo predpostaviti, če nas potolaži in svet napravi vrednejši in bolj znosen. Toda po mojem prepričanju bi s tem, ko bi pustili vprašanje končnega smotra odprto ali ga celo zavrnili, pomena kontemplacije nič ne zmanjšali: predpostavka o smotrnosti sveta ni nič bolj smiselna od njej nasprotno predpostavke o nesmotrnosti sveta, o obeh pa je vredno razmišljati.<sup>15</sup> Morda je to še najbližje Kantovi estetski viziji subjektivne smotrnosti brez objektivnega smotra.



## OPOMBE

<sup>1</sup> Posebni poudarki pri navedbah kontemplacije v celotnem prispevku so poudarki avtorice.

<sup>2</sup> Latinski pojem *contemplatio* je prevod starogrškega pojma θεωρία (teorija) in pomeni metodo umnega zrenja, s katerim je mogoče zreti ideje pri Platonu, pozneje, pri Plotinu, pa je kontemplacija že povezana z izkustvom zrenja Boga ali Enega.

<sup>3</sup> Kot poudarja Luc Ferry v svojem delu *Le Sens du Beau* (Smisel lepega, prva izdaja 1998), je za porajanje moderne kulture odločilno vprašanje o kriterijih lepega, ki je najprej vprašanje o komunikaciji, o *sensus communis*, ki se pojavi v osrčju individualistične kulture, za katero je postal problem mediacije med ljudmi osrednjega pomena (32). Ob tem Ferry dodaja, da se prav na področju estetike to vprašanje pokaže najbolj očitno, ker je v njej napetost med individualnim in splošnim, med subjektivnim in objektivnim, najmočnejša (36). Za razliko od tega, kar se dogaja v sodobnosti, je temeljni problem moderne estetike, od začetka 17. stoletja do konca 19. stoletja, sprava subjektivnosti lepega (dejstva, da to ni »na sebi«, ampak »za nas«) z zahtevo po kriterijih, torej v odnosu do objektivnosti ali do sveta. Moderna estetika je zagotovo subjektivistična v tem, da utemeljuje lepo na človeških zmožnostih, na umu, čustvih ali na domišljiji. Toda nič manj je ne prežema ideja, da je umetniško delo neločljivo od določene oblike objektivnosti (38). In končno, po Ferryjevem mnenju Kant v *Kritiki razsodne moči* postavi temelje za takšno pojmovanje okusa, ki bo presegló nasprotje med racionalizmom in materializmom, da bi utemeljil bistvo teorije genija (kot tistega, ki je najbolj verodostojen, da presoja o tem, kaj je lepo), ki jo bo nato prevzela romantika. Lepo ni niti resnično, kot mislijo klasicisti, niti prijetno, kot to hočejo empiristi. Dokaz za to? Glede okusa ni mogoče ničesar dokazati, kar zadošča za tezo, da ne izhaja iz resnice. Toda po drugi strani je tisto, kar lepo razlikuje od prijetnega, nek paradoks, ki ga ravno skuša Kantova estetika razvozlati, namreč ta, da o lepem lahko *diskutiramo*, kot da bi bilo mogoče v ta namen podati *argumente* za ali proti neki sodbi okusa, kar ni značilno, denimo, za kuharsko umetnost (39).

<sup>4</sup> Kantovo sklepanje, da na podlagi osebnega okusa o prijetnem ni mogoče doseči soglasja z drugimi, sledi razsvetljenskemu univerzalizmu, ki ga romantika vse bolj rahlja in začne izpostavljati oz. odobravati oseben, partikularen odnos ne le do prijetnega, temveč tudi do lepega ter se tako hoté odreka iskanju soglasja z drugimi.

<sup>5</sup> Umetnik tudi na podlagi kontemplacije narave ustvarja umetnine, denimo z upodabljanjem naravnih prizorov, kar bo morda vodilo v nov, drugačen ideal lepega. Pri tem velja upoštevati tako zgodovino umetniškega upodabljanja narave, kot tudi trende v sedanjosti, do česar umetnik prav tako zavzema odnose.

<sup>6</sup> Nietzsche v delu *H genealogiji morale* ugotavlja, da je »Kant, tako kot vsi filozofi, namesto da bi uvidel estetski problem iz izkušnje umetnika (ustvarjalca), razmišljal o umetnosti in lepem zgolj s stališča »gledalca« in s tem neopazno uvedel samega »gledalca« v pojem depega». Toda ko bi filozofi lepega vsaj dovolj poznali tega »gledalca! – namreč kot veliko osebno dejstvo in izkušnjo, kot obilico najlastnejših močnih doživljajev, želja, presenečenj, zamaknenosti na področju lepega! Toda bojim se, da je bilo vedno nasprotno ...« (289)

<sup>7</sup> Kantova analiza ne gre v smer, da bi uboštvó domišljije v odnosu do uma lahko preobrnili: morda ni pomanjkljivost le na strani domišljije, ampak tudi na strani uma, ki sploh zahteva čutno predstavó idej, za katere ve, da jih ni mogoče čutno predstaviti. Še več, zakaj bi domišljijo, ki jo Kant opredeli kot predstavno zmožnost na čutni in ne na spekulativni ravni, krivili neuspeha? Neuspešen je tisti, ki ne doseže ravni, ki se od njega pričakuje, čeprav bi bil tega zmožen. Tako pa um od domišljije zahteva nekaj ne-umnega, saj ve, da se njegova zahteva ne more udejanjiti. Nenavadno je, da bi um sploh lahko pomislil na kaj tako neumnega, oz. da je Kant umu sploh pripisal tako misel.

<sup>8</sup> Kako prvinski je Kantov pristop k lepemu, je razvidno tudi iz tega, da izpostavlja le kontemplacijo gledalca, ki gleda lepoto narave, ne pa, denimo, slikarskih, krajinskih platen, kot tudi ne omenja bralcev poezije oz. literature z motiviko narave.

<sup>9</sup> Tako je, denimo, Kantov mlajši sodobnik, slikar Caspar David Friedrich (1774–1840) skozi figuraliko upodabljal teme smrti, minljivosti, razkroja in druge prizore, ki bi jih tematsko lahko navezali na Kantovo teorijo dinamično sublimnega, obenem pa kar kličejo po melanholični kontemplaciji. Na teh platnih bi težko razložili lepo in sublimno: za slike bi lahko presodili, da so lepe, po drugi strani pa glede na motiviko vzbujajo tesnobo in razmišljenost.

Podobno razmišlja Stefan Majetschak: »Če pogledamo predhodnike moderne, mednje nedvomno sodi Friedrichovo slikarstvo, se mi zdi, da je prav on poskusil tisto, kar naj bi bilo po temeljnem modernističnem prepričanju povsem nemogoče – namreč v sliki vendarle preseči domnevno nepresegljivost nasprotij izkušnje lepega in sublimnega. 'Friedrich je vse življenje iskal takozvano lepo, vendar ni mogel in tudi ni hotel ločiti lepo od sublimnega kot nasprotnega pojava,' je v knjigi o Friedrichu zapisal László Földényi. V umetniški sliki je hotel prikazati naravo, kakršne v realnosti nikoli ne moremo videti: sublimno in lepo v enem. Da umetnost to zmore, ni bilo zgolj Friedrichovo idiosinkratično prepričanje. V tistih časih je na primer tako razmišljal Schelling v svoji *Filozofiji umetnosti*, ki jo je predaval v Jeni (1802/1803) ter Würzburgu (1804/1805). Poskušal je dokazati, da tudi umetnost, ki jo zanima sublimno, ne more definitivno preseči forme in lepote.« (24–25) In še: »Bo že res, da Friedrichovo slikarstvo ni bilo resnično eksemplarično za pot moderne. Slednje Lyotard in Newman v orisu najbrž nista označila nepravilno. To velja tudi za Schellingova razmišljanja o enotnosti lepega in sublimnega. Tega nam ni treba obžalovati. Če pa bi bilo tako, vsekakor lahko porečemo, da bi bil umetnosti moderne prihranjen marsikateri pretiran afekt zoper lepo in marsikatera pretirano radikalno nastrojena namera izničenja forme.« (30)

<sup>10</sup> Zanimiva bi bila tudi primerjava s pomeni kontemplacije, kakor jo razumejo brahmanizem, hinduizem, budizem in navsezadnje tudi krščanstvo, in sicer kot najvišjo stopnjo meditacije.

<sup>11</sup> §13 nosi naslov »Čista sodba okusa je neodvisna od dražljaja in ganjenosti«, v katerem Kant med drugim pravi: »Okus ostaja barbarski povsod tam, kjer rabi za ugajanje še prime-si dražljajev in ganjenosti, ali pa ju nemara celo postavlja kot merilo za svoje soglasje.« (63)

<sup>12</sup> V *Kritiki praktičnega uma* je spoštovanje opredeljeno kot edini *a priori* utemeljen moralni občutek, in sicer kot spoštovanje do veličine, do duhovne, umne neizmernosti moralnega zakona v nas.

<sup>13</sup> V §15, z naslovom »Sodba okusa je popolnoma neodvisna od pojma popolnosti«, Kant zapiše: »Objektivno smotrnost je mogoče spoznati le s pomočjo odnosa raznoterega do določenega smotra, torej le s pojmom. Že iz tega torej izhaja, da je lepo, kolikor presojanje o njem temelji na zgolj formalni smotrnosti, se pravi, na smotrnosti brez smotra, popolnoma neodvisno od predstave dobrega, kolikor le-to predstavlja objektivno smotrnost, se pravi, odnos predmeta do določenega smotra. Objektivna smotrnost je bodisi zunanja, tj. *koristnost*, ali pa notranja, tj. *popolnost* predmeta.« (66)

Tu se pojem dobrega sicer ne navezuje na moralnost, ampak na uporabnost oz. koristnost.

<sup>14</sup> Arthur Schopenhauer svojo metafiziko glasbe prav tako utemljuje na pojmu kontemplacije, ki mu pomeni neposredno spoznanje, vendar ne v smislu intuitivnega ali čutnega spoznanja, temveč notranjega dojetja Volje, stvari na sebi. Za to dojetje potrebuje čutni medij umetnosti, vendar v kar najbolj abstraktni obliki, za kar je najbolj ustrezna (klasična, instrumentalna) glasba. Le tako bo kontemplacija (glasbe) čista, tj. umna, sad njenega spoznanja – Volja pa bo v čutnem zrenju ostala nepredstavljiva. Četudi so v glasbi zajeta vsa čustva, v nepreštevni niansah, tako da se vsakdo lahko prepozna v njih, glasba

ne manifestira individualne, partikularne volje in ne posnema konkretnega sveta na osebni način, ampak se izraža abstraktno. Prav zato jo lahko zares dojamemo le skozi čisto spoznanje ali kontemplacijo.

Vpogled v Kantovo in Schopenhauerjevo razumevanje kontemplacije pokaže, da ta nima dosti skupnega s poznejšim, romantičnim razumevanjem kontemplacije kot motrenja subjektivnega, notranjega sveta, ali pa zunanjega sveta narave s čustveno ekstazo, niti ne z religiozno meditacijo. Za Kanta in Schopenhauerja kontemplacija pomeni brezinteresno, avtonomno presojo okusa, ki zahteva mirno, poglobljeno in neobremenjeno refleksijo. Od romantične paradigme naprej je Kantov in Schopenhauerjev brezosebni pristop k naravi in umetnosti vse bolj podvržen kritiki: poslej bo pravi subjekt vse bolj osebni, intimen, čuten in partikularni, kontemplacija pa bo v skladu s to preobrazbo subjekta prav tako vse bolj spreminjala svoj pomen, ali pa bo ta celo zamrl. Narava in umetnost postaneta alegorično zatočišče za samotni, čustveni jaz, ki hoče biti izjemen in ne išče več umnega soglasja z drugimi subjekti o tem, kaj je metafizično bistvo sveta.

<sup>15</sup> Emmanuel Levinas v svojem delu *Smrt in čas* podrobneje analizira Kantovo in Heideggrovo razumevanje časa, ki bi ga v širšem smislu lahko navezali tudi na debato o končnem smotru. Takole povzame Heideggrovo ontologijo: »Heidegger nas je navadil, da v zgodovini filozofije iščemo zgolj zgodovino biti. Toda ali zgodovina filozofije ne izkazuje nekega drugega nemira, pa naj bo položaj epopeje biti kakršenkoli že? Ali se onkrajnost biti vpisuje v epopejo biti? Ali transcendenca biti, glede na bivajoče (transcendenca, katere smisel je Heidegger znal oživiti), ne dopušča, da jo temeljito premislimo? Ali v filozofiji nemir zaradi Boga res nima drugih pomenov kakor pozabo biti in brezdomstvo onto-teologije? Je Bog onto-teologije, ki je morda mrtev, edini Bog – ali ni drugih pomenov besede Bog? Reducirati ves filozofski trud na zmoto ali na tavanje onto-teologije, je zgolj eno od možnih branj zgodovine filozofije. Tako je Heidegger skrčil Kantovo filozofijo, pri čemer se je oprl predvsem na *Kritiko čistega uma*, na prvo radikalno izpostavitev končnosti biti.« (56–57)

Levinas vidi možnost drugačnega pristopa k času v Kantovi *Kritiki praktičnega uma*: »V spoštovanju moralnega zakona sem svoboden, četudi, teoretično, pripadam svetu nujnosti. Da bi krepost in sreča lahko sovpadli, um zahteva Boga in nesmrtnost duše. Neodvisno od ontološke avanture in *v nasprotnju* z vsem tistim, kar nas uči ontologija, njuna ubranost zahteva nek *potem*. V osrčju dogajajoče se biti obstaja neka svojska utemeljitev. Kant zagotovo ne misli, da moramo predpostaviti neko razsežnost časa onkraj zamejenega časa, torej ne želi 'podaljšati' življenja. Toda obstaja *upanje* oziroma svet, ki je dojemljiv za upanje; obstaja smisla polno upanje, ki ima svojo lastno utemeljitev. V eksistenci, ki jo določa smrt, v tej epopeji biti obstajajo reči, ki ne vstopajo v to epopejo, ter pomeni, ki se ne omejujejo na bit. Upanje sicer res ne more dobiti teoretičnega odgovora, ima pa vendarle svojo lastno utemeljitev. Dogaja se v času, in v času gre onkraj časa.« (58–59)

## LITERATURA

- Escoubas, Éliane. *L'Ésthetique*. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2003.
- Ferry, Luc: *Le Sens du Beau, Aux origines de la culture contemporaine*. Le Livre de Poche, 2008.
- Kant, Immanuel. *Kritika praktičnega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2003.
- Kant, Immanuel. *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999.
- Lévinas, Emmanuel: *Smrt in čas*. Ljubljana: Nova revija, 1996.
- Majetschak, Stefan. »Vzvišena lepota. Lepota vzvišenosti.« *Umetnost in forma*. Ur. Stefan Majetschak in Jožef Muhovič. Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALU v Ljubljani, 2007. 9–30.

Nietzsche, Friedrich: *H genealogiji morale*. Ljubljana: Slovenska matica, 1988.

Schopenhauer, Arthur. *Svet kot volja in predstava*. Ljubljana: Društvo Slovenska matica, 2008.

## Kant's Contemplation of the Beautiful

Keywords: philosophy of art / aesthetics / Kant, Immanuel / aesthetic judgement / the beautiful / contemplation / disinterested pleasure / subjectivity

In Kant's *Critique of Judgment*, contemplation denotes perception of an object (either through sensory perception or reflection) that the subject judges to be beautiful. The original (ancient Greek) meaning of the concept of contemplation is 'theoretical observation', whereas in his aesthetics Kant emphasizes exactly the opposite: that in aesthetic judgment contemplation is not based on concepts and therefore this judgment is not cognitive or logic, nor practical or moral. If it were based on a concept, it would follow a certain objective purpose, which would go against its subjective nature. But what is this subjectivity actually like? Kant's argumentation of subjectivity in aesthetic judgment does not highlight the subject's personal, intimate, or even exceptional relationship to the beautiful in nature because the subject is allowed to say that something is beautiful only when he is convinced that others would agree with his judgment. When the subject refers to his feelings about the beautiful, he has to legitimize them through the views and feelings of all others. For Kant, this does not mean a loss of subjectivity because he believes that the value of subjective judgments increases if other subjects agree with them. This is the essence of his Enlightenment, universalistic attitude. The article also draws attention to the important role of the concept of contemplation in Kant's analysis of the teleological power of judgment. In this regard, it critically reflects on the argumentation that Kant uses to presuppose the possibility of understanding nature even as being objectively purposive. The author considers also the ethical significance of aesthetic contemplation in order to deepen a process of subject's cultivation.

Maj 2015

# Strife or Rhythm? Martin Heidegger and Giorgio Agamben on the Origin of Art

Lexi Eikelboom

University of Oxford, Regents Park College, Pusey Street OX1 2LB, Oxford, UK  
alexandria.eikelboom@regents.ox.ac.uk

*The capacity of art to contribute to peace is dependent upon beliefs about its political contribution. This article demonstrates how two different theories about the ontological and political significance of art have different political effects.*

Key words: philosophy of art / literature and politics / Heidegger, Martin / Agamben, Giorgio

Anyone wanting to know what art might contribute to peace must consider Martin Heidegger's thoughts about art and poetry, since his concern is precisely to elevate art from the realm of mere aesthetics to a political role. He argues that art has the capacity to establish and maintain a community in relationship to the place in which it is established and maintained. However, Philippe Lacoue-Labarthe has said of Martin Heidegger that "recognition of the importance of his thought – or indeed unreserved admiration for it – in no way excludes infinite mistrust. Not of the thinker himself but of what his thought entails or carries with it, what it sanctions and justifies." (14) He goes on to say that the primary reason for this mistrust is the political dimensions of Heidegger's thought and life. What Lacoue-Labarthe is here pointing to is the fact that, despite the attractiveness of Heidegger's theory of art, his primary essay on the subject, "The Origin of the Work of Art" falls in the most problematic period of his writing, namely during the period of his associations with National Socialism. The question of the association between Heidegger's ideas about art and his beliefs about National Socialism matters not only for reasons of history and interpretation, but because it raises the question of whether there is an inherent violence in "The Origin of the Work of Art" that would legitimate not only ideologies like National Socialism but other forms of oppression that might be more immediate for us today. If such were the case, we would not want to bring this concept of art into our politics. However, while "The Origin of the Work of Art" is Heidegger's

most explicit treatise on art, it is not the only one. This paper puts forward a vision of art that is not reduced to aesthetics, but that also avoids the violence in “The Origin,” and that has its roots in some of Heidegger’s later ideas about art and their extension in the work of Giorgio Agamben. I describe this alternative vision as “rhythmic.” In other words, this essay is an example of how, with Lacoue-Labarthe, we can both admire and mistrust Heidegger.

### **“The Origin of the Work of Art”: A House Divided**

Commentators are divided as to whether or not the strife between earth and world that Heidegger puts forward in “The Origin,” which is the happening of truth made manifest in art, is in fact violent. Some, including Heidegger himself, insist that it is not. Heidegger says

The opposition of world and earth is strife. But we would surely all too easily falsify its essence if we were to confound strife with discord and dispute, and thus see it only as disorder and destruction. In essential strife, rather, the opponents raise each other into the self-assertion of their essential natures. ... In strife, each opponent carries the other beyond itself. Thus the strife becomes ever more intense as striving, and more properly what it is. The more strife, for its part, outdoes itself, the more inflexibly do the opponents let themselves go into the intimacy of simple belonging to one another. (174)

Thus Heidegger describes strife much like a healthy sparring or competition that brings out the best in each party and creates intimacy – rather like a healthy marriage. The term he uses for this sort of strife is Heraclitus’ word *polemos*, which he often translates as *Auseinandersetzung*, literally “setting apart from one another.” Conflict establishes the unique identity of the forces by distinguishing them from one another while also making intimacy possible.

As such, some argue that violence, in the sense of domination, is precisely what Heidegger is here trying to avoid. The artist does not dominate or control the earth like technology does. Rather, she is a passageway for the forces of earth and world to establish themselves in the work. Art transports us out of the world of domination and control and into truth (Ziarek 21). Heidegger is concerned here to encourage a way of being through art that is not based in a metaphysics that equates being and reason thereby allowing us to circumscribe and control the world, but one that presupposes that we are already in the middle of things and therefore requires us to be open to their happening. In his critical commentary,

Karsten Harries notes the significance of the placing of the essays “The Origin of the Work of Art” and “Time of the World Pictures” next to one another in the collection called *Holzwege*. These are two alternative artistic approaches to the world, the latter an approach that makes a picture of the world and surveys it from the outside, and the former an aesthetics of dwelling in a building (60).

This emphasis on dwelling is associated with Heidegger’s concept of *Gelassenheit* in his later work. *Gelassenheit* is a mode of poetic dwelling that means a “releasement toward things” (*Discourse on Thinking* 54), a letting be based on our recognition of Being’s elusive, self-concealing, and mysterious character. This is in direct opposition to the attempt of metaphysics and technology to objectify, dominate and exhaust nature. Jennifer Anna Forenci-Gossetti associates *Gelassenheit* with Heidegger’s phenomenological concerns, with his attempt to allow Being to present itself. “The Origin of the Work of Art” manifests these concerns insofar as it attempts to counter the violence of the subject in its control and domination generated by pictorial-metaphysical accounts (42-49).

However, Gossetti goes on to say that Heidegger re-inscribes this violence in the form of an ontological struggle (50), which is the source of a certain ambivalence in Heidegger’s thought. Gossetti notes that “... Heidegger’s discussion of poetic founding takes on qualities that he associates elsewhere with the ‘will’ and the destructiveness of the subject” (51), which he wants to eschew. For example, he speaks positively of art as enframing, while the idea of enframing later becomes a negative approach to the world associated with technology (Gauthier 61). Thus, attitudes that he elsewhere condemns with respect to persons, he here lauds with respect to ontology. There is a conflict between the phenomenological aims of Heidegger and the ontology that he sets up, leading to two different threads: one of *Gelassenheit* and one of originary violence, both of which are present in his discussion of the artwork.<sup>1</sup> against women and the Moreover, the nature of art as strife is not tangential or inconsequential to Heidegger’s thought, but is a manifestation of his ontology more generally. We can see this already in “The Origin of the Work of Art” in that the character of truth itself is strife. Insofar as art is the happening of truth, it must manifest strife because the essence of truth is primal strife. Art is the site of strife because it is where Being is revealed. Heidegger’s use of essential strife is unsettling precisely because it is *essential*. The essence of art is the instigation of an ontological battle that is necessary for the identity and function of the truth of Being. To understand *why* the essence of truth is primal strife, we must turn to Heidegger’s *An Introduction to Metaphysics*, in which he tells us more about Heraclitus’ *polemos*.

The *polemos* names here is a conflict that prevailed prior to everything divine and human, not a way in the human sense. The conflict, as Heraclitus thought it, first caused the realm of being to separate into opposites; it first gave rise to position and order and rank. In such separation cleavages, intervals, distances, and joints opened. In the conflict a world comes into being. (Conflict does not split, much less destroy unity. It constitutes unity, it is a binding together, *logos*. *Polemos* and *logos* are the same). The struggle meant here is the original struggle, for it gives rise to the contenders as such; it is not a mere assault on something already there. It is this conflict that first projects and develops what had hitherto been unheard of, unsaid and unthought. The battle is then sustained by the creators, poets, thinkers, statesmen. Against the overwhelming chaos they set the barrier of their work, and in their work they capture the world thus opened up. (62)

This excerpt brings two things to light for our purposes. First, conflict prevailed prior to everything. This explains Heidegger's assertion in "The Origin of the Work of Art" that there is no higher objective of harmony or unity beyond strife. The objective is intimacy in strife – *logos* and *polemos* are the same. Thus, there is no *telos* and no principle of being higher than strife. Strife is the immanent law of the *cosmos*, of Being itself. Indeed, Heidegger talks about it here like a myth of creation. It is that which generates identities and order. Opposition *is* identity (*Metaphysics* 113).

Second, notice the role of the artist. Artists and politicians are called to continue the struggle against chaos and capture the world. Elsewhere in *An Introduction to Metaphysics*, Heidegger says that "The violence of poetic speech, of thinking projection, of building configuration, of the action that creates states is not a function of faculties that man has, but a taking and ordering of powers by virtue of which the essent opens up as such when man moves into it." (157) Heidegger shies away from identifying the artist as wielding violence directly, but instead says that he enters into and orders the larger forces of violence at work. Likewise, while there are descriptions in "The Origin of the Work of Art" of the artist as receiver and passageway, there are other sections in which Heidegger says that truth must happen as something created because it is through the process of creation that "the open region is won" or art is "wrested from nature" (185, 189; Gauthier, 61). While it may be the case that the creator is a passive passageway for the forces of creation, those forces are nevertheless violent and the artist in some way participates in that violence through the act of creation. Whenever humanity creates, violence occurs. However since this is not the direct product of the will of the artist, Heidegger absolves the artist of culpability. Violence is thereby justified and legitimated.

Based on the foregoing observations regarding Heidegger's *poesis*, the strife between world and earth is violent for at least two reasons, one ontological, and the other ethical. First, the primordially of strife means that



strife or conflict in art or politics is justified and legitimated as following the natural ontological pattern and truth of the cosmos. Struggle is the essential foundation of being. Thus, violence is not tragic. It is fundamental. Notice that I do not think that the association of struggle with art is problematic *per se*. There is a strife and wrestling that goes on both in the making of art and in being confronted with it. Moreover, this may even be the purpose of art, to pull us out of our brokenness and blindness, necessitating painful struggle. However, Heidegger does not say that the necessity of artistic struggle is due to our human tendency to live blindly and selfishly against the grain of goodness and harmony, requiring struggle against ourselves to bring us back into this goodness and harmony. Rather, the grain of the universe is inherently one of struggle and our human endeavours must participate in this in order to be true, and in order for us to truly dwell in the universe. The truth and being against which our creative endeavours ought to be measured is strife itself. Conflict is ontologically primary.

This takes us to the implied ethical violence. Philippe Lacoue-Labarthe has convincingly argued that there was an artistic dimension to National Socialism, an attempt to fashion the state as a work of art, and that Heidegger's blurring of the lines between artist and politician was a manifestation of this tendency. This is at least evidence that a theory of art can be in the service of political aims. Theories about the ontology of art are related to how art in fact functions in the political and culture imagination, the objectives that it serves. As Gauthier remarks, "Considered with respect to certain manifestations of the founding act – such as thinking and poetry – the possibility that the creative process will engender ontic brutality is remote. But viewed in light of the explicitly political aspects of the founding act – the founding of states – the question of violence takes on a new urgency." (66) Regardless of its associations with National Socialism, these texts remain ethically problematic because the dualistic struggle between earth and world could very easily support more immediate forms of political domination. One of Levinas' major critiques, for example, is that Heidegger's emphasis on the creation of the *polis* and its rootedness on the earth privileges the abstract whole of the state as an object of creation over the encounter with particular persons, and sets up a dichotomy between the native and the foreigner (Gauthier 109, 117). This becomes particularly significant in light of critiques that compare Heidegger to those who essentialize and totalize differences between black and white by associating the African with a pure return to nature over-against European technology (Moten 131-2).

Consider, moreover, a possible ecofeminist critique. The idea of an essential strife can be used to give credence to certain kinds of relational strife

based in essentialism. There has been a historical tendency to associate femininity with nature and the cycles of the earth, and masculinity with culture, history, and a transcendence of nature, such that the conflict between humanity and nature is borne out in the conflict between man and woman. This association is a social construct that legitimates both the domination of women and of nature, and it is ominously close to Heidegger's strife between the two forces of earth and world. The idea of an essential strife between the world set up by man and the earth with which woman is involved could legitimate any violence against women and the earth.<sup>2</sup>

Thus, while the theory of art put forward in "The Origin of the Work of Art" is an attempt to draw attention to the significance of art as establishing and maintaining a way of living in the world that is receptive and participatory rather than dominating, its assumption of ontological violence makes it an insufficient way of conceptualizing what art might contribute to peaceful dwelling.

### **Agamben: A Rhythmic Ontology of Art**

Nevertheless, the *Gelassenheit* strand in Heidegger's thought provides a way of conceptualizing an alternative ontology of art that does not involve essential strife. Heidegger's later work drops the concept of *polemos* and instead uses the categories of earth and world as two principles in his more peaceful description of reality in terms of the "fourfold." Heidegger drops the concept of truth as primal conflict and replaces it with truth as *Ereignis*, a term that suggests, among other things, a more passive or serene "happening," rather than a battle (*Young* 64). The happening of truth in Heidegger's later thought emerges out of the fourfold – two sets of polarities between earth and sky, and mortals and divinities. Each is expropriated to the others in a kind of mirror-play or round-dance (*PLT* 177). Being is still described in terms of opposites, but this is now the rhythmic cycle of the opposites of day and night and of the seasons. The fourfold represents truth as a rhythmic movement of revealing and concealing, rather than strife.

This depiction of dwelling has been extended to the ontology of the work of art in Giorgio Agamben's book *The Man Without Content*.<sup>3</sup> Many of Agamben's concerns in the book are similar to those of Heidegger. For example, Agamben rejects the aesthetic interpretation of art in favour of understanding art as a more essential and originary dimension of our experience in the world. He identifies two sides to the problem of aesthetics: that of the passive spectator/critic and that of the creative genius. Much of

the book traces how these two constructs have reinforced each other, and how they have together obscured the originary structure of the work of art.

Towards the end of the book, Agamben begins to rethink the nature of art, most notably in the chapter titled “On the Originary Structure of the Work of Art,” a clear reference to Heidegger’s “The Origin of the Work of Art.” He argues that *poiesis*, the principle of art, is not a principle of creativity. Art is not a product of will, but of *techne* - a mode of truth that “...produces things from concealment into presence.” (73) Agamben says that

Only by starting from this situation of man’s relationship with the work of art is it possible to comprehend how this relationship – if it is authentic – is also for man the highest engagement, that is, the engagement that keeps him in the truth and grants to his dwelling on earth its original status. In the experience of the work of art, man stands in the truth, that is, in the origin that has revealed itself of him in the poietic act. (101)

Notice the similarities with Heidegger. The work of art is the site of the origin of dwelling on earth and of truth. Both Heidegger and Agamben understand *poiesis* as that which opens a world for common human dwelling. The aesthetic appreciation of form does not comprehend this political dimension of art. In rejecting aesthetics, Agamben challenges the bifurcation between creative genius and passive critic-spectator. In the work of art, “artists and spectators recover their essential solidarity and their common ground.” (102)

Agamben also picks up on the ecstatic and temporal dimensions of Heidegger’s work. In arresting us into a more original space, our being is given an ecstatic dimension, because it is taken out of the regular flow of time. When we are in front of a work of art, there is a stop in time, an interruption in the regular flow of instants. We are ecstatically arrested into a more original time (99). In this way, Agamben connects up Heidegger’s description of the work of art as origin, as a space for human dwelling, with Heidegger’s thoughts in *Being and Time* about the temporal nature of being as ecstatic. Art opens an original space for human dwelling precisely because it makes the ecstatic nature of the temporality of being available. “By opening to man his authentic temporal dimension, the work of art also opens for him the space of his belonging to the world, only within which he can take the original measure of his dwelling on earth and find again his present truth in the unstoppable flow of linear time.” (Agamben 101)

What is noticeably absent in Agamben’s description is any reference to struggle or strife. Instead, in relating the originary structure of the work of art to time, Agamben suggests that rhythm is the originary principle of the work of art. The chapter “On the Originary Structure of the Work of

Art,” is a reflection on the meaning of Hölderlin’s phrase “all is rhythm.” Agamben concludes that this phrase is not a reference to any aesthetic dimension of the work of art but to the fact that in the work of art, the structure of humanity’s being-in-the-world is at stake. Art is the site of dwelling because it introduces into time a split and a stop, thereby cultivating time into a fruitful rhythm. Rhythm, for Agamben, is centred on what he here calls the *epoche*, and elsewhere calls the caesura, which is both a giving and a holding back. He says that “Rhythm grants men both the ecstatic dwelling in a more original dimension, and the fall into the flight of measurable time. It holds epochally the essence of man...” (100).

Agamben nowhere gives any indication that the two movements of giving and holding back are in strife with one another. This does not mean that Agamben does not recognize opposition at all. He is acutely aware that ontology has historically operated according to opposition and division, such as between actual and potential, human and non-human, or immanence and transcendence. However, these divisions are not fundamental, nor are they essential and truth-generating.<sup>4</sup> It is difficult to pin down their ontological role, since Agamben nowhere establishes a new ontological system. His agenda is rather to push at the oppositions and paradoxes on which our ideas about ontology are founded in order to deactivate them. He seeks to open up a more originary space between these divisions, thereby “dividing the division” and rendering the dividing force inoperative. This more originary space is one in which the two opposing terms are indistinguishable. These spaces are variously known throughout Agamben’s work as the caesura, remnant, infancy, potentiality, the coming community, to name but a few. Notice that Agamben does not seek to violently overthrow division, but to suspend it. As with the *epoche*, this originary space is ambiguous. It both gives distinction and suspends it, blurring the lines between opposing terms. In other words, there is something more ultimate and more originary than opposition for Agamben: In his description of rhythm, Agamben claims that Aristotle describes rhythm as a “something else” that causes the whole to be more than merely the sum of its parts, and that as such “...it must be something that could be found only by abandoning the terrain of division ad infinitum to enter a more essential dimension.” (97) Agamben does not define any further what exactly this more ultimate ontological force or space is because it is an attempt to name a double-sided movement rather than an essential principle. It is an attempt on the part of Agamben to hold things open, bringing to our attention the fact that the representations by which we comprehend the world are not all of reality (Dickinson 90). No relationships of opposition are absolutized.

This leads Agamben to an ethics that is reminiscent of Heidegger's emphasis on *Gelassenheit*. Agamben says that "The fact that must constitute the point of departure for any discourse on ethics is that there is no essence, no historical or spiritual vocation, no biological destiny that humans must enact or realize." (*Community* 42) Committing ourselves to one essence or vocation binds us to certain tasks appropriate to that essence or vocation, while true ethics requires us to work at holding our potentiality open. This is not the destruction or overcoming of essence and vocation, but learning to dwell within it while at the same time allowing it to be suspended (*Time that Remains* 23-4). It means holding onto one's categories lightly. Likewise, ethical communities are not built upon any essential or categorical criteria for belonging, but simply on belonging itself, on "being with" another, what Heidegger calls "*Mitsein*".

This brief sketch demonstrates that Agamben's ontology, or at least his problematization of ontology, lends itself to an ethics that attempts to eschew the sorts of essentialist categories that sanction binary oppositions which all too often lead to dominating structures such as patriarchy and colonialism, and instead simply does the hard work of *Gelassenheit* – of letting things be. Agamben's vision of the work of art as that which momentarily suspends us from the everyday categories and divisions that determine most of our lives so that we can simply belong together articulates a vision for a political role of art that might be amenable to the more peaceful, later Heidegger.<sup>5</sup>

## Conclusion

Thinking about the way in which art might contribute to peace requires us to first ask about how peaceful a theory of art is. If art is considered politically significant because it manifests forces in strife, then its contribution to peace is dubious. If, however, art is politically significant because it is capable of lifting persons out of the divisions and strife of everyday life into a realm in which they are together, not as citizens or members or even humans, but just together, then it is conceivable that those persons will go back into everyday life differently, more aware of its division and strife and perhaps more willing to question them. Art's ontological contribution to peace is the configuration of being as a rhythm, a stop-and-go form that enables persons to question otherwise entrenched divisions before submerging themselves back into the fray of political action.

The way in which Heidegger and Agamben conceptualize the work of art as the truth and originary dwelling-place of humanity leads to some

significant insights regarding their ideas about ontology and the resulting ethical implications. While both agree that art has the potential to be central to how it is that humanity can live in the world in a way that is meaningful and truthful, “The Origin of the Work of Art” makes this dependent on strife while Agamben makes it dependent upon an alternation between flow and suspension. Yet it is Agamben’s description that is based in Heidegger’s earlier association of being with ecstatic temporality and lends itself to an ethics of *Gelassenheit*. In other words, we might say that when it comes to understanding the ontological significance of art, Agamben takes Heidegger more seriously than Heidegger takes himself.

#### NOTES

<sup>1</sup> This also emerges as a vacillation in OWA between the terms *Schaffen* (make, achieve) and *Schöpfen* (reveal) as descriptions of the role of the artist.

<sup>2</sup> There is arguably even an element of this patriarchy in “The Origin of the Work of Art” when Heidegger dissociates truth from the ordinary, historically considered the sphere of women. Truth is not gathered from the ordinary (196, 200), but is in strife with the ordinary (201). Despite Heidegger’s own silence surrounding issues of sex, he has been appropriated by certain feminists, including Trish Glazebrook’s “Heidegger and Ecofeminism.” Nevertheless, this is more an appropriation of certain ideas within Heidegger, rather than an interpretation, and the above argument is evidence that Heidegger can equally be appropriated in ways that are not amenable to ecofeminism.

<sup>3</sup> While commentators such as Young and Pattison have argued that Heidegger himself changed his understanding of the ontology and politics of art in his work on the poet, he nowhere else gives as theoretical a description about the function of the work of art itself such that OWA remains the work that most people consult when attempting to understand Heidegger’s ideas about art. Nevertheless, as will become clear in this section, Agamben describes the ontological and political significance of the work of art in ways that are consistent with Heidegger’s concerns, such that we can reasonably see this as a description of how Heidegger himself could reasonably think about the work of art. Nevertheless, one important difference is that while for Heidegger, the more originary dimension, which he also describes as the Holy or the Nothing, is equated with the fourfold. Agamben however is more apophatic. He does not attempt to identify or describe the more originary dimension, but describes it simply as a stop, something that is other than reality as we experience it. For Heidegger then, to describe the work of art as rhythmic is to describe the nature of the fourfold, while for Agamben the rhythm of the work of art is the rhythm between time and its stop rather than an oscillation between things within a whole.

<sup>4</sup> As well as eschewing a division between the creative genius and the spectator, and between earth and world, Agamben also rejects the division between art and technology to which Heidegger adheres as something that is likewise a part of the aesthetic approach to art that seeks to distinguish between works that are reproducible and those that are the singular products of genius. This, in turn, spells an exclusion of art and the artist from the commonplace (73). In this Agamben goes back to Aristotle, for whom *techne* is the necessary calculating, teachable and reliable dimensions of craftsmanship which, while not *poiesis* itself, is the necessary potentiality for the presencing of *poiesis* to take place. Without this intellectual virtue, there can be no *poiesis*, only mis-making. *Techne* is therefore necessary,

and it is this very necessity, rather than the artist's will, intentions, or creativity that makes *poiesis* possible. In fact, any diminishment of necessity through intention is precisely what Aristotle does not want. For this reason, while believing it necessary, Aristotle has rather a low opinion of *techne*. Since it does not contribute anything to the agent, it has no place in the good life. Furthermore, since *techne* is a potential, or a capacity, rather than an actual good, he considers it inferior. Nevertheless, commentators have noticed Aristotle's ambivalence towards *techne*, particularly when he begins to talk about the *techne* of politics or medicine, because while these crafts do not have the good of the doctor or the politician in view *qua* doctor or politician, they do serve the good of both the healthy or peaceful man in general as well as particular patients or cities. This demonstrates that while Aristotle does not believe that *poiesis* contributes to the good of the individual, it does contribute to the public good. This is the dimension of *poiesis* in Aristotle that both Heidegger and Agamben attempt to bring out – *poiesis* as the opening of a world for common human dwelling.

<sup>5</sup> Some critics, including Levinas, argue that Heidegger's philosophy remains problematic and even potentially violent due to its continued emphasis on the totality of ontology and on continued nationalistic-tendencies made possible by Heidegger's emphasis on paganism. While I am sympathetic to many of these critiques, Agamben himself does not fall into either of these problems since (1) he does not set up any ontology, but only questions existing ontological assumptions and (2) does not conceptualize the space for common dwelling as any particular place on the earth but as a particular kind of comportment towards beings. Thus, Agamben draws on the best of Heidegger's concepts without succumbing to the problems of Heidegger's philosophy taken as a whole.

#### BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio. *The Coming Community*. Trans. Michael Hardt. Minneapolis, MI: University of Minnesota Press, 1993.
- . *The Man without Content*. Trans. Georgia Albert. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999.
- . *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*. Trans. Patricia Dailey. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- Dickinson, Colby. *Agamben and Theology*. London: T&T Clark, 2011.
- Forenci-Gosetti, Jennifer Anna. *Heidegger, Hölderlin and the Subject of Poetic Language: Towards a New Poetics of Dasein*. New York: Fordham University Press, 2004.
- Gauthier, David J. *Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, and the Politics of Dwelling*. Plymouth, UK: Lexington Books, 2011.
- Harries, Karsten. *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*. Dordrecht: Springer, 2009.
- Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. Trans. Ralph Manheim. Oxford: Oxford University Press, 1959.
- . *Discourse on Thinking: A Translation of Gelassenheit*. Trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York: Harper and Row, 1969.
- . *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. London: Harper and Row, 2001.
- . "The Origin of the Work of Art" in *Basic Writings*. Ed. David Farrell Krell. London: Routledge, 2007.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Heidegger, Art and Politics*. Trans. Chris Turner. Oxford: Blackwell, 1999.
- Moten, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minnesota, MN: University of Minnesota Press, 2003.

Pattison, George. *The Later Heidegger*. London: Routledge, 2000.

Young, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Ziarek, Krzysztof. *The Force of Art*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

## Spor ali ritem? Martin Heidegger in Giorgio Agamben o izvoru umetnosti

Ključne besede: filozofija umetnosti / literatura in politika / Heidegger, Martin / Agamben, Giorgio

Martin Heidegger je ugotavljal, da ima umetnost – v nasprotju z njeno običajno degradacijo v estetiko – lahko tudi politični pomen. Kakšen ta pomen je, je odvisno od našega razumevanja tega, kaj umetnost je in kaj počne, oziroma od njene ontologije. V članku je prikazano, kako je misel o ontologiji umetnosti, ki jo je Heidegger v obdobju, ko je bil član nacistične stranke, predstavil v eseju »O izvoru umetniškega dela«, mogoče uporabiti za upravičevanje nasilnih političnih praks, kot sta okoljska neodgovornost in patriarhat. V skladu s to mislijo je umetnost pomembna zato, ker sodeluje v prvobitnem sporu med silami zemlje in sveta. Avtorica primerja Heideggerjev esej z esejem Giorgia Agambena »O izvorni strukturi umetniškega dela«, ki temelji na drugih, miroljubnejših razsežnostih Heideggerjevega dela. Po Agambenu lahko umetnost kot prostor, v katerem so razpete drugačne vezi in odnosi, pelje k miru, s tem ko ustvarja kraj, na katerem lahko kritično motrimo nesoglasja in spore, v katere smo sicer vpleteni. To kaže, da sta politični pomen umetnosti in njena zmožnost ustvarjanja miru povezana s teoretičnimi vprašanji o ontologiji umetnosti in da to, kako razmišljamo o obstoju umetnosti, ni nič naključnega. Pomembno je za to, kako umetnost dejansko deluje v družbi.

November 2014



# Speaking the Poetry of Martin Heidegger and Luce Irigaray

Jeff Stewart

2North St, Daylesford, Australia, 3460  
jeffstewart11@gmail.com

*The article will engage primarily with the writings of Luce Irigaray's Everyday Prayers and Elemental Passions, and Martin Heidegger's The Thinker as Poet and Contributions to Philosophy (of the Event), concentrating on their differing poetic-philosophical thinking and sayings of performativity.*

Key words: philosophy of art / Heidegger, Martin / Irigaray, Luce / poetry / performativity

I would like to begin with two lines from Luce Irigaray's *Elemental Passions*, lines that begin to say what *Speaking the Poetry of Martin Heidegger and Luce Irigaray* hopefully will, in its own turn, begin to show.

The sun rising – rays lighting upon things, lightly touching all over, gradually revealing them, bringing them out of the enveloping mist. (Irigaray, *Elemental* 95)

These two lines refer, in part, to the passing by and revealing touch of the other. They begin to say the possibility of being in the world, not by defining us through the glare of observation and knowledge, but rather open to wonder through a gentle touch that envelops like mist, a revealing of beings themselves – through the writing itself, a writing that does not speak about something, but *is* the event of such an opening. Just as Heidegger writes of Friedrich Hölderlin's poetry, it is not up to us to speak *about* a poem for that 'would mean to consider from above, and thus, from outside, what the poem truly is. On what authority', he asks, "through what sort of knowledge, could this occur. It would be better", he continues, "if we let the poem tell us about its proper character, what it consists of, what it is based on" (Heidegger, *Elucidations* 209). Or as Irigaray suggests, to speak *with* from within difference, rather than *about* (Irigaray, *Way of Love* 7).

And just as these two lines alight upon and allow the things themselves to shine forth, so do the later works of Heidegger and Irigaray respectively, works that have blossomed from the earlier. That with which we will be speaking, a prayer from 7th February 1998 by Luce Irigaray in her *Everyday Prayers*, and the poem series, *The Thinker as Poet*, by Martin Heidegger, along with the two different voices of Heidegger's *Contributions to Philosophy (of*

*the Event*), [*Beitrage Zur Philosophie (Vom Ereignis)*],<sup>1</sup> and Irigaray's *Elemental Passions*, begins, as Heidegger writes from his *Contributions*, to partake of a thinking that "does not describe or explain, does not proclaim or teach", but rather is itself the "to be said." (Heidegger, *Cont. to Phil. (From Enowning)* 4). And since this essay will bear witness to the poetic thinking with-in these few selected works, I will not be trying to express similarities in detail between Irigaray and Heidegger, though in some instances such events may arise; nor will there be an attempt to draw an uninterrupted path from Heidegger to Irigaray to form a historical time line; rather the writing hopes to become a dialogue with these thinkers as much through the silences they inhabit, as with what they say – silence as a moment of that which is unspeakable,<sup>2</sup> a threshold bringing language to articulation through preservation and letting be, a performative writing opening toward another way of thinking, another way of being in the world which for Irigaray already carries the breathable "delight of the air" (Irigaray, *Everyday* 138).

In the *Contributions* Heidegger is no longer asking as he was in *Being and Time*, "What is the meaning of Being?" but rather "How does Being essentially unfold?" (Heidegger, *Cont. to Phil. (From Enowning)* 8-9) Here saying becomes not *about* something, but is the actual happening of thinking, a way of writing that Luce Irigaray will later engage with in *Elemental Passions*, even though she will be, as she says, speaking with her mouth open like a stone angel in a cathedral, one who has had her tongue stopped and all that remains for her is to sing (Irigaray, *Elemental* 7). Both Irigaray and Heidegger are acknowledging and responding to what they see as an all-encompassing whole of metaphysics, a whole that dominates the epochs of what Heidegger names the first beginning, that is, thinking from Plato to Nietzsche; and for Irigaray marks the very beginnings of ontology. Heidegger in *Country Path Conversations*, names a calculative thinker as one who knows their thoughts in advance through an ordered reductive methodology; while for a mediative thinker, conversation, silence, and listening are required, making for an engagement that is holy, a holiness not separated from one's daily life or thinking, but is integral to it. Writing, as Heidegger suggests of the Hölderlin poem *Homecoming*, is a meditation, and becomes the event of homecoming itself: "The poem 'meditates' on that which the poet in his poethood invokes ('the holy'), and the manner in which the poet must speak of that which has to be brought into poetry ('the care')", (Heidegger, *Elucidations* 222) and that "[t]he elegy 'Homecoming' is not a poem about homecoming; rather, the elegy, the poetic activity it is, is the homecoming itself" (ibid 44).

This activity of the poetic, thinking arising with the poem, the writing process and the reading of the poem, one's opening and thinking through that poem, becomes a lived event toward *our own* homecoming.

Such an advent is also being spoken in Irigaray's *Elemental Passions*. Writing that, I now recognise, is 'actual making love'. As Irigaray says in her introduction, her writing will offer

some fragments of a woman's journey as she goes in search of her identity in love [...] Between nature and culture, between night and day, between sun and stars, between vegetable and mineral. Amongst men, amongst women, amongst gods, she seeks her humanity and her transcendency. Such a journey is not without its trials (Irigaray, *Elemental* 4).

In *Elemental Passions* Irigaray's thinking may be read *with-in* the writing not as a representation, but as performance, as the very happening of thinking, speaking a love that is the "motor of becoming, allowing both the one and the other to grow," rather than, "a love that appropriates the other for itself by consuming it" (Irigaray, *Elemental* 27), where *sophia* "is often reduced to a mental exercise" (Irigaray, *Way of Love* 3). But the modest, thoughtful and difficult love that Irigaray makes with the page, herself, the reader and her lover is where *we* may also begin to think writing as an event that not only makes us but the world, an event allowing for the possibility, as Della Pollock suggests in her essay on performing writing, a dialogue of care, of consequential affection which "often begins small", and is for "relatives, not identities" (Pollock, "Performing" 89 and 98). Something that resonates with its uncommon call to what could possibly be seen as sentiment, and which is also a form of the care that reveals itself in Heidegger's *Being and Time* as being-with (*Mitsein*), an intimate face to face relation. Performing writing that is at once modest and questioning is to write in the present in relation with an other on the earth, toward thinking faithfully; it is a writing that is an intimate conversation from which a community may arise through a letting be in responsive moments. In *Sharing the World* Irigaray writes of the event – or advent, as an encounter between humans in which something happens, something is born. And "it is important" she says "to care for this newborn – in each one, between the two. Three births alter the one, the other, the whole" (Irigaray, *Sharing* 31) – strange sharings by which we are touched, and filled with wonder – unsettled.

In Heidegger's philosophical work such performative writing is especially, but differently, present in his *Contributions*, and is highlighted by the distance between what he names in that work's Preview as its "official" title and its "essential heading." Where the official, as Heidegger writes, "must now necessarily sound bland, ordinary and saying nothing and must give the impression that it is dealing with 'scholarly contributions' aimed at some 'progress' in philosophy", and where the essential, which is that which "belongs to be-ing and to be-ing's word" is no longer "talking 'about'

something and representing something objective” (Heidegger, *Cont. to Phil. (From Enowning)* 3). This way to writing, which Heidegger refers to as its style, becomes the saying of the nobility of language, of language’s possibility of beginning to speak our relation to be-ing<sup>3</sup> as a moment of steadfast restraint, a “hesitant” moment in the sheltering of a “gentle measure” in times of strife (Heidegger, *Cont. to Phil. (Of the Event)* 55).

Heidegger’s *The Thinker As Poet*, a poem that gently sways between day-break and twilight, and is also touched by the seasons, is just such a happening event; a poem that walks in the country, through an open field of becoming on and toward another way, in a time of darkness. The writing consists of ten poems bracketed by two others, the first bracket, which creates a questioning and narrative introduction to the series of pathways, takes a different shape to the last, in which eight lines of happening occurrence say the event of nature itself; a difference arising from what transpires between? Each of the ten poems between these introductory and concluding poems commences with a hymn to nature. The first line of each song, or prayer, beginning with “When,” marks a unique event in the living present; the morning sun quietly glows, a thunderstorm gathers, a snowstorm blankets, the evening light bathes; and each finishes with an ellipsis, a threshold of breath opening upon silence, which is its own articulation – hymns followed by other mediations upon thinking that conclude with that closing bracket, which in speaking nature gathers each preceding hymn and meditation.

One hymn begins:

When through a rent in the rain-clouded  
sky a ray of the sun suddenly glides  
over the gloom of the meadows ...

The sun shines, and through its’ gentle touch a landscape is revealed, darkness dispelled, as Irigaray’s enveloping mist is also parted – the winter’s sun, a changing light part of the seasons, opens the meadows to spring’s occurrence – while we too are stirred on our way, as the hymn opens a meditation:

We never come to thoughts. They come to us.  
That is the proper hour of discourse.  
Discourse cheers us to companionable  
reflection. Such a reflection neither  
parades polemical opinions nor does it  
tolerate complaisant agreement. The sail  
of thinking keeps trimmed hard to the  
wind of the matter.

From such companionship a few perhaps  
may rise to be journeymen in the  
craft of thinking. So that one of them,  
unforseen, may become a master.

Thinking is not a series of propositions arising from the specific truth of beings, nor Machination, a blind screaming and deluding crowing over oneself to escape hollowness (Heidegger, *Cont. to Phil. (Of the Event)* 103-109), but a waiting upon, just as the dormant meadows under the sky, touched and lit by the sun's gliding rays, blossom. "This is the proper hour of discourse", when both becoming earth and sky spark in the wake of a thunderstorm. Touched by strife, mastery arising in and with nature rests in the simple in which all essential occurrence has gathered, and as Heidegger says, such mastery, which is the true craft of thinking, occurs "only after a thinker has *forgotten* in a creative sense, the *previous* way of thinking about being, that is about beingness", (Heidegger, *ibid.* 219) and that "its greatness consists in the fact it needs no power and thus no violence", (Heidegger, *ibid.* 221) yet such trembling uniqueness necessarily resonates with that previous thinking. There is a toing and froing in a real sense between different ways of being in and with the world, as we succumb to participation in an enframed technological world, while opening to the occurrence of pathways as discrete as the shadows cast by scudding rain clouds.

When the cowbells keep tinkling from  
The slopes of the mountain valley  
Where the herds wander slowly ...

In a labour wedded to the cow's gentle step, the reverberating bell's tinkling, as in Hölderlin's poem,<sup>4</sup> will be put out of tune by even the most humble of readings, muffling a bell's breath.

The poetic character of thinking is  
still veiled over.  
Where it shows itself, it is for a  
long time like the utopism of  
a half-poetic intellect.

But poetry that thinks is in truth  
the topology of Being.  
This topology tells Being the  
whereabouts of its actual  
presence.

Poetic thinking, as Heidegger suggests, is “a thinking that is *underway*...” (Heidegger, *Cont. to Phil. (Of the Event)*, 3), it is not part of a closed system, but opens toward an other beginning (*Anfang*), in all its fits and starts, its wrong paths, its “half-poetic intellect”, through listening and reflecting towards be-ing’s becoming in companionable dialogue. It is a thinking that begins to open through these poems toward that which is modest and poor, where the heart has an ear; a becoming thinking that is of the earth, sky, divinities and mortals, and which needs to think against itself, bringing us face to face with the other – a song arising from a humble art, which has only just begun, thinking that is not finished, nor does it desire to be so.

That a thinking is, ever and suddenly—  
whose amazement could fathom it?

Through such strife driven amazement we gather, and out of such joyous wonder, become, as the last of Heidegger’s poems, the closing bracket, simply speaks that which cannot be represented – such a becoming.

Forests spread  
Brooks plunge  
Rocks persist  
Mist defuses  
Meadows wait  
Springs well  
Winds dwell  
Blessing muses

However Heidegger warns of the difficulties arising from institutionalising sudden unfolding dwelling in amazement – or what in the *Basic Questions of Philosophy* (131-156) he calls after amazement, wonder – and the performativity of this event, an event that cannot be brought about by man’s will, or explained because explanation is already directed to some being itself. One must take care in the displacement through wonder in which we find ourselves while “in the midst of beings as such” (Heidegger, *Basic* 147), for, here also “resides the danger of ... disturbance and destruction” by “unbridled positing of goals” that destroy the event, allowing for the “avidity for learning and calculation” to enter. Philosophy then becomes an institution among others” (Heidegger, *Basic* 155). Our thinking, the opening to an other way, is still necessarily precarious, and it is tempting to “slip into a systematics of the earlier style” (Heidegger, *Cont. to Phil. (From Enowning)* 216). We fall again under the sway of Machination, the fragile strife driven necessity of wonder has been disrupted through

my desire for its very happening; breath, wind, sun, growth, labour, thanks giving, and companionship, are conceptualised from and into a unity that returns to crush the moment. Yet here there remains the possibility that opens upon, through an enticing leap, a realm and way toward the “splendour of the simple” (Heidegger, *Poetry* 7); a listening to and a waiting within a silence expanse, from which a sun rising begins lightly to touch the things themselves.

In her *Everyday Prayers*, Luce Irigaray shares with us a selection of poems/prayers which she has written, one every day between the years 1997 and 1998. And in the preface to these published prayers Irigaray says that such writing is like a sketch through which she finds, “words which will allow a new stage in her thinking.” Poetry, and also importantly “frequenting nature” (Irigaray, *Everyday* 29), she says, makes possible a poetic writing that “seeks to preserve and promote a . . . becoming” (Irigaray, *Prayers* 30), which situates “ourselves differently with respect to the world, to the self, to the other” (Irigaray, *Prayers* 33). These 61 selected prayers say recurring events which celebrate life, relations with others, the seasons, sharing the world, the budding of fruit, happiness, and the kinship “between a beloved lover and a bird” (Irigaray, *Prayers* 48). I will engage with only one of these prayers, the one written during winter’s close on Saturday February 7<sup>th</sup> 1998; a season which, as Irigaray says, recalling Heidegger, “[c]alls on the poetic voice to speak the revival of nature, of meeting, in words that unite differently earth and sky, the human and the divine” (Irigaray, *Prayers* 39).

The prayer: February 7<sup>th</sup> 1998

If our encounter was poetry,  
 It absolves of everything.  
 Uncovering other words,  
 Vehicles of the sacred,  
 It transforms the flesh,  
 Opens a new epoch  
 Where deities and humans  
 Differently gather  
 On earth and in the sky.  
 An other dwelling is founded  
 Of which we are the prophets.  
 Still in exile?

Irigaray begins her prayer with, “If our encounter was poetry.” She does not say a poetic encounter, nor is she speaking about poetry; rather it is an encounter that *is* poetry, which is also a prayer, opening to an other

thinking that includes dialogue between humans and the divine: an engagement between transforming and transformed bodies.

“These poems,” she writes, “will say what and who I am in a relation with nature, and in a relation with the other. They are a way of letting the other hear something of the mystery that I represent for him.” And she goes on to say, “[p]oetic language is more appropriate to this work than speculative discourse where, in part, I talk the other’s language” (Irigaray, *Prayers* 47). In poetry she is able to begin to speak her own voice; her tongue unstopped. These everyday prayers of Irigaray’s are first and foremost an action of living, of being in relation, of consorting in intimacy. Only after this is it an interchange of information or ideas by spoken word. Such a living conversation gathers the other and me and the world to our different being. For Hölderlin, whose “poverty” and simplicity of saying Irigaray often “feels close to” (Irigaray, *Prayers* 32), poetry was a singing from the darkness of a displaced world of the holy (Heidegger, *Poetry* 92). And those of us embedded within this darkness, Heidegger says, “must learn to listen to what *these* poets say.” We must listen however, as Irigaray points out, not to acquire knowledge, but in a “listening-to as a way of opening ourselves to the other and of welcoming this other, in their and our difference” (Irigaray, *Sharing* 233). And it is here these poets, even while in exile, “keep the opening open” (Irigaray, *Forgetting* 114). Her winter’s prayer in its saying is the preparation for a space “for us to become human” (Irigaray, *Way* 31). A step taken that is neither predetermined nor formulated, and as Irigaray says is “towards an un-covering, of oneself and the other, which reopens the place where each one takes shelter to prepare the moment of that encounter” (Irigaray, *Key* 30). *Our* encounter: an event in which something is happening, the birth of a “breath or soul”, an event that fills us “with wonder,” even a disconcerting wonder (Irigaray, *Sharing* 31) – as in any conversation or prayer where, as Jean-Louis Chrétien suggests, “the movement of the word is like that of breath drawn in and blown out”, which gathers “me before the other upon a threshold” (Chrétien, “Wounded Word” 154).

This encounter, which is poetry, absolves of everything, it sets free, acquits of debt, a debt and absolution perhaps necessary because of a “Lack of respect for the identity or subjectivity of each [that] amounts to a kind of murder: a spiritual murder, the most serious murder and also the most serious suicide” (Irigaray, “Women” 15). But here in this prayer we are audaciously set free from “everything” to begin to think with-in another language, “uncovering words” that begin to say intimacy, becoming “Vehicles of the sacred.” It is here that our flesh is transformed opening upon a new carnal field, where deities and humans converse in and through the body. “Differently gathering”, not as a crowd, pack, or even



nation where each person is subsumed by an overarching order, but rather where each of Irigaray's divinities/humans, as Liz Grosz explains, are "always tending towards becoming [their] own ideal" (Irigaray, "Women" 12) through a movement of history "linked, above all to love" (Irigaray, "Women" 14). And such a gathering is "On the earth and in the sky", a passionate congregation within the limits of each one and other, each person, each god, where humans may recall dwelling in the blue, breathing its air; while divinities inhabit the earth, reaching into the heart of the hearth. As Heidegger writes, we gather "all that concerns us, all that we care for, all that touches us insofar as we are, as human beings," (Heidegger, *What* 144) to participate in a beginning from which "all powers and relations are quickened" (Heidegger, *What* 62). And in this pregnant quickening through dialogue an other dwelling is founded, a world shared in which history unfolds like a rose, a rose that "is without 'why'; [that] flowers because it flowers"; which is how Irigaray, quoting the 17<sup>th</sup> century mystic, poet and theologian, Angelus Silesius, introduces her own dialogue with Heidegger in *The Forgetting of Air*.<sup>5</sup>

Yet Irigaray has suggested, Heidegger's dialogue may be one he is having with himself, not between two different others, and that a potentially dialogical exchange is reduced to "a monologue in two voices" (Irigaray, *Way* 47). But in her winter's prayer, where everything may be absolved during conversation between a vulnerable and steadfast two, our poetic encounter becomes rejuvenation. And this prayer as a lived relation is something we too are a party to as readers and listeners, a third assisting in the others' and our own birth into a becoming world. Irigaray has begun to write the unthought, the carnal and transcendent other in the contest that is Heidegger's striving and uplifting fourfold. In her Saturday winter's prayer those who endure and dwell in such an unfolding speak in what appears as prophesy in times of prejudice, destitution and destruction, singing the holy from within and out of darkness. And, as has been said, to these we must learn to listen.

Both Irigaray and Heidegger make performative writing; in *The Contributions* Heidegger writes with and from a reflective attunement, while Irigaray in *Elemental Passions*, also with the comportment of attunement, speaks the difficulty of love, and the poetry they embrace becomes not a substitute for thinking, but on the way to it. But to write poetically, reflectively, and attentively, placing oneself with-in the day and night of living – how is this to be practiced? Could it begin in this instance, on this way, with hospitality? As Irigaray suggests, to truly welcome an other, "whom-ever this other could be: a companion, a friend, a child, a foreigner," it is not enough to offer my home, for that "in fact amounts to a representa-

tion of the place we ourselves occupy – a space apparently open in a closed world.” What is required is the true gift of an open house, which offers “the other that which we unconsciously reserve for ourselves” (Irigaray, *Sharing* 23). This encounter nestled in a difficult place between call and response, is a relation, not between commodities, always so ready to hand, but a way of listening to and being in touch with each other, with all its attendant difficulties. It is however all too easy to lapse into old patterns that writing itself seems to generate, patterns merely indulging a particular retrograde structure, only later realising this is due, in part, to a particular lack of care. Perhaps, as Heidegger suggests, language is more powerful than we. Or as Irigaray says, discourse, that is, formal analytic objectivity, “substitutes itself for the original world in which life began, which prevents us both from remembering it and from communicating with it – her. Unless one wonders about the world” (Irigaray, *Sharing* 121). In moments of wonder that occasionally reveal themselves, to write becomes in a sense to write beyond my means, upon a lip where thinking has become fragrance, and this moment, thankfully, as Irigaray says of the incantation of the other’s voice, “invites me to take time to breathe in and enjoy it” (Irigaray, *Sharing* 52). To write, is to speak to someone, and to think of someone who is always a quite definite someone, someone who responds, making a conversation where something happens, where what is “made of our flesh, of our heart, and not only of words” (Irigaray, *Key* 30), becomes an occurrence in which we are open to and are opened by the sometimes grace of the everyday.

If I may I would like to finish with two very short narratives. The first takes its title from Luce Irigaray’s *Elemental Passions*, and the second from a line in Heidegger’s *Contributions*.

The first:

### **Elemental Passions**

“When I am speaking to you, I sense something like a dark and frozen chasm capable of engulfing everything” (Irigaray, *Elemental* 90)

She said to him, “That sometimes I catch a glimpse of that part you have left so far behind, and in that frail illumination, I love you, I love myself.” And he melted, catching a glimpse of that time when he too had touched the blue sky in which they had both dwelt. The man had been reading the woman’s writing for many years, but today he realised it was actual love she spoke to him. “I had begun,” she said, “frozen like a stone

angel in a cathedral, my mouth open, a white hole, but now only later I sing a joyful hymn.” Once the man had tried to write of when he had been exposed by and listened to such a becoming woman. It was mid-day in the dappled light of the Australian bush; he was walking with her across ground dug over by colonists in search of gold, walking amongst Ghost Gums, Candlebark, Blackwood and Wattle. This woman and man walked by gaping mine shafts and worn mullock heaps, through Djadja Wurrung country passed the memory of an Aboriginal protectorate. It had been an age. She speaks. There is silence, and bird song and the chaffing of brittle leaves. He for once listens. She speaks of his abuse, its consequences and how she had lived. How she stood in the dark and cried to leave. But never did. And he hears her, perhaps for the first time; it is beautiful, and horrible. He listens without laying claim to her, to her breath. This time their nearness is palpable. Speaking, and listening. Now they walk again, each rock blinks, and fallen leaves decomposing, rest upon the earth. They are now on the other side of the gully, looking back towards a felled Candlebark. As they tentatively stand together, in the open, touching – making love.

And the last:

### **Those who go under**

Someone playing Hangman on the beach had completed the gallows, head and body, before a nine letter word, *enchanted*, had been written in the sand pardoning the figure. Stepping around discarded letters and entering the water, the recovering man adjusted his snorkel, and for the first time in his life looked clearly beneath the water’s surface into the sea. The woman had said he should come with her on holiday, but he couldn’t imagine swimming in anything as blue or as clear as was in the photos she had shown him. He could imagine the woman on the beach, but when he tried to imagine himself beside her he felt anaesthetized, the blue remained nothing but a broad empty colour field, distant as a blank screen at the cinema. But finally he had agreed, and after a tentative leap had gone under, now floating in deep water as clear as a glass landscape endlessly in motion, silent save for the man’s breathing and his involuntary laugh of wonder. Wonder at the abundance of fish, the shocks of iridescent blue living coral, the waving grasping anemones and florid orange polypus on which minute purple flowers opened, then shut, like so many eye lids. He was gleeful – the man spilt; his own eyes closing likes those of the disturbed flowerets as he wept with joy.

## NOTES

<sup>1</sup> There are two current translations of Heidegger's *Contributions*, the first by Parvis Emad and Kenneth Maly, *Contributions to Philosophy (From Enowning)*, Indiana University Press, Bloomington, 1999, and the later, by Richard Rojcewicz and Daniela Vallega-Neu, *Contributions to Philosophy (Of the Event)*, Indiana University Press, Bloomington, 2012, that differ considerably. I will be quoting from both translations.

<sup>2</sup> Silence: For Irigaray silence offers a welcome to a language other than our own, it is also a moment of that which is unspeakable, a preserving which allows for an exchange.

<sup>3</sup> I have retained Emad and Maly's translation of Heidegger's *das Seyn*, when Sein is no longer grasped metaphysically, from the archaic form of *das Seyn*, because of its non-capitalisation; often be-ing is rendered, Being; and I use 'being' when it refers to the things themselves, including people. I have retained Being only in the poem Thinker as Poet, as it was translated by Hofstadter, in *Poetry Language Thought*.

<sup>4</sup> Put out of tune

By humble things, as by snow,  
Was the bell, with which  
The hour is rung  
For the evening meal  
(Heidegger, *Elucidations* 22)

<sup>5</sup> Perhaps this blooming rose is a species of which Heidegger speaks, a rose whose self-blossoming emergence perseveres and endures within its own unfolding, a blossoming however, as Irigaray suggests, that could for Heidegger become introverted, or a mirrored reflection.

## BIBLIOGRAPHY

- Chrétien, Jean-Louis. "Wounded Word." *Phenomenology and the „Theological Turn“ The French Debate*. Dominique Janicaud, Jean-François Courtine, Jean-Louis Chrétien, Michel Henry, Jean-Luc Marion, and Paul Ricœur. New York: Fordham University Press, 2000.
- Grosz, Liz. "Irigaray and the divine." Sydney: Local Consumption Occasional Papers, 1986. (Monograph 9).
- Heidegger, Martin. *An Introduction to Metaphysics*. Trans. Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1987.
- — —. *Basic Questions of Philosophy*. Trans. Richard Rojcewicz and André Schuwer. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- — —. *Contributions to Philosophy (From Enowning)*. Trans. Parvis Emad and Kenneth Maly. Bloomington: Indiana University Press, 1999.
- — —. *Contributions to Philosophy (Of the Event)*. Trans. Richard Rojcewicz and Daniela Vallega-Neu. Bloomington: Indiana University Press, 2012.
- — —. *Country Path Conversations*. Trans. Brett W. Davis. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- — —. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. Trans. Keith Hoeller. New York: Humanity Books, 2000.
- — —. *Poetry, Language, Thought*. Trans. Albert Hofstadter. Perennial Classics, 2001.
- — —. *What Is Called Thinking*. Trans. J. Glenn Gray. New York: Harper and Row, 1968.
- Irigaray, Luce. *Elemental Passions*. Trans. Joanne Collie and Judith Still. London: Athlone Press, 1992.

- . *Everyday Prayers*. Paris: Maisonneuve and Larose, 2004.
- . *Forgetting of Air In Martin Heidegger*. Trans. Mary Beth Mader. Austin: University of Texas Press, 1999.
- . *Key Writings*. London: Continuum, 2004.
- . *Sharing the World*. London: Continuum, 2008.
- . *Way of Love*. Trans. Heide Bostic and Stephen Pluháček. London: Continuum, 2002.
- . "Women, the Sacred and Money." Trans. Diana Knight and Margaret Whitford. *Paragraph* 8 (October 1986): 6-18.
- Pollock, Della. "Performing Writing." *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1997.

## Pesniško izrekanje Martina Heideggerja in Luce Irigaray

Ključne besede: filozofija umetnosti / Heidegger, Martin / Irigaray, Luce / poezija / performativnost

Tako Martin Heidegger kot Luce Irigaray se v svojem filozofskem pisanju pesniško približujeta drugačnemu mišljenju, obenem pa pišeta tudi pesmi. V članku se avtor loteva Heideggerjevega pesniškega cikla »Thinker as Poet« (Mislec kot pesnik) in pesniške zbirke Luce Irigaray »Everyday Prayers« (Vsakdanje molitve), s tem da upošteva njuno filozofsko pisanje. Pri tem obravnava živi prag pojavov, o katerih pišeta Heidegger in Irigarayeva, in s tega praga, medtem ko govori o razlikah med njima, začenja govoriti tudi sam. V »Prispevkih« Heidegger v zvezi z izvornim mišljenjem imenuje slog kot tisto, kar ohranja samogotovost in zadržanje, »podrejeno nežni meri – in to prestaja z molkom« in besom. Slog, ki v tem delu govori z intimnim glasom, stopa v razmerje do drugega v ljubezni. Kar zadeva Heideggerjev cikel »Mislec kot pesnik«, avtor obravnava njegovo zgradbo in posebej eno izmed pesmi v njem. V »Molitvah« Luce Irigaray pa se osredotoči na eno samo pesem, napisano ob koncu zime leta 1998, pri čemer razkriva ujemanja in razlike med njeno in Heideggerjevo poetiko. Pri obeh filozofih naletimo na dejavno izrekanje mogočega, na razcvetanje, pri katerem želi biti udeležen tudi avtor, s tem da ga zapisuje in izgovarja.

November 2014

UDK 821.163.6.09-32Bartol V.:305-055.2

Tomo Virk: Bartol's Prewar Short Prose and Anti-Women Views

This article first identifies various anti-women declarations in Bartol's prewar short prose, and then seeks to answer the following three questions: (1) Were these also the personal views of Bartol himself? (2) Where did Bartol adopt the majority of his anti-women views from? (3) Is the message of Bartol's short prose also gynophobic and misogynistic? The article's main thesis is that, in the texts studied, the clear message is undermined through various narrative procedures, which relativizes the power of anti-women views.

UDK 82.091-93:305-055.2

Lilijana Burcar: Interwoven Constructs of Gender and Race in Disney's Adaptations of Canonized Literary Works for Children

The article deals with the discursive analysis of Disney's Little Mermaid, Pocahontas and Aladdin which it discusses through the combined lens of feminist literary theory and postcolonial studies. It argues that Disney's adaptations of the canonized literary works for children rest not only on the perpetuation and exacerbation of gendered binaries that proliferate in the original literary texts but also on the introduction of racialized discourse not found in the originals. This leads to a specific transmutation of literary works under consideration.

UDK 82.091-2:305-055.2

821.163.6.09-2Potočnjak D.

21.14'02.09-2Euripides

Igor Žunkovič : Medea and Dragica Potočnjak's Contemporary Slovenian Anti-Medea: Ancient and Modern Revelation of Subjectivity Borders

This article discusses Euripides' *Medea* and Dragica Potočnjak's play *Za naše mlade dame* (*For Our Young Ladies*). It interprets both works and compares Medea and Katarina, between whom a number of parallels and differences can be found. The key finding is that, in their completely opposite life reactions (action vs. inactivity, making decisions vs. not making decisions, responsibility vs. irresponsibility), Medea and Katarina find themselves as women in a world that does not belong to them. The plays reveal the system of (male) power that pushes them to its edge and beyond—into the excess of violence, suffering, and death.

UDK 791.224

82.0-3:930.1

Shang Biwu: Spomin/postspomin, etika in ideologija: o zgodovinske filmi naratologiji

Članek na podlagi splošnega ozadja čezmedijskih narativnih študij obravnava zgodovinsko filmsko naratologijo (v nadaljevanju: ZFN). Pri tem sledi petim glavnim ciljem: 1. zagovarja potrebo po zgodovinske naratologiji, ki presega literarno pripoved, in pojasni, zakaj je ZFN sploh potrebna; 2. obravnava problematiko spomina/postspomina v ZFN, tj. zgodovino, kot se je spominjajo tisti, ki so jo osebno doživeli, ali njihovi potomci; 3. preučuje etiko v ZFN, še zlasti etiko predstavljenega in etiko predstavljanja; 4. poskuša določiti ideologijo, vpeto v ZFN; ter 5. v grobem predstavi prihodnje smeri preučevanja ZFN.

UDK 82.091-3

821.163.6.09-3Kovačič L.

821.111.09-3Joyce J.

Maja Cafuta: Types of Internal Monologue in Joyce and Kovačič

This article discusses the types of internal monologue used in James Joyce's novel *Ulysses* and Lojze Kovačič's novel *Prisilenci* (The Newcomers). It begins by presenting the typology of techniques used for conveying internal speech and continues by illustrating these techniques with examples limited to the novels' main characters, Stephen and Bubi. The conclusion summarizes and compares the characteristics of the discourses of the two literary characters.

UDK 821.111(73).09:316.7

Kristina Kočan Šalamon: (A)historical Perspectives on African American Literature

The cultural valorization of African American literature has always been problematic because of the political and sociocultural circumstances. This article addresses the issue of African American literature as a historical phenomenon and opposes Kenneth W. Warren's bold claim that African American literature came to an end with desegregation.

UDK 81'255.4:821.111(73).09-3Poe E. A.=163.6

Simon Zupan: The Reception of Slovenian Translations of Edgar Allan Poe's Short Stories in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries

This article discusses translations of Edgar Allan Poe's short stories in the Slovenian-speaking environment. Before the First World War, such translations were only sporadic and met with a weak response. During the interwar period, the number of translations and critical responses to them began to increase, reaching a peak with the publication of *Zlati brošč* (The Gold Bug) and *Krokar* (The Raven), and Slavoj Žižek's *Ukradeni Poe* (The Stolen Poe). At the end of the twentieth century, there were hardly any new translations of Poe.

UDK 82.091

821.162.3.09:821.162.4.09"18"

Anna Zelenková: Czech-Slovak Literary Relations in the 1830s and 1840s: Josef Kajetán Tyl and Czech-Slovak Mutuality

The paper explores the growing interest of Czech literary circles in the Slovak cultural scene during the 1830s and 1840s. It was then that this attention was reflected in the increasing quantity of Slovak publications in Czech periodicals and in the more frequent occurrence of Slovak themes in the works of Czech authors. Standing for more than an interesting, "exotic" theme, "Slovakness" became part of the Czech concept of literary mutuality and its endeavor to pursue a cultural and language alliance within the tribal unity. Among the Slovak themes introduced to the Czech context, special appeal was held by the character of the tinker, often perceived as a particular type of Slovak patriot with Romantic attributes.

821.133.1.09-1Guérin M. de

Frano Vrančić: Hellenistic Inspiration in Maurice de Guérin's Poetic Work

This paper discusses Hellenistic inspiration in Guérin's poetry. In addition, by referring to ancient Greek and Roman authors, it analyzes his sources, which aids in understanding the messages Guérin wanted to convey. Antiquity acquainted the French poet with stories dealing with metamorphosis. Hence, he changed the nature of his protagonists in order to transform them into Greek immortals. Finally, the paper concludes that Guérin chose metamorphosis in order to express his love towards the universe.

UDK 17:2:82.091

Lenart Škof: On Sacred Genealogies: Antigone and Savitri

This article deals with the ethical significance of unwritten laws in ancient Greek religion and in the play *Antigone*. The interpretation focuses on *Antigone* as read by Luce Irigaray. The second part of the article features a comparative study of Savitri's role in the Indian epic poem the *Mahabharata*, which proves that the legend of Savitri is characterized by similar cosmic relations or symbols as the religious background in *Antigone*.

UDK 82.091-1:2-175

821.124'02.09-1Vergilij

821.112.2.09-1Hölderlin F.

Vid Snoj: Eschatological Peace in Virgil's Fourth Eclogue and in Hölderlin's *Friedensfeier*

This article compares two great poems of European peace literature. It presents the historical circumstances of their creation, but refrains from attempting to historically identify their main characters, the (divine) child (puer) and the Prince of the Feast (Fürst des Festes), and focuses on their eschatological poesis—the versifying of what comes last at the end of time, the crown of which is peace.

UDK 111.852Kant I.

Valentina Hribar Sorčan: Kant's Contemplation of the Beautiful

In his *Critique of Judgment*, Kant uses the concept of contemplation to define the subject's relationship to the beautiful in nature. The Latin term *contemplatiō* is a translation of the ancient Greek word *θεωρία* (*theōria*), meaning the method of rational observation. This article demonstrates that in Kant's *Analytic of the Beautiful* contemplation takes on exactly the opposite meaning. Aesthetic judgment is about judging pure pleasure, which does not originate from the conceptual definition of the object, but involves a disinterested and non-conceptual sensory contemplation of the object's form. The article continues by critically assessing Kant's understanding of contemplation from the teleological and ethical-theological perspectives.



UDK 111.852

Lexi Eikelboom: Sporalí ritem? Martin Heideggerin Giorgio Agamben o izvoru umetnosti

Zmožnost umetnosti, da prispeva k miru, je odvisna od prepričanj o njenem vplivu na politiko. V članku je prikazano, kako imata lahko različni teoriji o ontološkem in političnem pomenu umetnosti različne politične učinke.

UDK 111.852

Jeff Stewart: Pesniško izrekanje Martina Heideggerja in Luce Irigaray

Članek obravnava deli Luce Irigaray »Everyday Prayers« (Vsakdanje molitve) in »Elemental Passions« (Prvinske strasti) ter deli Martina Heideggerja »Thinker as Poet« (Mislec kot pesnik) in »Contributions to Philosophy (of the Event)« (Prispevki k filozofiji (dogodja)), pri čemer se osredotoča na razlike v njunem poetično-filozofskem mišljenju in izrekanju performativnosti.

## 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. Zazeleni 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 Tomo Virk: **Bartol's Prewar Short Prose and Anti-Women Views**
- 19 Lilijana Burcar: **Interwoven Constructs of Gender And Race In Disney's Adaptations of Canonized Literary Works for Children**
- 47 Igor Žunkovič: **Medea and Dragica Potočnjak's Contemporary Slovenian Anti-Medea: Ancient and Modern Revelation of Subjectivity Borders**
- 63 Shang Biwu: **Memory/Postmemory, Ethics and Ideology: Toward a Historiographic Narratology in Film**
- 87 Maja Cafuta: **Types of Internal Monologue in Joyce and Kovačič**
- 107 Kristina Kočan Šalamon: **(A)historical Perspectives on African American Literature**
- 121 Simon Zupan: **The Reception of Slovenian Translations of Edgar Allan Poe's Short Stories in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries**
- 145 Anna Zelenková: **Czech-Slovak Literary Relations in the 1830s–1840s: J. K. Tyl and Czech-Slovak Mutuality**
- 155 Frano Vrančič: **Hellenistic Inspiration in Maurice de Guérin's Poetic Work**

## THEMATIC SECTION

- 173 Lenart Škof in Vid Snoj: **Thinking and Poeticizing Peace. Introduction to the Thematic Section**
- 175 Lenart Škof: **On Sacred Genealogies: Antigone and Savitri**
- 187 Vid Snoj: **Eschatological Peace in Virgil's Fourth Eclogue and in Hölderlin's *Friedensfeier***
- 197 Valentina Hribar Sorčan: **Kant's Contemplation of the Beautiful**
- 209 Lexi Eikelboom: **Strife or Rhythm? Martin Heidegger and Giorgio Agamben on the Origin of Art**
- 221 Jeff Stewart: **Speaking the Poetry of Martin Heidegger and Luce Irigaray**

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189  
*Comparative literature, Ljubljana*

PKn (Ljubljana) 38.1 (2015)

**Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost**  
***Published by the Slovene Comparative Literature Association***  
**[www.zrc-sazu.si/sdpk/revija.htm](http://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, Novi trg 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:* 350.

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

Stack 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 1. junija 2015 *Sent to print 1 June 2015.*