

# Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 39.2 (2016)

## TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION

Literatura in semiotika / Literature and Semiotics

Uredila / Edited by: Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vavpotič

Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vavpotič: **Predgovor / Introduction**

Vladimir Martinovski: **Ekphrasis and Intersemiotic Transposition**

Tomaž Toporišič: **Iz zgodovine (kratkih) stikov (post)semiotične  
uprizoritvene teorije in prakse**

Božena Tokarz: **Pesniške reprezentacije negotovosti**

Varja Balžalorsky Antič: **Kako pomenja pesem**

Jelka Kernev Štrajn: **Zoper »naravni« red sveta**

Alex Goldiș: **The Ideology of *Semiosis* in Romanian Literature under  
Communism**

Aleš Vavpotič: **Semiotika in realizem**

Iztok Osojnik: **Ikonoklazem brez-umetnosti brezimnih**

## RAZPRAVE / PAPERS

Charles Sabatos: **Tragedy and Resistance in *Antigona a tí druhí* by Peter  
Karvaš**

Shang Biwu: **Narrative as Rhetoric**

Mojca Krevel: **Navzočnost v času**

Tomaž Onič: **Slogovne značilnosti ... [premol] ... Pinterjevega dialoga**

## POGOVOR / INTERVIEW

Alenka Koron: **Izmuzljivi čari pripovedi**

TEMATSKI SKLOP / THEMATIC SECTION  
Literatura in semiotika / Literature and Semiotics

Uredila / Edited by: Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vavpotič

- 1 Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vavpotič: **Literatura in semiotika (predgovor)**
- 5 Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vavpotič: **Literature and Semiotics (An Introduction)**
- 11 Vladimir Martinovski: ***Ekphrasis* and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture**
- 25 Tomaž Toporišič: **Nekaj poglavij iz zgodovine (kratkih) stikov (post) semiotične uprizoritvene teorije in prakse**
- 37 Božena Tokarz: **Pesniške reprezentacije negotovosti**
- 49 Varja Balžalorsky Antič: **Kako pomenja pesem: Benveniste, Meschonnic, Michaux**
- 71 Jelka Kernev Štrajn: **Zoper »naravni« red sveta**
- 89 Alex Goldiș: **The Ideology of *Semiosis* in Romanian Literature under Communism**
- 101 Aleš Vavpotič: **Semiotika in realizem**
- 121 Iztok Osojnik: **Ikonoklazem brez-umetnosti brezimnih: nezavedno in skrivnost**

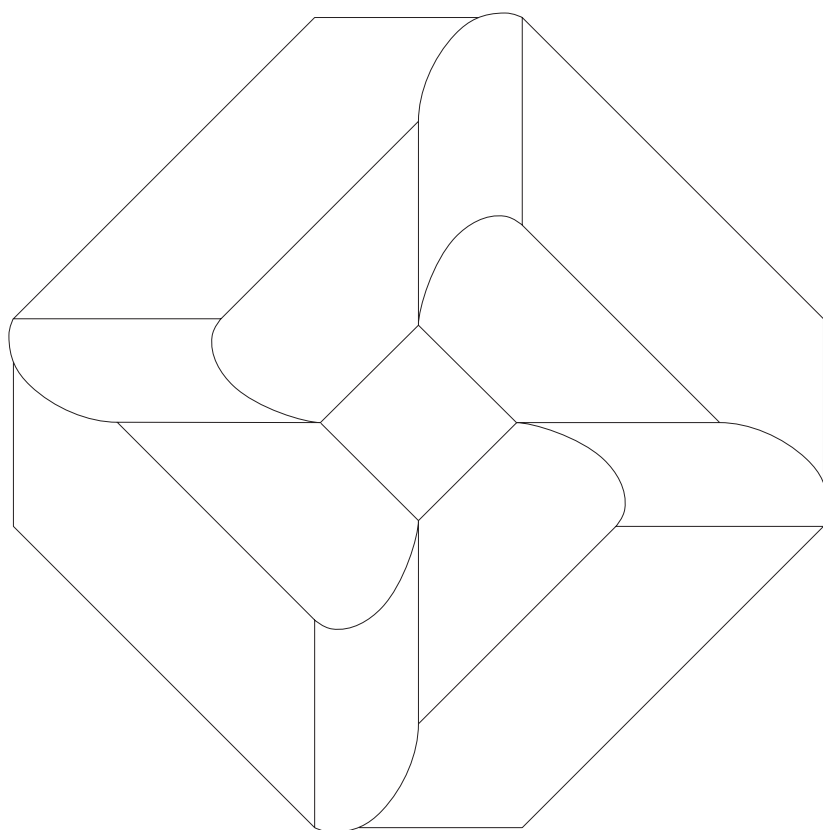
RAZPRAVE / PAPERS

- 145 Charles Sabatos: **Tragedy and Resistance in *Antigona a tí druhí* by Peter Karvaš**
- 157 Shang Biwu: **Narrative as Rhetoric: Judgments, Progression, and Narrativity in Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner***
- 173 Mojca Krevel: **Navzočnost v času: *A Tale for the Time Being* in postmoderna paradigma**
- 191 Tomaž Onič: **Slogovne značilnosti ... [premolki] ... Pinterjevega dialoga**

POGOVOR / INTERVIEW

- 211 Alenka Koron, dobitnica Priznanja Antona Ocvirka 2016: **Izmuzljivi čari pripovedi**

# *Primerjalna književnost*



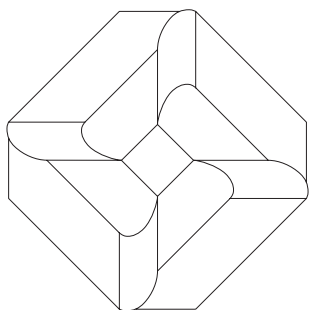
## **Tematski sklop / *Thematic section***

Literatura in semiotika

*Literature and Semiotics*

Uredila / *Edited by*

Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vavpotič



# Literatura in semiotika (predgovor)

Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vaupotič

Današnja emancipacijska družbena gibanja se praviloma navezujejo na opredeljevanje razmerij med naravo in kulturo, na njuno razločenost in povezanost, na skrajno prepustnost meje med njima. O tem razmišljajo naravoslovci in humanisti ter, seveda, umetniki; v zadnjih letih se namreč čedalje intenzivneje povečuje in spreminja ravno doseg pojma kultura. Enako intenzivno potekajo tudi raziskave kompleksnega polja diskurzov in dispozitivov. Literatura (in tudi druge umetnosti) ima pri tem pomembno funkcijo, ker tematizira obstoječa razmerja in hkrati kot inherentni družbeni dejavnik vpliva na dogajanja v družbi, na človekovo razmerje z naravo in na njegov odnos do z novimi informacijskimi in komunikacijskimi tehnologijami preoblikovanega sveta.

S spreminjanjem človekove izkušnje se spreminjajo tudi načini reprezentacije in komunikacije. Kultura nasploh je namreč neposredno povezana z vprašanjem reprezentacije; ta pa je, kot je ugotovil Charles S. Peirce, možna samo skozi možnost znakovnega: »Znak [...] je nekaj, kar stoji za nekoga namesto nečesa v nekem oziru ali pristojnosti.« (CP 2.228) Reprezentacija pa pomeni, da nekdo ali nekaj nekoga ali nekaj predstavlja. S tem izraz reprezentacija aludira na vrsto področij od filozofije in umetnosti do politike, ekonomije in naravoslovnih ved, kar pomeni, da je tudi zgodovina pojma reprezentacija povezana z vsemi temi področji.

Pojma znak danes ni moč misliti neodvisno od teorije in zgodovine jezika. Semiotika kot samostojna veda, ki naj bi skušala koncepte različnih humanističnih znanosti narediti primerljive v njihovih podobnostih in razlikah, se je izoblikovala sočasno in v tesni prepletenosti z jezikovnim obratom v zahodnem mišljenju. Ob tem je intenzivno raziskovanje kodov in konvencij nejezikovnih znakov privedlo do nadaljnjih teoretskih obratov: kulturnega, slikovnega, medijskega, prostorskega itn. Pri obravnavi znaka nasploh in literarnega znaka posebej potemtakem ni mogoče odmisлити vizualne razsežnosti. Četudi bi se omejili zgolj na besedo, bi morali upoštevati tudi njeno vizualno razsežnost, njeno semiotično »drugost«, torej pisavo in njen dvoumni status podobe in besedilnosti, o čemer je že dosti pred Derridajem razmišljal Sv. Avguštín. V razmislek o znakih je torej treba vključiti tudi problematiko pisave, še posebej zato, ker je mogoče razpravo ravno prek nje odpreti tudi nekaterim alternativnim motrenjem razmerij med besedami, podobami in stvarmi.

Tudi historični plati te problematike se ni mogoče izogniti; znakovne prakse in strategije literarno-umetniške reprezentacije se namreč vselej dogajajo v določenem prostorskem in časovnem kontekstu.

Izhodiščni impulz skupine razprav, ki sledijo, je bilo prepričanje, da se semioza začne tam, kjer se začne življenje, mišljeno v najširšem smislu, tj. kot organsko in anorgansko življenje. To pomeni, da semiotiko razumemo kot transdisciplinarno vedo in nikakor ne zamejeno samo na tisto obdobje, ko se je o znakih najeksplicitneje govorilo, to je v šestdesetih in sedemdesetih letih dvajsetega stoletja, ko je semiotika vzporedno z razcvetom strukturalističnih metod dobila status posebne vede in postala univerzitetna disciplina. Strukturalisti so reaktualizirali de Saussurjevo pojmovanje znakov in ga aplicirali na številne pojave zunaj lingvistike. Na podlagi njegovih ugotovitev so skušali vzpostaviti spoznavanje znakovnosti predvsem na sinhroni, teoretski ravni, kar je bilo v nasprotju z dotedanjim hermenevtičnim interpretiranjem, ki je vselej upoštevalo določeno zgodovinsko situacijo v smislu celostnega konteksta in pomena. Prav zato se zdi smiselno vnovič premisliti pojmovanje znaka v luči razmerij med strukturalizmom, poststrukturalizmom in hermenevtično tradicijo, še bolj pa v luči razlike med saussurjevsko semiologijo in Peircovim semiotiskim izročilom. Tu gre za dvoje različnih pojmovanj znaka: govorimo lahko o diadnem in triadnem znaku. Temeljna razlika je v tem, da je saussurovski znak v osnovi arbitraren in konvencionalen, peircovski znak pa je vse tisto, kar je interpretirano kot znak.

Tematski sklop, ki sledi, sooča vrsto zelo različnih pogledov na znakovne prakse poetičnega in/ali strategije reprezentacije v literaturi, saj se je tako rekoč nemogoče sporazumevati o čemer koli na kakršen koli način, ne da bi uporabljali znake. Pristopi, ki jih nanizajo posamezni avtorji, tako prikazujejo možne eksplikacije vseprisotnosti znakovnega, in to z gledišč, ki omogočajo, da znakovnost sama postaja iz tega ali onega razloga bolj vidna.

Eden izmed teh kontekstov je intermedijskost, ko razmerje med komunikacijo v različnih medijih, ki jim pripadajo tradicije, povezane s stanovskimi, izobraževalnimi in drugimi družbeno-zgodovinskimi oblikami urejenosti medčloveške interakcije, obelodani znakovne prakse in jih ponudi v refleksijo. Vladimir Martinovski v razpravi *Ekfrazza in intersemiotska transpozicija: literatura, likovne umetnosti in kultura* pogleda na problem literarnih znakov z vidika prevoda med likovnim jezikom slikarstva in literarnim, natančneje pesniškim jezikom. Uvodoma predstavi tipologijo intersemiotskih odnosov med besedilnostjo in slikovnostjo Lea Hoeka, nato pa na izbranih primerih iz svetovne in sodobne makedonske poezije pokaže na kompleksnost prehajanja med znakovnimi sistemi, ki so vsakič prežeti s kulturnimi konteksti tako na produkcijski kot na recepcijski strani, na večplasten način tako v – npr. v ekfrazi – opisanem likovnem delu kot v sami pesniški reformulaciji. Gledališče kot večpredstavnostna umetnost je

v ospredju prispevka Tomaža Toporišiča *Nekaj poglavij iz zgodovine (kratkih) stikov (post)semiotične uprizoritvene teorije in prakse*. Gledališko besedilo črpa svojo posebno vznemirljivost iz napetosti, ki izvira iz premičnih poudarkov v razmerju do opozicij med besedilom in uprizoritvijo, linearno in nelinearno komunikacijo, teorijo gledališča in gledališko prakso, teatralnim in performativnim in ne nazadnje med umetnostjo in družbo. Intermedijski, interinstitucionalni in interkulturni dialog med ekstremi je produktivno jedro, množični mediji pa kontekst, ki ni več nekaj, kar bi bilo mogoče odmisлити iz gledališke komunikacijske situacije. Toporišič se posebej posveti novemu razumevanju uprizarjanja v živo v kontekstu mediatiziranih oblik kulture in pri tem obravnava projekte slovenskih avtorjev: Emila Hrvatina (Janeza Janše), Dušana Jovanovića in Simone Semenič.

Poezija nasploh in lirika posebej praviloma do skrajnosti zgoščata in do zlitosti spajata obe svoji razsežnosti: sporočilno-idejno in izrazno-konstruktivno. Jezik poezije ni navaden jezik, kar je nedvomno eden od razlogov, zakaj je njegova semiotska razsežnost tako zelo zanimiva. Božena Tokarz v razpravi *Pesniške reprezentacije negotovosti* razmišlja o fenomenu negotovosti na primerih besedil pesnikov krakovske avantgarde (Tadeusz Peiper, Julian Przyboś) in povojne poljske poezije Tadeusza Różewicza in Wisławe Szymborske ter z njimi povezanih treh različnih pesniških modelov. Negotovost, ki jo avtorica obravnava v luči semiotskih modelov sistemsko zaprte de Saussurjeve tradicije na eni strani in odprte tradicije, povezane s Peirceom, Ecom in stuttgarsko skupino (Bense), ima v poeziji konstruktivno funkcijo zbujanja radovednosti, izražanja dvomov in postavljanja vprašanj. Liriki je posvečen tudi prispevek Varje Balžalorsky Antić, *Kako pomenja pesem: Benveniste, Meschonnic, Michaux*. V njem predstavlja povezani teoriji pomenjanja v pesniški govorici, kakor ju opazuje pri Émilu Benvenistu in Henriju Meschonnicu. Metodološko gre za poskus preseganja omejitev strukturalistične semiološke tradicije, ki koncept govor (parole) odrija na obrobje. S tem se ta pristop nekoliko približa teoriji diskurza Mihaila Bahtina, čeprav ohranja povezavo s strukturalističnimi koncepti (podobno kot npr. pozni Jurij M. Lotman v svojem delu o semiosferi). Predstavitvi metodološkega ogrodja sledi študija primera, interpretacija pesmi *La Ralentie* (Upočasnjena, 1937) Henrija Michauxa, in sicer s posebnim poudarkom na ritmu in semantični prozodiji.

Jelka Kernev Štrajn v besedilu *Zoper »naravnih« red sveta* spregovori o vprašanih, ki sta jih postavila Deleuze in Guattari. Besedilo se povezuje z avtoričinim ukvarjanjem z ekokritiko v literarni vedi in se zato nujno naveže tudi na politični vidik semioze. V svojem branju romana *Prowadź swój plug przez kości umarłych* (Pelji svoj plug čez kosti mrtvih, 2009) Olge Tokarczuk raziskovalka pokaže transčloveško vizijo sveta, opisljivo z jezi-

kom Deleuza in Guattarija, predromantičnega pesnika Williama Blakea in omenjenega romana. Besedilo pokaže na pogosto nereflektirano omejevanje semiotičnega na človeškost. Ko se sklicuje na Jakoba von Uexküllä, zatrjuje, da vsa živa bitja – ne samo ljudje – niso naravi podrejeni objekti, ampak tudi subjekti s svojimi lastnimi svetovi, znotraj katerih so tudi živali zmožne zaznavati znake. Na povsem drugačen način se politično vprašanje odpira v razpravi Alexa Goldiša *Ideologija semioze v romunski prozi pod komunizmom*. Pokaže mehanizem kolonizacije tega koncepta za politično-emancipatorično akcijo. Semioza kot koncept je v romunski književnosti postala ideološki povezovalni element, ki je nasprotoval uradni ideologiji, povezani z arbitrarnim ustoličenjem socialističnega realizma v književnostih vzhodnega bloka. V sklepu razprave Goldiš razločno prikaže asimetrijo med marksistično naravnostjo sodelavcev revije *Tel Quel* in vzhodno-evropskimi formalistično-strukturalističnimi gibanji, ki nasprotujejo, sicer na drugi ravni delujočemu, marksizmu.

Besedilo Aleša Vaupotiča *Semiotika in realizem* konstruira model peircevske semiotike kot alternative strukturalistični in jo poveže z realizmom v literaturi devetnajstega stoletja, izhajajoč iz teorije realizma Hansa Vilmarja Gepperta. Pokaže na različne možnosti semioze, ki se odreka sinhrono-sistemskemu pogledu. Vendar pa tovrsten premik ni preprost: ob soočenju z nepričakovanim fenomenom interpretacija ne vznikne iz nič in ta postopek zahteva pojasnilo, od kod pravzaprav pride novi pomen v kontinuirani peirceovski semiozi? Zato avtor, sklicujoč se na razpravo Ivana Mladenova o marginalnih idejah C. S. Peircea, sklepa o nujnosti referenčnosti, ki za primerjavo zahteva arhivski vzročnik, kakršnega je Mladenov našel v Peirceovem nerazvitem konceptu iztrošenega uma (effete mind).

Tematski blok sklene polemično naravnani prispevek raziskovalca in literarnega avtorja Iztoka Osojnika *Ikonoklazem brez-umetnosti brezjmnih: nezavedno in skrivnost*, kjer z naslovno sintagmo ni mišljena samo kritika neoliberalne tržne ekonomije, pač pa tudi kritika in zavračanje vsega, kar je ujeto v »revolucionarni pogon subverzivnosti«, tiste subverzivnosti, ki si jo aktualna oblika »Umetnosti« sproti prilašča, računajoč na svojo avtonomnost. Znaki, tudi umetniški, so namreč vselej povezani z oblastjo, ki je nujno oblast nad nekom. To se kaže med drugim tudi v obliki recenziranih znanstvenih člankov. Ne nanašajo se na vnaprej obstoječo resničnost, ampak reproducirajo diskurzivne prakse. Njihova referenčnost zapira horizonte možnega, kar je poglobilni razlog, zakaj je tako pri rabi znakov kot tudi pri refleksiji te rabe nujna posebna čuječnost.



# Literature and Semiotics (An Introduction)

Jelka Kernev Štrajn, Aleš Vaupotič

Today's emancipatory social movements are generally linked to considerations of the relationship between nature and culture, to the differentiation and affiliation of the two spheres, and to the extreme permeability of their borders. This topic is being pondered not only by natural scientists and humanists, but also by artists. It is precisely around the scope of the term *culture* that developments and changes have occurred in recent years. Research in the complex field of discourses and apparatuses (*dispositif*) has been equally intense. Here literature (and other arts) have an important function because they call into question existing relations and, at the same time, influence, as an inherent social factor, social processes, and man's relationship with nature and his attitude towards the world, transformed by new information and communication technologies.

With changes in human experience, methods of representation and communication are also changing. Culture in general is directly attached to the question of representation, and representation is possible only through the existence of the sign. That is to say, it closely depends on the understanding of the sign, as these two partially overlapping definitions show: "A sign [...] is something which stands to somebody for something in some respect or capacity" (Charles S. Peirce, *CP* 2.228); and representation, for its part, means that someone or something is representing someone or something. In this, the expression *representation* alludes to a number of fields, from philosophy and art to politics, economics, and the natural sciences, which means that the history of the term *representation* is also linked to all of these fields.

The notion of the sign cannot be conceived of independently of the theory and history of language. It is therefore no coincidence that semiotics, as an independent science purporting to make concepts found in different humanities comparable by means of their similarities and differences, took shape at the same time as, and in close association with, the linguistic turn in Western thought. At the same time, intensive research on the codes and conventions of non-linguistic signs led to further theoretical turns: the cultural turn, the pictorial turn, the spatial turn, the media turn, and so on. In handling the sign in general and the literary sign in particular,

it thus became impossible to avoid the visual dimension. Although it is tempting to remain at the level of the word, one must also take into account the visual dimension thereof, the semiotic “otherness” of the word; that is, writing and its ambiguous status as both image and textuality. Long before Derrida, St. Augustine pondered this subject. It therefore becomes necessary to include the problematic of writing systems in considerations of signs, and this is particularly so because writing systems can open the way to certain alternative observations of the relations between words, images, and things.

Although the purpose of this collection was not to study the history of the sign, one cannot ignore the historical dimensions of this problematic, nor would it be desirable to do so because the practices of the sign and strategies of literary-artistic representation always unfold in a given spatial and temporal context.

The original impetus of the treatises gathered here is rooted in the belief that semiosis starts at the point where life itself starts, life meant in its broadest sense; that is, as organic and inorganic life. This means that semiotics is understood as a transdisciplinary theory and, as such, does not limit one to that period when discussions of signs were at their most explicit—that is, to the 1970s—when, in parallel with the rise of structural methods, semiotics gained the status of a special science and became an academic discipline. The structuralists reactivated Saussure’s definition of the sign and applied it to a number of phenomena outside linguistics. Based on Saussure’s findings, they sought to establish an awareness of the sign primarily at its synchronous, theoretical level, a move that went in the face of the prevalent tradition of hermeneutic interpretation, which always took into account the specific historical situation in the sense of a comprehensive context and meaning. For this reason, it is prudent to re-examine the definition of the sign in light of the relations between structuralism, post-structuralism, and the hermeneutic tradition, and even more so in light of the distinction between Saussure’s semiology and the semiotic tradition of Peirce. Here there are two distinctive definitions of the sign. Loosely speaking, there are the dyadic and triadic sign. The fundamental difference lies in the fact that Saussure’s sign is in its essence arbitrary and conventional, whereas Peirce’s sign is everything that is interpreted as a sign.

The thematic section that follows juxtaposes a great variety of views on the practices of the sign and/or representational strategies in literature. This was to be expected because it is practically impossible to communicate about anything in any way at all without using signs. The approaches adopted by the individual authors thus offer possible explanations for the

ubiquity of the semiotic, from points of view that allow semioticity or signhood itself to become, for one reason or another, more visible.

One of these contexts is intermediality, in which the relationship between communication in the various media to which traditions linked to guilds, education, and other sociohistorical forms of regulation of interpersonal interaction belong sheds light on semiotic practices and offers them for reflection. In the article *Eklephrasis and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture*, Vladimir Martinovski looks at the problem of literary signs from the point of view of translation between the artistic language of painting and literary (or, more precisely, poetic) language. He begins with an introduction to Leo H. Hoek's typology of intersemiotic word and image relations and then uses selected examples from world poetry and contemporary Macedonian poetry to illustrate, in a multilayered manner, the complexity of the transition between sign systems, which are always imbued with cultural contexts on both the production side and the reception side, both in the work of art described (e.g., in ekphrasis) and in the poetic reformulation itself. Theatre as a multimedia art form is in the foreground of Tomaž Toporišič's article *A Few Comments on the History of (Mis)Understanding between (Post-)Semiotic Performance Theory and Practice*. The theatrical text draws its special excitement from the tension deriving from the changing emphases in relation to the oppositions between text and staging, linear and non-linear communication, dramatic theory and theatrical practice, the theatrical and the performative, and, last but not least, art and society. Intermedial, interinstitutional, and intercultural dialogue between extremes is the productive core, and mass media are the context, which is no longer something that can be left out of a theatrical communication situation. Toporišič devotes particular attention to the new understanding of live performance in the context of mediatized forms of culture, and he considers works by the Slovene artists Emil Hrvatin (a.k.a. Janez Janša), Dušan Jovanović, and Simona Semenič.

Poetry in general, and lyric poetry in particular, tends to condense two dimensions—the communicative-ideal and the expressive-structural—to the extreme, and to merge them to the point where they fuse together. The language of poetry is not ordinary language, which is undoubtedly one of the reasons why its semiotic dimension is so interesting. In her article *Poetic Representations of Uncertainty*, Bożena Tokarz considers the phenomenon of uncertainty in examples of texts by poets of the Kraków avant-garde (Tadeusz Peiper and Julian Przyboś) and the postwar Polish poetry of Tadeusz Różewicz and Wisława Szymborska and the three different poetic models connected with them. Uncertainty, which the au-

thor deals with in the light of the semiotic models of, on the one hand, Saussure's systemically closed tradition and, on the other, the open tradition connected to Peirce, Umberto Eco, and the Stuttgart Group (Max Bense), has the constructive function of awakening curiosity in poetry, expressing doubts and posing questions. Lyric poetry is also considered in Varja Balžalorsky Antič's article *How Does the Poem Signify: Benveniste, Meschonnic, Michaux*. In it, she presents the linked theories of signifying in poetic language, as observed in the works of Émile Benveniste and Henri Meschonnic. In methodological terms, it is an attempt to overcome the limitations of the structuralist semiological tradition, which pushes the concept of speech (parole) to the margin. This approach is quite close to Mikhail Bakhtin's theory of discourse, although it maintains the connection with structuralist concepts (rather as Yuri M. Lotman does in his later work on the semiosphere). The presentation of the methodological framework is followed by a case study—an interpretation of Henri Michaux's 1937 poem *La Ralentie* (Woman in Slow Motion)—with a particular emphasis on rhythm and semantic prosody.

In her article *Against the "Natural" Order of the World*, Jelka Kernev Štrajn discusses the questions raised by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The text links up with the author's commitment to ecocriticism in literary science and is therefore necessarily also tied to the political aspect of semiosis. In her reading of Olga Tokarczuk's novel *Prowadź swój plug przez kości umarłych* (Drive Your Plough over the Bones of the Dead, 2009), she shows a trans-human vision of the world that is describable in the language of Deleuze and Guattari, the pre-Romantic poet William Blake, and Tokarczuk's novel. The text draws attention to the frequently unreflecting limitation of the semiotic to humanity. When she cites the biologist Jakob von Uexküll, she is asserting that all living creatures—not only human beings—are not simply objects subordinated to nature but also subjects with their own worlds, within which animals are capable of perceiving signs. A political question is raised in e.g. a completely different manner by Alex Goldiș's article *The Ideology of Semiosis in Romanian Prose under Communism*. The article explores the mechanism of the colonization of this concept for political-emancipatory action. In Romanian literature, semiosis as a concept became an ideological connecting element that opposed the official ideology linked to the arbitrary installation of socialist realism in the literatures of the Eastern Bloc. In his conclusion, Goldiș clearly illustrates the asymmetry between the Marxist orientation of those that collaborated in the literary journal *Tel Quel* and eastern European formalist-structuralist movements opposed to Marxism—albeit Marxism operating at a different level.

The article by Aleš Vaupotič, entitled *Semiotics and Realism*, constructs a model of Peircean semiotics as an alternative to structuralist semiotics and links it to realism in nineteenth-century literature, taking as a starting point Hans Vilmar Geppert's theory of realism. It points to the various possibilities of a semiosis that renounces the synchronous, systemic view. However, such a shift is not simple: when faced with an unexpected phenomenon, interpretation does not simply appear from nothing. The process requires an explanation of where new meaning actually comes from in continuous Peircean semiosis. The author, citing Ivan Mladenov's article on the marginal ideas of Peirce, thus concludes that referentiality is essential, which for comparison requires an archival cause—something that Mladenov finds in Peirce's undeveloped concept of the effete mind.

The thematic section concludes with a polemical article by the researcher and literary author Iztok Osojnik entitled *The Iconoclastic Anonymity of Freedom-from-Art: Unconsciousness and Mystery*, the title of which is not intended merely as a critique of the neoliberal market economy, but also as a criticism and rejection of everything caught up in the revolutionary impetus of subversiveness, that subversiveness that the current form of "Art" constantly appropriates, counting on its own autonomy. Signs, even artistic signs, are in fact always connected to power, which necessarily means power over someone. This is something that also appears in the form of peer-reviewed scholarly articles. They do not relate to pre-existing reality, but reproduce discursive practices. Their referentiality closes the horizons of the possible, which is the main reason why particular care is required, both in the use of signs and in reflection on this use.



# *Ekphrasis* and Intersemiotic Transposition: Literature, Visual Arts, and Culture

Vladimir Martinovski

Department of General and Comparative Literature, Blaže Koneski Faculty of Philology, Ss. Cyril and Methodius University, MK-1000 Skopje, Bul. Goce Delčev 9A, Macedonia  
martinovski@gmail.com

*This article analyses the inter-semiotic transposition of two poems from the Anglo-American poetic tradition (the poems "Landscape with the Fall of Icarus" by W. C. Williams and "Musée des Beaux Arts" by W. H. Auden) and three poems that are representative of contemporary Macedonian poetry ("A Visit to a Museum" by Blaže Koneski, "The Soldiers of Xi'an" by Petre M. Andreevski, and "St. Tryphon, Nerezi" by Vlada Urošević). It proposes an analysis of the process of ekphrasis (description of visual works of art) from two aspects: 1) as a kind of "translation/transposition" of the image into text, and 2) as a form of intercultural communication through the act of commenting on a painting.*

Keywords: literature and visual arts / intersemiotic relations / intercultural communication / transposition / ekphrasis / palimpsest / American poetry / Williams, William Carlos / Auden, Wystan Hugh / Macedonian poetry / Koneski, Blaže / Andreevski, Petre M. / Urošević, Vlada

Since its earliest days as an academic discipline, comparative literature has kept reminding researchers that translation is indispensable to the achievement of communication, dialogue, and exchange between different cultures and literatures. Furthermore, in the complex processes of intercultural communication, apart from inter-linguistic translation, an important role is also played by inter-semiotic translation or transposition. In this context, describing a painting from a different era or country often requires thematizing the features of the specific cultural or artistic context in which this work of art was created. On the other hand, those describing the visual work of art attempt to offer their own interpretation of the painting, all the while establishing a personal relationship with a personal creation. Thus, I propose an analysis of the process of ekphrasis (the verbal description of visual works of art) from two aspects: 1) as a kind of translation of the image into text, and 2) as

a form of intercultural communication through the act of commenting on a painting.

Among the many attempts to precisely classify the inter-artistic products that are the basis of my research, I have selected Leo Hoek's classification, based on two criteria: 1) the production criterion (according to which one could distinguish between primacy of image or primacy of text) and 2) the reception criterion, which implies a simultaneity of image and text. According to these criteria, Hoek distinguishes four types of discourses resulting from the text-image relations: transmedial, multimedial, mixed, and syncretic:

Text/image:	Transmedial relation	Multimedial discourse	Mixed discourse	Syncretic discourse
Distinctiveness	+	+	+	–
Self-sufficiency	+	+	–	–
Polytextuality	+	–	–	–
Interrelation	transposition	juxtaposition	combination	fusion
Examples	ekphrasis, art criticism, photo-novel	emblem, illustration, title	poster, comic, advertisement	typography, calligram, visual poetry

Table 1: Types of intersemiotic relations according to Leo Hoek (74)

From a semiotic perspective, the verbal description of images is a typical example of a transposition of symbolic signs from one semiotic system to another. Some researchers characterize ekphrasis as a phenomenon that is close and analogous to the art of illustration: just as an illustration should transform (i.e., transpose) the verbal (literary) text into a visual text (painting), so could literary description be treated as a sort of transposition of visual information into a linguistic message (literary text). In this view, Hoek studies ekphrasis as one of the main forms of intersemiotic transposition, whereby one aesthetic expression transforms into another (Hoek 66). In fact, if one doubts for a minute that the visual text (work of art) has the capacity to transpose verbal (literary) messages into visual, iconic information, it seems that one of the most famous works of art by the Flemish master Pieter Bruegel (1525–1569), the painting *Flemish Proverbs* (1559), is convincing proof of precisely that. No less than 118 Flemish proverbs are transposed, painted, and also “recognized” (or, more precisely, “read”) on Bruegel's canvas.

It is exactly through the criterion of successiveness from the perspective of aesthetic production that Hoek explains not only the analogy but



also the basic difference between ekphrasis and illustration through the lens of intersemiotic transposition: “Starting from a perspective of production in the text/picture relation, a question arises whether the text precedes the picture (as is the case with the illustration) or the opposite occurs (as is the case with ekphrasis)” (66). In this context, making an analogy between ekphrasis and illustration, Claus Clüver describes the basic feature of ekphrastic communication through the lens of intersemiotic transposition: “in the literary genre that mostly resembles illustration in books, Bildgedicht or ekphrastic poem, the reader is similarly invited to explore the relation between a poem and an assumed pre-existing visual work it evokes. If we find related matching, we might decide to read the text as a translation from the visual text” (57).

### **William Carlos Williams, “Landscape with the Fall of Icarus”: The “Almost Unnoticed” Fall**

Having in mind poetic ekphrasis as a specific sign practice and strategy of literary representation, I propose a comparative analysis of several paradigmatic ekphrastic texts from the American and Macedonian poetic traditions. One of the most prominent proofs in American literature that poetry might be based on intersemiotic transposition of works of fine art is the collection *Pictures from Brueghel* (1962) by William Carlos Williams. In the final two decades of his life, Williams wrote several poems regarding the opus of the Flemish master Brueghel, such as “The Dance” (1942), a longer poetic passage on the subject of “Adoration of the Three Wise Men” in *Paterson V* (1958), as well as some dozen poems first published in *The Hudson Review* in 1960 and then in his final poetic collection *Pictures from Brueghel* (1962), which were posthumously awarded the Pulitzer Prize in 1963.

The title of the book (*Pictures from Brueghel*) implicitly recalls both the heritage of the Imagist poetic approach and the idea that poems “based on” the most renowned works of the Flemish master are also implicitly “pictures.” On the other hand, it further proves that the poetic images are a verbal translation or transposition of the “visual texts.” It is interesting to note that on the basis of Bruegel’s *Landscape with the Fall of Icarus* (c. 1558) there have been, in the twentieth century alone, over forty different poetic texts describing or “transposing” this sixteenth-century artwork in many different manners.

Two of Williams’ poems are dedicated to the subject of the fall: “Landscape with the Fall of Icarus” and “The Parable of the Blind,” in-

spired by Bruegel's paintings of the same name, the former dated circa 1558 and the latter 1568. When discussing *ekphrasis* as an inter-semiotic translation, it is important to stress that both of Bruegel's canvases are themselves "visual transcriptions" of literary subjects, the first of the myth of Daedalus and Icarus, recounted by Ovid in his *Metamorphoses* (Book VIII), and the second a visual interpretation of the Biblical parable of the blind (Matthew 15:14). In fact, with the opening line "According to Brueghel," the poet stresses his awareness that the painter offers his own interpretation of the myth of the fall of Icarus, which is the only motif from ancient mythology in Bruegel's opus:

According to Brueghel  
when Icarus fell  
it was spring

a farmer was ploughing  
his field  
the whole pageantry

of the year was  
awake tingling  
near

the edge of the sea  
concerned  
with itself

sweating in the sun  
that melted  
the wings' wax

unsignificantly  
off the coast  
there was

a splash quite unnoticed  
this was  
Icarus drowning

With the first verse, the poet demonstrates not only the interpretive dimension of his poem, but also shows that both on the canvas and in his poem the emphasis is placed on the landscape rather than on Icarus' tragic fall. Thus the poet, in fact, quite consistently captures the atmosphere and Bruegel's landscape in minute detail. It is evident that, in almost all the poems of his ekphrastic cycle, Williams first locates the season in order

to relate it to the landscape and to what the people are doing (“a farmer was ploughing / his field”). Hence, from the order of the description in the process of “translating” the picture into poetic text, one might note that Williams stresses that the landscape is in the foreground, and not the mythical hero’s tragic death! Analogously to Bruegel’s canvas, in which a small part of Icarus’ body is depicted (his left leg and part of the right one), Williams also devotes only the last verses of the poem to the fall of Icarus and his subsequent drowning: “this was / Icarus drowning.”

In this context, I would like to emphasize the role of the painting’s title in the complex process of intersemiotic transposition. In his study *Words in Painting* (*Les Mots dans la peinture*, 1969), the French novelist Michel Butor warns that Icarus’ fall might go “almost unnoticed” (23) by the viewer, as indicated by Williams in the poem as well, and stresses that the spectator needs to read the full title of the painting, *Landscape with the Fall of Icarus*, so as not to fail to even notice Icarus, as suggested by Williams’ verses. Furthermore, Wendy Steiner finds that Bruegel’s piece is full of formal and semantic problems that the poet wishes to address. In fact, by transposing or translating the visual signals, the poet decides to remind the viewer or reader of what can be seen in the lower right corner: “this was / Icarus drowning.” In this context, Claus Clüver tends to draw a parallel between the typographic arrangement of the vertical column and the subject of the fall: “The sentence is inevitably read as falling down the poem . . . which had a double temporal dimension: it shows the lasting of the fall and stresses its simultaneity with the other activities . . . Williams’ poem descends from ‘when Icarus fell’ to ‘Icarus drowning’” (Clüver 74–75).

What is particularly important in the process of transposing the details from Bruegel’s painting into poetic text is that, like in the other poems of the cycle, Williams suggests to the readers a particular order of “reading the painting,” guiding them to the most relevant detail that portrays the last stage of the mythical hero’s fall. Hence, the reading of Bruegel’s *Landscape* ends with the fall of Icarus. In fact, reading the poem offers another way not merely of observing, but also of interpreting the painting.

### **W. H. Auden, “Musée des Beaux Arts”: The “Human Position” of Suffering**

The opening verses of one of Auden’s most renowned poems (*Musée des Beaux Arts*), related to the same work by Breughel, can be interpreted not only as paying homage to the Old Masters but also as a poetic meditation on the “human position” of suffering:

About suffering they were never wrong,  
The old Masters: how well they understood  
Its human position: how it takes place  
While someone else is eating or opening a window or just walking dully along;  
How, when the aged are reverently, passionately waiting  
For the miraculous birth, there always must be  
Children who did not specially want it to happen, skating  
On a pond at the edge of the wood:  
They never forgot  
That even the dreadful martyrdom must run its course  
Anyhow in a corner, some untidy spot  
Where the dogs go on with their doggy life and the torturer's horse  
Scratches its innocent behind on a tree.

The paintings to which Auden merely alludes in his poem are Breughel's works as well (*The Census in Bethlehem*, 1566 and *The Slaughter of the Innocents*, c. 1564). Yet, one can only be certain that Breughel's painting *Landscape with the Fall of Icarus* serves as the "key image," as the key visual sign, an illustration, a sort of visual "paradigm" for the Old Master's wisdom concerning the "human position" of suffering:

In Breughel's *Icarus*, for instance: how everything turns away  
Quite leisurely from the disaster; the ploughman may  
Have heard the splash, the forsaken cry,  
But for him it was not an important failure; the sun shone  
As it had to on the white legs disappearing into the green  
Water, and the expensive delicate ship that must have seen  
Something amazing, a boy falling out of the sky,  
Had somewhere to get to and sailed calmly on.

Thus, it is more than obvious that, in the process of intersemiotic transposition, the poet is referring to the painting thanks to its title. According to James Heffernan, "[n]either we nor Auden himself could see a drowning Icarus in this painting without the words of its title, *Landscape with the Fall of Icarus*, which in the poem becomes simply 'Breughel's *Icarus*'" (149).

### **Blaže Koneski, "A Visit to a Museum": Reading Ekphrasis In-Between Words and Images**

In 2006 I had the honor of preparing a thematic selection of contemporary Macedonian poetry for the Struga Poetry Evenings Festival, titled *Ut Pictura Poesis—Poetry in Dialogue with Plastic Arts*. On this occasion, as the

starting point of my discussion dedicated to ekphrasis as a product of intersemiotic transposition in contemporary Macedonian poetry, I selected “A Visit to a Museum,”<sup>1</sup> a short poem by Blaže Koneski (1921–1993):

Their arms touched each other  
in silent excitement  
at the entrance to the small hall.  
They sat together, closely, on the bench.  
They had no need to talk about their life –  
they just stared at Claude Monet’s *Red Water Lilies*,  
and behind them, in silence, Picasso’s *Guernica*.

This poem might be read as a simple poetic testimony of an ordinary event in one of the great museums, but also as a metaphor of the dialogue between the visual and the verbal, between plastic arts and literature. From the viewpoint of the spatial arrangement, it is indicative that the protagonists are in between two representative works of fine art. On the other hand, the reader of this text, visiting this small poetic museum, is confronted with the titles of the two paintings in the two final verses. In his book *Museum of Words*, James Heffernan reminds one that “the ekphrastic poetry of our time ... represents works of art within the context of a museum, which of course, includes words that surround the pictures we see, beginning with picture titles” (97).

Certainly, even this poem—in which the works of art are merely named, not described—clearly shows that the creation of the meaning of the text is impossible (or incomplete) unless the reader is familiar with the paintings in question! In fact, from the (inter)semiotic perspective, it does make a difference which two paintings the museum visitors are located between. It is indicative that the description, even the very mention of the paintings in a literary context, must represent a sort of in-between experience for the reader. In order to achieve the effect of the poem, the readers need to project the paintings in question onto their mental screen. Moreover, the readers should—at least for a minute—find themselves in-between these works of art. In other words, when dealing with the poem “A Visit to a Museum,” the reader requires knowledge of the works of art as a precondition to understanding the poem.

Only a reader that had previously viewed Monet’s and Picasso’s paintings could read the narratives of the poem’s protagonists. “They had no need to talk about their life” because that role is played by the paintings that they find themselves between. In this poem the paintings (or,

---

<sup>1</sup> The Macedonian poems (by Blaže Koneski, Petre M. Andreevski, and Vlada Urošević) were translated into English by Zoran Ančevski.

even more precisely, the titles of the paintings) should replace words. Meanwhile one must not forget that through the mediation of words the reader is offered the opportunity to recollect the works of art. The experience of ekphrasis is an “experience of two representations in two different media simultaneously” (Benton 375). Through the poetic text, the reader learns which work of art they are regarding (the idyllic landscape), and which painting is behind their backs (the most famous painting about the horrors of war). Hence the question: could the reader understand and interpret the poetic text without the semantic potential of the visual texts (Claude Monet’s *Water Lilies* and Picasso’s *Guernica*)? Michael Benton offers an answer: “Being a spectator involves reading the relationship between two arts, the visual and the verbal ... The ekphrastic spectator is engaged in a more complex and varied activity than the viewer of a picture or the reader of an ‘unattached’ poem ... The ekphrastic spectator is one that contemplates a painting or a sculpture through the eyes of a poet, aware ... that the visual work so represented remains, essentially a poetic fiction” (367–368, 370).

### **Petre M. Andreevski, “The Soldiers of Xi’an”: Ekphrasis and Intercultural Communication**

The poem *The Soldiers of Xi’an* by the Macedonian poet Petre M. Andreevski (1934–2006) is an illustrative example of the fact that the ekphrastic text in the process of intersemiotic transposition frequently plays certain roles in intercultural communication. Namely, it is indicative that Andreevski’s poem is accompanied by a footnote that the poet enclosed in order to inform the reader about the work of art that the verses in the poem refer to:

The emperor Qin Shi Huang (the first of the Qin dynasty) had a necropolis built during his reign (221–206 BC) in which some 10,000 terracotta warriors were placed in order to escort and protect the emperor in his afterlife. The artistic mastery in the making of these figures is highly impressive: life-size, they are placed in strategic formations and each head has individual facial characteristics expressing readiness for combat. (Andreevski 9)

An ekphrastic poem may certainly be published without this explanation by the author as well, but, in addition to the essential information on the time and place of creation of a great army of sculptures, the poet also offers information on the context of the creation of the sculptures, as well as their function in the tomb of Chinese Emperor Qin Shi Huang. In the

accompanying note, the poet Andreevski also highlights the readiness of the warriors to fight for their ruler, which is certainly an important piece of information for the reception of the poem:

The cavalry stopped,  
the infantry stopped,  
ready to die  
for their dead king.

Two thousand years  
stopped and don't grow old,  
two thousand years  
always awake.

Speechless the soldiers,  
mute the horses,  
only silence is heard.

Still there they guard  
their king's death.

When referring to warriors of Xi'an, the poet highlights the temporal distance from the creation of the sculptures (over “two thousand years”), thus offering a reminder that to this day sculptures have had the same function as in the time of their creation. Hence, the meaning of the ekphrastic poetry is deeply linked to the understanding of the cultural context in which the sculptures were created.

### **Vlada Urošević, “St. Tryphon, Nerezi”: Ekphrasis as a Palimpsest of Cultures**

Referring to the works of art created in various historical periods and cultural contexts implies a dialogue with cultural memory. In contemporary Macedonian poetry, there are a great number of poems in which poets establish a dialogue with medieval fresco paintings. One could single out a particularly interesting example—the poem “St. Tryphon, Nerezi” by Vlada Urošević (1934), inspired by the twelfth-century frescos at the St. Panteleimon Monastery in Nerezi.

The poem “St. Tryphon” by Mateja Matevski, published in the poetry collection *Linden* (1980), and the poem “St. Tryphon, Nerezi” by Vlada Urošević, published in poetry volume *Mane, Tekel, Phares* (2001), are not only connected by the same intermedial hypotext signaled in the title of

the poems. One may also conclude that there are several metatextual relations between them. Urošević's poem has several sources: the fresco from the monastery in Nerezi, the poem by Matevski, but also the ekphrastic tradition related to the medieval painting and frescos from the St. Panteleimon Monastery.

Certainly, the poem is exceptionally illustrative of the palimpsest nature of ekphrasis if studied precisely as a poetic commentary as well as an interpretation of those previous texts (i.e., through the lens of its metatextual dimension): the key question that they strive to provide some kind of answer to is the question of the model of iconographic presentation of the saint painted. In this context, it is relevant to note that Matevski's poem is divided into two parts precisely on the basis of the focalization of the lyrical subject. In the first part, the painted character speaks, from a position of somebody that is inside—in the fresco. It is particularly significant that, in the first part of Matevski's poetic text, the intermedial communication is thematized, whereby the lyrical subject (the character painted) addresses those that are looking at the fresco and reading the ekphrastic text at the same time. In short, Matevski's poem implies the following questions: Who, in fact, is behind the character of the fresco painted? Who is the model? What is his identity? These questions are essential to the interpretation of this subject matter in Urošević's poem.

The impression from Matevski's lines is that the poet identifies the model of the painted saint with a boy whose character was captured by the fresco plaster, and who, according to the text, shows particular affinity for nature and wine, thus making a semantic connection between the saint and viticulture. In fact, the painted character in Matevski's poem demands to be freed from the fixed form of the work of art, lamenting that he is the only boy in the fresco. After changing the position of the lyrical subject and the perspective, in the second part of the poem the poet addresses the painted saint. Comforting the painted saint that, thanks to the fresco, he remained "young forever," the poet highlights in a hymnic pathos that he is a paradigm for posterity for the strength of artistic creation.

One way of reading "St. Tryphon, Nerezi" by Urošević could be to treat the poetic text as a (re)interpretation and certain (pre)creation concerning the issue of who is hiding behind the painted saint on the fresco. In it I see a new interpretation, a brand new reading concerning the iconographic presentation of the saint, whose cult in the calendar corresponds with pruning the vine. Namely, if Matevski finds the prototype (model) of the painted St. Tryphon in local colors, making comparisons between the painted saint and the young boy from the village of Nerezi near Skopje, then in Urošević's poem the iconographic roots are sought in ancient civi-



lization. Therefore, from an ekphrastic perspective, the poem by Urošević manifests an obvious paradox: the lyrical subject addressing the fresco from the medieval monastery does not describe what he sees immediately (remnants from the twelfth century fresco), but, by making allusions, actualizes once again and evokes (through memory) several known artistic representations of the ancient god of wine, Dionysus:

You have seen and touched everything, you have tasted it all  
you have traveled a long way  
before coming to us  
you have died and been born many times  
In one form you planted vineyards by the Nile  
in another you crossed the Indus

The lines from the poem suggest that the current painting on the fresco is but another metamorphosis of the artistic presentation of the pagan god of wine. The lyrical subject looks at the fresco with the posture of an archaeologist and an art historian and tries to identify older layers in the iconographic presentation of St. Tryphon as well. In fact, the lyrical subject recognizes a cultural hero in the character from the fresco that “traveled a long way / before coming to us.” Even though several elements of the Dionysian myths are present in the poem, still it is precisely an ancient work of art that can help identify this deity. Namely, I believe that the lines “in sea as thick as wine / you ordered the grapes to ripen on the mast” could be read as an allusion to the famous painting *Dionysus Sailing among the Dolphins* painted on an ancient vase (c. 525 BC), kept at the Munich Museum. As is the case with the myth of the metamorphosis of Dionysus, the emphasis in the poem is placed on a similar process of metamorphosis in artistic representation:

Your image has travelled long  
from Fayoum to Pompeii  
from the Greek vases to this church  
but you never grow old  
You have seen and touched everything, you have tasted it all  
I know you are not from here  
you have come from afar and have yet far to go.

Actually, the lyrical subject treats the painting of the patron of viticulture as one of the many artistic manifestations or appearances of the god of wine.

## Conclusion

Studying and comparing these few examples in which a dialogue is established between poetry and painting, it can be concluded that, in the attempt to transform the paintings in a poetic text, poets are inevitably put in a situation to make a choice of which visual information is to be transposed into poetic discourse. In that process, the semantics of the ekphrastic poetic text is inseparable from—even incomplete without—the connection with the work of art that is the subject of literary description.

In ekphrastic communication, memory plays a central role. Not only are ekphrastic texts a type of archiving individual experiences and interpretations of works of art, but also the visualization of poetic images is inseparable from the process of memorizing works of art. Hence, the reader of ekphrasis is put in a very complex (inter)semiotic position, comparing the experiences from his own reception of the work of art and the poetic text referring to the work.

The examples presented illustrate the fact that one of the major features of poetic ekphrasis is exactly the wide range of possibilities for describing works of art, thanks to various positions, perspectives, and roles of the lyrical subject in the poetic text. Poetic ekphrasis is a very complex semiotic, hermeneutic, aesthetic, and intertextual phenomenon. Intersemiotic transposition does not only mean a transfer of information from one semiotic sphere to another (from visual to verbal) but it very often implies the reader facing various subjective readings and interpretations of the works of art.

The poem always depends on the role of the viewer that the reader receives, connecting the words of the poem with the work of art (i.e., a painting or sculpture) to which they refer. Therefore, a work of art could be treated as a “visual catalyst” of the poem, whereas the poem can be seen as an opportunity—thanks to the art of language—to see the visual (art)work in a new way.

## WORKS CITED

- Andreevski, Petre M. *Lakrimarij*. Skopje: Tri, 1999.
- Benton, Michael. “Anyone for Ekphrasis?” *British Journal of Aesthetics* 37.4 (1997): 367–76.
- Butor, Michel. *Les Mots dans la peinture*. Paris: Flammarion, 1980.
- Clüver, Claus. “On Intersemiotic Transposition.” *Poetics Today*. 10.1 (Spring, 1989): 55–90.
- Džeparovski, Ivan. *Diskursi za vizuelnoto*. Skopje: Matica makedonska, 2014.
- Hagen, Rose-Marie, and Rainer Hagen. *Tout l'œuvre peint de Bruegel*. Cologne: Taschen, 2004.
- Heffernan, A. W. James. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrases from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

- Hoek, Leo H. "La transposition intersemiotique pour une classification pragmatique." *Rhétorique et image—textes en hommage à Á. Kibédi Varga*. Ed. Leo H. Hoek and Kees Meerhoff. Amsterdam: Rodopi, 1995. 65–80.
- Kibédi Varga, Áron. "Criteria for Describing Word-and-Image Relations." *Poetics Today* 10.1 (1995): 31–53.
- Konevski, Blaže. *Celokupni dela*. (Kritičko izdanie vo redakcija na Milan Ćurčinov). Skopje: MANU, 2011.
- Martinovski, Vladimir. *Od slika do pesna—interferencii meĝu sovremenata makedonska poezija i likovnite umetnosti*. Skopje: Magor, 2003.
- — —. *Sliki za čimanje—aspekti na ekfraziskata poezija*. Skopje: Magor, 2009.
- — —. *Ut pictura poesis—Poetry in Dialogue with Plastic Arts (Thematic Selection)*. Struga: SPE, 2006. Web. 17 May 2016 <[http://www.svp.org.mk/uk\\_6\\_utpicturapoesis.htm](http://www.svp.org.mk/uk_6_utpicturapoesis.htm)>.
- — —. *Les Musées Imaginaires*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Riffaterre, Michael. "L'illusion d'ekphrasis." *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Ed. Gisèle Mathieu-Cactellani. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1994. 213–29.
- Shaffer, Diana. "Ekphrasis and the Rhetoric of Viewing in Philostratus's Imaginary Museum." *Philosophy and Rhetoric* 31.4 (1998): 303–16.
- Steiner, Wendy. "The Causes of Effect: Edith Wharton and the Economic of Ekphrasis." *Poetics Today* 10.2 (1989): 279–97.
- Urošević, Vlada. *Mane, Tekel, Fares*. Skopje: Tri, 2001.
- William Carlos Williams. *The Critical Heritage*. London: Routledge, 1997.
- Williams, William Carlos. *Pictures from Brueghel & Other Poems*. New York: New Directions, 1962.
- — —. *Tableaux d'après Bruegel*. Paris: Éditions Unes, 1991.

## *Ekphrasis* in intersemiotična transpozicija: književnost, likovne umetnosti, kultura

Ključne besede: literatura in likovna umetnost / intersemiotičnost / medkulturno sporazumevanje / transpozicija / ekfrazo / palimpsest / ameriška poezija / Williams, William Carlos / Auden, Wystan Hugh / makedonska poezija / Konevski, Blaže / Andreevski, Petre M. / Urošević, Vlada

Primerjalna književnost kot akademska disciplina nas že od svojih začetkov nenehno opominja, da je prevajanje neogibno potrebno za sporazumevanje, dialog in izmenjavo med različnimi kulturami in književnostmi. V kompleksnem procesu medkulturnega sporazumevanja je poleg jezikovnega prevajanja odigralo pomembno vlogo tudi intersemiotično prevajanje oziroma transpozicija. Opis določene slike, ki pripada neki drugi deželi ali obdobju, pogosto zahteva tematizacijo lastnosti značilnega kulturnega ali umetniškega okolja, v katerem je bilo

umetniško delo ustvarjeno. Obenem pa si oseba, ki to delo opisuje, prizadeva ponuditi svojo lastno interpretacijo slike, medtem ko vseskozi ustvarja osebno razmerje z osebno stvaritvijo. V članku skušamo torej analizirati proces ekfrazе (opis vizualnih umetniških del) z dveh zornih kotov. Najprej kot neke vrste »prevod oziroma transpozicijo« podobe v besedilo; potem kot obliko medkulturnega sporazumevanja s komentiranjem slike. S semiotične in medkulturne perspektive se lotevamo primerjalne analize intersemiotičnega renosa oziroma transpozicije dveh pesmi iz anglo-saksonske pesniške tradicije (»Pokrajina z Ikarjevim padcem« Williama Carlosa Williamsa, »Musée des Beaux Arts« Wystana Hughha Audena) in treh pesmi, ki so del sodobne makedonske poezije (»Obisk muzeja« Blažeta Koneskega, »Vojaki Šijana« Petreta M. Andreevskega in »Sv. Trifon, Nerezi« Vlade Uroševića). Predstavljeni primeri ponazarjajo dejstvo, da je ena izmed poglavitnih lastnosti pesniške ekfrazе široka paleta možnosti opisovanja umetniških del, zahvaljujoč različnim stališčem, perspektivam in vlogam lirskega subjekta v pesniškem besedilu. Pesniška ekfrazа je zelo kompleksen semiotični, estetski in medbesedilni fenomen.

# Nekaj poglavij iz zgodovine (kratkih) stikov (post)semiotične uprizoritvene teorije in prakse

Tomaž Toporišič

Slovensko mladinsko gledališče, Univerza v Ljubljani, AGRFT, SI-1000 Ljubljana Krakovska ulica 27  
tomaz.toporisc@guest.arnes.si

*Prispevek s pomočjo nekaj primerov dramskih in uprizoritvenih praks ter njihovih možnih teoretizacij spregovori o transformaciji semiotičnih pristopov k obema, tesno povezanima poljema, od performativnega obrata šestdesetih let 20. stoletja do danes. Razišče, katere strategije reprezentacije in teoretizacije so se izkazale za plodne.*

Ključne besede: semiotika / uprizoritvene umetnosti / postdramsko gledališče / (post) dramski tekst / mediatizirane umetnosti / umetnosti v živo

## Zastavitev preleta

Namen prispevka je s pomočjo nekaj primerov dramskih in uprizoritvenih praks iz slovenskega in evropskega prostora ter njihovih možnih teoretizacij spregovoriti o transformaciji semiotičnih pristopov k obema, tesno povezanima poljema od performativnega obrata šestdesetih let 20. stoletja do danes. Povedano nekoliko drugače: v preletu kot dron pregledati semiotične pristope h gledališču (in tudi literaturi) od šestdesetih let 20. stoletja do danes ter nakazati, katere smeri so se v dialogu s prakso pokazale kot najbolj produktivne. Ali: skušali bomo ugotoviti, katere strategije reprezentacije in teoretizacije so se ob trkih oziroma preizkusih na fenomenih sodobnih uprizoritvenih praks izkazale za plodne.

Izhajali bomo in semiotične teorije (Ubersfeld, Eco, Fischer-Lichte), semiotike kulture (Lotman) ter postsemiotičnih poudarkov (Patrice Pavis, Fischer-Lichte) na eni strani in postdramskih in performativnih praks na drugi (Rudi Šeligo, Janez Janša, Elfriede Jelinek, Anja Hilling, Dušan Jovanović, Simona Semenič ...). Pri tem bomo preverjali vprašanje, ali je možno, da se iz Saussurja, Peirca, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiotika s strukturalno analizo pripovedi kot premik v smeri kibernetike in informacijske teorije lahko izogne temu, da bi postala suženj linearnega modela komunikacije. Kako lahko uide naivnosti vulgarne interpretacije kibernetičnega stroja gledališkega dogodka kot s strani režiserja

kodirane informacije, ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij. Hkrati pa bomo (denimo, na primeru dram Rudija Šeliga) opazovali, kako so umetniške prakse v zgodovini vplivale na razvoj teorije znaka in *vice versa*. In pa, kako in koliko so posamezni semiotično utemeljeni pristopi vplivali na dojemanje umetniškosti in literarnosti ter na širjenje ali spreminjanje njihovih definicij.

## **Semiotika in gledališče = poskus približka in mapiranja obeh polij**

Začnimo s teoretičarko: Zoja Skušek Močnik v poglavju knjige *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*, naslovljenem Gledališče in družba spektakla, začne argumentacijo takole: »Kako začeti razpravljanje o gledališču?« Vprašanje, ki si ga v podobnem smislu zastavljamo tudi mi, ko skušamo definirati, kako se semiotika lahko ukvarja z gledališčem, kaj je smiselno, zakaj je kot disciplina smiselna, čeprav se vedno znova sprašuje o svojem smislu in poslanstvu. Ker je misel Zoje Skušek Močnik sociološko naravnana, ugotovi, da razpravljanje o gledališču obvezuje že sam predmet, namreč gledališče. Prepričana je, da je treba gledališče vključiti v njegov širši kontekst. Tako postavi izhodišče, ki je zelo blizu izhodišču možne sociologije gledališča. In ko razpreda naprej, ugotovi naslednje:

Nemara bi si omogočili nekoliko jasnejši pregled, če bi gledališče vključili v njegov širši kontekst. S tem seveda ne mislimo na njegov splošni družbeni položaj, na njegovo morebitno družbeno vlogo (to bi bilo preveč posplošeno), pač pa na specifično družbeno »funkcijo«, ki jo gledališče opravlja, ki pa sama presega posebni gledališki način svojega udejanjanja, saj jo lahko nosijo tudi nekatere druge kulturne dejavnosti. Najprej bomo poskušali poiskati tisto kulturno civilizacijsko funkcijo, katere prevodnik je med drugimi tudi gledališče, potem pa bomo poskusili določiti, kaj je tisto, kar v okvirih same te funkcije še posebej opredeljuje gledališče v njegovi specifičnosti. To je seveda zgolj začetni prijem, zato je nujno nekoliko abstrakten: 1. predpostavljamo nekakšno družbeno funkcijo, čeprav je jasno, da dejavnosti, skoz katere naj bi se po naši začetni fikciji »izražala«, to funkcijo šele prav konstituirajo; 2. za začetek gledamo nezgodovinsko, tj., izhajamo implicite iz sodobnega položaja (z vso tradicijo, ki ga opredeljuje, ki pa ostaja še nerazčlenjena): jasno je namreč, da ni nikakršne vnaprejšnje, nadzgodovinske spektakelske funkcije, pač pa vsakokratna zgodovinska konstelacija razmerij med kulturnimi ali civilizacijskimi funkcijami temeljno opredeljuje tudi sam notranji ustroj teh funkcij. [...] Izhajamo iz podmene, da je gledališče del celote, h kateri v sodobnosti spadajo npr. film, radio in TV, opera, balet; pantomima – toda tudi športne igre; cirkus in, navsezadnje, spektakularna razsežnost drugih množičnih manifestacij, vse do religioznih obredov in političnih zborovanj. (8)

Na tem mestu se Zoja Skušek Močnik zelo približa presečišču med sociologijo gledališča, semiotiko in uprizoritveno vedo oziroma performance studies, tudi antropologijo. Tako zelo jasno nakaže eno od možnih teoretizacij gledališča in spektakla, ki je uporabna tako za semiotiko kot za sociologijo gledališča.

V našem ukvarjanju z gledališčem in njegovimi semiotično navdahnjenimi teoretizacijami bomo skušali slediti badioujevski skepsi do filozofije in teorij umetnosti. Iz prepričanja, da sta tako semiotika kulture kot uprizoritvena veda (podobno kot filozofija) zgolj posrednici za srečanja z resnicami oziroma »zvodnici resničnega«, kot ga Badiou razvije v knjigi *Mali priročnik o inestetiki*: »In tako kot mora biti lepota v ženski, ki jo srečamo, nikakor pa se je ne zahteva od zvodnice, so tudi resnice umetniške, znanstvene, ljubezenske ali politične, ne pa filozofske.« (19) Semiotika je, podobno kot številne druge metodologije, pristopi, ki jih je razvilo prejšnje stoletje, nekaj, kar (tako kot za Badiouja filozofija) pride za stvarmi, kot so ljubezen, umetnost, znanost, politika, ki so kreacije prvega nivoja, medtem ko semiotika pride v drugem polčasu, kar – spet po Badiouju – ne pomeni, da je sekundarna, ampak druga. Refleksija umetnosti torej opravlja funkcijo beleženja in prikazovanja resnice, ki jo kot imanentno singularno mišljenje proizvaja umetnost.

Ob Badiouju pa bo za ravnotežje naše misli o semiotiki in sodobni umetnosti ter kulturi na področju uprizarjanja poskrbel Adorno s svojim pred nekaj desetletji zapisanim stavkom: »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (Erjavac 187).<sup>1</sup> Gre za trditev, katere daljnosežnosti se ne moremo znebiti niti danes. Še več. Zdi se, da se stanje, ki ga je lucidno opisal nemški filozof, samo še stopnjuje. Podobno kot estetika se je semiotika gledališča in uprizoritvenih praks kot transverzalna vednost, ki preči ne le disciplinarne meje, ampak tudi kulturne razlike, danes, še očitneje kot v času frankfurtskega krožka, primorana soočiti s spremenjenim statusom svojega temeljnega predmeta raziskav: uprizoritvenih praks. Tako je še najbolj produktivna gesta, ki jo lahko izpelje, da badioujevsko čim bolj odprto, nedogmatsko beleži in se sooči s specifično dialoških odnosov med dvema sferama: umetnostjo in družbo.

Nadaljujmo z enostavnim vprašanjem, ki ga izreče Mark Fortier v knjigi *Theory / Theatre* in ki je svojevrsten odmev na vprašanje Zoje Skušek Močnik, naveden na začetku: »Katere teorije? Katere gledališče?« (11) Najenostavnejši odgovor na to vprašanje se, zgoščen v enem stavku, glasi

<sup>1</sup> Navedeno po Aleš Erjavac: *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti* (187).

nekako takole: Ob koncu prejšnjega stoletja smo bili priča krizi oziroma razpršenosti in parcialnosti teorije ter njenih metodoloških pristopov k fenomenoma gledališke in scenske prakse.

Pri tem je teorija včasih zaostajala za prakso, ki je večkrat sama izgradila svoje teoretizacije, s pomočjo katerih je npr. osmišljala svojo prozo in dramatiko eden najpomembnejših ustvarjalcev slovenskega neomodernizma Rudi Šeligo. Zanj je teorija postala nezamenljivo konstitutivno okostje literarne in spektakelske prakse. Tako je za izhodišče svoje knjige *Identifikacija in katarza*, hkrati pa tudi svojega avtopoetsko teoretiziranega pogleda na literaturo, umetnost in civilizacijo, izgradil značilen semiološko komunikacijsko ponazorjen dialoški odnos (če uporabimo terminologijo Jurija Mihajloviča Lotmana) prehajanja meja znotraj semiosfere:

Identifikacija in katarza sta procesnega značaja, dogajata se v "kanalu", ki teče med gledališko predstavo in (skupinskim) gledalcem; spadata v polje estetskega izkustva oz. estetskega doživljanja, ki ga ni niti v dramskem besedilu kot književni vrsti niti v gledališki predstavi kot takšni. Sta dogajanje v recipientu, to dogajanje pa je pogojeno s kvazi-realnostjo teksta kot tudi predstave. (Šeligo 11)

Šeligo se tako leta 1988 izjemno približa Rolandu Barthesu in njegovemu spisu *Smrt avtorja* s slovito izjavo: »Enotnost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, ampak v točki njegovega sprejema.« (Barthes 23) Ko poudarja dogajanje v recipientu, kot da bi barthesovsko izpostavljala tretjo paradigmo, recepcijo, bralca, ki je človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije, je samo tisti *nekdo*, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo.

Malo manj kot desetletje kasneje je slovenski teoretik in praktik uprizoritvenih umetnosti Emil Hrvatin v uvodu v *Maskin* zbornik *Prisotnost, predstavlanje, teatralnost*, s podnaslovom *Razprave iz sodobnih teorij gledališča*, ugotavljal, da živimo v času po krizi semiotičnega reprezentativnega modela kot dominantnega akademskega diskurza o gledališču zadnjih desetletij prejšnjega stoletja. Patrice Pavis je v knjigi *Theatre at the Crossroads of Culture* to formuliral nekoliko drugače, »nahajamo se onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave« (2). Hkrati pa se po njegovem mnenju nahajamo tudi znotraj posledic Derridajevega in Lyotardovega spopada s semiotičnim oziroma teološkim v gledališču in njunih poskusov zamenjav le-teh z desemantiziranim energijskim in krutim gledališčem. V knjigi *Analiza predstav* je to ugotovitev še zaostрил z mislijo, da globalni model teorije gledališča sploh ne obstaja, da so med gledališko prakso in teorijo vedno razkoraki, ker slednja očitno potrebuje čas, da se prilagodi praksi.



Semiotika kulture, za katero se je še pred tremi desetletji zdelo, da lahko postane nekakšna univerzalna metodologija za kulturne fenomene od filma, množične kulture do gledališča in literature, se je (podobno kot druge vede, tudi primerjalna književnost, kulturni študiji, sociologija gledališča in drame) kar naenkrat spet znašla v krizi. Toda prav ta kriza je po našem mnenju pripomogla k razvoju (post)semiotične teorije, ki po svoji moči pripomore k boljšemu poznavanju prakse. Tako se ena hrani pri drugi; iz tega nastaja permanentna revolucija v naši analizi predstav (Pavis, *Lire le théâtre contemporain* 299).

## **Stoletje gledališča kot umetnosti**

Semiotika je brez dvoma samo del krize različnih metodoloških pristopov h gledališču, ki je zaznamovala drugo polovico dvajsetega stoletja in je tudi na začetku novega stoletja še zmeraj ostala nerazčiščena. Na eni strani se nahajamo v prostoru badioujevskih proklamacij o gledališču kot paradigmatični umetnosti XX. stoletja, za katero je značilna mnogoterost različnih, med seboj tudi konfliktno povezanih materialnih praks (definicija, ki priključuje v spomin Lotmanov pojem semiosfere kot dinamičnega sistema prehajanja meja). Na drugi strani pa smo (še vedno?) znotraj tega, kar Derrida v sloviti razpravi »Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation« Antoninu Artaudu ob rob označi takole: »'Gramatika' gledališča krutosti, glede katere je rekel, da jo bo 'potrebno najti', bo vselej ostala nedosegljiva meja predstave, ki ni ponovitev, nedosegljiva meja reprezentacije, ki je polna prisotnost, ki na sebi ne nosi dvojnika kot svoje smrti.« (Derrida 100)

Na Fortierovo vprašanje: »Katere teorije? Katere gledališče?« so tako uprizoritvene prakse v drugi polovici dvajsetega stoletja in v desetletju in pol tekočega, enaindvajsetega stoletja odgovarjale z medsebojnimi oplajanjem teorije in prakse znotraj univerzuma prve, druge in tretje paradigme: proizvodnje, dela samega, njegove recepcije.

Res pa je, da je semiotika kot ena izmed teoretizacij gledališča tudi danes povezana z zunajgledališkimi diskurzi. Zadnja desetletja prejšnjega stoletja so tako predvsem v slovensko teorijo drame in gledališča vnesla nekatere umirjene semiotične poudarke; ob Rudiju Šeligu, ki je vzporedno razvijal novo literarno prakso in semiotično obarvano refleksijo gledališča, predvsem pri Ladu Kralju, Andreju Inkretu in Denisu Ponižu. Vzporedno pa so nastajali (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki, značilnost mlajše generacije, ki se je (če se malo pošalim, malo pa povem zares) kot »postsemiotična« bolj kot z ravnijo teksta ukvarjala z

gramatiko in politiko predstave in performansa ter s teatralnostjo. Tudi danes se nahajamo znotraj dediščine teoretske negotovosti, ki je zaznamovala konec zgodbe strukturalizma in prehod v relativizacijo poststrukturalizma.

Dvojici teorija in estetika ter umetniška in družbena praksa danes lahko vstopajo v zmeščane dialoge, poliloge. Psihoanaliza, marksizem, poststrukturalizem, kritična teorija, kulturne študije, materialistična teorija, sociologija kulture, recepcijska teorija, postkolonializem, (post)semiotika, študije spola itd. so možni pristopi k mreženju umetnosti in kulture. Še vedno precej semiotično obarvana teorija gledališča nastaja v izpletenih dialogov teh diskurzov in umetniških praks. In pa iz spoznanja, da je postavljanje antagonizma med besedilnimi pisavami na eni-, in odrskimi pisavami na drugi strani, absurdno, saj meje med tema dvema vesoljema ne obstajajo več. Morebitne polemike o koncu dramskih pisav tako izgubijo svoj smisel, saj z današnje perspektive gledališče teksta ne izključuje, hkrati pa mu ne pripisuje več funkcije svetega in nedotakljivega elementa.

Kot smo pokazali v razpravi »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik« se je status dramskega besedila ali besedila za gledališče v zadnjih desetletjih spremenil in »absolutna drama, kot jo je definiral Peter Szondi in v kateri je dialog poglavitna komponenta gradnje, je še očitneje postala ne več primaren, ampak zgolj eden od možnih dramskih diskurzov [...] hkrati s tem razgrajevanjem absolutnosti so se vedno očitneje začele manifestirati besedilne taktike, v katerih dialog ni več osrednji princip izražanja« (Toporišič 90).

Položaj te sodobne (ne več) dramske umetnosti, vzporedno s tem pa tudi dilem njenih teoretizacij, lahko tako ustrezno ponazorimo s pojmovnim in argumentacijskim aparatom dveh mislecev: ameriškega teoretika uprizoritvenih praks Philipa Auslanderja in nemškega teoretika postdramskega gledališča Hansa-Thiesa Lehmana, z njunima osrednjima pojmovoma *postdramsko gledališče* in *status žive umetnosti v mediatizirani družbi*.

Sodobno gledališče na obeh straneh Atlantika je v zadnjih desetletjih označilo dejstvo, na katerega opozarja tudi Auslander: »Gledališče je kljub izgonu dramskega avtorja kot glavnega usmerjevalca ostalo logocentrično, saj za logos predstave ni nujno, da prevzame obliko dramatikovega ali ustvarjalčevega teksta.« (Auslander, *Presence and Resistance* 29)

Kriza dramskega gledališča kot prevladujočega modela v zgodovini evropskega gledališča zadnjih nekaj stoletij je vzpostavila nove oblike uprizoritvenih praks, ki jih nemški teatrolog Hans-Thies Lehmann poimenuje postdramsko gledališče. Pojem postdramskega je treba pri tem razumeti kot svojevrstno odpoved prisili totalitete gledališkega dogodka, podrejeni

in izhajajoči iz logosa besede; in pa kot gledališče, ki opozarja na svojo različnost od dramskega gledališča, zajema vase tudi mejne oblike, kot so performans, plesno gledališče, body art.

Tako kot Lehmann, Auslander, Fischer-Lichte, Pavis, Sarrazac, Shevtzova, Bourdieu, Badiou in drugi teoretiki, s katerimi sodobna umetnost vstopa v dvogovore, se moramo tudi mi zavedati, da lahko oblike gledališča in dramatike v dobi konca književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti raziščemo s pomočjo eklektičnega metodološkega instrumentarija, s katerim se zgolj približamo pisani paleti novih iniciativ onstran dejanja in iluzije: od nomadskosti sodobne (ne več) dramske pisave, gledališča in uprizoritvenih praks, do raznolikih manifestacij politike subverzivnosti žive scenske umetnosti v mediatizirani družbi.

Naše raziskave terena (vsaj tako se mi trenutno dozdeva) vedno znova razkrijejo dejstvo, ki ga poudarja ameriški teoretik performansa in scenjskih umetnosti Marvin Carlson v knjigi *Performance, a critical introduction*, ko zapiše, da tudi realnost živih izvajalcev na odru postaja vedno bolj stvar izkušnje skozi reprezentacijo, ne pa nekaj, kar je neposredno, tukaj in zdaj. Iz tega Carlsonovega dvoma o tem, da sta živo in mediatizirano ontološko drugačni, izhaja njegov mlajši kolega Philip Auslander v knjigi *V živo: uprizorjanje v mediatizirani kulturi*, ko natančno secira koncepte uprizorjanja v živo, kot sta ga je zarisali teorija in praksa uprizorjanja zadnjih desetletij (predvsem Peggy Phelan in Eric Bogosian). Oba pokažeta, da se je s performativnim obratom publika znašla v liminalnem stanju, ki je proizvedlo v gledalcu destabilizacijo njegove percepcije samega sebe, drugih in realnosti nasploh. Znašla se je tudi znotraj posebne politike uprizorjanja, ki je značilna za performativno kulturo telesne so-prisotnosti kot novega odnosa (razmerja med so-subjekti, kot to opredeli Erika Fischer-Lichte). Uprizoritev je tako postala rezultat interakcije med izvajalci in gledalci. Toda enako res je, da se je dodobra sesulo tudi verjetje v avtentičnost živega in zgolj reprodukcijo mediatiziranega dogodka.

## **Nove teoretizacije uprizorjanja v živo**

Devetdeseta leta so s ponovnim vznikom zanimanja za performativno, ki je povezano z mediji, vzpostavila novo razumevanje uprizorjanja v živo, ki je postalo zgolj ena od enakovrednih form in je izgubilo avratičnost. Prav Auslander tako skozi analizo odnosov med uprizorjanjem v živo in mediatiziranimi oblikami kulture na različnih področjih (od filma, televizije, rokofske kulture do tega, kar poimenuje *pravno živo*: TV-sodišče in uprizoritev kot intelektualna lastnina) opozori na ranljivost oziroma subverzivno

nemoč žive umetnosti. Opomni nas, da uprizarjanje v sodobni kulturi ne poteka več v znamenju naivne vere v dejstvo, da je del drugačne reprezentacijske ekonomije, ki ni podrejena reprodukciji. Danes mediatizirana uprizoritev črpa avtoriteto iz svoje reference na živo ali realno, tako kot tudi živo črpa avtoriteto iz svoje reference na mediatizirano.

Toda prav zavest o oscilaciji med mediatiziranim in živim lahko proizvede nekatere močne uprizoritvene dogodke oziroma primere živega uprizarjanja v mediatizirani kulturi. Ti dogodki črpajo svojo subverzivno moč iz nomadskih popotovanj po globalističnem sedanjiku in nacionalnih preteklostih, svoje rizome pa usmerjajo v nepredvidljive smeri.

Spomnimo se samo projektov Janeza Janše *Slovensko narodno gledališče*<sup>2</sup> ali *Vsi za Berlusconi*<sup>3</sup> skupine Betontanc, ki povezujeta klasično gledališko formo z mediatizirano percepcijo. Prvi s pomočjo dvojnosti igralcev, ki kot zbor v klasični tragediji komentirajo dogajanje, hkrati pa ponavljajo oziroma v živo izvajajo dobesedno kopijo zvočnih zapisov televizijskih in drugih medijskih poročil o dogodkih v Ambrusu leta 2006, katerih posnetke simultano poslušajo preko slušalk; drugi uporabijo bastardne povezave mehanizma televizijskih šovov in kvaziznanstvenih simpozijev, v hibridni gledališki formi, ki vedno znova nagovarja gledalce skozi auslanderjevski spoj gledališča v živo in mediatiziranega spektakla, performativnosti in produktivnosti.

Ali pa (ne več)dramskega primera klasika sodobne slovenske in evropske dramatike zadnjih petdesetih let, Dušana Jovanovića, njegove igre *Razodetja*, dramskega besedila, ki ga je napisal pred nekaj leti, dokončno knjižno obliko je dobilo avgusta leta 2009, uprizorjeno pa je bilo leta 2011 v režiji Janeza Pipana (MGL). To hibridno, divje tkanje misli, samocitotov iz njegovih iger, največ in najočitneje iz *Karamazovih ali Prevzgoje srca*, nastalih pred tridesetimi leti, ves čas vzpostavlja dialog s pomilenjskim svetom, v katerem živimo. Igra je strukturirana kot matrica teatralnosti, ki razvije »modele besedil za gledališče, ki z odprtimi rokami sprejemajo fragmente drugih besedil« (Sermon-Ryngaert 61). Avtor poveže zvrstno, vrstno in stilno zelo raznolika besedila. Ko križa različne dramske, televizijske in druge resne in trivialne žanre, Jovanović komentira čas prevlade mediatizirane kulture in družbe spektakla, v kateri mora gledališče izkoristiti neposredni stik igralcev in gledalcev na odru tukaj in zdaj, da bi lahko močneje kot mediatizirani mediji spregovorilo o realnosti. Tako iz medijev

<sup>2</sup> Premiera: 28. 10. 2007, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana, Ljubljana, produkcija Zavod Maska.

<sup>3</sup> Svetovna premiera: 5. 11. 2004, Rotterdamske Schouwburg, Rotterdam; slovenska premiera: 30. 11. 2004, Stara mestna elektrarna – Elektro Ljubljana, koprodukcija Zavod Bunker in Jongholandia, Rotterdam.

prevzema in sprevrže njim lastno epistemologijo in jo uporabi kot orožje umetnosti v živo.

Tudi pri nekaterih besedilih Simone Semenič, ki jo omenjamo kot zadnji primer, gre (npr. v igrah *5fantkov.si* in *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z.i. znašli v oblaku tobačnega dima in tisočdevetstoenoainosemdeset*) za tekst kot medmedijsko tkanje citatov, z logiko digitalnih medijev, ki tekst ločijo od fizičnega predmeta. Hkrati pa, npr. v besedilu *tisočdevetstoenoainosemdeset* avtorica dramsko odpira v romaneskno in istočasno tudi metagledališko, gre za dramo kot metagledališki esej. Podobno kot pri njeni nemški sodobnici Anji Hilling ne več dramskega teksta ne moremo več razdeliti s pomočjo triade dialog, monolog, didaskalije. Dramska oblika se je razgradila, ukinjene so razlike med didaskalijami, v katerih govori avtor, in dialogom, v katerem govorijo osebe. Namesto tega imamo poliloške strukture in radikalno krizo fabule, ki »omogoča razcvet sodobnih dramatik 'fragmenta', 'materiala', 'diskurza'«, hkrati pa vpeljuje v pisavo za gledališče novo igro, ki ni več klasična dramska oseba, ampak »igra, recitirajoči, glas«. (Sarrazac 24) In pa to, kar Florence Baillet imenuje proces, v katerem »gledališki avtor izvaja posebno montažo, da bi pripeljal do rojstva dialogov, ki slonijo na učinkih šoka in kontrasta, nastajajočega med heterogenimi elementi« (Baillet 26–27).

## Slediti modelu neskončne knjige

Pravkar navedeni primeri pričajo o kompleksnosti zapeljevanja in sumničavosti med poljema umetniških in teoretskih praks. Na eni strani smo soočeni s krizo logocentrizma in primatom vizualnega, ki prinašata zaton književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti, na drugi strani pa lahko sledimo posledicam nezadostnosti teorije (in kritike), izhajajoče iz hegemonije tekstovnega, besede, tega, da vse obravnavamo kot jezik. Od tod tudi kriza semiotike in »prestop« avtoritete semiotike gledališča Erike Fischer-Lichte v polje študij performativnosti. In pa dejstvo, na katerega v razpravi »Branje dramskega besedila: primer empirične raziskave« opozarja Mateja Pezdirc Bartol, da sta se recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva, ki bi lahko predstavljali prepotrebno metodološko osvežitev za teorije uprizarjanja, tudi znotraj literarne vede le redko ukvarjali z dramatiko, še redkeje gledališčem:

Recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva sta tisti dve smeri literarne vede, ki sta izpostavili aktivno vlogo bralca v bralnem procesu in izdelali različne konstrukte bralcev. Pri svojih analizah sta se ukvarjali zlasti s prozo in liriko, medtem ko je

bralec/gledalec drame redko predmet njihovih raziskav. Kljub številnim očitkom in pomanjkljivostim sta bili obe disciplini zelo vplivni tako z novim raziskovalnim področjem (tretjo metodološko paradigmo) kot z uvedbo novih pojmov, ki so se izkazali za uporabne tudi v teoriji drame in so jih izrazito gledališko usmerjeni teoretiki vključili v svoja razmišljanja. (Pezdirc Bartol 126)

Vse to je nedvomno povezano z dejstvom, da je, tako Badiou, »20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti« in je kot tako » izumilo pojem režije«, ustvarilo »tip umetnika, ki ne izhaja iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa ustvari v misli in prostoru neko posredovanje med obema« (Badiou, *XX. stoletje* 58). Tudi semiotične teorije gledališča so tako doživele svojo krizo, ki pa je šele zares omogočila vpogled v dialoški odnos med gledališčem in njegovimi teoretizacijami oziroma estetizacijami. Tako kot je prinesla na plano zavest, da je – tako kot teorija – tudi gledališče aparat za konstrukcijo resnic.

Če je iz de Saussurja, Peirca, ruske in češke formalistične šole izhajajoča semiotika omogočila metodo, za katero se je zdelo, da lahko tudi na področju literature in gledališča ter njunega dialektičnega razmerja preseže nezadostnost in relativnost tradicionalne teoretske misli, je zgodovina pokazala, da tudi tovrstni premiki v smeri kibernetike in informacijske teorije lahko zelo hitro postanejo sužnji linearnega modela komunikacije (Pavis); da semiotika prepogosto zgolj vulgarno interpretira zapleten uprizoritveni kibernetični stroj kot s strani režiserja kodirane informacije, ki naj pride do sprejemnika (gledalca) s kar najmanjšo izgubo informacij. Na to je opozorila že semiološka misel Anne Ubersfeld, ki je poudarila, da je gledališče možno in nujno brati skupaj z dramatiko, hkrati pa je gledališko predstavo uveljavila kot sistem raznolikih znakov, ki je posledica skupnega delovanja zanikanja in teatralizacije, znotraj katerih avtonomno opravljata svojo funkcijo tako pisatelj kot režiser. Hkrati pa je postalo jasno, da je potrebno prekiniti z binarnimi opozicijami, predvsem tisto najbolj vztrajno, med umetnostjo in družbo. Zato je Pavis prepričan, da je treba semiotiko nujno povezati s sociologijo v socio-semiotiko.

Toda mar nista tudi pojmovni in argumentacijski aparat Philipa Auslanderja in Hansa-Thiesa Lehmana, ki smo ju skicirali, da bi se približali okviru sodobne (ne več)dramske in uprizoritvene prakse ter poskusov njenih teoretizacij v obnebu semiotike, predvsem opomnika, da je sleherni profesionalni bralec in interpret sodobne umetnosti podoben francoskemu pisatelju in teoretiku Pascalu Quignardu, ki skuša pri svojem delu zasledovati model neskončne knjige, izpisovati nujno nedokončano verzijo (Eco bi ji rekel potomko) *The Book of Kells*: te knjige-blodnjaka? Zdi se, da je danes vsakršen poskus pisanja o umetnosti in skozi to nekaj, kar sestavljajo zvrstno raznoliki in ves čas stapljajoči se načini pisanja.

Nima ne središča ne obrobja. Knjige barthesovsko neprestano napotujejo druga k drugi, tako kot napotujeta druga k drugi teorija in praksa sodobnih uprizoritvenih umetnosti. In te napotitve, aluzije, ciklična pojavljanja tem, fragmentov, citatov iz bogate zgodovine njegovih branj se vztrajno pojavljajo znotraj segmentov posameznih delov različnih opusov, tako da se to, kar pišemo in kar prebiramo (povedano z besedami Quignarda), ne zapisuje v določen diskurz, ne pripada temu diskurzu, ampak hkrati pripada in ne pripada različnim diskurzom.

#### LITERATURA

- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge, 1999.
- — —. *V živo*. U: *Uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Prev. A. Rekar. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007. Knjižnica MGL 146.
- — —. *Presence and Resistance: Postmodernism and Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- Badiou, Alain. *XX. stoletje*. Prev. A. Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005.
- — —. *Mali priročnik o inestetiki*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Baillet, Florence. »L'hétérogénéité«. *Nouveaux territoires du dialogue*. Ur. J. P. Ryngaert. Pariz: Actes Sud, 2005.
- Barthes, Roland. »Smrt avtorja«. Prev. S. Koncut. *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–25.
- Carlson, Marvin. *Performance, a critical introduction*. London, New York: Routledge, 1996.
- Derrida, Jacques. »Gledališče krutosti in zapora predstave«. Prev. U. Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996. 82–103.
- Erjavec, Aleš. *Ljubezan na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.
- Fortier, Mark. *Theory / Theatre, an introduction*. London, New York: Routledge, 1997.
- Jovanović, Dušan. *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Lukan, Blaž. »Nove tekstne prakse v slovenskem gledališču in strategije uprizarjanja«. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: ZIFF, 2012. 167–73.
- Pavis, Patrice. *Le théâtre contemporain*. Pariz: Armand Colin, 2011.
- — —. *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: Routledge, 1992.
- Pezdirc-Bartol, Mateja. »Branje dramskega besedila«. *Primerjalna književnost* 34.2 (2011): 125–135.
- — —. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska, 1996.
- Quignard, Pascal. *Sovražstvo do glasbe*. Prev. S. Koncut. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Sarrazac, Jean-Pierre. »Križa drama«. Prev. T. Lesničar Pučko. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008. 13–26.
- Semenič, Simona. *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štirindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki ž. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopolis, 2010.
- Sermon, Julie in Jean-Pierre Ryngaert, *Théâtres du XXI e siècle. Commencements*. Pariz: A. Colin, 2012.
- Skušek-Močnik, Zoja. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Univerzum, 1980.

Šeligo, Rudi. *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1988.  
Toporišič, Tomaž. »(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatik (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)«. *Slavistična revija* 1 (2015): 89-102.

## A Few Comments on the History of (Mis)Understanding between (Post-)Semiotic Performance Theory and Practice

Keywords: semiotics / performative arts / postdramatic theatre / (post)dramatic text / media arts / arts live

This paper discusses the transformation of semiotic approaches to drama and performance practice and theory, two closely related fields, that both underwent major changes following the performative turn during the 1960s. It also examines which strategies of representation and theorization proved to be fruitful. The tools and field of examination are semiotic theories (Ubersfeld, Eco, and Fischer-Lichte), semiotics of culture (Lotman), and post-semiotic highlights (Patrice Pavis and Fischer-Lichte) on the one hand, and (post-)dramatic and performative practices (Rudi Šeligo, Janez Janša, Betontanc and Jongholandia, Elfriede Jelinek, Dušan Jovanović, Anja Hilling, Simon Semenič, and others) on the other. It is asked whether it is possible for a theory of signs that originated in Saussure, Peirce, and the Russian and Czech formalist schools with a structural analysis of narrative that is applicable to a wide range of phenomena from literature, comics, film, painting, and theater to a specific form of cybernetics and information to avoid becoming “a slave to a linear model of communication” (Pavis). How can this (post-)post-semiotic theory escape the naiveté of vulgar interpretation of the cybernetic machine of the theater event as a process of coded information, which originates in the theatre director and slowly but gradually makes its way to the receiver (i.e., the audience) with a minimal loss of information?



# Pesniške reprezentacije negotovosti

Božena Tokarz

Filološka fakulteta, Šlezijska univerza, PL-41-203 Sosnowiec, Ul. Gen. Grota-Roweckiego 5, Poljska  
tokarzbozena@gmail.com

*Članek predstavlja oblike in strategije reprezentacije negotovosti v sodobni poljski poeziji, ki je v zadnjem stoletju uporabljala različne strategije, od alternativnega strukturiranja znakov in odslikavanja mehanizmov aktualne psihosfere ter dejavnostnega sistema do izražanja negotovosti v antitetičnih, vprašalnih in položajskih konstrukcijah.*

Ključne besede: poljska poezija / semiotika / pesniški jezik / znak / reprezentacija / negotovost

Skupaj z razvojem znanosti narašča tudi bojazen pred občutkom gotovosti kot utvare, ki je utemeljena bolj na veri kot na znanju. Znanje je namreč odvisno od podrobnih raziskav, ki potekajo v skladu z obvezujočimi znanstvenimi načeli oz. v skladu s prevladujočimi teorijami in uveljavljenimi metodami opisa. Znanost in civilizacija operirata z aktualnimi aksiomi, ki imajo vse krajši rok veljavnosti. Dvom o njihovi zadržanosti zbuja čedalje bolj eksaktne raziskave, ki odkrivajo razhajanje med pojavi in normami ter kažejo potrebo po drugačnem ključu razlage in novih metodah deskripcije, zaradi česar se spreminja slika resničnosti. Ta je zmeraj odvisna od opazovalnega pristopa in vprašanj, ki ji jih zastavljajo. Večkrat v zgodovini je bila znanstvena zanesljivost podvržena dvomu, primeri za to so heliocentrični sistem Nikolaja Kopernika, Darwinova teorija in znanstvene polemike z njo, Einsteinove, Diracove ali Hawkingove koncepcije v teoretični fiziki. Občutek gotovosti je bil omajan tudi v območju družbenega delovanja ter ideološko-ekonomskih in političnih koncepcij.

Spoznavno plodovitejša se je izkazala negotovost v smislu radovednosti in ustreznega zastavljanja vprašanj oz. zbujanja dvomov; pri iskanju odgovorov in razvijanju neznank je sproščala intelektualno in emocionalno ustvarjalnost. Drugače zastavlja vprašanja znanost in drugače literatura. Vednost, ki jo prinaša poezija, ni normativizirana, ker izhaja iz emotivno-konativne in estetske refleksije o resničnosti in človeku, ki v njej domuje. Refleksija izhaja iz estetsko-etičnih, pogosto tudi družbenih spodbud. Izraža se tako v deskripciji resničnosti kot tudi v njenih deformacijah, ki predstavljajo oceno, kritiko ali navdušenje ali, kot je zapisal Julian Przyboś, življenje ponuja pesnikom »lirične situacije«, pesnik pa jih

odkriva (129). Znakovne reprezentacije teh situacij verbalno tematizirajo resničnost v obliki besed in besednih zvez, neverbalno pa v podobah, ki jih prikličejo. Predstavljajo nekaj več kot fotografija, s trajno ohranitvijo omogočajo pomensko predstavo o gibanju in življenjski dinamiki. Omogočajo, da minulo obstaja v sedanjem, oz. »stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus« (Roža nekdanja v imenu stoji, gola imena držimo) – kot je končal svoj roman *Ime rože* Umberto Eco (465). Prepričan je namreč, da so znamenja kulture, ki niso ohranjena v znakih, obsojena na pozabo (Czerwinski 5–26).<sup>1</sup>

V pesniškem znaku konstituirana reprezentacija je odvisna od splošnih načel spoznavanja (v znanosti, pridobljeni vednosti in v kulturno obvezujočem stilu sporazumevanja), pa tudi od zavestnega oblikovanja znakov, ki se zaradi prevladujoče pesniške konvencije ali pesniškega programa bolj ali manj izkazuje v besedilu. Pesniško dojetje sveta spremlja negotovost, še posebej velja to za drugo polovico 20. stoletja; negotovost, ki jo zbuja živ spomin na travmatične vojne izkušnje, takoj za tem pa se temu pridružujejo civilizacijske izkušnje, povezane s spreminjajočo se kulturno paradigmo. Vse hitrejši razvoj znanosti in tehnike je glavni pobudnik miselnih sprememb, to pa posledično zahteva premišljeno izkoriščanje orodij, ki sta jih znanost in tehnika dali na voljo človeku, kar velja tudi za izkoriščanje informacij. Oblast, volja in sanje posameznika imajo na voljo take vzvode moči, kot so vojska, elektronika, ekonomija, politika, množična občila. Zato nas ne preseneča dejstvo, da se je poezija kljub določenim zadržkom odpovedala metafori kot obliki stilistične ekspresije v korist pojmovne metafore in specifičnega opisa, v katerem sta zajeti reprezentacija sveta in refleksija o njem v obliki izražanja dvomov in protislovij.

Politika in množična občila so kompromitirali metaforo kot izrazno sredstvo. Paradokсно je, da je poezijo brez metafore na umetniški ravni uveljavil pesniški konstruktivizem, ki se je v različnih kulturah manifestiral na različne načine. Kot smer v okviru zgodovinske avantgarde je izražal sanje o preoblikovanju sveta in neomejenih človekovih možnostih, vključno z njegovo prenovno. Evforija je dokaj hitro začela prehajati v nemir, postopna kompromitacija pa je pokazala varljivost vsakršne gotovosti. Vse, kar velja za zunanje (politično, zgodovinsko, ekonomsko), ni moglo ostajati ravnodušno do tistega, kar je notranje, pesniško (estetsko, etično), torej do samega izražanja. Na to odvisnost, ki je sicer navzoča v vsakem času, so na poseben način opozorili mdr. člani poljske pesniške skupine, ki je bila najbližja konstruktivizmu, pesniki krakovske avantgarde (Tadeusz

<sup>1</sup> Martin Czerwinski v predstavitvi Ecove teorije razlaga njegov odnos do konteksta, ta brez pretvorbe v znake ne obstaja, ker ne omogoča komunikacije.

Peiper, Julian Przyboś, Jan Brzękowski, Jalu Kurek, Adam Wazyk), ki je delovala v letih med 1924 in 1933.

V tem pogledu je posebno vlogo odigral Peiper kot teoretik skupine, ki je v programskih izjavah, objavljenih v dvajsetih letih 20. stol. na straneh revije *Zwrotnica* (Kretnica), zasnoval izhodišča in cilje nove poezije, mdr. v člankih: *Miasto, masa, maszyna* (Mesto, množica, mašina); *Metafora terażniejszości* (Metafora sedanjosti); *Poezja jako budowa* (Poezija kot zgradba) in *Nowe tworzenie* (Nova ustvarjalnost) (1–251). Poudaril je, da se mora pesniška (retorična) reprezentacija resničnosti prilagoditi spremembam, ki so nastopile pod vplivom razvoja tehnične civilizacije ali bodo nastopile v miselnih mehanizmih človeka. Opažal je očiten vpliv civilizacije na mišljenje in občutljivost posameznika, kar je bilo značilno za avantgardistične »organične« teorije (Czapik-Lityńska 70).

Peiper je razmerje med umetnostjo in življenjem pojmoval genetično, podobno kot pozitivisti, in funkcionalno, verjel je v preoblikovalno moč umetnosti (Jaworski III–LXXX). Čeprav je pravilno diagnosticiral prihodnost poezije v kontekstu tehnike in množične kulture, se je ujel v paradoks, ko je hotel pri tem ohraniti elitnost in estetsko, sublimno raven poezije. Njegova zahteva po poeziji za intelektualno elito se ne ujema s potrebo po tem, da umetnost dohiteva spreminjajočo se resničnost (Peiper, *Pisma* 244). Vendar je zelo jasno opredelil pesniško reprezentacijo gotovosti. Sestavljajo jo: pomensko oddaljene medbesedne zveze; urejanje in preoblikovanje namesto reprodukcije navzoče resničnosti; psevdonimizacija občutij namesto poimenovanja; zgoščenost metafore, ki nadomešča gostobesednost in razumevanje besedne ustvarjalnosti kot obrti, temelječe na delu z besedo, ter pesnik kot gradbenik.

Čeprav so na Poljskem med obema vojnama obstajale številne smeri in pesniške skupine, so pesniki dvoma, vrstniki predstavnikov krakovske avantgarde, npr. Józef Czechowicz, ali mlajši vilenski katastrofisti, npr. Czesław Miłosz, izražali svojo negotovost kot repliko na prikazani model. Še pred drugo svetovno vojno so se hkrati z reprezentacijo gotovosti pojavile pesniške podobe negotovosti, ki se niso izogibale sanjskim vizijam, metaforo, ki je temeljila na razmerju istovetnosti, je izrinila metonimija, izhajajoča iz razmerja vzporednosti.

Razvrednotenje gotovosti je preneslo osredotočenost pesniške zavesti na izpovedni in doživljajski subjekt ter na način njegove izpovedi kot sporočila in ne le izraznega sredstva. Subjekt in izraz ustvarjata napetost med interiorizacijo in eksteriorizacijo osebe in resničnosti. Vabljava večpomenskost metafore vse manj označuje osebo in svet, glede na spremenjen komunikacijski položaj izginja celo njena poetična in spoznavna funkcija, v kateri metafora vse bolj služi zastiranju podobe resničnosti. Zato subjekt

in metafora kot temeljna elementa pesniške reprezentacije izgubljata svojo stabilnost. Zgodil se je paradoks, ki temelji na opažanju, da za novo pomensko celoto označenec (*signifié*) postane označevalec (*signifiant*).

Zavest o tem, da je znak nosilec smisla, se je izoblikovala v 20. stoletju v zvezi z dvema teorijama znaka, de Saussurovo (katerega predhodnika sta Mikolaj Kruszewski in Boudouin de Courtenay) (Jakobson 22–60) ter Peirceovo (Buczyńska-Garewicz). Za Peirceovo tridelno koncepcijo znaka je značilna odprtost, za de Saussurovo dvodelno koncepcijo pa sistemska zaprtost. Zaradi pojava semioze, ki ga je odkril Peirce, se lahko sporočilo spreminja, glede na kode in dekodiranje. Umberto Eco je semiotiko označil kot nihanje med zaprtostjo v strog sistem in odprtostjo, odvisno od spreminjajočih se kodov in načinov dekodiranja. Če hočemo, da bi ustvarjanje znakov imelo smisel, ni dovolj pokazati to, kar je označeno, in tisto, s čimer je označeno. Smisel temu postopku namreč daje subjekt, vpet v jezik in kulturo. Peirce je v semiozi upošteval pomemben element sporazumevanja, ki temelji na tem, da znano postane označevalec za tisto, kar je še neznano. Razlikoval je tri sestavine znaka: reprezentamen, ki je nosilec znaka; objekt, ki kaže na označeni predmet, in interpretant, ki znak umešča v komunikacijsko celoto. V procesu semioze interpretant postane reprezentant (ali označevalec) nove celote znaka (Buczyńska-Garewicz; Bense). Pri tem ohranja spomin na prvotni pomen. Proces označevanja namreč poteka v drugačnem redu kot gola analiza znaka. Nastaja na meji med elementarnostjo tega, kar je za posameznika zunanje, in njegovo sposobnostjo za racionalizacijo sveta. Tako je po Peirceovi tridelni teoriji mogoče zaznati navidezni paradoks, da lahko označenec postane označevalec za neki drugi označeni objekt in tako izraža nov smisel in drugačno videnje sveta.

Reprezentacija pomeni, da stvar s pomočjo znakov postane na novo navzoča, v primeru literature gre za navzočnost v okviru jezikovnih znakov, ki predstavljajo kategorijo, opredeljeno s specifikko verbalnega jezika, njegovo leksiko, fonetiko in fonologijo ter slovnično kategorizacijo; vse to namreč omogoča konceptualizacijo resničnosti. Jezikovni znaki oblikujejo večje pomensko-zvočne konstrukcije, s katerimi izražajo določen smisel. Reprezentacija stvari je lahko naravna, tako kot sadež češnje reprezentira drevo, zunanji videz pa človeka (čeprav tudi tu ni absolutne gotovosti), ali umetna, npr. v poeziji. Celotakrat, ko se ustvarjalec izreka proti načelu kreativnosti in piše iz t. i. resničnosti, mora opravljati izbiro, ta pa, kot se vidi po nastopu t. i. *ready mades*, določa njegovo gledišče, ki začenja nov proces semioze v funkciji označevalca novega pomena. Očitnost avtorstva v umetnosti je v nasprotju s sodobnimi težnjami poezije, da bi bil subjekt potisnjen v ozadje in dobil vlogo medija, ki omogoča navzočnost resničnosti, ne da bi jo na novo opredeljeval.

Ustvarjalni subjekt potemtakem ne daje strukturnih dokazov za lastno poseganje v prezentacijo, saj ustvarja vtis, da se odvija sama, kar zbuja utvaro o samoprezentaciji. Zato izginja zavest o sprejemanju umetniškega dela, ostane pa njegov učinek. Avtorjeva umestitev znotraj prezentacije zaradi brisanja vloge subjekta odpira delo v smeri resničnosti in vabi bralca k dialogu z njo. Delo ničesar ne pojasnjuje, ne vsiljuje nobene sodbe, izraža stališče dvoma ali negotovost, vendar, tako kot v Różewiczevi pesmi (*Poezija* 24, 58, 185, 231, 420, 580, 620, 976), vzpostavlja neposredni stik z resničnostjo. Semantična in simptomalna analiza (prepoznavanje »jaza«) kažeta napetost na obeh straneh: v resničnosti in subjektu, ki se izogiblje celostni predstavitvi, tako da fragmentarizira reprezentacijo, kar lahko kaže na nemoč pri spoznavanju sveta in nezaupljivost do spoznavnih možnosti.

Negotovost kot miselna shema naše dobe je obenem z izkazovanjem kapacitet človekovega duha, domišljije in občutljivosti predstavljena ali zastopana z jezikovnimi znaki. Hkrati pa se ravno v poeziji odvija dialog o človeku, ki je venomer ujet v biologijo, kulturo, zgodovino, družbo, umetnost, religijo, metafiziko, civilizacijo, skratka, v resničnost. Negotovost, ki opredeljuje njegove izbire, reprezentira svoj pesniški izraz v znakovni strukturi jezika pesmi: v simptomih navzočnosti subjekta in v stilistiki, ki iz komunikacijskih orodij ustvarja sporočilo. Način, kako se izpoveduje subjekt besedila in se sporazumeva z drugimi, posreduje smisel skupaj z neposredno izpovedano vsebino. Subjekt izraža svoje stališče z vsebinskimi izjavami in organiziranjem izpovedi, kar spremlja njegovo komunikacijsko naravnost, torej tisto, kar govori, komur govori in z namenom, s kakršnim govori. To, kar govori, torej smisel, tvorita izjavljena vsebina in način govorjenja. Govor zmeraj spremlja določena komunikacijska naravnost, določena intenca. Tako se v jedru strukture pesniške izpovedi zmeraj nahajajo: subjekt, ki z določenim namenom ustvarja znake resničnosti, beseda kot orodje pomenskega označevanja in besedilni kontekst njene rabe. Interakcija med njimi ustvarja sporočilo, naslovljeno na bralca, s katerim ta vstopa v nadaljnjo interakcijo. Tri različne modele »označevanja« resničnosti, ki sicer korespondirajo med sabo, predstavljajo: poezija krakovske avantgarde (zlasti Peiperjeva in Przyboševa), ustvarjalnost Tadeusza Różewicza, odkritega v povojni poljski poeziji, in poezija Wisławe Szymborske.

Za Tadeusza Peiperja in avantgardne pesnike je večpomenskost besede pomenila neomejene ustvarjalne možnosti, služila je oblikovanju nove estetske in spoznavne občutljivosti. Ustvarjala je avtonomni pesniški svet, ki je obenem kot miselna shema analogon resničnosti. Civilizacija in kultura namreč v spoznavnem procesu usmerjata asociativne povezave. Hitrost

in dinamika, ki sta značilni za civilizacijo 20. in 21. stoletja, sta bistveno spremenili človekovo dožemanje resničnosti. Nova transportna sredstva, množična občila in številnost informacij so omogočili nove perceptivne zmožnosti, temelječe na istočasnosti zaznavanja. Avantgardni pesniki, ki so opazili začetne procese miselnih sprememb, so posegli po stilističnih metaforah, kot primer lahko služi metafora »oddloñ powietrzna« (zračni odtis dlani ali, natančneje, zračna od-dlan) iz pesmi *Odbod (Odjażd)* Juliana Przyboša (48).

Metafora je namreč pomembno sredstvo za izražanje čutnih in duhovnih zaznav, misli, čustev in občutkov v znakih. Metafora »oddloñ powietrzna« je zgrajena iz samostalniškega pesniškega neologizma in samostalniškega pridevnika. Asociira metaforični preneseni pomen (epiteton), presenetljivo podoben Homerjevi »rožnatoprsti zarji«, če ne bi šlo za prizivanje popolnoma drugačnega pomena. Metafora je na koncu pesmi, je nekak povzetek čustvenega razmerja med lirskim »jazom« in junakinjo ter si podreja celotno besedilo. V znake pretvarja prizor slovesa od ljubljene ženske na kolodvoru in duhovno sled, ki je ostala za njo. Za njo, ki se je odpeljala, je ostal »zračni odtis dlani« (dobesedno »od-dlan«). Neologizem je nastal po besedotvornem vzorcu »odtis«, ki pomeni ohranjeno sled v nečem materialnem, vendar ni tvorjen iz glagola (kot v primeru: odtis, iz odtisniti, pustiti sled), temveč iz samostalnika »dlan«. S pomočjo neologizma je nastala metafora, ki je semantična in vizualna podoba. Dlan prijateljice, ki maha iz odhajajočega vlaka v slovo, je v gibanju, tako ustvarja podobo zaporedja nestikajočih se dlani; v očeh tistega, ki gleda, ostaja sled (odtis) predhodnega giba. Z vizualno podobo, vidno zaznavo, se prekriva semantična podoba, kajti ne gre za trajno sled, ki jo pušča za sabo ženska, od katere se je poslovil na železniški postaji, ampak za sled, bežno kot zrak, ki je ostala le v očeh in spominu. Bila je in ni je več, čeprav se lahko pojavi v spominu. Metafora, ki pretvarja v znak določeno situacijo slovesa, lahko določa kratkotrajnost zveze med dvema osebama, pa tudi bežnost čustev, ki so ju vezala.

Po metafori in neologizmu posežejo pesniki (pa tudi drugi, ko govorijo) takrat, ko ne morejo izraziti misli, čustev, občutij ali intuicij s pomočjo obstoječega besedišča (Jung 15–18). Przyboš je v izpovedovanju čustev varčen, podobno kot tudi drugi pesniki avantgarde. V estetskem pogledu ima popolno kontrolo nad pomensko tvarino besede in ureditvijo pesmi, a pesniški subjekt se dobro zaveda tega, kar govori, medtem pa je doživljajski subjekt v življenju sposoben opaziti »lirične situacije«, v njih se, kot pravi Edward Balcerzan, razkrivajo nove čustvene drže, ki se ponavljajo v besedni tvarini, ta pa je drugačna od neverbalizirane resničnosti (195–250). S tem, ko se pesniki izražajo z metaforo, ki je konstrukcijsko

središče pesmi, tvorijo predstavnne reprezentacije resničnosti, temelječe na gotovosti, ki jo omogoča poznavanje vzrokov.

Upoštevanje posledične verige služi vzročnemu spoznavanju sveta skladno z antično tradicijo *modus ponens* (prim. Eco, *Czytanie*). Zanj je značilno sklepanje po treh postavkah: po načelu istovetnosti, odsotnosti protislovja (da bi nekaj bilo in hkrati ne bilo) in načelu izključitve tretje možnosti, kajti nekaj je lahko brez tretje možnosti pravilno ali napačno (5–7). Družbenozgodovinske izkušnje 20. in 21. stoletja, zlasti pa znanstvena odkritja na področju teoretične fizike in matematike, so omajale način mišljenja, ki ga obseda vprašanje omejitev in linearne posledičnosti. Revolucija v mišljenju o času in prostoru, vloga miselne, virtualne sfere in odmik od tradicije *modus ponens* so vplivali na spremembo načina umovanja, pomemben dejavnik sta namreč postali transgresivnost in transversalnost; pripadnost stvari določeni kategoriji ne pomeni, da nekaj nekaj je ali ni, ker je indentiteta stopnjevalna; posledica pa lahko postane vzrok. Tridelna kategorija znaka, kot jo je v Združenih državah ob koncu 19. stoletja ustvaril Charles Sanders Peirce, je postala našim časom bližja struktura razmišljanja, kot pa je v Evropi iz Aristotela izhajajoča priljubljena dvodelna teorija znaka, ki temelji na binarnosti. Na podlagi znanstvenih ugotovitev, pa tudi življenjskih in civilizacijskih izkušenj, je razmišljanje na osnovi linearnega sklepanja in binarne logike (resnica ali laž) začelo tekMOVATI z mrežo kot miselno strukturo in logiko protislovja, ki se je potrjevala v vse pogostejše zapaženih paradoksih obstoja. Občutek gotovosti je začel nadomeščati dvom kot orodje spoznavanja, kajti v vsakem predmetu in vsakem položaju tiči skrivnost, ki usmerja k naslednji skrivnosti.

Zaradi razpada etičnih vrednot v travmatični izkušnji druge svetovne vojne in spričo civilizacijske osamitve človeka, obsojenega na odtujenost sredi množice, se je Tadeusz Różewicz v poetiki negacije odpovedal stilistični metafori, močnemu subjektu, zvoku in sliki v poeziji (Różewicz, *Przygotowanie* 98–100).<sup>2</sup> Ta postopek je značilen za vso njegovo ustvarjalnost, kaže, da v poeziji ni mogoče ohranjati integralne vizije sveta, kajti nihče ne ve, kako to storiti, niti v znanosti niti v poeziji. Mogoči so le poskusi, da bi razumeli ali dojeli zapletenost sveta in človeka ter pri tem ostali zvesti lastnim moralnim načelom (Taylor 9–21). Negotovost je spremljevalka upodobljenega avtorskega subjekta, njegovih pesmi in dramskih del. To velja za etične in estetske pojave, kar potrjuje tezo, ki jo je vzpostavil Peiper v zvezi z etično dolžnostjo ustvarjalca v odnosu do notranje resničnosti in poezije. Da bi nekaj opazili, moramo znati gledati v fizičnem, miselnem in psihološkem pomenu. Tudi Marshall McLuhan je v petdese-

<sup>2</sup> Besedilo, napisano za Drugi Festival jugoslovanske poezije na Reki leta 1958.

tih letih pisal o povezavi med umetniškimi, civilizacijskimi in (široko razumljenimi) kulturnimi procesi. Po njegovem prepričanju je umetnik dolžan v svojih delih ustvariti anti-miljé, ki bo omogočal videti in razumeti novo okolje, v kakršnem človek živi. »Vloga umetnosti [torej tudi poezije] je, da ljudem, ki so otopeli, ker jim je zaznavne sposobnosti zadušilo zanje neopazno okolje, omogoči zaznavanje. Pri tem jim bo pomagalo alternativno okolje, ki ga ustvarja umetnik v obliki svojih umetniških del.« (McLuhan 307) Oznaka »anti-miljé« se nanaša na drugo obliko obstoja, na umetnost, ki je reprezentacija resničnosti, torej njeno sekundarno uresničenje v znakovnih strukturah, v poeziji v jezikovnih znakih. Ti se spreminjajo skladno s spremembami zunanjega sveta in prevladujočih konvencij. Po drugi strani pa je Roland Barthes pri opisovanju genialnosti filmov Charlieja Chaplina na prelomu petdesetih in šestdesetih let poudaril, da je znal v njih pokazati slepca in njegovo slepoto hkrati. Zaradi skladnosti med idejo (*signifié*) in njenim nosilcem (*signifiant*) je človekova drama presunljiva in zbuja grenki smeh, ki je znamenje časa.

Razmišljanje obeh teoretikov izhaja iz opazovanja umetnosti, navzoče pa je bilo tudi v poeziji, npr. poeziji zgodovinske avantgarde in avantgarde 20. stoletja. Njegovo spoznanje je, da nosilec pomena ni le pojem (ideja), ampak tudi oblika njegovega pomenjenja, torej njegov nosilec, interakcija med njima pa je bistvena za smisel sporočila. Pomemben je torej posrednik, prek katerega se lahko uresniči znak, ki poustvari resničnost v sekundarnem obstoju. Rózewicz si je prizadeval, da bi ponovno oživil izgubljeno gotovost v območju etičnih vrednot in zavesti o identiteti, hkrati pa je razkrival, da ni več mogoča vrnitev k nekdanjemu načinu razmišljanja in pesniškemu tvorjenju znakov, kajti meja med vrednotami ni več dovolj jasna. Vsaka stvar vsebuje dvojno stališče: svetloba – tema, dobro – zlo, posamezna stvar – senca (Kroński 151).

Rózewicz odklanja zapažene anomalije v zvezi z družbeno in etično normo, ki ju, paradokсно, dopuščajo obstoječa znanja in tehnična sredstva. Etična vrednost je zanj vendarle tuja biti estetske vrednosti. To povzroča nujnost sekundarnega tvorjenja znakov s pomočjo jezikovne tvarine. Nezaupljivost do metafore, povezana s spoštovanjem do besede, se v tej poeziji izraža s preverjanjem mehanizma poimenovanja. Poizkusi imenovanja in fragmentarnega opisa, ki kažejo na konkretne denotate, razkrivajo sporočilno nezadostnost besed. Ne podajajo vseh pojavnih oblik določene stvari, zato metafora, ki temelji na »besedah, ki se čudijo same sebi« (to je aluzija na Peiperjevo teorijo metafore), ni zmožna izraziti niti misli niti občutka, temveč ju lahko samo zakrije. Zato sestavlja imena, ki na videz negirajo pod njimi skrivajoče se pojme, kot so dobro in zlo, lepo in grdo, živo in mrtvo. Njihov končni učinek je izraz izgubljenosti, krik. K smi-



slu sveta in človeka po Różewiczевem mnenju vodi reprezentacija znaka, ki ne temelji izključno na besednem pomenu (ker se ta ujema s stvarjo), ampak na jezikovni organizaciji na sintaktični ravni. V njegovih pesmih prevladujejo eliptične konstrukcije, asindetoni in skladenjski paralelizmi, temu pa se pridružujejo poizkusi določanja mej celote v procesu opredeljevanja. Konkretizirana posplošitev v imenu ali celotnem besedilu ustvarja metaforično podobo po načelu analogije, npr. v pesmi Róża (Vrtnica), je vrtnica roža, ki v pesniški tradiciji simbolizira dekliško lepoto (dekle kot roža), in »Roža je ime umrlega dekleta«. V *Belem grašku* ima funkcijo konkretiziranega slikanja celotno besedilo sporočila, pogosto objavljenega po radiu: »Odšla je od doma in se ni vrnila ...« Prvotni denotat besedila je bila pogrešana ženska. V trenutku, ko se je pojavil v pesniški zbirki, pa je postal nosilec (reprezentamen) novega pomena, ki govori o položaju posameznika v mehanizirani kulturi in avtomatiziranem svetu, čeprav ne potisne v pozabo prvotnega pomena.

Paralelizmi v obliki vzporednih definicij ali situacijskih slik so izraz pristajanja na vzporednost pojavnih oblik stvari, hkrati so to vprašanja, ki si jih mora zastaviti bralec. Pesniški stavek namreč nima slovnične oblike vprašalnega stavka, temveč gre za trdilni stavek, katerega besedni red ruši elipsa, npr. v pesmi Kto jest poeta (Kdo je pesnik): »Pesnik je tisti ki piše pesmi / In tisti ki pesmi ne piše.« (Różewicz, *Poezja* 96) Vzaporejanje med seboj nasprotujočih si definicij prenaša težo odgovora s pesnika na bralca. Hkrati kaže iluzornost enoumnih kvalifikacij, ker se definicije izključujejo. Še naprej pa ostaja aktualno vprašanje glede tega, kdo je pesnik, če pisanje pesmi ni njegova razlikovalna lastnost. Pri Różewiczu je pesniško besedilo že prej ostalo brez značilnih lastnosti: zvoka, rime in metafore. Pesnikova naloga je namreč postavljanje vprašanj, ki so izraz negotovosti in ki obenem to negotovost na različne bralske načine rešujejo. Če je možnost definicije stvari tako iluzorna, tedaj zlasti pesnik, ki bolje opaža vse izjeme, nima pravice niti možnosti postavljati intelektualnih in emocionalnih norm. Njegova dolžnost je zbujati moralni in estetski nemir, ki je posledica redukcije raznorodnosti stvari.

V poeziji Wislawe Szymborske negotovost prav tako ni slabost, temveč pesniška dolžnost in pesnikova moralna moč. V nagovoru ob podelitvi Nobelove nagrade z naslovom *Pesnik in svet*, ki ga je prebrala 7. decembra 1996 v Stockholmu, negotovost opaža kot lastnost, ki opredeljuje pesnikovo stališče, podobno kot Różewicz pa je ne pripisuje le pesnikom. Izvira iz navdiha, ki nima veliko skupnega z ljubljencem muz. Zapisala je:

[N]avdih ni privilegij izključno pesnikov ali umetnikov nasploh. Zmeraj je bila, je in bo določena skupina ljudi, ki jih navdaja navdih. To so vsi tisti, ki zavestno izberejo svoje delo in ga opravljajo z ljubeznijo in domišljijo. Med njimi se najdejo

zdravniki, se najdejo pedagogi, pa vrtnarji in stotine drugih poklicev. Njihovo delo je lahko nepretrgana prigoda, če le najdejo zmeraj nove izzive. Kljub trudu in porazom njihova radovednost ne usahne. Iz vsakega razrešenega primera se dvigne roj novih vprašanj. Navdih, karkoli že to je, se rojeva iz neskončnega »ne vem«. (405)

Pesnik, če je pravi pesnik, si mora venomer ponavljati – »ne vem«. Z vsakim delom skuša odgovoriti na to, toda takoj ko postavi piko, ga že zajame dvom, že se začena zavedati, da je to začasni odgovor in absolutno nezadosten. Zato poskuša še enkrat in še enkrat [...]. (407)

Kolikor dvom, navdih, radovednost in ostrina pogleda pesnika povezujejo z izbranci drugih poklicev, toliko ga od njih ločuje oblika reprezentacije, tudi reprezentacije negotovosti. Pri Szyborski je globoko vsajena zavest o tem, da poezija ustvarja jezikovni anti-svet, kar je najlepše izpovedala v pesmi Radość pisanja (Radost pisanja), v kateri se misel o ohranitvi resničnosti v znaku pridružuje neuresničljivim sanjam o njeni ureditvi. Pisanje je način trajne ohranitve, toda vprašljivo je obvladovanje tega, čeprav gre za stvaritev avtorskega subjekta, pesnika. Ko piše, ne ve, »kam beži ta napisana srna čez napisani gozd«, in dvomi, ali »je torej tak svet, / ki odločam o njegovi neodvisni usodi« (115–116). V tej pesniški deskripciji fenomena literarne fikcije ontološko protislovje literature in njen ontološki status ne dovoljujeta enoumnega odgovora in izzivata z neznanko.

Ubeseiditev sveta in njegova pretvorba v znake v poeziji Szyborske poteka ob nenehnem preverjanju dosedanje vednosti o njem, kajti znanje je tudi ena od jezikovnih predstav, vsaka predstava pa ni le subjektivna glede na osebnostne lastnosti posameznika, ampak tudi iz pragmatičnih razlogov, zaradi katerih je nastala. Razočaranje nad svetom, znanostjo, filozofijo in religijo je razlog za ustvarjanje alternativnega oz. »izpogajane« sveta, omogoča preverjanje njihove resničnosti z drugimi pretvorbami v znake. Orodje za verifikacijo Szyborska črpa iz strukture argumentacije filozofskega traktata, razvija pa jo z uporabo splošnih sodb, zakodiranih v idiomih, frazeoloških zvezah, pogovornem, publicističnem in filozofskem jeziku, pa tudi v pesniški tradiciji. Med njimi se ustvarja napetost, ki poraja dvome, ti pa bralca prisilijo k soočenju njene vednosti z lastnim stališčem, izkušnjo in občutljivostjo. Na primer pesem Nic dwa razy (Nič se dvakrat) temelji na Heraklitovi trditvi o življenju, izraženi metaforično z besedami: ni mogoče stopiti dvakrat v isto reko, ker vse teče. Spreminjajo se življenje, resničnost, čustva in mi sami. Navzlic tej resnici, izrečeni v starem veku, človek išče povezavo z drugim človekom, sanjari o ljubezni, tako kot Goethejev Faust bi hotel zadržati njene srečne trenutke. Szyborska splošne resnice (ker so splošno sprejete), take kot: »vse teče«, »ni mogoče stopiti dvakrat v isto reko«, »postoj, trenutek;

kako si lep« in to, da »sta si zaljubljenca podobna kot jajce jajcu« – sooča s svojo izkušnjo; za izhodišče vzame lastno posplošitev Heraklitovega traktata o tem, da se nič ne zgodi dvakrat, posledica tega pa je zavrnitev Faustove želje. Trenutek je lep zato, ker mora miniti; neresnica je tudi, da sta si zaljubljenca popolnoma enaka, kot je lažno vsakdanje prepričanje o popolni enakosti dveh jajc. Z zavračanjem splošnih prepričanj in izražanjem dvoma ter negotovosti Szymborska konceptualizira svet na ravni empatije do človeka in sveta. Ne zavrača ga, ne goji zamere do njega, le preverja in korigira resničnost in tako sebe osvetljuje v ne-sebi, v tujih glasovih in svojem lastnem. Označuje svojo neponovljivo navzočnost in prostor v kulturi.

V treh prikazanih pesniških modelih subjekt besedila: 1) dominira nad pesniško resničnostjo, pri čemer je v Peiperjevi in Przybosevi poeziji skrit v estetsko popolni stvaritvi, 2) išče gotovost v ustvarjalnosti Różewicza in 3) iz negotovosti črpa moč in ustvarjalnost kot pesnik in človek v poeziji Różewicza in Szymborske. »Markiranje« gotovosti poteka v konstrukcijski metafori. Reprezentacije negotovosti pa se pri Różewiczu in Szymborski izražajo v obliki mozaične deskripcije, zanikane določljivosti stvari, konkretizirane posplošitve, tekstnih struktur, citatov, pojmovne metafore, različnih vrst in stilov govora, paralelizmov, ponovitev in metaforičnih pomenov položaja.

Prevedel Niko Jež

#### LITERATURA

- Balcerzan, Edward. *Przeżycie znaki*. Poznan: Wydawnictwo Poznańskie, 1972.
- Barthes, Roland. *Mitologies*. Pariz: Édition du Seuil, 1957.
- Bense, Max. »Świat przez pryzmat znaku«. Prev. Jerzy Garewicz. Varšava: PIW, 1980.
- Buczyńska-Garewicz, Hanna. *Peirce*. Varšava: Wiedza Powszechna, 1966.
- Czechowicz, Tadeusz. *Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985.
- Czerwiński, Marcin. »Umberto Eco a kariera semiotyki«. Umberto Eco. *Pejzaż semiotyczny*. Prev. Adam Weinsberg. Varšava: PIW, 1972. 5–26.
- Eco, Umberto. *Ime rože*. Prev. Srečko Fišer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2006.
- — —. *Czytanie świata*. Prev. Monika Woźniak. Krakov: Znak, 1999.
- Jakobson, Roman. *Poszukiwanie istoty języka. Wybór pism*. Prev. in izbor Maria Renata Mayenowa. Varšava: PIW, 1989.
- Jaworski, Stanisław. »Wstęp«. Peiper, Tadeusz. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. i–lxxx.
- Jung, Carl Gustav. *Archetypy i symbole*. Prev. Jerzy Prokopiuk. Varšava: Czytelnik, 1981.
- Kroński, Tadeusz. *Hegel*. Varšava: PIW, 1966.
- McLuhan, Marshall. *Wybór pism*. Prev. Prev. Karol Jakubowicz. Varšava: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.

- Peiper, Tadeusz. *Pisma wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im Ossolińskich, 1979.
- . *Tędy. Nowe usta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1972.
- Przyboś, Julian. *Najmniej słów*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1955.
- . *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.
- Różewicz, Taadeusz. *Poezja*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.
- . *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*. Warszawa: PIW, 1977.
- Szyborska, Wisława. *Wiersze wybrane*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2010.
- Taylor, Charles. »Źródła współczesnej tożsamości«. *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Prev. Andrzej Pawelec. Kraków: Znak; Warszawa: Fundacja im. Stefana Batorego, 1995.

## Poetic Representations of Uncertainty

Keywords: Polish poetry / semiotics / poetic language / sign / representation / uncertainty

The article presents forms and strategies of representation of uncertainty in contemporary Polish poetry, subject to state of the art and to the manners of perception and communication prevailing in a certain culture. Poetry deals with reality both verbally and nonverbally in the poetic sign. Different strategies were applied in the last century: starting with the creation of an alternative sign formula and imitation of mechanisms of the current state of the mind (psychosphere) as well as the system of activities, and ending with the expression of uncertainty in antithetic, interrogative, and situational structures (often focused on a detail). The resulting representation of uncertainty depends on overall cognitive optics and on the understanding of the sign. The pragmatic aspect of Peirce's theory of the sign makes it particularly useful for expressing uncertainty as an acceptable worldview attitude. The poetical strategies of four Polish poets, Tadeusz Peiper, Julian Przyboś, Tadeusz Różewicz and Wisława Szymborska, are scrutinised and considered from this perspective.

# Kako pomenja pesem: Benveniste, Meschonnic, Michaux

Varja Balžalorsky Antić

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, SI-1000 Ljubljana, Aškrčeva 2, Slovenija  
bvarja@gmail.com

*Razprava v teoretičnem delu kratko predstavi premike pri konceptualizaciji pomenjanja v pesniški govorici, kakor se v zamekih pojavljajo pri E. Benvenistu, obliko trdne teoretske platforme pa dobijo v poetiki diskurza H. Meschonnicca. V drugem delu v študiji primera, pesmi La Ralentie Henrija Michauxa, prikaže delovanje obravnavanih konceptov pri praktičnem raziskovanju poezije.*

Ključne besede: poezija / pesniški jezik / pesniška govorica / pomen / ikoničnost / ritem / semantična prozodija / pesemski subjekt / Benveniste, Émile / Meschonnic, Henri / francoska poezija / Michaux, Henri

## Benvenistovi zapiski o Baudelairu

Subjektivacija v govorici, konceptualizacija diskurza kot izjavljanja – pojmovanega kot dejanje izjave, ki ga je treba razlikovati od izjave, Saussurjeve *parole*, razlika med semantičnim in semiotičnim redom – to so glavne premise in osrednji pojmi benvenistovske lingvistike diskurza. Vsi ti koncepti omogočajo tudi teorizacijo literature, ki pa je Benveniste ni razvil, vsaj v svojih dokončanih in za življenje objavljenih delih ne.

Prehod iz paradigme jezika v paradigmo diskurza je omogočila Benvenistova konceptualizacija dveh redov pomenjanja.<sup>1</sup> Benveniste v svojem znamenitem članku *Semiologija jezika* (1969) vpelje razlikovanje med sistemi semiotičnega pomenjanja (npr. vljudnostne kretnje, indijske *mudre* itd.) in sistemi semantičnega pomenjanja (»kjer avtor vnese pomen v delo«, *Problèmes* 2 59), tj. sistemi umetniškega pomenjanja. Pomenjanje v umetnosti je izključno semantično:

Pomenjanje v umetnosti torej nikoli ne napotuje na konvencijo, ki bi jo udeleženci sprejemali enako. Člene tega pomenjanja je treba odkriti vsakič posebej, številčno so neomejeni, njihov značaj pa je nepredvidljiv, torej jih je treba v vsakem umetniškem delu na novo izumiti, skratka, ni jih mogoče vzpostaviti kot institucijo. (59–60)

---

<sup>1</sup> *Signifiance* prevajam kot pomenjanje zavoljo konceptualnega razlikovanja od *signifiance* v smislu (post-)strukturalističnega označevanja.

Govorica je edini sistem pomenjanja, v katerem se hkrati udejanjata tako semiotični kot semantični red. Vendar Benveniste ugotavlja, da je med semiološkim in semantičnim redom v govoricci vselej nepremostljiva vrzel. Zato na koncu svojega članka poziva k »uvedbi nove razsežnosti pomenjanja: diskurza« (66), s katero bi preseegli lingvistiko, ki je utemeljena na konceptu jezikovnega znaka. Benveniste obenem poziva k »translingvistiki besedil, del, k vzpostavitvi metasemantike« (prav tam).<sup>2</sup> Od leta 2011 imamo po zaslugi Chloé Laplantine priložnost prisostvovati razvijanju te translingvistike, in sicer v rokopisnih zapiskih, ki so večinoma nastajali leta 1967 in so ostali v obliki fragmentov. Benveniste je po vsem sodeč pripravljajl članek, morda celo knjigo o Baudelairovi poetiki (Laplantine 133). Ti zapiski pričajo o pomenu, ki ga je pripisoval pesniški govoricci tudi v lingvistiki izjavljanja in teoriji govoricce nasploh. Večina prvih interpretov tega rokopisa, denimo Ch. Laplantine, G. Dessons in J.-M. Adam se strinja, da med lingvističnimi stališči, ki jih je Benveniste razvijal v svojih objavljenih člankih o jezikoslovju, in njegovimi dognanji o pesniški govoricci obstaja trdna povezava in kontinuiteta. V 361 lističih o Baudelairu pride do enakega uvida o sistemu umetniškega pomenjanja kakor v članku *Semiologija jezika*: tako kakor vsi drugi sistemi umetniškega pomenjanja, tudi literarno delo tvori edinstven sistem enot. Teh enot pa ne smemo zamenjevati z jezikovnimi, tj. z jezikovnimi znaki, saj te singularne enote dobijo vrednosti, ki so ustvarjene po načelu singularnih razmerij in vsakič ustvarjajo edinstven sistem: pri tem gre za elemente, katerih vrednost je relacijska, enako kot v Saussurjevem sistemu jezika, vendar s ključno razliko, da se te singularne vrednosti vzpostavijo s sintagmatiko in paradigmatico, ki sta lastni izključno posamični pesmi: »To je posebna govoricca, ki ni več vsakdanja govoricca, čeprav jo tvorijo enake enote, to pa zato, ker ustvarja svoj lastni sistem, oblikovan po svojih lastnih kategorijah in funkcijah.« (B 12, f° 12) Čeprav vsako literarno delo ustvari svoj lastni sistem pomenjanja, je vendarle mogoče določiti spremembe v delovanju in naravi sintagme in paradigme v pesniški govoricci:

V poeziji se sintagma razteza preko svojih slovničnih meja; zaobjema primerjavo, nadvse obsežno sobesedilo, včasih rimo. Lahko bi jo poimenovali simforija, simpatem. Simfronija. Paradigma je spominska in emocionalna. Ikonija zažene asociacije, ki niso le semantične ali pojmovne, temveč patematične. (B 12, f° 6/f° 58)

V Benvenistovih zapiskih o Baudelairu vsepovsod naletimo na različice osrednje teze, da je pesniški znak, ki nastane znotraj jezikovnega znaka, temeljno povezan s čustvom:

<sup>2</sup> Benvenistova metasemantika povsem ustreza Bahtinovi metalingvistiki.

Pesniški znak je res materialno istoveten jezikovnemu znaku. Toda razpad znaka na označevalca in na označenca ne zadostuje več: treba je dodati novo razsežnost, razsežnost evokacije, ki ne referira več na »resničnost« (ki je koncept vsakdanje govornice), pač pa na »pesniško vizijo resničnosti«. (B 12, f° 5 / f° 57)

Benveniste večkrat navede znano izjavo W. C. Williamsa, da je »poezija govornica, nabita s čustvom. Ritmično organizirane besede«. Po Benvenistu pesniška komunikacija sestoji iz posredovanja **čustva, povezanega z besedami**, ki ga nosijo in ga ikonizirajo (B 12, f° 4/ f° 56). Zato je za obravnavo pesniške govornice treba nujno iznajti popolnoma novo terminologijo (B 13, f° 12/ f° 72). Benveniste postopoma uvaja nove pojme, s katerimi bi bilo mogoče zgrabiti pesniško komunikacijo: *ikonija*, *evokacije*, *simforija*, *patem* itd. Pri tem je treba poudariti, da Benveniste strogo razlikuje med *opisovanjem* čustva in *podajanjem* čustva:

Pesnik ne opisuje izkustva, ampak ga prenaša, [...] podaja čustvo in ne ideje čustva. Pesnikova naloga je prenesti to čustvo, to izkustvo, v jezikovno formo, ki to izkustvo priključuje s pomočjo podob, ne da bi ga izrekala z mislimi, to pa počne s posebnimi znaki in v posebnih sintagmah. (B 12, f° 4/ f° 56)

Chloé Laplantine v svoji knjigi *Émile Benveniste, nezavedno in pesem* pravilno ugotavlja, da »opisovanje čustva pomeni referencialni odnos do sveta, podajanje čustva pa pomeni njegovo proizvajanje« (202), pri čemer trdi, da skuša Benveniste čustvo in ikono postaviti za ključna koncepta svoje teorije govornice. Nasprotno pa G. Dessons ugotavlja, da je dovršen del Benvenistovih zapiskov, kar zadeva analitične postopke, še zakoreninjen v paradigmi tradicionalne stilistike in estetike in utegne proizvesti psihologizme, čeprav se zapiski ponekod že usmerjajo k poetiki (Dessons, »Le Baudelaire«). Kljub tem zadržkom se mi zdi smiselno upoštevati predvsem tiste lističe, s katerih je razvidno, da ikona in podoba Benvenistu pomenita predvsem diskurzivno-umetniška koncepta in ne stanji pred govornico, ki bi ju govornica reproducirala in reprezentirala na neproblematičen mimetičen način: pesniška govornica sodeluje pri njenem ustvarjanju. Pesniška govornica *podaja* čustvo tako, da ga *transponira*, čustva ne opisuje. Pesniška govornica ni sredstvo za *drugačno izrekanje stvari*, njenega pomena ni mogoče reproducirati s postopkom dekodiranja, s katerim bi prišli do denotacije čustva. Pesniška govornica po Benvenistu ustvarja svojo lastno referenco (B 6, f° 2/ f° 2), je »samoreferencialna, medtem ko *patem*, ki ga Benveniste postavlja kot dominantno referenco pesniškega jezika, ni stanje, ki bi bilo povsem zunanje diskurzu, temveč je sočasen z njim, *postaja* skupaj z diskurzom. Za Benvenista je intenca pesmi afektivna (B 20, f° 14/ f° 208), emotivna (B 6, f° 2/ f° 2), »'pomen' se nahaja znotraj besed, spremlja ga

'čustvo', ki je izzvano s tem, da je neka beseda z drugo spojena v edinstveno vez« (B 20, f° 8/f° 202).

Raziskovanje pesniške govornice v *Rožab žla* torej privede Benvenista do sklepa, da jezikovni znak ni več operativen koncept za proučevanje pesniške govornice. Kot sem omenila, se ta misel pojavlja tudi na koncu članka *Semiologija jezika*, vendar Benveniste tam cilja na izjavljanje nasploh, in ne le na pesniško izjavljanje. Benveniste zato išče nove izraze za označitev pesniškega znaka in predlaga več kombinacij: včasih govori o *eikažmu*, ki ga sestavljata *evokant* in *evocirano* (npr. v B 12, f° 5/f° 57), drugič spet o *ikoni*, ki jo tvorita *ikonizirano* in *ikonizirajoče*, referent je označen kot *patem* (B 13, f° 4/f° 64), ponekod kot *afektiv* (B 20, f° 14/f° 208). Naslednji navedek dobro ponazori, kako Benveniste razume proces ikonije in kako to vpliva na vzpostavljanje sintagmatskih in paradigmatskih razmerij v pesmskem sistemu:

Ikonizirajoče si prizadeva kar najbolj poustvariti patetični vtis, ikonizirano pa je posledično označenec, ki ga dojame imaginacija. Tako bo **NOČ** [NUIT] v smislu ikone različna od noči v smislu znaka, četudi jo pesnik uporabi tudi kot znak (»noč in dan«) in bo vsakič drugačna. Ikonizirajoče **NOČ** [NUIT] se paradoksalno poveže z ikonično resnico, ki je različna od znakovne resnice – poveže se namreč z ikonizirajočim **blesči** [luit] (XCU *luisant comme ces trous où l'eau dort dans la nuit ... et la rime reluit*). Ikoničnost **NUIT** je tedaj prostranstvo, kjer vlada določena jasnost (cf. IV *vaste comme la nuit et comme la clarté*), drugačna od dnevne jasnosti (B 12, f° 3/f° 55).

Benveniste nenehno poudarja singularnost sistema pesniškega pomenjanja, ki jo ustvarjata krovna principa ekvokacije in ikonije. Obenem pa vseskozi poudarja tudi neko drugo singularnost, singularnost živetja in čutenja singularnih subjektov: »Pesniška govornica želi pred vsem drugim izrekati bitja, jih imenovati v njihovi edinstvenosti, jih predstavljati in dati čutiti kot edinstvena.« (B19, f° 5/f° 191) Pesem v svojem edinstvenem sistemu *transponira* in *konfigurira* tisto, kar Benveniste imenuje še-nikolizaznana (B 22, f° 30/f° 282), to pa tako, da energija pomenjanja, ki jo proizvede edinstven spoj »pesniških znakov« v diskurzivni kontinuiteti, kjer so vsi elementi povezani prek odnosov evociranja, ostane vpisana v pesem, ki zmore v vsakem novem izjavljanju pesmi pri bralcu sprožiti edinstveno dialoško transformacijo spričo »tega edinstvenega čustva edinstvenega subjekta« (B 20, f° 10/f° 204). Benveniste poudari transformativno razsežnost umetnosti: »Umetnost nima drugega namena, kakor to, da odpravi 'obče dojetje', in dá *občutiti* drugo, resničnejšo resnico, ki je ne bi mogli odkriti brez umetnika.« (B 22, f° 52/f° 304)

To je nekaj plati Benvenistovih zapiskov o Baudelairu, ki zadevajo vprašanje pesniške govornice in pričajo o tem, da se je jezikoslovec strastno



ukvarjal s poezijo in verjetno pripravljaj obsežno teoretično delo, ki pa ga ni nikoli dokončal. Nekateri od njegovih naslednikov in nadaljevalcev so sicer vedeli za obstoj teh zapiskov, niso pa poznali njihove vsebine, z izjemo nekaj lističev, ki so bili shranjeni v Benvenistovi zapuščini v Francoski narodni knjižnici in govorijo o nezadostnosti jezikovnega znaka pri raziskovanju pesniškega jezika. Henri Meschonnic je zagotovo eden izmed najpomembnejših teoretikov, ki so Benvenistova dognanaja iz splošne teorije diskurza prenesli v literarno vedo. Meschonnic torej ni poznal Benvenistovih izpeljav iz teze o pomanjkljivosti jezikovnega znaka, s katero pa je bil seznanjen. Svojo poetiko diskurza je (poleg drugih referenc) začel razvijati zlasti na temelju Benvenistovih ugotovitev o subjektivaciji v govorici, na podlagi vpeljave semantičnega reda (brez semiotičnega reda) in Benvenistovega odkritja predsokratskih pojmovanj ritma.

### **Meschonnicova dekonstrukcija jezikovnega znaka: množveni pomenjevalec, ritem, recitativ, kontinuiteta, subjekt pesmi**

Kot smo videli, je Benveniste iskal alternativo za konceptualizacijo pesniškega znaka, pri čemer je strukturno še vedno izhajal iz binarne opozicije med označevalcem in označencem, saj je člena le zamenjal z drugačno »vsebino«, utemeljeno na principu evokacije in ikonije. Meschonnic ubere drugo smer, ki je bolj povezana s tistimi Benvenistovimi ugotovitvami, ki zadevajo razširjeno in spremenjeno delovanje sintagmatike in paradigmatske znotraj singularnega umetniškega sistema pesmi. Ugotovi namreč, da zaradi pogleda na govorico skozi binarno logiko jezikovnega znaka diskurza ne razumemo v njegovi empiričnosti, katere izjemen del je tudi telesna (sama pa dodajam, da tudi predrefleksivna, afektivna) razsežnost govorce. Znakovni pristop diskurz oziroma govor dojemajo skozi optiko diskontinuitete: taka optika raztrga oziroma razstavi dejanski nepretrgani tok (kontinuiteto) izjavljanja, kjer ima sleherni element pomensko vrednost. Samo če zmoredmo zagrabit to nepretrganost, dinamično fluidnost izjavljanja (in poetika si mora za to prizadevati tako konceptualno kot analitično), bomo dognali, kateri so ti elementi, kako pomenjajo in kako se spleto v umetniški sistem. Meschonnic se s tem namenom loti oblikovanja novih konceptov.

O problematičnosti jezikovnega znaka v knjigi *Le signe et le poème* že leta 1975 zapiše, da v govorni dejavnosti »relacijska morfološka performativnost nevtralizira opozicijo med označevalcem in označencem [...] Ni več označevalca kot nasprotja označenca, temveč množveni, strukturni pomenjevalec, ki povsod ustvarja pomen, pomenjanje (pomen, ki

ga ustvarja pomenjevalec), ki je nenehno v nastajanju in razkrajanju (*Le signe* 512). Dvojico označenec – označevalec Meschonnic torej nadomesti s pojmom pomenjevalca [signifiant], ki je proizvajalec t. i. generaliziranega pomenjanja (pomenjanja v empirični nepretrganosti-kontinuiteti) izjavljanja. Pomenjevalec tako ni več materialni nosilec pomena, pomenja na prav vseh ravneh diskurza in vzpostavlja pomenjanje, razumljeno kot organizacija (subjektnih) učinkov, ki je nenehno v postajanju.

Tak koncept pomenjanja je utemeljen na specifični koncepciji ritma, subjekta pesmi in komplementarnih konceptov kontinuitete in recitativa. Prav ritem kot krovni pojem t. i. generaliziranega pomenjanja oziroma serialne semantike (semantike serij, ki jih v nepretrganosti-kontinuiteti diskurza ustvarjajo pomenjevalci) pomeni Meschonnicu konstitucijo in organizacijo subjekta v diskurzu – izjavljanju in z njim. Ritem v govoricu Meschonnic definira kot organizacijo obeležij, ki se pojavljajo na vseh ravneh jezika: akcentuacijsko-ritmičnih, prozodijskih, leksikalnih, sintaktičnih, intonacijskih. Ta obeležja skupaj tvorijo singularno sintagmatiko in paradigmatico, pri čemer se pomenjanje vzpostavlja v slehernem elementu, v vsakem zvoku, vsakem ločilu itd. Znotraj krovnega pojma ritma kot nadrejenega antropološkega pomenjevalca diskurza, ki organizira pomenjanje, loči Meschonnic akcentuacijski ritem (tj. ritem v smislu starega koncepta ritma) in semantično prozodijo, ki pomeni vokalno-konzonantno organizacijo izjavljanja (*Critique* 216–217).

Taka teorizacija ritma ima temeljne implikacije tudi za mišljenje subjekta pesmi, in sicer tako zelo, da za Meschonnicu sploh ne more biti teorije ritma brez teorije subjekta niti teorije subjekta brez teorije ritma. Kot je pokazal Benveniste, je govorica konstitutivni element subjektivitete, najbolj subjektivni element govorice pa je za Meschonnicu ritem (*Critique* 71). Prenovljen koncept ritma tedaj sproži tudi rekonceptualizacijo subjekta. V ožjem smislu gre za konceptualizacijo pesemskega subjekta, ki se navezuje na širšo teorijo subjekta. V Meschonnicovi poetiki diskurza se Benvenistov subjekt izjavljanja razširi na organizacijo celotnega sistema diskurza. Subjekt pesmi se pri Meschonnicu prek ritma konfigurira v kontinuiteti in recitativu. Kontinuiteto Meschonnic opredeljuje kot obliko – pomen in govorico – telo, kot ritmično in prozodično semantiko. Njen koncept – dvojček je recitativ, ki udejanja kontinuiteto pesmi in je maksimalna subjektivizacija govorice (*Politique* 190) ter pomeni delovanje govorice preko specifične serialne semantike: ritmične in prozodične paradigmatiche, verig pomenjanja v smislu sosledja konzonantno-vokalnih serij, ki ustvarjajo edinstvene odnose oziroma vrednosti v sistemu pesmi (*Politique* 17).

Tukaj se ne bom lotila primerjave Benvenistovega in Meschonnicovega pristopa. Če naj poleg dejstva, da Benveniste strukturno še ostaja v okviru

binarne znakovne logike, skušam skopo opredeliti še **drugi bistveni razliki** med zametki Benvenistove konceptualizacije pomenjanja v poeziji in Meschonnicovo teorizacijo, se mi zdi, da ju je mogoče locirati ravno v konceptu subjekta pesmi, ki ga Benveniste ne obravnava eksplicitno, razen v nekaj momentih, ki sem jih navedla zgoraj, ter v ritmu kot krovnemu množstvenem pomenjevalcu. Ti koncepti zajemajo tudi odnose evokacije, kot jih Benveniste fragmentarno obravnava, v manjši meri pa zajemajo tisto razsežnost principa ikoničnosti, ki zadeva razsežnost figuralnosti poezije, pesniškega upodabljanja prek pesniških figur, ki jo Meschonnicova poetika (načelno) zanemarja.

### **Študija primera: pesem *La Ralentie* Henrija Michauxa**

V nadaljevanju bom predstavila del analize pesmi *La Ralentie* Henrija Michauxa, v kateri sem iz Meschonnicovih konceptov skušala samostojno izpeljati praktično-analične premise. Pri obravnavi sem se osredotočila na vprašanje konfiguracije pesemskega subjekta, ki ga ne razumem več v smislu starega koncepta lirskega subjekta, tj. kot neposredovano, monološko in zgolj govorno instanco, temveč kot pluralno in procesualno instanco, ki se v dogodku pesmi konfigurira v različnih plasteh sistema pesemskega diskurza in v teh plasteh ustvarja različno aktivna (in različno realizirana) artikulacijska žarišča (Balžalorsky, *Lirski*). Subjektne konfiguracije tako zajema: 1) besedilni subjekt, ki ni nosilec govora na nobeni izjavni ravni in ni lirski persona; 2) subjekt izjavljanja; 3) persone oziroma protagoniste na ravni diegeze, ki so lahko govorniki, ter druga različna subjektne žarišča, ki nimajo učinka osebe niti glasu ter so razpršena v pesemski diegezi; 4) gledišča oziroma fokalizacije, ki lahko prehajajo z ravni izjave na raven izjavljanja in narobe; 5) subjekt – recitativ, ki se konfigurira v »telesno-zvočni«  
plasti diskurza s t. i. generaliziranim pomenjanjem oziroma serialno semantiko.

Tukaj bom podrobneje analizirala in interpretirala le tiste plasti organizacije pesemskega pomenjanja in subjekta v *La Ralentie*, ki jih Meschonnic imenuje recitativ. Natančnejšo analizo drugih ravni subjektne konfiguracije na tem mestu puščam ob strani, navedla bom le ključne ugotovitve. Poskušala bom ugotoviti, v kakšnem odnosu je recitativ z izotopijami, ki jih je mogoče zaslediti na zgodbeni, motivno-tematski in metaforično-simbolni ravni (leksično pomenjanje), in s konfiguracijo subjektov na drugih ravneh besedila, namreč tistih, ki jih je tradicionalna analiza postavljala v žarišče raziskovanja (lirski subjekt oz. govorniki, osebe).

Daljša pesem *La Ralentie* je nastajala (in izhajala) postopoma, najbrž med letoma 1936 in 1938.<sup>3</sup> Drugi del pesmi, ki je bil kot samostojna pesem objavljen v *Nouvelle Revue Française* leta 1937, je spremljala začetna opomba: »Govori poblaznela,« ki pa jo je Michaux kasneje izločil iz dokončne različice. Pesem je eden najlepših lirskih primerov radikalne fluidnosti subjektov v Michauxevem opusu, za katerega je značilno radikalno prevpraševanje subjekta. Gre za tožbo, raztrgan patetični spev, razpršen govorni tok, ki ga lahko pripišemo eni sami, povsem decentrirani, razpršeni zavesti, psihično in telesno zlomljenemu subjektu, ki se izgovarja skozi več glasov – oseb, ali pa več zavestim oziroma subjektom, ki so med seboj prepredeni, spojeni in brž zatem razdruženi, pesem pa to prepletanje in spajanje uprizarja na različnih zgodbenih in izjavnih ravninah, ki jih je težko določiti. Kljub daljšemu obsegu, ki načeloma omogoči povezovanje pesemskih elementov v jasneje strukturirano pesemsko zgodbo, struktura-cijski princip te pesmi temelji na asociativnem nizanju enot, ki jih imenujem mikrodiegeze, katerih ni mogoče povezati v enoznačno koherentnologicno celoto, ki bi ustvarjala scela razumljivo pesemsko zgodbo. Nekaj zaključkov lahko vendarle izpeljemo. Naslov *La Ralentie*, kar dobesedno pomeni *upočasnjena*, vpelje ženski subjekt in orkestrira prevlado ženskega principa skozi pesem. Že v prvem (dvodelnem) fragmentu, ki je bil, kot rečeno, najprej objavljen kot samostojen tekst, pa sta s slovničnimi osebki vpeljani dve personi, in sicer v neosebni obliki nedoločnih zaimkov, neprevedljivega francoskega *on* in *quelqu'un* – nekdo. *On*<sup>4</sup> v prvih versetih, nato pa verjetno skozi vso pesem označuje žensko osebo (npr. *On n'est plus fatiguée.*)<sup>5</sup> – *Upočasnjeno* (na kar opozarja začetni pristavek: *Ralentie, on tâte le pouls des choses.*),<sup>6</sup> medtem ko je *nekdo* največkrat, a ne vselej, moška oseba (npr. *Quelqu'un n'est plus fatigué.*)<sup>7</sup> Ena interpretativna možnost je, da *Upočasnjena* po principu spojenosti govori skozi nadrejeni moški glas,

<sup>3</sup> Prvi fragment je izšel v ciklu *Entre centre et absence* leta 1936, drugi del leta 1937 v *Cahiers G. L. M.*, zadnji del prav tako leta 1937 v *Nouvelle Revue Française*. Kot celota je pesnitev izšla v *Cahiers G. L. M.* leta 1937, nato pa v zbirki *Plume précédé de Lointain intérieur*, 1938 (*Oeuvres*, 1269).

<sup>4</sup> V francoščini je zaimek *on* rabljen predvsem množinsko; v vsakdanji rabi zamenjuje slovnično množinski *nous*, 1. osebo množine, ali pa je rabljen za označevanje splošnosti. Lahko se uporablja tudi v smislu nagovora druge osebe ali oseb. V slovenščini mu v tem smislu ustreza povratna glagolska raba z zaimkom *se* ali raba druge osebe ednine. Michauxeva posebnost je, da *on* v svojem pisanju pogosto uporablja kot enega izmed ekvivalentov *jaza*.

<sup>5</sup> *Nisi več utrujena*. Izseke iz pesmi bom v glavnem besedilu navajala v izvirniku, v opombah pa v svojem prevodu. Pesem je bila sicer objavljena v reviji *Poetikon*, 26/27. 5 (2009): 109–115 v prevodu Nadje Dobnik; ker sem pri prevajanju skušala upoštevati tudi izsledke analize recitativa, za to priložnost navajam svoj prevod.

<sup>6</sup> *Upočasnjena, tipaš utrip stvari.*

<sup>7</sup> *Nekdo ni več utrujen.*

ki postane prevladujoč šele na samem koncu, ko se v pesmi vzpostavi tradicionalni model lirskega subjekta, ki nagovarja svoj *tí*. Vendar ta *ženski* glas obstaja predvsem v izrekanju in z izrekanjem. Zdi se, da ta *on* kot nekakšno izpraznjeno mesto sploh omogoča izjavljanje in da se vzpostavlja prav z izjavljanjem – kot *glas*, ki preči vse druge glasove pesmi, kot nekakšen *vse-glas*. Z izjavljanjem vzpostavljeni, prazni ženski *on* se nato v mikrodiegezah priliči ali je prek drugih težko scela opredeljivih glasov priličen različnim likom: princesi oseke (v. 4),<sup>8</sup> Lorrellou (v. 1, 37, 40), zračni deklici (v. 34), utopljenki (v. 13), dvanajstletnici (v. 8), senci (v. 64), labodu (v. 49), Juani (v. 66, 75). Skozi pesem so torej vpeljane še druge persone, glasovi in gledišča, ki jih je težko jasno razločiti, čeprav je mogoče predpostaviti, da jih lahko priličimo bodisi glavnemu ženskemu glasu bodisi glavnemu moškemu glasu. Sočasno z razpočenostjo in decentriranostjo, ki se izraža na vseh ravneh subjektne konfiguracije, pesem tako udejanja tudi vidik nediferenciranosti in spojenosti: moški glas oziroma glasovi se zdijo utopljeni v ženskem, ženski v moškem, žensko telo vznikne v moškem, moški glas v ženskem telesu, vendar vse v modusu drsenja, prehajanja, pretočnosti.

Vznikanje in ponikanje glasov, oseb in gledišč, ki jih ni mogoče do kraja identificirati in klasificirati, saj je vsak poskus enovite razlage večglasnosti obsojen na izpad druge, prav tako smiselne interpretacije, sta zaokroženo utemeljena s tematskimi izotopijami: tragična dialektika prepletenosti in razdruženosti jaza in drugega, razsrediščenost subjektov, popolna razpusitev trdnega egološkega principa, izguba sebe, predvsem pa izguba drugega. Osrednja tematska jedra smrti, ljubezni, ločitve, izmučenosti, mučenja, tožbe, objokovanja, praznine, raztelešenosti, se v pesemski zgodbi konfigurirajo razpredeno, po principu neubranosti – *ipse*, rečeno z Ricoeurjem. Njihova krhka povezljivost se snuje na motivno-metaforičnih izotopijah, zgrajenih okrog motivnih jeder umiranja, odhoda, (od) potovanja, morja, plovbe (oseka, morska ožina, valovi, ladja, podpalubje, obzorje, jadra, jambor itd.), utopitve (namig na Ofelijo?), (mitološkega) spusta v podzemlje (namigi na Evridiko in Orfeja, morda na Persefono). Kot krovno dominantno izotopijo, v katero se vpisujejo tudi zgornji tematski in motivni sklopi in ki se odraža v vseh plasteh pesmi, kot bomo videli, tudi na ravni recitativa, se izrisuje pojmovna in pojavna dialektika med trdnostjo in pretočnostjo.<sup>9</sup> Vanjo se vpisuje tudi dialektika razpršeno-

<sup>8</sup> Versete sem za potrebe analize oštevilčila.

<sup>9</sup> V znamenju principa pretočnosti, gibljivosti in prehajanja so z motivno-tematskega in metaforičnega vidika fragmenti – verseti 6, 15, 22, 26, 41, 44, 56, 60, 63, 65, 72, 73 in 74. Trdnost je nakazana predvsem po negativni poti v nekaterih motivno-simbolnih drobcih (fragmenti 34, 55 in 73).

sti in zlitosti, ki jo zaznavamo pri konfiguraciji glasov in gledišč. Kljub tej krovni dialektiki vendarle prevladata pretočnost in razpršenost, a na drugačen, skoraj docela nasproten način kot v kasnejših Michauxevih tekstih (mistične) pomiritve in stekanja neskončnega mnoštva v Eno. Prevlada pretočnosti se namreč dogaja v znamenju njenega tragičnega razumevanja, ki v eni svojih oblik seveda pomeni minevanje. To razumevanje se izraža skozi moško gledišče, ki postane osrednje ob koncu pesmi, ko se zdi, da ženski glas izginja.

### **Recitativ v *La Ralentie*: ritem in semantična prozodija**

Analiza pokaže, da se svojevrstna integrativnost pesemskega subjekta, ki se konfigurira v znamenju decentriranosti, pluralizacije, obenem pa ne-deferenciranosti in spojenosti, močno vzpostavlja na tisti konfiguracijski ravni pesemskega subjekta, ki jo po Meschonnicu lahko imenujemo recitativ in nastaja v kontinuiteti nesemiotičnega pomenjanja, v »telesnosti«  
diskurza. Opozoriti velja, da se z vidika koncepta pomenjanja, kot ga razvije Meschonnic, ki razdira princip dvojnosti jezikovnega znaka, razdeljenega na označevalec in označenec, uporaba izraza »materialnost besed«  
še vedno vpisuje v dualistično optiko. Ko govorimo o *signifiance* – *pomenjanje*, pa pomena in oblike, označenca in označevalca ne pojmuje-  
mo več ločeno, temveč pri tem ciljamo na vzajemno, odnosno delov-  
nje vseh elementov, ki gradijo pesem kot singularni umetniški sistem. Akcentuacijsko-prozodični ritem je tudi dominantni nosilec mobilizacij-  
skega naboja za intersubjektivizacijo (oziroma transsubjektivizacijo) pe-  
semskega diskurza, ki se zgodi ob vsakem novem izjavljanju. Recitativ je  
potemtakem tisto, kar besede ustvarjajo v medsebojnih spletnih nelinear-  
nega, ne zgolj semiotičnega zaporedja samostojnih (slovarskih) besed v  
pesmi; gre za sintagmatske in paradigmatične serije, loke in mreže. Tudi  
precizna analiza teh postopkov pomenjanja je seveda lahko zgolj pribli-  
žna in obsojena na linearni princip podajanja, ki ga pesem vselej razdira.  
Proces pesmi na tej ravni kajpada ne pomeni avtotelične, samonanašal-  
ne funkcije pesmi ali nesemantične »muzičnosti«  
**pesmi, ravno naspro-**  
tno – pomeni specifično semantiko v telesnosti – glasovnosti diskurza,  
ki deluje performativno. Ta glasovnost ni mišljena le v smislu glasnega  
izrekanja pesmi, ampak zajema tudi vizualno-grafično podobo diskurza.  
Priznati je treba, da je onkrajznakovno logiko težko učinkovito praktično  
aplicirati, saj je današnji čas povsem podrejen paradigmi znaka, in se znak  
trdovratno vrača ali znova vznika na skritih ravneh. To nemara tem bolj  
velja v okviru problematike lirskega subjekta, kakor je tradicionalno poj-

movan; stroga literarna teorija se namreč nikdar ni dotaknila razsežnosti literarnega/lirskega subjekta v območju forme, ali širše, v materialni razsežnosti besedila, saj je literarni subjekt postavila izključno v izjavni aparat – kot govorca.<sup>10</sup>

*La Ralentie* je dober primer za ponazoritev nesemiotičnega pomenjanja, s katerim se konstituira pesemski subjekt (tudi) kot recitativ, deloma tudi zato, ker je utemeljena na tožbi kot čistem izrekanju. Po Benvenistu je reprezentacija v izjavi, ki strukturira (pesemsko) zgodbo, ireduktibilno zvezana z izjavljanjem. To dejstvo pa dobi v pesemskem sistemu *La Ralentie* tudi specifično dodatno vrednost. Samemu izrekanju je podeljen poseben ontološki status, na kar opozarjajo tudi močni metapesemski elementi. Upočasnjena se izreka ali je izrečena iz različnih prostorov, vendar ta ženski glas vse manj govori iz nekega fizičnega telesa in fizičnega kraja, saj telo hlapi in ga je vse manj, je le še »senca sence, ki se je pogreznila« (v. 64). Navsezadnje ženski glas celo omeni neki drugi prostor, od koder govori, čuti, zaznava, ki pa je nedoločen in se zdi, kot da je prostor samega izrekanja, v katerem se lahko izničijo vsa nasprotja, zlasti prisotnost – odsotnost. Dokončna razdružitev **ženskega in moškega principa pa se slednjich zgodi tudi v samem izrekanju, ki je sočasno z razpršenostjo uprizarjalo tudi spojenost, zlitost: *Comme ils s'écartent, les continents, comme ils s'écartent pour nous laisser mourir!*<sup>11</sup> (v. 74) Tu nastopi in se vse do konca obdrži trdno moško gledališče. V tej večglasni tožbi, razpršenem spevu, ki udejanja tudi (tudi že post?) moderno stanje subjekta, se tako poudarjeno fenomenalizira glas oziroma tisto, kar bi lahko imenovali *več-glas*.**

Analizo bom členila na proučitev ritma v ožjem pomenu, tj. akcentuacijskega ritma, in na proučitev semantične prozodije v smislu vokalno-konzonantne organizacije besedila.

## Akcentuacijski ritem

Pesem je organizirana v versete, ki so oblikovani po ritmičnem, in ne po metričnem principu kot na primer pri Saint-Johnu Persu. Pri tem je pomembna tudi pomenjevalna funkcija tipografije, namreč belin – razmikov med posameznimi verseti. *La Ralentie* je bila pesnitev v nastajanju, ki je med različnimi objavami doživela precej sprememb. Michaux se je po-

<sup>10</sup> To trditev je treba vendarle korigirati, saj ne drži docela. V mislih imam izjavo K. Hamburger, kateri pa ni bil v njeni teoriji lirskega subjekta, kakor tudi ne v njenih kritikah in sodobnih povzemanjih, pripisan nikakršen pomen: »Beseda je neposredni lirski jaz, ki ga srečamo v lirski pesmi.« (Hamburger 261)

<sup>11</sup> *Kako se razmikajo celine, kako se razmikajo, da bi naju pustile umreti!*

sebej posvetil tipografski vlogi belin med verseti. Za izdajo G. L. M. je tako razmike še dodatno oblikoval in prvotne versete in sklope z daljšim razmikom ločil od tistih, ki so bili pesmi dodani kasneje (*Oeuvres*, 1290). Tudi organiziranost razmikov se vzpostavlja kot pomenjevalna: različni obsegi med posameznimi verseti, ki na zgodbeni ravni vselej sovpadajo z mikrodiegezami, ustvarjajo pavze, predahe v procesu izjavljanja in oblikujejo ritmični tok recitativa.

Posamezne versete, pa tudi odnose med njimi konfigurirajo ritmični moduli, če uporabim izraz B. A. Novaka (52). Kot ritmični modul se v prvem versetu vzpostavi izmenjava 6-, 3-, 5-, 7- in 8- zložnih ritmičnih skupin (z eno 9- zložno) brez stalnih naglasov. Te ritmične skupine praviloma sovpadajo s stavki ali celimi povedmi, saj gre za preprosto, odsekano skladnjo, in delujejo kot verzi, ki se pojavljajo znotraj samih versetov. Verseti so večinoma prozne vrstice, razen nekaj izjem. Na ravni makrosistema pesmi deluje konfiguracija ritmičnih modulov z vidika silabike (zlogovne organiziranosti) podobno kot prvi verset: natančna analiza silabike ritmičnih enot namreč pokaže, da je pesem organizirana po principu razpršenih kvazi-izosilabičnih sklopov. Kvazi-izosilabični jih imenujem zato, ker gre za približne vrednosti – največkrat za kombinacije 5-, 6-, 7- ali 8- zložnih ritmičnih skupin. Te skupine, ki so organizirane po logiki ponavljanja, vmes pogosto presekajo ritmične skupine, ki imajo polovično število zlogov prvih modulov. Tako strukturiranje ustvarja globalno ritmično paradigmo, ki se izraža na ravni mikrosistemov versetov, na ravni večjih sklopov pesmi in na ravni makrosistema.

Druga dominantna recitativa pesmi z vidika akcentacijskega ritma, ki je povezana z zgornjo, saj je očitno utemeljena na istem impulzu, je ponavljanje na ravni skladnje: ponavljanje besed, sintagem, vse do stavkov in povedi.<sup>12</sup> Frekvenca ponavljanja je v *La Ralentie* izjemna, postopek se ponovi kar 44-krat. Gre za generalizacijo na ravni makrosistema, ponavljanje je osnovni impulz pesemskega subjekta. Največkrat gre za geminacijo, podvojitve, sledijo anafore in epifore. Geminacija je tako generalizirana paradigma ritma subjekta; izraža se kot podvajanje ritmičnih modulov, ki večinoma težijo k sosledici izosilabičnih ritmičnih skupin, katere včasih prekinejo zlogovno razpolovljene skupine, in na ravni skladnje. Z vidika makrosistema pesmi ponavljanje kot obsesivni tik, ki vseskozi spremlja pluralizacijo na izjavni, zgodbeni, glediščni ravni, pokaže na neko integrativnost, identiteto pesemskega subjekta tudi tam, kjer se na drugih ravneh izraža diferenca, pluralnost. Vendar hkrati, tako kot vsa pesem, govori o podvojitvi, o Dvojem, o nemožnosti Enega. V tem smislu geminaci-

<sup>12</sup> Npr. v versetih 29, 34, 38, 54, 58 in 78.



ja strukturno udejanja dve temeljni spirali pesmi, moško in žensko, ki se oddaljujeta in bližata, zlivata in razhajata. Ponavljanje to Dvoje na videz udejanja v identiteti, saj gre za zaporedne ponovitve – podvojitve besed ali sintagem. Vendar prvi člen, ki je podvojen v drugem, nikoli ni istoveten z drugim. Pomensko-ritmična vrednost drugega člena je vselej drugačnna: ponovitev istega, ki to ni, največkrat stopnjuje patetično lego v krik: *Fatigue! Fatigue!* (v. 7); *Horreur! Horreur!* (v. 25); *Silence! Silence!* (v. 32); *Quand le malheur tire son fil, comme il découde, comme il découde!* (v. 62); *Mais pourquoi? Pourquoi? Vide? Vide, vide, angoisse; angoisse, comme un seul grand mâit sur la mer.* (v. 75)<sup>13</sup> Obenem je to ponavljanje z vidika statusa izrekanja v *La Ralentie*, kot sem ga nakazala zgoraj, mogoče razumeti tudi kot obsesivni poskus širjenja prostora v izjavljanju, trdnejšega sidranja v samem govoru, v tožbi, ki se kaže kot borba proti izhlapenju, izginjanju, ki doleti žensko spiralo pesmi.

Močan, odsekan ritem oblikujejo tudi ritmično-sintaktični paralelizmi, temelječi na preprostih skladenjskih konstrukcijah. Omenili smo že ponavljanje zaimka *on* (82 pojavitev), ki ni specifična *La Ralentie*, temveč gre za paradigmo, ki se pri Michauxu pogosto pojavlja.<sup>14</sup>

Sintaktično-ritmična kontinuiteta se izrisuje na temelju preprostih enostavnih povedi in preko dialektike trdilne in nikalne oblike; torej spet skozi dvojnost. Nikalna konstrukcija *ne ... plus*, »ne več«, je tako po zaimku *on* drugi najpogostejši element skladenjske razsežnosti recitativa. Na tej sintaktično preprosti in pomensko presunljivi dialektiki se gradi temeljni lok izjavljanja. To je osnovni sintaktični vzorec *La Ralentie*, ki se ponavlja v nedogled. Tu je skrita tudi resnica Upočasnjene, njene ubikvitete, na način inkluzivne logike prisotnosti – odsotnosti: je in ni je več; *on est, on n'est plus*. Že v prvem versetu, razdeljenem na dva dela, kar je treba razumeti kot obeležje recitativa na ravni tipografije, se tej dialektiki pridruži še razlika med *on* in *quelqu'un*, ki konfigurirata ženski in moški princip. Ti spirali, ki se nato vijeta skozi pesem, v prvem dvodelnem sklopu delujeta zrcalno.

<sup>13</sup> *Utrujenost! Utrujenost! Povsod mraz!; Groza! Brezpredmetna groza!; Tišina! Tišina!; Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!; Zakaj? Zakaj? Praznina! Praznina, praznina, tesnoba; tesnoba kot en sam jambor na morju.*

<sup>14</sup> Najradikalnejša in po konstrukciji najbližje *La Ralentie* je v tem smislu pesem *Quelqu'un part, quelqu'un* (1998: 550–555), ki spada v sklop Michauxevih besedil, napisanih med letoma 1936 in 1938, torej prav v času nastajanja *La Ralentie*. Tu se v prostem verzu čez šest strani ponavlja konstrukcija *quelqu'un* kot osebni zaimek z glagolom ali v apoziciji.

## Semantična prozodija

Drugi dominantni tok recitativa je zgrajen predvsem na soglasniško-samoglasniških frekvencah. Podobno kot ritmični moduli tudi te tkejo paradigme recitativa tako znotraj mikrosistemov posameznih delov (fragmentov) in širših sklopov kot v makrosistemu pesmi. V semantični prozodiji prevlada konzonantna semantika. Visoka stopnja precizne oblikovanosti konzonantnih matric je še posebej presenetljiva, saj gre za dolgo pesem. Analiza pokaže, da je posamezni fragment, ki postane mikrosistem, vselej v znamenju enega konzonantnega loka ali interakcije dveh, ponekod treh konzonantnih paradigem. Pogosto se vzpostavljajo tudi semantično-prozodični prehodi med posameznimi mikrosistemi (in s tem tudi med diegezami), ki jih narekuje ena od prevladujočih konzonanc tega sklopa. Ponekod so zvočne teme oblikovane v bolj vertikalnem loku, manj na gosto, ponekod pa povsem horizontalno. Pomenjevalna vrednost teh komaj opaznih, a v slušnem spominu zelo prisotnih vertikalnih lokov se pokaže, ko jih soočimo z leksikalno semantiko pesmi.

Kot dominantni paradigmi se jasno vzpostavita zvočno-pomenjevalni temi, ki sta vseskozi v globinski interakciji: prevladujoči zvočnik /r/ in pripornik /s/, ki ga ponekod utrjuje ali obkroža njegova zveneča varianta /z/.

Zvočnik /r/ se pojavi v naslovu kot začetni glas – pomen – telo ter nato v incipitu pesmi, potem pa se samo v prvem versetu pojavi 22-krat. Tukaj stopa v interakcijo in spoj z nosnikoma /ã/ (15 pojavitev) in /ž/ (38 pojavitev). Zaimek *on*, ki se že v prvem versetu pojavi 20-krat, *Ralentie* in *ronfler* ustvarijo temeljno vokalno-pomensko intonacijo. Z *on* se zvočno-pomensko povezujejo še *son*, *ronfler*, *bonte*, *mont*, in pa *Ralentie*, *temps*, *tranquillement*, *tranquillement*, *temps*, *buvant*, *courants*, *vendu*, *tendu*, *attend*.

Med samoglasniki ima ob nosnikih /ž/ in /ã/ na makrosistemski ravni veliko pomenjevalno vrednost /u/, pogosto kot nosilec blagosti. Zvok /u/ se pojavlja tudi v obeh ženskih imenih, *Lorellou* in *Juana*. Močno frekvenco ima /u/ v prvem delu, vse do verseta 11; *pouls*, *sourire*, *roule*, *coud*, *bout*, *touchée*, *écoute*, *Lorellou*, *foule*, *troupeau*, *courage*, *poutre*, *vous*, *mouton*, *douze*, *goût*, *partout*. Specifično vrednost povzdignjene lege izrekanja dobita /o/ in /y/ v verzu *Oui*, *obscur*, *obscur*, *oui inquiétude*. *Sombre semeur*. *Quelle offrande!* (73)<sup>15</sup>

Zvočnik /r/ se kot ena od dominant mikrosistema pojavlja v 21 versetih pesmi: njegova vloga je ustvarjanje razpršene integrativnosti, zlasti integrativnosti ženske spirale, ki jo gradi lik Upočasnjene, to pa docela

<sup>15</sup> *Da, temine, temine, da, vznemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev!*

v znamenju dialektike zlitosti in pretočnosti. V tej mreži – sistemu, kjer stopa v interakcijo z drugimi soglasniki in samoglasniki, zvočnik /r/ vključuje vse vidike množstvenega subjekta pesmi s posebnimi poudarki v posamičnih mikrosistemih.

Če se zdi zvočna tema /r/ inkluzivna in skoraj vseprisotna, je /s/, ki se pojavlja kot zvočna tema v 18 mikrosistemih, bolj izključujoč. Vzpostavlja različne segmente pomenjanja, za jasno pomenjevalno vrednost /s/ (v povezavi z /r/) pa se izkaže vidik prehajanja, pretočnosti, razprševanja (v. 60, 72, 73, 76, 77, 64). Veliko vrednost ima /s/ tedaj, ko se pojavlja hlapenje Upočasnjene (v. 41, 45, 46). Poleg tega /s/ prozodično konfigurira (motivno-tematske) izotopije smrti, podzemlja (v. 57, 58, 60), odhoda, tragične ločitve jaza in drugega (v. 73, 74, 75, 76, 77). V versetu 60 /s/ z zapornikoma /t/ in /d/, zvočnikom /r/ in nosnikom /ã/ vzpostavlja dialektiko trdnosti in razsipanja, pretočnosti, ki je krovna izotopija pesmi:

*Autrefois, quand la Terre était solide, je dansais, j'avais confiance. A présent, comment serait-ce possible? On détache un grain de sable et toute la plage s'effondre, tu sais bien.*<sup>16</sup>

Poleg teh dveh dominant, ki sta v interakciji, ta dva soglasnika v posameznih versetih toka stopata v dinamičen odnos z drugimi konzonancami in samoglasniškimi verigami. Iz njih je mogoče zelo jasno izluščiti prevlado paradigme zvočnikov /l/, /v/, /m/, tudi /j/, največkrat v povezavi z /r/ in pa paradigmo zapornikov /p/ – /b/, /t/ – /d/, /k/ – /g/, delno tudi /f/.

Med versetoma 66 in 67, denimo, kjer gre po vsej verjetnosti za dialog med moškim (ki govori v v. 66) in žensko (ki najbrž govori v v. 67), se tako tudi na prozodični ravni spleta kontrast in dialog med skupinami /r/ + /k/ + /ʒ/ (v. 66) in /r/ + /t/ – /d/ + /l/ + /s/ (v. 67), kjer sta skupni imenovalci /r/ in /t/. Gre za dialektiko jaza in ti-ja:

*Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi.*

*Petit coeur en balustrade, il fallait me retenir plus tôt. Tu m'as perdu ma solitude. Tu m'as arraché le drap. Tu as mis en fleur mes cicatrices.*<sup>17</sup>

Paradigmi /l/ in /d/ ustvarjata pomensko vrednost nežnosti, blagosti v navezavi na Upočasnjeno, *Ralentie*, *Lorellon*, in tedaj sta gledišče in govorec

<sup>16</sup> Nekdaj, ko je bila Zemlja še trdna, sem plesala, polna zaupanja. Sedaj pa, kako bi bilo kaj takega mogoče? Odstraniš peščeno žrno in se zruši vsa obala, saj veš.

<sup>17</sup> Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe. / Srčce na ograji, prej bi me moralo zadržati. Izgubilo si mi samoto. Iztrgalo si mi rjubo. Brazgotine si mi pognalo v cvet.

navadno moška, vendar ne vselej. Denimo: *Hier, tu n'avais qu'à étendre un doigt, Juana; pour nous deux, pour nous deux, tu n'avais qu'à étendre un doigt.*<sup>18</sup> (77) Lok /d/, ki je najgostejši in pomensko morda najmočnejši v versetu *Enfin chez soi, dans le pur, atteinte du dard de la douceur.* (v. 21),<sup>19</sup> ustvarja vrednost na podlagi dominantnega leksema v tej pomensko-zvočni mreži, *douceur*, blagostjo, nežnostjo, predvsem skupaj s samoglasnikom /u/, vendar dobi svoje močno nasprotje v leksemu *découd*, razpara: *Quand le malheur tire son fil, comme il découd, comme il découd!* (v. 62)<sup>20</sup>

Zelo močna je semantika /ʒ/, podkrepljena z /m/ v versetu 29, kjer gre za splet *je – jamais – gémissement – jeune homme*, kjer je skupni imenovalec *je – jaza* in *jeune homme – mladeniča*, *gémissement – ječanje*. Moški v tem versetu odhaja:

*Et je me disais: »Sortirai-je? Sortirai-je? Ou bien ne sortirai-je jamais? Jamais?« Les gémissements sont plus forts loin de la mer, comme quand le jeune homme qu'on aime s'éloigne d'un air pincé.*<sup>21</sup>

*La Ralentie* torej vzpostavlja prozodično-semantične odnose med ključnimi leksemi. Analiza pokaže, da ti odnosi temeljijo predvsem na dinamiki med zvočniki ter zaporniki in priporniki.

V prvem delu se tako vzpostavi paradigma z začetnim zapornikom /p/, ki jo utemeljuje predvsem nikalni prislov *plus: plus, pouls, perdu, partout, princesse, piece, poutre, page, plateau, petite*. Izredno močna konzonanca /p/ se pojavi v drugem delu verseta 41, v dinamiki z /r/: *Mes mains, quelle fumée! Si tu savais... Plus de paquets, plus porter, plus pouvoir. Plus rien, petite. Plus* s 45 pojavitvami pa je glavni element ritmično-sintaktične paradigme celotne pesmi.

Pomensko-zvočno matrico konfigurira tudi zvočnik /j/ v povezavi z /œ/ v versetih 9, 13, 16, 18 s ključnimi besedami *ailleurs, recueille, feuille, ail, travaille, papillons, feuille*. Tu se spletejo ključni pomenski segmenti pesmi: *on a son creux ailleurs, on recueille ses disparus, on est la sœur par l'eau et par la feuille, on n'a plus le regard de son ail, on ne travaille plus, on a signé sa dernière feuille* in *c'est le départ des papillons.*<sup>22</sup> Leksem *feuille* se nato ponovi na pomembnem mestu, v versetu 56. Tudi tu je prisotna dialektika med *tukaj* in *tam*, vendar drugi z vidika gledišča tega verseta, priličenega ženski, ne zmorejo uvida

<sup>18</sup> *Včeraj, le prst bi stegnila, Juana; za naju dva, za naju dva, le prst bi stegnila.*

<sup>19</sup> *Končno pri sebi, v čistosti, zadržeta od kopja nežnosti.*

<sup>20</sup> *Ko nesreča potegne svojo nit, kako razpara, kako razpara!*

<sup>21</sup> *In sem si govorila: »Se bom izkopal? Se bom izkopal? Ali pa se ne bom nikoli izkopal? Nikoli?« Ječanje je glasnejše daleč od morja, kot takrat, ko se ljubljani fant ošabno oddalji.*

<sup>22</sup> *Praznino se ima drugod, zbira se svoje izginule, pridite, pridite, v vodi in v listu sta sestri, nima se več pogleda svojega očesa, ne dela se več, podpisalo se je zadnji list, metulji odbajajo.*

v resnični *tam*. Tudi ko govorijo o bogu, govorijo lahko le skozi optiko tukajšnjosti: *Ils parlent de Dieu, mais c'est avec leurs feuilles*.<sup>23</sup> *Papillons*, metulji, ki odhajajo, potem ko je podpisana zadnja »listina«, *feuille*, in pogled ni več pogled lastnega očesa, *œil*, ali očesa, ki bi sploh komu pripadalo, se tako povežejo z *ailleurs*, drugod. Sestrstvo z ribo belico se v versetu 15 splete preko vode in nekega drugega lista (*On ne trahit plus le sol, on ne trahit plus l'ablette, on est la soeur par l'eau et par la feuille*),<sup>24</sup> verjetno kot segment motiva utopitve in morda izčiščenja. Voda je prav tako eden simbolov pretočnosti ženske – Upočasnjene (*Même l'eau soupire en tombant*, v. 51, *comme l'eau tombe*, v. 77),<sup>25</sup> vendar z raznolikimi predznaki; v motivu utopitve, ki se oblikuje v versetih od 14 do 18 in se ponovi v versetu 52 (*Je balbutie, je lape la vase à présent*),<sup>26</sup> je voda denimo *nevdihljiva*. Opozorimo še na zvočni paralelizem znotraj paradigme /j/: *On recueille ses disparus* (12)<sup>27</sup> in *On ne travaille plus* (16).<sup>28</sup>

Pomensko pomembna, a zvočno manj očitna je glasovno-vizualna vertikala v ključnih besedah versetov od 17 do vključno 22: *papillons, pressée, silence, savoir, os, soi, douceur, déçues, sait, aussi* (metulji, mudi, tišina, vedeti, kost, sebi, blagost, razočarani, ve, tudi).

V prvem delu se konfigurira tudi paradigma začetnega /k/: *quelqu'un, contraint, compagnon, casse, cœur, crépète*, *creux, clef, cou, cure, courbure* (nekdo, sili, lomi, srce, prasketaš, praznina, ključ, vrat, skrb, krivina) večinoma v kombinaciji z /r/. Nasploj je skozi vso teksturo pesmi dvojica /k/ – /g/ predvsem v znamenju moškega principa ali pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdoto, tudi nazorsko in pojmovno (na primer v v. 30: *Il est d'une grande importance qu'une femme se couche tôt pour pleurer, sans quoi elle serait trop accablée*).<sup>29</sup> Vendar se paradigma /k/ skozi princip trdnosti pretvarja v lomljenje – *casse* in izgorevanje (skozi prasketanje – *crépète*) trdnega v votlost, praznino – *creux* in krivljenje – ključ, vrat, krivina: *clef, cou, courbure*. Vse to poteka v znamenju »ljubezni do okroglega« – *par le goût du rond*, zaradi česar ženska prepusti svoje mesto senci (v. 10). Opozorimo še na ključne enozložnice v loku paradigme /k/ v prvem delu: *Cœur, cure, cou, clef* – srce, skrb, vrat, ključ.

Osrednja razpršena semantično-prozodična in močno simbolična matrika pesmi, ki prav tako kot vse druge konfiguracijske ravni subjekta kaže

<sup>23</sup> Govorijo o Bogu, ampak s svojimi listi.

<sup>24</sup> Ne izda se več tal, ne izda se belice, v vodi in v listu sta sestri.

<sup>25</sup> Tudi voda vzdihuje med padanjem.; kot pada voda.

<sup>26</sup> Blebetam, zdajle lokam blato na dnu.

<sup>27</sup> Zbira se svoje izginitule, pridite, pridite.

<sup>28</sup> Ne dela se več.

<sup>29</sup> Izjemno pomembno je, da gre ženska zgodaj spat, da bi jokala, sicer bi bila preveč potrta.

na razpršeno množstvenost in hkratno povezanost, integrativnost pesemskega subjekta, je paradigma, ki jo stkejo kombinacije konzontanov /r/, /l/, /t/, /d/ in /p/ s samoglasnikoma /i/ in /e/. Te ključne besede so zvočno-pomenski odmevi, spleti, objemi, trki z *Ralentie*, Upočasnjeno: *Ralentie*, *Lorellou, fille de l'air* (deklica zraka), *tire-lire* (hranilnik, pogovorno: glava – buča), *tire-d'aile* (bliskovito, kot strela, dobesedno: hitro kot zamah kril), *perte de vue* (v brezkončnost, kakor daleč sega pogled, dobesedno: izguba pogleda), *délire* (blodnja, delirij), *élytres* (krilne pokrovke pri hroščih), *perle* (biser):

*On fait la perle.* (v. 1)

*Les maisons sont des obstacles. Les déménagements sont des obstacles. La fille de l'air est un obstacle.* (v. 34)

*Juana, je ne puis rester, je t'assure. J'ai une jambe de bois dans la tire-lire à cause de toi. J'ai le coeur crayeux, les doigts morts à cause de toi.* (v. 66)

*Oui, obscur, obscur, oui inquiétude. Sombre semeur. Quelle offrande! Les repères s'enfuient à tire d'aile. Les repères s'enfuient à perte de vue, pour le délire, pour le flot.* (v. 73)

[...]sa tête soudain rejetée en arrière, comme un hanneton renversé sur les élytres. (v. 76)<sup>30</sup>

To je glavna paradigma pesemskega subjekta; paradigma pretočnega, prehajajočega ženskega principa z glavnim žariščem v gibljivi Upočasnjeni, v dinamiki upočasnjenosti – hitrosti (*ralentie*, *tire-d'aile*) oddaljevanja, odhajanja, izgube, brezkončnosti (*perte de vue*), norosti (*délire*), nefizičnosti, eteričnosti, sublimnosti (*aile*, *élytres*, *perle*). Nepresežena dialektika principa trdnosti in pretočnosti je vidna tudi tukaj, s prisotnostjo *tire-lire*, hranilnika – posode, kot vidika sedimentacije, trdnosti, in *élytres*, trdih krilnih pokrovk, ki pri hroščih (zlatokrilecu) varujejo krila. *Tire-lire*, hranilniček, ki pogovorno pomeni tudi glavo, in *élytres*, krilne pokrovke, prihajajo v stik tudi prek glave, ki je v pesmi primerjana z zlatokrilecem, prevrnjenim na pokrovke. Pomembna je tudi razporeditev pojavljanja teh zvočno-pomenskih variant osrednje semantično-prozodične matrice; nakopičijo se proti koncu, torej takrat, ko čedalje jasneje vznikata moško gledišče in glas, Upočasnjena pa je vse manj prisotna, že skoraj povsem izginula.

<sup>30</sup> *Biser se gre.; Hiše so ovira. Selinci so ovira. Zračno dekle je ovira!; Juana, ne morem ostati, zagotavljam ti. Leseno nogo imam v glavi zaradi tebe. Kredasto srce imam, mrtve prste zaradi tebe. Da, temine, temine, da vzhnemirjenje. Mračni sejalec! Kakšna daritev! Oporna mesta bliskovito bežijo. Oporna mesta so zbežala v brezdan, za blaznenje, za val; [...] njena glava nenadno plane vznak, kot zlatokrilec prevrnjen na krilne pokrovke.* (Podčrt. V. B. A.)

## Sklep

V *La Ralentie* pomenjanje, ki se oblikuje na ravni recitativa, sovpada s pomenjanjem na drugih pesemskih ravneh. Posamezne izotopije, ki jih imenujem zvočno-pomenjevalne paradigme, matrice ali zvočno-pomenjevalne teme, se namreč izredno pravilno pojavljajo sočasno z drugimi posameznimi izotopijami. Tudi v recitativu kot eni od ravnin pesemskega subjekta se za dominantno paradigmo izkaže dialektika zlitosti in razpršenosti, ki se vpisuje v krovno dialektiko trdnosti in pretočnosti.

Z vidika akcentuacijskega ritma kot gibanja recitativa se v *La Ralentie* vzpostavljajo tri dominantne paradigme subjekta pesmi: ponavljanje kvazi-izosilabičnih ritmičnih modulov, ki delujejo kot verzi znotraj proze; na ravni skladenjskega ponavljanja, kjer prevladuje geminacija; na ravni ritmično-sintaktični paralelizmov. Na ravni semantične prozodije *La Ralentie* vzpostavlja precizne prozodično-semantične odnose, zvočne povezave med ključnimi leksemi. V semantični prozodiji na izjemen način prevlada konzonantna semantika, ki temelji zlasti na dinamiki med zvočniki ter zaporniki in priporniki. Ključne zvočno-pomenske matrice se navezujejo na osrednje tematsko-motivne izotopije, zelo pa je razvidna njihova povezava z dominantno izotopijo dialektike trdnosti in pretočnosti. Zvočna tema /r/ je prevladujoča in je inkluzivna in skoraj vseprisotna, medtem ko je zvočna tema /s/ jasno zvezana s prehajanjem, pretočnostjo, razprševanjem, hlačenjem, smrtjo. Paradigma dvojica /k/ – /g/ se skozi vso pesem pojavlja v znamenju moškega principa ali pa v spletu z leksično ravnino pomenja trdnost, tudi nazorsko in pojmovno. Paradigma, ki jo stekejo kombinacije /r/, /l/, /t/, /d/ in /p/ s samoglasnikoma /i/ in /e/, je glavna razpršena semantično-prozodična in močno simbolična matrica pesmi, ki prav tako kot vse konfiguracijske ravni kaže na razpršeno množstvenost in hkratno povezanost, integrativnost pesemskega subjekta. Med seboj poveže ključne besede, ki so zvočno-pomenski odmevi besede *ralentie*.

## LITERATURA

- Balžalorsky Antić, Varja. »Elementi Benvenistove lingvistike izjavljanja in Meschonnicove poetike diskurza in njihov pomen za rekonceptualizacijo lirskega subjekta«. *Primerjalna književnost* (2013): 253–275.
- Balžalorsky, Varja. *Lirski subjekt*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Benveniste, Émile. *Baudelaire*. Uredila in transkribirala Ch. Laplantine. Limoges: Lambert Lucas, 2011.
- — —. *Problèmes de linguistique générale I*. Pariz: Gallimard, 1972.
- — —. *Problèmes de linguistique générale II*. Pariz: Gallimard, 1974.

- . *Problèmes généraux de linguistique I*. Prev. I. Žagar in B. Nežmah. Ljubljana: Studia humanitatis, 1988.
- Dessons, Gérard. »Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique«. *Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*. Ur. Ch. Laplantine in J.-M. Adam. *Semen. Revue sémiolinguistique des textes et discours* 33 (2012): str. 55–70. Splet. 15. 2. 2016.
- Laplantine, Chloé. »La langue de Baudelaire, une culturologie. «*Les notes manuscrites de Benveniste sur la langue de Baudelaire*. Ur. Ch. Laplantine in J.-M. Adam. *Semen. Revue sémiolinguistique des textes et discours* 33 (2012): 71–90. Splet. 15. 2. 2016.
- . *Émile Benveniste, l'inconscient et le poème*. Limoges: Éditions Lambert Lucas, 2011.
- Meschonnic, Henri. »La force dans le langage«. *La force du langage. Rythme, Discours, Traduction. Autour de l'oeuvre d'Henri Meschonnic*. Ur. J. L. Chiss in G. Dessons. Pariz: Honoré Champion, 2000.
- . »Le sujet comme récitatif et le continu du langage«. *Le Sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. 13–17.
- . »Seul comme Benveniste ou comment la critique manque de style«. *Langages* 29.118 (1995): 31–55.
- . *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.
- . *États de la poésie*. Pariz: PUF, 1985.
- . *La rime et la vie*. Pariz: Gallimard, 2006 (1989). Folio Essais
- . *Le Signe et le poème*. Pariz: Gallimard, 1975.
- . *Politique du rythme: politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.
- . *Pour la poésie III. Une parole écriture*. Pariz: Gallimard, 1973.
- Michaux, Henri. *Oeuvres complètes I*. Ur. R. Bellour z Y. Tran. Pariz: Gallimard, 1998.
- Novak, Boris A. *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut filozofske fakultete, 2005.

## How Does the Poem Signify: Benveniste, Meschonnic, Michaux

poetry / poetic discourse / significance / iconicity / rhythm / semantic prosody / poetic subject / Benveniste, Émile / Meschonnic, Henri / French poetry / Michaux, Henri

Émile Benveniste's linguistics of discourse and Henri Meschonnic's poetics of discourse both represent a critical alternative to the conception of the linguistic sign, such as the structuralists attributed to Saussure, and to the entire conceptual field that has derived from this understanding. It is well known that Benveniste grounded his theory of enunciation on the basis of the difference between the semantic and semiotic order. The fact that he was working on a theory of poetic language is less well known because his handwritten notes on this subject were published only in 2011. I briefly introduce some of his conceptual outlines connected to the "poetical practices of sign" that appear in his manuscript on Baudelaire. Their common denominator is the insight that the concept of the linguistic



sign, as established by linguistics, does not suffice for research on poetic language. After this, I briefly address some of the key concepts of Henri Meschonnic's poetics of discourse: generalized *signifiance*, a new understanding of rhythm, serial semantics, and recitative—which all deconstruct the linguistic sign. In the second part, I show the applied usefulness of these concepts by presenting the results of my close reading and analysis of Henri Michaux's poem "La Ralentie" (Woman in Slow Motion).



# Zoper »naravni« red sveta

Jelka Kernev Štrajn

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

*Članek se v luči pozne filozofije Gillesa Deleuza in Félixu Guattarija, zlasti njunih pojmov, kot so znak, reprezentacija, postajati, žival, srečanje, naključje in še nekaterih drugih, osredinja na sodobni poljski roman Pelji svoj plug čez kosti mrtvih. Zanima ga zlasti v romanu dobro opazna tematizacija ne-antropocentrične naravnosti, ki se kaže v protagonistkinem razmerju do naravnega okolja in živali. Na tem utemeljuje svojo tezo, da je umetnost Williama Blakea poglavitna intertekstualna prvina tega romana. Izpelje jo tako, da opozori na presenetljive skupne točke in presečišča med Blakovim svetovnim in umetniškim nazorom ter deleuzovsko-guattarijevskim filozofskim mišljenjem in pokaže, kako je oboje tematizirano v romanu..*

Ključne besede: filozofija jezika / znak / reprezentacija / Deleuze, Gilles / Guattari, Félix / poljska književnost / Tokarczuk, Olga / angleška poezija / Blake, William / človek in žival / neantropocentričnost

Ob nešteti opredelitvah znaka, ki jih poznamo iz zgodovine različnih ved, predvsem iz lingvistike in filozofije, se zdi, da se je treba še zmeraj intenzivno posvečati njegovi problematiki. Zakaj? Odgovor najdemo pri Proustu, kjer izvemo, da obstaja nekaj, kar je pomembnejše od samega mišljenja. To je tisto, kar nas sili misliti. In to je prav znak (prim. Deleuze, *Proust* 24).

Vsakdo, ki je kdaj bral Prousta, je opazil, da v njegovem svetu mrgoli vsakovrstnih znakov in da jih pripovedovalec nemalokrat tudi izrecno omenja. Toda Gilles Deleuze je Prousta prebral dosledno s semiotičnega zornega kota. S tem ni mišljena samo tista smer semiotike, ki se je porajala skupaj s strukturalno lingvistiko, pač pa semiotika kot veda o znakih v najširšem smislu. Tej je Deleuze, najprej sam in potem še skupaj s Félixom Guattarijem, odprl povsem nove možnosti, nekatere med njimi že dolgo latentno navzoče v zgodovini obravnave znaka.

To je storil najprej v delu *Proust in znaki* (*Proust et les signes*, 1964), nato v *Razliki in ponavljanju* (*Différence et répétition*, 1968), v knjigi, posvečeni slikarju Francisu Baconu, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981) (Francis Bacon. Logika čutenja), v literarnih esejih *Kritika in klinika* (*Critique et clinique*, 1993), skupaj z Guattarijem pa predvsem v delih *Mille plateaux* (1980) (Tisoč platojev), *Kafka* (1975) in *Kaj je filozofija* (*Qu'est ce que la philosophie*, 1991).

V delu, posvečenem Proustovemu romanu, je odločilna vloga pripisana srečanju, in sicer srečanju kot dogodku, izzivu za učenje in konceptu. Srečanje kot dogodek se nanaša predvsem na Deleuzovo srečanje s Proustovo mojstrovino, srečanje Deleuza z Guattarijem, njuno skupno srečanje z delom v Estoniji rojenega nemškega biologa Jakoba von Uexküllu in s slikarstvom angleškega umetnika Francisa Bacona (seveda ob tem ne kaže spregledati še vrste drugih pisateljev, filozofov in umetnikov, kot so Nietzsche, Leibniz, Spinoza, Artaud, Kafka, Melville, Lawrence itn.). Toda ne glede na to, s kom ali s čim se srečamo, je vsako srečanje, kot poudarja Deleuze, usodno srečanje z znaki: »Biti občutljiv za znake, razumeti svet kot stvar, ki jo je treba dešifrirati, je brez dvoma dar. Vendar bi se lahko zgodilo, da bi ta dar ostal skrit v naši notranjosti, če ne bi opravili potrebnih srečanj: ta srečanja pa bi ostala brez učinka, če ne bi uspeli premagati nekaterih *privzetih idej*.« (Deleuze, *Proust* 34–35)<sup>1</sup>

S tem je srečanje že opredeljeno kot koncept in umeščeno v kontekst problematike privzetih idej. In četudi ne bi razmišljali strogo po Deleuzu, bi se lahko strinjali, da je srečanje vselej posledica naključja in nujnosti, zato ni naključje, da sta naključje srečanj in pritisk nujnosti temeljni temi tudi pri Proustu: »Prav znak je tisti, ki je predmet nekega srečanja, on je tisti, ki nad nami izvaja to nasilje. Naključje srečanja je tisto, ki zagotavlja nujnost tistega, kar je mišljeno.« (*Proust* 25) Iz srečanja se porajata tudi želja in veselje do odkrivanja in učenja, ki po Deleuzu in Proustu zadeva predvsem znake. Znaki so torej predmet učenja, učiti se pa pomeni najprej motriti neko materijo, neki predmet, neko bitje, kakor da oddaja znake, ki jih je treba dešifrirati. Vse, kar nas nekaj nauči, torej oddaja znake. Zato se Deleuzu Proustovo *Iskanje izgubljenega časa* utemeljeno kaže kot raziskovanje različnih svetov znakov.

Glede na vse to moram nujno omeniti, preden se posvetimo pojasnjevanju konceptov, še svoje lastno srečanje z enim izmed svetov literarnih znakov, na katerega sem po naključju naletela v romanu sodobne poljske pisateljice Olge Tokarczuk, *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* (*Prowadź swój plug przez kości umarłych*, 2009, slov. prev. 2014).<sup>2</sup> Roman namreč tematizira nekatere deleuzovske in guattarijevske koncepte, a ne le koncepte, tudi njuno osnovno naravnost do sveta, katere poglavitna značilnost je nenehno spodbijanje privzetih idej. Poleg tega roman ubeseduje tudi spoznanja nekaterih ekoloških usmeritev in sodobnih *animal studies* (Mathew Calarco, Carry Wolf, Donna Harraway in drugi). Branje romana skozi pretežno deleuzovsko in guattarijevsko optiko se zdi ustrezno zato, ker sta prav

<sup>1</sup> Poudarila JKŠ.

<sup>2</sup> Nujnost tega naključja je očitno hotela, da me je prevajalka Jana Unuk opozorila na to knjigo in mi jo poleg tega še podarila. Za to se ji moram na tem mestu še enkrat zahvaliti.

Deleuze in Guattari v svojih tekstih teoretsko najprepričljivejše izvedla obrat od antropološkega k etnološkemu<sup>3</sup> pogledu na svet in nam s tem dala ključ za razpoznavanje »manjšinske književnosti« (*Kafka* 24–27), tj. knjig, napisanih za občinstvo, ki še pride, ali za manjšinsko občinstvo. Za manjšinsko književnost je namreč značilno, da literarno delo ne reproducira pravil, ampak jih konstituira. Gre torej za tisto za poststrukturalizem značilno razumevanje žanra, ki ga je utemeljil že Walter Benjamin s kontekstualistično naravnanim recepcijskim stališčem v svoji razpravi o nemški baročni žalogrni.<sup>4</sup> Kljub temu pojma ne kaže povezovati s kakršnokoli obliko t. i. elitne književnosti, torej z deli, ki gradijo predvsem na zapletenosti svoje poetike. Manjšinska književnost spodbija in subvertira razne samoumevnosti, privzete ideje in utečena pojmovanja.<sup>5</sup>

Toda za kakšno knjigo pravzaprav gre? *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* je svojevrstna mojstrovina, žanrski hibrid, družbenokritična satira in hkrati »moralni in metafizični triler«, kot ga je poimenovala sama avtorica. Naslov je rahlo modificirana vrstica: »Pelji svoj plug in svoj voz čez kosti mrtvih.« (angl. »Drive your cart and your plow over the bones of dead.«), vzeta iz Blakovih *Proverbs of Hell* (Pregovori pekla), ki so del večje pesnitve z naslovom *The Marriage of Heaven and Hell* (Poroka nebes in pekla) (1790). Tudi sicer v romanu nenehno srečujemo aluzije na tega pesnika. Knjiga sestoji iz sedemnajstih poglavij in vsako uvaja moto iz Blakovih *Pregovorov*, od katerih se večina nanaša na živali.<sup>6</sup> Poleg tega je zanimivo tudi to, da je knjiga, čeprav triler, ilustrirana – dejstvo, na podlagi katerega je mogoče sklepati o vplivu Blakove »sestavljene«<sup>7</sup> umetnosti.

Pripovedno dogajanje je postavljeno v poljsko višavje Sudetov v bližini Klodske kotline in češke meje. Sem se je iz mesta Vroclav preselila v svojo počitniško hišo protagonistka romana in prvoosebna pripovedovalka; gradbena inženirka, ki je zaradi svojih nenavadnih alergij predčasno upo-

<sup>3</sup> Lahko bi rekli tudi od antropocentričnega k ne-antropocentričnemu pogledu na svet.

<sup>4</sup> Več o tem glej: Benjamin 1991, Vaupotič 2010, Kernev-Štrajn 2009. Vprašanje, ki se tu postavlja, je enako kot pri Deleuzovi obravnavi Prousta – ali gre za kakršenkoli Benjaminov vpliv ali ne.

<sup>5</sup> Med drugim gre tudi za subvertiranje tradicionalnih drevesnih shem: družinskega drevesa, bibličnega drevesa spoznanja, darwinovskega drevesa življenja in celo drevesa generativno-pretvorbene slovnice Chomskega. (Heymans 2011).

<sup>6</sup> Na primer: Konj, ki z bičem jih dobi, / kliče nebo, terja človeško kri. (90) Če ima škrajnec ranjeno perut, / Nad oblaki nehal peti bo kerub. Vešči metulju pusti življenje. / Sicer boš obsojen na večno trpljenje. (134). Kdor majskemu hrošču zlo stori, / v brezmejnih Noči se zgubi (173). Blejanje, Tuljenje, Mukanje in Lajež psov so valovi, / ki butajo do Nebeških pragov (201).

<sup>7</sup> Tako je Blakovo umetnost, ki združuje besedilo in podobo, poimenoval Mitchell v svoji monografiji *Blake's Composite Art* (1978).

kojena, vendar honorarno poučuje angleščino v vaški šoli in za majhno plačilo oskrbuje nekaj sosednjih počitniških hišic, katerih lastniki čez leto živijo v mestu. Poleg tega se za lastno zabavo strastno posveča astrologiji, nenehno ima pri sebi *Efemeride*, s pomočjo katerih na podlagi rojstnih datumov izračunava vplive planetarnih konstelacij na usode posameznikov. Goji pa še dve strasti, ki se na videz morda izključujeta, naš namen pa je pokazati, da sta dejansko komplementarni, da bolj ne bi mogli biti. To sta brezpogojna ljubezen do živali in živo zanimanje za angleškega pesnika Williama Blaka, ki ga skupaj s svojim bivšim učencem, Denisom, še bolj navdušenim občudovalcem Blaka, prevaja v poljščino. Tu imamo torej vse,<sup>8</sup> kar po Deleuzu in Guattariju potrebujemo za umetnost: dejansko hišo, različne držje, barve, pesmi in celo dvanajst astroloških hiš. Ključni moment v romanu nastopi, ko »se vse to odpre in požene po norem vektorju, kot po čarovniški metli, po vesoljni črti ali črti deteritorializacije« (*Kaj je* 192), ko se začnejo na višavju vrstiti nepojasnjeni umori. Žrtve so izključno odrasli moški srednjih let, družbeno zelo uspešni, drugače pa v vseh pogledih izrazito negativne osebe; in vsi so člani lokalne lovske bratovščine, skupaj z vaškim župnikom, ki je tudi lovski kurat. Janina Dušejko, tako je protagonistki ime, je s to družino v nenehnem sporu, kar pomeni, da je v sporu tudi z lokalnimi oblastmi, saj gre, kot je videti, za vseskozi skorumpirano družbeno strukturo. Najprej poskuša divje živali iz bližnjih gozdov zaščititi po legalni poti, torej s pisanjem pritožb in s sklicevanjem na zakone, ko pa ugotovi, da je vse zaman, se prepusti nujnosti naključij, ki so za tiste, ki doživijo z njo bližnje srečanje, usodna. V danih razmerah, ki jih na tem mestu ni mogoče podrobneje opisati, gospa Dušejko,<sup>9</sup> sicer vsestransko kultivirana in očarljiva gospa, postane morilka. Vendar umore, ki jih potem na neki način potlači v nezavedno – ali, če se izrazim deleuzovsko, dela vtis, kakor da funkcionira kot »telo brez organov«<sup>10</sup> – izpelje tako, da je videti, kakor da se živali same maščujejo svojim krvnikom. Na krajih zločina pušča ustrezne znake, na primer odtise srninih parkljev. Do njih ji ni težko priti, saj so po bližnjem gozdu vsepo-

<sup>8</sup> Več o Deleuzovem in Guattarijevem pojmovanju umetnosti bo povedano v nadaljevanju.

<sup>9</sup> Tako jo imenujem, ker je v romanu izrecno rečeno, da ne mara svojega imena, Janina, in se vselej podpisuje samo Dušejko; tudi druge ljudi, s katerimi pride v stik, poimenuje po svoje (Veliko stopalo, Spak, Črni plašč in podobno); to je poseben problem, ki ga tu ne bom načenjala, ker bi zahteval posebno obravnavo.

<sup>10</sup> Tako kot pajek, ki »ne vidi ničesar, ne opazi ničesar, se ne spomni ničesar. Le na enem koncu svoje mreže sprejme najmanjšo vibracijo, ki seže do njegovega telesa kot intenziven val, in ga napne na potrebnem kraju. Brez oči, brez nosu, brez ust, predre ga najmanjši znak, ki prečka njegovo telo kot nek val in povzroči, da se vrže na svojo žrtev.« (*Proust* 177)

vsod nastavljenе pasti in potemtakem tudi mrtva in razpadajoča živalska trupla. Ker predstavniki lokalne oblasti in policije niso samo skorumpirani, ampak tudi neumni in neizobraženi, ob teh zločinih dolgo časa tavajo v temi. Gospa Dušejko sredi nekega zaslišanja, ki ga vodita diletantska policijska uradnika, izreče misel, v kateri zlahka prepoznamo neposreden vpliv Blakovega svetovnega nazora: »Vse je povezano z vsem, in vsi tičimo v mreži različnih korespondenc. O tem bi vas morali učiti v policijskih šolah. To je poštena, stara tradicija. Od Swedenborga. 'Od koga?' sta vprašala v en glas. Swedenborg, Šved. Videla sem, da je eden od njiju zapisal ta priimek.« (193)

Šele proti koncu romana, ko gospa Dušejko v cerkvi javno ozmerja župnika in potem podtakne ogenj v župnišču, se preiskovalcem zasvita, da bi ona utegnila zagrešiti nepojasnjene umore lokalnih veljakov. Starejša ženska je namreč, kot sama zatrjuje, v svoji neopaznosti idealna za morilko; ljudje jo vidijo, a gledajo skozi in nemudoma pozabijo, koga so videli, ona pa postaja tako rekoč čedalje bolj nezaznavna.<sup>11</sup> Prav zaradi te lastnosti (imperceptibilnosti), ki ji botrujejo izjemna občutljivost, bistrost in srčnost, uspešno pobegne čez mejo na Češko. S seboj vzame svoj računalnik, *Efemeride* in knjigo Blakovih pisem. Češka se namreč v romanu pojavlja kot prispodoba obljubljenе dežele, neke vrste u-topos, kjer Denis nabavlja stare izdaje Blakovih del. Tam se gospa Dušejko za zmeraj reši zasledovalcev. Njeno novo domovanje postane entomološka postaja sredi divjine.

Že na podlagi te kratke vsebine je moč sklepati, da je protagonistka, sodeč po njenih spoznanjih, besedah in dejanjih, usmerjena v razbiranje znakov, da je v okolju, sredi katerega živi, vselej »na preži« (fr. aux auguettes), tj. v stanju posebne pozornosti, ki jo lahko označimo kot neke vrste živalsko navzočnost v svetu. Najpomembnejše pa je, da tega sveta ne gleda kot nečesa, česar se je treba polastiti in izrabiti. Mogoče je celo reči, da so njene občasne alergije svojevrsten odziv na izrazito pollaščevalski odnos do okolja, ki ga opaža v svoji bližini. Gospa Dušejko je kot strastna astrologinja in hkrati varuhinja živali, gozda in hiš naravnana navznoter, tj. v hišo in gozd, ki sta po Deleuzu in Guattariju ekvivalent doma, nič manj pa tudi navzven v kozmos, saj redno opazuje premikanje zvezd. Skozi to dvojno optiko uzira naravo kot umetnost. Umetnost – v deleuzovskem

<sup>11</sup> Teza o neopaznosti oziroma nezaznavnosti sleherne ženske, ki pride v leta, ko več ne premore značilnih atributov ženske mladostne spolne privlačnosti, se pojavlja tudi v nekaterih drugih delih Olge Tokarczuk (*Dnevna biša, nočna biša, Beguni*). Možno jo je interpretirati tako profeministično kot tudi antifeministično. V pričujočem kontekstu je zanimiva, ker nas nehote napoti na tri deleuzovsko-guattarijevske pojme: postajti-ženska, postajati-nezaznavna in cona nedoločljivosti.

in guattarijevskem smislu – nastane, ko se zgodi prehod od endoobčutja k eksoobčutju, kar je treba razumeti skozi optiko vsaj treh konceptov, in sicer teritorializacije, deteritorializacije in reteritorializacije. O teritorializaciji govorimo vselej, ko je določena vsebina pripisana določeni obliki in določenemu namenu (*Le Vocabulaire* 84). Značilen primer je gradnja hiše, a nič manj tudi ptičje spletnje gnezda ali pajkovo tkanje mreže. Deteritorializacija je gibanje, ki pomeni zapuščanje določenega teritorija, kar je proces, v katerem se entitete gradijo in razgrajujejo, vsebina pa se reši oblike, funkcije in pomena in postane fluidna (87); reteritorializacija pa je gibanje, ki rezultira v vnovičnem vzpostavljanju teritorija na nečem drugem, kar ni iste narave kot prvotni teritorij, pač pa za diferenciranje odnosov znotraj gibanja deteritorializacije (88-89). Narava namreč, kakor zatrjuje ta filozofa, »na vse načine spaja dva živa elementa: Hišo in Vesolje, *Heimlich* in *Unheimlich*, teritorij in deteritorializacijo, končne melodične kompozicije in veliki plan neskončne kompozicije, veliko in malo popevko« (*Kaj je* 193).<sup>12</sup> Toda za takšno dojetje okolja je po njunem mnenju potrebna posebna nadarjenost, ki omogoča občutljivost za tisto razsežnost znaka, ki je bolj kot razumu dostopna percepciji. Zato je v tem kontekstu razlikovanje med razumom oziroma inteligenco in percepcijo bistvenega pomena. Percepcija pomeni dojetje čutnega objekta, z razumom pa dojemamo objektivne pomene:

*Inteligenca ima okus objektivnosti, kot ima percepcija okus objekta.* Inteligenca sanja o objektivnih vsebinah, objektivnih eksplicitnih pomenih [...] Inteligenca je torej objektivistična enako kot percepcija. Hkrati pa si percepcija [zادا] za nalogo, da dojamе čutni objekt, in inteligenca, da pojmuje objektivne pomene. Kajti percepcija verjame, da mora biti realnost *videna, opazovana*, inteligenca pa verjame, da mora biti resnica *izgovorjena, ubesedena*. (Deleuze, *Proust* 37)

Na razlikovanje med razumom in percepcijo Deleuze navezuje tudi razliko med hotenim spominom, ki se veže na predmete, in nehotnim spominom, ki se veže na znake. Razum je torej na delu, ko gre za potrošniški in polaščevalski odnos do okolja. Percepcija pa učinkuje v nasprotni smeri. Če pojma premotrimo skozi deleuzovsko razlikovanje med znakom in reprezentacijo, lahko sklepamo, da se reprezentacija navezuje na razum, znak pa na percepcijo. Njunjo polje je sicer skupno, toda pri reprezentaciji gre za eksplikacijo pomenov, pri znaku pa za implikacijo in eksplikacijo: »Umetniško delo je vredno več od filozofskega dela, kajti tisto, kar je ovito v znak, je vredno več od vseh eksplicitnih pomenov.« (*Proust* 38)

<sup>12</sup> Popevka je v tem primeru prevod francoskega izraza *ritournelle*, ki je značilen Deleuzov in Guattarijev pojem. Možen prevedek bi bil tudi »pripev«.



V tem smislu je mogoče razumeti na eni strani dejstvo, da protagonistka romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* s serijo umorov prestopi civilizacijski rob, in na drugi strani številne Blakove pregovore, katerih osrednje sporočilo govori v prid percepciji in opozarja na mejo človekovega razumskega dojetanja in na vprašljivost racionalnega razlaganja pojavov: »Ta, ki vidi neskončnost v vsaki stvari, vidi Boga. Ta, ki vidi le razlago stvari, vidi le samega sebe.« (Blake, *Poroka* 40) Gledati z razumom torej, če se izrazim v deleuzovskem duhu, pomeni videti zgolj podobnosti in spregledati razlike. Kajti pri znaku ne gre samo za razmerja med gledišči, gre tudi za čutni vtis in afekt, ki šele omogočita vznik novega gledišča. Vendar v umu, ki vidi podobnosti, ne zaznava pa razlik, ni prostora za znake, ker ni prostora za vznik različnosti. Zato se takšen um oprijemlje samoumevnosti in sprejetih idej. Nazoren primer je odlomek romana, ki opisuje srečanje med protagonistko in znanstvenikom, entomologom, ko ji ta odkrije domovanje neštetihih ličink pod smrekovim lubjem. Osupla nad tolikšno raznolikostjo ga v duhu zdravega razuma vpraša, katere od vrst so koristne, na kar ji entomolog zgrožen odvrne: »S stališča narave ni koristnih in nekoristnih bitij. To je samo nespametno razlikovanje, ki ga uporabljajo ljudje.« (143) Odlomek je zgovornejši, kot se zdi na prvi pogled, a ne le zato, ker ima pomembno vlogo v razvoju romanesknega dogajanja, temveč zato ker neposredno pokaže na pomen učenja in učinek, ki ga ima to srečanje z znaki na proces transformacije protagonistke. Zato je treba opisani prizor razumeti kot fazo v procesu njenega učenja ali, kar je po Deleuzu isto, v procesu razbiranja znakov kot oddaljevanju od razumskega sklepanja in postopnem izostrovanju zaznavanja, do vznika novih gledišč, kar pri njej sčasoma privede do spoznanj, kot je na primer tole: »Zimska jutra so narejena iz jekla, imajo kovinski okus in ostre robove. V sredo ob sedmih zjutraj, januarja, se vidi, da svet ni bil ustvarjen za Človeka, sploh pa ne za njegovo udobje in užitek.« (107)

Tej izjavi, ki je neposredna kritika antropocentrizma, bi zagotovo pri-trdil tudi Blake,<sup>13</sup> ki je v svojih besedilih in podobah vzpostavil presenetljivo moderno, ekološko, če ne celo deleuzovsko razmerje do narave, žive in mrtve, ali, natančneje, do organizmov in neorganskega življenja onkraj organizmov. Njegova sestavljena umetnost skoraj dosledno ubeseduje in hkrati upodablja najraznovrstnejše metamorfoze, tj. bitja v preobražanju iz ene žive (a tudi nežive) oblike v drugo. S tem ustvarja cono nerazločljivosti oziroma nedoločljivosti in obenem tematizira neke vrste ne-razmerje, tj. natanko tisto, kar Deleuze in Guattari, sklicujoč se na termin Jakoba

<sup>13</sup> Ob tem je treba povedati, da, kolikor je bilo mogoče preveriti, Deleuze in Guattari nikjer izrecno ne govorita o Blaku.

von Uexküll, imenujeta protinaravna poroka (fr. *noces contre nature*).<sup>14</sup> Ali drugače, nevzporedni razvoj dveh entitet. Ta na diskurzivni ravni določa strukturo romana Olge Tokarczuk, kjer v oči pade predvsem vpeljava Blakove poezije in njegovih pogledov na svet v razvoj fabule psihološkega trilerja. Očitno je, da Blake ni samo osnovna intertekstualna prvina romana, ki med drugim funkcionira tudi tako, da v knjigo-korenino vnaša micelijske prvine, ampak je tudi idejno ozadje, iz katerega črpa pisateljica. A zakaj ravno Blake?

Da bi to pojasnili, moramo Blakovo pozicijo najprej osvetliti v kontekstu njegovega časa. Blakov pogled na jezik in umetnost, utemeljen v njegovem svetovnem nazoru in političnem prepričanju, nekoliko odstopa od njegovih mlajših sodobnikov, angleških romantikov. Bistvenega pomena je njegov odnos do francoske revolucije, s katero je Blake vseskozi simpatiziral, tudi potem ko so se drugi angleški romantiki (na primer Wordsworth) razočarani odvrnili od nje. Prijateljval je z Mary Wollstonecraft, Williamom Goldwinom in Tomom Painom. Najzanimivejše pri tem je, da je bil obenem zelo kritičen do francoskega razsvetljskega racionalizma; v tem se nakazuje določen paradoks, ki ga še poudarja dejstvo, da je bil obenem tudi dedič krščanske tradicije, predvsem Milтона in krščanskega mističnega izročila, Böhmeja in zlasti Swedenborga (prav tistega mistika torej, na katerega se sklicuje protagonistka v romanu *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*).<sup>15</sup> Blakovo pozicijo v kontekstu zgodnje angleške romantike odlikuje samosvojost, ki se odraža tudi v pojmovanju pesniškega znaka in drugačni poetiki, posebej osredinjeni na črko in povezujoči besedo s podobo. Njegove črke in podobe so vidni jezik, specifična pisava, kjer črke in besede niso več transparentne, niso več zgolj sredstvo sporočanja, ampak predvsem cilj. W. J. T. Mitchell je v svoji knjigi, v celoti posvečeni Blakovi umetnosti, prepričljivo pokazal, da njegov »slog na najgloblji ravni sestavljajo štiri abstraktne oblike znakov (spirala, krog, krivulja v obliki črke S in obrnjeni U), ustrezajoče **strukt**uram, ki jih Blake povezuje z organi naših čutil (ušesom, očesom, jezikom, nosom)« (*Blake's* 58–69). To pomeni, da Blakova umetnost pisave ni samo vidni jezik, pač pa skuša postati neke vrste »sinestetični spektakel«, ki naj bi bralstvo prek vseh čutov preobrazil v revolucionarno občinstvo, zmožno zavračanja privzetih idej in lastnega pogleda na svet (*Slikovna* 174–175). Prav s tem stališčem so povezane tudi dileme na ravni tropološke problematike Blakove poezije. Upoštevati je treba, da je Blakov čas tudi

<sup>14</sup> In katera poroka je lahko bolj protinaravna oziroma nenaravna kot poroka nebes in pekla?

<sup>15</sup> Med nekaterimi raziskovalci Blaka obstaja domneva, da je Blake bolj kakor Swedenborgove mistične spise cenil njegovo delo o biologiji (prim. Peat 2016).

čas, ko se je v estetiki uveljavil koncept sublimnosti, ki je prispeval k temu, da je zvočnost besede dobila prednost pred njenim vizualnim zapisom, kar je poezijo vnovič intenzivno povežalo z glasbo. Angleški romantiki so bili vsi zoper razumsko predstavljanje in s tem seveda zelo blizu Blaku, a so hkrati vse stavili na domišljijo kot predstavno moč zavesti. Menili so, da je glasba dosti bliže neotipljivemu in težko zamisljivemu delovanju domišljije kot slikarstvo (prav tam 139–143). Teoretski začetnik tega je Edmund Burke, ki je na podlagi Kantovega koncepta sublimnosti razvil romantično teorijo sublimnosti, v luči katere se razločno kaže težnja k fonocentizmu, težnja, ki jo je najbolj »slikovito« izrazil Wordsworth, ko je v *Preludiju* (1850) zapisal, da je knjiga pesmi »uboga zemeljska krsta nesmrtnega verza«, medtem ko je resnično modrost moč najti samo v »naravnem nauku ustnega izročila« (nav. po Mitchell, *Slikovna* 142–143). V skladu s to naravnostjo so se pojavile teorije literarnega jezika, usmerjene izrazito v razmislek o fenomenu nevidnosti in neupodobljivosti, utemeljenem na prepričanju, da najgloblje resnice nimajo podobe, jezik pa je najboljši medij za evokacijo nevidnega bistva, ki ga ni mogoče upodobiti. Ob tem se samodejno postavlja vprašanje, ali je mogoče govoriti o obuditvi ikonoklastične tradicije v zgodnji romantiki. Prav gotovo, a gre za precej drugačno obuditev od tiste, ki jo lahko opazujemo pri avantgardah dvajsetega stoletja.

Blake je bil pesnik, slikar, grafik in kaligraf. Vendar njegov vidni jezik ni nikakršno dekorativno poigravanje, pač pa vzpostavljanje pomenskega odnosa – tudi v obliki prerokb – s svetom, ki ga obdaja, a ne le s svetom, pisava je vez z Bogom; bila naj bi od Boga, črke pa naj bi Božji glas in sporočilo transformirale v vidni jezik grafičnih in tipografskih znakov. Toda ob tem se je Blake dobro zavedal – tu se spet pokaže paradoksnost njegovega mišljenja –, kot opozarjajo raziskovalci Blakove pisave, da je bila poleg Boga na delu človeška domišljija in da so črke pravzaprav človeški izum (Mitchell, *Slikovna* 152). Sklepati je torej mogoče, da je Blakova poetika, ki je gradila na več kot enem paradoksu,<sup>16</sup> presegla romantični razkol med govorom in pisavo, še preden se je ta zares razmahnil, in hkrati prizadevno odpravljala nasprotja med slikovno in jezikovno rabo grafičnih figur. Zato je smiselno pritrditi Mitchellu, ki ugotavlja, da je Blakov koncept pisanja utopičen (*Slikovna* 154), in obenem opozoriti, da je v nekem smislu primerljiv tako s temeljno naravnostjo do sveta, kakršno zastopa protagonistka romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*, kakor tudi z Deleuzovim in Guattarijevim konceptom u-toposa in, kot bomo videli, tudi z njunima konceptoma postajati in manjšinska književnost.

<sup>16</sup> Njen osrednji paradoks je opaziti v prizadevanju po popolni sinestetični umetnini.

U-topos je namreč kraj, ki ga ni, in obenem kraj, ki bi utegnil nastati, je torej nekaj, kar vselej odstopa od sedanjosti in se navezuje na preteklost ali prihodnost. Zato tematizacija utopije ponavadi pomeni kritiko zdajšnjega stanja stvari, torej sveta, v kakršnem živimo. Ali, če povemo z Deleuzom in Guattarijem: »Z utopijo postane filozofija politična in najboljše izrazi kritiko svojega lastnega časa.« (*Kaj je* 99) Nekaj podobnega in še več je mogoče reči tudi za književnost, zlasti če pristanemo na Deleuzovo tezo, da naloga pisatelja ni ubesedovanje osebnih spominov ali doživetij in govoriti za sodobnike, pač pa pisati za ljudi, ki jih še ni. Ali pa so že, vendar vselej v manjšini, nikoli dokončno formirani, vselej spremenljivi (*Kritika* 13–15). Z moderne semiotične perspektive je Blakovo utopičnost mogoče uzreti kot neke vrste univerzalno semiozo, ob kateri pa, kljub moderni perspektivi, ne smemo pozabiti na srednjeveški pantektualizem oz. univerzalno besedilo in njegovo delitev na Knjigo narave in Knjigo svetega pisma. To pojmovanje je namreč implicitno navzoče v Blakovi sestavljeni umetnosti. Da bi to lažje doumeli, Mitchell vpelje razločevanje med zvitkom in knjigo. Zvitek predstavlja pisanje kot prerokbo, kot »obliko preobrazbe in dialektike«. Knjiga pa »predstavlja pisanje kot zakon« in tudi kot reprodukcijo (156–157). V vmesnem prostoru med obema se dogaja Blakova umetnost, ki se kaže tudi v pesnikovem poskusu presejanja opozicijskih dvojnosti, ki jih utelešata na eni strani knjiga (človeška učenost), na drugi strani zvitek (preroškost in poezija): primer je ilustracija pesnitve *Poroka nebes in pekla*. Blakov cilj je, kot lucidno opaža Mitchell, besedilo, ki bi združilo zahteve zvitka in knjige – primer so ilustracije *Jobove knjige* (*Slikovna* 159). Toda ta razlika ni edina opozicija, ki jo Blake skuša preseči.

S perspektive našega branja romana Olge Tokarczuk je zanimiv predvsem status živali v Blakovi poeziji in pesnikova tematizacija razmerja med človekom in živaljo. Nazoren primer sta pesmi *Little girl lost* (Izgubljena deklica) in *Little girl found* (Najdena deklica),<sup>17</sup> a tudi druge pesmi, kot so *The Fly* (Muha), *Sick Rose and the worm* (Bolna vrtnica in črv), *The Tiger* (Tiger) in že omenjeni *Pregovori*. Prvo, kar pri tem pade v oči, je dejstvo, da se Blakovi »živalski« pregovori pojavljajo kot moto na začetku vsakega poglavja poljskega romana, s čimer živali kot literarni znaki sicer pridobijo status različnih tropov, na primer alegorije in emblema, vendar ne izgubijo statusa prvotnega pomena dejanskega živega bitja. In tudi v drugih omenjenih Blakovih pesmih (vključno s *Tigrom*), živali sicer funkcionirajo kot literarni znaki, vendar nikakor ne samo kot metafore, personifikacije in simboli, pač pa implicirajo vrsto stanj na »pahljači besede« in vselej napo-

<sup>17</sup> Več o tem glej Heymans.

tujejo na dogodek (lahko tudi niz dogodkov), ki se navezuje na preteklost in hkrati prihodnost:

Najprej osnovne podobe, ki skušajo razbiti vsak okvir, izoblikovati neprekinjeno fresko, da bi vstopile v razširjene cikle (bodisi drugi aspekti iste živali, bodisi druge živali): ker upodobljeno, žival ali kaj drugega, ni nikoli senca ali atribut kot v simbolu, temveč dogodek, ki se s tega vidika nanaša na neko zgodbo, neko serijo. (*Guba* 202)

Tako pri Blaku kot v romanu Olge Tokarczuk se odnos do živali kaže kot odnos do dejanske živali iz mesa in krvi, vendar ga je treba brati tudi skozi odnos do literarnega znaka, ki omogoča, da omenjena angleška besedila kot tudi poljski roman tematizirajo spodbijanje in preseganje utečenih binarnih opozicij med dobesednim in prenesenim pomenom, a tudi med človekom in živaljo. Če hočemo razumeti, kako to deluje, se moramo spet obrniti h Kafki, za katerega se ve, da je vzpostavil posebej dvoumen odnos do metafore; »Metafore so ena izmed številnih stvari, ki me pri pisanju spravljajo v obup,« je zapisal v svojem *Dnevniku* 16. decembra 1921 (nav. po Deleuze in Guattari, *Kafka* 32). Zato je v svojem pisateljskem postopku namerno uničeval metafore ali se jih izogibal, najpomembnejše pa je, da je metaforo zamenjal z metamorfozo.<sup>18</sup> Posledica tega je bila, kot sta opazila Deleuze in Guattari, porušena opozicija med prvotnim in prenesenim pomenom, in da je odtlej mogoče govoriti samo o »porazdelitvi stanj na pahljači besede«: »Neka stvar in druge stvari so le še intenzitete, preko katerih gredo deteritorializirani zvoki ali besede, ki sledijo svoji bežiščnici (fr. *ligne de fuite*). Ne gre za podobnost med vedenjem živali in človeka, še manj za besedno igro. Saj ni več ne živali ne človeka, ker se s prepletom tokov in nenehnim vračanjem intenzitet vzajemno deteritorializirata.« (nav. m.) Bežiščnica torej ne predpostavlja dejanskega premika, pač pa beg na mestu, torej premeščanje stanja na pahljači besede: »Če obstaja ena sama 'pahljačasta' ravnina, potem je vsaka sprememba metamorfoza, premik brez vnaprej začrtane poti, ki ne more biti premik nikamor drugam, zato je metamorfoza premena istega. Postajanje ni ne metaforično posnemanje ne preobrazba iz enega objekta v neki drugi objekt, ampak izraz vmesnosti.« (Benčin 38; Deleuze in Guattari, *Kaj je* 13) A upoštevati je treba, da vmesnost stanja, torej stanja v procesu metamorfičnega postajanja v Kafkovih živalskih zgodbah, omogoča posebna logika, ki nenehno prevprašuje presečišče med tropološko-jezikovno razsežnostjo teksta in

<sup>18</sup> Ob tem je treba opozoriti, da Kafka vendarle ni povsem nedvoumno odklanjal metafore, kar dokazuje njegova kratka zgodba *O prispodobah*, v slovenskem prevodu objavljena v knjigi *Opis boja in druge zgodbe*. Nanjo v zvezi s problematiko metafore pri Deleuzu in Rancièru opozarja Rok Benčin v svoji knjigi *Monade brez oken*.

njegovimi konteksti ter zunajjezikovno razsežnostjo teksta. Na ta način vpliva na identitetno transformacijo subjekta v tekstu in tudi v zunajjezikovni stvarnosti. Kajti postajati-žival, tako zatrjujeta filozofa, to niso sanje niti fantazme, to je popolna resničnost (*Mille* 291).

Toda če hočemo ustrezno dojeti, za kaj gre pri pojmu postajati<sup>19</sup> in kako ga je mogoče umestiti v kontekst romana Olge Tokarczuk, se moramo najprej obrniti neposredno k Jakobu von Uexküllu (1864–1944), začetniku biosemiotike, ki je v svojem temeljnem delu *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909) poleg že znanega izraza *Umgebung* (okolje kot področje nešteti sestavin), uvedel nov izraz, *Umwelt* (sredina, ki sestoji samo iz določenih sestavin).<sup>20</sup> Za živo bitje, ki je v nenehni interakciji s svojim okoljem, je *Umwelt* predvsem skupek znakov, ki organizem spodbudijo k delovanju. Uexküll namreč živih bitij ni opazoval v perspektivi naravne selekcije, pač pa glede na vzorce, ki jih ustvarjajo v razmerju do znakov v svojem okolju. Na podlagi tega je prišel do spoznanja, da vsa živa bitja, ne samo ljudje, niso naravi podrejeni objekti, ampak tudi subjekti s svojimi lastnimi svetovi, znotraj katerih so tudi živali zmožne zaznavati znake, kar pomeni, da njihove reakcije presegajo nagonkost. Zgrešeno je misliti, da se živali prilagajajo nekemu objektivnemu, vnaprej danemu svetu. Živali namreč, če jim človek tega ne prepreči na silo, konstituirajo svoj svet in so z njim do popolnosti usklajene: znak dojamajo in ga obenem tudi že interpretirajo. Vzpostavljajo torej razmerja s stvarmi v okolju, ki ga uzirajo kot preplet znakov in pomenov. Realnost torej tudi zanje ni nekaj vnaprej danega, pač pa se sproti oblikuje skozi izkušnjo. Uexküll sam je o svojem delu zapisal, da »opisuje sprehod po neznanih in nevidnih svetovih, ki niso le nedostopni večini ljudi, ampak jih zanika tudi večina zoologov« (nav. po Deleuze in Guattari, *Kaj je* 192). Deleuze in Guattari sta prepričana, da so bili ti nevidni svetovi prej dostopni umetnikom kakor znanstvenikom. Prav na podlagi Uexküllovega koncepta *Umwelt* sta lansirala samosvojo, a zelo prepričljivo tezo o umetnosti, ki se začne tam, kjer žival zariše svoj teritorij ali si zgradi bivališče:

<sup>19</sup> Pojem postajati (fr. *devenir*) je poleg razlike in ponavljanja temeljni pojem Deleuzove filozofije. Uporablja ga v zvezah, kot so postajati-žival, postajati-drugi, postajati-manjšinski, postajati-ženska, postajati-nezaznaven itn. Pomeni neke vrste neskončen proces, ki implicira metamorfozo kot trenutno srečanje serij virtualnih točk, ki označujejo vsak predmet ali bitje. Prim. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*.

<sup>20</sup> Na to razliko med nemškima izrazoma, ki je zaznavna tudi v slovenskih prevedkih, me je opozoril dr. Darko Dolinar, za kar se mu na tem mestu lepo zahvaljujem. *Umwelt* kot izraz v vsakdanji rabi je mogoče prevesti kot okolje, kadar pa funkcionira kot Uexküllov koncept, mora ostati nepreveden, saj slovenski izraz okolje ne napotuje na vse tiste pomenne, ki tičijo v Uexküllovi konceptualni rabi.

Morda se umetnost začneja z živaljo, ki zariše teritorij in si postavi hišo (oba sta korelativna in se včasih celo mešata v tistem, čemur pravimo bivališče, habitat). S sistemom teritorij-hiša se transformira veliko organskih funkcij [...] teritorij implicira vznik čistih čutnih kvalitet, *sensibilia*, ki nehalo biti izključno funkcionalne in postanejo izrazne poteze, kar omogoči transformacijo funkcij. (N. m.)

Na zelo podoben način govorita tudi o literaturi, sklicujoč se na Lawrencea, Kafko in celo nemškega predromantika Karla Philippa Moritza (1756–1793), rekoč, da se »literatura začne s smrtjo ježevca« ali krta, da pisatelj pišejo za teleta, ki umirajo (*Kritika* 14–15). Toda umetnost ne vznikaja »le v obravnavi zunanjih materialov, temveč v držah in barvah telesa, v spevih in krikih, ki označujejo teritorij. To je vrenje potez, barv in zvokov, ki so ne-oločljivi, kadar postajajo izrazni« (*Kaj je* 190–191). Ta pojav sta poimenovala »umetnost narave« in, spodbujena z Uexküllovimi opažanji o vzajemnem delovanju tako različnih entitet, kot sta, denimo, osa in orhideja, začela razmišljati o tem, kako je mogoče, da sta ti entiteti tako usklajeni, saj druga brez druge ne moreta preživeti: »[P]ostajati osa orhideje, postajati orhideja ose, vsako od teh postajanj zagotavlja deteritorializacijo enega od členov in reteritorializacijo drugega, obe postajanja se povezuje in izmenjuje, sledeč kroženju intenzitet, ki deteritorializacijo potiska čedalje dlje.« (*Mille* 17) (prev. JKŠ). Uexküll ju primerja z dvema melodijama, ki se razvijata v vzajemnem delovanju. Na tej osnovi je Uexküll razvil »konceptijo melodične, polifonične, kontrapunktne Narave«, ki je v nasprotju s sleherni teleološko naravnostjo. Kot vemo, kontrapunkt nastane, »ko element ene melodije poseže v razvoj druge« (*Kaj je* 197). Gre torej za razmerje ob odsotnosti razmerja, za ne-razmerje ali neprimerljivost, tematizirano tudi v Blakovi pesnitvi *Poroka nebes in pekla*.

Sklepati je mogoče, da je natanko to imel v mislih Deleuze, ko je opozoril na prizor med Jupienom in Charlusom iz prvega poglavja *Sodome in Gomore* (11), kjer Proustov pripovedovalec srečanje med gospodom de Charlusom in krojačem Jupienom primerja s srečanjem med čmrljem in orhidejo. Opazujemo lahko, opozarja Deleuze, tipično protinaravno poroko:

To ni več svet govorov in njihovih vertikalnih komunikacij, ki izražajo hierarhijo pravil in pozicij, temveč svet anarhičnih srečanj, nasilnih naključij z njihovimi transverzalnimi nesmiselnimi komunikacijami. To je srečanje Charlus-Jupien, kjer se razkrije Charlusova tako pričakovana skrivnost, homoseksualnost. Vendar mar je skrivnost res v tem? [...] Odkrit je svet, v katerem se ne govori več, molčeč rastlinski univerzum, blaznih Rož, katerih razkosana tema prihaja ritmizirat srečanje z Jupienom. (*Proust* 170–171)

To srečanje je kontingentno in naključno, ne dá se ga predvideti ali pojasniti. Misel, ki se poraja iz naključja, je vselej odvisna od okoliščin in od

dogodka, ki je posledica naključja. Sama misel pa izhaja iz neke zunanje, iracionalne logike, ki stavi na afirmacijo naključja (Deleuze, *Nietzsche* 30–32). Tudi iracionalnost v tem kontekstu ni mišljena v negativnem smislu, pomeni, da obstaja neka logika v razmerju s tistim, kar še ni bilo mišljeno. Mišljenje po Deleuzu in Guattariju ni eksplikacija neke vsebine, pripisane določeni stvari, pač pa je stvar obravnavana kot znak. In sicer kot znak sile, ki se afirmira. To, kar zanima misel, je heterogenost načinov življenja in mišljenja. Stvari, zreducirane zgolj na svojo vsebino in pomen, Deleuze in Guattari ne dojemata več kot znak, ker je takšna stvar ločena od okoliščin, sredi katerih se pojavlja. Intrinzična relacija med izrazom – znakom – in izraženim (ali esenco) nevtralizira neodvisno eksistenco izraza, kar pomeni, da je znak v umetniškem delu nematerialni znak (Proust 57). Svet umetnosti je namreč »najvišji svet znakov; in ti znaki kot dematerializirani znaki najdejo svoj pomen v neki idealni esenci« (22). Pri tem je treba upoštevati, da esenca izrazu ni transcendentna, temveč imanentna, čeprav gre za ne-sedanji in ne-navzoči pomen, saj sta preteklost in prihodnost implicirani v sedanjosti.

Ubesedena žival (na primer muha v Blakovi istoimenski pesmi ali lisjak v romanu Olge Tokarczuk) je nosilka znaka, ki je imanenten, esenca ali pomen te živali je nekako vpleten in uvit v znak (mnogotero v enem), kar pomeni, da eksplikacija znaka vselej vpliva na njegov pomen; znak se torej razvija skupaj s svojo interpretacijo, ta pa istočasno vpliva na naravo znaka. Pojavi se neke vrste krožnost stanj, ki se znotraj nujno mnogotelega ali kolektivnega ustroja sklenejo v procesu intenzivnega »postajati«.

Glede koncepta postajanja, natančneje »postajati-žival«, je Deleuze najnazornejši v svoji knjigi o irskem slikarju Francisu Baconu (1909–1992). Na primeru njegovega slikarstva pokaže, da se slikar, kadar hoče izraziti čutni vtis, znajde pred vprašanjem, kako naslikati sile in logiko njihovega delovanja. Bacon je ta problem rešil tako, da je močno deformiral človeško figuro, ki se opazovalcu ne kaže več prek svojih funkcionalnih delov, to je prek posameznih organov, ampak prek določenih »con intenzivnosti«, iz katerih sestoji, deleuzovsko rečeno, »telo brez organov« (*Francis Bacon* 6–7). In dejansko je mogoče reči, če si priključimo v spomin vrsto Baconovih platen, da slikar ustvarja vizualni medprostor ter namesto oblikovnih korespondenc konstituira cono nerazločljivosti in nedoločljivosti, kjer ni več mogoče razlikovati med človeškim in živalskim (pa tudi ne med moškim in ženskim ali med starim in mladim). Ta skupna cona je namreč meso.<sup>21</sup> In prav prek nje je mogoče ustvariti afekte, ki so obema skupni. Človek,

<sup>21</sup> Izraz meso, francosko »viande« pri Deleuzu, pri Merleau-Pontyju pa »chair«, kar kaže med drugim tudi na razliko njunih koncepcij, ima status koncepta tudi v okviru *animal studies*.



ki trpi, in žival, ki trpi, sta nerazločljiva, saj gre v obeh primerih za trpeče meso. Mrtvo, razpadajoče meso pa je še potencirana cona nerazločljivosti živali in človeka; tamatizacij takšnih con je v romanu *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* nič koliko.<sup>22</sup>

V tem smislu je treba razumeti usodno delovanje protagonistke. Pri uprizarjanju serije podobnih, a hkrati vseeno nekoliko razlikujočih se umorov je v prvem planu ravno cona nerazločljivosti med človekom in živaljo, ki se vzpostavlja na več ravneh. Najprej na samih krajih zločina, opremljenih z živalskimi sledmi, ko na primer na najdeni žrtvi mrgoli nešteto smrekovih kukujev (*cucujus haematodes*), saj so jih pritegnili feromoni, s katerimi je bila polita žrtev; potem ob pripovedovalkinih številnih evokacijah in opisih razpadajočih živalskih trupel, ki so posledica izključno človeške plenilske razbrzdanosti. Opaža jih med obhodi po gozdu. Skozenj gre, rečeno z Deleuzovo in Guattarijevo primerom, »kakor rezilo skozi vse stvari«, podobno kot gospa Dalloway tistega znamenitega dne, ko se sprehaja po Londonu in pri tem postaja čedalje bolj nezaznavna (*Kaj je* 174). Gospa Dušejko s svojim ravnanjem, naravnostjo in načinom življenja nenehno prevprašuje mejo med človeškim in živalskim, ko se postopoma čedalje bolj umika iz človeške družbe. Vse to se dogaja vzporedno z dejanskim prestopanjem državne meje med Poljsko in Češko, kar za zabavo počne na svojih gozdnih obhodih, na koncu pa prek meje tudi pobegne kot divja žival, na primer lisjak, ki ga redno srečuje in mu nadene ime Konzul ravno zato, ker tudi on nenehno brez zadrege prehaja mejo.

Protagonistka (in z njo seveda tudi pripovedovalka) torej vseskozi močno dvomi o svetu in njegovem »naravnem« redu, katerega »naravnosti« ni mogoče ustrezno opredeliti; mogoče pa je opredeliti revolucionarno gledišče, ki se postopoma oblikuje na osnovi njenega pozornega razbiranja znakov, intenzivnega učenja in posledično nezadovoljstva z obstoječo organiziranostjo sveta, ki ne priznava ne-razmerij in »protinaravnih porok«. Saj je v okolju, ki nenehno proizvaja znake in se hkrati sestoji iz njih, vsako srečanje tudi srečanje z znaki. Vendar znaka, ki ga srečamo, tisti trenutek, ko ga srečamo, še ne moremo misliti, misel ga še ne doseže, a znak je vendarle že tam. Takšno srečanje z znakom ima torej vse lastnosti ne-razmerja, kjer ne moremo govoriti o nekem prepoznavanju, o eksplikaciji znakovnega pomena, ki se sicer dogaja v reprezentaciji. Znak se namreč dogaja na način implikacije in eksplikacije svojega pomena, gre za dvojno gibanje, ki ni kontrarno, temveč komplementarno. Posledica tega je, da vznikne nek heterogen element, da se izoblikuje neko drugo, doslej neznano gledišče, ki je posledica kontrapunktne strukture. Značilen primer je že

<sup>22</sup> Glej na primer str. 94–95.

omenjeno srečanje gospe Dušejko z entomologom, ki je del romaneskne zgodbe in s tem samodejno pripade reprezentaciji. Mogoče je torej reči, da je polje znaka in reprezentacije skupno, samo da gre pri reprezentaciji za eksplicirane pomene, znak pa implicira heterogenost, se pravi ravno to, kar se izmuzne reprezentaciji. Kajti smisel nastaja samo v komunikaciji dveh ali več gledišč, v hiatu gledišča, v vrzelih reprezentacije.

Smisel znaka je torej mogoče označiti tudi kot divergenco, disonanco, disjunkcijo. Red reprezentacije pa je, kot rečeno, tisti red, ki različnost podreja enemu samemu homogenizirajočemu pojmu in ohranja samo relativno razhajanje glede na skupni objekt, zaznaven pod različnimi koti. Proces diferenciacije med gledišči pa – in tu je opaziti svojevrsten paradoks pri tematizacijah u-toposa – napotuje na cono nerazločljivosti in nezaznavnosti, kjer se gledišča izmenjujejo od ostre razpoznavnosti do popolne nerazpoznavnosti, kjer v nenehnem prehajanju perspektiv ne vemo, kje se konča ena stvar in začne druga (ličinka, žival, človek, organsko in neorgansko življenje), beseda, podoba, zvok, vonj. Proces postajanja torej, ki ga lahko opazujemo na Baconovih platnih, v utopični in revolucionarni naravnosti vizije protagonistke romana *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih* in v stvaritvah Blakove sestavljene umetnosti, ki jo zdaj že lahko proglasimo za umetnost postajanja. Blake se je dobro zavedal paradoksnosti in utopičnosti svojih projektov, s katerimi je bil daleč pred svojim časom, saj jih je namenjal prav manjšinskemu občinstvu, torej občinstvu, ki še pride. Po eni strani lahko občudujemo njegovo preciznost izraza, črke in vgravirane poteze, na drugi strani pa prizadevanje po utopični zvezi med knjigo (zakonom in razumom) in zvitkom (prerokbo in mistiko), med besedo in podobo. Na paradoksu in utopiji gradi tudi vizionarsko in revolucionarno ravnanje protagonistke poljskega romana, ki s tem, ko svoj plug zapelje čez kosti mrtvih, dokončno opusti zdravorazumski pogled na navidezno urejenost sveta, se deteritorializira in reteritorializira ter nezaceljivo zareže v svet in življenje, a obenem prav s tem usodnim rezom reši mnogo življenj in bralstvu odstre vizijo sveta nenehnega postajanja.

Mogoče je torej skleniti, da roman Olge Tokarczuk sporoča natanko to, kar evocira Blakova sestavljena umetnost, da je ustaljeno miselnost treba nenehno spodkopavati, da tisto, kar velja za naravno in samoumevno, ne zdrži etične presoje, da narava in družba nista jasno razločljivi entiteti in da je priporočljivo obe motriti ne le skrajno kritično, ampak tudi revolucionarno. Ali drugače: humanizem ni nekaj, kar samoumevno sovpada s kulturo, ampak je le njen sestavni del, nadvse pomemben sestavni del, ki ni vzdržal preizkušnje.

## LITERATURA

- Benčin, Rok. *Okna brez monad. Estetika od Heideggerja do Rancièra*. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2015.
- Benjamin, Walter. »Ursprung des deutschen Trauerspiels«. V: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. I. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp, 1991. 203–409.
- Blake, William. *The Complete Poetry and Prose of William Blake*. New York: Random House, 1988.
- . *Poroka nebes in pekla*. Prev. Vojko Gorjan. Koper: Hyperion, 2006.
- . *Blake*. Prev. Miha Avanzo. Ljubljana: MK, 1978.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Pariz: La Différence, 1984.
- . *Proust in žnaki*. Prev. Jana Pavlič. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- . *Kritika in klinika*. Prev. Suzana Koncut. Ljubljana: Študentska založba, 2010.
- . *Nietzsche*. Prev. Jelka Kernev Štrajn. Vnanje Gorice: KUD Police Dubove, 2014.
- . *Razlika in ponavljanje*. Prev. Peter Klepec et al. Ljubljana: Filozofski inštitut ZRC SAZU, 2011.
- . *Guba*. Prev. Jana Pavlič. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Deleuze, Gilles in Félix Guattari. *Kafka: za manjšinsko književnost*. Prev. Vera Troha. Ljubljana: LUD Literatura, 1995.
- . *Kaj je filozofija?* Prev. Stojan Pelko. Ljubljana: Študentska založba 1999.
- . *Mille plateaux*. Pariz: Les Éditions de Minuits, 1980.
- Heymans, Peter. »Eating girls: Deleuze and Guattari's Becoming-Animal and the Romantic sublime in William Blake's Lyca poems«. *Humanimalia: A Journal of human/animal interface studies*. 3.1 (Jesen 2011): 2–39.
- Kernev-Štrajn, Jelka. *Renesansa alegorije: Alegorija, simbol, fragment*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2009.
- Mitchell, W. J. T. *Blake's Composite Art*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- . *Slikovna teorija. Eseji o verbalni in vizualni reprezentaciji*. Prev. Lela B. Njatin. Ljubljana: Študentska založba, 2009.
- Peat, Ray. »Can art instruct science? William Blake as biological visionary«. Splet. 23. 1. 2016. <http://raypeat.com/articles/articles/william-Blake.shtr>
- Proust, Marcel. *Sodoma in Gomora*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: DZS, 1991.
- Tokarczuk, Olga. *Dnevna hiša, nočna hiša*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2005.
- . *Beguni*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: Modrijan, 2008.
- . *Pelji svoj plug čez kosti mrtvih*. Prev. Jana Unuk. Ljubljana: CZ, 2014.
- Sasso, Robert, in Arnaud Villani. *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Pariz: J. Vrin, 2003.
- Vaupotič, Aleš. *Aktualnost realističnega diskurza v literarni in intermedijski umetnosti: doktorsko delo*. Ljubljana: FF, 2010 (258).

## Against the »Natural« Order of the World

Keywords: philosophy of language / sign / representation / Deleuze, Gilles / Guattari, Félix / Polish literature / Tokarczuk, Olga / English poetry / Blake, William / man and animal / non-anthropocentrism

Along the many conceptualizations and definitions of the sign offered by the history of semiotics this article selects as its point of departure the Proustian definition, whereby the sign is what forces us into thinking. However, this thinking no longer makes an effort to find the truth, but creates the circumstances where thinking may seek the truth or, in other words, establishes the relationship with the still-unsought and reveals the truth in incommensurability. This is because—as Gilles Deleuze and Félix Guattari assert in their work *What is Philosophy?*—the true criterion of thinking is novelty; namely, to think means to think differently; moreover, it is only possible to think differently. This recognition places us precisely at the crux of their late philosophical thought through the prism that we will use to read the genre novel (a kind of “moral and metaphysical thriller” as the author herself defined it) *Prowadź swój pług przez kości umarłych* (Drive your Plough over the Bones of Dead, 2009; the title is a paraphrase of the verse from William Blake’s *Proverbs of Hell*), written by Olga Tokarczuk—who, among other things, won the Vilenica Prize in 2013. However, this reading will not take place as an application of Deleuze’s reading of Proust, known from the work *Proust and Signs*, even though this will be taken into account. The article first of all seeks to determine which of Deleuze and Guattari’s basic concepts, above all becoming (becoming-animal, becoming-minoritarian, becoming-imperceptible) are key for reflecting on the thematization of animals in literature, and on this basis to show that it is precisely the issue of thematizing animals that is fatefully connected with contesting the orientation that subordinates heterogeneity to a single homogenizing concept and makes it possible for generally known accepted ideas to continually succeed in becoming rooted in consciousness. Yet such an orientation requires attentiveness, particularly to the part of the sign that is more accessible to perception than to reason. In this context, distinguishing between reason and perception is vitally important for the reading of Tokarczuk’s novel. It is precisely in this sense that it is possible to understand the fact why the poetical “composite” art of William Blake is the most important intertextual element in the novel.

# The Ideology of *Semiosis* in Romanian Prose under Communism

Alex Goldis

Babeş-Bolyai University, Faculty of Letters, RO-400202, Cluj-Napoca, Horea Str. 31, Romania  
al3xgoldis@gmail.com

*The article discusses the confrontation of the poetics of mimesis, directed towards nonlinguistic events, with that of semiosis, concerned with the production of signs, in literature under censorship. The case of Romanian fiction in the 1980s is representative of the “textual resistance” specific to East European Postmodernism.*

Keywords: literature and ideology / Romanian literature / communism / censorship / metafiction / postmodernism / Aesopian language / semiosis / subversiveness

The title of this study could appear oxymoronic on the surface.<sup>1</sup> The notion of *semiosis* as a free activity of producing meaning disagrees with the content of the term *communism*, which has become synonymous with the attempt to reduce content to Party propaganda. It is no secret that between 1948 and 1990, in most of the Eastern and central European cultures under Soviet influence, literature was used as means of indoctrination. In prose writing, this aspect decidedly favored realistic ways of representation, the best vehicles for political autarchy. More than a poetics among others, *mimesis* became an ideology that signaled the attempt by totalitarian forces to control literary representation. A different ideological statement can be retrieved, nevertheless, in the literary strategies that discard the mimetic poetics. The study explores the political undertones of metafiction—with a focus on antirealist and pluralistic devices—starting from the particular case of Romanian prose writing in the 1980s. I use the terms *mimesis* and *semiosis* to distinguish between two poetics of fiction: the first is representational, directed towards non-linguistic situations or objects, whereas the latter is self-conscious, concerned with language and the production of meaning. The focus on the “work as semiotic project” (Culler 121) has been prominently illustrated by the *nouveau roman* and by Tel Quel literature, stimulated by Roland Barthes’s posit that “revolutionary art must admit the arbitrariness of signs, must allow a certain formalism in the sense that it must treat form according to the proper method, which is a semiological method” (Barthes 87).

---

<sup>1</sup> This work was supported by a grant from the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS–UEFISCDI, project number PN-II-RU-TE-2012-3-0411.

To understand the emergence of this new type of poetics in Romanian literature, however, clarifications of the political context are needed. Halfway through the 1960s, with the de-Stalinization of literature, an implicit agreement was established between the communist authorities and writers: as long as the latter did not directly attack Marxist–Leninist dogmas, threatening to destabilize them, the communist officials would commit to observing their creative freedom. In my book on Romanian literary criticism under the communist regime, I tried to show how the phrase “autonomy of the aesthetic” gained prominence in ideas of Romanian literature (Goldiș 122–126). This agreement—rather fragile in its premises—was broken, on certain occasions, by both officials and writers. The considerable cultural opening, between 1965 and 1971, when young Nicolae Ceaușescu seemed one of the enlightened personalities of European communism, was followed by a period of intellectual repression that once again complicated the relationship between politics and literature. On the other hand, the writers themselves took advantage of the signs of an ideological “thaw” by inserting subversive messages into their works. The unstable balance between the two ideological camps gave birth to a phenomenon greatly debated by postwar Romanian intellectuals, known as “resistance through culture:” although the Romanian writers did not complain in an open political discourse, their works tried to formulate an encoded polemic.

In prose writing, an obvious evolution towards the autonomization of literary discourse can be observed, from socialist-realist prose (1948–1965) to the prose of the “obsessive decade” (1965–1980) and that of “post-modern” writers (1980–1990). In the first decade of Stalinism, the only literary formula officially accepted—of course, not only in the Romanian context—was socialist realism. This type of prose writing surrendered the construction of characters and plot in exchange for the popularization of Marxist–Leninist dogmas and for the creation of the “new man.” As to the modes of representation, the only strategy tolerated was, obviously, the realism of the nineteenth century, as consecrated by Tolstoy or Dickens, owing to its capacity to communicate directly with the audience.

The second phase of Romanian prose under communism, a tributary to the 1965 ideological “thaw,” can be described as a broadening of stylistic and thematic possibilities. The books of Augustin Buzura, Nicolae Breban, or Alexandru Ivasiuc,<sup>2</sup> some of the most prominent prose writers

---

<sup>2</sup> Augustin Buzura (born 1938), Nicolae Breban (born 1934), and Alexandru Ivasiuc (1933–1977) are prominent representatives of the thaw in Romanian literature. Having confronted censorship, their novels expose social realist clichés by rediscovering the parable and symbolic narrative.

in the 1960s, took advantage of the general denunciation of Stalinism to criticize it, in the name of a more tolerant communism, now represented by the Ceaușescu regime. It is not difficult to see that, under the pretense of unmasking the atrocities of the Stalinist decade in the so-called “obsessive decade,” these prose writers aimed at communist ideology as a whole (Perian 130–139). Although the audience read polemic hints at the communist regime between the lines,<sup>3</sup> these novels provided samples of socialist realism *à rebours*. In the broader communist context, the works of the aforementioned writers are very similar to the experience of Yury Dombrovsky, Vladimir Dudintsev, and Vasily Grossman, who “focused on the inequities of the Stalin period and featured fresh disclosures of the events and phenomena of those years” (Brown 8). As to the artistic formula, although the narrative techniques start to become more complex, the “novel of the obsessive decade,” as it was called in the Romanian context, remains a tributary to the realist paradigm.

In fact, the only type of prose that undermines *mimesis* in favor of *semiosis* appeared at the beginning of the 1980s, with the debut of a new generation of writers. Mircea Nedelciu, Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun, and Gheorghe Iova directly assumed the poetics of the *nouveau roman*, and domestic critics label them as the Romanian postmodern generation. The birth of this new wave of prose writers is even more peculiar, given the fact that nothing in the context of 1980s Romania looked like the Western environment, where such innovating theories were underway. “The emergence of Postmodernism is closely related to the emergence of this new moment of late, consumer or multinational capitalism,” Fredric Jameson observes (178–179). The dilemmas of consumer society and of the commodification of art, with the ideological advocacy of Marxism, were far from being familiar to a society stifled by pauperism and by the censorship of the communist regime. Nevertheless, both the theoretical jargon and the writing practice of the Tel Quel group came into focus in the prose and theories of the group of writers that emerged at the beginning of the 1980s. One of the most careful observers of contemporary Romanian literature, Mircea Martin, coined a paradoxical syntagm to name the abyss between Romanian society, historically left behind, and its cultural ambitions, anchored in history: “postmodernism without postmodernity” (241–246).

---

<sup>3</sup> In *Literatura română sub comunism* (Romanian Literature under Communism), Eugen Negrici seeks to develop the concept of a fictional pact specific to cultures in communism, according to which an unspoken agreement between the author and the reader functioned: the author’s mission was to encrypt subversive signs in the text, and the reader’s was to identify and amplify them. This is what the author called “paranoid reading,” a symptom of the malformations of literature under censorship conditions.

Self-referential literature, rooted in the reality of words rather than in reality as such, is a relatively sporadic phenomenon in literatures under communism. In a synthesis on the literature in post-communist Russia and Eastern Europe, Rajendra A. Chitnis signals the appearance of this type of prose, which he calls the “fiction of Changes,” only after the fall of the Soviet Bloc. Whereas “readers and critics had judged a work above all on the extent to which it holds the truth about the reality of life in contemporary society” (8–9), after the fall of communism one could see the outburst of “a literature which feels and acknowledges itself as only and nothing more than a phenomenon of language” (Potapov 252). According to Viktor Erofeev, a writer and literary critic that became prominent with the rise of the Gorbachev regime, the phenomenon of metaliterature appears in Eastern European cultures with the disappearance of the writers’ need to communicate directly with the audience and with the fading of their multiple stances in totalitarian regimes: “In Russia the writer was often called upon to carry out several duties at the same time: to be a priest, a prosecutor, a sociologist, an expert in questions of love and marriage, an economist and a mystic. He was so much everything that he frequently turned out to be nobody as a writer, unable to sense the peculiarities of literary language and figurative paradoxical thinking” (8).

More recent researchers of literature under communism sought to define “East-Central European Postmodernism” by insisting on individual cases, such as Bohumil Hrabal, Péter Hajnóczy, or Venedikt Erofeev. However, the unifying aspect of their work is not ascribable to a shared program, nor to stylistic similarities, but to the difference of each of them in relation to the didactic literature of socialist realism: their fictions are “suffused with an ambience thoroughly different from the literature of the sixties and early seventies, which packaged the ‘message’ in oppressive or cheerful, but always heavily coded, parables” (Peter Krasztev 70).

Obviously, also in the Romanian context, literature with a linguistic inspiration appeared as a reaction to the truth-telling function of literature, specific to the first “thaw” symptoms. With those “heavy coded parables,” backed up by an Aesopian language, the prose of the obsessive decade undertook the public role of exposing the errors of Stalinism. For this reason, Romanian critics frequently charged postmodern prose that, by forsaking *mimesis*, it would abandon the criticism—even if veiled—of totalitarian society. I show below that it is precisely this exposure of the artefact nature of literary discourse that, in a manner more radical than the directly subversive novels, denounces the forged character of communist ideology.

Notions such as the “great text of the world,” “textuation,” “inter-text,” the “signified-signifier” relationship, “themes and structure,” and



“language practice” are frequent both in prose as such and in the theoretical discourse of these writers. The assertion of the process of text-making and of the materiality of linguistic elements leads to a Romanian textualist prose cut off from the “naturalized” circuit of official culture and to its evolution into a subversive movement. The novels and short stories by Nedelciu,<sup>4</sup> Crăciun,<sup>5</sup> or Groșan<sup>6</sup> abandon the construction of the so-called grand ideological narratives, preoccupied with man’s relation to power and his mission in the historical evolution of society. Prose writers of the 1980s moved away from this traditional poetics using two strategies. On the one hand, writers resorted to the neutral recording of day-to-day reality and its trivial details, which could not be restricted to an ideological pattern. The avoidance of politics by raw transcription of reality was not a new phenomenon in literature under communism because it had become a frequent formula ever since the first manifestations of de-Stalinization (Clark 236–238). On the other hand, by redefining texts as compounds of floating signs that resist meaning, the “self-reflexive fiction” of the 1980s becomes an even more efficient manner of undermining the ideological contents of the literary work. Far from being a simple strategy of refining

---

<sup>4</sup> The essayist, short-story writer, and novelist Mircea Nedelciu (1950–1999) is a leading figure of the so-called 80s Generation (Rom. *optzeciști*). His neoavanguardist narrative—openly influenced by Tel Quel literature—represents a paradoxical alliance of neorealist conception with postmodern literary devices such as self-referentiality and intertextuality. Nedelciu’s most important works include both books of short stories and novels: *Aventuri într-o curte interioară* (Adventures in a Patio, 1979), *Efect de ecou controlat* (Controlled Echo Effect, 1981), *Zmeura de câmpie* (Wild Raspberry, 1984), *Tratament fabulatoriu* (Confabulatory Cure, 1986), and *Femeia în roșu* (The Woman in Red, 1990) in collaboration with Adriana Babți and Mircea Mihăieș.

<sup>5</sup> One of the most versatile figures of the 80s Generation, Gheorghe Crăciun (1950–2007) wrote novels, short stories, essays, and literary theory. In his novels and short story, such as *Documente originale. Copii legalizate* (Original Documents. Legalized Copies, 1982), *Compunere cu paralele inegale* (A Composition with Unequal Parallels, 1988), *Frumoasa fără corp* (The Beauty without Body, 1993), or *Pupa Russa* (The Russian Doll, 2004), he tried to deconstruct traditional fiction by instrumenting *nouveau roman* techniques. Regardless of the topic, his literary works expose the polysemantic nature of language by revealing the text as a mere body of signs. His most important work of literary theory, *Aisbergul poeziei moderne* (The Iceberg of Modern Poetry), is a sharp reflection on the other side of modern poetry. As opposed to the lyrical concept consecrated by Hugo Friedrich in *The Structure of Modern Poetry*, Crăciun discovers an alternate western poetry tradition, centered on what he calls “transitive” values, neorealism, or new anthropocentrism.

<sup>6</sup> Ioan Groșan (born 1954) is a prose-writer, playwright, and journalist, a member of the 80s Generation. His novels and short stories are characterized by both embracing post-modern techniques and dismantling them through parody: *Caravana cinematografică* (The Caravan Cinematography, 1985), *Trenul de noapte* (Night-Train, 1989), *Planeta mediocrilor* (Planet of Mediocrities, 1991), and *O sută de ani de zile la porțile Orientului* (A Hundred Years at the Gates of the Orient, 1992).

narrative perspectives, metafiction is a “critique of the dominant modes of narrative/cultural articulation” (Cornis-Pope 259). In fact, all recent theories of metafiction have placed a strong emphasis on the political bias of formalist literature. Raymond Federman emphasizes the free play that resides in the relationship between text, culture, and the reader (1145–1147), and Patricia Waugh dwells on metafiction as “a useful model for learning about the construction of the reality itself” (3). In cultures under Soviet influence, the fiction-reality relationship was even tenser than in the free cultures of the “society of the spectacle” because control of the language—in the double form of censorship and political denunciation—was an insurmountable aspect of daily life. More than in other cultures, East-Central European postmodern devices represented a way of denouncing the simulacrum nature of a regime built by propaganda. If the “whole sphere of language turned into one grandiose performative speech act, directed towards the affirmation of the Soviet simulacrum” (Annus and Hughes 58), then the abyss between “late capitalism” and “late communism” is not as considerable as it may seem at first glance.

In Romanian literature, the predecessor of this reflection on the nature of the literary text is Dumitru Țepeneag.<sup>7</sup> The so-called “Oneiric” group he founded together with Leonid Dimov at the end of the 1960s was banned by the communist officials because of its subversive character. By using the dream as a literary technique, Țepeneag tried to deconstruct the classical composition of the story using two textual strategies. First, he abandoned the omniscient stance, seen as a form of textual dictatorship, in favor of subjective narrative perspectives. The fact that there is “no longer that complete consonance between the inner and outer selves of the protagonists, or between the narrator’s point of view and that of his protagonists” (231) is described by Katerina Clark as one of the most efficient strategies of the writers of the thaw. The narrator’s fall from his

---

<sup>7</sup> Dumitru Țepeneag (born 1937) is a novelist, short-story writer, and essayist, and a member of the Romanian Oneiric group, founded in the 1960s. Due to its rejection of realist poetics, the group was banned by Communist Party officials. In 1975 Țepeneag established himself in Paris, where he founded the literary magazine *Cahiers de l’Est* (Papers of the East). An important bridge between Romanian and French culture, his works are representative of the transition from surrealist automatic writing to the deconstruction of the text as practiced by *nouveau roman* writers. In Romania, he became well known for his short-story collections *Exerciții* (Exercises, 1966), *Frig* (Cold, 1967), and *Așteptare* (Waiting, 1971), and in France his most important works are *Les noces nécessaires* (The Necessary Weddings, 1977), *Pigeon Vole* (The Flying Pigeon, 1988), and *Pont des arts* (The Bridge of Arts, 1998). Țepeneag is also one of the most prolific translators of French twentieth-century literature into Romanian, including works by the writers Alain Robbe-Grillet, André Malraux, Jacques Derrida, Robert Pinget, and Albert Béguin.

ruling position and the transfer of the point of view to unreliable characters were threats not only to the classical structure of the story, but also to the ideological message of the work as a whole. When it was no longer controlled directly by the authorities, text abstrusity increased.

The second textual strategy concerned the writer's choice of a series of textual mechanisms (the *mise-en-abîme* or the intertext) meant to improve the direct interaction of the author and the reader. In short-story collections such as *Exerciții* (Exercises), *Frig* (Cold), or *Așteptare* (Waiting), one can detect a performative poetics, with the dynamic between the writer and the public being described as a relationship between two free individuals (Țepeneag 128–130).

Such a call for the reader's active participation, which is reminiscent of Brecht's "epic theatre," is generalized in the texts of young prose writers of the 1980s. Nedelciu, the main theoretician of the new generation, admitted directly that the main character of the new prose is the reader as a social actor, capable of legitimizing and asserting his political status. This invitation to reflexivity opposes the reader's passive position, specific to the poetics of *mimesis*. "The role of meta-literature ... is precisely to draw the public's attention on manipulation; it is a constant declaration that I need the reader as a free spirit, a human being able to think for himself"<sup>8</sup>—this is perhaps the writer's most characteristic and most daring statement. Thus, far from being unwarranted, all of the textual games identified in the prose of the postmodern generation concern the indirect polemic on a society in which the reader is "manipulated" by an autarchic author created by the regime's paternalism.

The other important name in the Romanian postmodern movement, Crăciun, would plead for a self-referential literature in search of the "unpredictable processuality of life," not subjected to "already canonized perception and transcription formulas" (270). In order to access this unpredictable reality, "new points of view, new means, new textual strategies are required." The focus on the polysemous nature of literary language was an indirect advocacy for the "open" character of the reality it builds—in direct conflict with the reality of the 1980s, burdened by indigence and restrictions. In a society in which the strict control of meaning was regulated by Party propaganda, the emphasis on the never-ending slippage between signifier and signified underlying the idea of reality as a subjective construct had an obvious subversive nature.

The seriousness and the monovalent discourse of the Party propaganda (or of the literature created in its wake) are undermined in Crăciun's or

---

<sup>8</sup> Unless indicated otherwise, all translations are by the author of the paper.

Nedelciu's prose by complex linguistic challenges, in which intertextuality meets parody and pastiche. Narrative polyphony (often, the same scene is delivered from several points of view, in different stylistic approaches), the strategy of open endings and multiple beginnings, or the narrator's emergence at the surface of the text are devices meant to deconstruct the conformation of traditional prose writing, permeable to ideological content. This referential closure, in which the "reality" behind the text is no longer obvious or relevant, creates what was called a form of "textual resistance" (Dinițoiu 41), in which the polemic message regarding the regime could be encoded more easily.

To look at just one example, *Efect de ecou controlat* (Controlled Echo Effect), arguably Nedelciu's most interesting prose, is a *mise-en-abyme* of the entire totalitarian system, a sort of apex of textualist subversion. How does Nedelciu manage to perform such a writing stunt in a period roughly dominated by censorship? In the 1970s and 1980s, the Romanian secret police (Rom. *Securitate*) developed an exemplary surveillance technique based on which all the regular gestures of the population were noted down in sizable files. On that account, Romania (and not only Romania, because this was a generalized practice in totalitarian regimes) became *the* homeland of writing. In *Efect de ecou controlat*, the author uses Aesopian strategies (Terian 78) in order to overlap illicitly two opposed usages of language, current in the Romanian context of the 1980s: the *Tel Quel* conception, which praised linguistic production in the name of a total freedom of the signifier, and that of the political police, which used language as a means of surveillance and punishment. In Nedelciu's short story, a fiction writer wannabe, Gregor Vranca, is "asked" by his superior to note down, "as they were," the reprehensible actions of Fatache, a high servant of the state. This initial epic situation, which seemed to be nothing more than a test of Vranca's literary skills, hints instead at the more complicated issue of political denunciation. The main dilemma of the character is that of becoming a writer without letting his message become a political denunciation. How could one write "without an echo," without letting the meanings slide, once the arbitrary nature of the linguistic sign can no longer be controlled? The question captures the key topic of Romanian textualist fiction: the writer's commitment through language and the negotiation of freedom in a political regime built by propaganda.

From many points of view, these experiments aiming at the "political nature of representation" in a totalitarian regime are similar to the Russian OBERIU avant-garde movement in the 1920s and 1930s. The breakup with mimetic literature and the insistence on the role of the reader in the production of meaning (Graham 171–178) stood as literary

reactions to the totalitarian regime *in statu nascendi*. Although Romanian writers' literary devices refer to OBERIU's textual practices, there is no reference to the Russian avant-garde. This can easily be explained politically: to prevent repression, Romanian prose writers chose to relate to a movement deriving from Marxism (the Tel Quel group) rather than to a phenomenon that had turned textual devices in a protest against the communist regime. However, Romanian postmodern writers could not share the Tel Quel advocacy of neo-Marxist values—because, in Eastern Europe, Marxism–Leninism was a fact, not a theoretical conjecture. From the political bias of the movement initiated by Philippe Sollers, Romanian postmoderns only kept “the will to position itself in opposition to the ‘isms’” (Kauppi 26).

The fact that the devices of Tel Quel writers were borrowed without their ideological assumptions, sheltered by the principle of the autonomy of the aesthetic, does not mean that Romanian fiction did not have a polemical nature. The radical approach of language was, similar to the experience of their French fellows, a way to evade the political or consumer logic of the society, whether capitalist (in the first case) or collectivist (in the latter). Although, by this non-referential literature, the French movement opposed the reproduction of the capitalist production relationships, Romanian writers of the 1980s eluded the reproduction of the communist relations of power. To “reflect reality” and to retain the Party-established meaning of the words—even when the writer's polemic intent was visible—meant to come to terms with the regime. Instead, the “textualist” fiction's rejection of totalitarianism began with the criticism of the language that had become the circulating currency of ideology.

#### WORKS CITED

- Annus, Epp, and Robert Hughes. “Reversals of the Postmodern and the Late Soviet Simulacrum in the Baltic Countries.” *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Vol. 1. Ed. Marcel Cornis-Pope. Amsterdam: John Benjamins, 2004. 54–65.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. Illinois: Northwestern University Press, 1972.
- Brown, Deming Bronson. *Soviet Russian Literature since Stalin*. Revised edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- Chitnis, Rajendra A. *Literature in Post-Communist Russia and Eastern Europe. The Russian, Czech and Slovak Fiction of Changes*. London: RoutledgeCurzon, 2005.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Crăciun, Gheorghe. “Autenticitatea ca mod de lucru.” *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*. Ed. Gheorghe Crăciun. Pitești: Paralela 45, 1999. 267–272.
- Cornis-Pope, Marcel. “Self-Referentiality.” *International Postmodernism*. Ed. Hans Bertens and Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1997. 257–265.

- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: Routledge, 2002.
- Dinițoiu, Adina. *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*. Bucharest: Tracus Arte, 2011.
- Erofeev, Viktor. "Pominki po sovetsoi literature." *Literaturnaia gazeta* 6 Jul. 1990: 8.
- Federman, Raymond. "Self-Reflexive Fiction." *Columbia Literary History of the United States*. Ed. Emory Elliott. New York: Columbia University Press, 1988. 1142–1157.
- Goldiș, Alex. *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*. Bucharest: Cartea românească, 2011.
- Kauppi, Niilo. *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994.
- Krasztev, Peter. "Quoting instead of Living: Postmodern Literature before and after the Changes in East-Central Europe." *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Vol. 1. Ed. Marcel Cornis-Pope. Amsterdam: John Benjamins, 2004. 70–83.
- Martin, Mircea. "Postmodernism și avangarda literară." *Revista filosofică* 45.2 (1998): 241–246.
- Nedelciu, Mircea. *Efect de econ controlat*. Bucharest: Cartea românească, 1981.
- — —. "Nu cred în solitudinea absolută a celui care scrie. Interview by Gabriela Hurezean." *Șcânteia tinerețului. Supliment literar-artistic* 14.341 (1988): 3.
- Negrîci, Eugen. *Literatura română sub comunism. Proza*. Bucharest: Editura Fundației Pro, 2006.
- Neubauer, John, and Marcel Cornis-Pope, eds. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2004.
- Pavel, Laura. *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*. Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2007.
- Perian, Gheorghe. *Pagini de critică și de istorie literară*. Târgu-Mureș: Ardealul, 1998.
- Potapov, Vladimir. "Na vykhode iz 'andergraunda.'" *Novyi mir* 10 (1989): 251–257.
- Roberts, Graham. *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU—Fact, Fiction, Metafiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Terian, Andrei. "The Rhetoric of Subversion: Strategies of Aesopian Language in Romanian Literary Criticism under Late Communism." *Slovo* 24:2 (2012): 75–95.
- Țepeneag, Dumitru. "Autorul și personajele sale." *Viața românească* 20.5 (1960): 128–130.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge, 2001.

## Ideologija semioze v romunski prozi pod komunizmom

Ključne besede: literatura in ideologija / romunska književnost / komunizem / cenzura / metafikcija / postmodernizem / ezopski jezik / semioza / subverzivnost

Članek raziskuje romunska literarna gibanja osemdesetih let dvajsetega stoletja v luči njihovih povezav s poetiko novega romana in literarnoteoretskimi inovacijami skupine Tel Quel. Poleg novih tehnik pisanja, ki so nadomestile *mimesis* s semiozo na področju literarne produkcije, so skušali literarni avtorji, ki jih povezuje ime »tekstualizem« (Dumitru Țepeneag, Gheorghe Crăciun, Mircea Nedelciu ali Gheorghe Iova so samo nekateri od predstavnikov), vzpostaviti protiutež uradni literaturi Ceaușescujevega režima. Besedilo pregleduje osrednje subverzivne strategije, ki jih vsebuje semiotični pristop k literaturi. Dekonstruiranje ideološkega okvira, skritega pod poetiko realizma, je bil glavni cilj, ki je bil tako podlaga precejšnjega števila ideoloških argumentov in literarnih postopkov. Poudarek na »prosti igri« lingvističnega znaka (sledječ derridajevskim principom), razsrediščenje enoglasne pripovedne perspektive ali vztrajanje pri avtoreferenčni naravi jezika, vse to je omajalo uradni pristop k literaturi. Ideja literature kot odprte semioze, ki vzpostavi demokratičen odnos med avtorjem in bralstvom, je bila glavni dosežek romunske tekstualistične skupine. V sklepu razprava ponudi premislek o ideoloških protislovnih gibanj, ki so se navdihovala pri semiotiki. Skupina Tel Quel sicer temelji na neomarksistični doktrini, toda v vzhodnoevropskem kontekstu so se njeni principi usmerili zoper socialistične totalitarne režime.





# Semiotika in realizem

Aleš Vaupotič

Raziskovalni center za humanistiko, Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, Nova Gorica  
ales.vaupotic@ung.si

*Razprava pregleda splošne predstave o delovanju znakov in njihovo delovanje v literaturi, predvsem v realističnih delih. Predstavljeni sta dve tradiciji semiotike, strukturalistična, ki jo je utemeljil Ferdinand de Saussure, in pragmatistična, ki jo je razvil Charles S. Peirce.*

Ključne besede: semiotika / Saussure, Ferdinand de / Peirce, Charles Sanders / realizem / stoicizem / teorija diskurza

Človeško življenje je prežeto z znaki, težko si je predstavljati dejanje ali zaznavo, ki bi ne bila znakovne narave. To besedilo na problemski način sooči semiološki<sup>1</sup> pramen vede o znakih, ki je bil reprezentativno zasnovan v delu Ferdinanda de Saussurja, in alternativno pragmatično semiotiko, ki postaja vedno bolj aktualna ob raziskavah spisov Charlesa Sandersa Peircea in njegovega triadnega modela. Pri tem se odpira tudi vprašanje, na kakšne načine se obnašajo semiotski modeli na področju besedne umetnosti, pa tudi, kako se tradicije pojmovanja semioze produktivno vključujejo v semiotične možnosti današnjega trenutka.

## Dve veji semiotike

De Saussurjeva diadna semiologija definira znake kot rezultat vzajemnega razreza dveh vzporednih gnot (v primeru verbalnega jezika se raztezata linearno, v »vizualnem označevalcu« v več dimenzijah): segment označevalca je povezan s segmentom označenca, npr. ena slušna podoba ustreza enemu konceptu (de Saussure 117–118).<sup>2</sup> V skladu s t. i. drugim splošnim načelom semiologije ima označevalec razsežnost, je merljiv materialni pojav (83–84). Pasivni oz. sprejemni del krožnega toka govorne izmenjave je glavni indic za dejanski obstoj jezika kot sistema (langue), ker ni mo-

<sup>1</sup> Izraz semiotika bo v besedilu rabljen v širšem pomenu vede o znakih, izraz semiologija pa bo v skladu z utečeno prakso uporabljen v ožjem pomenu, kot oznaka za strukturalistične in poststrukturalistične semiotike.

<sup>2</sup> »[J]ezikovna institucija [je] prav v tem, da vzdržuje vzporednost med tema zvrstema razlik [tj. med označevalci ali med označenci ter med označevalcem in označencem].« (135)

goče z močjo volje in samokontrole preprečiti, da bi razumeli besede, ko jih slišimo (24).<sup>3</sup> Vsak označevalec se v zavesti poslušalca avtomatično<sup>4</sup> preslika v označenca, seveda pod pogojem, da gre za osebo, ki je vključena v »govorečo množico« danega trenutka, torej družbeno skupino, ki jo preči konkreten jezik (91–92). »Jezikovni organizem« je dejansko obstoječa stvar, je nedotakljiv in dragocen, »zaklad«, »vir [...] družbene kristalizacije« (24–26, 88, 117), hkrati pa seveda ne gre za dejansko izrečeno, kar de Saussure imenuje govor (*parole*) in kar tako rekoč v celoti izloči iz območja raziskav, kot jih predvideva njegova metoda.

Znaki se pojavljajo zmeraj in povsod, saj so konstitutivni za človekovo artikulacijo dejanskosti v mišljenju (127). Slavna negativna koncepcija znaka, torej »da *so v jeziku zgolj razlike* [...] razlika v splošnem predpostavlja pozitivne člene [...] a v jeziku so samo razlike *brez pozitivnih členov*« (135),<sup>5</sup> je temelj strukturalistične tradicije razlaganja delovanja znakov. Odmevala je pri mnogih avtorjih, nanjo se izrecno navezuje v uvodu v monografijo *Znotraj mislečih svetov* (1990) tudi Jurij M. Lotman, čeprav razvija večplastni koncept semiosfere kot asimetričnega medkulturnega dialoga, kar seveda močno zaplete razlago identitete znaka kot vezi med označevalcem in označencem ter izvora silnic, ki izhajajo iz totalne povezanosti sistema. Seveda pa iz strukturalne lingvistike izhajajoči pristopi k semiotiki niso edina pot. De Saussure je izbral eno metodološko možnost, ki poudarja sinhronijo in jezik kot zaprt sistem relacij, na račun izobilja konkretnih manifestacij jezika v govoru (30–31). Obe možnosti modelno skicira z diagramoma – za jezik (»I« je posamezni jezik, ki je časovno in geolokacijsko zaprt vase, *idiome*):

$$1 + 1 + 1 + 1 \dots = I \text{ (kolektivni model)}$$

in za govor (vse, kar je dejansko izrečeno):

$$(1 + 1' + 1'' + 1''' \dots)$$

<sup>3</sup> Tudi funkcija človekovega aktivnega razmišljanja v urejvani oz. koordinacijski dejavnosti, ki se pojavi, ko je znakov več, po de Saussuru ne odpira prostora za zavestni poseg na področje jezika. V tem primeru gre za več plasti označevalcev, med višjimi strukturami so npr. slovnični obrzci (24–25, 138 isl.).

<sup>4</sup> »[I]a valovanja nam lahko dajo predstavo o združitvi in o, če lahko tako rečemo, parjenju misli z glasovno materijo.« (127) Za strukturalistično tradicijo se zdi tovrstna povezava simptomatična, metafora materinstva se pojavi npr. v sklepu spisa *Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti* Jacquesa Derridaja.

<sup>5</sup> Nenavadni eksistenčni modus jezika je seveda vezan na tradicionalni dualizem »forme« oz. »duha« in »materije« oz. »substance« (99, 127).

Zanimivo je, da je morda de Saussure hipotetično tehtal tudi drugo izbiro, tisto namreč, ki bi si za izhodišče vzela različnosti znakov: »S praktičnega stališča bi bilo zanimivo začeti pri enotah, jih določiti in njihovo raznoličnost pojasniti s tem, da bi jih klasificirali. [...] Nadalje bi morali razvrstiti podenote pa večje enote itn. Ko bi naša znanost tako določila prvine, s katerimi dela, bi v celoti izpolnila svojo nalogo.« (125) Klasifikacija osnovnih enot bi pri tem – kot si je mogoče v ekstrapolaciji predstavljati – izhajala iz konkretnih enot (predlaga preliminarno in nestrogo izbrane besedne enote), ki bi jih po vsej verjetnosti pridobili iz realizacij v govoru, seveda pa nadaljnji de Saussurjev metodološki poudarek na definiciji enot in podenot zopet premakne fokus na sistemski vidik jezika. Skratka, takšna alternativna perspektiva semiotične raziskave bi zadela ob arhiv izkustveno dosegljivih elementov, ki delujejo kot znaki, začela bi jih na različne načine urejati, razvrščati, »klasificirati«, pri tem pa bi moral biti drugače pojasnjen tudi temelj semioze. Izhodišče bi bila, v tem alternativnem primeru, heterogena raznolikost pojavov, ki delujejo kot znaki ali ki so interpretirani kot znaki<sup>6</sup> – pri tem seveda ne bi bilo več povsem gotovo, da so obravnavani pojavi rezultat družbeno uveljavljenega koda, marveč bi med znake uvrščali vse, tudi naravne fenomene.

Zgoščen vpogled v zgodovino tega, kar danes imenujemo semiotika, pokaže, da je strukturalistična semiološka tradicija pravzaprav nedaven pojav. Starejše koncepcije znakov ga razumejo povsem drugače. Na mezopotamskih tablicah za prerokovanje iz tretjega tisočletja pr. n. š. je znak »shema za sklepanje iz premis«, temelji na implikaciji in ne na ekvivalenci kot v de Saussurjevi teoriji. Če nekaj, »omen«, potem »orakelj«. Znaki delujejo prek procesa izpeljave in sklepanja, v tem kontekstu pa samodejno postanejo pomembnejši neverbalni znaki in dogodki, »ker se jih najbolj izrazi v obliki trditev«, propozicij (Manetti 13–14). Ta pogled se nadaljuje v verziji »navdihnjenja« v grškem prerokovanju, kjer se prvič pojavi izraz »seméion« (τὸ σημεῖον), in v starogrški medicini. Ko govori o Hipokratovi metodologiji, Giovanni Manetti uporabi termine iz logike C. S. Peircea: proces sklepanja v označevanju pomena se začne z abdukcijo – tj. hipotetičnim uganjevanjem, da je dani primer predstavnik skupine pojavov –, ki je kasneje vključena v deduktivno sklepanje in še naprej v testiranje veljavnosti procesa izpeljave (Manetti 16; Vegetti 39–41; Burch, 3. pogl.). Aristotel striktno ločuje med teorijama jezika in (neverbalnega) znaka, kar je nasprotno modernim strukturalističnim pristopom in prevladujoč vzorec za antiko: elementi jezika so »símbola« (τὸ σύμβολον), (neverbalni) znaki so »seméia« ali »tekméria« (τὸ τεκμήριον). Model, ki temelji na

<sup>6</sup> Takšno definicijo, sledeč Peirceu, formulira Geppert (40, 80).

povezavi implikacije, deluje na področju neverbalnih znakov, s katerimi se ukvarjata logika in retorika (Manetti 18–19). Podobno so tudi stoiki in epikurejci – v okvirih svojih specifičnih pogledov na svet – poudarjali model sklepanja in prehajanja od neznanega k znanemu. Manetti zaključi svoj pregled antične semiotike z Avguštinom, ki potrjuje isti trend, in dodaja, da »obstaja kontinuiteta med antičnimi teorijami znaka in sodobno linijo kognitivne semiotike, ki jo predstavljajo Peirce, Morris [idr. ... ter omeni] globok prelom [... z] de saussurjevsko semiotično linijo«. Slednja predpostavlja slovarsko semantiko, obstoj jezikovne kode, medtem ko je glavna značilnost prve model znaka, ki temelji na sklepanju – za razumevanje znakov se tukaj semioza sklicuje na zbrane in urejene nabore primerov, nekakšne enciklopedije (27).

## Semiotika in literatura

Kako se vprašanje semioze pokaže na področju literature? V devetnajstem stoletju se izoblikujeta dva temeljna zaporedna literarna okvira, romantični in realistični, ki temeljita na različnih semiotičnih modelih. Romantična absolutna subjektiviteta predpostavlja – najbrž zadnjič v zahodni kulturni zgodovini – neomejene semiotične možnosti, ki vrejo iz umetniške ustvarjalnosti in kritične avtorefleksije. Teoretično formulacijo te semiotike je najti npr. v 116. *Fragmentu iz Athenäuma* (1798), ki govori o »progresivn[i] univerzaln[i] poezij[i], ... ki] lebdi [...] na sredi med prikazanim in prikazujočim, to refleksijo vedno znova stopnjuje in pomnožuje kot v neskončnem nizu zrcal« (Schlegel 27–28). Zrcalo je na tem mestu seveda medij, ki neposredno vrne informacijo v igri dvojega, znaka in referenta, kar ustreza diadni semiologiji, ta pa se seveda lahko odpira v nietzschejansko igro ali skrivnostnost neulovljivega (prim. Derridajevo dekonstrukcijsko inačico v *Struktura, znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti*). Literarni primer v ožjem pomenu besede je roman E. T. A. Hoffmanna *Življenjski nazori mačka Murra* z odlomki življenjepisa kapelnika *Johannesa Kreislerja* (Lebens-Ansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern herausgegeben von E. T. A. Hoffmann 1819, 1821),<sup>7</sup> ki je sestavljen iz parodične avtobiografije mačka in fragmentov biografije glasbenika Kreislerja na odpadnih starih listih, ti pa so v romanu prek mistifikacije o avtorju-uredniku in tiskarjevi napaki poudarjeno nepovezani. V obeh primerih je izrazna oblika fragment, ki pa tukaj očitno še vedno uspe kompenzirati svojo omejenost

<sup>7</sup> Ta primer je hkrati napotilo na znano študijo Janka Kosa v zbirki *Sto romanov*.

prek simbolične napotitve na relevantnega referenta, četudi izmuzljivega. Svet realistične literature vzpostavlja drugačno dilemo in semiotični odgovor nanjo. Bodisi v podobi »bogastva sveta« v slikovitosti romanov zgodnjega Dickensa bodisi v upornosti, ki jo utelešajo neskončni pogovori iz romanov Dostojevskega, v obeh primerih se človek sooča s kontinuiranim prostranstvom ene same dejanskosti, ki ne popušča, zahteva pojasnjevanje in grozi, da se bo preveč razbohotila ali ušla z vajeti (prim. Stern).

Če je romantični odgovor specifičen, morda zanimiv zaradi igrive nevtralizacije hermenevtičnih zagat dejanskosti, pa na drugi strani realistična semiotika nagovoru sveta odgovarja v obliki realističnih poetik, torej umetniških postopkov in shem za osmišljanje sveta in delovanje v enoviti – seveda problematični – resničnosti. Možno izhodišče za raziskave realizma v literaturi in umetnosti je teorija diskurza, npr. z metodologijama Mihaila Bahtina in Michela Foucaulta. Takšna analiza se deskriptivno osredotoča na množico glasov, ideologij in pogledov na svet, ki si vzajemno nasprotujejo in ki tako rekoč krožijo okoli jedra tega, kar naj bi bila dejanskost, vendar pa je, ko je človek soočen z njo, ni mogoče razumeti ali sprejeti. (V Foucaultovi inačici je resničnost lahko zasnovana kot igra, vendar pa gre za omejeno igro, ki je zaradi metodičnega vztrajanja na diskurzivni površni ni mogoče podvreči metodam dekonstrukcije, prim. Foucault pogl. III/4–5.) Pozornost je usmerjena v dve smeri, spoznavna in etična nesprijemljivost obstoječega stanja sta neločljivo povezani. V tem kontekstu sta Foucaultova arheološka metoda, ki ima v središču izjavo kot dogodek, in Bahtinova izjava, ki je osebno dejanje, metodološko kompatibilni (prim. Vaupotič, *On the Problem*).

Ker resničnost ni očitna sama po sebi, se pojavi spremenijo v znake, ki terjajo interpretacijo. In ker je samodejno pasivno de Saussurjevsko dekodiranje znaka v možganih – ki so soudeleženi v jezikovni entiteti, razprostrti prek skupnosti uporabnikov jezikovnega sistema – dokončno prekinjeno, ostane edina možnost zbiranje znakovnih fragmentov. Ti fragmenti izgublajo notranji naboj, ki jim ga je pripisoval Friedrich Schlegel (to transformacijo fragmenta je mdr. raziskoval Walter Benjamin, kot bo pokazano v nadaljevanju), zato se znakovni proces opre na enciklopedični oz. arhivski model. Take značilnosti je najti v pojavih t. i. poznega realizma.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Oznaka (pozni) realizem se v okvirih tega besedila ločuje od izraza za sistematične težnje naturalističnih poetik, ki so se zgledovale po znanstvenih pristopih. Gre za opisno literarno udejanjenje množice glasov, ki se upira vsem oblikam (z Bahtinovo dikcijo, monološkega) poenotenja.

## Gustave Flaubert in Walter Benjamin

Flaubertov posthumno objavljeni roman *Bouvard in Pécuchet* (1881) ter danes standardna priloga k izdajam, *Slovar splošno priznanih resnic* (*Dictionnaire des idées reçues*, obj. 1913), utelešata razporeditev motivno-tematskih sklopov, ki je podobna arhivu. V satiričnem romanu naslovna junaka napreduje od ene sodobne ideje k drugi, vendar pa je vsaka od njih razvrednotena zaradi nežnega pridiha ironije.<sup>9</sup> V *Slovarju* je arhivska struktura povsem očitna, saj gre za abecedno urejen slovar bizarnih, vendar iz izkustvenega sveta izluščenih »resnic« z lakoničnimi opisi, ki so temelj situacijam in problemskim sklopom različnih avtorjevih romanov. Flaubert naj bi po pričevanjih preučil 1500 knjig z namenom napisati »enciklopedijo človeške Neumnosti« (pismo Edgarju Raoul-Duvalu, 13. feb. 1879; Baron 203). Omenjal je »farsično kritično enciklopedijo« (19. avg. 1872 Edmi Roger; Baron 195). Gre torej za zbiranje in zapisovanje pojavov, katerih smisel je dvomljiv, če ne celo dokončno izgubljen v vzdušju banalne vsakdanjosti in plehkosti. Scarlett Baron ugotavlja, da je delo Jamesa Joycea genetično tesno povezano s Flaubertovim in v tej luči ni tako presenetljivo, da tudi Flaubertovo delo včasih zanese stran od realističnega diskurza modernizmu naproti, kjer pomen vznika iz razpiranja pomenov<sup>10</sup> kot v primeru slavnega pisma, namenjenega Louise Colet (16. jan. 1852), kjer je formuliral svojo idejo o knjigi brez vsebine in zunanje reference, ki bi temeljila zgolj na energiji literarnega sloga.

Flaubertovski arhiv predstavlja neuspeh arhivskega projekta prek njegove skrajne intenzifikacije – stranski učinek tega neuspeha je seveda edinstven uspeh na ravni umetnosti romana. Zato pravzaprav ni nepričakovano, da Erich Auerbach v slavni monografiji *Mimesis* (1946, <sup>2</sup>1959) zavrača Flaubertov model realizma, pravi namreč: »K tistim, ki so se povsem izolirali v območju estetskega, spada tudi Flaubert [...] njegovo umetniško nastrojenost [...] je mogoče primerjati s teorijo mističnega zatapljanja.« (372) Omenjeni »tisti« so »skupina estetskih realistov« (373), brata Goncourt, Zola idr. Pride do nekakšne pasivne drža in, pri Balzacu, do »atmosferičnosti«, ki blaži aktivnost konflikta s svetom (348–349). Na tem razpotju ponuja konceptualno razjasnitev Benjaminova različica teorije arhiva, kot jo je zasnoval v edini v času njegovega življenja objavljeni znanstveni monografiji, *Izvor nemške žaloigre* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928).

<sup>9</sup> Prim. Bernard Franco: *Literary Fiction and Sciences: The Case of the Novel*, neobjavljeni prispevek z mednarodnega znanstvenega srečanja *Interdisciplinary Approach to Literature*, Črnogorska akademija znanosti in umetnosti (CANU) – Center mladih znanstvenikov, Podgorica, 20. nov. 2012.

<sup>10</sup> Seveda se poraja vprašanje, če takšna formulacija sploh karkoli smiselnega pomeni.

V njej mdr. razlikuje Goethejev simbol, iz katerega vznikajo pomeni v trenutku in v izobilju (za simbole so značilni štiri momenti: »Trenutnost, totalnost, nedoumljivost njihovega izvira in nujnost,« Benjamin navaja Friedricha Creuzerja, 41), ter alegorijo, ki se razvija v času, postopoma, kot naravni proces razkranjanja.

Veliko romantično spoznanje teh dveh mislecev [Josepha von Görresa in Creuzerja] je bilo, da sta na to področje semiotike vpeljala odločilno kategorijo časa, s katero je mogoče učinkovito in formalno opredeliti razmerje med simbolom in alegorijo. Medtem ko se v simbolu s povečevanjem propada v luči odrešenja bežno razodene transfigurirano obličje narave, se gledalcu v alegoriji pokaže pred očmi *facies hippocratica* zgodovine kot okamenela pokrajina. (44)

Če zgodovina stopa na prizorišče z žaloigro, počne to kot pisava. Na obličju narave je »zgodovina« izpisana v znakovni pisavi minljivosti. Alegorična fiziognomija narave-zgodovine, ki je postavljena na oder v žaloigri, je v resničnosti navzoča v razvalinah.<sup>11</sup> (56)

Puščoben, celo morbiden in nasilen pogled na svet, kot se prelamlja ob Benjaminovi razlagi nemške protireformacijske žaloigre 17. stoletja, namenjena pa je bila tudi avtorjevi sodobnosti grozečega napovedovanja in prihoda 2. svetovne vojne, naredi odločen korak dalje, saj na novi stopnji arhivska estetika ne cilja več na fragmente oz. okruške izkustva fenomenov dejanskosti, ampak črpa iz knjig emblemov kot temačne zaloge. Pri tem pride na misel Flaubertova *Skušnja svete Antona* (*La Tentation de saint Antoine*, 1874) z bizarno procesijo kreatur, ki sklenejo roman. Arhiv je zdaj inerten, blokiran, pripeljan v *aporio*, situacijo brez izhoda.<sup>12</sup>

## Charles Dickens in Charles S. Peirce

Tudi t. i. pozne romane Charlesa Dickensa – prelomnico v opusu raziskovalci običajno postavljajo za roman *David Copperfield* (1849–1850) – je mogoče obravnavati na podoben način. Sestavljajo jih zbirke različnih glasov, junakov in pripovedovalcev, ki niso sposobni vzpostaviti komunikacijske povezave. S tega vidika predstavljajo reprezentativne primere dialoško-

<sup>11</sup> Slovenski prevod, da je alegoričnost, npr. v žaloigri, »podobna« razvalini, ni pravičen, saj je alegorični princip dejanskosti »wirklich gegenwärtig« – dejansko navzoč – kot razvalina. Žaloigra je le v pomoč, da to pisavo zgodovine pravilno beremo. Zadnji stavek preвода je korigiran v skladu z izvirnikom.

<sup>12</sup> V tej obliki se statična koeksistenca ter mimobežnost diskurzov in praks dejanskosti pokaže kot napoved pluralnosti postmodernizma, kjer se svet razblini v prepletu množice antinomičnih tekstualnosti.

sti v romanu (prim. Vaupotič, *Realism Revisited*). Vendar pa obstaja razlika med temi romani in fatalistično Flaubertovo fantazmagorijo ali farsično enciklopedijo, ker imajo Dickensovi junaki posebno moč »projekcije«. Alexander Welsh zapiše:

[Za Dickensa] je značilno, da je projiciral v svojem pripovedništvu želje in strahove in zadovoljstva enega samega ega, tj. protagonistovega, kot da bi bili njegovi lastni. Ta nagnjenost k egocentrični zasnovi, kot jo imenujem, omogoča izdelavo globoko resnične in iskrene podpovršinske plasti psihološke reprezentacije kot nekakšnih sanj, ki razkrivajo.« (xiv–xv)

[...] svoje protagoniste si [avtor] predstavlja tako intenzivno – kakršnekoli so že bile pristranskosti njegovega časa in osebnosti –, da *ona* [lik Esther Summerson iz *Puste hiše*] projicira svoje občutke na druge akterje v drami, da *ona* izraža svoje želje, ne da bi se zavedala; in ko so enkrat te želje izpolnjene, z Dickensovo pomočjo, se Summerson izkaže za prav tako nevarno mlado osebo, če jo poznaš, kot je bil sam Copperfield. (35)

Npr. Esther Summerson, junakinja in pripovedovalka polovice romana *Pusta hiša* (*Bleak House*, 1852–1853), lahko spreminja dogodke v romanu, saj se ti prilagajajo njenim predstavam in občutjem. Kljub stiku s tradicijo moralizirajočih zgodb – v viktorijanski dobi npr. z razsvetljsko tradicijo – zaradi heterogenosti in koherentnosti posameznih glasov in ideologij v tem primeru ne gre za avtorjevo rabo junakov in pripovedovalcev za izražanje vnaprej izdelanih preskriptivnih vzorcev obnašanja, Bahtin bi to imenoval monološkost, temveč za eksperimentalno protipostavljanje glasov, ki so vedno v konfliktu. Posebnost romana *Pusta hiša* sta namreč dva antinomična pripovedovalca, že omenjena prvoosebna pripovedovalka in heterogeni vsevedni pripovedovalec, ki hkrati z ostalimi liki v okvirih romana konstruirata podobe glasov kot hkrati dojemljive in drug drugega diskreditirajoče.<sup>13</sup> Avtorjev glas se na tem mestu udejanja prek konstrukcije polemičnih sopostavitev, pri tem pa se jasno distancira od glasov, ki se prelamljajo v svetu romana. Seveda pa agresivnost ideoloških konstrukcij dejanskosti, ki jo Welsh tako rekoč z osebno prizadetostjo – tipično za s čustvi nabito recepcijo Dickensa od avtorjeve sodobnosti naprej – pripisuje na prvi pogled idealizirani in izrazito s sentimentalnim patosom prežeti junakinji-pripovedovalki, onemogoča zgolj

---

<sup>13</sup> Drugi od dveh časovno zaporednih romanov, ki se mu posveča Welsheva monografija, nosi naslov *Trdi časi* (*Hard Times*, 1854), v katerem je večglasni dialog nadomestil junaka v vlogi organizatorja romaneskne celote. Velja omeniti, da je Bahtin je za predstavitve dialoškosti v romanu v razpravi *Beseda v romanu* (1934–1935) za ilustracijo uporabil Dickensov roman *Mala Dorritova* (*Little Dorrit*, 1855–1857), roman, ki po kronologiji sledi *Trdim časom* (78 isl.).



estetizirajočo reprezentacijo homogenizirane atmosfere flaubertovskega sveta neumnosti.

Dejanskost sama se v okvirih Dickensove poznorealistične poetike – glede zunanje pojavnosti – sklada z ideologijo glasu osebe. Ali je predstava o svetu kot egocentrični projekciji, pod katero ni globlje resničnosti, sploh smiselna? Gre pri tem za učinkovito strategijo razvozlanja znakov sveta? Ali ni pravzaprav tako, da realnost vedno vključuje tudi naključja, presenetljive obrate, bi bilo mogoče ugovarjati. Glede tega je izhodiščna situacija realistične pisateljice ali pisatelja pravzaprav posebna in nesamoumevna, dejanskost se ne prikazuje kot podvržena naključju, saj je že vnaprej prav takšna; ko se kaže in je na voljo za obdelavo, je namreč že čudna, nesprejemljiva, presenetljiva, problematična s semiotičnega vidika, dobesedno nereprezentabilna ali nereprezentativna. Ko gre za opis dejanskosti v realističnem delu, je kategorija naključnosti inertna tautologija. Realizem v umetnosti seveda ni odsev nečesa danega kot v fotografskem odtisu.<sup>14</sup> Zato so v resnici povsem smiselni poskusi, da bi resničnost kartirali glede na notranje regularnosti različnih obstoječih diskurzivnih praks, ki jih je mogoče dojeti, opisati in kritično premisliti.

V takšni situaciji postanejo pogledi na svet edini material, opora. So nekakšni »vektorji« – ker znakovnost posameznih pojavov usmerjajoč, v vlogi indicev, povezujejo v sklope. Samo še pogledi na svet so na voljo, da bi se kartografsko opisal teritorij sveta kot enciklopedije in s tem podelil vsaj delni pomen in smisel »Neumnim«, »splošno sprejetim resnicam«, kakršne omenja Flaubert. Igrajo vlogo usmerjevalcev na kontekstualni – torej ne na sistemski – opis danih diskurzivnih praks.

Hans Vilmar Geppert predlaga prav tak model realistične logike, ki temelji na Peirceovi triadni semiotiki – znaku, ki ga sestavljajo reprezentamen, objekt in interpretant (prim. Vaupotič, *Peirceova teorija raziskave*). Svet, s katerim se realistična avtorica ali avtor sooča, je v krizi. Obstoječi semiotični redi, kode, ne dajejo zadovoljivih odgovorov. S Peirceovimi izrazi: neposredni interpretant znaka, interpretacija na podlagi uveljavljenih kod in navad, ni več sprejemljiv. Resničnost se zaradi poudarka na semiotičnem procesu, ki se pokaže (zaradi disfunkcionalnosti znakov), spremeni v tekst. Znak zato cilja na nedosegljivi dinamični objekt, resničnost – sorodno Kantovi stvari na sebi – prek dinamičnega interpretanta, ki je ustvarjen *ad hoc*, kot pragmatična rešitev.<sup>15</sup> Realistična semioza je določena na

<sup>14</sup> Pri fotografiji je problem seveda zopet specifičen, kemijske reakcije na svetlobo, ki izdelajo sliko, niso izjave v medčloveški komunikaciji, zato je treba tudi komunikološko razlago fotografije zasnovati zelo skrbno – prim. Flusser.

<sup>15</sup> Kant v *Kritiki čistega uma* (1781) pragmatično prepričanje ilustrira s primerom zdravnika. V danih okoliščinah se mora odločiti za diagnozo (in način zdravljenja), ki pa je ne more potrditi z vso gotovostjo, vendar pa mora ukrepati takoj, saj se bolniku stanje slabša.

treh ravneh. Na ravni reprezentamena, tj. dojetanja materialnosti znaka, so za realistično diskurzivno logiko značilni sinznaki (token), posamezne konkretne uresničitve znaka, ne pa legiznaki (tip), ki temeljijo na regularnih kodah, te so namreč postale problematične: legiznaki so »degenerirali« v nerazumljive posamične pojave.<sup>16</sup> Na ravni nanašanja znaka na objekt simboli – na kodi temelječi znaki, kakršne predpostavlja de Saussurjeva semiologija – postanejo ikone: nenavadni pojavi, ki ne morejo posredovati pomenov, tako kot npr. Benjaminovi alegorični okruški. Geppert predlaga transformacijo simbola prek ikone – ki nosi pomen zgolj zaradi materialne podobnosti znaka z objektom, disfunkcionalni simbol je seveda ikona krize – v indeks. Indici so neodvisni tako od interpretanta (v nasprotju s simbolom) kot reprezentamena (razlika do ikone). Pomen nosijo na podlagi dejanske povezave (fizične ali mentalne) znaka z objektom. Seveda je tako rekoč del kontinuitete objekta v resnici znak, samo če je dojet kot znak, zato pa mora biti nujno tudi presenetljiv, zbujati mora pozornost; destruktivnost družbenih kod, opisana npr. v realističnih družbenih romanih, naravnost zahteva, da se jih ustrežneje interpretira v za življenje sprejemljivih regularnih praksah. (Tretja raven realistične diskurzivne logike je predstavljena v navedenem članku in na tem mestu ne bo obravnavana.)

Indeksikalnost je dodatek k bolj ali manj ironični predstavitvi zbirke nefunkcionalnih družbenih kod na homogeni kot-da površini, v obliki arhiva medsebojno neodvisnih topih elementov – npr. v atmosferskem estetskem realizmu Flauberta, kot ga opaža Auerbach (seveda vključujoč odločno zavrnitev znanstvene sistematizacije, kot jo je na primer najti v naturalističnih poetikah, kjer se takšni ali drugačni simbolični redi vnovič vzpostavljajo). Kot površinsko razpršitev in kartografiranje razmerij med bolj ali manj objektiviranimi glasovi ali »splošno priznanimi resnicami« obravnava romane teorija diskurza prek Bahtinovitih ali Foucaultovih konceptov. Geppert v skladu s Peirceovo semiotiko predlaga indeksikalizacijo ikoničnih degeneriranih simbolov, tako da se jih postavi v vlogo »vektorjev pozornosti«. Pa vendar, kako določiti smer, ki bi vzpostavila novo povezavo med znakom in objektom. T. i. metonimizacija metafor je eden od realističnih pojavov, metafora – povezava med dvema nepovezanima kontekstoma (npr. prek podobnosti) – se obravnava v kontekstu in situaciji pojavitve, seveda znotraj ene same povezane dejanskosti (143–151). Preprost odgovor na vprašanje temelja takšnega semiotičnega skoka je, da je pragmatizem filozofija ustvarjalnosti, saj zasnuje razlago sveta, v katerem je ustvarjalnost mogoča (Schubert 9, navaja Helmuta Papeja), interpret znaka najprej ugiba, si sam ustvari možen odgovor, šele nato pa svojo hipotezo sistematično preverja.

<sup>16</sup> Tretji element triade so kvaliznaki.

Vendar vprašanje ostaja, kaj pravzaprav omogoča prehod od ikonične reprezentacije krize znakov v indeksikalno orientiranje po semiotičnem polju, prehod iz brezpotja na »realistično pot«, kot svoj model poimenuje Geppert. Odgovor daje Peirceova kozomologija. V nasprotju s teorijo diskurza, kjer so različni diskurzi enakovredni, enote arhiva pa se primerja med sabo, obstaja v Peirceovem pragmaticizmu<sup>17</sup> še ena komponenta, logika. Peirceov univerzum je logičen – seveda v okvirih njegove pogojno-imperativne koncepcije resnice. Če argumentacija oziroma »arhitektonika« izpeljave (Peirce, *The Architecture* 162) temelji na logični pravilnosti, potem postanejo reči resničnejše. Slavni Peirceov članek, *Kako narediti naše ideje jasne?* (1878), postavi za kriterij jasnost. Intenziteta oz. moč logičnega sklepanja je kriterij ločevanja med diskurzivnimi praksami, to pa je vstopna točka za realistično avtorico ali avtorja, da začne svoje raziskovanje v urejeni obliki, izhajajoč iz danega izkustva. Gibanje semioze tako lahko napreduje, ker je različne smeri interpretacije ikone kot indeksikalne povezave z objektom mogoče primerjati med sabo in ovrednotiti ter na ta način premišljeno izbrati semiotično pot za naprej.

### Tri smeri nadaljnje refleksije

Peirceov pragmatični model semioze predvideva razumevanje znakov v obliki čim bolj splošno sprejemljivih navad, tj. regularnih načinov obnašanja. Pri tem se odpira več zanimivih raziskovalnih možnosti.

**Realizem in nominalizem.** Iz sholastične tradicije spora o univerzalijah izhajajoča protipostavitve realizma in nominalizma v filozofiji ostaja aktualna (prim. zbornik *Der Neue Realismus*) in je relevantna tudi za vprašanja realistične semiotike, kot jo npr. poimenuje Geppert. To kompleksno polje raziskav se osredotoča na vprašanja neodvisnosti in obstoja splošnih pojmov in reči. Najpreprostejša ilustracija temeljne dileme je primer bele barve – nominalistična oz. antirealistična pozicija zagovarja stališče, da je toliko belih barv, kolikor je belih stvari, medtem ko realistično stališče glede belosti kot lastnosti trdi, da obstaja ena bela barva (ideja bele barve). Gre za ključno vprašanje v kontekstu realistične reprezentacije, npr. v umetnostih, ki sledi načelom verizma,<sup>18</sup> predpostavljajoč stabilnost

<sup>17</sup> Peirceova verzija pragmatizma se razlikuje od drugih, kot sta William James in John Dewey, zato se je Peirce po 1905 odločil za izraz pragmaticizem, ki torej označuje njegovo verzijo pragmatizma (Burch).

<sup>18</sup> V slovenski literarni vedi pomembna razlaga verizma pri Janku Kosu je specifična in drugačna od te rabe, kjer je v ospredju dobesedni pomen, ki označuje posnemanje t. i.

dinamičnega neodvisnega objekta reprezentacije v semiotičnem procesu, četudi je ta skrajno težko ulovljiv. Nominalistični mišljenjski sistemi in pogledi na svet v sebi nosijo nevarnost, da znaki niso več povezni s pojavno dejanskostjo. Tak je Benjaminov, kjer alegorični fragmenti dokončno izgubijo stik z resničnostjo. Tudi v primeru Foucaultove in Bahtinove teorije diskurza, kjer se reprezentacija resničnosti naslanja bodisi na prakse redčenja diskurza ter tako ohrani historiografsko pozornost na konkretno danem (pri prvem avtorju) bodisi poudarja konkretno in z etiko nabito delovanje (pri Bahtinu), arhivsko zbiranje in opisovanje obstoječih semiotičnih vzorcev vodi do brezperspektivne statične sopostavitve konfliktnih stališč in izjav, ki temelji zgolj na vzajemni soodvisnosti. Peirce se eksplisitno nasloni na filozofski realizem, seveda predelan v skladu z njegovim pragmatizmom.

**Ivan Mladenov in Peirceov koncept »iztrošenega uma«.** Bolgarski semiotik Ivan Mladenov ponuja razlago temelja semiotičnega procesa, izhajajoč iz obrobnih, ne do konca razvitih Peirceovih idej. V svoji knjigi *Konceptualiziranje metafor: O marginalijah Charlesa Peircea* (2006) največjo pozornost nameni pojmu »iztrošenega uma« (effete mind). Peirce zapiše: »Intelegibilna teorija univerzuma je objektivni idealizem, da je materija iztrošeni um, postarane navade, ki postajajo fizikalni zakoni« (*The Architecture* 170). Resničnost je v tej razlagi dinamizacija nekakšnega – metaforičnega – trdega diska kulturnih klišejev, ki jih zbuja »iščočje sebstvo«, iščočji laserski žarek. Ta ogromni arhiv izrabljenih in nevtraliziranih pomenov predstavlja globoko razplatenost pod vso dejanskostjo, ki na zgornjih ravneh postane dinamična in aktivna. V dejavnosti osebnega sebstva postane dejanskost živa in jasna, obenem pa vzvratno tudi osebnost v zreli obliki homologno odlikuje samozavedanje. Pri tem je treba sprejeti, da je vsa resničnost kontinuum uma, ki se giblje stanju t. i. kristaliziranega uma naproti. »Pa vendar element čistega naključja vedno ostane in bo obstajal, dokler svet ne postane absolutno popoln, racionalen in simetričen sistem, v katerem je um končno kristaliziran, v neskončno oddaljeni prihodnosti.« (Peirce, *The Architecture* 176)

V tej panpsihistično monistični viziji sveta se Mladenov osredotoči na t. i. »učinke temelja« (ground), ki so mdr. del Peirceove definicije znaka. Peirce pravi:

Nadalje je koncepcija čiste abstrakcije neizogibna, ker ne moremo dojeti strinjanja med dvema stvarima, razen če gre za strinjanje v nekem *pogledu*, in ta neki pogled

---

objektivne resničnosti (lat. *verisimilitudo*). Ne gre niti za konkretizacijo kot redundantno dodajanje detajlov k bistvenim potezam predstavljene dejanskosti – seveda je tudi to eden od osrednjih problemov realističnih poetik.

je taka čista abstrakcija, kot je črna. Takšna čista abstrakcija, ko referenca nanjo konstituira *kvaliteto* ali splošno lastnost, se lahko imenuje *temelj*. (*On a New Sec.* 7)

Tukaj je »čista abstrakcija« nekaj podobnega sholastičnorealistični univerzaliji, ideja v »platonskem smislu« (Mladenov 41, navajajoč Carla Hausmana; CP 2.228<sup>19</sup>). Temelj, ki je shranjen prav v iztrošenem umu, deluje kot kvazikoda oz., natančneje, arhivirana referenca, ki šele omogoča karkoli primerjavo in z njo semiozo. Postopek – primerja ga s skokom s palico, ki po izvedenem skoku ni več uporabna – Mladenov imenuje konceptualiziranje metafor, njegova namena pa sta razjasnjevanje in reaktualizacija obstoječih znakov. Iztrošeni um je potemtakem univerzalna zaloga za potencialno vednost in zagotavlja omenjeni temelj.<sup>20</sup> V celoti je načeloma na voljo vsaki individualni kogniciji v univerzumu uma. In ravno tak univerzalni arhiv referenčnih idej je tisti manjkajoči člen, ki bi omogočal na sklepanju utemeljeno semiozo neznanih fenomenov. Zahteva pa seveda povsem drugačno kozmologijo od danes splošno sprejete, ki bi temeljila na vseobsegajočem umu, v katerem so soudeležene individualne zavesti.

Metaforično sklicevanje Mladenova na nove tehnologije kot digitalne podatkovne zbirke, ki se množijo in širijo z nesluteno hitrostjo, naredi takšno razlago sveta in semioze posebej sugestivno za današnji čas, denimo v kontekstu vedno bolj neodločljivih izzivov digitalne humanistike (prim. Bovcon) ter novomedijske umetnosti in komunikacije (prim. npr. Solina in Dragan). Vsekakor se znanost o podatkih na področju digitalne humanistike sooča z doslej nepredstavljaljivimi obsegi arhivov podatkov, ki se ponujajo kot vzorci za (medsebojno) primerjavo. Vendar pa se velja na tem mestu ozreti nazaj, na pomembno referenco tako Peircea kot npr. Benjamina.

**Stoicizem.** Postsokratična antična filozofska misel se je razvijala mdr. v obliki stoicizma.<sup>21</sup> Ravno stoicizem pa lahko, v obrisih, kot se je ohranil, pokaže na model resničnosti, ki bi lahko bil podlaga za realistično umetelno upodabljanje fenomenalne resničnosti, ki se odreka sklicevanju na karkoli onkraj čutno dojemljivega. Cilj stoiškega življenja, ki je utelešen v stoiškem modrecu, je živeti v skladu z naravo. Stoiški modrec se ne moti, s tem pa je povezan stoiški spoznavni in moralni napredek, ki je tudi de-

<sup>19</sup> Standardno navajanje po *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*.

<sup>20</sup> Za Mladenova je zgodnji Peirceov pojem temelja aktivna verzija kasnejše kategorije prvosti.

<sup>21</sup> Glavni šoli, s katerima so stoiki stopali v dialog, sta bili epikurejska šola in predvsem skeptiška akademija.

jansko mogoč – v nasprotju s stališči skeptikov iz platonske Akademije (Hankinson 59). Praktična usmeritev vse helenistične vednosti je pri stoikih izražena kot iskanje mirnega življenjskega toka v skladu z dejanskostjo sveta (White 124, 152). Seveda je dejanskost vseeno treba spoznati, vendar se ta razlaga sveta že v izhodišču loči od nevtralnega in na zakonitostih ter dedukciji temelječega modela sodobne znanosti, ki skuša na podlagi zakonov in opisa obstoječih stanj predvidevati prihodnja stanja (124, 141). V ospredju je iskanje pravilne, dobre življenjske poti, ne pa od resničnosti ločenega abstraktnega modela.

Stoiki zavračajo vse netelesno, npr. platonske ideje, pa tudi aristotelevski hilomorfizem, ki še vedno dopušča dualizem forme in materije. Stoiški bog je telesen skupaj s svetom, v obliki kozmičnega razuma prežema ves svet.<sup>22</sup> Seveda je povsem monistična predstava o svetu težko prevedljiva v filozofski jezik, kar demonstrirajo eleatski filozofi, kot je Parmenid. Stoiki uporabljajo dualistično in pluralistično izrazje starogrške kozmologije in drugih ved (136). Poleg telesnosti – določa jo trirazsežnost in upornost (130) – je za stoike ključna zvezna povezanost vse resničnosti, zato nasprotujejo oblikam atomizma. Michael J. White predlaga možnost, da v stoiških predstavah o kozmosu sploh ni meja (površin, robov, ločnic), ostrih razločitev nasploh, kajti resničnost je radikalno enovita, povezana. Ključnega pomena je prepričanje stoikov, da so značilnosti konkretnih reči te stvari same (131, 148, 150–151), obenem pa so del celovitosti narave.

Stoiška spoznavna teorija ima nalogo podati temelj spoznanja, ki vodi v končni obliki do resnične vednosti, kakršno stoiki predpostavljajo pri modrecu. Za Peircea je takšna vednost regulatorna ideja, ki je pogojno in kot imperativ postavljena v prihodnost. Tak temelj spoznanja je videl že utemeljitelj stoiške šole, Zenon iz Kitija (ok. 334–262 pr. n. š.), v kataliptičnem vtisu (*καταληπτική φαντασία*) – »zgrabitvenem« vtisu, ki prihaja od zunaj prek čutov in s katerim konceptualno zapopademo, primemo dejanskost.<sup>23</sup> Dosledni empirizem stoikov razume koncepte (to so slike v človeškem razumu, v nasprotju z nižjo stopnjo vtisov pri živalih) kot arhiv shranjenih misli, ki so vse utemeljene v čutnih zaznavah, torej so se vtisnile skozi življenje človeka v lockovsko *tabula rasa*. Tehne je za stoike sistem vtisov, ki se uporabljajo v kombinacijah (Hankinson 62–63). Temelj ved-

<sup>22</sup> Konceptcija kozmičnih ritmov ali ciklov, ki se prevešajo drug v drugega v totalnem sežigu (*ἐκπόρσις*), spominja – in je najbrž med viri zanjo – na Peirceovo idejo o vseobsegajoči racionalnosti kozmosa v trenutku sveta kot kristalizirane uma.

<sup>23</sup> Katalepsija v medicini označuje mišično otrdelost, torej v pomenu, da nekaj drugega zgrabi osebo, ki je pasivna. V nasprotju s tem je stoiški kataliptični vtis orodje, s katerim spoznavajoča oseba aktivno zgrabi dejanskost v njeni resničnosti. Beseda v stari grščini pokriva tudi pomen prijetei prestopnika (Hankinson 60).

nosti je kavzalna povezava<sup>24</sup> prek čutil – sicer ne gre za vzročno-posledičnost v pomenu površinskega stika, ki je, kot zgoraj rečeno, celo nesprejemljiv zaradi pojma površine, pa tudi ne mehanično, ampak v obliki prežemanja in prehajanja, tako kot razum prežema ves kozmos (White 132–133) – zato ni mogoče priti do vednosti npr. s pomočjo racionalnega procesa induktivnega sklepanja. Zgrabitveni vtis mora ustrezati naslednjim pogojem: prihaja od obstoječega predmeta, ustrezno predstavlja ta objekt, z rokodelsko natančnostjo izdelave se nekaj zunanjega vtisne na čutila v človekovi notranjosti, ne more biti napačen, ne more priti od nečesa nebivajočega (prim. Hankinson). Slavna je tudi primerjava Zenona Stoika, ki ilustrira stopnje zanesljivosti spoznanja: vtis primerja z odprto dlanjo; pritrđitev je premikanje prstov (možna je pritrđitev nečemu, kar ni kateleptični vtis, gre zgolj za mnenje, ki je za stoike nesprejemljivo); zgrabitev, pritrđitev kateleptičnemu vtisu, je stisnjena pest; stabilna in urejena vednost pa je pest, ki jo stiska tudi druga roka (65). Skeptiki so v polemiki s stoiki npr. vztrajali, da ne obstaja resnični vtis, ki prihaja od čutov, ki mu ne bi ustrezal drugi vtis, ki ga ni mogoče ločiti od prvega in ga ni mogoče »zgrabiti« kot resničnost (ker ne ustreza vsem pogojem kateleptičnega vtisa, npr. mentalna predstava privida). Kakorkoli že se je polemika, kaj je prepoznavni kriterij kateleptičnega vtisa, razvijala prek stoletij, stoiki so vztrajali, da obstajajo vtisi, za katere je mogoče z gotovostjo trditi, da so resnični, kar je temeljni pogoj prave vednosti (84). Seveda je v tovrstnem spoznavanju človek delno aktiven, pritrđuje vtisom, gleda nanje z vso pazljivostjo kot na rokodelske umetnine (61, 67, 69), pomaga si s kombinacijo zaznav pa tudi razumsko obdelavo (ki pa ne dodaja novih temeljnih spoznanj). V stoiški gnoseologiji je v ospredju izrazito zbrano motrenje resničnosti in pogojev spoznavanja, ki se na vse načine trudi v prakso prevesti resničnost, kakršna se predstavlja čutilom in kakršna edina obstaja. Gre seveda za nekaj, kar je podobno realistični zavezanosti zbiranju vtisov iz resničnosti, npr. v obliki literarnih del ali arhivov. Zanimiva je v tem kontekstu strategija Sfaira, zgodnjega stoika in Zenonovega učenca, ki mu je kralj Ptolomej pokazal ptiče<sup>25</sup> iz voska, ki jih je filozof skušal prijati. Kralj mu je ugovarjal, češ da je s to gesto pritrđil nečemu neresničnemu, na kar je Sfairos odgovoril, da je bilo racionalno tako sklepati. Hankinson v zvezi s tem ugotavlja, da je Sfairos pritrđil racionalnosti sklepanja, torej vsebini druge stopnje (79, 81); prav nekaj takšnega pa je jedro metonimizacije metafore v realistični diskurzivni logiki pri Geppertu, saj v ikone degenerirani simboli reprezentirajo kontekst, s katerim so v stiku, ne pa

<sup>24</sup> Upornost iz definicije telesa omogoča medsebojno delovanje teles.

<sup>25</sup> Ali, v verziji, granatna jabolka.

označenca iz kode (simbol, malomeščanske vzorce obnašanja) ali pa kriznosti, ki je očitna v nesmiselnosti disfunkcionalnega znaka.

Stoiška oblika kavzalnosti, npr. Hrizipova (sholarh šole med 230 in 206 pr. n. š.) doktrina o neevidentnih vzrokih – posledica je npr. nekavzalno razlaganje posameznih pojavov zaradi prevelike kompleksnosti –, je prvi primer mehkega determinizma v zahodnem mišljenju. White ponudi primerjavo s teorijami kaosa. Bog kot usoda je kavzalni neksus, to dejstvo pa ne odpravlja omejene človeške odgovornosti in aktivnega delovanja, ki je evidentno. Edini nadaljnji korak, ki si ga na arhivih utemeljen monizem lahko predstavlja, je obsežno ukvarjanje s številnimi vrstami vzrokov, ki ga pričevanja o stoikih tudi izrecno potrjujejo (143–145).

Kontigvitetna povezanost enovite resničnosti,<sup>26</sup> ki seveda ni podrejena strukturalni metaureditvi, je pomembna za teorije in poetike realizma ter še posebej za pragmaticistično teorijo realizma. Zaznava kot sklepanje, aktivna pritrditev – ne nazadnje je za stoike logika zelo pomembno področje raziskovanja in ena od treh temeljnih delov doktrine poleg fizike in etike – igra ključno vlogo v Peirceovi semiotiki.<sup>27</sup> Tudi realistični avtorji s svojimi deli pritrjujejo določenim fenomenom resničnosti ter jih hkrati skušajo razumeti na racionalen, logičen način, ne da bi se ločili v sfero ločene resničnosti. Rezultat, ki ga iščejo, je, najbrž, usklajenost s svetom, takšnim, kakršen je.

\*\*\*

Obstajata torej dva semiotična pristopa, strukturalistični, ki raziskuje implicitno kodo resničnosti, in triadni, ki s pomočjo zbiranja vtisov in njihovega raziskovanja z metodami logike skuša napredovati jasnosti konceptov naproti. Če znak uspešno prikliče referenta, potem semioza teče in zanj je pravzaprav mogoče uporabiti de Saussurjev model. Če se v tem kontekstu spremeni en znak, ena vez med vzporednima gmotama označevalca in označenca, se nenadoma spremenijo vse povezave, vsi znaki, ki jih določa sovisje predpostavljenega sistema. Nastane nova sinhronična struktura. Šele v primeru, da povezava med označevalcem in označencem, reprezentamenom in neposrednim interpretantom ter njegovim

<sup>26</sup> Velja spomniti, da je metonimičnost in pripadajoči princip kontigvitete realizmu pripisal Roman Jakobson.

<sup>27</sup> V besedilu, kjer omenja iztrošeni um, Peirce postavlja nasproti Darwinovi evoluciji, v kateri je človek pasiven, evolucijski model Clarence Kinga, v katerem imajo vlogo tudi pozitivne tendence pri adaptaciji na spremenjene okoliščine – pride do spremembe navad celo v okvirih enega življenja. Ta model evolucije je posebej primeren za področji družbenih institucij in idej (167).



neposrednim objektom ni več sprejemljiva za uporabnika jezika, če jo zavrne in zahteva drugega interpretanta, ki bo učinkoval drugače kot tisti, ki je neposredno na voljo, potem je treba semiozo zasnovati na drugačen način, tega pa ponujajo tradicije, ki jih je na prelomu v 20. stoletje vnovič aktualizirala filozofija Charlesa S. Peircea.

## LITERATURA

- Bakhtin, Mihail. *Teorija romana: izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Baron, Scarlett. *„Strandentwining Cable“: Joyce, Flaubert, and Intertextuality*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Bovcon, Narvika. »Jezik gibljevih slik v računalniških vizualizacijah literarnozgodovinske podatkovne zbirke.« *Primerjalna književnost* 37.2 (2014): 119–133, 235–242, 244.
- Burch, Robert. »Charles Sanders Peirce.« *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition)*. Ed. Edward N. Zalta. Splet. 25 maj 2015 <<http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/peirce/>>.
- Derrida, Jacques. »Struktura znak in igra v diskurzu humanističnih znanosti.« *Literatura* 5.24–25.6 (1993): 63–80.
- Flusser, Vilém. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ in Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, 2010.
- Foucault, Michel. *Arheologija vednosti*. Ljubljana: SH – Zavod za založniško dejavnost, 2001.
- Gabriel, Markus, ur. *Der Neue Realismus*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Geppert, Hans Vilmar. *Der realistische Weg*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.
- Hankinson, Robert J. »Stoic Epistemology.« *The Cambridge Companion to the Stoics*. 59–84.
- Inwood, Brad, ur. *The Cambridge Companion to the Stoics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Znotraj mislečih svetov*. Ljubljana, Studia humanitatis, 2006.
- Manetti, Giovanni. »Ancient Semiotics.« *The Routledge Companion to Semiotics*. Copley, Paul, ur. London & New York: Routledge, 2010. 13–28.
- Mladenov, Ivan. *Conceptualizing Metaphors: On Charles Peirce's marginalia*. London, New York: Routledge, 2006.
- Peirce, Charles Sanders. »The Architecture of Theories.« *The Monist* 1.2 (1891): 161–176.
- . *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 8 vols.* Harvard UP, Cambridge, Massachusetts, 1931–1958.
- . *Izbrani spisi o teoriji znaka in pomena ter pragmatizmu*. Ljubljana: Krtina, 2004.
- . »On a New List of Categories.« *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences* 7 (1868): 287–298.
- de Saussure, Ferdinand. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za diplomski študij, 1997.
- Schlegel, Friedrich. *Spisi o literaturi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- Schubert, Hans-Joachim idr. *Pragmatismus zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2010.
- Solina, Franc, in Srečo Dragan. »Novomedijski umetniški projekti kot most med realnim in virtualnim svetom.« *Robotika in umetna inteligenca*. Tadej Bajd in Ivan Bratko, ur. Ljubljana: Slovenska matica, 2014. 187–230.
- Stern, Joseph Peter. *On Realism*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul, 1973.
- Vaupotič, Aleš. »On the Problem of Historical Research in Humanities: Michel Foucault and Mikhail Bakhtin.« Splet. *Logos* 2.3 (2002). 25. maj 2016 <<http://kud-logos>>.

- si/2002/on-the-problem-of-historical-research-in-humanities-michel-foucault-and-mikhail-bakhtin>.
- — —. »Peirceova teorija raziskave kot poetološki model: primer literarnega realizma.« *Primerjalna književnost* 35.2 (2012): 83–93.
- — —. »Realism Revisited – Dickens’ Hard Times as a Narrativized Archive.« *Fortunes et infortunes des genres littéraires. Echinox* 16. Cluj, Romunija: Phantasma, 2009. 175–185.
- Vegetti, Mario. »Il pensiero di Ippocrate.« *Opere di Ippocrate*. Torino: Utet, 1974. 9–63.
- Welsh, Alexander. *Dickens Redressed: The Art of Bleak House and Hard Times*. New Haven & London, Yale UP, 2000.
- White, Michael J. »Stoic Natural Philosophy (Physics and Cosmology).« *The Cambridge Companion to the Stoics*. 124–152.

## Semiotics and Realism

Keywords: semiotics / Saussure, Ferdinand de / Peirce, Charles Sanders / realism / stoicism / discourse theory

De Saussure’s dyadic semiology construes signs as resulting from two parallel measurable masses that are subdivided into corresponding places: one signifier section and one signified section. Any signifier is automatically transformed into its signified in the listener’s mind participating in the speaking community at a given moment. De Saussure chooses to study the system of language over the examination of its manifestations as speech. However, the structuralist semiological tradition is a recent one. In the ancient semiotic models, the sign is a scheme for inferential reasoning; it is based on implication. A continuity between these theories of sign and the contemporary line of cognitive semiotics—as represented by Peirce, for example—is apparent.

In literature, different semiotic models are at work. In the absolute subjectivity of Romanticism, limitless possibilities springing out of an artistic creativity are implied. In the Realist world, a person faces one continuous unyielding field of reality, which requires explanation and threatens to get out of control. What would the Realist poetics be in order to be able to tackle such a reality? A possible approach to the study of Realism is using the theory of discourse, focusing on the multiplicity of voices. Because reality is not self-evident, the phenomena turn into signs that require interpretation. The only possibility left is to start collecting the sign fragments. Here, the sign process avails itself of the archival model, such as in late Realism. The cases of Gustave Flaubert, attempting to write an “encyclopedia of human stupidity,” and the breakdown of the archival aesthetics in Walter Benjamin’s theory of allegory are scrutinized.

In contrast, in the later novels by Charles Dickens, heroes possess a specific power of projection. Heroes are capable of changing the events in the novel; the

word adapts to them. In such a case, the worldviews would be considered vectors that help chart the territory of an encyclopedia. Hans Vilmar Geppert proposes such a model of Realist logic, based on Peirce's triadic semiotics: the sign consisting of the *representamen*, *object*, and *interpretant*.

The article concludes by proposing three strands of further inquiry. The issue of realism in philosophy presupposes independence or the existence of common ideas and objects. The issue of the reality of ideas, similar to Platonic ones, is important for the idea of semiosis in Peirce's account, which introduces "agreement in some respect," and this reference is called the ground. It is stored in the "effete mind" and functions as a quasi-code or a stock of references that facilitates semiosis. Ivan Mladenov's metaphorical reference to new technologies as digital databases that are now growing with an unprecedented speed makes his approach particularly attractive for understanding our times. The last topic is the epistemologies of the Stoics and their physics and cosmology, which provide a framework for imagining the worldview that corresponds to the semiotic practices of later Realist literature.



# Ikonoklazem brez-umetnosti brezimnih: nezavedno in skrivnost

Iztok Osojnik

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

*Članek je priporočljivo brati kot polemično analizo dandanašnjega stanja stvari v svetu in hkrati manifest. Teoretsko se utemeljuje v Heideggrovi filozofiji in na podlagi tega govori o razliki med umetniško ustvarjalnostjo »vsakdanjega brezimnega človeka«, ki ga pri ustvarjanju vodi »dogodek«, ne pa neoliberalna tržna ideologija ter prizadevanje za simbolnim in dejanskim dobičkom, in njenim nasprotjem, institucionalizirano Umetnostjo kot »kapitalističnim fetišem«. Pri tem uvede novo besedno zvezo »ikonoklazem brez-umetnosti brezimnih« in utemeljuje njeno rabo.*

Ključne besede: umetnost in družba / kapitalizem / neoliberalizem / kulturna industrija / ikonoklazem / netržna umetnost / ustvarjalnost / brezimnost / post-etika

STATI, v osenčju  
znamenja rane v zraku.

Za-nikogar-in-nič-stati.  
Nespoznan,  
samo za  
tebe.

Z vsem, kar se tu razprostira,  
tudi brez  
govorice.

Paul Celan, iz pesnitve *Kristal diha*

V prispevku obravnavam družbenopolitični ekskluziv ikonoklazma brez-umetnosti brezimnih v dvojni optiki nelegitimirane ustvarjalnosti nezavednega dela in fenomenologije skrivnosti. Začel bom pri likovni umetnosti, potem pa skakal sem in tja, tudi v literaturo. Pojem ikonoklazma v pričujočem razmisleku se ne nanaša na religiozno-estetsko-političen spor o prepovedi prikazovanja upodabljanja človeškega lika, njegove figure in telesa oziroma antropomorfnega slikanja Boga (velikega Drugega). Osredinjam se predvsem na celovito družbenopolitično zgradbo Umetnosti, v današnjem času pretežno reducirano na produkcijo in tržno menjavo za akumulacijo dobička. Ko pišem o taki Umetnosti, zato zanjo uporabljam veliko

začetnico, da bi opozoril na razliko med njo in »brez-umetnostjo«, o kateri bom razpravljaj v nadaljevanju. Kakor rečeno, je vrednost Umetnosti v njeni funkciji tržnega artikla in kapitalizacije njene presežne vrednosti. Tu me torej zanima aspekt razlike znotraj te celovite tematike. V tem pomenu ikonoklazem ne cilja niti na estetske ali normativne probleme same umetniške ustvarjalnosti in njenih produktov niti se ne posveča vprašanju ukinitve antropomorfne ikonografije in identifikacije (podobe), temveč tematiko Umetnosti problematizira onkraj ukinitve tržnega statusa in izstopa iz inštanca Umetnosti, to je oblastnega sistema, ki Umetnost eksploatira kot kapitalistično investicijo (*monopoly rent*, Harvey). Ukinitve Umetnosti kot reprodukcije tržnega sistema tako po eni strani omogoči videti manko kapitalističnega totalitarizma, po drugi strani pa v brez-umetnosti tržno brezimnih, zamolčanih, izključenih iz tokov monopolnih privilegijev in tržnih dobičkov, ne-umetnikov in brez-umetniških produkcijskih procesov pomaga razkriti neko drugo družbeno brez-umetniško vez in dimenzijo ustvarjalnosti ter brez-umetniško ne-vrednost, ki je kot primarno gibalno za razliko od Umetnosti ne opredeljuje mehanizem dobička, ampak kontingentni dogodek.<sup>1</sup> S tem ko z Umetnosti slečemo kapitalistični morfizem, se ikonoklazem pokaže kot de-teritorij brez-umetnosti, brez-umetnost se odpre v razkritosti izvorne skrivnosti istine ontološke diference. Ta skrivnost za razliko od izrivanja, potlačanja in zamolčanja ne-tržne brez-umetnosti ni stvar nekega manipulativnega, na dobiček osredotočenega karnevala/spektakla (mahinacij) kolektivne *podzavesti*, ampak zadeva brez-umetniško samorazkrivanje skrivnosti oziroma strast nezavednega dela, o čemer več pozneje. Ustvarjalci brez-umetnosti, ki jih kapitalistični trg izniči, odrine in potlači v brezimni ne-obstoj, tako vnaprej izbrisani in nepripuščeni v današnjem času »biokibernetične reprodukcije« (Mitchell, *Umjetniško*) neposredno ustvarjajo v »svobodi« ne-vidne avtentične tubiti brezimnega ne-umetnika v razkritosti skrivnosti porekla umetniškega dela kot sekundarne zadovoljitve nezavednega (Osojnik, *Dioniz*). Tako razumljeni ikonoklazem v tem primeru omogoči golo vidnost dejavnega označevalca, gole besede (Heidegger) brez pred-zapovedanega pomena (telosa,

<sup>1</sup> Potem, ko sem esej že končal, sem pri Evi Bahovec naletel na referenco iz Althusserja, ki govori o potlačenem materializmu, o podtalnem toku materializma, ki ga je filozofska tradicija izbrisala in zamolčala: »V nasprotju s tem in drugimi idealizmi, ki so lahko ostali neprikriti, pa bi bil 'materializem, ki mu pravim materializem srečanja', preveč nevaren, če ne bi bil zamaskiran. Materializem srečanja, torej materializem aleatoričnega in kontingentnega, 'se kot povsem druga misel upira raznim uradnim materializmom', tudi 'materializmu nujnosti in teleologije, se pravi, predelani in zakrinski obliki idealizma'. Drugo ime za materializem srečanja je 'aleatorični' materializem.« (19) Zdi se, da gre v obeh primerih, v mojem in Althusserjevem, za neko strukturno istovetnost, ki jo zaznavam iz specifičnega zornega kota v prispevku opisane scene.

označenca, vrednosti, dominantne družbene konvencije, Imena Očeta) v družbeni realnosti multitude brezimnih, kapitalističnega velikega Drugega, ki je brez-zakon, izmuzljiva zapoved profita. Tako obravnavani drugačni ikonoklazem označuje »ikonični obrat« (Mitchell, *Pokazati*), ovrže zakrivajočo, zavajajočo fajanso, ki je v današnjem času sicer nadomestila jezikovni znak, a sama opravlja strukturno identično vlogo potlačitve socialne realnosti z drugimi sredstvi in v toposu potlačitve zastira/razkriva primarno skrivnost avtentičnega brez-Umetniškega manjkajočega predmeta, neskrto (*alethein*) avtentično skrivnost, ki je skrivnost praznega označevalca ontološke diference (sledí pri Derridaju) kot rezultat subverzivnosti v sijoči razkritosti po darežljivosti biti (dogodka) kot zadovoljitev nezavednega dela. Gre torej za to, kako brezimni človek (tubit) pesniško, ustvarjalno biva na Zemlji kot anonimni član multitude izbrisanih, izločenih, pred-utišanih, ne-kapitaliziranih. Nikakor pa brez-umetnosti anonimne multitude, kakor jo obravnavam tukaj, ne smemo enačiti z množično kulturo (umetnostjo), ki pripade kapitalistični kulturni industriji in artifični, popularni, zabavni Umetnosti.

Ray Brassier, eden od štirih najuglednejših filozofov t. i. spekulativnega realizma, je svoje predavanje o času in smrti pri Deleuzu in Heideggerju začel z izjavo, da so teze, o katerih bo govoril, šele v fazi razvoja. Tudi v primeru mojega prispevka ne bi mogel zanikati podobnega faznega statusa tez, ki jih razvijam, zlasti, ker je že sam naslov razprave problematičen, saj pojma ikonoklazem in brezimnost v utečenem pomenu samo zagrinjata tematiko, ki jo poskušam razplesti, in se ji, kot sem pokazal zgoraj, v pomanjkanju ustrežnejšega pristopa zgolj približata na vidno distanco, ki pa je ni mogoče premostiti. Vrzal namreč pripada sami zadevi. Tozadevno se nekaj izmika, ni mogoče ne spodrsniti na spolzkem mestu praznega označevalca, in sicer prav na mestu neoznačenega realnega, iz katerega ciljам. In vprašanje je, ali ni prav to nujni pogoj mehanizma, singularni agregat, ki me instalira v brezimno temino zunaj, namreč tisto, ki jo je v evangeliju najnatančneje označil Matej, ki je za take, kot sem jaz, iznašel prebivališče na paradigmatiki orbiti skrivnosti: »Neuporabnega služabnika pa vrzite ven v najzunanjejšo temo« (Matej 25, 30).<sup>2</sup> Nekako v pomenu izjave Jean-Françoisa Lyotarda o »prikazljivi neprikazljivosti« (Paič, *Slika* 54) oba izraza (ikonoklazem in brezimnost) sicer zameglita prekrivanje realnega in adekvatnega označevalca (besede), a ga tudi izzoveta, tako da se pripadajoči označevalec onkraj označenega prikaže v odskoku/preblisku, aktualiziran kot gola brez-umetnost v toposu iznika. Kaligrafija. Zato je moj prispevek najbolje brati kot manifestni esej, ki se vseskozi odvija na

<sup>2</sup> Jure Detela piše: »S temnokarminskega / stožca v možganih, / ki sije / s svojo notranjo svetlobo, / padajo zvezde skozi prsi / in tonejo / v brezoblično / mračno globino« (*Mab* 11).

ozadju premisleka o »družbeni diskurzivnosti«<sup>3</sup> kot strukturi oblastnih odnosov oziroma privilegijev, ki jih t. i. umetnostna teorija reificira in transponira v stvar Umetnosti oziroma socialno-politične zadeve, ki jo reifikacija potlači in zakrije.

Zato avtor pričujočega prispevka ne nastopa kot racionalni, ampak kot erotični agens, kar po navadi pripisujemo pesnikom ali esejistom, nikakor pa ne učenjakom, za katere akademska veda pričakuje, da se njihove prispevke točkjuje (ne v humanistiki, temveč v znanosti) kot nekaj, kar naj bi dokazovalo, da njihovi avtorji vedo, za kaj gre. Nam gre za kritiko izhodišča, ki je sicer videti zgodovinsko, a le v optiki humanističnih ved, ki jih je že Giambattista Vico ločil od naravoslovja, ker pripadajo gradbeni zgodovini človeške družbe in potemtakem pomenijo zgodovinsko nadgradnjo prvotne »človeške zmote«, so živi fosil metafizičnega zastrtja »izvornega akta logosa kot pokazujoče in razkrivajoče istine vsega, kar je«, kakor bi se izrazil kdo, ki mu heideggerjanstvo ni tuje, zastrtja, za katerega je usodno, da se ga ne zavedamo. Še posebej ga je treba osvetliti v perspektivi kapitalistične potlačitve socialne dialektike, pojava, ki ga je brez težav mogoče uzreti v luči kritike politične ekonomije. Tu je kleč. Lyotard »diskurze, ki tvorijo znanstveno vednost,« imenuje »razvezani diskurzi, ker ti sami po sebi nimajo moči tvorjenja diskurzivnih družbenih vezi,« (Bunta, 117) ki se zdijo nujne, saj z njihovo izključitvijo izključimo tudi ključni argument pričujočega prispevka o realnem »izbrisanege socialnega sveta«, ki ga skušam s premislekom o Umetnosti aktualizirati s pomočjo sprevržene rabe obeh pojmov, »ikonoklazma« in »brezimmnosti«. Elaboracije resnice ali resničnosti so zajete v določeno družbeno strukturo, v primeru Umetnosti pogojene s konkretno mrežo privilegijev in kapitalističnih, tržnih oblastnih konstelacij (kot dispozitiv znanstvenega kapitalizma), recimo, jasneje razvidnih, če jih primerjamo z usodo brezimmnih, na gola življenja zreduciranih usod množic beguncev in prisilnih, izzvanih migracij, ki so seveda zločinski produkt Zahoda. Elaborati kapitalistične znanosti brišejo sledi, zemeljski, zgodovinski izvor, metafizično zamegljeno poreklo, »znanstvenotehnično« ustrojenost oziroma zločinski dispozitiv ekonomistične hipokrizije zahodnjaške družbe, ki ga ekstrapolirajo. To zadnje je rečeno kritično, obtožujoče. Sprenevedanje,<sup>4</sup> največji izum oblastnega krščanstva, ki ga dosledno ohranja tudi sekularni novi vek, ni samo simptom oblasti, ampak tudi njen učinkoviti morbidni (uni-

<sup>3</sup> »Gre za diskurz, skozi katerega se znanstvena vednost utemeljuje v svojem dvojnem konstitutivnem razmerju z *resnico* in *družbo*.« (Bunta 116)

<sup>4</sup> Ni treba daleč iskati dokazov za to obtožbo. Dovolj je prebrati vsaj Matejev evangelij, še bolje pa vse štiri kanonizirane. O globokem prepadu, ki krščansko vero (vse nicejske derivate) loči od Jezusovega nauka, dokazuje dejstvo, da sam Jezus nikoli ni bil kristjan.



čevalni) motor, epistemološki agregat performansa ubijanja (plesa smrti), reprezentiranega kot svet visoke kulturne tradicije, ne odpravi pa tistega horizonta realnosti, ki mu pripada večina tako imenovanega izbrisane, brezimnega, potlačenega človeštva, na čigar potlačенost lahko natančneje opozorimo s postkolonialnim diskurzom o »subalterni« sceni,<sup>5</sup> torej o neslišnosti, utišанosti prezrtih populacij (rankejanski zgodovinarji bi jih označili za nezgodovinska ljudstva), o nevidnosti njihove kulturne biti, njihovih samozasnavljajočih se avtentičnih dogodkov biti. A ta scena ne opisuje samo položaja od zahoda koloniziranih populacij, ampak pomeni tudi notranjo kolonizacijo zahodnjaške (politično in ekonomsko) razslojene družbe, ki kolonialne in družbi notranje izbrise in masakre uresničuje kot univerzalne, globalne agregate nihilizma kapitalističnega sveta, v katere smo neposredno povlečeni. Nekrokratska usoda cepi tudi bit tega prispevka. Pesnik Jure Detela zapiše: »Tudi če sem rastlinojedec, me to ne odreši krivde.« (186) Ali pa: »Kljub rastlinojedstvu se je zelo težko omejiti na hrano, pridelano z metodami, ki so nenasilne do živali. Da bi posameznik bil zmožen živeti nenasilno do živali, bi bila potrebna radikalna transformacija produkcijskih procesov.« (206) To ne velja samo za rastlinojedstvo, ampak za vse parcialne odklone, ki se deklarativno distancirajo od družbenopolitičnih zločinov in funkcionaliziranega uničevanja okolja nasploh, vključno z rastlinstvom in mineralnim svetom, oziroma aktivno (aktivistično) protestirajo proti vsemu temu, pri tem pa z lastnim delovanjem reproducirajo strukturne vzorce tega sistema.

O tem je bilo veliko napisanega. Težko je scela reči, da se polno zavedamo svojega planetarnega deleža in vloge globalnega uničevalca, torej nihilističnega mesijanstva, ki mu sistemsko ni neupravičeno reči nekrokracija. Kritika in kritična teorija, kljub temu da naj bi bili materialni sili, še ne odpravita naše tako rekoč nevidne (tihe, nezavedne) vsakdanje – in lahko bi rekli – aktivne vpletenosti in podpore molka, ki je niti humanitarna pomoč niti kritični aktivizem ne moreta odpraviti ali spremeniti, ker sta sama del strukture. V zvezi z nevidnostjo, ki ni posledica fizične slepote, ampak vsiljeno, strukturirano, načrtno politično »nezavedno« nespoznanje zastrte, zmanipulirane ali celo izbrisane realnosti, se v primeru, ki ga tu obravnavam, tj. v primeru »umetnostne refleksije« postavlja vprašanje, ali lahko upravičeno zanemarimo učinek nezavednega, ideologiziranega strokovnega diskurza, ki ne zazna te vsiljene strukture lastne (ne)dejavne socialne neodzivnosti/vključenosti, torej nečesa, kar nas vzpostavlja kot (navidezne) subjekte znanosti, za katere »se predpo-

<sup>5</sup> Izraz »subaltern« uporabljam v razširjenem pomenu potlačenih glasov tistih, ki nimajo glasu v javnem prostoru dominantnih govoric in praks, vendar izraz ohranja kompleksno pomensko jedro iz postkolonialnih študij. Glej na primer Loomba 229 in dalje.

stavlja, da vedo«, na primer mene za katedrom, ki je prav paradigmatško mesto re-produkcije tovrstnega procesa. Ne obstaja nobena naravno-transcendentalna prvinskost, ki bi bila naknadno prekrita z ideološkimi packarijami zmanipulirane vzgoje, torej neka primarna zmožnost, ki bi posameznemu človeku omogočila prevrtati se skozi to onesnaženje, se izkopati izpod njega in prebiti cono mraka iz sebi lastnih transcendentalnih izhodišč izvorne neomadeževanosti. S to zadevo se je treba soočiti, z dekontaminacijo lastne pogojenosti kot z nekakšno dekonstrukcijo nad-individualnih formativov, ki jih diktira in zastira nihilistična re-produkcija neoliberalizma. In menda je bilo tako že na historičnem začetku. V zadnjem času je bilo izhodišče Parmenidove ontologije večkrat deležno družbenokritične reinterpretacije, češ »da gre [v izoblikovanju izhodišča predvsem] za *reakcijo na javnost* [marginalizirane aristokracije, za] resentment do odprtja tistega prostora, v katerem nek 'ni', golo dejstvo gramatikalne negacije, pridobi samolastno življenje, [v upor] proti veliki družbeni moči, proti kateri si je potem treba izmišljati hiperbolične in masivne filozofske licence in represije« (Simoniti 127). To na prvi pogled pritrjuje moji tezi o hipokriziji »znanosti«, za katero se predpostavlja, da ve, a z negacijo socialnega diskurza izbršiše in z znanstveno objektivizacijo zakrije/izniči socialno usodo in politično emancipacijo brezimnih in izključenih iz reprezentiranega javnega diskurza in delitve družbenih ter materialnih privilegijev. Toda poskus kritike aristokratske zahteve grških filozofov po privilegijih ne razkrije brezimne produkcije izbrisanih, ampak jo dvojno potlači, saj se *per negationem* še naprej posveča užaljenim filozofom, ne pa potlačeni realni socialni sceni. Jure Simoniti jasno opozori: »Zanimajo nas diskurzivna vrata, skozi katera Parmenid stopi v ontologijo.« (124) Toda pri tem ni mogoče izbrisati brezimnega in univerzalnega dogodka čudenja, ko se Parmenidu v uvidu kozmosa razkrije oni »je«, ki ga identificiramo z njegovo veliko pesnitvijo *O naravi*, namreč da naj filozof z besedo ohrani »uvid, da prva je (pot), da je, da ni nebiti, / to je steza prepričanja [*peitho*], saj sledi resnici [*alethein*]« (Parmenid 45). Ta uvid lahko po Badiouju (34–39) prepoznam kot dogodek resnice oziroma po Heideggerju za *Ereignis*, o čemer bo nekaj malega povedano v nadaljevanju. Kakorkoli, zgornji verzi ponudijo jasno razlago, kako je s to zadevo na samem začetku zahodne zgodovine, da je namreč mogoče hoditi po poti biti, ne pa po poti nebiti, čeprav se zdi, da neoliberalizmu (nihilizmu) prav to drugo zelo lepo uspeva.

Zgodovinsko se ponujata dve možnosti dekonstrukcije zastrtosti realnega (morda obstaja še kakšna tretja), ki razbijeta total samovsiljene nihilistične drže. Prvo osvetli postheideggerjanski pojem darežljivosti (Urbančič), tj. dar biti, zasnovan in osvojen po biti sami v dogodku istine

biti (*Ereignis*),<sup>6</sup> po drugi strani pa šele udarec realnega (zadovoljitev nezavednega dela, ekstimnost) izpljune na sceno potlačeno magmatsko kepo izpod nevidne skorje ikonoklazma, s katero v tem prispevku konceptualno označujem razvodnico med sodobno Umetnostjo (da se neposredno lotimo svoje naloge), to je priznано, občudovano, kapitalizirano, institucionalizirano fasado neoliberalnega dobičkarstva in spektakla, v katerem se ohranja tovrstna nihilistična re-produkcija kot (subverzivni) sistem v ekspanziji, in nevidno, vsakdanjo, neinstitucionalizirano ter nepriznано ali »brezimno« produkcijo, po biti presežno po tem, da »umetniški dogodek« realizira z vsemi prvinami ustvarjalnosti, intence in čuječnosti izven teritorijev blagovnega fetiša<sup>7</sup> oziroma, artikulirano s Heideggerjevo filozofijo, brez-umetnosti, ki pripade darežljivosti samega dogodka biti (*Ereignis*) »v carstvu neumetniških, neestetskih in neposredovanih oziroma 'neposrednih' izkušenj« (Mitchell, *Pokazati* 36) onstran funkcije oblastnega/tržnega nihilizma.

Oblastne strukture so investirale in še vedno izdatno investirajo v uveljavljanje nazadnjaške ekskluzivne socialne in zakonodajne politike pod pritiskom ekspanzivnega napadalnega nihilizma globalnega neoliberalizma, ki svoje interese uresničuje s pomočjo agresivnih globalnih institucij (Mednarodni denarni sklad, Trilateralna komisija, Svetovna Banka, Organizacija za gospodarsko sodelovanje in razvoj, Organizacija severnoatlantskega sporazuma) in nadnacionalnih sporazumov (npr. Severnoameriški trgovinski sporazum, nastajajoča Čezatlantski prostotrgovinski sporazum in Pacifiški prostotrgovinski sporazum, a tudi drugi). Lep primer za strateško »lobiranje« so »propagandni« napor in sredstva, ki jih v politične in raziskovalne institute ter »projekte, ki proučujejo, kako načela svobodnega podjetništva in klasičnega liberalizma promovirajo bolj miroljubno in cvetočo družbo« (Mayer), zaradi učinkovitega uveljavljanja svojih neoliberalnih interesov vlagata brata David in Charles Koch, lastnika druge največje privatne korporacije v ZDA, ki še zdaleč nista osamljen primer. Običajno norčevanje iz tovrstnih kritičnih opozoril o načrtno vodeni kampanji v ozadju sodobnih globalnih ukrepov velekapitala, češ da gre samo za pogrošno in nesmiselno natolcevanje nemočnih in neosveščenih, torej za teorijo zarote, je mogoče prav z osvetlitvijo njunega primera brez težav dokazati nasprotno.<sup>8</sup> V članku v *New Yorkerju* je novinarka Jane

<sup>6</sup> »Ni pa Bit že Darežljivost, ampak *tisto*, kar *podarja to sopripadnost razkритosti Biti in vanjo odprtega človeškega bitja*, je *Darežljivost*, saj je le odtod – iz te *sopripadnosti*, iz te *sredine*, mogoč oni *preblisk*.« (Urbančič 12)

<sup>7</sup> David Harvey za to uporablja odličen izraz *monopoly rent*, ki sem ga prevedel z zakupno pravico (Osojnik 106).

<sup>8</sup> Slavoj Žižek v filmu *Žige Virca Houston, imamo problem* pravi, »da je paradoksalni način

Mayer razvejanu mrežo »raziskovalnih« ustanov, ki jo financirata in vodita, povsem upravičeno poimenovala »Kochtopus« (Kochbotnica).<sup>9</sup> Ni težko preveriti, da se vse pod črto našete ustanove posvečajo različnimi tehnikami manipuliranja javnega mnenja in koruptivnega obvladovanja zakonodajne politike, ki servisira njune ekskluzivne interese.

Tudi na področju Umetnosti kot kompleksnem agregatu socialno izvotljene kulturne industrije zahodnih družb delujejo isti dobičkonosni interesi. Umetnost servisira neoliberalni kapital. Ta trži vse, ne glede na navidezno kritično naravnost artefaktov. Tudi skrajno »umetniško« subverzivnost mu je uspelo kapitalizirati kot luksuzno blago. Danes ni nobene potrebe več, da bi kapital svoja zločinska dejanja prikrival za religiozno fasado božje ljubezni, estetike, kulturnih dosežkov, demokracije ali splošnih človekovih pravic. Neoliberalni mafiji se ni treba več skrivati. Gre za grobo, brezobzirno materialno eksploatacijo. Vse drugo pomeni »kupovanje časa«, vezanje pozornosti v pasteh jalovih pogajanj, ki omogočajo, da vsi uničevalni procesi mirno tečejo dalje. Pomislimo na pogajanja o globalni zaščiti okolja. Kapital vse požre. To vključuje tudi spoznanje, da je mogoče v pomanjkanju izdelkov velike Umetnosti prazne stojnice na trgu zapolniti tudi z artikli »spregledane« produkcije brez-umetnosti. Drek, navadno kamenje, z genetskim inženiringom spočet rožnati zajec, stroj, ki proizvaja fekalije, kupčevanje z delnicami na borzi, teroristična akcija, razstava fotografij obrazov prebivalcev na pročeljih hiš v faveli, fotografije ljudi in uničenih domov na vojnih področjih, in za povrh prenos ameriškega napada na Irak, ki mu lahko rečemo televizijski reality show *Vojna v zvalinu* – vse to zadostuje, da se z različnimi interpretativnimi strategijami sprevrže, nevtralizira, zmanipulira in potlači »resnico« realnosti brez-umetnosti, izbriše njeno poreklo, jo iztrga izvornemu habitusu. Jo spremeni v stvar, objekt, blago, dekorativni element, artikel, reportažo, teoretski konstrukt, galerijski projekt, muzejski artefakt, instalacijo. To je pripeljalo celo tako daleč, da brez »potlačene« umetnosti nihilistična Umetnost sploh ni mogoča, saj mora za svoje obstajanje in trženje črpati iz virov žive biti, pa čeprav gre samo za re-produciranje funkcionaliziranih surogatov. Kar velja

---

prikrivanja prave zarote ravno to, da jo predstavite kot teorijo zarote in računate, da je nihče ne bo vzel resno« (časnik *Delo*, 16. 4. 2016, str. 21).

<sup>9</sup> Jane Mayer v »Covert Operations: The billionaire brothers who are waging a war against Obama« omenja: Condé Nast Publications. Naštejmo najpomembnejše. V tej mreži so recimo: Cato Institute, Federalist Society, Mercatus Center, Institute for Humane Studies, Institute for Justice, Institute for Energy Research, Heritage Foundation, Manhattan Institute, Reason Foundation, George C. Marshall Institute, American Enterprise Institute, Competitive Enterprise Institute in Fraser Institute, prišteti pa je treba še pomembna gibanja, kot so FreedomWorks, Americans for Prosperity, Freedom Patriots in zloglasno gibanje Tea Party Patriots.

za izkoriščanje zalog fosilnih goriv in drugih primarnih naravnih virov, velja tudi za Umetnost. Na Zahodu so izdelali vrsto zgodovinskih orodij/aparatov za tovrstno eksploatacijo. Stroj sodobne Umetnosti, ki služi temu namenu, je uspešno zlorabil dediščino zgodovinske avantgarde – da pokažem na konkretni primer –, ki je prva detektirala jalovost fetišizirane meščanske umetnosti, čeprav se sama nikoli ni iztrgala iz meščanske komoditete. Zanj bi lahko ugotovili, da je izumila aparat, ki je omogočil kapitalizacijo in trženje prav te avantgardne produkcije in jo »izkoristil« za potlačitev in utišanje izvirnega glasu brezimne »subalterne« populacije, s tem utišanjem pa tudi izbris brezimnih »ustvarjalcev« iz *magne carte* dobičkonosne torte kolonialnega kapitalizma. Ampak niso bila kolonizirana samo ljudstva Tretjega sveta, tudi v Prvem svetu so sočasno pridno kolonizirali, materialno in mentalno, »manjšinske« populacije in sloje spodnjega razreda.

Zgodovinska avantgarda je iznašla način, kako eksploatirati vitalne potenciale izbrisanih populacij, tako onih iz Tretjega sveta, a že od začetka tudi svojih na Zahodu, ne da bi jim pri tem dopustila oglasiti se s svojim glasom in jim priznati enakovreden status. Največkrat so se v njihovem imenu oglašali kar sami izkoriščevalci. Izjeme potrjujejo pravilo. Način je znan že od prej. V krščanskem svetu je za rimskega škofa, pozneje razglašena za papeža, od začetka veljalo, da je Kristusov vikar (*vicar Christi*). Reprezentiranje izvirne ustvarjalnosti in kulturnih tradicij s strani tujih kolonialistov v imenu izvornih, instrumentaliziranih tradicij je Edward Said opredelil kot orientalizem. Izjeme so bili posamezni predstavniki koloniziranih perifernih elit, ki so servisirali kolonialne izkoriščevalce in bili za to nagradjeni s privilegiranim položajem in ugledom v centru. O vsem tem priča vrsta zunanjih »etničnih« transfuzij v zahodno Umetnost: od džez in etno glasbe do vpliva umetnosti afriških in azijskih ljudstev na sodobno slikarstvo ali odmevov vzhodne modrosti in literarne ustvarjalnosti Tretjega sveta. In konec koncev tudi izreden prispevek kolonialnega obrobja zahodnointelektualni sceni v centru. Poglejmo si francoski primer: Camus in Derrida sta prišla iz Alžirije, Greimas in Levinas z Baltika, Senghor iz Senegala, Fanon, Césaire, Saint-John Perse iz Antilov, Ionesco, Tzara, Cioran iz Romunije. In tako dalje. Seveda so bili sprejemljivi samo toliko, kolikor jih je Zahod kapitaliziral, vključil v tržno eksploatacijo in reprodukcijo lastnega sistema.

Zgodovinsko ena najpomembnejših utišanih, brezimnih in pokradenih populacij na Zahodu so ženske.<sup>10</sup> Tudi na področju Umetnosti.

<sup>10</sup> Eva Bahovec piše: »Napočil pa je 'pravi čas', da vprašanje, iz katerega so celo pri Freudu ženske izključene, postavimo od znotraj: s pomočjo 'potlačenih žensk', ki so prisotne, paradoksnost, prav kot neimenovane ali 'pogrešane' tudi v zgodovini same filozofije in njenega potlačenega materializma. Kako odkriti pogrešano osebo 'podtalnega toka'« (25)

Enosmerni tok blagovne fetišizacije/trženja Umetnosti se torej ne odvija samo na relaciji med razvitim in Tretjim svetom, ampak tudi vertikalno. Kolonizacija že od začetka molze tudi lastno populacijo v razvitem svetu. In danes spet znova. Svet je že dolgo poenoten, poprejšnje horizontalno geografsko razslojevanje populacij (na center in periferijo) se je znova razraslo v grobo vertikalno, glokalno družbeno eksponentno naraščajočo razredno diferenciacijo in eksploatacijo. Prvi svet je hkrati Tretji svet. Brezobzirno odiranje omejuje samó nezmožnost zamišljanja novih oblik prelivanja in akumulacije kapitala. Kapital se ne ozira na patriotizem ali na barvo kože. Brezskrupulozno izkoriščanje je načelo tudi srednji sloj v razvitem svetu, ga prestavilo iz razreda udeleženih pri delitvi globalnega dobička v razred ožemanih (ukinjanje socialne države, fleksibilno delo, prekarnost, zastonjsko delo, novodobno dninarstvo, ukinitve socialnih transferjev, izbris malih delničarjev, brezposelnost, brezdomskost, zadolženost in podobno), eksploatiranih in razlaščenih (npr. hipotekarna kriza kot ena od oblik kupčevanja z dolgovi, krčenje pokojninskih sistemov, na glavo obrnjena davčna politika). En odstotek ljudi v ZDA ima v lasti že skoraj 80 odstotkov vsega nacionalnega bogastva, 12 najbogatejših pa toliko, kolikor 150 milijonov najrevnejših Američanov skupaj (polovica prebivalstva). Strukturno identični procesi potekajo tudi v kulturni sferi, kjer se na eni strani konsolidirajo kompleksni sistemi kapitaliziranja umetniškega establišmenta, ki je tržno gledano na primer uspešno izčrpaval (in izčrpal) primarno akumulacijo zgodovinske avantgarde in modernizma, v naslednjih desetletjih pa je v t. i. postmodernem obdobju (ki je seveda tržni in ne umetniški trend, menjava blagovne znamke) s plasmajem postavantgardnih, neoavantgardnih, retroavantgardnih in pluralističnih estetik kot emblematičnih tržnih fetišev znova črpal iz ustvarjalnega fundusa v nevidni, brezimni multitudini proizvedene brez-umetnosti.

Vampirski neoliberalni stroj muzejev, galerij, velikih manifestacij, festivalov, založb, sejmov, bogataških in veleposlovnih interiorjev pa je nahranil na primer z »estetiziranimi«*»* produkti poulične ne-umetnosti, grafitov, kiča, smeti, odsluženih tehničnih odpadkov, predmetov opuščene potrošniške in industrijske vsakdanjosti. Ne-umetnost so postvarili/reizirali, da ni bilo treba upoštevati njenih avtorjev, prvotnih proizvajalcev, njihove ustvarjalne provenience, kar bi po eni strani deklasiralo ekskluzivnost Umetniške elite, po drugi strani pa bi postavilo pod vprašaj fetišizirano

---

Malo dalje pa: »Proletariat ni vedno obstajal, ženske pa so vedno obstajale [...] Vedno so obstajale, in kolikor daleč nazaj nam seže oko, so bile vedno podrejene moškim. Zakaj?«*»* (31) Glej tudi izvrstno knjigo Michelle Perrot, *Ženske ali molčanja zgodovine* v prevodu Taje Kramberger, Vnanje Gorice: Kulturno umetniško društvo Police Dubove; Ljubljana: Zveza Modro-bela ptica, 2016.

dominacijo Umetnosti kot luksuzne komoditete in kapitaliziranega privilegija. Tega torej ni bilo mogoče narediti brez radikalnih izbrisov, ki so bili operativni del pollašanja same produkcije. Nikakor niso hoteli dopustiti, da bi skupaj z umetniškimi deli pripustili v kroge etablirane Umetnosti tudi izvirne producente, njihove »žive glasove in telesa«, njihove avtorske pravice. S tem so pripadniki establišmenta izbrisali tudi zavest o njihovem obstoju in ustvarjalni kompetenci (z izjemo redkih izbrancev), saj bi ta zavest postavila pod vprašaj njihove uveljavljene privilegije in eksistenco. Establišment je ustvaril velikanski posredovalni, ideološki, interpretativni, kritiški, intelektualni, reprezentativni aparat sprevržene estetizacije, ki po obsegu daleč presega obravnavano umetniško produkcijo. Njegova naloga je bila po eni strani tržna in družbena eksploatacija in plasma ne-umetnosti, po drugi pa izbris socialnih, moralnih in materialnih pravic ter svoboščin konkretnih ljudi, avtorskih producentov pokradenih resursov. V zadnji fazi je ta aparat začel, kot sem omenil zgoraj, kot luksuzno blago tržiti celo samo subverzivnost. To seveda ni nič novega, saj gre za proces, ključen pri primarni akumulaciji kapitala. »Stranski« produkt (že od vsega začetka primarni cilj neoliberalnega projekta) te izkoriščevalske operacije na področju produkcije in trženja umetnosti je pokorjena in razbita »multituda«, množica »brezimnih« (izbrisanih), ukradena/izničena njihova avtorska intelektualna lastnina in odstranjena njihova socialnopolitična bit (tudi iz umetnostne debate o sodobni umetnosti).

Neoliberalni ideološki (umetnostni) aparat je vpeljal polprevodne ventile in videze, ki so vsako re-prezentacijo dopuščali zgolj enosmerno (tako kot polprevodniki in tranzistorji, ključne pogonske naprave svetovne kapitalistične znanstvenotehnične mašinerije) in so jo pri njeni promociji v getoiziranih lokacijah nadzorovane pavperizacije brezimnih in virov transfuzije »sveže krvi« iz potlačene socialne scene celo (cinično) *nominirali* kot izključeno, utišano »ne-umetnost«. Rachel Sukman je v poročilu o 55. Beneškem bienalu leta 2013 in »prelomnem« prispevku Massimiliana Gionia, umetniškega vodje Bienala, zapisala: »Od preloma tisočletja hrepenimo za nečim navdihujočim na področju umetnosti [...] Gioni je prinesel optimistično sporočilo [...] nenadoma je bilo omogočeno opustiti hierarhijo med umetnikom in spretnim izdelovalcem (*artisan*), vključenim in izključenim (*insider and outsider*). Raznim svetovom, ki so bili redkokdaj razstavljeni skupaj,« (Sukman 44) je bilo dano, da so jih predstavili drugega ob drugem. Tudi ugotovitev, da so uporabniki podob prvič v zgodovini postali proizvajalci podob v krožnem procesu, ki ga nič ne omejuje in v katerem podobe sprožajo nove poglede, ti pa zahtevajo takojšnjo uresničitev v sliki (in iskanje ustrezne teoretične platforme), ki bi bila končno sposobna ugledati brisanje meja med visoko in nizko umetnostjo, elitno in popularno kulturo, kakor

tudi med ustvarjalci in uporabniki vizualnih sporočil (Borovičkić 5), kaže v smeri pripuščanja anonimnih, izključenih, »subalternih« v domeno »mega« Umetnosti. Toda ne gre za demokratizacijo umetniškega polja, za »radikalno transformacijo produkcijskih odnosov« (Detela 206), za »umetniško revolucioniranje družbenoekonomskih pogojev za samoproizvodnjo življenja,« kakor pozitivno apelira Žarko Paić (*Suvremena* 11), temveč za formo dokapitalizacije izčrpane visoke Umetnosti (presenetljivo podobne dokapitalizaciji bankrotiranih megabank), ki ob tem sprevrženo vpelje tudi nove prijeme utišanja in potlačitve subalternega življa. Z Lacanom bi lahko rekli, da to spominja na družbeno sceno preneseni mehanizem podzavestne maske (sanj, spektakla) zadovoljitve kapitalističnega nezavednega (Osojnik, *Dioniž*). Morda je zaradi tega skozi psihoanalizo teh postopkov mogoče poiskati drugo obliko ustvarjalnega učinka političnega realnega in dejavni odgovor na vprašanje o etiki ustvarjanja.

Temu sledi drugi del zgodbe. Ni moj namen samo kritično postaviti pod vprašaj pojmovanje Umetnosti kot ekskluzivnega socialnega in političnega stroja/medija, simbolne konstrukcije, ki med reizirano produkcijo »multitude« in realni svet, iz katerega izhaja, postavlja težko prebojni ideološki zastor (Mitchell 9) in tako problematizira institucijo oz. prazni označevalec same umetnostne »podobe« Umetnosti. V svoji diskusiji bi rad ekonomskopolitično kritiko nadgradil z razkritostjo živega dometa brezimne, potlačene, neopažene, zabrisane ustvarjalnosti ne-umetnikov zunaj umetniških ustanov in paradigem, ki pripada razredu izbranih in anonimnih v njihovem lastnem svetu. Na nagrobniku v španskem pristanišču Portbou, kjer je bil leta 1940 Walter Benjamin, filozof postavrične umetnosti, prisiljen narediti samomor, da ga ne bi živega izročili nacistom, je mogoče prebrati naslednjo njegovo misel: »Težje je počastiti spomin na brezimnega kakor na tistega, ki je znan. Zgodovinska zgradba je posvečena spominu brezimnih.« Žarko Paić pravi, da se je »pomen sodobne umetnosti, prvič, razprl v odprtost novega zgodovinskega sveta kot bistveno po-estetičnega družbenega okolja 'progresivnega' in 'revolucionarnega' časa pod vladavino časovne ekstaze prihodnosti; ter, drugič, v pojavu znova spolitizirane umetnosti kot družbene subverzivnosti v svetu globalnega kapitalizma« (*Slika* 103). Izjava vzbuja določen optimizem in najavlja obrat Umetnosti k brez-umetnosti. Podobno razmišlja Danko Grlić: »Postavrična umetnost novih medijev kot novih tehnologij reproduciranja označuje tako konec tradicionalne umetnosti kakor tudi konec estetične umetnosti« (Paić, *Slika* 113). »Življenje je tisto, ki posvečuje umetnost, ne pa družba ali politika ali ideologija« (125).

Kaj torej pojmujem pod ikonoklazmom sodobne umetnosti? Nobenega dvoma ni, da je treba sodobno brez-umetnost razumeti kot dogodek na



praznem mestu Derridajeve »sledi«, v brezimni realnosti potlačenega razreda v toposu dekonstrukcije tradicionalnega metafizičnega telosa, ekskluzivne institucije/inštalacije Umetnosti kot kapitalističnega fetiša in vzpostavitev označevalca brez označenega (dodane vrednosti) tostran (na profit naravnane) eksploatacije (reprezentacije). Kaj je torej takšna brez-umetnost anonimnih ustvarjalcev, da jo je mogoče obravnavati v začrtanem aspektu? Stroka pravi, da naj bi po zgodovinski avantgardi, neo-avantgardi in post-avantgardi poslednje zatočišče radikalno praznega označevalca kot ikonoklastičnega dogodka omogočila gola subverzivnost kot taka, izbris derridajevske prazne lokacije/»sledi«, oziroma Heideggerjevo anonimno brezno biti (*Sein*) kot dogodje darežljivosti biti, po kateri se Tubit (posameznik) šele zasnuje, torej ne kot produkt, ampak kot istina skrivnosti biti. Vendar, kot rečeno, že David Harvey opaža, da je sama subverzivnost v današnjem času postala »monopolna renta«, luksuzno blago in kot taka fetiš/agens globalnega kapitalizma/nihilizma.<sup>11</sup> Kaj bi potemtakem lahko bila skrajna subverzivnost/ikonoklazem, ki bi prestopila bregove ekskluzivnega estetskega fetiša »subverzivnosti«? Bi to lahko bila subverzivnost same subverzivnosti, ukinitvev nje same kot tržnega artikla, konec funkcionalizirane kvazi-avtonomije kapitalistične Umetnosti, dokončna odprava derridajevskega toposa kapitalizacije prazne presežne vrednosti, brezimnost, o kateri govori epitaf na grobu Walterja Benjamina, živa scena multitudine izbrisanih?

Se je mogoče ob premisleku usode opusa dveh judovskih piscev iz Srednje Evrope polemično približati aporijam, ki problematizirajo (blokirajo) vprašanje o ne-umetniškem ustvarjanju v svetu brezimnega ikonoklazma izbrisane Umetnosti? Kaj to pomeni za samo ustvarjeno brez-umetnost in kaj za ustvarjalca, ki ga ne opredeljuje Umetniški establišment? Oziroma še radikalneje: za brez-umetnika, ki se v odpovedi vsakršnemu etabliranju in privilegiranju svoje brez-umetnosti loti razgrajevati ta isti establišment kot edino možnost, ki se podarja avtorju in ga zasnavlja tostran Imena/Pomena v golem aktu ustvarjalnosti. Goli označevalec (gola beseda) brez »blagoslova/terorja« establišmenta: temu rečem ikonoklazem anonimnosti. Dejavnost, ki se ob postajanju ni vzpostavljala in identificirala v polju polnega statusa Umetniškega artikla. Kaj mislim s tem? Pomislimo na čudno bitje v kraškem podzemlju, na proteusa/močerila. V

<sup>11</sup> Odličen primer tovrstnega ne-umetnika danes je svetovno ne-znani avtor grafitov Banksy. V zadnjem času njegovi subverzivni in radikalni socialno angažirani grafiti dosegajo visoke cene, kupujejo jih svetovne galerije in bogati posamezniki, prodajajo jih na dražbah pri Sothebyju. Zanimivo je, da sočasno erodira njegova brezimnost, vznika pa – verjetno proti njegovi volji – njegovo pravo ime, namreč Robin Gunningham, nekdanji nogometaš ekipe Eastern Cowboys iz manjšega kraja pri Bristolu.

globoki temi podzemnih vodotokov je ontogenetsko »dorasel«, ko doseže razvojno stopnjo treh četrtin filogenetsko odraslega organizma. In vendar živi šele kot tak.

Avtorja, ki ju omenjam, sta Franz Kafka in Miklós Radnóti, dva različna ustvarjalca, ki sta vsaj deloma ustvarjala v »mraku brezumnosti« zunaj geta Umetnosti. Prvi je pred smrtjo od prijatelja Maxa Broda zahteval, da sežge njegovo delo, ki ga očitno ni dojemal kot prispevek v kanon (literarnega) establišmenta, čigar razkrivanju je posvetil vse svoje brez-umetniške moči. Verjetno svojih literarnih raziskav ni razumel kot produkcije Umetniških artefaktov, namenjenih tržnim mahinacijam in uspehu na polju Umetnosti, čeprav so proti njegovi volji tam končale. Vprašanje, ki se ob tem nakazuje, zahteva analizo oblastnega stroja establišmenta – Jacques Rancière bi rekel policije –, ki žre svoje anonimne krvodajalce. Kafka sam je ta stroj odlično popisal v znameniti kratki zgodbi z naslovom *V kazenski koloniji* (In der Strafkolonie, 1914).

Miklós Radnóti (Miklós Glatter), drugi primer, je avtor, ki so ga umorili nemški vojaki in ga skupaj z drugimi pobitimi zakopali v množičnem grobu v vasi Abda blizu Győra na Madžarskem. Ko so po skoraj dveh letih trupla pobitih izkopali, so v žepu njegovega plašča našli zveščič pesmi. Te pesmi veljajo za najpretrsljivejši primer literature holokavsta. V notesu je bilo tudi sporočilo v več jezikih, da naj najditelj beležnico preda Gyuli Ortutayu, predavatelju na Univerzi v Budimpešti. Zanimivo je, da so imele pesmi naslov *Razglednice. Ilustrirani zapiski iz odspodja smrti*.

Naj ponovim, zanima me vprašanje brez-umetnosti, torej domicila in izvora/porekla ustvarjalnosti zunaj Umetnosti. Kako lahko zgornja dva primera uvidim kot »lokacijo« te usodne »izmaknjene« uresničitve pesniške govorice izven ekonomistične funkcije kibernetičnega, komunikacijskega stroja, ki Umetnost eksploatira kot nihilistični blagovni (postestet-ski) fetiš?

Ni samo moja misel, da je umetnost (pesnjenje, *Dichtung*, prim. Heidegger 105) »dejavno, esklatično samoprepuščanje eksistirajočega človeka v neskritost biti« (80). In če smo že pri mojstru žargona pravšnjosti, naj bralca ponovno opomnim, da se moje »misljenje« odvija v horizontu starogrške *thésis*, ki pomeni »dopuščanje vnaprejšnje položenosti (*Vorliegenlassen*) v njenem [bitne razkritosti] sijaju in prisostvovanju.« (79)

V zgornjem primeru gre za polemično tezo, ki v sebi najbrž skriva določeno aporijo. Toda ni moj namen, da »bi razrešil uganko brez-umetnosti, ampak da jo uzremo« (Heidegger 85). Poskusimo jo uzreti na ozadju razmišljanja o realnosti utopije, bodoče svetovnosti sveta kot obstoječega v njegovem jutrišnjem danes. Dean Komel v pogovoru ob tu omenjeni Heideggerjevi knjigi v zvezi s tem napiše:

Tako lik umetnosti kot obličje človeka gresta skozi dogodkovno razliko kot drugačno prehodnost *naznanjanja prihodnosti*, ki tako rekoč, in to se pravi pesniško narekujoč, prihaja iz niča. Tako se lahko v samem *shodu* (*Zusammenkunft*) porekla (*Herkunft*) in prihodnosti (*Zukunft*) zariše obhod od izvora umetniškega dela skozi **brezumetniškost** do porekla umetnosti [To] izpričuje mesto umetnosti in kraj pesniškega prebivanja, spričo česar zasijeta *vmesnost in sredina* sama, ki pokažeta vso ostrino in skrajnost razpora ter ost in kraj njegove zbravnosti v umetniškem izvajanju kot izborni pokrajini razodevajočega samoodevanja, ki je tisto *pravo delo in dejanje*. (Kornel 347, podčrtal I. O.)

Iz navedenega je mogoče razbrati, da umetnost v času »oresničevanja« izvirata v lastni zdajšnjosti, ki je neka »brezumetniškost«, je torej osvobodjena vsega tistega cirkusa, ki ga uvršča pod kategorijo Umetnosti v njenem nihilističnem postavju. Ikonoklazem brezimnosti, ki je ustvarjalna tubit človeka v dejavnosti njegove pesniške biti (in to ne velja samo za genialnega posameznika, ampak za splošno odliko/obdarovanost slehernika kot izvornega agensa po darovanosti in resnici), je torej tista prikrita realnost, ki jo po eni strani tržni mehanizmi potlačijo, po drugi pa zlorabljajo in eksploatirajo, ampak šele potem, ko njeno produkcijo potisnejo skozi mlin blagovnega fetiša in jo preobrazijo v Umetnost.

Védenje, po katerem brez-umetniškost zgodovinsko že je, ne da bi bila javno znana in priznana znotraj stalno naraščajoče »umetniške dejavnosti«, to védenje samo spada v bistvo izvorne dogoditve [*Ereignung*], ki jo imenujemo tu-bití, *Da-sein*. Iz njene ustanjenosti se pripravlja izničenje prednosti bivajočega in s tem neobičajnost in ne-naravnost drugega izvora »umetnosti«: začetek zastrte zgodovine zamolčevanja brezdanjega odgovarjanja [*Entgegnung*] bogov in ljudi. (Kornel 346)

Upam, da sem približno pojasnil, kaj pojmem kot ikonoklazem brezimnosti. Izraz ikonoklazem izvorno kaže, da gre tu tako za vprašanje umetnosti kakor za vprašanje oblasti. Opozarja na »estetško« delovanje totalitarnega oblastnega stroja, ki ima v našem svetu zgodovinsko dolgi rok trajanja vse od začetkov v antiki, prek celotne zgodovine z današnjim časom vred. Ni videti, da bi kdaj opešal ali prenehal delovati.

Po drugi strani pa kljub vsem naporom, da bi stroj brezhibno deloval in scela potlačil brezimno, javnosti neznano, že venomer in od nekdanj postajajočo in proizvajajočo brez-umetniškost kot bitno dogodne ustvarjalnosti, se ta anonimna, potlačena ustvarjalnost (izključena šele prek potlačitve) že ves čas plodno podarja ne samo kot možnost, ampak kot »esktatično samoprepuščanje eksistirajočega človeka v neskritost biti« (Heidegger 80) tu in zdaj. S tem pa tudi mimo in izven vseh (bio)kibernetičnih mašin nadzora, vodenja in eksploatiranja uresničuje tisto utopično postajanje realnega, ki dere iz prihodnosti in v neskritosti »pesniško« ores-

ničuje »skrivnost« biti v vsakokrat odvijajoči se vsakdanjosti. Več o teh mehanizmih sem zadnje čase pisal na drugih mestih. Tu moram razpravo o tem preskočiti, ker presega okvir zastavljene tematike.

Kar zadeva primer umetnosti Franca Kafke in Miklósa Radnótiya, prepuščam bralcu, da se spopade z zapletenimi hermenevtičnimi aporijami interpretacije usode dela obeh v luči zgodovinske dinamike potlačitve in razkrivanja brez-umetnosti kot naknadnega spektakla eksploatacije blagovnega fetiša v veleblagovnici Umetnosti. Zdaj pa bi rad omenil še primer, ki prav tako kaže omenjeni stroj v luči še ne zgedenega prehoda utopičnega projekta iz prihodnosti v sedanost, prehoda, ki se v luči Umetnosti še ni uveljavil kot cenjeno blago na trgu bitnozgodovinskih in umetnostnih referenc.

Gre za javno, slabo ali skoraj nič poznano in nepriznано, čeprav precej množično in po področjih dejavnosti široko subverzivno »umetniško« gibanje, ki je v Sloveniji delovalo med letoma 1972 in 1980 ter še danes učinkuje v nezavednem/realnosti vsakdanjega brez-umetniškega življenja, ne da bi se kdo tega kaj prida zavedal; vsekakor pa v nobeni etablirani aktualizirani obliki ni pripuščeno v zgodovinsko memorijo prostora in sveta, ki mu pripadamo. Ne gre toliko za samo gibanje kot za »pulzijo«, ki ga je zasnovala, oresničila in generirala. To je t. i. *podrealistično gibanje* v 70. letih v Sloveniji, neopaženo in nikoli ustrezno reflektirano dogajanje, izvor mnogih poznejših na njemu utemeljenih in zasnovanih etabliranih (umetniških) gibanj pri nas (NSK, Ana Monro, Rock v opoziciji in drugih), ki so potlačila zavest o svojih dejavnih virih, tako načrtno kakor nezavedno.

Gre za nevidne učinke nezavedne umetniške »pulzije«, ki se izmika vsaki obravnavi sodobne umetnostne zgodovine. Morda jo še najbolje približa tisto spoznanje, ki ga v pesmi *roc* razkrije ameriška pesnica Jody Gladding.

but what if  
the invisible is  
simply  
    the unseen           solid  
                    black  
tar sticking to your shoe

Ne morem si kaj, da se ne bi spomnil neprijetnih dogodkov v Berlinu, ki so nekoč tam prežali name skoraj na vsakem koraku. Bilo je več kot deset let po padcu berlinskega zidu, ko je mesto utripalo v prepletu še vedno živega zahodnega dela in vala še ne zlorabljene svobode, ki se je razlil po alejah in cestah čarobne vzhodne polovice nove stare prestolnice, še preden se je je polastil velekapital. A bilo je še nekaj, kar je preplavilo pločnike in

vse druge za pešce rezervirane koticke mesta, pasji iztrebki namreč. Skoraj ni bilo večera, da nisem stopil na kakšnega. Ne reče se zaman pasja mina, *the unseen solid black tar sticking to your shoe*. Gre torej za tisti »umetnostni« detekt, ki se mu reče »stopiti na drek«. Seveda pa iztrebek ni bil vedno niti črn niti trd. Je pa bil simptom nečesa. Ko so po nekaj letih dreki (realno mesta) izginili s pločnikov (kakor tudi poulični umetniki, razni obstranci, skvoterji in podobni svobodnjaki), se je tudi vzdušje svobodne zračnosti v mestu precej udušilo. Toliko v popestritev.

Popestritev, ki naj bi prispevala k jasnejšemu uvidu globlje strukture tega vidno nevidnega »črnega katrana, prilepljenega na tvoj čevljk«. Gre za fenomen, ki sem ga poimenoval ikonoklazem brezimnega kot določeno obliko brez-umetnosti, nepoučeno prepričan, da gre za izvirno detekcijo, naknadno pa sem odkril, da se o njej govori že od Platona dalje. Heidegger je o njej razmišljal kot o brez-umetnosti v luči ontološke diference pesniške ustvarjalnosti. Ali kot povzema Dejan Komel:

Beseda je prava, če zadene. Na tej podlagi je moč domnevati, da že z umetnostjo, in ne šele z začetkom filozofije, *prvotno*, če ne kar *prvobitno* narekuje *preobrazba* oziroma *preizbrzba* neskritosti (*aletheia*) v pravost (*orthotes* > pri-roda, rast, vzravnost), ki se zdeva, kot da bi svetile zvezde ali ko napoči jutro. Videznost ranosti se rokuje z videžem godnosti. (Komel 349)

To je, priznam, presešlo prvotni načrt, da o ustvarjalnosti brezimne multitudine pišem samo kot o vzpodbudni avtentični možnosti izstopa iz mehanizmov kapitalističnega nihilizma kot mašine po eni strani potlačitve biti mojega vsakdanjega življenja, po drugi strani pa kot stroja, ki to potlačitev vzpostavlja in izkorišča kot biokibernetični način cenene moljenja ustvarjalnih krav in discipliniranja množic. Sprašujem se torej o pomenu ikonoklazma v tej sprevrženi formi izključevanja, ne toliko v funkciji idolne podobe, temveč tiste ustvarjalne produkcije in tiste družbene realnosti, ki je ikonični obrat – nova ideološka tehnika razredne diferenciacije – ne reducira samo na sodobno podkasto, ampak jo iz družbene in politične razprave scela izbriše s celotnim kompleksom ustvarjalnosti, avtentičnega biti, družbene emancipacije, socialnega varstva in pravičnosti vred. V horizontu tega, čemur se v sferah kulturne produkcije in blagovne menjave reče Umetnost, ni mogoče srečati neposrednih brezimnih ustvarjalcev brez-umetnosti. Ne, ker nasploh ne bi bilo mrzlične produkcije ne-umetniških del in »prireditvev«, ki bi jih ovrednotili kot »nizko«, neumetniško, zanič, kičasto šaro, smeti – ne, te je, kolikor si jo človek poželi, od avtentičnih folklornih spominkov, izdelanih v Hongkongu, cenene zabavne lektire do raznih postavseniških turboveseljakov in modrijanov – ampak zaradi brisanja, utajevanja, potlačenja kot strukturne manipulacije, torej kot

aparata, ki omogoča to brisanje ne samo na področju Umetnosti, temveč (simultano) zaradi splošnega brisanja brezimnih producentov in njihovih celovitih vsakdanjih življenjskih potreb in usod (npr. tekstilnih delavcev v Bangladešu ali rudarjev v Združenem kraljestvu) iz kapitalistične agende scela. V veliki meri je bil prav to cilj kulturnih študij, ki so iz zahodnjaških akademij izrile kritiko politične ekonomije. S kritično mislijo na to Ania Loomba apelira: »Če hočejo postkolonialne študije preživeti, [...] se morajo veliko temeljiteje ukvarjati s sodobnim svetom in lokalnimi razmerami, v katerih so se kolonialne institucije in ideje preoblikovale v neenakopravne kulturne in družbenoekonomske realnosti, ki določajo našo sodobno 'globalnost'«. (252)

V neoliberalnem novoreku (velja tudi za akademske diskurze) je prostor za refleksijo, govor, tematiko o socialni (in vsemu v zvezi z njo) izbrisan. Govori se zgolj o profitu, ekonomiji, trgu, finančni industriji, Heglu, kulturnosti in tako dalje. Zanimivo je na primer v polju literarne ustvarjalnosti opazovati procese, ki sankcionirajo degustacijo in pozabo strukturnih in socialnopolitičnih dispozitivov literarnih stvaritev in njihovo sekundarno repozicioniranje/vrednotenje vzdolž restitucije ekonomističnih ali estetsko normativnih parametrov.

Primer za to je sloviti pojem, ki ga je v terminologijo t. i. sodobnih liberalnih umetnosti (humanistike) privlekel nazaj Harold Bloom. Gre za pojem kanona. Zdi se, tudi na podlagi branja Bloomove precej zajetne knjige, da gre za izraz, ki ga je navidezno mogoče nevtravno obravnavati zunaj njegove zgodovinske rabe, zgolj kot »literarno esejistično« kategorijo, ki omogoči presojo o izvrstni kakovosti literarnih opusov. To vlogo naj bi imel in adekvatno opravil t. i. zahodni literarni kanon. Izbor, ki ga lahko preberemo na koncu omenjene knjige, sam po sebi problematizira Bloomov kanonizirani arhiv. Čeprav Bloom celovito opredeli pomen in svojo rabo kanona za izpostavljene avtorje in njihova literarna dela, pa ni mogoče iti mimo nevtralizirane, zgodovinsko nereflektirane, skrajno problematične in verjetno (vsaj nezavedno) manipulativne zlorabe izraza kanon, še posebej pri nekritičnih posnemovalcih. Izraz je sicer starejšega, starogrškega izvora, ko je pomenil recimo temeljna pravila klasične grške filozofije, a ni moč spregledati, da je v naš čas prijadral dodobra prekvašen z rabo in vlogo v Rimskokatoliški Cerkvi. Poleg tega, da je kanon pomenil zbirko problematičnih dekretalov in pozneje cerkvenih zakonov, je zaobsegal tudi dela, katerih objavo je cerkveni urad dopustil tako, da je na priloženi rokopis udaril pečat *nihil obstat* (brez zadržkov). To so bila dela, ki so uveljavljala nasilno in omejujočo cerkveno doktrino, ne pa dela, ki so imela univerzalno, emancipatorno, osvobajajočo, čeprav za konzervativno Cerkev subverzivno vrednost. Dela, ki jih cerkvena oblast ni kano-

nizirala oziroma jih je prepovedala (kar je lahko imelo za avtorja usodne posledice, preganjanje, ekskomunikacijo, mučenje in, recimo v primeru Giordana Bruna, celo smrt s sežigom na gmadi na – ironično – Campo dei Fiori), je uvrstila na tako imenovani *Index librorum prohibitorum*. Ta je arhiviral dela, o katerih se ni smelo razpravljati, jih brati, izločene, zamolčane, potlačene, nevedne, prepovedane, preganjane knjige. Literaren opis tovrstne scene je populariziral svetovno znani roman Umberta Eca *Ime rože* (1980). Bralci znamenite knjige *Sir in črvi* (1976) Carla Ginzburga pa se spomnijo sveta, v katerem je nad anonimno, neetablirano populacijo visela grozljiva sankcija ekskomuniciranja in kaznovanja vseh, ki so pisali ali brali indeksirane knjige. V tistih časih je prav ta cenzurni mehanizem služil ne samo za vrednotenje knjig kot dobrih ali slabih, »dogmatskih ali heretičnih«, ampak je sveti kancliji omogočal preganjanje, strogo kaznovanje kršiteljev, ohranjanje socialne diferenciacije in ekspanzijo katoliške oblasti. Uporaba izraza literarni kanon v današnjem času torej sekularizira strukturno identično klasificiranje knjig, ne samo v totalitarističnih (fašističnih, nacističnih, komunističnih, versko-fundamentalističnih) sistemih, ampak tudi v demokratičnih družbah, kjer se cenzuriranje dogaja na podlagi »Umetniških« kriterijev. To ima – v Sloveniji – neposredne eksistenčne učinke za prezirane avtorje, saj so po literarni oceni izločeni tudi iz mehanizmov družbenega subvencioniranja. Izjava o tem, da poskuša »sodobna umetnost umetniško revolucionirati družbene pogoje samoproizvajanja življenja« (Paić, *Suvremena* 11), ki postavlja pod vprašaj obstoječe etablirane umetnostne prakse in kriterije, lahko v luči zgoraj povedanega pridobi tudi nasprotni, negativni, vprašljivi pomen cenzurne šablone (Umetnostnega establišmenta), ki uveljavlja represivno politiko prav s pomočjo ideologije progresivne Umetnosti kot »legitimiranega« subverzivnega revolucionarnega ustvarjanja (tak primer je, denimo, socializem). Trditev ima še toliko bolj problematičen učinek, ker »zavaja« umetnike, jih že vnaprej bodisi napačno informira o stvareh umetnosti in uspeha (družbenega ali tržnega) bodisi jih scela zaveže samo tistemu razumevanju Umetnosti, ki se identificira z Umetnostjo kot establišmentom in se torej samocenzurira in omeji zgolj na njen etablirani ristanc. Vse pod pretvezo, da gre za emancipirano ustvarjanje in svobodo subverzivne dekonstrukcije modernističnega nihilizma (npr. slovenski literarni postmodernizem). Spomnimo se sprevrženega vodila skrajno konzervativnega neoliberalnega ameriškega gibanja Čajanka (Tea Party), ki zahteva uveljavitev abstraktne absolutne svobode (kakor jo je pridigala njihova guru, uspešna literarna avtorica Ayn Rand<sup>12</sup>), ukinitvev države itd. (za bogate

<sup>12</sup> Njen najtesnejši občudovalec in prijatelj je bil tudi glavni krivec za zdajšnje neravnovesje med enim odstotkom najbogatejših in vseh drugih (ameriških državljanov) ter za

seveda); ali skrajnega cinizma napisa nad vhomom v nacistična uničevalna taborišča, *Arbeit macht frei*. Zdi se, da gre za identično strukturo, ki cepi tudi svet sodobne umetniške produkcije in reprezentance v luči zgoraj povedanega. To pa seveda pomeni reprodukcijo neoliberalistične družbene ureditve in tiho izključitev brezimnih, vedno številnejših subalternih populacij v dobro privilegiranih.

Vendar ikonoklazma ne razumem samo kot kritiko in zavračanje opisanega neoliberalnega stroja, ki servisira kastni sistem Umetnosti, pač pa predvsem kot brez-umetnost vsakdanjega brezimnega človeka, ki ga pri ustvarjanju vodi »dogodek«, ne pa neoliberalna tržna ideologija in interes profita, torej nekaj predvsem človeškega, družbenega, konstruktivnega in ne ujetega v »revolucionarni pogon subverzivnosti« kot aktualne oblike Umetnosti. O tem tu ne morem obširneje razpravljati, saj presega meje mojega prispevka. Vendar v tej smeri kažejo nekatere teze Martina Heideggerja, glede katerih sem nakazal dve možni oresničitvi brez-umetnosti po obratu iz imperativnega kroga Umetnosti: prva sledi dogodju darežljivosti, druga transferju nezavednega dela, kakor ga opredeli pojem ekstimmnosti pri Jacquesu Lacanu. O obeh sem izčrpno pisal drugje prav v zvezi z vprašanjem poezije kot meta-etike *poiesis*. Taka ustvarjalna sodobna brezimna brez-umetnost seveda ni tisto, kar je predstavljeno na posvečenih umetniških prireditvah (sejem v Baslu, *Documenta* v Kasslu ali bienale v Benetkah), muzejih in galerijah, kjer so namesto umetnikov kuratorji, kustosi in kritiki zavzeli ključni položaj urednikov in direktorjev-upravnikov Umetnosti kot »Umetniški« agensi globalnega neoliberalizma in kjer je umetnikom dodeljena vloga fleksibilnih, trošnih producentov/prekarcev – za enkratno uporabo. Ni čudno, da se umetniško delo dojema kot posamični projekt. Vzrok za to bi lahko bila tudi nevidnost brez-umetnosti za kuratorje, ki z neoliberalnim sistemom, ki ga servisirajo in uveljavljajo, delijo tudi njegovo postavje, njegovo ideologijo ter vneto iščejo samo tisto nekaj, kar bi bilo mogoče pod pretvezo demokratičnega pluralizma lansirati in prodati kot Umetnost. To dokazuje njihov napor, da bi presegli meje Institucije in jo ažurno dokapitalizirali z vedno novo krvjo brezimnih darovalcev. Že omenjeni Massimiliano Gioni, umetniški vodja Beneškega bienala, piše: »Od preloma tisočletja dalje hrepenimo za nečim navdihujočim na področju umetnosti.« (Sukman 44) Dejansko so prav ti kraji reprezentirane, monopolizirane subverzivnosti proti-subverzivni *par excellence*. Samodeklarirana postakademska stroka bi se morala zavedati eksistencialne in socialne razsežnosti tega problema in bi morala dekonstruirati osnovno zgodovinsko razumevanje »umetnosti« (ene in druge) onstran

---

postopno erozijo globalne dolarske hegemonije iz Breton Woodsa, bivši predsednik Ameriške federalne banke, Alan Greenspan.



ekskluzivnosti institucije in privilegiranih neoliberalnih lokacij kapitalizacije umetnosti v vseh njenih oblikah. Radikalni ikonoklazmični obrat seže onkraj prevlade slike kot novega dominantnega označevalca neoliberalne socializacije (spektakla) in odpira brezno biti kot skrajno svobodo nič (Paić, *Sloboda* 568) brez-umetnosti kot anonimne ustvarjalnosti onkraj privilegirane luksuza neoliberalnega pollaščenja in trženja v posthumanem svetu. Ikonoklazem, brezimnost, konec umetnosti, osvoboditev od »monopolne rente«, končni samomor Umetnosti v dobi posthumanega sveta, končna dekonstrukcija »sledi« umetnosti kot Umetnosti »ne-sledi« kot take. Konec avtonomije Umetnosti, preboj iz geta, osvoboditev od delitve na periferijo in center, brezimen izstop/ekstaza.

#### LITERATURA

- Bahovec, Eva. »Razlika in naključje: Freud, Beauvoir, Althusser«. *Uganka, skrivnost, čudež ali naključje*. Ljubljana: Društvo za kulturološke raziskave, 2014. 19–37.
- Badiou, Alain. *Etika: razprava o zavesti o Zlu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1996.
- Borovičkić, Marija. »Uvod«. *Vizualni studiji danes; moč slika*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, 2013. 5–6. [https://issuu.com/modernavremena/docs/vizualni\\_studiji\\_danas](https://issuu.com/modernavremena/docs/vizualni_studiji_danas)
- Bloom, Harold. *The Western Canon, The books and School of the Ages*. London: Papermac, 1995.
- Brassier, Ray. »The Pure and Empty Form of Death: Deleuze and Heidegger«. *A/V* 2 (2006). Splet. 17. jun. 2016 <<http://www.actualvirtualjournal.com/2014/11/the-pure-and-empty-form-of-death.html>>.
- Bunta, Aleš. »Lyotard: filozofija in vprašanje legitimne vednosti«. *Problemi* 47.8 (2009): 113–147.
- Detela, Jure. *Mab in srebro*. Maribor: Založba Obzorja, 1983.
- — —. *Orfijčni dokumenti I, II; teksti in dokumenti iz zapuščine*. Koper: Hyperion, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. *Kdo sem jaz in kdo si ti*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2016.
- Gladding, Jody. *Translation from Bark Beetle*. Minneapolis: Milkweed, 2014.
- Harvey, David. »The Art of Rent: Globalization, Monopoly, and the Commodification of Culture.« *A World of Contradictions*. Ur. Leo Panich in Colin Leys. *Socialist Register* 38 (2002): 93–110.
- Heidegger, Martin. *O umetnosti*. Ljubljana: Apokalipsa, 2016.
- Komel, Dean. »Od izvora umetniškega dela skozi brezumetniškost do porekla umetnosti«. Martin Heidegger. *O umetnosti*. 335–350.
- Loomba, Ania. *Kolonializem in neokolonizem*. Ljubljana: Orbis, 2009.
- Mayer, Jane. »Covert Operations: The billionaire brothers who are waging a war against Obama«. *The New Yorker* (30. 8. 2010). 20. 6. 2016 <<http://www.newyorker.com/magazine/2010/08/30/covert-operations>>.
- Mitchell, W. J. T. »Pokazati gledati: kritika vizualne kulture«. *Tvrda* 1–2 (2006): 25–36.
- — —. »Umjetničko djelo u razdoblju biokibernedtičke reprodukcijex«. *Tvrda* 1–2(2006): 37–48.
- Osojnik, Iztok. »Dioniz se vrača«. *Soren Kierkegaard: 5. mednarodni filozofski simpozij Miklavža Ocepka, Mengeš, Ljubljana, Škocjan, Trst, 11.–18. 6. 2015*.

- Pačić, Žarko. *Slika bez svijeta*. Zagreb: Literis, 2006.
- . »Suvremena umjetnost i njena teorija: Djelo, događaj, izvedba«. *Vizualni studiji danas: moć slika*. Zagreb: Tekstilno-tehnološki fakultet, 2013. 11–14.
- . *Sloboda bez moći, Politika u mreži entropije*. Zagreb: Udruga Bijeli val, 2013. 522–570.
- Parmenid. *Fragmenti*. Maribor: Založba Obzorja, 1995.
- Simoniti, Jure. *Svet in njegov predikat 2. Preizkušanje meja izrekljivega*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2014.
- Sukman, Rachel. »The Encyclopedic Palace«. *Terminal* 50 (2013): 44–40.
- Urbančič, Ivan. *O krizi*. Ljubljana: Slovenska Matica, 2012.

## The Iconoclastic Anonymity of Freedom-from-Art: Unconsciousness and Mystery

Keywords: art and society / capitalism / neoliberalism / cultural industry / iconoclasm / non-market art / creativity / anonymity / post-ethics

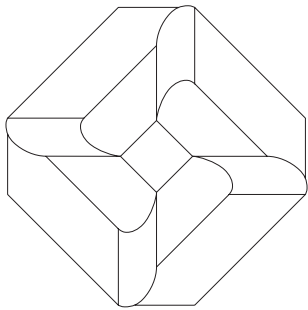
For the first time in history, the users of images have become the producers of images, within an unrestrained circular process, wherein images yield new insights, and insights demand their instantaneous pictorial foundation. This article reaches beyond “art” itself and questions the very foundation of the notion of art as an exclusive social and political neoliberal phenomenon, the institution or monopoly topography of the artistic signifier itself as a profit-oriented commodity. “Post-auratic arts of new media as the new technologies of reproduction mark the end of traditional art as well as the end of aesthetic art,” claims Danko Grlić, a Croatian philosopher of art.

Therefore one should consider modern art as an event in the space and location of Derrida’s “trace,” referring to the deconstruction of traditional metaphysical meaning and establishment of the signifier without any significant. After the avant-garde, neo-avant-garde, and post-avant-garde movements, the last retreat of contemporary artlessness as a radical empty signifier, the mystery of being (*Sein*) as an iconoclastic event (*Ereignis*), would be bare subversiveness as such, the cancellation of the Derrida’s empty “location/trace” in Heidegger’s anonymous abyss of being (*Sein*) without privileges.

The subversiveness of subversiveness itself, the end of (the autonomous field of) art as a profit-oriented market commodity, could be the ultimate iconoclasm or subversiveness. This article presents such an anonymous subversive (or iconoclastic) “artless” movement that operated in the 1970s. The sub-realistic movement in Slovenia was an invisible and never truly recognized foundation of a number of later art movements (NSK, Ana Monroe Theater, etc.) that suppressed the awareness of their origin, both intentionally and unknowingly. Thus, the radical,

socially and politically “unconscious” contemporary phenomena of artlessness are not works represented at consecrated art exhibitions, such as Documenta in Kassel or the Venice Biennale, where curators took over the position of editors and managers-in-chief of arts as the authorized agents of global neoliberalism and where artists themselves are granted only the position of flexible precarious artisans. It is exactly those localities of represented “subversiveness” that are counter-subversive and “monopolistic” as such. Post-academic criticism should be aware of the existential dimension of the problem and should re-elaborate the basic historic understanding of art not as *techne* but as *poiesis*.

## **Razprave / *Papers***



# Tragedy and Resistance in *Antigona a tí druhí* by Peter Karvaš

Charles Sabatos

Yeditepe University, Faculty of Arts and Sciences, no. 811, Department of English Literature,  
26 Ağustos Yerleşimi, 34755 Kayışdağı, Istanbul, Turkey  
charles.sabatos@gmail.com

*This article analyzes the socialist-era adaptation of Antigone by Slovak playwright Peter Karvaš (Antigone and the Others, 1962) through some of the most influential theoretical interpretations of the classical text by Hegel, Kierkegaard, and Lacan.*

Keywords: Slovak literature / drama / tragedy / literary characters / Antigona / Karvaš, Peter

Antigone, who stands alone against King Creon of Thebes in her defense of her dead brother's corpse, has inspired philosophers and playwrights for centuries. The substantial tradition of *Antigone* interpretation dates to the nineteenth century: Georg Wilhelm Friedrich Hegel's *Phänomenologie des Geistes* (*Phenomenology of Spirit*, 1807) draws on Sophocles to explain his ethical dialectic, and Søren Kierkegaard, in *Enten – Eller* (*Either/Or*, 1843), draws important distinctions between ancient and modern tragedy. In the twentieth century, contemporary versions of Antigone by dramatists like Brecht and Anouilh began to appear with increasing frequency, while Jacques Lacan applied psychoanalytic theory to the work in a series of lectures. In his study *Antigones*, George Steiner has analyzed many of these interpretations and adaptations. He refers to a "remarkable" Slovak version in which Antigone is "one of a whole group of inmates who are seeking to organize resistance to the 'Creon'-Kommandant." (197) Although Steiner admits he does not "have access" to the play, his insight into it may be based on the title itself, which indicates Antigone's role as one of a collective: *Antigona a tí druhí* (*Antigone and the Others*, 1962) by Peter Karvaš. Zoltán Rampák also highlights "the modern heroism of the collective against the individual heroism of antiquity" as the most novel feature of its approach (107). First produced at the Slovak National Theater in Bratislava, Karvaš's *Antigona* was also performed at various Czech theaters (including the National Theater in Prague), as well as in Bulgaria, Yugoslavia, East Germany, Austria, Romania, and the Soviet Union (Lajcha 71–72).

After the culturally productive period from the founding of an independent Czechoslovakia in 1918 to the Munich Pact that dismembered it

in 1938, Czech and Slovak literature endured a period of severe repression: the six brutal years of Nazi occupation and then, a few years later, roughly a decade of the Communist consolidation of power. By the late 1950s, the period of liberalization following Stalin's death allowed for a cautious return to some level of artistic freedom. One of the favorite themes taken up by writers during this time was the wartime experience, usually condemning Nazi brutality. The standard approach involved heroic, masculine partisans (often with a stronger, more passionate Russian man to show them the way toward freedom,) women who maintained their inner virtue under the most degrading circumstances, and foul, if not bestial, German officers. Since socialist realism required a happy ending, the emphasis was most often on the closing months of the war and the fall of the Germans, usually heralded by the arrival of Red Army troops. (The Slovaks were in this case at an advantage, because of the Slovak National Uprising in 1944 against Slovakia's Fascist puppet regime; by contrast, the Czechs, incorporated directly into the Third Reich, had made little overt resistance except for the assassination of the leading Nazi Reinhard Heydrich in 1942.) Some of these works, such as the prose of Slovak authors Dominik Tatarka and Ladislav Mňačko, had some lasting literary significance; many of them were essentially propaganda. In a few cases, the authors used the officially-approved method of condemning German tyranny as a subtle means of criticizing the subsequent Communist regime, as in the case of Josef Škvorecký's *The Cowards*, which caused a scandal on publication in 1959. For Karvaš, as a writer of Jewish origin whose parents had been murdered by the Nazis, the theme of fascism was deeply personal as well as politically suitable. His 1959 play *Polnočná omša* (*Midnight Mass*), in which a family's Christmas celebration is interrupted by a German guest while their son (a resistance fighter) is hidden upstairs, retains its powerful sense of moral conflict; it is one of relatively few works from that era still performed in Slovakia. Two years later, Karvaš created his contemporary version of *Antigone* as a continuation of his reflections on the war. According to Viliam Marčok, Karvaš "attempted to artistically update the theme of anti-fascist resistance by historically monumentalizing the situation in a concentration camp through the use of the famous ancient story, and internally dramatized it with the help of the then fashionable (for example in Dürrenmatt) existentialist modeling of the situation." (296)

Milan Kundera is best known in the West as a novelist, but his most successful play *Majitelé klíčů* (*The Master of the Keys*) premiered in Prague in 1962, soon after Karvaš's *Antigona*. Alfred French has compared these two works, which both outwardly conformed to socialist models: "In the

case of Kundera's play there is a note of scepticism, almost of parody. In the case of Karvaš's *Antigona* there is no hint or suspicion of such critical treatment." The effect of replacing Antigone's deed with "collective resistance," French notes, has the effect of making "the play seem less like a tragedy and more like a socialist morality play." (162) In his essay collection *Le Rideau* (*The Curtain*, 2005), Kundera reflects upon Hegel and the concept of tragedy in *Antigone*:

*Antigone* inspired Hegel to his magisterial meditation on tragedy: two antagonists face to face, each of them inseparably bound to a truth that is partial, relative, but, considered in itself, entirely justified [. . .] Both are at once right and guilty. Being guilty is to the credit of great tragic characters, Hegel says. Only a profound sense of guilt can make possible an eventual reconciliation. (110)

He also recalls "an adaptation of *Antigone* I saw in Prague shortly after the second world war; killing off the tragic in the tragedy, its author made Creon a wicked fascist confronted by a young heroine of liberty. Such political productions of *Antigone* were much in fashion then. Hitler not only brought horrors upon Europe but also stripped it of its sense of the tragic." He wonders if this is a "regression" into a "pre-tragical stage. . . But if so, who has regressed? Is it History itself? Or is it our mode of understanding History? Often I think: tragedy has deserted us; and that may be the true punishment." (Kundera 110–111) Whether or not the version he refers to is Karvaš's, which seems possible, this critique echoes one of Kundera's central themes, showing how even the greatest of ancient tragedies is no match for the demands of socialist ideology. While the original Antigone becomes fearsome by going beyond the limits of expected human behavior, Karvaš's Antonie, or "Anti" (also called "Tonka"), is never more than human. As part of a collective, this Slovak Antigone lacks the distinctive individuality that has made her forebear so timeless.

As Georg Lukács notes in his influential study of the historical novel and historical drama, "It is certainly no accident that the great periods of tragedy coincide with the great, world-historical changes in human society. Already Hegel, though in a mystified form, saw in the conflict of Sophocles' *Antigone* the clash of those social forces which in reality led to the destruction of primitive forms of society and to the rise of the Greek polis." (97) Hegel's essay "The Objective Spirit" begins with the "universal essence" encompassing human life, and divides it into dialectical components: spirit is divided by action into "substance, and consciousness of the substance." He distinguishes substance from consciousness in explicitly political terms: "[A]s *actual substance*, it is a nation, as *actual consciousness*, it is the citizens of that nation." The substance itself "splits it-

self up into distinct ethical substances, into a human and divine law.” The human law is represented by the State; the divine law by the Family, “a *natural* ethical community,” which, “as the *element* of the nation’s actual existence ... stands opposed to the nation itself.” (266–268) Hegel’s concept of the Family is more than a simple biological association; it is “an *immediate* connection of separate, actual individuals,” which “is not that of feeling, or the relationship of love.” There is an inherent conflict here: “[T]he End and content of what [the individual] does and actually is, is solely the Family,” yet the “*positive* End peculiar to the Family is the individual as such.” (269) These distinctions are clearly drawn in Karvaš’s *Antigona a tí druží*, whose very title is dialectical (although ultimately Anti does not stand in opposition to “the others,” but with them.) The setting of a Nazi concentration camp represents, for the contemporary imagination, the “human law” of the State taken to a negative extreme. The “citizens” of this mini-state are those who have stripped of any rights as citizens of the larger state, as serve as the “others” (Communists, Jews, gypsies, etc.) against which the remaining “citizens” can identify themselves. The “Family” in this case, which sets the “divine” law of socialist revolt against the “human” law of the commandant, is the group of prisoners, bound not by blood ties, but by a shared ethical opposition to the inhumanity of the camp. As Jarka Burian explains, “The issue is that of collective humanity against evil ... The play effectively blends suspense and psychological conflict, the latter evident in the frequent clashes of temperament among the comrades in the camp.” (302) The conflict arises, as in the original, with the leader’s edict forbidding the outcast member of the society to be buried. The manner in which it is resolved, however, differs considerably in the socialist-era version.

The conflict begins in *Antigona a tí druží* when the Nazi commandant Gerhardt Krone, anxious to maintain his power over the camp as enemy troops approach, orders the body of the resistance leader Leopold Kühne (nicknamed “Polly”) to be left in the snow, unburied, as a warning to the others. Karvaš’s Haemon figure is a newly-arrived young prisoner, Josef Hajman, who falls in love with Anti before realizing that she is the mistress of Krone’s henchman Horst Storch, the most explicitly evil character in the play. The additional characters, who are actually set apart in the list of *dramatis personae* under the heading of “the others,” include a Colonel, a Professor, and two younger men, **Zářiš** and **Zeman**. **The first act** is devoted largely to the discussions among these characters, interrupted at intervals by visits from Anti and by vicious inspections by Krone and Storch. It begins with the news that Kühne is dead, and Zářiš rebukes himself for not being able to show him any support:



ZÁRIŠ: Profesor, vieš si to vôbec predstaviť? Stojíš na apelpiaci, ešte žiješ, dýchaš, v hlave ti to ešte funguje—na vlastné uši počuješ Kroneho: kým budeš nažive, nikto ti vody nepodá, krv ti nepoutiera ... a až budeš po smrti, nikto k tebe nepríde, nikto ťa nepochová, premeníš sa na zmrznutú kôpku kože a chlupov ... Vieš, chcel som mu aspoň povedať pár slov... (5)

[ZÁRIŠ: Professor, can you even imagine it? You're standing on the roll-call square, still living and breathing, your mind is still working—and you hear Krone with your own ears: "As long as you're still living, no one will give you any water, or wipe away your blood ... and when it's all over, no one will come to you, no one will bury you, nothing will be left but a frozen pile of skin and hair" ... You know, I wanted to say at least a few words to him...]

While Kühne's unspecified actions against the "State" of the camp were taken out of ethical affiliation with the "Family" of underground partisans, he had been singled out for a cruelly individual punishment. (The language used by Krone toward Kühne has deliberate parallels to the imagery of Christ's suffering on the cross, jeered at by Roman soldiers.) Yet Kühne has attained what Hegel explains as "universality," since although "death is the fulfillment and the supreme 'work' which the individual as such undertakes on [the ethical community's] behalf." (270) In the original, of course, Antigone is resolute in her action from the opening lines, and seems almost inhuman in her indifference to the reactions of those around her. Karvaš's *Anti*, by contrast, is a humanizing force within the camp, but lacks the astonishing will of Antigone. In Hegel's view, "the feminine, in the form of the sister, has the highest *intuitive* awareness of what is ethical ... the relationships of the woman are based, not on feeling, but on the universal." (274) *Anti*'s personality fits the Romantic image of a virtuous woman, with closer affinities to Hegel's image of Antigone than to her Sophoclean predecessor.

The first interlude, following the first act, is an adaptation of the opening scene in Sophocles, a dialogue between Antigone and Ismene. This is the only scene in which Karvaš's *Ismena* appears: rather than *Anti*'s sister, she is a Greek fellow prisoner. A symbolic "little sister" to the "others," *Anti* agonizes (at times almost helplessly) about her obligation to the dead Polly. Despite her "intuitive awareness" of ethical duty toward members of the "Family," her thoughts are unclear:

ANTI: Popravený ... mrtvý človek je veľmi osamelý.

ISMENA: Čo vravíš?

ANTI: Povedala som, že osamelý človek je veľmi mŕtvy.

ISMENA: Povedala si dačo iného.

ANTI: Nie.

ISMENA: Vždy všetko popletieš ... ! (27–28)

[ANTI: Executed ... a dead man is so terribly solitary.

ISMENA: What did you say?

ANTI: I said that a solitary man is so terribly dead.

ISMENA: You were saying something else.

ANTI: No.

ISMENA: You're always mixing everything up!]

In fact, what seems to be mental confusion on Anti's part is actually a reiteration of a guiding theme in the play: to be solitary is to be dead, and hence life exists only in the community. The underlying conviction is that what is good for the community of "others" is good for the individual, or as Hegel describes: "The ethical realm is in this way in its enduring existence an immaculate world, a world unsullied by any internal dissension." (278)

In Act 2, Anti enters the group's barracks, lamenting her inability to carry out her intended burial of Kühne:

ANTI: Nemôžem ho sama pochovat'.

PROFESOR: Pollyho ...?!]

ANTI: Je taký veľký ... Taký ťažký. A celý je zmrznutý na kosť.

PROFESOR: Má horúčku, nevidíte ... ?

ANTI: Mám slabé ruky. A prsty mi krvácajú. Celú kožu som si odrela. A stále som sa bála, že sa prebudí... (36)

[ANTI: I can't bury him alone.

PROFESSOR: Polly ...?!

ANTI: He's so big ... So heavy. And he's frozen to the bone.

JOSEF: She has a fever, don't you see...?

ANTI: My hands are weak. And there's blood flowing from my fingers. All of my skin is worn off. And I was constantly worried that they would wake up...]

Anti is anxious at the thought that she will be unable to complete her task. One might also note that the task of honoring the dead has become more daunting in this situation: rather than sprinkling the corpse with dust, Anti must dig with bare hands through soil that is frozen solid.

Kierkegaard's essay, "The Ancient Tragical Motif as Reflected in the Modern," compares the classical and modern essence of tragedy, examining the portrayal of pain and sorrow: "In ancient tragedy," he explains, "the sorrow is deeper, the pain less; in modern, the pain is greater, the sorrow less ... Pain always implies a reflection over suffering which sorrow does not know." (145) Pain and sorrow, for Kierkegaard, constitute a dialectic: "The true tragic sorrow consequently requires an element of guilt, the true tragic pain an element of innocence; the true tragic sorrow requires an element of transparency, the true tragic pain an element of obscurity."

(149) Sophocles' Antigone does not dwell on her bloody hands, nor is she anxious about being discovered by the authorities. This anxiety is where Kierkegaard would “discover a definition of the modern idea of the tragical. For anxiety is a reflection ... the organ by which the subject appropriates sorrow and assimilates it.” (152) Antigone's sorrow lies in the choice she must make; Anti's anxiety lies in the additional fear that the task she has set will be beyond her capabilities. The reaction of the “others” somewhat later in that act reveals how inadequate Anti's solitary attempt has been:

PORUČÍK (iným hlasom): Nieкто bol v noci u Pollyho.

PROFESOR (ticho): Tonka! ...

PORUČÍK (zamyslène): To nemohla byť Tonka.

ZÁRIŠ (pozdráždene): Prečo nie?!

PORUČÍK: Pollyho našli v inej polohe, než v akej bol večer. Tonka je, chúd'a, ani muška! Polly je primrznutý k zemi! (41–42)

[COLONEL (in a different voice): Someone went to Polly in the night.

PROFESSOR (quietly): Tonka! ...

COLONEL (absorbed in thought): It couldn't have been Tonka.

ZARIS (irritated): Why not?!

COLONEL: They found Polly in a different position than he was in the evening. Poor Tonka is as weak as a fly! Polly was frozen to the ground!]

Since Anti is unable to complete the task herself, the crisis which arises is different from the original conflict. The ancient Antigone was indifferent, even scornful, of the citizens of Thebes, but the modern Anti must rally the other prisoners behind her (just as they “follow” her in the title itself.) The “communal” aspect of the project becomes clear: losing a single comrade, even a dead one, is unacceptable.

Just as the first interlude (after Act 1) temporarily shifts the scene away from the “others” to the private conversation between Anti and Ismena, the second interlude (following Act 2) features Krone and Storch. In defiance of the foreign air forces that are already bombarding the camp, Krone orders an even more drastic measure:

KRONE (vzchopí sa): Storch! Okamžite postavíte na apelpiaci šibenice.

STORCH: Teraz ...?! Je letecký poplach ... je tma—

KRONE: Tma?! Vám prekáža tma ...?! (Sleduje silnejúci hukot motorov) Šibenice sa stavajú potme, Storch, to vy neviete ...?! Veľké ľudské skutky potrebujú tmu. Najdôležitejšia časť dejín sa odohrala potme! (56)

[KRONE (straightening up): Storch! You'll put up a gallows on the roll-call square immediately.

STORCH: Now...?! The alarm ... the dark—

KRONE: Dark?! You're bothered by the dark ...?! (Carefully listens to the in-

creasing drone of motors) Gallows are put up in the dark, Storch, didn't you know that ...?! Great human goals need the dark. The most important part of history occurs in the dark!]

Thus we come to another distinction parallel to the difference in emphasis between sorrow and pain. According to Kierkegaard, "In ancient tragedy the action itself has an epic moment in it; it is as much event as action ... whereas in modern tragedy, the hero's destruction is really not suffering, but is action. In modern times, therefore, situation and character are really predominant." (141) The tragedy of the city of Thebes was not inherent, but derived from the immense suffering inflicted upon it. The setting of the concentration camp is inherently painful, however, with no hope for redemption through suffering. Only through action against such tyranny can one have any hope, even when facing the gallows. Several years later, in a 1968 interview, Karvaš held to his views on collective action, even in cultural activity: "[L]iterature is for me one of the methods of keeping going, of not capitulating. Every person must have his own means of declaring 'no surrender,' otherwise he's fine. To make myself clear: this determination not to surrender must be linked in some way to another person, to all mankind." (Liehm 350) Karvaš emphasizes his focus on action by featuring line 332 of *Antigone* (the beginning of an extended chant by the Chorus) as the epigraph to *Antigona a tí družbí*: "There are many powerful things on earth, but nothing more powerful than man."

Jacques Lacan draws attention to the same line, although it appears in a different translation: "There are a lot of wonders in the world, but there is nothing more wonderful than man," and cites Claude Lévi-Strauss's view that these lines illustrate "the definition of culture as opposed to nature." (274) In his lectures (which first appeared in 1960, almost contemporaneously with Karvaš's *Antigona*) Lacan explains the effect of Antigone's beauty, which stimulates excitement, as "a question of power ... a state of excitement is something that is involved in the sphere of your power relations; it is notably something that makes you lose them." The effect of Karvaš's Anti is quite different; her power over the "others" is the ethical strength that inspires them to gather behind her, not an individual strength. Lacan is critical of Hegel, whom he says is "nowhere ... weaker than he is in the sphere of poetics, and this is especially true of what he has to say about *Antigone*." He does raise an intriguing point, however, in that Hegel's "conflict of discourses" is resolved in the spoken dialogues, which "move toward some form of reconciliation." (249) For Lacan, however, the idea that the play's resolution can be considered any form of "reconciliation" is highly doubtful, a view which he claims to share with Goethe. The utter

devastation of the characters at the conclusion discourages such an interpretation. Karvaš's *Antigona a tí druží*, while it ends tragically, does offer a form of affirmation. By rallying together, the prisoners have defied the State by upholding the Hegelian "divine law" of the partisan "Family." The key to the divergence between these two resolutions lies in the difference between the ancient and modern Antigones, particularly their difference in strength. Lacan (like Kierkegaard) provides insights into Antigone's character, focusing on the term *Atè*, "the limit that human life can only briefly cross." (263) Antigone has already found life too much to bear, and her rejection of Ismene for the latter's indecision is of "an exceptional harshness." Lacan sees this "enmity" toward her sister as "the enigma of Antigone ... she is inhuman." The Chorus describes her as "inflexible," which Lacan further explains as something "raw." When she finds the corpse, she moans "like a bird that has just lost its young." Thus the limit designated by *Atè* is "where the possibility of metamorphosis is located." (264–265)

In her inflexibility, Antigone moves beyond the limit to become something inhuman. Karvaš's *Anti*, however, fits the description that Lacan dismissively uses to characterize the insipid descriptions of other commentators: "She's the one, according to the Greek, who is made for love rather than for hate ... a really tender and charming little thing, if one is to believe ... those virtuous writers who write about her." (262) Her ability to preserve the "feminine" virtues of gentleness and compassion are presented as a form of strength in the dehumanizing conditions of the camp. Nonetheless, the frequent emphasis on her physical weakness makes her an unequal match to the classical Antigone. It is only in her confrontation with Storch near the end of the play that *Anti* shows some traces of Antigone's "inflexibility" and Freud's "death drive." Wishing to protect her, Storch suggests that Ismena had committed the crime instead, an idea which *Anti* rejects:

ANTI: Ismena ...? Chudinka ... Tá to nemohla urobiť.

STORCH: Budeš čušať—!

ANTI: Môžeš rozhodovať o tom, kedy zomriem, Storch. Ale to je všetko, o čom môžeš rozhodovať.

STORCH (tlmene): *Anti* ...! Nedržal som t'a toľké mesiace nad vodou, aby som t'a teraz musel dať odpraviť pre nejakú maličkosť!

ANTI: To nie je maličkosť. To je najväčšia vec v mojom živote. Ani som netušila, že sú na svete takéto veľké veci. A že ja môžem—

STORCH: Preboha živého, či si už na všetko zabudla ...?! Bezo mňa, by si už dávno bola išla do plynu!

ANTI: Nezabudla som. Tu človek nemôže zabudnúť ani na to, na čo by chcel. (67–68)

[ANTI: Ismena ...? Poor girl ... She couldn't have done it.

STORCH: Be quiet!

ANTI: You can decide when I'll die. But that's all you can decide.

STORCH (subdued): Anti ...! I didn't protect you for so many months, only so that you'd be destroyed over some trifle.

ANTI: It isn't a trifle. It's the greatest thing in my life. I had no idea that there were such great things in the world. And that I could—

STORCH: For God's sake, have you already forgotten about everything ...?! If it weren't for me, you would have gone to the gas long ago!

ANTI: I didn't forget. Here, a person can't even forget the things he might want to.]

It seems for a moment that Anti has reached her limit, that her memories create such pain that she would rather die. But this dialogue quickly turns melodramatic, rather than suggesting any “metamorphosis” beyond the human:

STORCH: Tak čo ešte chceš ...?! Potrebuješ ma!

ANTI (pozrie naň, zvoľna): Ty ma potrebuješ, Storch.

STORCH: Ja—teba?!

ANTI: Bezo mňa, by si bol dávno začal brechat' a hrýzt' ako tvoji vlčiaci. (Okamih.) Keď si ma uvidel, začal si si nahovárat', že dačo citiš ... Že ešte nie si celkom zviera ... Že máš kdesi ešte aj dušu. Bolo to úžasné, mat' dušu! Však? (68)

[STORCH: So what else do you want ...?! You need me!

ANTI (looking at him freely): You need me, Storch.

STORCH: I need—you?!

ANTI: If it weren't for me, you would have started to bark and bite like those wolfhounds of yours long ago. (Pauses) When you saw that I would have rather killed myself than have you come and touch me again, you started to make yourself believe that you felt something ... that you weren't a total animal yet ... that you still had a soul somewhere ... It was amazing to have a soul! Wasn't it?]

While Anti fits Hegel's image of the feminine with her “*intuitive* awareness of what is ethical,” she shows none of the psychological complexity of the original as discerned by Lacan. Even her “inflexibility” is “tender and charming.” In the conclusion of the scene, the “others” are inspired by Anti's bold stance and stand up to Krone, despite his taunts that he will kill them all. Disheartened by their collective resistance, he looks at his hands, insisting that they are clean—but of course, the hands of true virtue (as personified by Anti's earlier in the play) are dirty and bloodied with struggle. The emphasis on “situation and character” has become so formalized that Kierkegaard's distinction between “pain and sorrow” reach the point of meaninglessness, especially when a new socialist future is so near at hand. As Kundera would have it, in this confrontation between

virtue and absolute evil, the “partial, relative, justified” truth of tragedy has deserted Peter Karvaš’s *Antigona a tí druží*.

#### WORKS CITED

- Burian, Jarka. “Post-War Drama in Czechoslovakia.” *Educational Theatre Journal* 25.3 (1973): 299–317.
- French, Alfred. *Czech Writers and Politics, 1945–1969*. Boulder: East European Monographs, 1982.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phenomenology of Spirit*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Karvaš, Peter. *Antigona a tí druží*. Bratislava: DILIZA, 1961.
- Kierkegaard, Søren. *Either/Or*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Kundera, Milan. *The Curtain*. New York: Harper, 2006.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*. New York, W. W. Norton, 1988.
- Liehm, Antonin J. *The Politics of Culture*. New York: Grove Press, 1968.
- Lajcha, Ladislav. *Dramatický svet Petra Karvaša*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. London: Merlin Press, 1962.
- Marčok, Viliam. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006.
- Rampák, Zoltán. “Antigona a tí druží - jako podobenství.” In Peter Karvaš. *Antigona a tí druží*. Translated by Sergej Machonin. Prague: Orbis, 1962. 101–107.
- Steiner, George. *Antigones*. New Haven: Yale University Press, 1984.

## Tragedija in upor v drami *Antigona in drugi* Petra Karvaša

Ključne besede: slovaška književnost / dramatika / tragedija / literarni liki / Antigona / Karvaš, Peter

Slovaški dramatik Peter Karvaš v drami *Antigona a tí druží* (Antigona in drugi, 1962) svoje like postavi v okolje, ki je postalo ultimativni simbol zla in trpljenja v dvajsetem stoletju: nacistično koncentracijsko taborišče. Za njegovega sodobnika Milana Kundero je sicer jasno, da se je etična moč izvirne Antigone v njeni sodobni dvojnici razgubila. Medtem ko Karvaš navaja slavno Sofoklejevo misel, da na zemlji obstaja veliko močnih stvari, a da nič ni močnejše od človeka, se moč posameznika proti silam sodobnega zla v resnici izkaže za tako slabotno, da je preživetje možno le kot del kolektiva. Ta razprava preučuje Karvaševo igro na podlagi treh temeljnih tekstov o Antigoni. Najprej se s pomočjo Heglovega

eseja o objektivnem duhu osredotoči na koncept »družine« v zvezi s skupino partizanov v taborišču. Potem v navezavi na Kierkegarda primerja prikazovanje bolečine in žalosti v antični tragediji ter v njeni sodobni predelavi. Nazadnje se naveže na Lacanova predavanja o Antigoni in skuša izpeljati psihoanalitično primerjavo prvotnega dramskega lika in njene moderne različice. Medtem ko prvotna Antigon postane strašljiva, ko prekorači meje pričakovanega človeškega vedenja, Karvaševa Antigon nikdar ni več kot le človeška – vendar pa ji manjka tista individualnost, ki dela njeno predhodnico tako brezčasno.



# Narrative as Rhetoric: Judgments, Progression, and Narrativity in Samuel Taylor Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner*

Shang Biwu

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

*This paper attempts to investigate the narrativity of Samuel Taylor Coleridge's The Rime of the Ancient Mariner with reference to two layers of dynamics conceptualized by James Phelan: textual dynamics and readerly dynamics. In particular, the textual dynamics derives from the unstable relations between the Mariner and his situations, which in turn evoke multileveled responses from such narrative agents as the Mariner, and the Wedding-Guest, and audiences, namely, interpretive judgments, ethical judgments, and aesthetic judgments. Coupled with the interaction between narrative judgments, the textual dynamics not only consists of the progressive force of the poem but also increases its narrativity and makes it more narrative-like.*

Keywords: English poetry / Coleridge, Samuel Taylor: *The Rime of the Ancient Mariner* / rhetorical narratology / narrative structure / narrativity / judgements

## Introduction

In *Outlines of English Literature* (1847), Thomas Shaw claims that

[o]f the poems by which Coleridge is best known, both in England and abroad, the most universally read is undoubtedly *The Rime of the Ancient Mariner*, a wild, mystical, phantasmagoric narrative, most picturesquely related in the old English ballad measure, and in language to which is skillfully given an air of antiquity in admirable harmony with the spectral character of the events (Bloom 140).

What Shaw argues still holds true today. Among Coleridge's many writings, *The Rime of the Ancient Mariner* is the single most discussed and critically acclaimed. Meanwhile, it stands as a "testament to his extraordinary poetic powers." (Christie 7) For instance, undertaking a careful examination of the poem's meaning, form, and technical excellence, Gilberto

Sultch (192) concludes that *The Rime of the Ancient Mariner* is “a tuneful expression of a wholesome moral idea, enriched by original and suggestive fantasy.” In Daniel McDonald’s (543–554) view, the poem is mainly about the supernatural reality the man is surrounded by. In his rejoinder to Charles Lamb’s remark that *The Rime of the Ancient Mariner* is a poem “fertile in unmeaning miracles,” Joseph C. Sitterson argues that “the poem’s miracles are unmeaning is not to conclude that the poem is unmeaning, or that the miracles are anomalous flaws in an otherwise interpretable poem.” (Sitterson 24) Equally illuminating is Joseph McQueen’s argument of seeing the poem as another expression of enchanted orthodoxy, which “affirms the participation of all things in the divine and that leaves room for many expressions of the numinous, not all of them benign.” (McQueen 21) Unlike the critics just mentioned above, A. C. Swanepoel connects the composition of Coleridge’s images in *The Rime of the Ancient Mariner* and the underpinnings of German transcendental thought. He argues that the parallels between them, to some degree, suggest that “Coleridge was influenced by early idealist writing or that he did indeed—as he claimed—think simultaneously and independently the same thoughts as the important German idealist thinkers of his time” (Swanepoel 191).

I quite agree with Howard Creed (215) when he observes that *The Rime of the Ancient Mariner* is “deceptively simple at one level,” but “becomes complex and difficult below the narrative surface.” Creed’s statement reminds us of what John Gibson Lockhart argues in *Blackwoods Magazine*: “[I]t is a poem to be felt, cherished, mused upon, not to be talked about, not capable of being described, analyzed, or criticized.” (Quoted in Stokes 3) Despite the risks listed by Lockhart, this paper attempts to explore *The Rime of the Ancient Mariner* from the perspective of rhetorical narratology. Specifically, it intends to track textual dynamics and readerly dynamics that contribute to the narrativity of the poem. In doing so, I will take narrative judgments and progression as the foci of my investigation. But we need, in the first place, to examine the rhetorical nature of the poem and how such a single text possesses two audiences and multiple purposes.

## **Narrative as Rhetoric, and the Art of Indirect Communication**

The synopsis of the poem goes like this. An ancient Mariner stopped one of the three Wedding-Guests to tell a story of his voyage. He had once happily started a voyage with his shipmates. Unfortunately, they

met a strong storm and were stuck in the borderless ice. To their relief, an Albatross came to their ship and brought the wind and fine weather. When the ship was pulled out of the ice by the wind, the Mariner shot the Albatross dead for no reason, which brought them one misfortune after another: there was no wind to pull the ship; there was no rain and therefore no water to drink. In the end, everyone on the ship except the Mariner was dead. The spell was not broken until the Mariner realized his crime and was repentant and remorseful, and he unconsciously blessed and prayed for the water-snakes. Saved by the Hermit and two sailors, the Mariner felt obliged and anxious to tell people his story.

Apparently, *The Rime of the Ancient Mariner* contains two basic narrative elements, the story and the storyteller, which according to Monika Fludernik (4) as well as Robert Scholes, Robert Kellogg, and James Phelan (4) define a text as a narrative. If viewed from a rhetorical perspective, the poem typically fits the rhetorical definition of narrative: “[I]he act of somebody telling somebody else on a particular occasion for some purpose that something happened.” (Phelan, *Living* 217) The Mariner is the narrator of this poem, and he tells the story of his voyage to the Wedding-Guest on the way to a wedding feast. Noteworthy is the fact that the Mariner tells the story with his own particular purpose. For an explicit illustration, consider the following five stanzas taken from the last part of the poem:

“O Wedding-Guest! this soul hath been  
Alone on wide, wide sea:  
So lonely ‘twas, that God himself  
Scarce seemed there to be.

“O sweeter than the marriage-feast,  
‘Tis sweeter far to me,  
To walk together to the kirk  
With a goodly company! —

“To walk together to the kirk,  
And all together pray,  
While each to his great Father bends,  
Old men, and babes, and loving fiends,  
And youths and maidens gay!

“Farewell, farewell! but this I tell  
To thee, thou Wedding-Guest!  
He prayeth well, who loveth well  
Both man and bird and beast.

“He prayeth best, who loveth best  
All things both great and small;  
For the dear God who loveth us,  
He made and loveth all.” (50)

The quoted stanzas identify the narrator and the narratee respectively as the Mariner and the Wedding-Guest. Toward the end of his tale, the Mariner makes a comparison between attending a “marriage-feast” and walking to church. In the Mariner’s opinion, it is far sweeter to walk to church than to a feast. Everyone would pray together, and love and bless each other. In brief, the Mariner’s general purpose in telling this story is to make the Wedding-Guest love and respect all things created by God.

The last two stanzas of the poem fully disclose the impact of story on the Wedding-Guest:

The Mariner, whose eye is bright,  
Whose beard with age is hoar,  
Is gone: and now the Wedding-Guest  
Turned from the Bridgeroom’s door.

He went like one that hath been stunned,  
And is of sense forlorn:  
A sadder and a wiser man  
He rose the morrow morn. (50–51)

The immediate consequence of the Mariner’s telling his story is that the Wedding-Guest did not attend the wedding feast as he had planned. Instead, he was “stunned” by the Mariner’s story, and he felt forlorn. Owing to the Mariner’s tale, the Wedding-Guest became a changed man, as the poem says, “A sadder and wiser man / He rose the morrow morn.” (51) Seen in this light, the narrator-Mariner’s purpose has been more or less realized.

Though *The Rime of the Ancient Mariner* is a single narrative text, it contains at least two audiences and multiple purposes, if we track the “character narration” strategy deployed by the poem. According to James Phelan, character narration is

an art of indirection: an author communicates to her audience by means of the character narrator’s communication to a narratee. The art consists in the author’s ability to make a single text function effectively for its two audiences (the narrator’s and the author’s, or to use the technical terms, the narratee and the authorial audience) and its two purposes (author’s and character narrator’s) while combining in one figure (the ‘I’) the roles of both character and narrator (Phelan, *Living* 1).

To phrase Phelan's point differently, there exist two tracks of communication in a narrative employing character narration: the narrator—narratee track, and the author—authorial audience track.

The success of the communication between author and authorial audience largely depends on the communication between the narrator and the narratee. In the poem, the Mariner played the dual role of a character participating in the story and the narrator who tells the story. As was said previously, he told such a tale to the Wedding-Guest to make him love and embrace all things created by God. It turns out that his purpose was realized to a certain extent, since the Wedding-Guest became a changed man after hearing his story. He realized that life is not about wedding parties at all, and took a more serious attitude toward life. What remains to be answered is the question about the implied Coleridge's purpose for telling such a story in the poem.

It is generally agreed that the concept of implied author is rather controversial in narratological studies, which is aptly demonstrated in the scholarship by Tom Kindt and Hans-Harald Müller (*The Implied Author: Concept and Controversy*), and most recently by Brian Richardson (*Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again*). I will not dwell on the long and windy narratological debate on this issue in this paper. Instead, I will adopt a rhetorical approach to this concept which is redefined by Phelan in order to see how the implied Coleridge conveys his purpose to the authorial audience through the Mariner's tale telling. According to Phelan, "the implied author is a streamlined version of the real author, an actual or purported subset of the real author's capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text" (Phelan, *Living* 45). In other words, the implied author is closely related to the real author's values and traits, and it serves as a textual designer which makes the text come into existence, and he designs the text with a certain purpose, which is targeted at the authorial audience.

If I have entered into the authorial audience's position correctly, I think the implied Coleridge intended to utter his own religious faith, beliefs, and moral concerns. Notably, in this process, the poet fully displayed his imaginative power to the audience. The reason why the implied Coleridge had deliberately made the Mariner's tale frightening, ghastly or fearful was that he attempted to force the audience to accept his position and to become a changed man like the Wedding-Guest to embrace and love things created by God. To me, the implied Coleridge did so out of his own sense of responsibility as a poet to enlighten and educate the audiences for the good, to keep them from feeling alienated. Once he did this, he would be free from his inner agony. This is clearly shown in the following stanzas:

“Forthwith this frame of mine was wrenched  
With a woeful agony,  
Which forced me to begin my tale;  
And then it left me free.

“Since then, at an uncertain hour,  
That agony returns:  
And till my ghastly tale is told,  
This heart within me burns.

I pass, like night, from land to land;  
I have strange power of speech;  
That moment that his face I see,  
I know the man that must hear me:  
To him my tale I teach (48).

On the surface it seems to be the Mariner who felt the pain and agony within his heart if he could not tell the tale for the sake of his repentance. In fact, it is the implied Coleridge who had the “strange power of speech” to tell the tale. And he felt a strong need to tell it to those who needed to hear it to become enlightened. This point is further evidenced by the gloss Coleridge added to the poem when it was published several years later.

*The Rime of the Ancient Mariner* was written in 1797 and was included in *Lyrical Ballads* the following year. In the intervening years between 1815 and 1817, Coleridge continued working on the poem, the result of which was the gloss addition. Upon its significance, Huntington Brown remarked, “Through what is essentially a four-fold perspective, the poet achieves a refraction and humanization of impossible events: 1) the personality of the Mariner reporting; 2) the reactions of the Wedding-Guest who listens; 3) the moralizing of the pious antiquarian editor who comments; 4) by implication, the minstrel balladeer.” (Quoted in Dyck 591) From Brown’s perspective, the gloss makes the poem take on four-perspective and humanize a set of impossible events. To me, the gloss adds more weight to the poem’s religious and moral implications by making the story more explicit and clearer so as to help the audience to reap a deeper understanding of what has been revealed.

I agree with William Christie when he observes that “[a]t the same time as Coleridge reached out of his solitude in the church at Shrewsbury that day he was writing in *The Rime of the Ancient Mariner* what is surely the greatest poetic allegory of alienation and existential isolation in our language.” (Christie 6) In the mysterious and fearful universe, how to live and to survive well? How to avoid and to overcome the possible alienation and isolation in this world? Considering the Mariner’s voyage and subsequent

actions as an example, the implied Coleridge seems to suggest that it is a wise choice to have faith and believe in God and to love all the things created by God, because God loves them all.

### **Experiencing the Tale: Progression, Judgments, and Narrativity**

As I said above, *The Rime of the Ancient Mariner* typically fits the rhetorical definition of narrative. But how narrative-like is this poem? This question leads us to the issue of narrativity, which is one of the central concepts in contemporary narrative theory and has caught a considerable amount of scholarly attention in recent years (Prince 387–388; Pier and García Landa, *Theorizing Narrativity*; Shang, “Narrativity” 99–109). Against the general background of transgeneric narrative studies, narrativity in poetry has already been recognized by such critics as Peter Hühn and Jens Kiefer (*The Narratological Analysis of Lyric Poetry*), Brian McHale (“Beginning to Think about Narrative in Poetry”), and Brian J. McAllister (*Narrative in Poetic Form*). Both Gerald Prince and Biwu Shang claim that narrativity contains two meanings: (1) a property that makes a text become narrative or differentiates narrative from non-narrative, and (2) the degree that indicates one narrative is more narrative-like than other narratives (Prince 387; Shang, “Narrativity” 99).

From a rhetorical vantage point, narrativity is “a double layered phenomenon, involving both a dynamics of character, event, and telling and a dynamics of audience response” (Phelan, *Experiencing* 7). The first layer refers to the report of a sequence of events, in which the characters and situations undergo some change. In particular, the report of the change “proceeds through the introduction, complication, and resolution (in whole or in part) of unstable situations within, between or among characters.” (7) The second layer refers to the twin activities of observing and judging performed by the audience. For brevity, “narrativity involves the interaction of two kinds of change: that experienced by the characters and that experienced by the audience in its developing responses to the characters’ changes.” (7)

In *The Rime of the Ancient Mariner*, the textual dynamics consists of the unstable relations between the Mariner and his situations. The introduction, complication and resolution of the unstable relations drive the poem forward. The initial instability of the poem comes into existence when the ship meets a strong storm and it becomes stuck in the sea. But this instability is soon resolved by the arrival of the Albatross, who brings the wind and helps the ship out the storm. But the instability gets

complicated when the Mariner shoots the Albatross dead with his cross-bow. The wind stops blowing; there is no rain and the hot sun shines above. The instability becomes more complicated when Death and Life-in-death bet for the lives of the Mariner and his shipmates. Life-in-death bets for the Mariner's life and wins the bet, while Death betted for the lives of the Mariner's shipmates and also won the bet. As it turns out, all those people on the ship die except the Mariner. The solution to the instability does not come until the Mariner unconsciously blesses the water-snakes, who are God's creatures too. Let's consider the following four stanzas:

“Beyond the shadow of the ship,  
I watched the water-snakes:  
They moved in tracks of shining white,  
And when they reared, the elfish light,  
Fell off in hoary flakes.

“Within the shadow of the ship  
I watched their rich attire:  
Blue, glossy green, and velvet black,  
They coiled and swam; and every track  
Was a flash of golden fire.

“O happy living things! No tongue  
Their beauty might declare:  
A spring of love gushed from my heart,  
And I blessed them unaware:  
Sure my kind saint took pity on me,  
And I blessed them unaware.

“The selfsame moment I could pray;  
And from my neck so free  
The Albatross fell off, and sank  
Like lead into the sea.” (28—31)

Both the Albatross and the water-snakes were God's creatures. At the beginning, the Mariner shot the Albatross dead without any deliberation, which complicated the instability between the Mariner and the difficult situation he was in. In the stanzas quoted here, the Mariner felt a spring of love gushing from his heart and he blessed the water-snakes unconsciously. The change of the Mariner's attitude toward God's creatures resulted from his experiencing life-and-death on the sea. To be more exact, it is repentance for the crime he committed that directly leads to his changing from a negative attitude to a positive attitude toward God's creatures. And this change brings the solution to the instability.



Just as “there is a progression of events, there is a progression of audience response to those events, a progression rooted in the twin activities of observing and judging.” (Phelan, *Experiencing* 7) For my purpose in this essay, I will mainly focus on the audience’s responses manifested in the activities of judging, the result of which are three types of narrative judgments, namely, interpretive judgments, ethical judgments, and aesthetic judgments. To put it in detail, “*interpretive judgments about the nature of actions or other elements of the narrative, ethical judgments about the moral value of characters and actions, and aesthetic judgments about the artistic quality of the narrative and of its parts*” (Phelan, *Experiencing* 9). In Phelan’s model, both the character and the audience could make three types of judgments, since a character’s actions include his judgments. As a matter of fact, characters’ judgments form an essential part in the progression of the poem.

We might cite the Mariner’s act of shooting the Albatross as an example. Upon the very nature of this event and the moral value of the Mariner’s action, the shipmates made different interpretive judgments. At first, they felt that the Mariner had done a hellish thing; while later on, they thought that there was nothing wrong in shooting the bird.

“And I had done a hellish thing,  
 And it would work ‘em woe:  
 For all averred, I had killed the bird  
 That made the breeze to blow.  
 ‘Ah wretch!’ said they, ‘the bird to slay,  
 Than made the breeze to blow!’ (15)

As is seen in this stanza, the Mariner’s shipmates thought that it was the Albatross that brought them the wind, and helped them voyage out of the storm and the ice. Viewed in this light, the Mariner’s shooting of the bird was considered hellish and evil. Expressed differently, the Mariner alone was the murderer and sinner; his shipmates held a rather negative attitude toward this act of shooting and therefore they were innocent in this crime. To the implied author and authorial audience, the shipmates were right in making this type of interpretation and evaluation. So, the mist went away and the wind continued blowing southward. However, given that the breeze continued blowing, the shipmates justified the Mariner’s shooting the bird and held a positive attitude toward his action, which caused them to become accomplices in the crime. They did not recognize the fact that the Albatross was a Godly creature and it was an evil thing to kill a creature loved by God. At this moment, both their interpretive judgments and ethical judgments went in the wrong direction. The change in their attitude toward the act of shooting, which directly led to the aversion of their fate, is rather explicit in the next stanza:

“Nor dim nor red, like God’s own head,  
The glorious Sun uprist:  
The all averred, I had killed the bird  
That brought the fog and mist.  
‘Twas right,’ said they, ‘such birds to slay,’  
That bring the fog and mist.’ (15)

When the Albatross was shot to death, the shipmates feared that it might bring them misfortune. However, the sun still rose as normal, and it was not dim or hot in any way. Given that, they began to accept that assumption that the Albatross deserved to be shot, since it brought them both fog and mist. Their interpretive judgments are wrong in that they saw the bird as the bringer of the fog, without realizing the fact that it was God who sent it to them to pilot them out of the stormy sea, not the other way round. Once they stood on the side of the Mariner and justified his act of shooting the Albatross, they became accomplices in this crime. They were not only wrong in not acknowledging the benignity and kindness of God, but were even more so in supporting the act of killing the bird created and loved by God. Viewed in this light, the characters’ judgments are more or less interwoven with the progression of the poem. As a matter of fact, their judgments contribute to the progression of the poem in the sense that these judgments further complicate the unstable relations between the Mariner and his difficult situations.

When reading the stanzas about the coming of the Albatross and the Mariner’s shooting it, what are the audiences’ possible judgments of the bird, of the Mariner’s act of shooting, and of the characters’ judgments of the bird and the Mariner’s act? On seeing the Albatross, the Mariner and his shipmates welcomed it in God’s name; they saw the bird as a “Christian soul.” The bird had been a very good companion to the mariners, flying around the ship and coming to the mariners’ “hollo.” More importantly, with the arrival of the Albatross, the ice “split with a thunder-fit” (11) and the helmsman steered the ship through it, which proved that the Albatross was “a bird of good omen.” (12) Therefore, everyone on the ship should have been grateful to the bird, and they had been so for a while; as the gloss says, the bird “was received with great joy and hospitality” (11), the bird was fed with food that it had never eaten. The mariners’ attitude and the judgment of the bird’s coming win the approval of the audience, and the audience feels glad that the ship had been steered through the ice and the mariners on the ship were saved.

However, to both the audience and other mariners’ surprise, the Mariner suddenly shot the bird to death with his crossbow. As I said above, other mariners first showed their disapproval, but later they justi-

fied this action. Accordingly, the audience's attitude toward his interpretive and ethical judgments also undergoes changes. At the beginning, the audience agrees with the mariners' judgment of this act and assumes that he has been right in criticizing the Mariner and keeping a certain distance from him. Seen in this way, the rest of the mariners' ethical position was competing with the Mariner's. Yet when the shipmates chosen to stand with the Mariner and claimed that he did the right thing, the audience makes the negative judgments of his change of attitudes. Though later on, the shipmates regretted and watched the Mariner with hatred, it was too late.

As I have argued in "The Activation of Multi-leveled Responses," it is not only the characters and audiences, but also the narrators and implied author that could make all three types of narrative judgments (Shang, "The Activation"), which are most often interwoven and overlapping. The question we need to ask is what judgments the implied Coleridge makes in the progression of the poem? Take the added gloss as an example. It contains such lines about the Albatross and the Mariner's act of shooting the bird as "the Albatross proveth a bird of good omen," "The ancient Mariner inhospitably killeth the pious bird of good omen," "His shipmates cry out against the ancient Mariner, for killing the bird of good luck," and "But when the fog cleared off, they justify the same, and thus make themselves accomplices in the crime" (11–13). Apparently, in the implied Coleridge's eyes, the Albatross was pious and it was a bird of "good omen." Expressed another way, the implied Coleridge made a positive ethical judgment of the nature of the bird and its acts. Turning to the Mariner, the implied Coleridge thought that he was inhospitable and committed a crime; while turning to the shipmates of the Mariner, he argued that their justification of the Mariner's act made them "accomplices in the crime."

As a narratee of the narrator Mariner, the Wedding-Guest's direct responses or judgment in particular merit our attention. At the very beginning, he was bound for a wedding feast. When stopped by the Mariner, the Wedding-Guest used the words "long grey beard and glittering eye" to describe him, which projects the Wedding-Guest's interpretive, aesthetic and ethical judgments of the Mariner. These judgments can be understood in three ways: first, the Wedding-Guest made an aesthetic judgment of the Mariner's appearance, who was not good-looking at all; second, based on the appearance of the Mariner, the Wedding-Guest made an interpretive judgment of the Mariner, assuming that he was not a nice man to talk with; and finally, the Wedding-Guest made a negative ethical judgment of the Mariner who held him from up attending the wedding feast.

Remarkably, in the process of hearing the Mariner's story, the Wedding-Guest's judgments of the story and the Mariner undergo changes in the progression of the poem. He beat his breast and was rather eager to leave, when hearing the sound of a bassoon from the wedding. In other words, compared with the wedding, the Mariner's story was not attractive to him. In the part where the Mariner said that everyone on the ship was dead except him, the Wedding-Guest immediately responded:

"I fear thee, ancient Mariner!  
I fear thy skinny hand!  
And thou art long, and lank, and brown,  
As is the ribbed sea-sound.

"I fear thee and thy glittering eye,  
And thy skinny hand, so brown." (26—27)

As is seen from the stanza above, the Wedding-Guest was afraid that the person talking to him had been a ghost. It seemed to be the Mariner's glittering eye, and his skinny brown hand that caused the Wedding-Guest's fear. In fact, it was the hellish act of the Mariner's shooting the bird and the death of his shipmates that frightened the Wedding-Guest. In this light, the judgment of the Mariner is simultaneously interpretive, ethical, and aesthetic. By interpretive judgment, I mean that the Wedding-Guest saw the Mariner as a ghost; by ethical judgment, I mean that the Wedding-Guest considered the Mariner's act of shooting the bird to be vicious and immoral; and by aesthetic judgment, I mean that the Wedding-Guest regarded the Mariner's appearance as ugly and his story as frightful.

To me, narrative judgments are closely related to the notion of a "rhetorical triangle," which mainly involves the multileveled nature of narrative communication. According to Phelan, narrative communication is much like a feedback loop with three elements involved: authorial agency, textual phenomena, and readers' responses. Phelan argues that the meaning of a narrative is produced in "a feedback loop among authorial agency, textual phenomena (including intertextual relations), and reader response." (*Living to* 18) This conception assumes that texts are designed by the author with a purpose of affecting readers in particular ways, and these authorial designs are realized by such means as language, techniques, and structure that readers use to understand them, and that readers' responses are the testing ground for how these designs are created through both textual phenomena.

Though the Mariner comforted the Wedding-Guest by saying "Fear not, fear not, / thou Wedding-Guest" (27), it was his very intention that

he would frighten his listener by telling the story. In doing so, the audience, or the Wedding-Guest in this particular case would be persuaded by this tale and learn from this religious and moral lesson, while in more than one place, the Wedding-Guest attempted to stop the Mariner from continuing his tale. Notably, the implied Coleridge also engaged in such a process of the interaction between the Mariner and the Wedding-Guest by his interpretation and comment in the gloss. For instance, in the gloss, he not only explained the Wedding-Guest's fear by saying "[t]he Wedding-Guest feareth that a spirit is talking to him," but also explained the Mariner's comforting words by saying "But the ancient Mariner assureth him of his bodily life, and proceedeth to relate his horrible penance." (26–27) The added explanation and comment will influence the audiences' judgment of both the Mariner's telling and the Wedding-Guest's response. At first, we are not sure whether the Wedding-Guest was really scared by the Mariner or it was only an excuse to get rid of the Mariner and go on to the wedding feast. But the gloss and the implied Coleridge's judgment contained in it will guide the audiences to interpret the Wedding-Guest's fear: he was scared because he had thought the Mariner was not a man of flesh-and-blood but a ghost.

The interaction of the judgments by narrators, characters, audiences and implied author further complicate the unstable relations between the Mariner and his situation. Viewed in this way, narrative judgments and narrative progression are rather interwoven and inseparable. Though the Wedding-Guest complained occasionally that "I fear thee, ancient Mariner" (33) and intended to go to the wedding feast, he gave up his original plan and learned the lesson from the tale. Finally, he became a "sadder and wiser man." The change in the Wedding-Guest reflects the change in his judgment of the Mariner's tale. At first, he felt rather bored when hearing such a story. Then, he felt frightened by listening to the Mariner. Eventually, he thought it would be wise to take the Mariner's suggestion, to stay far from the marriage feast and to love all things created and blessed by God. Such a radical change reflects the change in the Wedding-Guest's judgment of the tale, which has gone from negative to positive.

In such an interwoven process of progression, the authorial audiences actively responded to and made judgments of those judgments made by the character narrator the Mariner, and the narratee the Wedding-Guest, and the implied Coleridge. For instance, with regard to the judgments of the Mariner and his judgments, though the authorial audience might make a negative judgment of it, he was wondering whether or how his situation would improve. For this, the Wedding-Guest shared the same position.

Therefore, the tension of this poem lies in the unequal knowledge among the audiences, the narrator, and the implied author. Both the character narrator the Mariner and the implied Coleridge know that the Mariner was finally saved by his repentance, while the narratee the Wedding-Guest and the authorial audience were in the dark about it. It needs to be pointed out that both the narrator the Mariner and the implied Coleridge deliberately withheld the information from the narratee the Wedding-Guest, which helps to increase the curiosity and expectation of the audiences and in turn calls for the audiences' participation in the tale. It was not until the final moment that all narrative agents shared the equal knowledge that the Mariner unconsciously blessed the water-snakes and came to his repentance, which helped him to be saved. In this way, the tension of the poem underwent complications and finally got resolved.

## Conclusion

To sum up, as the character narrator of the story, the Mariner experiences the tale directly; while the authorial audience and the narratee the Wedding-Guest indirectly experience the story with interpretive, ethical, and aesthetic responses and judgments, which also undergo some changes in the progression of the poem. All these judgments, tensions, and instabilities fall into the general rhetorical design of the implied Coleridge. To phrase it another way, *The Rime of the Ancient Mariner* contains a high degree of narrativity, because both the textual dynamics and readerly dynamics of the poem are strong. What I have done in this paper is merely a tentative attempt to uncover the rhetorical nature and dynamics of the poem. Since the actual audience will enter into the position of the authorial audience differently, unlike the reluctant Wedding-Guest of *The Rime of the Ancient Mariner*, I, as a rhetorical theorist and pluralist, welcome and look forward to hearing other critics' tales of experiencing this poem.

## WORKS CITED

- Bloom, Harold, ed. *Bloom's Classic Critical Views: Samuel Taylor Coleridge*. New York: Infobase Publishing, 2009.
- Christie, William. *Samuel Taylor Coleridge: A Literary Life*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2007.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Rime of the Ancient Mariner*. New York: D. Appleton & Co., 1857.
- Creed, Howard. "The Rime of the Ancient Mariner': A Rereading." *The English Journal* 49. 4 (1960): 215–222, 228.

- Dyck, Sarah. "Perspective in 'The Rime of the Ancient Mariner.'" *Studies in English Literature 1500-1900*, 13. 4 (Autumn 1973): 591-604.
- Fludernik, Monika. *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, 2009.
- Hühn, Peter & Kiefer, Jens. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*. Berlin: Walter de Gruyter, 2005.
- Kindt, Tom & Müller, Hans-Harald. *The Implied Author: Concept and Controversy*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010.
- McAllister, Brian J., ed. *Narrative in Poetic Form*. Special Issue *Narrative* 22.2 (May 2014).
- McDonald, Daniel. "Too Much Reality: A Discussion of 'The Rime of the Ancient Mariner.'" *Studies in English Literature, 1500-1900* 4.4 (1964): 543-554.
- McHale, Brian. "Beginning to Think about Narrative in Poetry." *Narrative* 17.1 (January 2009): 11-30.
- McQueen, Joseph. "'Old faith is often modern heresy': Re-enchanted orthodoxy in Coleridge's 'The Eolian Harp' and *The Rime of the Ancient Mariner*." *Christianity & Literature* 64. 1 (2014): 21-42.
- Phelan, James. *Living to Tell about It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell UP, 2005.
- . *Experiencing Fiction: Judgments, Progression and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 2007.
- Pier, John, and José Ángel García Landa, eds. *Theorizing Narrativity*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Price, Gerald. "Narrativity." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London: Routledge, 2005: 387-388.
- Richardson, Brian, ed. *Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again*. *Style* 45.1 (Spring 2011).
- Scholes, Robert, et al. *The Nature of Narrative*. New York: Oxford UP, 2006.
- Shang, Biwu. "Narrativity." *Foreign Literature* 6 (2010): 99-109.
- . "The Activation of Multileveled Responses: James Phelan's Rhetorical Theory of Narrative Judgments." *Semiotica* 189.1/4 (2012): 197-213.
- Sitterson, Jr. Joseph C. "'Unmeaning Miracles' in 'The Rime of the Ancient Mariner.'" *South Atlantic Review* 46.1 (1981): 16-26.
- Stokes, Christopher. "'My Soul in Agony': Irrationality and Christianity in 'The Rime of the Ancient Mariner.'" *Studies in Romanticism* 50.1 (2011): 3-28.
- Sultch, Gilberto. "'The Rime of the Ancient Mariner': A Seminar Study." *The English Journal* 2.3 (1913): 188-192.
- Swanepoel, A. C. "Coleridge's Transcendental Imagination: The Seascape beyond the Senses in 'The Rime of the Ancient Mariner.'" *Journal of Literary Semantics* 26.1 (2010): 191-214.

## Pripoved kot retorika: sodbe, potek in pripovednost v *Pesmi starega mornarja* Samuela Taylorja Coleridgea

Ključne besede: angleška poezija / Coleridge, Samuel Taylor: *Pesem starega mornarja* / retorična naratologija / pripovedna struktura / narativnost / sodbe

*Pesem starega mornarja* Samuela Taylorja Coleridgea ustreza retoričnim definicijam pripovedi – »dejanja, ko nekdo komu drugemu ob določeni priložnosti in z nekim namenom pove, da se je nekaj zgodilo« (Phelan, *Living* 217). Z umetnostjo posredne komunikacije, tj. pripovedovanja lika v retoričnem smislu, pesnitev umetniško artikulirano pove enako zgodbo z dvema različnima namenoma na dveh relacijah, in sicer v odnosu pripovedovalec–pripovedovanec in v odnosu nakazani avtor–avtorsko občinstvo. Uspeh komunikacije med avtorjem in avtorskim občinstvom je v največji meri odvisen od komunikacije med pripovedovalcem in pripovedovancem, kar omogoča mornarjeva dvojna vloga v pesnitvi: hkrati je lik, vključen v zgodbo, in pripovedovalec, ki zgodbo pove. V nanašanju na retorično teorijo pripovedi Jamesa Phelana želi pričujoči sestavek raziskati pripovednost pesnitve na dveh ravneh dinamike: ravni besedilne dinamike in ravni bralske dinamike. V specifičnem primeru poskuša sestavek pokazati, da besedilna dinamika izhaja iz nestabilnih razmerij med mornarjem in njegovimi položaji, kar sčasoma izzove večplastne odzive različnih agensov pripovedi, in sicer mornarja, svata in občinstva; gre za interpretativne, etične in estetske sodbe. Interakcija omenjenih sodb med pripovedovalcem, liki, občinstvom in nakazanim avtorjem dodatno zapletejo neobstoja razmerja med mornarjem in njegovim položajem. V tako prepletenem procesu napredovanja avtorsko občinstvo dejavno reagira na omenjene sodbe lika-pripovedovalca mornarja, pripovedovanca svata in nakazanega avtorja Coleridgea, ter si ustvari sodbe o njih. Besedilna dinamika v povezavi z interakcijo med pripovednimi sodbami ni le kompatibilna s progresivno močjo pesnitve, temveč okrepi njeno pripovednost in jo približa pripovedi.



# Navzočnost v času: *A Tale for the Time Being* in postmoderna paradigma

Mojca Krevel

Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko, SI-1000 Ljubljana, Aškerčeva 2, Slovenija  
mojca.krevel@ff.uni-lj.si

*Razprava ob analizi konceptov subjekta in resničnosti v romanu A Tale for the Time Being Ruth Ozeki v luči značilnosti, ki se izrisujejo v teoretskih obravnavah postmodernih družb in kultur, ponuja razmislek o učinkih novih družbenozgodovinskih razmer in menjave dominantnega medija na romanopisje in vlogo književnosti na splošno.*

Ključne besede: ameriška književnost / ameriški roman / postmoderna / Ozeki, Ruth: *A Tale for the Time Being* / resničnost / hiperresničnost / hipertext / fraktalni subjekt

## Uvod

Roman kanadsko-ameriške pisateljice, režiserke in zen-budistične duhovnice Ruth Ozeki *A Tale for the Time Being*<sup>1</sup> (2013) je za obravnavo s stališča sprememb, ki jih v književnosti in zlasti v roman prinaša ugotovljivi postmoderni družbenozgodovinski ustroj, zanimiv zlasti zato, ker se formalno-vsebinsko, marketinško in glede na nagrade, za katere se je potegoval oziroma jih osvojil, uvršča v *mainstreamovsko*, nežanrsko pisanje.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Naslov je večpomenski. Izraz *for the time being* v prvi vrsti pomeni *za zdaj*, tako da bi naslov običajno prevedli kot *povest za zdaj* oziroma *povest zaenkrat*. Toda ena glavnih oseb Nao že na začetku romana opozori, da se izraz *time being* nanaša nanjo s pomenom »nekdo, ki živi v času« (4). Ustreznejši prevod naslova bi tako bil *Povest za navzočnost v času*, vendar ta prevod izgubi implicitno zdajšnjost. Ta je vsekakor namerna, saj je *bitje v času* dekle z imenom Nao, kar se izgovori kot angleški *now*, torej *zdaj*. Pomensko bi izvirniku morda še najbolj ustrezala slogovno ne ravno posrečena različica različica *Povest za navzoče v času zdaja*.

<sup>2</sup> Razlikovanje med žanrsko in *mainstreamovsko* književnostjo povzemamo po Brianu McHalu, ki Evan-Zoharjeve distinkcije znotraj literarnega sistema prilagodi sodobni ameriški prozi. McHale razločuje med žanrsko prozo (npr. znanstvena fantastika, detektivski roman) in *mainstreamovsko* literarno fikcijo, ki jo deli na konzervativno in eksperimentalno (227). Pojem žanra uporabljamo v skladu z Juvanovo opredelitvijo žanrov, ki so »konven-

Umestitev se zdi ustrezna, saj avtorica v delu veristično popisuje dogajanje v prepoznavnih prostorih in časih, protagonisti, kot tudi njihove izkušnje in ravnanje, so prepričljivi, z njimi se lahko poistovetimo. Hkrati pa je večpomenskost naslova značilna tako za zgodbo, ki jo je nemogoče linearno in kavzalno povzeti ter osmisliti z jasnim koncem, kot za dogajalne resničnosti, za katere se izkaže, da jih ne moremo prostorsko in časovno umestiti. Pripovedne linije se množijo v vse smeri, se pri tem medsebojno povezujejo in hkrati odpirajo vedno nove prostore za popisane dogodke in njihove resničnosti. Podobno nejasne so tudi kategorije avtorja, pripovedovalca, literarnih oseb in bralca, saj se posamezne vloge in pripadajoče identitete – podobno kot dogajalni svetovi oziroma resničnosti – ves čas množijo oziroma prehajajo iz ene v drugo.

Izhodišče naše razprave je prav paradoks, da roman deluje realistično v smislu verističnega zrcaljenja sodobnih izkušenj posameznikov kljub izrazito nelinearni, mrežni in fluidni strukturi dogajalnih resničnosti in literarnih subjektov, pa tudi zunanje in notranje forme. Vendar je situacija paradoksalna zgolj s stališča novoveškega razumevanja resničnosti in subjekta v njej. Tako postane tretji roman Ruth Ozeki zanimiv za obravnavo s stališča ustrežanja značilnostim drugačnega družbenozgodovinskega ustroja.

V razpravi bomo literarne svetove in resničnosti, literarni subjekt ter zunanjo in notranjo formo romana analizirali z vidika ustrežanja značilnostim, ki jih teoretiki postmoderne na podlagi ekonomskih, političnih, kulturnih in družbenih procesov zadnjih sedmih desetletij izpostavljajo kot paradigmatične principe obstoja in delovanja postmodernih družb in kultur. S tem bomo preverili, ali lahko delo Ruth Ozeki razumemo kot primer načina prilagoditve ameriškega literarnega *mainstreama* novim družbenozgodovinskim razmeram.<sup>3</sup> Ob tem se bomo dotaknili tudi vprašanja, kakšne učinke ima na pojmovanje in status literature sprememba dominantnega medija, ki spremlja vsakokratno menjavo zgodovinskih epoh.

---

cionalizirane interakcije med situacijami izjavljanja in razumevanja oziroma izidi odnosov jezikovnih lastnosti besedil do pripadajočih kognitivnih in intencionalnih dejanj akterjev v literarnem sistemu» (170). Definicija se nanaša tudi na t.i. *mainstream* v smislu McHaleove diferenciacije.

<sup>3</sup> V okviru žanra je v ameriški književnosti tovrstno prilagoditev novim razmeram v skladu z zakonitostmi dominantnega digitalnega medija opravila kiberpankovska književnost v prvi polovici osemdesetih let dvajsetega stoletja (prim. Johnston 245–255; Tabbi 208–227). Na področju ameriške eksperimentalne književnosti se premik zgodi konec osemdesetih let prejšnjega stoletja v delih avtorjev, povezanih z avantpopovskim gibanjem (prim. Krevell).

## Roman o času in njegov čas

*A Tale for the Time Being* je avtoričin tretji roman. Tako kot v prvih dveh, *My Year of Meats* (1998) in *All Over Creation* (2003), se v njem fiktivno staplja z dejanskim, tematsko pa so v ospredju povezave in vzporednice med japonsko in ameriško tradicijo, kulturo in družbo, ki se zarisujejo skozi pripovedi z različnih pripovednih perspektiv. V delu se izmenjujeta prvoosebna pripoved šestnajstletne Nao, ki se z družino vrne v Tokio, ko oče izgubi službo računalniškega programerja v Silicijevi dolini, in pretežno tretjeosebna pripoved o Ruth, pisateljici srednjih let, ki z možem Oliverjem živi na odmaknjenem otoku v Britanski Kolumbiji. Ruth med jutranjim sprehodom po obali v pesku najde škatlo za malico z motivom Hello Kitty, v njej pa Naojin dnevnik, šop pisem, zdelan zvežčič in staro zapestno uro. Vse kaže, da je škatla del naplavin, ki jih je na vzhodno obalo Kanade iz Japonske naplavljal po cunamiju leta 2011. Ruth se takoj loti branja dnevnika, ki je napisan v obliki pisma osebi, ki bo dnevnik brala. Iz Naojinega pisanja izvemo, da želi – preden stori samomor zaradi brutalnega nasilja sošolcev in vedno slabših razmer doma – v dnevniku popisati življenje svoje prababice, stoštiriletne budistične nune Jiko. Pri tem ni prav uspešna, saj se vsak poskus pisanja prababičine biografije sprevrže v avtobiografsko popisovanje lastnega življenja, v katerem Jiko igra vedno pomembnejšo vlogo. Ruth obsesivno poskuša ugotoviti, kaj se je zgodilo z Nao, s čimer se življenja treh žensk in njihove zgodbe zavozlajo v nerešljiv klobčič medsebojnih povezav.

Dogajanje v romanu je torej pretežno umeščeno v aktualne družbene in kulturne resničnosti. Pri zarisu temeljnih mehanizmov, ki te resničnosti pogojujejo in ki nam bodo v nadaljevanju služili kot osnova za ugotavljanje, ali je roman sodoben le z vidika časa dogajanja ali pa so v njem že na delu principi, značilni za delovanje postmodernih družb in kultur, se bomo pretežno oprli na koncepte in terminologijo, ki jih je v svojem pisanju o postmoderni razvil Jean Baudrillard. Njegova pojma hiperresničnosti in fraktalnega subjekta namreč po eni strani učinkovito zajajmeta koncepte, ki jih na podlagi svojih opažanj razvijajo ostali najvplivnejši teoretiki postmoderne,<sup>4</sup> hkrati pa se že v sami zasnovi navezujeta na

<sup>4</sup> Tu merimo na najvidnejše predstavnike zlasti poststrukturalistične kritične teorije, ki v svojih teoretskih obravnavah fenomenov, povezanih z značilnostmi delovanja postindustrijskih družb in obstoja posameznikov v njih, izpostavljajo načela nelinearnosti, rizomatskosti, medbesedilnosti, mnogoglasja, razsrediščenosti in mrežnosti (cf. Deleuze in Guattari, Lyotard, Debord, Derrida). Metodološki naslon na njihove teoretske vpogledе utemeljujemo s tem, da navedene kategorij ustrezajo zakonitostim delovanja in učinkovanja aktualnega dominantnega medija (prim. Landow 33–48), ki je po eni strani odraz druž-

naravo in pomen medijev in informacij v postindustrijskih družbah.<sup>5</sup> Prav zato bomo lahko termina zaradi večje preglednosti ponekod uporabljali generično, se pravi tudi v primerih, ki jih Baudrillard ni izrecno predvidel, vendar konceptualno ustrezajo omenjenima pojmom. Koncepta v svoji osnovi predvidevata potencialnost, nelinearnost, fluidnost in mrežnost, zato se zdita primerna za teoretsko obravnavo literarnih fenomenov v smislu preverjanja njihovega ustreznosti novim družbenim, kulturnim in ekonomskim razmeram.

Baudrillardovo hiperresnično je »proizvedeno iz miniaturiziranih enot, matric, spominskih bank in ukaznih modelov – in se s temi lahko nešteto krat reproducira. [...] Gre za zamenjavo znakov resničnega za samo resnično.« (Baudrillard, »Simulacra« 366) V praksi se pogoji za tovrstno konstrukcijo resničnosti vzpostavijo z vseprisotnostjo elektronskih medijev v sodobnih družbah in zlasti z njihovo digitalizacijo. Ta povzroči brisanje razlik med posameznimi mediji in s tem ukinitve koncepta medija kot takega, kot je že leta 1986 predvidel medijski teoretik Friedrich Kittler.<sup>6</sup>

Splošna digitalizacija informacij in [komunikacijskih] kanalov briše razlike med posameznimi mediji. Zvok in podoba, glas in besedilo so le še površinski učinki, ali, še natančneje, vmesniki za potrošnika. [...] V računalnikih vse postane številka: brezpodobna, brezvočna in brezbesedna količina. In če omrežja iz optičnih vlaken zreducirajo vse nekdanje ločene podatkovne tokove v standardizirane nize števil, se lahko vsak medij prevede v drugega. [...] [P]opolna povezanost vseh medijev na digitalni osnovi briše pojem medija samega. (102)

S tem se resničnost naših čutnih zaznav in dožemanja okolja v osnovi vzpostavlja prek sistemov digitalnih računalniških kod. Mnoštva informacij, ki potujejo po poenotenem komunikacijskem kanalu, je nemogoče preverjati v klasičnem smislu njihove resničnosti, saj se ne nanašajo na nič dejanskega, ampak so zgolj algoritem, računalniška koda. Dejansko sporočilo je v skladu s Shannonovo matematično definicijo informacije kot funkcije verjetnosti sporočila »izbrano iz niza možnih sporočil« (3), pomen pa informaciji dajejo procesi, ki jo interpretirajo (Friedkin v Hayles, »Cognition« 216). V praksi to pomeni, da vsako novo informacijo oziroma skupek informacij preverjamo s stališča kompatibilnosti s sistemi podatkov, ki smo

---

benih in kulturnih razmer, hkrati pa slednje tudi pogojuje v skladu z svojimi zakonitostmi (Bolter 13 in 17–21).

<sup>5</sup> Baudrillard koncept hiperresničnosti razvija v povezavi z vlogo medijev pri aferi Watergate (»Simulacra« 370–371), njeno proizvodnjo pa opiše kot algoritmično v smislu virtualne resničnosti računalniške kode (»Simulacra« 366).

<sup>6</sup> Kittler poenotenje medijev, ki ga povzroči digitalizacija, enači s koncem moderne epohe, za katero trdi, da jo je določal prav zgodovinski pojav različnih medijev (Johnston 251).

jih že sprejeli, preverili in asimilirali v hiperresničnost, ki jo zaznavamo kot resničnost našega vsakdanjega obstoja.

Procesi, ki so v jedru preobrazbe paradigme resničnosti, so povezani z *modi operandi* postindustrijskega kapitalizma. Sprememba produkcijskih odnosov, ki svojo apoteozo doseže s pospešenim razvojem oglaševalske in medijske industrije ter informacijskih tehnologij po drugi svetovni vojni, povzroči preobrazbo kartezijanskega koncepta subjektivnosti v tisto, kar Baudrillard opiše kot »fraktalni subjekt« (Baudrillard, *Impossible* 47), razsrediščeni sistem identičnih sestev, ki jih določajo predmeti-znaki. Strukturiranje takega subjekta odraža strukturno logiko hiperresničnosti, saj se identiteta postmodernih posameznikov prav tako vzpostavlja na način sistemizacije medijsko posredovanih podatkov. Ker si znake za gradnjo identitete izbiramo iz istega nabora medijskih proizvodov, je postmoderna subjekt *a priori* fraktalen: je namreč »subjekt brez drugega« (48), konceptualno »neskončno interno razlikovanje enega in istega subjekta« (Strehovec 60).

Hiperresničnost in fraktalni subjekt kot mrežna sistema diferencialnih znakov, ki jih lahko poljubno manipuliramo v skladu s preferencami, po svoji zasnovi ustrezata strukturni logiki in delovanju medija, po katerem danes poteka večina komunikacije – računalniškem hipertekstu, čigar glavne lastnosti so fleksibilnost, nestabilnost, interaktivnost (Bolter xiii) in mrežnost (Landow 42).<sup>7</sup> Hipertekst je v samem jedru svetovnega spleta že od prvih začetkov. Z razvojem spletnih tehnologij, ki omogočajo povezave ne samo v okviru zaprtih sistemov, ampak do kateregakoli strežnika na internetu, spletni hiperteksti niso več omejeni z velikostjo in lokacijo ter postanejo globalni (Bolter 39–40). S tem v devetdesetih letih prejšnjega stoletja internet postane sestavni del globalne postindustrijske družbeno-kulturne in ekonomske paradigme, hipertekst, ki ga v jedru določa, pa medij, ki udejanja njene osnovne principe na ravni komunikacije med posamezniki.

## Literarni svetovi in njihove resničnosti

Pri vprašanju, kakšna je dejanska narava literarne resničnosti v romanu Ruth Ozeki, se lahko opremo na predpostavko, da je ta postmoderna, če so strategije gradnje in učinkovanja literarnih svetov v delu skladni s

<sup>7</sup> Landow v *Hypertext 2.0* z analizo glavnih značilnosti hiperteksta v luči strukturalističnih in poststrukturalističnih teoretskih pristopov k različnim vidikom postmoderne stvarnosti poda podroben pregled konceptualnih ustreznosti med hipertekstom in sodobno kritično teorijo (33–48).

principi ustvarjanja in delovanja postmoderne resničnosti. Če je tako, je stabilnost – in s tem *realističnost* – teh literarnih hiperresničnih sistemov odvisna od njihove povezljivosti z obstoječimi hiperresničnimi sistemi in s hiperresničnimi sistemi, ki jih sproti proizvajajo mediji v delu. Ker roman kot postmoderna medij generira podatke, ki potencialno lahko oblikujejo obstoječe hiperresnične sisteme, med slednjimi in *literarnimi* hiperresničnimi sistemi ni več nobene kvalitativne razlike. Vsaka nova povezljiva informacija v knjigi in iz knjige nadgradi ali razveljavi obstoječe sisteme hiperresničnosti. Glavne značilnosti takih svetov so torej fluidnost, povezljivost in zamenljivost vseh vpletenih hiperresničnih sistemov.

Najbolj očitna lastnost resničnosti v romanu je njihova navezanost na medijske artefakte, ki so že postali del našega kolektivnega spomina in izkušnje, ter s tem zagotavljajo stabilno osnovo za preverjanje novih informacij in ustvarjanje novih hiperresničnosti. Razlog, da Ruth najde Naojino škatlo, je cunami, ki je l. 2011 zadel Japonsko, usoda Naojine družine je povezana s pokom t. i. mehurčka dot.com, ki je na prelomu tisočletja povzročil množični propad internetnih podjetij. Ruthine internetne navade mejijo na odvisnost, Nao pa je žrtev spletnega vrstniškega nasilja, kar sta temi, ki se v zadnjih letih pogosto pojavljata v najrazličnejših medijih. Pomembno mesto v romanu imajo tudi japonska popkultura in blagovne znamke.

Zgodbe in teme v romanu torej v osnovi določajo znani segmenti naše vsakdanje hiperresničnosti, ki jo gradijo medijsko posredovane informacije. Naša seznanjenost z njimi pogojuje realističen učinek romana. Po eni strani Ruthina resničnost, Naojina resničnost, Jikojina resničnost in domnevno *faktična* resničnost sprotnih opomb ter prilog k romanu temeljijo na informacijah o topografskih, zgodovinskih oziroma kulturnih prostorih, ki so že postali sestavni del globalnih hiperresničnosti. Cunami, ki sproži dogajanje v romanu, je sestavni del tako naših medijsko pogojenih sistemov hiperresničnosti kot tudi našega kulturnega spomina. To, kar o njem vemo, v glavnem ustreza temu, kar o cunamiju ve Ruth v romanu in po vsej verjetnosti tudi pisateljica, saj smo o dogodku vsi prejeli bolj ali manj enake podatke. S tem cunami predstavlja zelo stabilen hiperresnični sistem, ki lahko kot resničnost osmisli veliko količino potencialno kompatibilnih podatkov in podatkovnih sklopov. Na enak način delujejo naše medijsko pogojene predstave o Tokiu, življenju v Silicijevi dolini, japonski kulturi preoblačenja in japonski popkulturi na splošno – so hiperresnična osnova za nadgrajevanje naših predstav o hiperresničnosti, ki jo dojemamo kot naš vsakdan.

Po drugi strani pa pomembno vlogo v romanu igrajo tudi prostori, ki še nimajo obstoječih hiperresničnih referentov in jih kot medij posreduje

sam roman. Njihova verjetnost in s tem stabilnost sta odvisni od njihovega konceptualnega ujemanja s sistemi podatkov, ki so že del sistema naših vsakdanjih hiperresničnosti. Lep primer je študija o Jikojinem romanu, katere povzetek najde Ruth v spletnem akademskem arhivu (149) med iskanjem podatkov o Jiko, ki bi potrdili starkin obstoj in utrdili resničnost Naojine zgodbe. Preden uspe Ruth članek naročiti, je povezava s spletom prekinjena, in ko jo štiri dni pozneje spet vzpostavijo, Ruth povezavo na članek sicer najde, ko pa ga skuša kupiti in pretočiti na svoj računalnik, se na zaslonu pojavi obvestilo, da je članek umaknjen iz podatkovne baze in torej ni več na voljo (173). Gre za situacijo, ki jo vsi dobro poznamo in ki predstavlja zelo stabilen hiperresnični sistem. Verjetnost obstoja članka dodatno utrjuje sprotna opomba, ki vzpostavlja povezavo med podatkom v članku in pesmijo znane japonske pesnice, z opozorilom, da je pesem na razpolago v eni od prilog k romanu (150). Jikojin obstoj je z Ruthinim odkritjem znanstvenega članka o njenem delu veliko verjetnejši ne le v okviru Ruthine hiperresničnosti, ampak tudi bralske, ki se vzpostavlja s preverbo povezljivosti informacij iz romana s sistemi informacij, ki so že del izkustvene hiperresničnosti bralstva.

Strukturo in delovanje resničnosti v romanu, ki ju izrazito zaznamujejo enakovrednost, interferenčnost, zamenljivost in fluidnost posameznih svetov ter popolna prepletenost literarne in neliterarne resničnosti, dejansko najbolj ustrezno ponazarja model Deleuzeovega in Guattarijevega rizoma kot decentraliziranega sistema heterogenih množtev, ki se v rizom uvrščajo po principih deteritorializacije in reteritorializacije. Takšna struktura razveljavlja možnost obstoja drugega kot tudi dihotomijo subjekta in objekta (Deleuze in Guattari 382), ter, med drugim, tudi ločevanja med knjigo in svetom. Knjiga namreč po Deleuzu in Guattariju tvori rizom s svetom prav z zagotavljanjem deteritorializacije sveta, svet pa učinkuje na reteritorializacijo knjige, ki v zameno deteritorializira samo sebe v svetu. Pri tem ne gre za mimikrijo ali simulacijo, ampak za enako kodiranje različnih elementov (383). Povezava med Ruthinim, Jikojinim, Naojinim in bralskimi svetovi, torej med knjigo in svetom, je prav ta, da so enako kodirani, kar omogoča njihov preplet, povezovanje, zamenjavo in enakopraven status. Svetove in dogodke, ki so v roman vkodirani in se vanj tudi sproti kodirajo, bi lahko opisali kot vozle v večrazsežnostnem omrežju, v katerem se resničnosti teh svetov in dogodkov stikajo in stapljajo tam, kjer so informacije o njihovem obstoju kompatibilne.

Naj za ilustracijo navedemo nekaj primerov tovrstnega spajanja, prepletanja, medsebojnega nadgrajevanja in enakovrednosti vseh, recimo temu, *vpletenih* svetov. Ruth v sanjah nastavi skrivni zvežčič, ki ga je imel Jikojin sin Haruki skritega pod uniformo, ko je kot kamikaza med drugo svetov-

no vojno svoje letalo usmeril v valove, v škatlo, da ga Nao lahko najde in priloži v škatlo za malico, ki jo Ruth najde nekaj let pozneje (353–354). Ruth torej poseže v Naojin sistem resničnosti, ga prestrukturira in s tem učinkuje na Naojina prihodnja dejanja, ki potekajo v skladu z informacijami v zveščiču in ki postopoma v povezavi z dodatnimi informacijami v opombah in prilogah vzpostavijo tako stabilen sistem hiperresničnosti, da napisano deluje realistično. Ruth (in bralstvo z njo) namreč Harukijevo skrivno izpoved prebira in hkrati vzporeja oziroma preverja z že obstoječimi hiperresničnimi sistemi, morebitne nelogičnosti pa odpravlja razlaga tega in podobnih dogodkov s principi delovanja kvantne mehanike in osnovnih naukov zen-budizma v osrednjem besedilu in v prilogah. Na podoben način Nao v sanjah poškoduje oko svoje mučiteljice Reiko z, zdi se, dejanskimi posledicami (129), saj ta po dogodku čez oko nosi modno prevezo (131), Ruth pa prepreči samomor Naojinega očeta (352), s čimer potencialno pripomore h konstrukciji resničnosti, v kateri Naojin oče odpravi razloge za nameravani Naojin samomor. Za vzpostavljanje občutka realističnosti dogajanja je povsem vseeno, ali so vir podatkov Ruthin vsakdan, Naojin dnevnik, Harukijevi zapisi, sanje, internet, sprotne opombe, priloge ali kvantna mehanika, saj so vsi podatki kodirani na enak način in s tem enakovredni. V neliterarne hiperresničnosti se umeščajo po principih interferenčnosti, povezljivosti, zamenljivosti in fluidnosti.

## Literarne identitete

S stališča Baudrillardovega koncepta subjekta se postmoderne literarne subjektivnosti, podobno kot literarne resničnosti, vzpostavljajo kot mreže posredovanih podatkov oziroma kot sistemi poljubno prisvojenih, vendar povezljivih me dijsko posredovanih lastnosti. Ker informacije prihajajo do nas po enotnem komunikacijskem kanalu digitalnega medija, se pravi, da pri pomenjanju svojega obstoja izbiramo iz enotnega nabora lastnosti, ne moremo več govoriti o kakšnih temeljnih razlikah med koncepti avtorjev, bralcev in tudi literarnih oseb. Lahko bi rekli, da digitalni medij v praksi udejanja poststrukturalistične obravnave besedilnosti ter konceptov avtorja in bralca, na kar v svoji študiji o hipertekstu opozori tudi Landow: »Ena najpomembnejših idej [Barthesa, Foucaulta, Derridaja] se navezuje na obravnavo sestva avtorja in bralca ne le kot preprosto (tiskan) tekst, ampak kot hipertekst. Sestvo vsem pomeni razsrediščeno (ali brezsrediščno) omrežje kod, ki, na drugi ravni, hkrati služi kot vozle znotraj drugega brezsrediščnega omrežja.« (91) V skladu z zakonitostmi delovanja novega medija se koncepta avtorja in bralca združita tudi s konceptom



literarne osebe, saj gre v osnovi le za identitetne različice enega in istega subjekta, grajene iz kvalitativno istovrstnih gradnikov na enake načine. Logika izgradnje literarne osebe je torej sinonimna in poteka simultano z gradnjo katerekoli identitete kot hiperresničnega sistema, sestavljenega in sestavljivega iz medijsko generiranih informacij, kar razveljavlja tradicionalno razlikovanje med tem, kar je resnično, in tem, kar je fiktivno oziroma (literarna) fikcija.

Literarno osebo bi potemtakem lahko opisali kot identitetno različico avtorja, kakršna se umesti v identitetno različico bralca na način, ki bi mu lahko rekli (avto)biografski. Vendar pa se ta (avto)biografskost v nasprotju s tradicionalnim pojmovanjem ne omejuje zgolj na avtorja, ampak na vse vpletene udeležence, hkrati pa se ne nanaša na določene preteklosti, ampak na mogoče resničnosti obstoja. S tem se udeleženci v literarnem aktu, ki jih tradicionalno opisujemo s koncepti avtorja, pripovedovalca, literarne osebe in bralca, v okviru postmoderne paradigme vzpostavljajo kot enakopravni fluidni, interferenčni ter medsebojno povezljivi in zamenljivi brezsrediščni sistemi medijsko posredovanih informacij.

S stališča postavke, da se postmoderne literarne subjektivnosti vzpostavljajo kot mreže posredovanih podatkov oziroma kot sistemi poljubno prisvojenih, vendar povezljivih medijsko posredovanih lastnosti, se v najširšem smislu za takšne izkažejo prav vse identitete v romanu. Literarne osebe Nao, Jiko, Jikojin sin Haruki I. in Naojin oče Haruki II. se vzpostavljajo iz informacij, ki so Ruth in bralstvu posredovani prek Naojinega dnevnika, Harukijevih pisem in zvežčiča ter podatkov, ki jih Ruth najde o njih na spletu. Tudi Ruthina identiteta se na najosnovnejši ravni vzpostavlja kot mreža lastnosti, sestavljiva iz medijsko posredovanih informacij, že preprosto zato, ker je oseba v romanu, in se vzpostavlja iz podatkov, ki jih o njej posreduje sama in drugi literarni liki, zlasti mož Oliver. Mrežno strukturiranje njene identitete pa postane še veliko intenzivnejše ob upoštevanju povezav med njo in avtorico romana – obema je ime Ruth in obe sta pisateljici. Preverjanje informacij o Ruth iz romana z informacijami o Ruth Ozeki<sup>8</sup> izkazuje veliko mero kompatibilnosti obeh sistemov, kar po eni strani prispeva k stabilnosti Ruthine identitete, hkrati pa tudi k stapljanju in zamenljivosti obeh identitetnih različic. Na podlagi pridobljenih podatkov lahko namreč sklepamo, da Ruth v romanu živi zelo podobno

---

<sup>8</sup> Roman bralstvo pravzaprav spodbuja k dodatnemu preverjanju, ali gre pri Ruth in pisateljici Ruth Ozeki za isto osebo. Sprotne opombe in priloge, ki so skrajno faktične in se navezujejo na stabilne in preverljive segmente vsakdanje resničnosti, so namreč zasnovane tako, da je nemogoče ugotoviti, ali jih je dodala Ruth ali pisateljica, kar bralstvo spodbudi k verifikaciji njenega statusa. Med branjem romana za študijske potrebe je vzporednice med njima, denimo, samoiniciativno preverilo šestnajst od devetnajstih študentov.

kot Ruth Ozeki. Obe sta poročeni z Oliverjem, ki je okoljski aktivist in krajinski umetnik, obe živita v Whaletownu na otoku Cortes v Britanski Kolumbiji, prej pa sta živeli v New Yorku. Obema sta materi, ki sta bili Japonki, oboleli ter umrli za Alzheimerjevo boleznijo in obe dobro poznata japonsko kulturo in književnost. Podobnosti med obema so mesta izredno podrobne: Ruth v romanu, denimo, omeni konferenco, kjer je imela leta 2001 plenarno predavanje o politiki hrane (270), o čemer je kot plenarna govorka istega leta predavala tudi pisateljica na letnem srečanju združenja REAP v Wisconsinu (»Food for Thought«). Projekt NeoEocene, s katerim se v okviru organizacije Friends of the Pleistocene v romanu ukvarja Oliver (231), je eden od projektov in objavljenih študij pisateljčinega moža Oliverja Kellhammerja (»Change Swarm«).

Implicitna avtobiografskost po eni strani prispeva k večji stabilnosti sistema Ruthine identitete, obenem pa zagotavlja fluidnost, povezljivost in zamenljivost identitet avtorice in literarne osebe v smislu fraktalne subjektivnosti kot neskončne notranje diferenciacije istega sebstva. Ruthin sistem identitete se hkrati spaja tudi z Naojinim in Jikojinim. V odnosu med Ruth in Nao namreč ni jasno, katera posreduje in katera je posredovana oziroma katera je avtorica, katera pa bralka. Čeprav se na začetku zdi, da je Nao pripovedovalka zgodbe o Nao, Ruth pa njena bralka, se v epilogu vlogi obrneta. Ruth s prvoosebne pripovedne perspektive, ki je bila do tedaj v domeni Nao, ponovi Naojina vprašanja z začetka njenega dnevnika (»Sprašuješ se o meni. Jaz se sprašujem o tebi. Kdo si in kaj počneš?« (3 in 403)), s čimer se njuni vlogi zamenjata oziroma spojita. Hkrati je mogoče izginjanje besedila v Naojinem dnevniku (342–342) in ponovno polnjenje izpraznjenih strani, ki zagotavlja nadaljevanje Naojine zgodbe (376), poleg Oliverjeve razlage dogajanja s principi kvantne mehanike (232), pojasniti tudi tako, da Naojino zgodbo piše Ruth. Temu v prid med drugim govori dejstvo, da Ruth v Naojinem dnevniku prebere Jikojine besede, ki jih je ta izrekla v Ruthinih sanjah teden dni pred tem (230). Ruth zlasti v drugi polovici romana s svojimi dejanji v sanjah tudi pogosto vpliva na potek Naojine zgodbe.

Mejo med obema identitetama dodatno briše besedilo v »Prilogi A«, namenjeno razlagi zenovskega koncepta trenutka kot osnove za razumevanje navzočnosti v času, kjer prvoosebna pripovedovalka omeni, da razlago povzema po tem, kar ji je v sanjah razložila stara zen-budistična nuna Jiko Yasutani (407–408). Prvoosebna pripoved, sanje o Jiko, ki jih pogosto omenja Ruth, in seznanjenost z nauki zen-budizma v tem segmentu onemogočajo določitev identitete pripovedovalke v prilogi, glede na vsebino priloge pa posledično tudi pripovedovalk romana. Gre lahko za Ruth Ozeki, ki v ostalih prilogah podaja zelo faktične, z obširno biblio-

grafijo podprte razlage nekaterih ključnih pojmov v romanu. Lahko gre tudi za Ruth, ki je s sanjami o Jiko dobila zamisel, kako naj napiše memoar, s katerim se že nekaj časa neuspešno ubada. Pripovedovalka je lahko tudi Nao, ki na prvi strani romana razloži, kar je pripovedovalki v »Prilogi A« razložila Jiko, s čimer se pojavi tudi možnost, da je Nao mlajša različica Ruth, njena pripoved pa fikcionaliziran Ruthin memoar.

Za trenutek se pomudimo še pri interferenčnosti Ruth in Jiko, ki odpira dodatne razsežnosti mogočih interpretacij romana. Ursula Pflug v obravnavi romana s stališča japonske prozne oblike *shishōsetsu* oziroma jaz-romana ugotavlja, da delo Ruth Ozeki ustreza temeljnim postavkam tovrstnega pisanja,<sup>9</sup> in opozori, da lahko Jiko s tega stališča beremo kot pisateljčin alter-ego: obe sta napisali jaz-roman, obe sta feministki, pisateljici in budistični duhovnici. Jikojino življenje potemtakem lahko beremo kot različico Ruthinega življenja, ki bi ga Ruth Ozeki živela v odmaknjenem gorskem templju. Takšno branje je v skladu s principom avtobiografskosti v jaz-romanah, kjer napisano dobiva pomen le kot referenca na življenja avtorjev. Jezik je zgolj orodje za čim bolj popolno in vsestransko zajetje njihovih izkušenj (Fowler xviii). Ker se avtor vzpostavlja iz napisanega, se kot avtorska identiteta lahko vzpostavi katerakoli literarna identiteta v delu.

Ugotovitev je pomenljiva, saj se zdi, da koncept literarne subjektivnosti v jaz-romanah sovпада z značilnostmi postmodernih literarnih subjektivnosti, izvedenih iz ugotovljivih premis postmoderne paradigme. Vendar moramo takoj opozoriti, da jaz-romani na tovrsten način učinkujejo zgolj v okviru specifično japonske kulture in tradicije (Fowler xvii), se pravi, da je podobnost korelacijska in ne kavzalna. Se pa z obeh vidikov sistemi pisateljčine, Naojine in Jikojine identitete prepletajo in spajajo na podobne načine, kot se skozi enaka etična načela prepletata in spajata identitete Harukija I. in Harukija II. (307–308): kot identitetne različice iste subjektivnosti v različnih prostorih in časih.

Zdaj je že razvidno, da struktura subjektivnosti v romanu Ruth Ozeki ustreza našim predvidevanjem glede ustroja postmoderne literarne subjektivnosti, ki razveljavlja razlike med koncepti avtorjev, pripovedovalcev, bralcev in literarnih oseb, saj gre v vseh primerih za identitetne različice enega in istega subjekta, kar zagotavlja občutek avtobiografskosti. Ruth se glede na eksplicitne povezave z Ruth Ozeki v romanu pojavlja v vlogi avtorice sprotnih opomb in najverjetneje tudi romana, kot pripovedovalka

<sup>9</sup> Pflugova glavne poteze jaz-romana povzema po Fowlerjevi študiji *The Rhetoric of Confession*. Ta jaz-roman opredeljuje kot vrsto avtobiografske pripovedi v prvi ali tretji osebi na način, ki prepričljivo predstavlja avtorjevo osebno izkušnjo. Čeprav velja za fiktiven žanr, še najbolj spominja na dnevnik. Hkrati pa se kljub aprioristični zvestobi dejstvu pogosto navidezno odmakne od avtorjeve izkušnje (Fowler xvi).

Ruthine in morda tudi Naojine zgodbe, kot oseba v romanu Ruth Ozeki in kot bralka Naojine zgodbe. Tudi Nao nastopa v vlogi avtorice dnevnika, kot mogoča mlajša različica Ruth (in s tem pisateljice), pa tudi v vlogi avtorice romana, kot pripovedovalka Naojine zgodbe, kot oseba v romanu Ruth Ozeki in kot bralka Harukijevih pisem, dnevnika ter morda tudi Ruthine zgodbe, kot je nakazano v »Epilogu«. Vloge so zamenljive prav zato, ker je logika izgradnje literarne osebe fraktalna.

Pisateljica je v enem od intervjujev izjavila, da je *A Tale for the Time Being* njen memoar (Doyle). Tudi Ruth piše spomine, ki so morda roman pred nami, Naojin dnevnik pa lahko razumemo kot njene spomine, ki vključujejo tudi prababico Jiko. Bralci torej v enotnem tekstu simultano prebirajo pisateljčine, Ruthine, Naojine in Jikojine memoarje, s čimer se njihove posamezne identitete s pripadajočimi resničnostmi spajajo znotraj enotnega sistema subjektivnosti, v katerega se z aktom branja vključijo tudi identitete bralcev. Ti preverjajo povezljivost posredovanih informacij z lastnimi sistemi identitet in jih osmislijo v skladu z njimi. Na ta način je odločitev o vlogi posameznih sistemov identitet v romanu, torej avtorja, pripovedovalca, literarnih oseb, kot tudi njihova konstrukcija in medsebojni odnosi, stvar bralcev in njihovih sistemov identitet, s čimer se bralska vloga spoji z avtorsko in pripovedovalsko na način, na kakršnega se Ruth v »Epilogu«, prav zato, ker je bralka, vzpostavi kot avtorica oziroma pripovedovalka.

Ruth Ozeki ne skriva, da so fluidnost, interferenčnost ter medsebojna povezljivost in zamenljivost vlog namerne. Ko, denimo, Ruth, prebere zadnjo stran Naojinega dnevnika, se sprašuje, ali ni morda manjkajočih strani napolnila sama z branjem: »Kdo je pričaral koga? [...] Je bila ona sanje? Je bila Nao tista, ki jo je napisala?« (392) Morda način, na katerega naj bi bil bran in se bere ta roman, še najlepše povzema Naojina pripomba, ko končno drži v rokah umetelno izdelan dnevnik, v katerem so prazne strani vstavljene med platnice Proustovega *Iskanja izgubljenega časa*: »V trenutku, ko sem knjigo kupila, sem seveda hotela začeti pisati vanjo.« (21)

## Hipertekstni medij in roman

Zavoljo jasnosti bomo značilnosti s hipertekstom pogojene književnosti izvajali iz uporabniške izkušnje branja internetne literature. Glede na to, da vsakokratni dominantni medij določa in obenem zrcali načine, na katere mislimo in se izražamo (prim. Bolter 13, 21–22), ter da digitalizacija medijev ukinja razlike med posameznimi mediji, bi morale značilnosti inter-

netne literature veljati tudi za postmoderna literarna dela, ki se udejanjajo v obliki tiska.

Najočitnejša posledica, ki jo v literaturo prinaša primat hipertekstnega medija, je destabilizacija konceptov avtorja in bralca. Avtorskost bi v hipertekstnem okolju morda še lahko povezovali s pisanjem posameznih besedilnih sklopov, vendar je to vedno pogojeno z upoštevanjem sklopov, ki so jih prispevali drugi. Hkrati pa takšno avtorstvo ne obvladuje več smisla oziroma sporočilnosti napisanega – slednja se oblikujeta skozi procese branja in sta odvisna od interesov bralstva v skladu s Landowovo trditvijo, da »interesi uporabnika hiperteksta postanejo *de facto* urejevalno načelo (in središče) trenutnih raziskav« (36–37). Literarna izkušnja kot osmišljanje literarnega gradiva se oblikuje skozi zlitje konceptov avtorjev in bralcev v enotno kategorijo uporabnikov, ki z izborom hiperpovezav gradijo in *določajo tako literarne resničnosti* kot tudi literarne identitete v skladu s svojimi preferencami. To postane mogoče z umikom avtonomije teksta, uveljavljene s tiskanim medijem, ki predvideva literarne svetove kot v sebi sklenjene, jasno zamejene celote. V internetnem hipertekstu je ločnica med literarnim delom in njegovim kontekstom le navidezna, saj večina sodobnih spletnih literarnih aplikacij omogoča tako poljubno nadgrajevanje obstoječih literarnih sklopov, kot tudi neposredne povezave na druge spletne lokacije in z drugih spletnih lokacij. Med literarnimi in neliterarnimi hipertekstnimi okolji tako ni nikakršne ontološke razlike, s tem pa tudi ne med literarnimi in neliterarnimi resničnostmi ter identitetami.

Ključni elementi, ki hipertekstu zagotavljajo opisovano specifiko, so hiperpovezave, ki v okviru internetne literature usmerjajo pripoved v skladu z uporabnikovimi preferencami, hkrati pa spajajo spletno okolje posameznega dela z drugimi spletnimi okolji v smislu Landowove trditve, da »[z] umestitvijo v omrežje elektronskih povezav dokument kot tak ne obstaja več. [...] [K]akršenkoli dokument, umeščen v kakršenkoli mrežno povezan sistem, ki podpira elektronsko povezovanje gradiv, potencialno obstaja zgolj v sodelovanju s katerimkoli in z vsakim dokumentom v tem sistemu« (105).

Kako napisati roman – torej »izmišljeno prozno pripoved znatne dolžine [...], v kateri so opisane osebe in dejanja, ki predstavljajo resnično življenje v preteklosti ali sedanjosti« (Hawthorn 4) – v svetu, ki razveljavlja tako tradicionalne koncepte resničnosti in resničnega kot tudi sedanjosti in preteklosti? Zdi se, da Ruth Ozeki najde rešitev v spajanju zakonov newtonske fizike s kvantno mehaniko. Na to pravzaprav eksplicitno opozori z Oliverjevo razlago nenavadnih oziroma navidezno nerazložljivih dogodkov z interpretacijo kvantne mehanike z vzporednimi svetovi (396), katere

izhodišča in principe pisateljica v prilogah podrobneje razjasni in ponazori z dogodki v romanu (prim. 409 in 413–418).<sup>10</sup>

V prilogi, namenjeni razlagi kvantne mehanike, Ruth Ozeki najprej poudari, da sta tako kvantna mehanika kot klasična fizika navzoči v času, razlika je le v merilu, saj na subatomski ravni snov in energija delujeta po principih superpozicije, prepletenosti in problema meritve, ki jih s principi klasične fizike ni moč razložiti. Superpozicija je stanje, v katerem je delec lahko istočasno v dveh ali več stanjih; prepletenost predvideva, da lahko dva delca usklajujeta svoje lastnosti, čeprav sta prostorsko oziroma časovno ločena; problem meritve pa se navezuje na to, da na subatomski ravni merjenje oziroma opazovanje spremeni oziroma učinkuje na opazovano, saj je opazovalec vedno tudi sam del sistema, kar pomeni, da z meritvijo vpliva na sistem (409). Pisateljčino implementacijo teh principov v praksi morda najlepše ponazarja Oliverjeva razlaga logično nerazložljivih dogodkov v luči interpretacije kvantne mehanike z vzporednimi svetovi, ki jo zaključí z ugotovitvijo: »[V]se, kar je mogoče, se bo zgodilo ali pa se morda že je.« (395)

Soobstoj in medsebojna povezanost vsega neodvisno od prostora in časa, pri čemer se resničnost vzpostavlja zgolj kot eno od mogočih zatečenih stanj v trenutku opazovanja, na konceptualni ravni ustreza Baudrillardovi opredelitvi hiperresničnosti, kjer je tisto, kar zaznavamo kot resnično, le eden od mogočih sistemov resničnosti, sestavljen iz medijsko posredovanih podatkov. Če opisana načela kvantne mehanike, ki, kot nakaže Ruth Ozeki, pogojujejo roman na formalni in vsebinski ravni, ustrezajo ustroju postmodernih resničnosti in posledično postmodernih posameznikov, potem lahko sklepamo, da njihovo implementacijo na ravni pripovedi omogoča strukturiranje besedila po načelih, ki ustrezajo značilnostim dominantnega postmodernega medija, torej hiperteksta.

V primeru romana Ruth Ozeki ugotovljene značilnosti prehajanja in združevanja vseh vzpostavljenih identitet in njihovih vlog, ki so odvisne od sistemov identitet in preferenc bralstva, na konceptualni ravni ustrezajo literarnim identitetam, pogojenim s hipertekstnim medijem. Ugotovitve, do katerih smo prišli z analizo konceptov resničnosti in literarnih svetov, kakršni se vzpostavljajo v romanu, ustrezajo naslednji značilnosti s hipertekstom pogojenega literarnega ustvarjanja: brisanju meja med besedili in njihovimi okolji, ki onemogoča diferenciacijo časovnih in

<sup>10</sup> Razmislék o pomenu interpretacije kvantne mehanike z vzporednimi svetovi za formalne in vsebinske značilnosti romana Ruth Ozeki bomo omejili zgolj na informacije, ki jih kot relevantne v delu izpostavi sama. Njeno poznavanje področja namreč pogojuje tako načine, na katere je roman strukturiran, kot tudi načine, na kakršne ga dojemamo bralstvo.

prostorskih lokacij v pripovedi. To se v delu Ruth Ozeki kaže kot fluidnost, zamenljivost in povezljivost literarnih in neliterarnih resničnosti v romanu, ki so po eni strani odvisne od hiperresničnosti bralcev, hkrati pa jih tudi sooblikujejo, s čimer se briše meja tudi med tem, kaj je fiktivno in kaj resnično.

Kaj v romanu, ki je po svoji zunanji pojavnosti povsem klasičen, omogoča takšno strukturiranje oziroma v besedilu opravlja funkcijo hiperpovezave? Na eksplicitni ravni to funkcijo opravljajo sprotne opombe, ki so večinoma namenjene razlagi japonskih pismenk, besed in pojmov, pogosto pa imajo tudi usmerjevalno funkcijo, saj bralca usmerijo k prilogam ali pa k drugim virom. Tudi obsežna bibliografija na koncu romana bralstvo usmerja k dodatnemu branju v povezavi z njihovimi interesi. Na implicitni ravni pa lahko delovanje na način hiperpovezav, ki usmerjajo branje skladno s sistemi identitet in resničnosti bralcev, prepoznamo v učinkovanju artefaktov medijske kulture. Seznanjenost z njimi namreč pogojuje bralčevo *dojemanje pripovedovanega*. Ko Nao zapakira dokumente v škatlo, na kateri je motiv Hello Kitty, posreduje tistim, ki so seznanjeni s konceptom Hello Kitty in njegovimi kulturnimi implikacijami, dodatne informacije o Naojinem sistemu identitete. Hello Kitty v tem primeru deluje podobno kot klik na hiperpovezavo na spletu, ki nam odpre stran, kjer najdemo dodatne podatke o Nao.

Na enak način delujejo tudi medijski artefakti, s katerimi bralci (še) niso seznanjeni: sprožijo namreč procese verifikacije na podlagi povezljivosti z drugimi informacijami v delu in z obstoječimi sistemi hiperresničnosti. Status, ki ga ti artefakti dobijo v hiperresničnosti bralcev, pogojuje razumevanje pripovedi oziroma jo usmerja na enak način kot sledenje hiperpovezavam v internetnih romanih. Za primer vzemimo spletna pajka, ki naj bi ju Naojin oče razvil za brisanje imen in osebnih podatkov z interneta. Bralci, ki se jim opis delovanja programov zdi kredibilen (saj načeloma ustreza splošnim pojmom o kvantnem računanju in delovanju spletnih brskalnikov (383), njun obstoj pa razloži pojavljanje in izginjanje spletnih vsebin, ki se tičejo Nao in njenega življenja), informacijo umestijo v sistem svoje hiperresničnosti in jo morda še dodatno preverijo na spletu. Dejstvo, da za programa ni zadetkov, je moč razložiti s tem, da gre za tajen projekt ter da programa brišeta sledi za sabo in onemogočata pojavljanje določenih gesel v spletnih brskalnikih. Po drugi strani pa si bralci, ki informacije ne umestijo v svoj sistem hiperresničnosti, zgodbo in njen izid razlagajo drugače oziroma po svoje.

## Sklep

V uvodu smo se vprašali, ali je mogoče, da roman Ruth Ozeki *A Tale for the Time Being* deluje realistično na način *mainstreamovskega* verističnega prikazovanja resničnosti in posameznikov v njej prav zato, ker ga v osnovi določajo kategorije nelinearnosti, mrežnosti in fluidnosti. To bi namreč pomenilo, da udejanja in zrcali načine, na katere resničnost in identiteto zaznavamo, izkušamo in dojemamo posamezniki v okviru aktualnih družbenozgodovinskih razmer.

Preverjanje skladnosti literarnih resničnosti in literarnih subjektivnosti v romanu s temeljnimi principi postmoderne smo oprli na značilnosti, ki jih v svojih opredelitvah aktualne družbenozgodovinske situacije izpostavljajo vsi vidnejši teoretiki: torej na nelinearnost, medbesedilnost, mnogoglasje, razsrediščenost in rizomatskost. Zavoljo jasnosti smo se terminološko pretežno omejili na Baudrillardova koncepta hiperresničnosti in fraktalnega subjekta, ki implicirata vse navedene značilnosti, obenem pa strukturno in funkcionalno ustrežata strukturi in učinkovanju digitalnega medija kot dominantnega medija postmoderne.

Z aplikacijo Baudrillardovih konceptov in zakonitosti delovanja digitalnega medija na kategorije literarnih resničnosti, literarnih subjektov ter notranje in zunanje forme smo ugotovili, da konstrukcijo resničnosti v romanu izrazito zaznamujejo enakopravnost, interferenčnost, povezljivost, zamenljivost in fluidnost svetov, ki se vzpostavljajo kot hiperresnični sistemi medijsko posredovanih podatkov, ter popolna prepletenost literarne in neliterarne resničnosti, kar ustreza značilnostim postmodernih svetov in resničnosti. Tudi za identitete, ki jih vzpostavlja roman, se je izkazalo, da ustrezajo fraktalni naravi postmodernih sebstev, saj gre v vseh primerih za identitetne različice istega subjekta, ki se vzpostavljajo kot mreže posredovanih podatkov oziroma kot sistemi poljubno prisvojenih vendar povezljivih medijsko posredovanih lastnosti.

V skladu s postavko, da vedênje z dominantnim medijem pogojenega prostora pisanja postane metafora za človeško mišljenje in človeško družbeno interakcijo, smo v zadnjem delu razprave roman analizirali tudi s stališča zakonitosti dominantnega medija postmoderne in premikov, ki jih te vnašajo v polje literarnega ustvarjanja. Pokazali smo, da način strukturiranja resničnosti in identitet v romanu kot tudi strukturiranje pripovedi in navsezadnje organizacija samega besedila ustrezajo zakonitostim ustvarjanja v okviru hipertekstnega medija. Implementacijo principov hiperteksta v sicer tiskanem besedilu smo zaznali v medsebojno prepletenem sistemu sprotnih opomb, bibliografije in prilog, izraziti uporabi artefaktov medijske kulture, ki pogojujejo pomenjanje na način hiperpovezav, in (namer-



nem) strukturiranju romana po načelih interpretacije kvantne mehanike z vzporednimi svetovi, ki konceptualno ustrezajo glavnim premisam postmoderne paradigme.

Vse kaže, da na uvodno vprašanje lahko odgovorimo pritrdilno. Roman *A Tale for the Time Being* vsestransko ustreza značilnostim, ki se izpostavljajo kot paradigmatične za obstoj in delovanje postmodernih družb in kultur, kot tudi zakonitostim aktualnega dominantnega medija. Njegova umeščenost znotraj ameriškega *mainstreama* opozarja, da principi, ki jih metaforizira hipertekst kot utelešenje postmodernih kritičnih teorij, že odločilno pogojujejo tudi dejansko izkušnjo navzočnosti v našem času.

#### LITERATURA

- Baudrillard, Jean. »Simulacra and Simulations«. *Literary Theory: An Anthology*. Ur. Julie Rivkin in Michael Ryan. Maiden, Oxford in Carlton: Blackwell Publishing, 2004. 365–377.
- — —. *Impossible Exchange*. London, New York: Verso, 2011.
- Bolter, Jay D. *Writing Space: Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.
- Deleuze, Gilles, in Felix Guattari. »A Thousand Plateaus«. *Literary Theory: An Anthology*. Ur. Julie Rivkin in Michael Ryan. Maiden, Oxford in Carlton: Blackwell Publishing, 2004. 378–386.
- Doyle, Jessica. »An Interview with Ruth Ozeki.« Splet. 23. december 2015.
- »Food for Thought Festival History«. Splet. 23. december 2015.
- Fowler, Edward. *The Rhetoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley, Los Angeles in Oxford: University of California Press, 1988.
- »ChangeSwarm.« Splet. 23. december 2015. <https://fopnews.wordpress.com/2013/04/05/change-swarm/>.
- Hawthorn, Jeremy. *Studying the Novel*. London: Arnold, 2001.
- Hayles, N. Katherine. »Cognition Everywhere: The Rise of the Cognitive Unconscious and the Costs of Consciousness«. *New Literary History* 45.2 (2014): 199–220.
- Johnston, John. *Information Multiplicity: American Fiction in the Age of Media Saturation*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Juvan, Marko. *Literarna veda v rekonstrukciji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2006.
- Kittler, Friedrich. »Grammophone, Film, Typewriter«. *October* 41 (1987): 101–118.
- Krevel, Mojca. *Izvidniki v puščavi resničnosti: Avant-pop med kiberpankom in postmoderno*. Ljubljana: Sophia, 2010.
- Landow, George P. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore in London: The Johns Hopkins University Press, 1997.
- McHale, Brian. *Constructing Postmodernism*. New York: Routledge, 1992.
- Ozeki, Ruth. *A Tale for the Time Being*. New York: Penguin Books, 2013.
- — —. *All Over Creation*. New York: Penguin Books, 2004.
- — —. *My Year of Meats*. New York: Penguin Books, 1999.
- Pflug, Ursula. »Around the Gyre: Ruth Ozeki's *A Tale for the Time Being*«. Splet. 23. december 2015.
- Shannon, Claude E., in Warren Weaver. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press, 1949.

Strehovec, Janez. *Virtualni svetovi. K estetiki kibernetične umetnosti*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1994.

Tabbi, Joseph. *Postmodern Sublime: Technology and American Writing from Mailer to Cyberpunk*. London: Cornell University Press, 1995.

## Being in Time: Ozeki's *A Tale for the Time Being* and the Postmodern Paradigm

Keywords: American literature / American novel / postmodernity / Ozeki, Ruth: *A Tale for the Time Being* / reality / hyperreality / hypertext / fractal subject

The article analyses Ruth Ozeki's 2013 novel *A Tale for the Time Being* from the perspective of the governing mechanisms of postmodernity. We argue that the structuring of its literary worlds and realities, literary subjectivities, as well as its organization implement the principles inherent in the structuring, functioning and perception of contemporary postmodern realities and individuals, while complying with the laws of the dominant digital medium. The correspondence of the structure and functioning of literary realities and subjectivities in the novel to postmodern principles is examined in terms of their agreement with the features the majority of theoreticians observe as paradigmatic of contemporary social, historical and cultural circumstances, i.e. non-linearity, intertextuality, polyvalence, decentralisation, and networked, rhizomatous structuring. For clarity's sake, Baudrillard's categories of hyperreality and fractal subject are used, as they anticipate all the stated qualities, and conceptually correspond to the dominant postmodern medium.

The analysis reveals that the construction of Ozeki's literary realities is defined by the principles of equality, interference, connectivity, interchangeability and fluidity of all the involved worlds, which are established as hyperreal systems of media-generated information. Literary identities in the novel also correspond to the fractal nature of postmodern selves, as all the participants in the literary act are revealed as identity variants of the same subject. These variants are structured as networks of compatible mediated data, and exhibit the qualities of fluidity, interference and connectivity. As such, they corroborate the structural principles of hyperreality. Finally, the novel is examined from the perspective of the alterations the digital writing space instigates in the field of literary creation. The analysis reveals that the structuring of realities, identities and the plot in the novel, as well as the organisation of the text itself corroborate the *modi operandi* of the digital medium regardless of the medium in which the novel is read.

# Slogovne značilnosti ... [premolki] ... Pinterjevega dialoga

Tomaž Onič

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

*Oklevajoč dialog uvrščamo med najpomembnejše prvine Pinterjevega sloga, ki se ga je prijel izraz »pinterjevski«. Ta članek obravnava najvidnejše poteze Pinterjevega dramskega dialoga, jih ilustrira z odlomki iz njegovih dram ter presoja prevajalske težave pri njihovem prenosu v slovenski kulturni prostor.*

Ključne besede: angleška dramatika / Pinter, Harold / gledališče absurda / dramski dialog / literarni slog

Dramska dela sodobnega britanskega dramatika Harolda Pinterja (1930–2008) izhajajo iz tradicije gledališča absurda, kot ga je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja teoretsko opredelil Martin Esslin, vendar je že v njegovih zgodnjih delih poleg absurdističnih mogoče zaznati tudi druge slogovne elemente. Ti so se v petih desetletjih dramatikove prisotnosti na literarni in gledališki sceni izoblikovali v razpoznaven avtorski slog, ki ga literarna teorija danes imenuje pinterjevski ali pinterjanski (angl. *Pinteresque*). Ta se najznačilneje izraža na jezikovni ravni besedila, torej predvsem v dramskih dialogih, ki predstavljajo temelj dramske zgradbe, saj zaradi odsotnosti oprijemljive fabule in nezadostnega poznavanja ozadja dramskih oseb v večji meri kot pri klasični drami določajo razvoj in obstoj drame kot celote. Pomen vloge jezika se v neangleških kulturah še posebej občuti zaradi medkulturnega prenosa besedil, saj je uspeh potencialne uprizoritve tesno povezan s kakovostjo prevodne besedilne predloge. V slovenskih prevodih pogosto naletimo na slogovne prevodne premike, ki lahko otežijo ali celo onemogočijo polno aktiviranje besedilnega potenciala, kakršnega ima izvorno besedilo.

Pinterjev slog poleg značilnega dialoga sooblikujejo tudi drugi slogovni elementi, vendar se pričujoči prispevek v nadaljevanju osredotoča predvsem na dialog, in sicer na njegove najbolj tipično pinterjevske poteze. Posamezni slogovni elementi so zaradi preglednosti obravnavani ločeno, vendar njihova organska zraščanost ne dovoljuje popolnoma neodvisnega opazovanja, zato se nekateri komentarji v posameznih razdelkih nanašajo tudi na druge značilnosti oz. na slog kot celoto.

## Pinterjevski slog

Pinter je eden redkih sodobnih literarnih ustvarjalcev, ki so v angleščini dobili »svoj« pridevnik. Ben Macintyre v *Timesu* razmišlja o tem, ali obstaja ključ, po katerem splošna jezikovna raba sprejme izpeljanko iz primka kakega literarnega ustvarjalca kot občni samostalnik. Ugotavlja, da izstopajoče formule ni, da pa kljub današnji masovni literarni produkciji ni veliko sodobnih avtorjev, ki bi v angleščini dobili eponim; še posebej redko pa se to zgodi za časa avtorjevega življenja, kot velja za Pinterja (8). Pridevnik *Pinteresque* lahko zasledimo v več angleških slovarjih. Collinsov in Merriam-Webstrov ga npr. samo omenjata, *Chambers Dictionary* pa dodaja tudi opredelitev pojma in pri tem kot glavne značilnosti pinterjevskega sloga navaja oklevajoči dialog, nejasnost identitet in grozeče vzdušje (angl. *halting dialogue, uncertainty of identity and air of menace*). Slovar slovenskega knjižnega jezika eponima *pinterjevski* (oz. *pinterjanski* ali *pinteresken*) še ne vsebuje, lahko pa ga najdemo v novem *Velikem angleško-slovenskem slovarju* kot prevod gesla *Pinteresque* ter v Kebrovem *Slovarju slovenskih frazemov* med primeri pri geslu »vrtenje v začaranem krogu«, kjer je govor o »Župančičevem pinterjevskem junaku«. V živem gledališkem žargonu je prisotna raba vseh treh različic.

Pinterjev biograf Michael Billington v najnovejši izdaji dramatikovega življenjepisa (2007) ugotavlja, da so njegov slog pomembno sooblikovali prav tisti (neliterarni) dejavniki, ki so zaznamovali tudi njegovo življenje. Psihično in fizično nasilje okolice, ki ju je bil deležen zaradi židovskega porekla svojega očeta, ter doživljanje vojne v zgodnji mladosti so pustili globok pečat tako na njegovem življenju in delu kot tudi v političnem prepričanju. Billington pri tem dodaja, da je vse troje ves čas Pinterjevega ustvarjanja ostalo tesno povezano, kar je razvidno iz snovno-tematske zasnove njegovih dram.

## Glavne značilnosti Pinterjevega dialoga

Zgoraj omenjeni dialog torej spada med najznačilnejše poteze pinterjevskega sloga. Dramatik v njem gledalcu razkriva – ali bolje rečeno prikriva – dramske osebe, njihovo preteklost, z njimi povezane dogodke in medsebojne odnose, dogajalni prostor ter druge elemente dramske zgradbe. Morebitni oksimoron »prikrievanje skozi dialog« se izkaže za nadvse primerno oznako Pinterjevega dialoga, ki poleg tega, da gledalcu prikriva potrebne informacije, s stalnim namigovanjem na njihov obstoj nenehno zbujala lažna pričakovanja o njihovem razkritju, a jih pusti neizpolnjena.

Nejasen dialog omogoča jezikovne in čustvene manipulacije močnejših oseb s šibkejšimi, izvajanje verbalnega in psihičnega nasilja in vnašanje indicov o prisotnosti neznane grožnje v zavest dramskih oseb. Poleg tega ustvarja vzdušje nelagodja, ki ga skupaj z dramskimi osebami občuti tudi gledalec, saj je postavljen v situacijo, ki je ne more nadzorovati, in tega se zaveda. Omeniti velja, da te značilnosti niso vezane izključno na dramatiko, ampak jih najdemo tudi v pripovednih žanrih (prim. Čeh 382), Szondi pa zagovarja tezo, da absolutni žanri zaradi odsotnosti pripovedovalca intenzivneje učinkujejo na sprejemnika (29–31). Pinter opisane učinke doseže tudi s pretiranim besedičenjem in z molkom, pri čemer povzroči paradoks, da z naraščanjem gostote besed sporočilnost besedila pada. Pri tem je zelo pogosta raba obeh skrajnih situacij – prazne gostobesednosti in pomenljivega molka.

Gledalec je uspešnejši pri dekodiranju Pinterjevega dialoga, če upošteva Esslinove ugotovitve, da se Pinterjeve dramske osebe ne sporazumevajo na racionalni, temveč na čustveni ravni. Intonacija in čustvena obarvanost besed sta pomembnejši od njihovega leksikalnega pomena, torej je dejanje, ki ga besede utelešajo, bolj bistveno od njihovega pomena. Esslin izpostavlja Pinterjevo rabo retoričnih sredstev, kot so tautologije, ponavljanja ter nepovezan in nesmiseln govor, in z njimi pojasnjuje »mentalne procese, ki se skrivajo za neustrezno izbranimi in nesmiselnimi besedami« (240). S temi spoznanji je povezana tudi prva od petih najvidnejših dialogskih potez, ki jih obravnava ta študija.

**Nekomunikacija.** Pogovor med Pinterjevimi osebami na prvi pogled deluje povsem vsakdanje, vendar se ob natančnejšem opazovanju izkaže, da je podobnost zgolj oblikovna, vsebinsko pa gre pravzaprav za antidiolog. Ta se pleče okoli konkretne teme in je navidezno vsebinsko zapolnjen, vendar je sporočilno zaprt in se z nenehnim vračanjem pogovora na začetek vrti v krogu. Richard Schechner ugotavlja, da ima tak dialog standardno angleško obliko, a konverzacija ne vodi nikamor (176). S to trditvijo želi izpostaviti formalno podobnost Pinterjevih dramskih dialogov z ustaljeno paradigmo vsakdanjih, značilno angleških konverzacijskih klišejev, značilnih predvsem za lahкотen klepet (angl. *small-talk*), v katerih veljajo zakonitosti, ki so sicer nenapisane oz. nepredpisane, vendar so v angleško tradicijo ali vsaj tipizirano predstavo o njej dokaj močno zakoreninjene. Po drugi strani pa Schechner opozarja tudi na to, da Pinter z upoštevanjem standardnih vzorcev izigrava primarno funkcijo dialoga, tj. prenos informacij, tako da udeleženci pogovora – s tem pa tudi gledalec – iz posameznih replik ne izvedo ničesar novega; vse informacije so bodisi

tavtološke, ponovljene ali pa ubesedujejo zgolj tisto, kar je očitno iz odrskega dogajanja. Britanski literarni kritik in teoretik Raymond Williams je Pinterjeve igre, v katerih je delež podobnih dialogov razmeroma visok, že leta 1968 poimenoval drame »nekomunikacije« (angl. *the drama of non-communication*) (340). Primer nekomunikacije ponazarja pogovor med Mickom in Astonom z začetka drugega dejanja drame *Hišnik* (angl. *The Caretaker*) o strehi, ki pušča, in o njenem popravilu:

MICK. ... <i>Silence.</i> <i>A drip sounds in the bucket. They all look up.</i> <i>Silence.</i> You still got that leak.	MICK. [...] <i>Tišina.</i> <i>Zasliši se kaplja, ki kane v vedro.</i> <i>Vsi pogledajo gor.</i> <i>Tišina.</i> Še vedno ti pušča.
ASTON. Yes. <i>Pause.</i> It's coming from the roof.	ASTON. Ja. <i>Premolk.</i> To je od strehe.
MICK. From the roof, eh?	MICK. Od strehe, a?
ASTON. Yes. <i>Pause.</i> I'll have to tar it over.	ASTON. Ja. <i>Premolk.</i> Moral bom premazat s smolo.
MICK. You're going to tar it over?	MICK. Premazat misliš s smolo?
ASTON. Yes.	ASTON. Ja.
MICK. What?	MICK. Kaj?
ASTON. The cracks. <i>Pause</i>	ASTON. Razpoke. <i>Premolk.</i>
MICK. You'll be tarring over the cracks on the roof.	MICK. azpoke na strehi misliš premazat s smolo.
ASTON. Yes. <i>Pause.</i> (Pinter, <i>The Caretaker</i> 46)	ASTON. Ja. <i>Premolk.</i> (Prev. T. O.)

Vsebinska izpraznjenost gornjega dialoga je pripeljana do skrajnosti. Edini nov podatek, torej neponovljen oz. tak, ki ga gledalec ne razbere iz odrskega dogajanja, vsebuje Astonova izjava: »I'll have to tar it over,« vendar je tudi sporočilna vrednost te replike izrazito nizka, saj jo v dani situaciji bralec lahko pričakuje (popravilo strehe, ki pušča, je smiselna in naravna reakcija lastnika hiše).

V študiji *Dialogue and Discourse* se s spremenjeno funkcijo Pinterjevega dialoga ukvarja tudi Dierdrie Burton, ki ga analizira na primeru njegove kratke igre *Zadnji* (ang. *Last to Go*) (20–22). Razčlemba diskurza naslanja na koncept skupnega védenja, ki si ga izposodi pri Labovu in ki raziskuje različno odzivanje sogovornikov na temo pogovora glede na to, ali je ta znana enemu, drugemu ali obema (prim. Labov 124). Pri Pinterju so take situacije pogoste, osnovni namen udeležbe govorca v pogovoru pa ni njegova sporočilna, temveč najpogosteje socialna funkcija dialoga, npr. vljud-

nostni diskurz, iskanje potrditve, želja po druženju, prikrivanje resničnih misli in hotenj, preusmerjanje pozornosti, nadvladovanje ali morda celo ustrahovanje sogovornika. Vse to je značilno tudi za resnične vsakdanje pogovorne situacije, kar pomeni, da je Pinter v tem pogledu realist, to pa je hkrati ena od pomembnih značilnosti, ki ga ločuje od ostalih predstavnikov gledališča absurda.

Podobnosti z vsakdanjim naravnim govorom ne opazimo le na ravni jezika, ampak tudi pri izbiri pogovorne tematike in v načinu njene obravnave. V vsakdanjem pogovoru se sogovorniki praviloma izogibajo »resnejšim« in osebnim temam, ki veljajo za tabu (npr. verska in politična vprašanja, finančni status sogovornika, starost ...), za neprimerno pa velja tudi izražanje ostrih lastnih prepričanj v zvezi z njimi. Vsebina je torej ponavadi lahkotnejše narave (vreme, hrana, obleka, cene ...) ter je pogosto podrejena klišejem in strategijam, v skladu s katerimi funkcionira tovrstna konverzacija. Pinterjevi dramski dialogi se prav tako vrtijo okrog navidez nepomembnih tem, ki so premišljeno izbrane ter prilagojene dramskim osebam in situaciji, hkrati pa so pomensko izpraznjene. Posledično lahko učinkujejo komično ali pa ustvarjajo občutek nelagodja, kar je pri Pinterju pogosteje prisotno.

Med nepisana pravila, po katerih se odvija angleški pogovor, sodi tudi prizadevanje za njegov neprekinjen potek. To je dolžnost vseh sogovornikov, še posebej gostiteljeva, seveda pod pogojem, da je taka delitev vlog med udeleženci pogovora smiselna. Vzdrževanje pogovora (angl. *keeping the conversation going*) ima v angleški kulturi mnogo večji pomen kot v slovenski. Kratki odgovori na sogovornikova vprašanja, kot npr. *da, ne, ne vem*, za vzdrževanje pogovora tako niso primerni, saj zvenijo odsekano in osorno, torej omikanim ljudem neprimerno. Astonovi odgovori v *Hišniku* so pogosto kratki, vendar jih ta včasih po premolku nadaljuje oz. dopolni, kar daje vtis, da se v njem prebudi nekakšen čut za uglajenost, ki ga vzpodbudi k vzdrževanju pogovora. V zgornjem odlomku sam kar dvakrat prekine premolki, ki sledi njegovi kratki pritrdilnici, toda obakrat z že znano informacijo, to pa samo še potrди sum, da replika nima sporočilnega namena. Pojav in intenzivnost tega notranjega glasu bi lahko pripisali tudi dejstvu, da se Aston od vseh treh prisotnih oseb v sobi čuti najbolj domačega, torej v vlogi gostitelja, zato take premolke še intenzivneje zazna. Prekinitev dialoga, ki deluje kot motnja v komunikaciji ali celo vrzel med udeleženci pogovora, je torej za Angleže mnogo bolj neprijetna in težje sprejemljiva kot za Slovence. Taka napetost je med osebami na odru nedvomno prisotna, seveda pa se njen vpliv širi tudi na gledalce v dvorani. Angleško občinstvo posledice take metode ustvarjanja napetosti gotovo intenzivno občuti.

Dialog nekomunikacije se lahko izraža tudi kot pogovor, ki ne sledi standardnemu načelu logične izmenjave replik med sogovornikoma, ampak temelji na načelu nelogičnih sklepov, tj. *non sequitur*. Z drugimi besedami: gre za dialog, v katerem se sogovornika ne poslušata, temveč govorita drug mimo drugega. Pri tem je spet očitno, da dialog nima komunikacijske funkcije, saj sogovornika pozornosti očitno ne namenjata poslušanju drug drugega, marveč takrat, ko eden govori, drugi raje razmišlja o svoji naslednji izjavi. Dialog, ki temelji na zavrnitvi oz. izmišljanju (angl. *refusal*), Quigley pripisuje Pinterjevemu ustvarjanju dramske napetosti, kakršna nastane zaradi nelagodja, ki ga občuti sogovornik, ker pogovor ne poteka v skladu z njegovimi pričakovanji. Ta občutek nelagodja se z dramskih oseb prenaša tudi na gledalca (51). V spodnjem odlomku iz *Hišnika*, v katerem Aston Daviesu ponuja par čevljev (situacija, ki se v drami večkrat ponovi), ta pa s pripovednimi fragmenti in vprašanji vmes nenehno zapolnjuje dialoški prostor, Pinter niza en *non sequitur* za drugim:

DAVIES. He's gone now. Went. He was the one who put me on to this monastery. Just the other side of Luton. He'd heard they give away shoes.

ASTON. You've got to have a good pair of shoes.

DAVIES. Shoes? It's life and death to me. I had to go all the way to Luton in these.

ASTON. What happened when you got there, then?  
*Pause.*

DAVIES. I used to know a bootmaker in Acton. He was a good mate to me.  
*Pause.*

You know what that bastard monk said to me?

*Pause.*

How many more Blacks you got around here then?

ASTON. What?

DAVIES. You got any more Blacks around here?

ASTON (*holding out the shoes*). See if these are any good.

DAVIES. You know what that bastard monk said to me? (*He looks over to the shoes.*) I think those'd be a bit small.

ASTON. Would they? (Pinter, *The Caretaker* 22)

DAVIES. Zdaj ga ni več. Odšel. On je bil tisti, ki me je napotil v ta samostan. Samo na drugi strani Lutona. Slišal je, da dajejo čevlje.

ASTON. Človek mora imet dobre čevlje.

DAVIES. Čevlje? Meni so življenjskega pomena. Celo pot do Lutona sem moral prehodit v tehle.

ASTON. Kaj pa se je potem zgodilo, ko si prišel tja?  
*Premolk.*

DAVIES. Poznal sem čevljarja v Actonu. Bil mi je dober kolega.  
*Premolk.*

Veš, kaj mi je rekel tisti lopovski menih?

*Premolk.*

Koliko črnuhov pa še imate tu okrog?

ASTON. Kaj?

DAVIES. Imate še kaj črnuhov tu okrog?

ASTON (*podržj čevlje*). Poglej, če so tile za kaj.

DAVIES. Veš, kaj mi je rekel tisti lopovski menih? (*Pogleda proti čevljem.*) Mislim, da bodo tistile malo premajhni.

ASTON. Bodo res? (Prev. T. O.)



Koncept zavrnitve pogosto predstavlja težavo v slovenskih prevodih Pinterjevih del (prim. npr. Hribar, *Sestavine sloga*; »Teoretski«; »Harold«, Onič, »Problematika«; »Ohranjanje«). Opazno je nagnjenje k »popravljanju« izvirnega sloga, pri čemer prevajalec v prevodnem besedilu – največkrat ne da bi se tega zavedal – v dialog nekomunikacije vnaša elemente smiselnega diskurza, ki sledi logiki vsebine in pretoka informacij, kar je tudi osnovna funkcija dialoga. Tako seveda izkrivlja potencial izvornika, s čimer ne posega le v jezikovno raven besedila, marveč tudi v karakterizacijo dramskih oseb, s tem pa šibi celotno dramsko zgradbo.

**Neznano.** Koncept neznanega pri Pinterju v dobršni meri izhaja iz dramske nekomunikacije, ki je sicer v dramah s tradicionalnim dialogom gledalcev osnovni vir informacij o ključnih elementih dramske zgradbe, npr. o značajih oseb, medsebojnih odnosih, ozadju zgodbe itd. Pomanjkanje nujno potrebnih informacij je bistvena pinterjevska komponenta, saj ustvarja podlago za doseganje nekaterih drugih potencialnih učinkov njegovega sloga, kot so zbujanje občutka nelagodja ali občutka prisotnosti grožnje neznanega izvora, možnost medsebojne manipulacije med osebami, ustvarjanje dramske napetosti zaradi zbujanja pričakovanj, ki se pozneje ne izpolnijo itd.

Nejasnost v Pinterjevih dramah je vseobsegajoča in že kot taka zbujajo občutke neugodja. Z njo so prežete osebe, njihova preteklost, pretekli dogodki, spomini, dogajalni prostor, skratka vse, o čemer tradicionalna drama na začetku ali med igro gledalcu ponudi dovolj informacij. Tako se npr. plačana morilca Ben in Gus v *Strežnem jašku* ves čas sprašujeta, kje sta, kdo in kdaj jima bo poslal navodila ter kdo je njuna tarča. Stanley iz *Zabave za rojstni dan* pripoveduje o hudobnežih, ki so mu uničili glasbeno kariero, a posamezne informacije, ki jih navaja, so si med sabo nasprotujoče, Meg straši, da bo nekdo prišel s kombijem in jo odpeljal, toda imen teh ljudi nikoli ne omenja. Gledalec dobi vtis, da jih Stanley niti sam ne pozna. Tudi Daviesa v *Hišniku* zanima mnogo več kot to, kar mu je Aston pripravljen povedati. Zato ga sprašuje o sosednjih sobah na hodniku, o »črnuhah«, ki naj bi živeli tam, kjer je videl težke zavese, vendar se Aston pogovoru vztrajno izmika in Daviesa pušča v negotovosti, prav tako se tudi Davies izmika Astonovim vprašanjem in ne odgovori, kdo ima njegove »papirje« v Sidcupu in kako to, da jih ima; celo svojega porekla ne razkrije:

ASTON. What did you say your name was?

DAVIES. Bernard Jenkins is my assumed one.

ASTON. No, your other one?

DAVIES. Davies. Mac Davies.

ASTON. Welsh, are you?

DAVIES. Eh?

ASTON. You Welsh?

*Pause.*

DAVIES. Well, I been around, you know ... what I mean ... I been about ...

ASTON. Where were you born then?

DAVIES. (*darkly*). What do you mean?

ASTON. Where were you born?

DAVIES. I was ... uh ... oh, it's a bit hard, like, to send your mind back ... see what I mean ... going back ... a good way ... lose a bit of track, like ... you know....  
(Pinter, *The Caretaker* 34)

ASTON. Kako si že rekel, da ti je ime?

DAVIES. Bernard Jenkins je moje privzeto ime.

ASTON. Ne, ono drugo?

DAVIES. Davies. Mac Davies.

ASTON. Valižan, kaj?

DAVIES. A?

ASTON. Si Valižan?

*Premolk.*

DAVIES. Hja, dosti sem okoli, veš ... hočem reči ... veliko sem naokrog ...

ASTON. Kje pa si rojen?

DAVIES. (*mračno*). Kako to misliš?

ASTON. Kje si rojen?

DAVIES. Jaz ... hm ... em, ni tako preprosto, no, da se spomniš nazaj ... razumeš, kaj mislim ... da greš nazaj .... kar daleč ... malo pozabiš, no ... saj veš ....  
(Prev. T. O.)

Kot vidimo, Davies na nobeno Astonovo vprašanje ne odgovori neposredno, torej tako, da gledalec ne bi imel občutka, da nerad razkriva četudi povsem osnovne osebne podatke ali da jih morda poskuša celo prikriti. Tudi v prvem odgovoru, ki sicer daje vtis brezpogojnega razkritja podatka, mu poskuša »podtakniti« svoje privzeto ime. Razen pravega imena, ki ga nazadnje le izda, Aston in gledalec ne izvesta ničesar več, saj jima tako Daviesov *non sequitur* v odgovor na vprašanje o poreklu kot njegovo zavlačevanje in ovinkarjenje pri vprašanju o rojstvu kljub pričakovanju ne ponudita zadovoljivega odgovora. Pretok informacij je skozi tak dialog oz. nedialog minimalen, in to pomeni, da se skozi dramo gledalčevo vedenje o ozadju dramskih oseb le minimalno ali skoraj nič ne povečuje.

Opisi dogajalnega prostora so praviloma skopi. Dogajanje je zaprto v prostor, gledalec pozna le njegovo notranjost, ne ve pa, kaj obstaja zunaj štirih sten. Ne poznamo ostalih sob, čeprav lahko slutimo ali pričakujemo, da obstajajo, nimamo oprijemljivih podatkov o hiši, v kateri se soba nahaja, le redko nam avtor ponudi pogled na zanemarjen vrt, v dialogu omenja konkretno mesto ali nam pove, da stoji hiša v obmorskem kraju ipd. Tudi scena praviloma razkriva zelo malo, večinoma le notranjost sob, ki je pogosto nakazana samo v grobih potezah. Če pri opisu scene avtor vendarle navaja podrobnosti, kot npr. v *Hišniku*, ki se začne s skoraj pol strani dolgim opisom predmetov v sobi, to ne prispeva h gledalčevi boljši predstavi o okolju, v katerem se dogajanje odvija, marveč podrobni opisi samo preusmerijo pozornost nase, s čimer še bolj zameglijo celotno po-

dobo kraja dogajanja. Pravzaprav so nam sobe neznane tako kot osebe, ki v njih bodisi prebivajo ali se tam znajdejo po kakem drugem, gledalcu mnogokrat neznanem naključju. Podobno analogijo med dogajalnim prostorom in književnimi osebami izpostavlja Dušan Pirjevec kot eno poglavitnih značilnosti Kafkovega sloga: »[S]vet se razkriva samo v tisti meri, kakor se neposredno prikazuje junaku samemu, in junak se razkriva v tisti meri, kakor se sam razkriva svetu.« (61)

Eden od načinov dramatikovega namernega vnašanja nejasnosti v dialog na jezikovnem nivoju je tudi raba za-oblik (angl. *pro-forms*) z nenavadno velikim razmikom med za-obliko in besedo, na katero se nanaša. Pogosto naveden primer take katafore je prizor iz *Zabave za rojstni dan*, v katerem Goldberg in McCann prvič prideta do Megine hiše. Na Goldbergovo vprašanje »Je to to?« (angl. »*Is this it?*«) McCann odvrne: »To je to.« (angl. »*This is it.*«) Šele po dvanajstih replikah Pinter delno razkrije, na kaj se nanaša *it*, ko McCann vpraša: »Kako veva, da je to prava hiša?« (angl. »*How do we know this is the right house?*«) (Pinter, *The Birthday* 57) Ekstremni primer te tehnike pa je raba *prazne katafore*, ki jo kot posebno kategorijo za-oblik in hkrati pogost pojav v Pinterjevem dramskem slogu definira Darja Hribar (*Sestavine sloga* 151). Kataforo imenuje prazno, kadar besede, na katero naj bi se nanašala, ni oz. ni neposredno omenjena.

Dramske napetosti, ki nastaja zaradi neznanega, pa ne občutijo samo dramske osebe, ampak tudi gledalec. Ustvarjanje nekakega vtisa kolektivne negotovosti je hkrati tudi osnova za eno od učinkovitih Pinterjevih dramskih tehnik, ki gledalca aktivno vključuje v fenomen dramske predstave. Pisici tradicionalnih besedil bralcu oz. gledalcu določeno vsebino razkrivajo, npr. zgodbo, kraj in čas dogajanja, ozadje oseb ipd. in ga s tem pritegnejo v interakcijo z besedilom, medtem ko Pinter doseže enak učinek tako, da odpira vprašanja, s tem nakazuje njihov obstoj in v gledalcih zbuja pričakovanja, ki jih nato zavestno ne izpolni. V intervjuju z Joan Bakewell to eksplicitno izrazi, nakaže pa tudi svoje splošno navdušenje nad skrivnostnostjo, nedoločenostjo ali delno prikritostjo, ki so tudi v resnici sestavni del našega življenja, a se tega pogosto ne zavedamo: »Zelo zanimivo mi je dejstvo, da je velik del preteklosti v resnici zamegljen – vsaj moje preteklosti.« (Bakewell 630)

Na pomembno vlogo koncepta neznanega v dramski konstrukciji Pinterjevih iger kaže tudi pogosto citirana, a zelo nazorna anekdota o pismu, ki ga je po eni od uprizoritev *Zabave za rojstni dan* dramatiku poslala gledalka. Njeno vprašanje nakazuje, da je igro zelo verjetno spremljala s precejšnje distance ter v prepričanju, da je svet Pinterjevih dram abstrakten in s tem zelo oddaljen od vsakdanje realnosti, kot je na primer v nekaterih drugih absurdističnih dramah. Pinter pa je v svojem odgovoru

to predpostavko ovrgel že z uporabo nekaterih elementov, značilnih za njegov način pisanja:

Spoštovani gospod Pinter,  
zelo bi vam bila hvaležna, če bi bili tako prijazni in mi razložili pomen svoje drame. Treh stvari ne razumem: 1. Kdo sta moška? 2. Od kod prihaja Stanley? 3. Ali naj bi bili vsi normalni? Strinjali se boste, da brez odgovorov na ta vprašanja ne morem popolnoma razumeti vaše igre.

Pinterjev odgovor se je glasil takole:

Spoštovana gospa,  
zelo bi vam bil hvaležen, če bi bili tako prijazni in mi razložili pomen svojega pisma. Treh stvari ne razumem: 1. Kdo ste vi? 2. Od kod prihajate? 3. Ali naj bi bili normalni? Strinjali se boste, da brez odgovorov na ta vprašanja ne morem popolnoma razumeti vašega pisma.

**Grožnja.** Grožnja, ki v Pinterjevih dramah preti dramskim osebam, je neopredeljiva. Njene žrtve ne vedo, od kod izvira, kje, kdaj in v kakšni obliki ali podobi se bo pojavila, ter s čim lahko sprožijo ali preprečijo njeno učinkovanje. Zato se ji niso sposobni zoperstaviti ali upreti. Prav ta nedoločenost, ki se organsko zliva s konceptom neznanega (o tem smo govorili v prejšnjem razdelku), pa je tudi glavni dejavnik njene moči. Kljub skrivnostnosti in neoprijemljivosti omenjen prežeči sovražnik ni abstrakten, ampak vedno nastopi v obliki konkretne pojavnosti, ki jo žrtev ob srečanju najpogosteje tudi prepozna.

Občutek utesnjenosti, ki zaradi neznanega grožnje preti dramskim osebam, je vsiljen tudi gledalcu, saj pomanjkanje poznavanja ozadja dramske zgodbe oboje postavlja v isti položaj. Gledalčeva edina prednost, ki pa se vedno znova izkaže za lažno, je v tem, da se zaveda svojega položaja zunaj dramskega dogajanja in tako med potekom igre pričakuje razplet situacije, ki ga avtor nakazuje s formalno podobnostjo klasični drami. Dramske situacije se praviloma ne razpletejo, pričakovanja ostanejo neizpolnjena, to pa pomeni, da je ta gledalčeva navidezna prednost pravzaprav samo še ena Pinterjeva tehnika prenosa tesnobnih občutij z dramskih oseb na gledalca. Podobne učinke opaža Zupan v proznih besedilih, in sicer pri analizi Poejevega sloga, kjer avtor občutek grozljivega (deloma pa tudi neznanega, kar obravnava prejšnji razdelek) dosega s pomočjo epistemske modalnosti (»Receptcija«; »Epistemic Modality« 22).

Vsebinska izpraznjenost dialoga lahko poleg občutka prisotnosti grožnje ustvari tudi komične situacije, vendar se le-te pri Pinterju najpogosteje ne pojavijo samostojno, temveč se udejanjijo skozi posebno obliko zlitja komičnega in grozljivega, kar je Irwing Wardle z asociiranjem na naslov

ene od dram Davida Camptona poimenoval komedija grožnje (angl. *comedy of menace*) (28). S tem je opredelil nov podžanr, kamor lahko poleg nekaterih Camptonovih uvrstimo tudi večino Pinterjevih zgodnjih iger (*Hišnik*, *Strežnji jašek*, *Zabava za rojstni dan* ...). Kombinacije obojega se zaveda tudi sam Pinter, ko pravi, da se »besede velikokrat samo zdijo smešne – saj se človek, ki jih izreka, v resnici bori za življenje« (Quigley 31), Knowles pa antitetičnemu zlitju pripisuje celo ključni pomen pri razumevanju *Hišnika*: »Kombinacija komičnega in resnega, smeha in tišine je za občinstvo pogosto vznemirljivo moteča, a le soočanje obojega nam lahko pomaga, da začnemo razumevati igro.« (147)

Pinter stopnjuje občutek notranje utesnjenosti dramskih oseb tudi s fizično zaprtostjo prostora, saj se njegove igre pravzaprav nikoli ne dogajajo na prostem. Osnovni prostorski element predstavlja soba, zaprt prostor, katerega meje – stene, okna in vrata – so pogosto tudi meje dramskim osebam in gledalcem znanega sveta. Zato se osebe, ki se znajdejo znotraj teh meja, počutijo varne pred zunanjim svetom, ki ga pogosto doživljajo kot sovražnega in tujega. Avtor se zaveda dramske učinkovitosti izbire majhnega in omejenega prizorišča ter ideje ene ali več oseb v nekem prostoru: »Dva človeka v sobi – veliko se ukvarjam s sliko dveh ljudi v sobi.« (Pinter, »Zapis govora« 3) Te osebe v sobo sicer niso zaprte ali na bivanje v njej fizično prisiljene, vendar so na nek poseben način vezane nanjo. V začetku jim predstavlja okvir za navidezno uresničitev njihovih sanj, vendar jih vztrajno vodi do tistih življenjskih prelomnic, ki zanje največkrat pomenijo padec. Varni oklep njihovega življenjskega prostora se s tem sesuje, spremljajo pa ga duševna strtost, razpad iluzij, otopelost in izmučenost. Rose v *Sobi* je skoraj obsedena z domačnostjo in toploto svoje sobe, v resnici pa si zatiska oči pred neznanim: »Zelo mrzlo je zunaj [...] Toda, soba je še topla. Vsekakor je boljše kot v kleti [...] To je dobra soba.« (Pinter, *The Room* 85–89) Soba ji predstavlja topel in varen življenjski prostor, dokler vanj skozi vrata, za katerimi se skriva neprijazen, predvsem pa neznan svet, ne vdre vse tisto, česar se najbolj boji. Tudi Astonova soba v *Hišniku* ima sprva funkcijo zavetja, čeprav je na prvi pogled nekaj povsem drugega, a mu kot taka očitno ustreza, na metaforični ravni njegove osebnosti pa priča o neurejenem življenju, ki predstavlja kontrapunkt njegovim prizadevanjem, da bi vzpostavil normalne odnose s svojim okoljem. Podobno lahko iz vprašanj, ki jih Meg v *Zabavi za rojstni dan* zastavlja Peteyju, sklepamo, da nima nobenega intelektualnega stika z zunanjim svetom: »Kaj pa piše [v časopisu]?« ali »Je lepo zunaj?« (Pinter, *The Birthday* 40)

Margaret Rose imenuje svet, pred katerim bežijo Pinterjeve osebe, »svet neutemeljene krutosti in sovraštva, ki ga predstavljata McCann in Goldberg« (*The Birthday* 18). Primerja ga s svetom v Kafkovih romanih

*Proces in Grad*, kjer je K. žrtev tujcev, ki vdrejo v njegov osebni svet, ga obtožijo nedoločene zločina in ga poskušajo onesposobiti. O grožnji iz preteklosti, ki nas lahko doseže vsak trenutek našega bivanja, piše tudi Hobson v *Sunday Timesu*. Pravi, da ji je nemogoče ubežati, saj »je v zraku. Nevidna je, toda v sobo stopi vsakokrat, ko se odprejo vrata.« (11) Pinterjeva izjava v intervjuju s Tynanom dokazuje, da se tudi sam tega dobro zaveda in tako še naprej oži svoj objektiv ob značajih, notranjih konfliktih in medsebojnih odnosih, s tem pa pušča okolico grozeče prazno: »[Ljudi] je strah tega, kar je zunaj sobe. Zunaj sobe je svet, ki preži nanje, ki je zastrašujoč [...] Vsi smo v tem, vsi v sobi, zunaj pa je svet [...], ki je popolnoma nerazložljiv in zastrašujoč, čuden in vznemirljiv.« (Tynan 18)

Glede na to, da je večina literarne in gledališke stroke sprejela Pinterjev koncept neznanega kot enega ključnih elementov njegovega sloga, saj pomembno prispeva k ustvarjanju komedije grožnje, preseneča odziv na slovensko uprizoritev *Hišnika* v Prešernovem gledališču v Kranju v sezoni 1990/91, ki je bil objavljen v *Gorenjskem glasu* in ki zanika obstoj neznanega oz. skrivnostnega: »Nemara bi kazalo poskrbeti le za bolj izoblikovan ritem predstave, opustiti temačen uvod in zastoje, ker napovedujejo neko skrivnostnost, ki je pravzaprav nikjer ni.« (Vurnik 7) Tak komentar lahko sicer kaže na nepoznavanje Pinterjevega sloga, kar je spričo velikega števila dostopnih virov o tej temi precej nenavadno, po drugi strani pa ga je mogoče razumeti tudi kot kritiko prevoda in/ali režije, kajti če skrivnostnosti v slovenski uprizoritvi ni, v številnih angleških in drugih uprizoritvah pa je to ena najbolj cenjenih značilnosti, potem je naravno sklepati, da je prišlo do kratkega stika na eni ali na obeh omenjenih točkah.

**Tišine.** Premolki in tišine so že razmeroma zgodaj postali Pinterjev razpoznavni znak, danes pa so skoraj pregovorna pinterjevski značilnost. Stopnjevanje dramskega učinka prekinitve dialoga z različno dolgimi (in tudi različno poimenovanimi) tišinami je razvil v učinkovito dramsko sredstvo, ki spada med temeljne in hkrati najbolj cenjene slogovne sestavine njegovega dialoga. O tem, kako natančen je pri njihovem oblikovanju, priča že nabor njihovih poimenovanj. Najpogostejši je premolk (angl. *pause*), poleg tega pa uporablja še kratki premolk (angl. *slight pause*), molk (angl. *silence*) in dolgi molk (angl. *long silence*). Slovenski prevajalci izraz *pause* prevajajo tudi kot *premor*, in sicer najpogosteje v odlomkih, kjer se ne prekinja jezikovna, ampak kinezična dejavnost. Razliko med premolkom, molkom in tremi pikami izpostavlja tudi Peter Hall (prim. Itzin in Trussler), režiser številnih Pinterjevih del, ki meni, da se dogajanje najbolj drastično in brezkompromisno prekine z molkom, ki traja,

dokler se situacija bistveno ne spremeni. Nekoliko milejši je premolki, ki ga povezuje z vsebinskimi preskoki, tri pike pa označuje kot »rahlo obotavljanje«.

Tišina ima v dramskem besedilu lahko različne vloge. Kot samostojen in že po naravi pomensko nedefiniran fenomen pušča odprte široke interpretativne možnosti. Med tistimi, ki jih navaja Jefferson, lahko izpostavimo spremembo na položaju moči, poživitev čutov ter molčečo popotitev med spomine (12). Tako v realnih situacijah, kot pri Pinterju, ki le-te z velikim občutkom posnema, tišina najpogosteje povzroči občutek nelagodja, ki se lahko še stopnjuje do notranjega nemira, panike ali celo fobije. Kot ugotavlja Laver, se v številnih kulturah v vsakdanji komunikaciji izrekajo vljudnostne fraze (razni pozdravi, vzkliki in vprašanja) prav zaradi neprijetnega občutka, ki bi ga povzročila tišina (227), Darja Hribar pa dodaja, da Laverjeve ugotovitve veljajo tudi za slovenski prostor (*Sestavine sloga* 114). Lilijana Burcar pa izpostavlja konkretni pomen tišine v poznejših izrazito političnih Pinterjevih dramah, ki že sovpadajo z njegovim javnim družbenim angažmajem. Konkretno se ti nemi in grozeči premori navezujejo na izpostavljanje imperialističnih politik zahodnoevropskih centrov (»New World Order«) in diskurzivnih metod vzpostavljanja »rasializiranih drugih« (»Disneyjeve priredbe« 26). Zaradi te neme, pa vendar grozeče dramske napetosti David Thomson Pinterja predvsem kot pisca filmskih scenarijev primerja z velikim (prav tako londonskim) filmskim režiserjem Alfredom Hitchcockom: »Primerjava s Hitchcockom je poučna [...] podobna sta si v svoji očaranosti nad zastraševanjem in nad vplivom, ki ga to lahko prinese s sabo – kako se človek lahko vsili drugemu.« (12)

Tišina pri Pinterju ne nastopi vselej samo med replikami, ampak tudi na začetku ali na koncu igre. Tako se *Klet* (angl. *The Basement*) začne z dolgim nemim prizorom v dežju, *V prah se povrneš* (angl. *Ashes to Ashes*) se zaključí z dolgo tišino, v kateri gledalec sestavlja fragmente grozljive Rebekine izpovedi, v kateri se utrinki zgodovine holokavsta nejasno mešajo z bolečo osebno izkušnjo. Tako *Hišnik* kot *Strežni jašek* (angl. *The Dumb Waiter*) pa se začneta in končata z daljšim nemim prizorom. Kot pravi Brown, Pinter s tem gledalce prisili, da gledajo in na ta način sprejemajo dražljaje, ki bi bili – izraženi z besedami – popolnoma nerazumljivi (138).

Med režiserji in kritiki so se našli tako zagovorniki kot tudi nasprotniki Pinterjevih tišin. Do neke mere je v zvezi s tem presenetil celo sam Pinter, ki je po skoraj petdesetih letih vnašanja različnih kategorij tišin v odrske napotke svojih dram v intervjuju z Olivio Cole za časopis *The Sunday Times* izjavil, da jih je verjetno preveč in da jih je po njegovem mnenju smiselno ignorirati, kjer so nepotrebne; celo sam da to redno počne na odru, če se

mu zdijo nenaravne. Cole navaja tudi zanimiv številčni podatek, da je v Pinterjevi *Prevari* (angl. *Betrayal*) zapisanih 140 premolkov, v *Hišniku* 149 in v *Vrnitvi* (angl. *Homecoming*) 224 (»Cut the Pauses«).

**Posnemanje naravnega govora.** Dialogi v Pinterjevih igrah posnemajo številne značilnosti vsakdanjega govora. Ob tem Burtonova opozarja, da se prozni dialog v literarnih delih velikokrat označuje kot realističen oziroma naturalističen in se kot tak popolnoma izenačuje s pogovornim jezikom, vendar to ni korektno, saj se literarne osebe pogosto ne izražajo na način, kot ga slišimo v naravnem govoru (12). Že zgodnje jezikoslovne študije razlikujejo med obema načinoma jezikovnega izražanja in to utemeljujejo z analizo konkretnih jezikovnih elementov. V nasprotju s proznim pogovorom je naravni pogovor (angl. *naturally occurring conversation*) poln napačnih zaključkov, jecljanja, omahovanj in ponavljanj (prim. Zuljan Kumar; Čerče; Trupej; Zupan, »Repetition«; Onič, »Translating«). **V tem smislu torej literarna kritika Pinterju pripisuje izrazito uporabo realističnega dialoga, torej naravnega govora, ki ga je mogoče slišati na ulici.** Taka jezikovna podoba je povsem skladna s širšo dramsko konstrukcijo, saj Pinter v podobnem smislu izbira tudi teme, značaje, prostor, dogodke itd. Na to značilnost se nanaša tudi komentar londonske uprizoritve *Hišnika* leta 1960, objavljen v gledališki reviji *Theatre World Annual*, da pri Pinterju najdemo sledi Becketta, vendar s pomembno razliko, da bi se *Hišnik* v Londonu lahko zgodil kadar koli. To je hkrati tudi ena bistvenih značilnosti, ki Pinterja označujejo za netipičnega predstavnika gledališča absurda.

Kljub temu da dialog daje vtis naključnosti in raztresenosti, je skrbno načrtovan s premišljeno rabo jezikovnih sredstev. Pogovorne oblike jezikovnega izraza, ki jih Pinter uporablja z vsemi nedoslednostmi vred, skrbno dramsko obdela in oblikuje tako, da dosegajo zelen dramski učinek, hkrati pa ohranjajo vtis naravnega govora. To potrjuje tudi sam avtor: »Rečem lahko, da sem pikolovsko pozoren na obliko stvari: od stavkov do celostne dramske zgradbe. To oblikovanje je, milo rečeno, ključnega pomena.« (Pinter, »Writing« xiii) Tehnike, o katerih Pinter govori povsem s praktičnega vidika, Burtonova analizira z jezikoslovnimi metodami, tako da opredeli in razloži slogovne prvine, ki literarnemu (predvsem dramskemu) dialogu dajejo vtis naravnega govora, ter pojasni, kako bralec oz. poslušalec intuitivno zazna kakovost besednega izraza, torej tiste posebne jezikoslovne mehanizme in pravila, ki uravnavajo »produkcijo, realizacijo in strukturo naturalističnih podatkov« (12).

Videz naključno tvorjenega dramskega besedila je morda prevaral tudi nekatere slovenske prevajalce Pinterjevih del, saj študije njihovih prevodov ugotavljajo precejšnje odstopanje od sloga izvirnikov v vseh slo-



govnih potezah, ki prispevajo k ustvarjanju vtisa naravnosti (prim. Onič, Hribar). Kot primer lahko navedemo Daviesovo »blebetanje« v *Hišniku*, ki je v obeh slovenskih prevodih (istega prevajalca) ponekod prevedeno zelo svobodno, pri tem pa se s prevodnimi premiki izgublja ponovne pojavitve, raba klišejev, nepravilna skladnja, nelogični sklepi, namerno prikrivanje informacij, izmikavanje odgovoru, nekoherentnost in drugo. Poleg prostega prevoda je bila v jezikovnem smislu dokaj svobodna tudi režija konkretne uprizoritve *Hišnika* v Prešernovem gledališču v Kranju; to je razvidno iz videoposnetka predstave (Pinter, *Hišnik*). Igralec, ki igra Daviesa, se pogosto ne drži besedilne predloge in Pinterjev skrbno načrtovan govor izvirnika izkrivlja s prikrojevanjem nabora jezikovnih sredstev oz. s stihijским vnašanjem nekaterih slogovnih elementov, ki jih Pinter v izvirniku sicer uporablja, vendar na svoj način. To se gotovo odraža tudi v kritiki uprizoritve, ki pravi, da bi režiser »sicer brez škode lahko nekoliko krajšal značilno, a utrujajoče ponavljanje posameznih fraz, vendar je izoblikoval izredno živo, dinamično, mizanscensko uprizoritev« (Javornik 10).

## Zaključek

Marsikdo, ki je imel čast osebno poznati velikega dramatika, pove, da Pinter ni bil prav nič pinterjevski. Tako se ga spominja tudi Macintyre, ki ga je sicer v živo videl samo enkrat: »Nisem še srečal nikogar, ki bi bil manj pinterjevski. V pogovoru ni bilo nobenih zlovesčih premolkov. Ni bilo dvoumnega in nejasnega dialoga. Vzdušje ne bi moglo biti manj grozeče.« (8) Ta citat potrjuje znano tezo, da je bil Pinter »poklicni« dramatik, ki je znal ločevati med »delom«, tj. literarnim ustvarjanjem, in »prostim časom«, v katerem se je med drugim rad prepustil lahkotnemu govorjenju o kriketu. Ne glede na to ostaja fragmentaren in s premori prepreden dialog Pinterjev zaščitni znak, tišina oz. neizrečeno pa modus, »v katerem znamo še predobro komunicirati« (Pinter, »Writing« xiii).

## LITERATURA

- Bakewell, Joan. »In an Empty Bandstand – Harold Pinter in Interview with Joan Bakewell«. *Listener*, I.XXXII (1969): 630–631.
- Billington, Michael. *Harold Pinter*. London: Faber and Faber, 2007.
- Brown, John Russel. »Gesture and Movement«. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Ur. Michael Scott. London: MacMillan, 1989. 133–140.
- Burcar, Lilijana. »The New World Order and the Unmasking of the Neo-Colonial Present«. *ELOPE* 9.1 (2012): 29–40.

- . »Disneyjeve priredbe literarnih besedil na presečišču družbenospolnega in neorasiističnega diskurza«. *Primerjalna književnost* 38.1 (2015): 19–45.
- Burton, Dierdre. *Dialogue and Discourse: a Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. London: Routledge & Kegan Paul, 1980.
- Cole, Olivia. »Cut the Pauses ... Says Pinter«. *The Sunday Times*. Splet. 11. 2. 2007. <[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts\\_and\\_entertainment/stage/theatre/article1364686.ece](http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/stage/theatre/article1364686.ece)>.
- Čerče, Danica. »(Ne)prevedljivost pogovornega jezika v delih Johna Steinbecka«. *Slavistična revija* 60.2 (2012): 185–98.
- Esslin, Martin. *Pinter the Playwright*. London, New York: Methuen, 1982.
- Hobson, Harold. »The Screw Turns Again«. *Sunday Times*, 25. 5. 1958: 11.
- Hribar, Darja. *Sestavine sloga Harolda Pinterja v slovenskih prevodih: doktorska disertacija*. Ljubljana: FF, 1999.
- . »Teoretski pogledi na prevajanje dramskih besedil«. *Vestnik* 36.1–2 (2002): 437–55.
- . »Harold Pinter in Slovene Translation«. *ELOPE* 1.1–2 (2004): 195–208.
- Itzin, Catherine in Simon Trussler. »Directing Pinter«. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Ur. Michael Scott. London: MacMillan, 1989: 44–61.
- Javornik, Marjan. »Pinterjeva inačica«. *Delo*, 16. 6. 1970: 5.
- Jefferson, Gail. »Side sequences«. *Studies in Social Interaction*. Ur. David Sudnow. New York: The Free Press, 1972. 294–339.
- Keber, Janez. *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. Splet. 21. 3. 2016.
- Knowles, Ronald. »The 'Point' of Laughter«. *Harold Pinter: The Birthday Party, The Caretaker & The Homecoming*. Ur. Michael Scott. London: MacMillan, 1989: 146–161.
- Labov, William. »The Study of Language in Its Social Context«. *Studium Generale* 23 (1970): 66–84.
- Laver, John. »Communicative Functions of Phatic Communion«. *The Organisation of Behaviour in Face-to-Face Interaction*. Ur. Adam Kendon, Richard M. Harris in Mary Ritchie Key. The Hague: Mouton, 1975. 215–238.
- Macintyre, Ben. »Last Word: How Pinteresque!«. *The Times*. 9. 1. 2009: 8.
- Onič, Tomaž. »Problematika prevajanja komičnega v dramskih besedilih, specifika iger Harolda Pinterja«. *Vestnik* 37.1–2 (2003): 391–405.
- . »Ohranjanje registra v dramskem prevodu«. *Vestnik* 39.1–2 (2005): 271–281.
- . »Translating Recurrences in Pinter's Plays«. *ELOPE* II.1–2 (2005): 293–299.
- Pinter, Harold. »Zapis govora: Hamburg 1970«. *Theatre Quarterly* I (1971): 3–4.
- . *The Caretaker*. V *Complete Works: Two*. New York: Grove, 1977. 14–87.
- . *Hišnik: delovni videoposnetek predstave*. Kranj: Prešernovo gledališče, 1990.
- . *The Birthday Party*. London, Boston: Faber & Faber, 1993.
- . »Writing for the Theatre«. Predgovor v Harold Pinter, *Plays 1*, London: Faber & Faber, 1996. vii–xiv.
- . *The Room*. V *Plays 1*. London: Faber & Faber, 1996. 83–110.
- Pirjevec, Dušan. Franz Kafka in evropski roman. Predgovor v Franz Kafka, *Grad*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986. 5–65.
- Rose, Margaret. 1993. »Introductory Essay«. Predgovor v Harold Pinter, *The Birthday Party*, London, Boston: Faber & Faber, 1993. 1–33.
- Quigley, Austin. E. *The Pinter Problem*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- Schechner, Richard. »Puzzling Pinter«. *The Tulane Drama Review* 11.2 (1966): 176–184.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Thomson, David. »The Idea Is to Intimidate. With Words. And Silences«. *The New York Times*, 15. 7. 2001: 11 in 23.

- Trupej, Janko. »Zaznamovanost slovenskega izrazoslovja za temnopolte«. *Slavistična revija* 62.4 (2014): 635–45.
- Tynan, Kenneth. »An Interview with Harold Pinter«. BBC, 28. 10. 1960.
- Vurnik, France. »Malo oddaljena prispodoba«. *Gorenjski glas*, 2. 10. 1990: 7.
- Wardle, Irving. »Comedy of Menace«. *Encore* 5 (1958): 28–33.
- Williams, Raymond. *Drama from Ibsen to Brecht*. London: The Hogarth Press, 1996.
- Zuljan Kumar, Danila. »Funkcije ponavljanj v govornem narečnem diskurzu«. *Slavistična revija* 55. 1–2 (2007): 315–326.
- Zupan, Simon. »Repetition and translation shifts«. *ELOPE* III.1–2 (2007): 257–268.
- — —. »Epistemic Modality in Translation: Poe’s “The Fall of the House of Usher”«. *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 41.1 (2016): 15–34.
- — —. »Recepcija slovenskih prevodov kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja v 19. in 20. stoletju«. *Primerjalna književnost* 38.1 (2015): 121–144.

## Stylistic Characteristics of ... [Pause] ... Pinter’s Dialogue

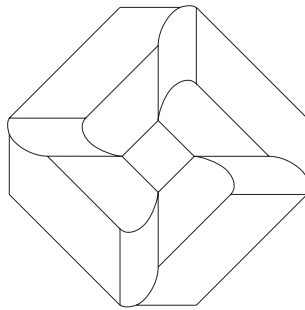
Key words: English drama / Pinter, Harold / theatre of the absurd / dramatic dialogue / literary style

The plays by Harold Pinter are characterized by distinctive style known as “Pinteresque” by both literary theory and general usage. It is characterized by certain elements common with the theatre of the absurd, such as blurred identities, unclear references regarding space and time, the presence of unknown threats, incoherent and meaningless dialogue; however, similarly to some other representatives of this tradition, Pinter adds a number of unique stylistic features. A prominent one among these is realism that leaves the viewer with an impression that the characters from the plays could be encountered in everyday life. This article focuses on the most prominent characteristics of Pinter’s dialogue.

Even though Pinteresque dramatic dialogue shows no considerable difference from the general image of everyday conversation, it does not comply with the traditional function of a dialogue, i.e., it does not convey information. The partners in a dialogue repeat the information given earlier, provide tautological or obvious arguments, do not listen to their conversation partner, talk past each other, evade the answer, etc. In this way, they give rise to the feelings of uneasiness and help create the uncomfortable atmosphere. Pinter keeps his characters as well as the viewers deliberately in ignorance, revealing just enough information to make them aware of the uncertainty. By withholding the essential information, Pinter achieves the intended effects like creating dramatic tension, building up false expectations, raising awareness of the existence of indeterminable threat etc. The

victims are unaware of the origins of this threat, as well as when and in what form it will appear, so they are unable to resist it. Pinter occasionally increases this tension with comic elements thus creating a new subgenre of drama, i.e., the comedy of menace. One of the most prominent features of Pinter's dialogue are also pauses and silences, which as an independent and semantically undefined phenomenon allow wide interpretive possibilities. The Pinter dialogue is inspired by the naturally occurring conversation and gives the impression of randomness; nevertheless, it is meticulously planned.

## **Pogovor / *Interview***





# Izmuzljivi čari pripovedi

## Alenka Koron, dobitnica Priznanja

### Antona Ocvirka 2016

V letošnjem letu je Slovensko društvo za primerjalno književnost prvič podelilo *Priznanje Antona Ocvirka* za najboljšo izvirno komparativistično monografijo zadnjih dveh let. Za priznanje je bilo predlaganih šest monografij, ki jih je ocenila petčlanska komisija (Darko Dolinar, Marijan Dovič, Krištof Jacek Kozak, Neva Šlibar in Gašper Troha). V ožji izbor sta se poleg nagrajene uvrstili še monografiji *Literatura med dekonstrukcijo in teorijo* Jerneja Habjana in *Constructivism and Kosovel* Janeza Vrečka, priznanje Antona Ocvirka pa je prejela Alenka Koron za *Sodobne teorije pripovedi*, objavljene leta 2014 pri Založbi ZRC (zbirka Studia litteraria).

Kot je v utemeljitvi zapisala komisija, monografija Alenke Koron predstavlja vrh avtoričinih dolgoletnih raziskav enega od osrednjih in najproduktivnejših področij literarne teorije. *Sodobne teorije pripovedi* so na Slovenskem prvi sintetični in široko vključujoč prikaz razvoja teorij pripovedi v zahodnem svetu od začetkov do sedanje t. i. postklasične naratologije, kakor tudi recepcije teh koncepcij na Slovenskem. Avtorica ob zgodovinski akribiji vseskozi skrbi za reflektiranost, izčiščenost in koherentnost pojmovnega sestava, namenjenega analizam pripovednih ravnin in udeležencev. Alenka Koron v žarišče pozornosti postavlja naratološke težnje v fazah, ki v novejšem času sledijo strukturalizmu in poststrukturalizmu. V zadnjem delu monografije avtorica pripovednoteoretske koncepte (npr. vsevedni pripovedovalec, družbeni spol) uporablja v svojih prodornih analizah (zvečine sodobnih) pripovednih besedil, pa tudi dramatike in zgodovinopisja. Delo si zasluži širše pozornosti širše, ne le strokovne javnosti, saj na Slovenskem pomeni mejnik v razvoju naratologije in – v zadnjih letih – enega ključnih izvirnih monografskih prispevkov k literarni teoriji.

Slovensko društvo za primerjalno književnost je 6. junija 2016 v Mali dvorani ZRC SAZU priredilo pogovorni večer z nagrajenko, ki ga je vodila Seta Knop. Tu objavljamo nekoliko prirejeno besedilo pogovora.

**Iz ene od tvojih razprav o Lojzetu Kovačiču je videti, da si že kot gimnazijka sodelovala pri srednješolskem glasilu in hodila na literarne prireditve – kako je zorela v tebi odločitev za študij »čiste« primerjalne književnosti?**

Odkar sem se naučila brati, sem rada veliko brala. Ker doma ni bilo dosti knjig, izhajam namreč iz bolj proletarske družine, eno generacijo nazaj pa so bili vsi še kmetje, me je mama prav kmalu vpisala v Pionirsko knjižnico, kamor sem začela redno zahajati in si nositi domov literaturo. Po zgledih prebranih knjig, spomnim se na primer ene Bevkove, ki je po izvoru sicer ljudska pravljica, Čarovnice Čirimbare, sem si delala še svoje knjižice iz zvezkov ali beležnic in vanje pisala kaj podobnega, kot sem prebrala, ter jih potem še ilustrirala. Potem sem šla verjetno skozi vse klasične razvojne faze bralk in bralcev in na koncu osnovne šole začela posegati tudi po branju za odrasle. Mladinske literature je bilo tedaj še neprimerno manj kot danes. V gimnaziji se je količina prebranega zmanjšala, ker je bilo manj prostega časa, ampak še vedno sem strastno brala in občasno tudi sama kaj napisala in objavila v gimnazijskem šolskem glasilu. Kar zadeva izbiro študija, pa se je od prvega letnika gimnazije naprej vedelo, da to ne bosta npr. kemija ali biologija, saj me predmeta nikakor nista pritegnila. S šolo sicer nisem imela kakšnih težav, vse je šlo precej gladko in uspešno, največ veselja sem imela z jeziki in drugimi predmeti iz humanistike in družboslovja, npr. sociologijo, geografijo, filozofijo in psihologijo. Še v tretjem letniku sem si delala nekakšne sezname tem in področij, ki me zanimajo, ampak potem sem se pa v četrtem letniku odločila za primerjalno književnost najbrž tudi malce pod vplivom sošolke Alje Smole, ki je merila na isti študij. Da sem si izbrala to smer kot samostojni študij, je mogoče malo »kriva« prav gimnazija, kjer se moraš ukvarjati s toliko stvarmi, ki te sploh ne zanimajo, da sem si študij zamislila pač zajemati z veliko žlico. Doma so me skušali od te ideje odvrniti in se navduševali za medicino, za ekonomijo in pravo ter take stvari, pa me prosili, naj vzamem še kakšen dodaten predmet na filozofski, ampak se nisem dala prepričati.

**Študirala si sredi sedemdesetih let in bila ena zadnjih generacij, ki je poslušala tudi profesorja Pirjevca. Kakšni so tvoji spomini na ta leta?**

Bilo je seveda zanimivo. Pri njem smo v prvem letniku poslušali *Uvod v literarno vedo*, za nižje letnike in potem še skupna predavanja iz *Teorije romana*, ki so bila ciklična in za vse letnike. Za *Uvod* nas je bila po navadi polna štirica. Ampak ravno tisto leto se je na teh predavanjih, ki jih je očitno



pripravljaj sproti, zelo lovil in name niso naredila posebnega vtisa, razen da mi je šla nekoliko na živce idolatrija, ki so jo okrog karizmatičnega profesorja zganjali nekateri študentje, dokler ni že bolj na koncu enkrat predaval Taina in v dveh urah naredil sijajen vtis, saj je res zelo briljantno pokazal, kako je njegova *Filozofija umetnosti* utemeljena še na heglovski dialektiki. Pri *Teoriji romana* pa smo imeli predavanja v nabito polni veliki predavalnici in tam so se zbirali tudi študenti iz višjih letnikov, ki sem jih gledala še s strahospoštovanjem, pa tudi študenti z drugih oddelkov in celo drugih fakultet. Tudi na teh predavanjih – pozneje so bila objavljena pod naslovom, ki se mi zdi zelo upravičen (*Metafizika in teorija romana*, 1992) – se je Pirjevec, kolikor se spomnim, precej lovil, predaval pa vse živo bolj ali manj na svoj razpravljaljoči filozofski način, med drugim Platona in predvsem Aristotela, veliko truda posvetil njegovim štirim smotrom, nato pa v zadnjih urah nekako zaokrožil svoja prizadevanja s Cervantesovim *Don Kihotom*. V drugem letniku Pirjevca nismo več poslušali, ker je bil vse leto gostujoči profesor nekje v Nemčiji in se je, najbrž že bolan, na koncu drugega letnika prišel od nas samo še poslovit. Ker je bila posledica njegove odsotnosti ta, da smo imeli potem naenkrat napovedana predavanja samo še pri profesorju Kosu, se mi je pa zazdelo, da bo to le premalo in sem v drugem letniku zaprosila za vpis dodatnega predmeta, in sicer filozofije. Oba predmeta sem potem redno študirala do svoje A diplome na primerjalni književnosti, ko mi je na filozofiji do B diplome preostal samo še izpit pri Vojanu Rusu. Tega pa nisem šla opravljat in zato študija filozofije do danes nisem zaključila.

**Leta 1978 si spisala B diplomu iz literarne teorije *Notranji monolog*, leta 1980 pa končala študij z A diplomu *Vprašanje avantgarde*. Iz teh naslovov je razvidno, da si bila že v času študija bolj nagnjena k literarnoteoretskim raziskavam kot pa zgodovinskim ali primerjalnim raziskavam. Se morda motim?**

To ni smelo biti čisto tako, ker je bila prva diplomatska naloga na samostojnem študiju resda iz literarne teorije, druga pa je morala biti komparativistična oziroma bolj zgodovinska. Moja A diploma je imela naslov *Vprašanje avantgarde v slovenski literaturi* in v njej sem na podlagi predavanj, ki jih je imel profesor Kos v mojem zadnjem letniku, aplicirala pojem avantgarde na sorodne slovenske pojave in sicer v obdobju med obema vojnama in potem v šestdesetih letih dvajsetega stoletja. Danes je to že močno obdelana tema, takrat pa je bila še sveža. Profesorju Kosu je bila naloga všeč, mogoče zato, ker sem v njej kar drzno postavila nekaj tez, ki so bile morda blizu njegovemu razmišljanju.

**Po diplomi si bila nekaj let učiteljica slovenščine (takrat slovenisti očitno še niso imeli monopola nad tem) in bibliotekarka v Novi Gorici, od leta 1986 do 1992 pa si bila zaposlena kot asistentka na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo. Kakšne so tvoje izkušnje s pedagoškim delom, tako na univerzi kot na gimnaziji, kjer si pozneje poučevala?**

S pedagoškim delom sem se s prekinitvami res ukvarjala do zdaj trikrat in izkušnje so karseda različne. Prvič je bilo takoj po študiju in sem bila še zelo mlada, saj sem redno doštudirala. Eno polletje sem bila zaposlena kot učiteljica slovenščine v velikem srednješolskem centru in sem učila avtomehanike. To je bila naporna izkušnja, moja prva resna služba; zelo sem se lovila, imela probleme z disciplino, kot večina začetnikov, pa seveda z didaktiko itd. Nekaj let zatem sem bila asistentka na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo in se mi je pedagogija še vedno zdela težaven poklic. Sploh zato, ker sem vzporedno še podiplomsko študirala in potem na podlagi preštudirane, o čemer sem sama pogosto imela še veliko nerazčiščenih vprašanj in dvomov, imela seminar za dodiplomske študente. Zraven bi morala pa še znanstveno objavljati, za kar se mi je zdelo, da mi manjka strnjene časa. Povezovanje vsega tega mi je bilo izjemno naporno. Ampak zadovoljstvo je bilo pa vseeno tudi prisotno, če so nastale dobre seminarske naloge. Še danes se spomnim marsikatero. Tretja izkušnja pa je bila že bolj navdušujoča, ko sem potem nekaj let učila na gimnazijah. To se je dalo zato, ker je tedaj slučajno ravno primanjkovalo učiteljev slovenščine; ker nisem imela ustrezne izobrazbe, pa so me vsakič zaposlili kot prekerko, samo po eno leto za določen čas. Dodobra sem lahko izkusila zoprno negotovost, ki je zdaj skoraj vsesplošno razširjena. Po kakem letu ali dveh, ko sem se priučila delu in snovi, sem začela v pedagoškem delu res uživati, zdelo se mi je kot nekakšen ples, kjer samo vlečeš nitke, da dobiš iz razreda ustrezne reakcije. Takrat sem prvič začutila, da to delo res lahko dobro opravljam in pri njem uživam in da mogoče vendarle sem za ta poklic, čeprav sem na podlagi prejšnjih izkušenj nekako dvomila.

**Glede na to, da je v nekaterih starejših indeksih zaslediti Seminar iz naratologije pri Alenki Koron, je videti, da si naratologijo (ki je bila, če se ne motim, že takrat tema tvoje doktorske disertacije, ki si jo potem zagovarjala leta 2010 pod naslovom *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih* in kronala s sedaj nagrajeno knjigo *Sodobne teorije pripovedi*), uspešno prenašala v pedagoško prakso. Takrat je bila to razmeroma nova**

## **disciplina in si opravljala tako rekoč pionirsko delo na tem področju?**

Oh ne, o kakšnem pionirstvu ni govora, s predklasično teorijo pripovedi so se pri nas ukvarjali že mnogi predavatelji pred mano, npr. Matjaž Kmecl, Janko Kos, ki sicer nikdar ni posegel na strukturalistično področje, in drugi; v navezavi na slovensko književnost je teorijo pripovedi npr. razvijal Marjan Dolgan, ki je poznal tudi semiotične dosežke. O slovenskih prispevkih k teoriji pripovedi sicer obširno govorim v enem od poglavij v svoji knjigi. Sorazmerno novi pa so bili tedaj zlasti poststrukturalistični dosežki na tem področju; ti so bili kritični do strukturalizma in tudi o njih sem poskušala širiti vednost v uvodnih predavanjih k svojim seminarjem iz slovenskega in tujega pripovedništva.

**Tematika naratologije oz. teorije pripovedi (o kompleksnosti samih terminov razpravljajš v knjigi) se kot rdeča nit vleče skozi vse tvoje delo (poleg omenjenih del si napisala o njej nepregledno število člankov, sodelovala na številnih konferencah itd.) in je središče tvojega literarnoteoretskega zanimanja. Prav tako si pisala o strukturalizmu, na katerega se je pravzaprav navezovala klasična naratologija v ožjem smislu. Kaj te je tako pritegnilo pri tem pristopu k (ne samo) literarnim delom?**

Ko sem se vpisala na primerjalno književnost, je bil strukturalizem pri nas moderen, pa tudi ruski formalizem so pogosto omenjali, v literarni vedi pa je bila visoko cenjena interpretacija literarnega besedila, tako da se mi je verjetno, če rekonstruiram za nazaj, zdelo prepričljivo, kar sta formalizem in strukturalizem imela racionalnega povedati o analizi pripovedništva, predvsem romana, ki je bil tedaj moj najljubši literarni žanr. Na podiplomskem študiju, ko sem začela resneje študirati razne naratološke knjige in članke ter se srečala tudi s pri nas manj znanimi francoskimi avtorji, so se mi zdele kar pravšnje besede Gérarda Genetta, da analitične metode, ki jih je sam predlagal za analizo Proustovih pripovedi, preučujejo to, kar je *connaissable au cœur du mystère* (spoznavno v srcu ali v jedru skrivnosti). Sicer pa o strukturalizmu vendarle nisem toliko razpravljala, kot misliš. Eno razpravo sem napisala zvezi s Pirjevcem in v njej ugotavljala, da se je v svojem mišljenju pravzaprav nagibal bolj v poststrukturalizem kot strukturalizem, potem pa pred nedavnim še eno in v njej pregledala vpliv in glavne dosežke formalizma in strukturalizma v slovenski literarni vedi v drugi polovici dvajsetega stoletja. Toda ta zadnja razprava niti ni izšla v slovenščini, ampak le v poljščini in angleščini.

Če vzamemo pod drobnogled že sam pojem »pripovedi«, hitro vidimo njegovo večplastnost in izmuzljivost, saj sega od posebne epske oblike do načina reprezentacije ali celo splošne pripovedne strukture, nevezane na besedno podlago, in je lahko celo sinonim za pripovedništvo samo. Ko sem prevajala knjigo angleškega literarnega zgodovinarja in kritika Johna Sutherlanda, sicer strokovnjaka za viktorijansko književnost in popularno kulturo, posveča ta eno od svojih poglavij dvojici zgodba/pripoved in podaja preprosto vodilo ločevanja: zgodba usmerja pozornost na to, kaj je povedano, pripoved pa na to, kako je povedano – na postopek pripovedovanja, ne pa vsebino. Kot pa je razvidno iz Lyotardovega postmodernega »konca velikih zgodb«, ki bi moral biti pravzaprav konec velikih »pripovedi«, je pri nas raba teh pojmov še zelo nedorečena. Kako bi sama opredelila ta izraza?

Res je beseda pripoved večpomenska in prav to povzroča številne probleme. Največji je morda v tem, da je treba terminologijo sistemsko reševati (beri konstruirati). Jaz bi termin vsekakor rezervirala za splošno pripovedno strukturo, ki ni nujno le verbalna ali besedna, kot ti praviš, ampak ima lahko tudi kakšno drugo medijsko uresničitev. V dvojici, ki je strukturalistične provenience in ki jo predlaga Sutherland, v bistvu pa je varianta dvojice *forma* (kako je nekaj pripovedovano) in *vsebina* (kaj je pripovedovano), bi pripoved zato raje nadomestila s pripovednim *tekstom* ali (pripovednim) *diskurzom*, tega slednjega pa opredelila kot pripovedno izjavo, ki potrebuje izjavljalca oziroma pripovedovalca. Preostane še *zgodba*, ki jo je mogoče najsplošnejše določiti kot to, o čemer diskurz poroča, kar reprezentira oziroma kar pomeni.

**In naprej: kako bi v ta prostor umestila še pojme, ob katerih se navadni smrtnik ponavadi zbega, kot so denimo fabula, siže, diskurz?**

Za diskurz sem že povedala, najlaže si ga je predstavljati kot tisto, s čimer imamo ob branju, poslušanju ali gledanju neposredno opravka. Par *fabula* in *siže* pa je starejši kot dvojica diskurz oziroma tekst in zgodba. Prvi so ta binom uporabili že ruski formalisti in kadar termina sama uporabljam, ju v sozvočju s Tomaševskim omejujem na takole rabo: fabula daje gradivo in vsebuje logične, vzročne in časovne povezave med motivi pripovedi; ta je, kot sem jo že prej opredelila, celota pripovednega teksta (diskurza) in zgodbe, siže pa se nanaša na konkretno ureditev in umetniško razporeditev motivov. Potem ko so osnovne distinkcije razjasnjene, lahko razmišljamo še o primerljivosti vseh štirih, kar pa mi osebno ni preveč simpatično,

ker se pomeša sledljivost pojmov in pozabi na izvor. Ampak če seveda upoštevam navadnega smrtnika, je treba reči, da je fabula približno sopomenska zgodbi, siže pa diskurzu. Kot rečeno, pa se mi zdi bolj smiselno v strukturalističnem kontekstu govoriti o diskurzu in zgodbi, v formalističnem pa o fabuli in sižeju.

**Naratologija je doživela v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja silovit razvoj, z nastopom poststrukturalizma je skorajda »umrla«, kot doslej že avtor, knjiga itd., potem pa doživela pravo renesanso in se zelo razvejala ter segla tudi na področja kulturnih študij. Kako plodni se ti zdijo njeni nastavki danes?**

To vprašanje me spravlja malce v zadrego; glede na to, da se že toliko časa ukvarjam z naratologijo, je ne morem kar razglasiti za nepomembno, a tudi samohvala o vrhunskem pomenu v literarni vedi bi ne bila ravno na mestu. Časi, ko je bila tako rekoč paradna disciplina v osrčju strukturalizma kot vse prežemajoče literarnovedne paradigme, so pač minili. Kljub temu je mogoče reči, da sodobni naratološki pristopi, ki jih je po Janu Christophu Meisterju mogoče strniti v tri trenutno najbolj propulzivne, in sicer so to kontekstualistična naratologija, ki umešča pojave v pripovedih v različne družbene kontekste, kognitivna naratologija, ta predvsem preučuje vprašanja posameznikovega čustvenega in miselnega procesiranja pripovedi, upoštevajoč pri tem tudi vsakdanje neliterarne in ustne pripovedi, ter čezžanrska in medmedijska naratologija, ki izhaja iz široko pojmovane pripovedi, torej upošteva tudi pripovedno npr. v liriki in dramatiki in v neverbalnih medijih, uspešno stopajo v korak z aktualnimi premiki v naši stroki in jo vodijo stran od (zgolj) tekstualistične paradigme, a pri tem vzdržujejo kontinuiteto z njo. Poleg tega je naratologija v tem času postala sestavni del dodiplomskega oziroma domagistrskega kurikulumna na področju literarnih ved in se na tej ravni poučuje tako rekoč po vsem svetu. V prilagojeni predklasični različici je prodrla v srednješolske kurikule književnosti tudi pri nas, tako da njen pomen nikakor ni zanemarljiv. Skratka, danes se v tako imenovanem postklasičnem obdobju naratologija razvija v toliko različnih smeri in ima tako raznolike aplikacije, da je vsem skoraj nemogoče slediti. Meni se vsekakor še vedno zdi smiselno ukvarjati z njo.

**Če se spet vrnem k Sutherlandu, ta naratologijo malce zafrkljivo (pač v maniri angleškega humorja) imenuje »hokuspokus višje vrste« in se norčuje iz njenega besednjaka; tako naj bi naratolog pri sintagmi »pred nekaj meseci v romanu« razložil, »ali so analepse homodie-**

**getične ali heterodiegetične, skladno s statusom zgodbe, na katero vpliva analeptični izbor ...« Je kaj resnice v tem pretiravanju in je to povezano s scientističnimi sanjami naratologije, ki je hotela biti v nasprotju s siceršno literarno vedo bolj »trda« znanost (za čemer od kdaj pa kdaj boleha humanistika)?**

Terminološko se zdi naratologija najbrž res prava goščava, sploh zunanjim opazovalcem, ampak negodovanje nad njenim scientizmom, ki ga izpričuje Sutherland, nikakor ni brezpredmetno. Do Genetta, na katerega leti Sutherlandova kritika, so bili zaradi njegove radikalnosti kritični tudi mnogi naratologi, saj je popolnoma preuredil obstoječo terminologijo in skoval številne bolj ali manj posrečene neologizme večinoma iz grških osnov. Toda v mednarodni akademski skupnosti so se ti z leti vendarle nekako prijeli, tako da npr. na mednarodnih znanstvenih srečanjih, kjer je govor o analizi literarnih ali neliterarnih besedil, niti v strokovnih revijah, kadar se ukvarjajo s temi vprašanji, ni mogoče shajati brez poznavanja vsaj osnovnih Genettovih inovacij.

**V svoji knjigi si raziskovala tudi »pripovednoteoretske zasnove«, kot temu praviš, znotraj slovenske literarne vede in prišla do zaključka, da so bile pri nas v senci bolj literarnozgodovinsko – včasih pretežno empirično-historično, včasih pa duhovnozgodovinsko – intoniranih obravnav literature, pri čemer poudarjaš tudi navezavo slovenske literarne vede na nemške teoretike pripovedi in na zamik pri sprejemu francoskega strukturalizma. Kako je s poznavanjem in razvijanjem naratologije znotraj slovenske literarne vede danes?**

Ker nisem vključena v univerzitetni učni proces in tudi ne poznam univerzitetnih kurikulumov, bi težko presodila, kolikšno pozornost se na posameznih fakultetah danes posveča tem temam, za naš inštitut pa lahko rečem, da sem edina, ki se ukvarjam s to problematiko. A vsaj za ljubljansko filozofsko fakulteto po objavljenih člankih nekoliko mlajših od mene sklepam, da je na primer Alojzija Zupan Sosič zelo dejavna na tem področju, Darja Pavlič z mariborske filozofske fakultete inovativno vključuje naratološke kategorije v obravnave poezije, s filmsko naratologijo se ukvarja Barbara Zorman. O dosežkih generacije literarnih znanstvenikov, ki so nastopili svojo raziskovalno pot v osemdesetih in devetdesetih letih in so občasno še vedno dejavni tudi na področju teorij pripovedi, pa več pišem v knjigi.

**In če se ozremo na slovensko literarno vedo s širšega zornega kota: se ti zdi, da bi lahko danes – ko je na mesto nemškega in francoskega stopil predvsem anglofoni kulturni prostor – govorili o kakršni koli prevladujoči metodološki usmeritvi ali pa gre bolj za polifonijo različnih pristopov? Kakšne poudarke razpoznaš v njej?**

Če tvoj danes razumem kot obdobje zadnjih desetih ali dvajsetih let, ko se tudi literarna veda pospešeno globalizira, bi že rekla, da gre za pluralizem različnih metodoloških pristopov. Težko rečem, kateri so pri nas bolj dominantni od drugih. A če se zdi, da se literarna veda v svetu vse bolj osredotoča na vprašanja recepcije, procesiranja besedila in družbenega konteksta ter se pri tem oddaljuje od fokusiranosti na tekst, kar je bila značilnost prejšnje paradigme, lahko v slovenski literarni vedi zaznamo določen tradicionalizem. Preokupacija z (literarnim) besedilom ostaja še vedno značilnost naše stroke, saj se ta poleg tega tudi vztrajno otepa bližine in nevarnih razmerij s kulturnimi študiji. Kako se do tega stanja vrednostno opredeljujemo, pa je že drugo vprašanje.

**Videti je, kot da v okviru tvojih naratoloških raziskav posebno mesto zavzema problem avtobiografije oz. avtobiografskega pisanja – skupaj z Andrejem Lebnom si denimo leta 2011 uredila zbornik *Avtobiografski diskurz: teorija in praksa avtobiografije v literarni vedi, humanistiki in družboslovju*, ter napisala na to temo veliko razprav (denimo »Avtobiografija, fikcija in roman: o možnostih žanra 'roman kot avtobiografija'«), marsikdaj tudi v povezavi z avtorjem, o katerem si največ pisala: Lojzetom Kovačičem. Te je Kovačič napeljal k avtobiografiji ali avtobiografija h Kovačiču? Ali nič od tega?**

K avtobiografiji me je res pripeljal Lojze Kovačič, saj sem se navdušila nad njim že ob *Prišlekib*, ki so izšli leta 1984 in 1985 in bili velik uspeh. Potem sem prebrala vse njegove prejšnje tekste in ko je leta 1990 izšel *Kristalni čas*, je bilo v njem že toliko znakov avtobiografije, ki v stroki še niso bili tematizirani, da sem se odločila, da bom na simpoziju o romanu v Jeruzalemu v ljutomersko-ormoških gorinah, organiziranem ob prvi podelitvi nagrade kresnik leta 1991, spregovorila prav o tej temi. In tako se je začelo.

**Avtobiografija je pozno stopila iz sence polliterarnega, malce manj-vrednega žanra in postala šele v drugi polovici prejšnjega stoletja polnovreden predmet literarne vede. Kako je v tem žanru z razmerjem med »fikcijo, fakti in resnico«, kot se glasi naslov ene od tvojih razprav? Koliko je tudi resnica sama le družbeni konstrukt, tako kot**

## **je – sicer na drug način – konstrukt tudi bolj ali manj avtentičen in verodostojen glas avtobiografskega pripovedovalca?**

Res sem tudi jaz med tistimi, ki menijo, da je resnica metafizičen pojem, zaradi česar raje rečem, da imamo v avtobiografskem diskurzu pravzaprav opravka z resničnostjo avtobiografije in ta resničnost je dejansko predvsem družbeno in historično konstruirana. Toda meja med fakti in fikcijo, za katero mislim, da vseeno obstaja, je zelo »porozna« in še posebej v sodobnem avtobiografskem diskurzu neprestano preizkušana, tako kot tudi sicer v literaturi. Izpogajana je vsakokrat znova v intersubjektivnem procesu recepcije, ker je pač ta vedno individualen, umeščen v konkreten in spremenljiv socialno-zgodovinski kontekst. Tudi kadar fikcijski signali usmerjajo v estetsko branje, še vedno nimamo nikakršnih zagotovil, da sprejemnik ne bo referenčno sidral diskurza v biografijo avtorja. In obratno, če na primer v avtobiografskem tekstu prevladuje referenčnost in besedilo zraven tega učinkuje osebno iskreno ter avtentično, zaradi česar bi ga konvencionalno šteli za avtobiografskega, je še vedno odvisno od individualnih dispozicij bralke ali bralca, če bo končno res dojeto kot tako.

**Drugo področje, ki se ga da izluščiti iz tvojega dela in je prav tako povezano z naratologijo, je literarno zgodovinopisje oziroma širše rečeno: presečišče literature in zgodovine prek vprašanja pripovedi. Gre tudi tu, podobno kot pri avtobiografiji, za problematično razmerje med »fikcijo« in »fakcijo« ali faktografskostjo, katerega preprosta binarnost je z izsledki poststrukturalizma postavljena na laž? S čim te je pritegnilo historiografsko pisanje?**

Kontaminiranost faktov s fikcijo in fikcije s fakti, na katero sta pokazala postmodernizem in dekonstrukcionizem, je nekatere teoretike zapeljala v doktrino panfiktionalizma, ki je zaradi saussurovske pojmovane zgolj diferencialne utemeljenosti znaka razglasila vse (pripovedne) tekste, med katere sodijo tudi zgodovinopisni in literarnozgodovinopisni, za fikcijske. Za metafikcijsko pisanje je bila ta doktrina do neke mere gotovo produktivna, saj je na široko odprla vrata literarni igri in spodbudila nastanek mnogih hibridnih oblik. Toda v historiografiji so se izenačevanju dejstev z izmišljijo upravičeno uprli. Nekaj tehtnih argumentov za žanrsko raznorodnost historiografskega in fikcijskega pisanja je preskrbela prav naratologija. Pa sva spet pri ukvarjanju s (historiografsko) pripovedjo. Spodbuda zanj je v tem konkretnem primeru prišla bolj od zunaj, povod pa je bila konferenca o današnjem stanju literarnega zgodovinopisja, ki jo



je organiziral naš inštitut nekaj let za tem, ko sem začela delati na njem. In ker sem si želela na tej konferenci sodelovati, sem se njenim osrednjim vprašanjem skušala približati pač z vidika problematike, ki sem jo do neke mere poznala.

**Če se pomakneva od teorije k praksi: v letih 1993 do 1995 si veliko pisala literarne kritike za *Razglede* (ocene romanov), ves čas pa pišeš tudi strokovne kritike o literarnovednih delih za *Primerjalno književnost*. Kaj pomeni zate literarna kritika kot zvrst? Kako vidiš njen položaj danes, ko vsi jamramo, da tako rekoč izginja iz literarnega prostora?**

Saj ne vem, če res izginja, mogoče se malo bolj seli na internet ali kaj. Kritike vedno berem zelo skrbno, saj so danes zame predvsem informacija o literarnem delu, na podlagi katere se včasih odločim, ali bi knjigo tudi sama brala, mogoče celo kupila (zase ali za knjižnico). Seveda sem se literarno kritiko z leti, kar jo spremljam, naučila brati tudi kot zasebno meditacijo avtorice ali avtorja o nečem prebranem in kot nihaj v njenem ali njegovem poznavalskem okusu, ki odraža tudi generacijske menjave okusov, teženj itd. Ko sem pa sama pisala kritike, sem si prizadevala pisati predvsem o delih, ki sem jih imela rada in so me navduševala, torej afirmativne kritike. Če prav pomislim, še vedno menim, da naj bi literarna kritika ne bila normativna, ampak rajši bolj deskriptivna in da naj bi, prosto po Gramsciju, predvsem odpirala perspektive in podpirala nove težnje v literaturi itd.

**Prav tako si v dobri maniri komparativistov na Slovenskem (spomnimo se le Ocvirka, Pirjevca in Kosa ter njihovih študij k zbirki »100 romanov«) ves čas pisala tudi spremne besede k romanom, in to k samim »velikim« avtorjem (npr. Italo Svevo, Kazuo Ishiguro, Doris Lessing, Graham Swift, Maxine Hong Kingston, Antonia Byatt). Kakšen izziv je zate pisanje spremnih besed, v katerem moraš iz »trde« teorije sestopiti na bralcu bolj prijazna tla?**

Ja, to je zame prijazen izziv, moram priznati, da pri pisanju spremnih besedil ob dobrih tekstih in dobrih avtorjih zelo uživam, čeprav se seveda tudi mučim, ko si želim iznajti obravnavanemu literarnemu tekstu ustrezno formo. Res je škoda in krivično, da so danes spremne besede tako skromno točkovane, da si jih v znanstvenem obratu lahko bolj redko privoščim pisati, saj mi priprava nanje vzame kar nekaj časa, ki bi ga sicer posvečala člankom.

**V zvezi z ženskimi pisateljicami je najti pri tebi tudi feministične tone, razvidne npr. iz naslova spremne besede k A. Byatt: »Kaj hočejo ženske ali pripoved o vročih šestdesetih letih«. Si se kdaj pobliže ukvarjala tudi s feministično literarno vedo oz. s študijami spolov? (Opazila sem denimo tvoj članek »Razvoj naratologije družbenih spolov: spolnoidentitetno ozaveščeni romani v novejši slovenski literaturi« iz leta 2008, kjer govoriš o Suzani Tratnik, Moroviču in Mozetiču.)**

V sedemdesetih in osemdesetih letih me feminizem ni prav pritegnil, zdel se mi je predvsem osredotočen na boj za tiste pravice in svoboščine žensk, ki sem jih sama jemala nekako za samoumevne. Moram namreč reči, da nisem imela ne vem kako travmatičnih izkušenj z emancipacijo ali samouveljavljanjem, imela sem okrog sebe očeta, s katerim sem se dobro razumela, pa brata, pa vrsto prijateljev in ne nazadnje sodelavcev, nato tudi moža in sina, same predstavnike moškega spola torej, za katere sem menila, da me sprejemajo in podpirajo. V devetdesetih letih prejšnjega stoletja je sledil razcvet ženskih študijev, ki me tudi še niso ne vem kako prepričali, sploh ne na področju literarnih ved, zdelo se mi je, da se vse preveč ukvarjajo s tematologijo in podobnim. Vseeno pa ne morem reči, da bi bila do njih ravnodušna, prej bi rekla, da sem naklonjena od daleč opazovala, kaj se dogaja. Šele razvoj *gender studies*, študijev spolov, me je potem prevzel in prepričal, da gre pa tu za vprašanja in teme, ki me resnično zadevajo in jim je vredno posvetiti pozornost. »Posledice«, ki se kažejo tudi v mojem vse večjem zanimanju za vprašanje spolne identitete, si pa omenila.

**Zelo pogosto naletimo nate tudi kot na soavtorico vsakoletne izdaje *Eseja na maturi* (poleg o nepogrešljivem Kovačiču si denimo pisala tudi o Huxleyu in Hiengu), ki je namenjena gimnazijcem. Se pisanje teh esejev, ki je namenjeno bodočim maturantom, razlikuje od spremnih besed za »navadne« bralce?**

Zdaj sem se s pisanjem za maturo nehala ukvarjati, čeprav bo prav letos moj prispevek za esej na maturi 2017 spet izšel, ampak kot ponatis. Pisanje za maturante se definitivno razlikuje od spremnih besed. Ko sem prvič pisala zanje, je bila »na sporedu« ravno Kovačičeva *Resničnost* in meni se je zdelo, da sem napisala kar spodoben tekst, če sem že grdo zamujala z njim, ampak najbrž je bil bolj ena spremna beseda. Dobila sem namreč zelo neposredno povratno informacijo kar od neke mame ali mogoče babice maturantke ali maturanta, ki je – neznano kje – dobila mojo domačo telefonsko številko in me poklicala domov ter se razburjala, kako sem

lahko napisala kaj tako kompliciranega za uboge maturante, da to pa res ni podobno ničemur, kaj pa da mislim itd. Pozneje sem se, tudi že z daljšo prakso poučevanja na gimnaziji, dijakom skušala bolj približati v duhu priporočila, ki ga je izrazil eden od založnikov, da naj pri pisanju zanje uporabim največ en odvisnik. Kot pijanec plota se tega res nisem držala, *grosso modo* pa vendarle.

**Med tvojimi »aplikativnimi« deli so tudi gesla za leksikon Literatura in biografska gesla za Slovensko enciklopedijo. Po navadi se tega dela vsi otepajo, kot vem iz svoje leksikografske prakse; kako si se ti spoprijela z njim?**

V bistvu sem rada pisala leksikonske članke, čeprav je pri njih vložen trud absolutno nesorazmeren s tem, kar je potem končni izdelek. Pravzaprav jih moram še vedno pisati za *Biografski leksikon*, ki izhaja pri ZRC SAZU. Pri tem poslu je tako, da moraš prebrati npr. številna dela kakega avtorja, o katerem še ni bilo kaj dosti napisanega, ali pa tisto, kar že obstaja, ni dovolj sintetično in zato kaj prida uporabno, potem pa o tem napisati zgolj in samo vnaprej določeno, po navadi karseda skopo število vrstic. V bistvu mi je to bil in je še vedno – izziv, čeprav prinaša tudi ta dejavnost za nas, ki moramo vedno gledati na nesrečno število točk, bolj skromen izkupiček.

**Ne nazadnje je treba poudariti, da je v središču tvojega zanimanja ves čas tudi slovenska književnost. Največ si seveda pisala o Lojzetu Kovačiču (tako o različnih vidikih njegovega pisateljskega opusa kot o posameznih romanih, denimo o *Dečku in smrti*, *Prišlekih*, *Resničnosti* itd.), zlasti v navezavi na avtobiografsko tematiko, poleg tega pa tudi o Andreju Hiengu, Vitomilu Zupanu, Milanu Puglju, Jušu Kozaku in novejših avtorjih. Med drugim si sodelovala tudi v zborniku *Prostori slovenske književnosti* ter naratologijo kot svoje osrednje področje v praksi cepila tudi na raziskave slovenskih literarnih del. Če ostaneva pri Kovačiču kot tvojem glavnem avtorju: kaj te je pri njem tako pritegnilo? In pa: je videti na obzorju tudi kakšnega sodobnega avtorja, ki bi se te tako močno dotaknil?**

O tem, zakaj prav Kovačič, sem tudi sama že premišljevala. Preprosto povedano se mi zdi, da me je pritegnilo nekaj, kar nasploh cenim v pripovedništvu, namreč če ob branju začutim avtoričino ali avtorjevo neustavljivo eksistencialno nujno in potrebo povedati to, kar je mogoče zelo boleče in travmatično, neko temno jedro, pa čeprav je to, kar je najbolj travmatično, lahko tudi v nasprotju s splošno sprejetimi načeli in konvencijami časa, ki

ga živimo. Pogosto gre pri tem za nekaj, kar tudi meni pomaga razumeti samo sebe in moj čas ali pa pretekle dni. Dober stil in kompozicija pa virtuoznost jezika so seveda pomembni, toda sami na sebi po mojem še ne naredijo res dobre literature. Sicer pa vidim, da nisem edina, ki ceni Kovačiča, vsaj če sodimi po podelitvi nagrade srebrni kresnik za *Kristalni čas*. Zdi se, kot da bi že obstajal nekakšen medgeneracijski konsenz o tem, da je pa to res močna literatura. In če smo že pri tej nagradi, zanjo je bil poleg Jančarja, ki ga tudi pozorno spremljam, nominiran še Goran Vojnović; prav on se mi zdi z zadnjim romanom *Figa* tudi zelo prepričljiv. Če bo imel dobre in stroge urednike in bo tudi sam intenzivno delal na svojem ustvarjanju ter skrbno pilil tekste, bi lahko postal res vsestransko prepričljiv in dober avtor. Seveda pa ne smem pozabiti številnih pisateljic, ki jih rada berem, saj postajajo v zadnjem času vse boljše in prepričljivejše in zato tudi zanje mislim, da marsikaj obetajo.

**Glede na to, da je videti, da tudi sicer redno spremljaš slovensko književnost – kakšna se ti zdi danes njena »kondicija«, kot temu pravijo? Zdiš se mi prava oseba za sodelovanje v kakšni žiriji za kresnika – so te že kdaj povabili k temu?**

Joj, bojim se, da mi uspe prebrati le majhen del nove slovenske produkcije, kajti sproti prebiram samo dve literarni reviji, *Literaturo* in *Sodobnost*. Še najbolj tekoče spremljam prozno pripovedništvo, ki mu gre zadnje čase dobro; posebej z veseljem spremljam razvoj ženskih avtoric LGBT skupnosti, saj se mi zdijo prav markantne. Želela bi si le, da bi od odlične svetovne literature, ki prihaja k nam s prevodi, tudi tiste in tisti, ki pišejo bolj avtobiografsko, sprejeli kakšne bolj kompleksne strukturne in kompozicijske vzorce in jih suvereno adaptirali za svoje pisanje, saj prav na tem področju pogrešam več inovativnosti. V žirijo za kresnika pa me doslej še niso povabili.

**Za konec še: od leta 2000 delaš na ZRC SAZU kot raziskovalka in vodiš inštitutsko knjižnico, dejavna si v komparativističnem društvu, sodeluješ na simpozijih in objavljaš, zdaj si svojo okroglo obletnico začinila še z Ocvirkom ... So ostale kakšne tvoje želje neizpolnjene? Večkrat te npr. vidim v gledališču, nekaj malega si o njem tudi pisala (npr. o Petru Božiču in Dušanu Jovanoviću, pa o naratologiji drame). Se tukaj skriva področje, do katerega čutiš veliko erosa in o katerem bi rada več pisala? Ali pa boš morda na »zrela leta« začela prevajati kakšna huda teoretska dela s področja naratologije, ki jo imaš zdaj v malem prstu?**

Tole z malim prstom precej pretiravaš, se bojim. Sicer pa se mi zdi, da zahteva gledališče nadvse intenziven angažma, včasih so rekli, da terjata človeka, tako da se verjetno ne bom povsem preusmerila. Pač pa me dejansko zanima dramatika, ki je sicer ni mogoče kar ločiti od gledališča; mogoče se bom z njo res še kdaj podrobneje ukvarjala. Glede prevajanja pa se bojim, da zanj pri današnjem vrednotenju dela v znanosti pa tudi pri mojem tempu objavljanja, ki bi mu težko rekla mnogopisje, najbrž ne bo časa. Za prevajanje se poleg tega zdim sama sebi nekam preveč dlakocep-ska. Pač pa bi rada naredila še kakšno knjigo in tu, vidiš, so še stvari, ki bi jih rada postorila.

Pogovarjala se je Seta Knop

UDK 82.091

Vladimir Martinovski: *Ekphrasis* in intersemiotična transpozicija: književnost, likovne umetnosti, kultura

Članek primerjalno analizira intersemiotično transpozicijo dveh pesmi iz anglosaksonske pesniške tradicije (pesmi »Pokrajina z Ikarjevim padcem« Williama Carlosa Williamsa, »Musée des Beaux Arts« Wystana Hughga Audena) in treh pesmi, ki so del sodobne makedonske poezije (»Obisk muzeja« Blažeta Koneskega, »Vojaki Šijana« Petreta M. Andreevskega in »Sv. Trifon, Nerezi« Vlade Uroševića). Postopek ekfrazе (opisa vizualnih umetniških del) preučuje z dveh zornih kotov: najprej kot neke vrste prevod oziroma prenos podobe v tekst, potem pa kot obliko medkulturnega sporazumevanja, ki poteka skozi akt komentiranja slike.

UDK 792.02

Tomaž Toporišič: A Few Comments on the History of (Mis)Understanding between (Post-)Semiotic Performance Theory and Practice

This article uses several examples of dramatic and performing practices and their possible theorizations to discuss the transformation of semiotic approaches to these two closely connected fields, from the 1960s performative shift to the present. It explores which representation and theorization strategies have proved fruitful.

UDK 821.162.1.09-1:81'22

Božena Tokarz: Poetic Representations of Uncertainty

This article presents forms and strategies of representing uncertainty in contemporary Polish poetry, which over the past century has used various strategies, ranging from the alternative structuring of signs, the portrayal of mechanisms of the current psychosphere, and a system of activities to expressing uncertainty in antithetic, interrogative, and situational structures.

UDK 82.0-1

821.133.1.09-1Michaux H.

Varja Balžalorsky Antić: How Does the Poem Signify: Benveniste, Meschonnic, Michaux

The theoretical part of this article briefly outlines the shifts in the conceptualization of signifiante in poetic language, as they rudimentary appear in the work of Émile Benveniste and acquire the form of a firm theoretical platform in Henri Meschonnic's poetics of discourse. The second part features a case study of the poem "La Ralentie" (Woman in Slow Motion) by Henri Michaux in order to demonstrate how the concepts discussed function in the practical study of poetry.

UDK 82.0

UDK 821.162.1.09Tokarczuk O.

Jelka Kernev Štrajn: Against the »Natural« Order of the World

From the perspective of the late philosophy of Gilles Deleuz and Félix Guattari, and especially from the perspective of their notions: sign, representation, becoming, animal, encounter, coincidence, and many others, this article focuses on the modern Polish novel *Prowadź swój plug przez kości umarłych* (Drive Your Plough over the Bones of the Dead). It examines the thematization of non-anthropocentric orientation, clearly visible in the novel, and the fact that William Blake's compositive art is the main intertextual element of the novel. In this regard, it explores the surprising common points and literary thematization of the intersections between Blake's world and artistic views and the philosophical thinking of Deleuze and Guattari.

UDK 821.135.1.09"19"

Alex Goldiš: Ideologija semioze v romunski prozi pod komunizmom

Članek razpravlja o protipostavitvi poetike mimesis, usmerjene k neverbalnim dogodkom, in poetike semioze, povezane s produkcijo znakov v kontekstu cenzuriranja literature. Primer romunskega pripovedništva v osemdesetih letih dvajsetega stoletja je reprezentativen za »tekstualni odpor«, ki je značilen za vzhodnoevropski postmodernizem.

UDK 81'22:82.02

Aleš Vaupotič: Semiotics and Realism

The contribution scrutinizes the different conceptions of the semiotic process in general and the sign process in literature. Two semiotic traditions are considered: the structuralist one founded by Ferdinand de Saussure and pragmatist semiotics, which was developed by Charles S. Peirce.

UDK 111.852:316.7

Iztok Osojnik: The Iconoclastic Anonymity of Freedom-from-Art: Unconsciousness and Mystery

This article is a polemical analysis of the current state of the world and at the same time a manifesto. It considers the difference between the artistic creativity of the "everyday anonymous individual" that is artistically active, guided by the "event," and not by the neoliberal market ideology and the struggle for symbolic and material profit on the one hand, and its opposite: institutionalized art as a "capitalistic fetish." The article leans on the philosophy of Martin Heidegger to introduce a new syntagm: "the Iconoclastic Anonymity of Freedom-from-Art".

UDK 821.111.09-1Coleridge S. T.

Charles Sabatos: Tragedija in upor v drami *Antigona in drugi* Petra Karvaša

Članek analizira dramo *Antigona in drugi* (1962) slovaškega dramatika Petra Karvaša. Priredbo Antigone iz socialističnega obdobja analizira s pomočjo nekaterih najvplivnejših teoretičnih interpretacij klasičnega besedila (Hegel, Kierkegaard, Lacan).

UDK 821.111.09-1Coleridge S. T.

Shang Biwu: Pripoved kot retorika: sodbe, potek in narativnost v *Pesmi starega mornarja* Samuela Taylorja Coleridgea

Članek raziskuje narativnost *Pesmi starega mornarja* Samuela Taylorja Coleridgea v nanašanju na dve dinamični ravnini, kakor ju konceptualizira James Phelan: besedilno in bralno. V omenjeni pesnitvi besedilna dinamika izhaja iz nestabilnih razmerij med mornarjem in njegovim položajem, kar sčasoma izzove večplastne odzive različnih agensov naracije, in sicer mornarja, svata in občinstva; gre za interpretativne, etične in estetske sodbe. Besedilna dinamika v povezavi z interakcijo med narativnimi sodbami ni le kompatibilna s progresivno močjo pesnitve, temveč okrepi njeno narativnost in jo tako približa pripovedi.

UDK

Mojca Krevel: Being in Time: Ozeki's *A Tale for the Time Being* and the Postmodern Paradigm

Analysing the concepts of subject and reality in Ruth Ozeki's *A Tale for the Time Being* from the perspective of the governing principles of postmodern societies and cultures, the article charts the effects of current social and historical conditions, as well as the change of the dominant medium on novel and literature in general.

UDK 821.111.02-Pinter H.

Tomaz Onič: Stylistic Characteristics of ... [Pause] ... Pinter's Dialogue

Halting dialogue is considered one of the main elements of Harold Pinter's style of writing that has become known as "Pinteresque." This paper examines the most salient features of Pinter's dramatic dialogue, illustrates it with the excerpts from his plays, and comments on the problems of its translatability into Slovenian.



## NAVODILA ZA AVTORJE

*Primerjalna književnost* objavlja izvirne razprave s področij primerjalne književnosti, literarne teorije, metodologije literarne vede, literarne estetike in drugih strok, ki obravnavajo literaturo in njene kontekste. Zaželeni so tudi meddisciplinarni pristopi. Revija objavlja prispevke v slovenščini ali angleščini, izjemoma tudi v drugih jezikih. Vsi članki so recenzirani.

Prispevke pošiljajte na naslov: [marijan.dovic@zrc-sazu.si](mailto:marijan.dovic@zrc-sazu.si).

Razprave, urejene v programu Word, naj **ne presegajo 50.000 znakov** (vključno s presledki, sinopsisom, ključnimi besedami, z opombami, bibliografijo in daljšim povzetkom). Besedilo naj bo v pisavi Times New Roman, 12 pik, enojni razmik. Drugi prispevki – poročila, recenzije ipd. – lahko obsegajo največ 20.000 znakov (vključno s presledki).

Naslovu razprave naj sledijo **ime in priimek, institucija, naslov, država in e-naslov** avtorja oziroma avtorice.

Razprave imajo **sinopsis** (do 300 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v *kurzivni* tik pred besedilom razprave. Sinopsis in ključne besede so v slovenskem in angleškem jeziku. Razpravi sledi **daljši povzetek** (do 2000 znakov) v angleškem jeziku (preveden naj bo tudi naslov razprave).

**Glavni tekst** je obojestransko poravnan; lahko je razčlenjen na poglavja s podnaslovi (brez številčenja). Med odstavkoma ni prazne vrstice, prva beseda v novem odstavku pa je umaknjena v desno za 0,5 cm (razen na začetkih poglavij, za citati in za ilustracijami).

**Sprotne opombe** so oštevilčene tekoče (arabske številke so levostično za besedo ali ločilom). Količina in obseg posameznih opomb naj bosta smiselno omejena. Bibliografskih referenc ne navajamo v opombah, temveč v kazalkah v sobesedilu neposredno za citatom oziroma povzetkom bibliografske enote.

**Kazalka**, ki sledi citatu ali povzetku, v okroglih oklepajih prinaša avtorjev priimek in številko citirane ali povzete strani: (Juvan 42). Kadar avtorja citata navedemo že v sobesedilu, v oklepaju na koncu citata zapišemo samo številko citirane ali povzete strani (42). Če v članku navajamo več enot istega avtorja, vsako enoto po citatu oziroma povzetku v kazalki označimo s skrajšanim naslovom: (Juvan, *Literary* 42).

**Citati** v besedilu so označeni z dvojnimi narekovaji (» in «), citati v citatih pa z enojnimi (' in '); izpusti iz citatov in prilagoditve so označeni z oglatimi oklepaji. Daljši citati (štiri vrstice ali več) so izloženi v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (namesto 12), nad in pod njim pa je prazna vrstica. Vir citata je označen v oklepaju na koncu citata.

**Ilustracije** (slike, zemljevidi, tabele) so priložene v ločenih datotekah z minimalno resolucijo 300 dpi. Objavljene so v črno-beli tehniki. Položaj ilustracije naj bo označen v glavnem tekstu (Slika 1: [Podnapis 1]). Avtorji morajo urediti tudi avtorske pravice, če je to potrebno.

V **bibliografiji** na koncu članka so podatki izpisani po standardih MLA:

– članki v periodičnih publikacijah:

Kos, Janko. »Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca«. *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– monografije:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– zborniki:

Leerssen, Joep, in Ann Rigney, ur. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke in New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– poglavja 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.

– članek v spletni reviji:

Terian, Andrei. »National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947«. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Splet. 21. 5. 2015.

– knjiga v podatkovni bazi:

García Landa, José Angel, in John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Splet. 15. 2. 2016.

– drugi spletni viri (URL dodati v primeru zahtevnejše identifikacije):

McGann, Jerome. »The Rationale of HyperText«. Splet. 24. 9. 2015. <<http://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

## GUIDELINES FOR AUTHORS

*Primerjalna književnost* (Comparative Literature) publishes original articles in comparative literature, literary theory, literary methodology, literary aesthetics, and other fields devoted to literature and its contexts. Multidisciplinary approaches are also welcome. The journal publishes articles in either Slovenian or (American) English, occasionally also in other languages. All published papers are peer-reviewed.

Articles should be submitted via e-mail: [marijan.dovic@zrc-sazu.si](mailto:marijan.dovic@zrc-sazu.si).

Articles should be written in Word for Windows, Times New Roman 12, single-spaced, and **not longer than 50,000 characters** (including spaces, abstract, keywords, summary, and bibliography).

The full title of the paper is followed by author's **name, institution, address, country, and email address**.

Articles have an **abstract** (up to 300 characters, in *italics*) and **keywords** (5–8), both set directly before the main text. The **summary** (up to 2,000 characters) is set after the main text.

The **main text** has justified alignment (straight right and left margin) and can be divided into chapters with unnumbered subheadings. There are no blank lines between paragraphs. Each paragraph begins with the first-line indent of 0.5 cm (except at the beginning of a chapter, after a block quotation, or after a figure).

**Footnotes** are numbered (Arabic numerals follow a word or a punctuation directly, without spacing). They should be used to a limited extent. Footnotes do not contain bibliographical references, because all bibliographical references are given in the text directly after a citation or a mention of a given bibliographical unit.

Each **bibliographical reference** is composed of round brackets containing the author's surname and the number of the quoted or mentioned page: (Juvan 42). If the author is already mentioned in the accompanying text, the bracketed reference contains only the page number (42). If the article refers to more than one text by a given author, each respective reference includes a shortened version of the quoted or mentioned text: (Juvan, *Literary* 42).

**Quotations** within the text are in double quotation marks (“and”); quotations within quotations are in single quotation marks (‘ and ’). Omissions are marked with square-bracketed ellipses ([...]), and adaptations are in square brackets ([ and ]). Block quotations (four lines or longer) have a right indent of 0.5 cm, are set in Times New Roman 10 (not 12), and are preceded and followed by a blank line.

**Illustrations** (images, maps, tables etc.) should be provided in separate files at minimal resolution of 300 dpi. They are published in black and white. The preferred positioning of illustrations is marked in the main text (Figure 1: [Caption 1]).

**The bibliography** at the end of the article follows the MLA styleguide:

– Journal articles:

Kos, Janko. “Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca.” *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 1–20.

– Books:

Juvan, Marko. *Literary Studies in Reconstruction. An Introduction to Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.

– Edited volumes:

Leerssen, Joep, and Ann Rigney, eds. *Commemorating Writers in Nineteenth-Century Europe*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2014.

– Chapters in edited volumes:

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.

– Articles in e-journals:

Terian, Andrei. “National Literature, World Literatures, and Universality in Romanian Cultural Criticism 1867–1947.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 15.5 (2013). Web. 21 May 2015.

– Books in databases:

García Landa, José Angel, and John Pier. *Theorizing Narrativity*. Berlin: De Gruyter, 2008. *eBook Collection (EBSCOhost)*. Web. 15 Feb. 2016.

– Other digital sources (if necessary, add URL to avoid ambiguity):

McGann, Jerome. “The Rationale of HyperText.” Web. 24 Sept. 2015. <<http://jeferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189  
*Comparative Literature, Ljubljana*

PKn (Ljubljana) 39.2 (2016)

**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)**

**Glavni in odgovorni urednik** *Editor:* Marijan Dovič

**Tehnični urednik** *Technical Editor:* Andraž Jež

**Uredniški odbor** *Editorial Board:*

Darko Dolinar, Marko Juvan, Lado Kralj, Vanesa Matajč, Darja Pavlič  
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

Stavek in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprla *This issue is supported by*

Agencija za raziskovalno dejavnost RS

Oddano v tisk 11. avgusta 2016 *Sent to print 11 August 2016.*