

Primerjalna književnost

PKn (Ljubljana) 40.3 (2017)

RAZPRAVE / ARTICLES

Tomo Virk: **Paul de Man in etična literarna veda**Matic Kocijančič: **Eshaton v plamenih: izgubljeni raj gospodarja Jerneja**Mateja Curk: **Engel des Vergessens: pisanje o koroških Slovencih v nemškem jeziku**Igor Žunkovič: **Literatura kot evolucijska prilagoditev**Lenart Škof: **Schellingova Clara: skice za ontologijo ljubezni**Sandor Hites: **How to Be an Alien: George Mikes's Anthropology of Emigration**Vesna Vukičević Jankovič: **Mirko Kovač's Narrative Alloy (*Biography of Malvina Trifković*)**Anna Zelenková: **Poskus oblikovnega eksperimenta v dramski ustvarjalnosti Franka Wollmana: prispevek k strukturalni teoriji drame**

KRITIKI / REVIEWS

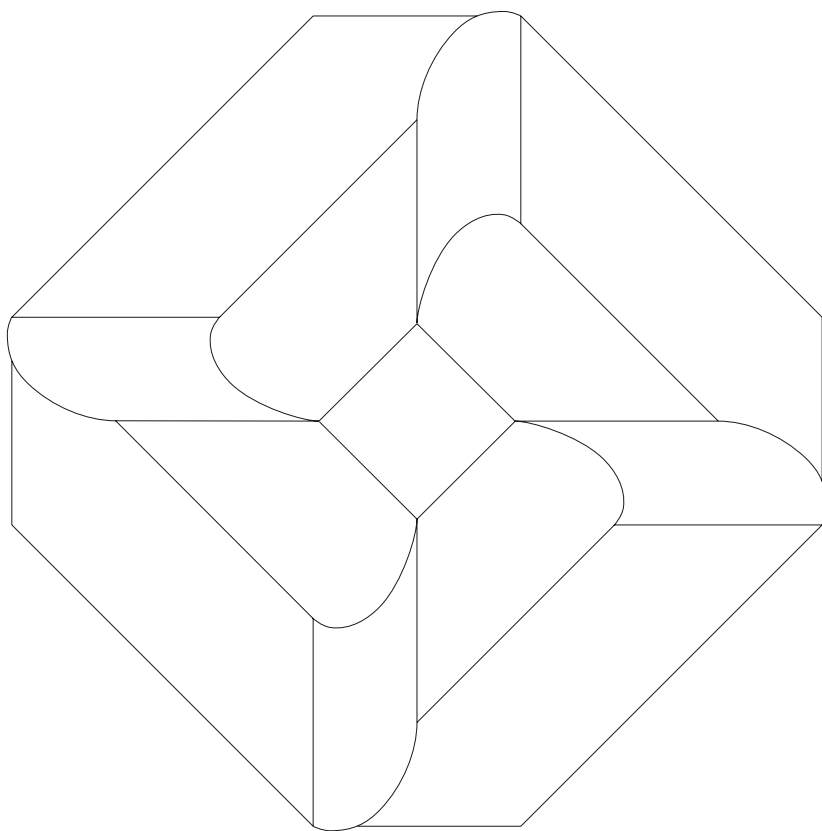
RAZPRAVE / ARTICLES

- 1 Tomo Virk: **Paul de Man in etična literarna veda**
- 21 Matic Kocijančič: **Eshaton v plamenih: izgubljeni raj gospodarja Jerneja**
- 37 Mateja Curk: ***Engel des Vergessens*: pisanje o koroških Slovencih v nemškem jeziku**
- 49 Igor Žunkovič: **Literatura kot evolucijska prilagoditev**
- 69 Lenart Škof: **Schellingova *Clara*: skice za ontologijo ljubezni**
- 87 Sandor Hites: **How to Be an Alien: George Mikes's Anthropology of Emigration**
- 115 Vesna Vukićević Janković: **Mirko Kovač's Narrative Alloy (*Biography of Malvina Trifković*)**
- 133 Anna Zelenková: **Poskus oblikovnega eksperimenta v dramski ustvarjalnosti Franka Wollmana: prispevek k strukturalni teoriji drame**

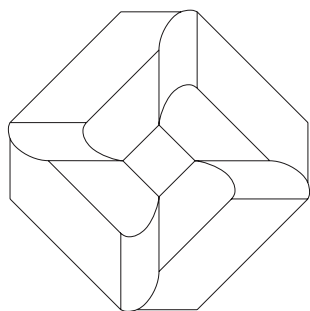
KRITIKI / REVIEWS

- 151 Zoltan Redey: **Znanost v izgnanstvu – »izgon« znanosti? »Bojeviti« spis Romana Jakobsona in njegova usoda**
- 156 Blaž Zabel: **Postnacionalna literarna veda na primeru Stanka Vraza**

Primerjalna književnost



Razprave / Articles



Paul de Man in etična literarna veda

Tomo Virk

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

Članek razpravlja o prispevku Paula de Mana k obravnavi literature z gledišča etike. Na kratko predstavi mesta iz njegovega opusa, ki se posvečajo tej temi, nato pa se osredini na najodmevnejše med njimi, odlomek iz Alegorij branja, razvpit zaradi svoje težavne razumljivosti. Na kratko pregleda niz interpretacij tega odlomka, natančneje pa se posveti zlasti najboljšežnejši med njimi, ki jo je v Etiki branja opravil Joseph Hillis Miller. Ugotavlja, da nobena od razlag, vključno s Hillis Millerjevo, odlomka ne razume ustrezno. Poglavitni razlog za to vidi v tem, da interpretacije ne upoštevajo dveh ravni etike v de Manovi razpravi, temveč ju nereflektirano in zmotno istovetijo. Razprava ponuja glede tega natančnejše branje odlomka in opozarja na vrzeli v de Manovih izpeljavah, ki ustrezno razumevanje dodatno otežujejo. Članek se sklene z ugotovitvijo, da de Manov sicer dobro poznani zasnitek etike tropov oziroma literarno retorične etike zaradi svoje nejasnosti in idiosinkratičnosti ni doživel vidnejše produktivne aplikacije v etični literarni vedi.

Ključne besede: literatura in etika / etična literarna veda / De Man, Paul / alegorija / Hillis Miller, Joseph

Ko je govor o *etičnem obratu* v literarni vedi, je zlasti v navezavi na dekonstrukcijo Paul de Man ena pogostejših referenc, a ne vedno v pozitivnem kontekstu.¹ Kritiki, ki so dekonstrukciji očitali aetičnost – ali celo neetičnost –, so kot enega retorično učinkovitejših argumentov pri tem uporabljali domnevni de Manov antisemitizem, ki ga je približno pet let po njegovi smrti na plan prinesla vest o njegovem sodelovanju med drugo svetovno vojno v kolaborantskem časopisu *Le Soir*. Ne glede na to, ali so bili ti očitki (v celoti) upravičeni, je negativna kampanja imela posledice. Najbrž je bila eden od povodov za to, da so se začeli dekonstrukcionisti bolj posvečati tudi etičnim temam.

Zanimivo je, da je med de Manovimi članki za *Le Soir* iz leta 1941 tudi tak, ki se izrecno ukvarja z vprašanjem etike in literature oziroma

¹ Razprava je nastala v okviru raziskovalnega programa P6-0239, ki ga je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

estetske avtonomije glede na etiko. Ta zgodnji spis še ne kaže dekonstrukcijskih potez, in z osrednjo tezo, po kateri je »literatura neodvisno področje z lastnim življenjem, zakoni in obveznostmi, ki v nobenem pogledu niso odvisni od filozofskih in etičnih naključnosti«, zato »se umetniške vrednote, ki vodijo svet literature, ne stapljajo z vrednotama Resničnega in Dobrega« (nav. po Derrida 613–614), ne izstopa posebej. De Man je pozornost glede tematizacije razmerja med literaturo in etiko zbudil šele s knjigo *Alegorije branja*. To zapleteno delo je osrednji primerek njegovega retoričnega branja besedil, ki izhaja iz predpostavke, da je v ozadju vsakega literarnega dela² retorična shema, na katero literarna veda ni bila dovolj pozorna, ki pa šele omogoča poglobljeno analizo literarnih besedil, njihovega pomenjanja in funkcioniranja.

Najodmevnejše de Manove »definicije« etike v *Alegorijah branja* so v poglavju »Alegorija (*Julija*)«. Tu secira Rousseaujevo *Julijo*, še zlasti Drugi predgovor k njej. V njem se pogovor med R.-jem (domnevno samim Rousseaujem) in njegovim sogovornikom suče okoli referencialnega statusa romana. Rousseau kot avtor ne zna (ali pa noče) pojasniti, ali je delo posnetek realnega zgleda ali čista fikcija. To figuro nemožnosti »branja« lastnega besedila de Man imenuje *alegorija* in jo razume kot nadgradnjo običajne retorične strukture besedila, ki »sestoji iz figure (ali sistema figur) in njene dekonstrukcije« (205).

De Man je že na začetku poglavja napovedal, da bo pri njegovem branju *Julije* v ospredju vprašanje etike³ oziroma iskanje tistega figurativnega načina, ki je etično obarvan (188). V osrednjem delu nato etičnost naveže na pojem alegorije, in to na skrajno zapleten način. S tem ko Rousseau zanika možnost branja svojega lastnega besedila, se tudi odreka temu, da ima nad njim kakršnokoli moč. Ko besedilo tako postane neberljivo, izgubi svojo razumljivost in zapeljivost. Zato Rousseaujevo priznanje nemožnosti branja deluje »proti inherentni logiki, ki je animirala razvoj pripovedi« (205), in je po vsem sodeč

v nasprotju s pripovedovalčevim največjim interesom. Tematizirati ga je treba kot žrtvovanje, kot odpoved, ki implicira premik v vrednotenju. Pred tem obratom poteka pripoved znotraj sistema, ki ga uravnava polarnost resničnosti in lažnosti; ta se premika vzporedno z besedilom, ki ga generira. Sistem vrednot in pripoved si nista v navzkrižju, temveč vzajemno podpi-

² Pa ne le literarnega, temveč vsakega jezikovnega diskurza.

³ Etično razsežnost *Julije* je sicer obravnaval že nekoliko prej, v spisu »Retorika čarovnosti«. Tu je že govoril o tem, da je v *Juliji* navzoča »etika odpovedi« (*Slepota* 201), ki je lastnost alegorije kot retorične figure, ne le tematsko. Kajti za alegorijo kot tako, ki je figura, nasprotna simbolu, je značilna *odpoved nostalgiji in želji po sovpadanju* (204).

rata svoje odvijanje [...] V alegoriji neberljivosti pa imperativa resničnosti in lažnosti nasprotujeta narativni sintaksi in se manifestirata na njen račun. Povezava kategorij resnično in lažno z vrednotama prav in narobe se pretrga in odločilno vpliva na ekonomijo pripovedi. Ta premik v ekonomiji lahko imenujemo *etičen*, kajti dejansko vključuje premestitev s *patosa* na *etos*. Alegorije so vselej etične, pri čemer pojem etično označuje strukturno navzkrižje dveh različnih sistemov vrednot. V tem smislu nima etika nič opraviti s subjektovo voljo [...] niti *a fortiori* z odnosi med subjekti. Etična kategorija je imperativ (se pravi prej kategorija kot vrednota), kolikor je jezikovna in ne subjektivna. Moralnost je različica jezikovne aporije, ki je porodila pojme, kot so »človek« ali »ljubezen« ali »sebstvo«, in ne vzrok ali posledica takih pojmov. Prehod k etični tonalnosti ne izhaja iz transcendentalnega imperativa, temveč je referencialna (in zato nezanesljiva) različica jezikovne zmede. Etika (ali etičnost, kot bi morali reči) je eden od diskurzivnih načinov. (206)

Ta zagonetni, »ekstravagatni« (Black 193) odlomek (v nadaljevanju se bom nanj skliceval kot na *Odlomek*) navaja več interpretov de Manove tematizacije etike, in skoraj vsak ga razlaga po svoje, pri čemer je pri večini razlag čutiti vsaj rahlo negotovost. Največkrat ga ne secirajo podrobno, temveč se zadovoljijo s hitro, splošno (ponavadi zgrešeno) oznako brez natančnejšega komentarja ali pa ga (v celoti ali delno) zgolj navedejo, kot da bi bil njegov pomen razviden sam na sebi in neproblematičen (Black 193; Antal 15; Critchley 45 isl.; Eaglestone 70; Marcinkiewicz 74; Ward 25; Serpel 225–226; Culler 295; Kamboureli 206; Handley 682).

Nekateri se *Odlomka* lotevajo bolj poglobljeno in ga poskušajo pojasniti celoviteje. Rüdiger Heinze ga razume tako, da za etiko oziroma dajanje etičnih sodb velja enako kot za jezik: ker ni *etičnega absoluta*,⁴ sta oba nezanesljiva in nedoločljiva, podvržena nenehni dekonstrukciji (12). Martin McQuillan vidi v njem de Manovo zavračanje konvencionalnega razumevanja etike in njeno umestitev na jezikovno raven, saj »moralnost obstaja le znotraj človeškega diskurza, nikoli zunaj njega. Etične izjave so zato podvržene istim retoričnim zapletom kot druge rabe jezika in zato nikoli ne morejo biti dovolj etične« (125) – kar je napačna interpretacija *Odlomka*. Njegove ključne poudarke poskuša pojasniti v teje spodleteli razlagi:

Etične sodbe tipa »ta knjiga je dobra/slaba«, »bi jo bilo treba prepovedati/objaviti« niso utemeljene v vednosti o tekstu. Tako kot tekst je tudi taka ved-

⁴ Ta sintagma, o kateri v *Alegorijah branja* ni sledu, in njeno razumevanje sta povzetek de Manovih razglabljanj o etiki pri Montaigneu v eseju iz leta 1953 (gl. de Man, *Critical* 8 isl.), a Heinze tega morebitnega vira ne omenja.

nost jezikovna in je zato ni mogoče verificirati znotraj nje same kot resnične ali lažne [...]. Vendar pa jezik od nas zahteva, da dajemo take izjave, kolikor se ti tropi (resnično/lažno, prav/narobe) vsiljujejo pri vsaki rabi jezika. Jezika ne bi mogli uporabljati brez ideje o tem, kaj je prav/narobe in resnično/lažno, čeprav taki pojmi nimajo nikakršne avtoritativne podlage v uporabi jezika. Uporabnik jezika nima izbire; poskusiti mora doseči, da bi se jezik nanašal na misli in reči v svetu. Zato mora predpostavljati idejo o resničnem in lažnem, tudi če jezik ne zadošča za verifikacijo vrednosti resničnega in lažnega. Se pravi, dajati moramo etične izjave, a te morajo enako nujno ostati jezikovne in zato brez utemeljenosti. To ima de Man v mislih, ko pravi, da je etika »strukturno navzkrižje dveh različnih sistemov vrednot« (AR 206), referencialnega in jezikovnega. (125–126)

Marc Redfield kot eden lucidnejših razlagalcev *Odlomek* označi za »zgoščen, zapeljivo ikonoklastičen« (49), in ga komentira tako, da patos povezuje s poskusom ublažitve referencialne nedoločljivosti prek zbujanja iluzije o avtorju, ki da ve, kaj govori. Toda v to »fantazmo« se vsili alegorični način (branja), ki pomeni avtorjevo odpoved tej iluziji. Čeprav je tudi ta odpoved patetična, je to trenutek *uvida*, ki gre na račun same naracije. Kategoriji resničnosti in lažnosti nujno nastopita kot vrednoti, toda ne več vrednoti reda narativnega zapeljevanja, temveč moralni vrednoti, kar je razvidno iz R.-jevega moraliziranja v Drugem predgovoru in Julijinega v osrednjem besedilu. Oba sistema vrednot si zdaj nasprotujeta, epistemološka kategorija je mutirala v etično, vse to pa ima – Redfield tu posega še v izpeljavo, ki sledijo *Odlomku* – pomenljive posledice:

Najosupljivejši vidik takega poteka je, da se najbolj neosebna, teoretična strogost – etična kategorija, »etičnost« – manifestira *v proizvodnji divergence med teoretično izjavo in pragmatičnim nasvetom*. Alegorija ne ostane v svoji negativni vednosti, temveč »spregovori z referencialno učinkovitostjo prakse« [AR 208–09]. Tako je zaradi »vztrajanja referencialnega momenta«, konstitutivnega za pripoved o neberljivosti: alegorija nekoherentno, a po nujnosti razvije »etični jezik prepričevanja ... v svetu, ki ga ne vidi več strukturiranega kot jezikovni sistem, temveč ga sestavlja sistem potreb« [AR 209; poudaril de Man]. Praktični nasveti so lahko bistrourni ali, tako kot Rousseaujeve dolgočasne digresije, banalni, in pogosto so to zadnje [...], a pomembna poanta je, da »morajo biti izrečeni, kljub strukturalni diskrepanci med njihovo intelektualno preprostostjo in kompleksnostjo premislekov, na katerih temeljijo« [AR 207; poudaril de Man]. Z drugimi besedami: teorija se manifestira kot etična in praktična intervencija. (49–50)

Če sledimo tej razlagi, ki kljub poglobljenosti *Odlomka* ne pojasnjuje v celoti in med seboj povezuje stvari, ki so, kot bomo videli, razločene,

potem bi bilo pri de Manu v zadnji posledici treba narediti enačaj med etičnim in teoretičnim.

Izjemno natančno je *Odlomek* seciral Alex Segal, ki je že uvodoma opozoril, da sicer pomeni »nega najpomembnejših poskusov obravnave etike s strani dekonstrukcije«, a »utegne zaradi svoje težavnosti dajati vtis, da se povsem izogne etiki« (274). Segalov članek je najprepričljivejši tam, kjer brani de Manovo misel pred napačnimi razlagami Christopherja Norrisa in zlasti Hillis Millerja. Vendar poskuša *Odlomek* premalo razumeti iz smisla celote in preveč fragmentarno. Posameznih odsekov ne pojasnjuje zares, temveč ob njih bolj napotuje na druga mesta iz *Alegorij branja*, to pa ne vselej prepričljivo. Še najbolj smiselno razlaga *Odlomek* na mestu, kjer se posveča njegovi prvi polovici:

Pojem »etično« je torej mogoče uporabiti kot oznako za »strukturno interferenco dveh različnih sistemov vrednot«, interferenco v opoziciji med imperativi resničnosti in lažnosti ter narativno sintakso. Etična gesta – pripovedovalčeva gesta, da se odpoveduje svoji moči nad besedilom – prelamlja referencialni dogovor, ki dela pisanje razumljivo. Ker je ta prelom bistven za jezik, je ta pripovedovalčeva odpoved – etičnost – pri de Manu opisana kot »jezikovna in ne subjektivna«. (279)

Odlomek v celoti navede in interpretira tudi Barbara Johnson, in sicer v kontekstu razpravljanja o alegoriji in ženski ter o identitetni politiki. Takole povzema de Mana:

Ko *Julija* spodletelo metaforo ljubezni zamenja z diskurzom odpovedi in kreposti, besedilo poskuša doseči, da bi se njegova epistemologija in morala prilegali druga drugi. Toda alegorija je zgodba o nemožnosti tega. Alegorična pripoved »ve«, da jezik niti ne more biti referencialno zanesljiv *niti se ne more izogniti referencialnosti*, temveč potrebuje avtoriteto referencialnosti (»resnica ali laž«), da bi lahko utemeljil svoje moralne imperativne (»prav ali narobe«). (67–68)

Nato v ilustracijo navede *Odlomek* (brez zadnjih dveh povedi) in ga dodatno komentira (pravzaprav preinterpretira) takole:

Z drugimi besedami, če se vprašamo, kaj dejansko *imenujejo* pojmi »človek«, »ljubezen« ali »sebstvo« – se pravi, ali imenujejo že obstoječo entiteto ali *postulirajo* njen obstoj –, so ti pojmi že zajeti v vprašanju, ali sta sami resnica in laž konstitutivni ali pogodbeni, denominativni ali imperativni. Alegorije bi bile potemtakem pripovedi o tem, kako težko je postaviti kateregakoli od teh pojmov kot zanesljivo izhodiščno točko za formuliranje etičnih ali moralnih imperativov. Aporija je v tem, da čeprav je nemogoče formulirati etične ali moralne imperativne *brez* pojmov, kot so »človek«, »ljubezen« ali »sebstvo«, že

sami ti pojmi sprožajo vsa tista vprašanja, ki naj bi jih formulirali in razrešili. (68–69)

V nadaljevanju izpelje *prevod* od retoričnih struktur in tekstualnosti k *političnemu*. Navede alegorični odlomek iz Bunyana, ki se sklene z vprašanjem »Kaj naj naredim?«, v tem vprašanju prepozna »znak alegorije kot etike«, ga naveže na de Mana, češ da bi zanj ponazarjalo »natanko etični učinek neberljivosti alegorije, neberljivosti, ki jo proizvede navzkrižje dveh nezdržljivih sistemov, ki jo sestavljata: reference in sodbe« (69), nato pa ob primeru črnega profesorja prava D. Bella, njegove alegorično obarvane knjige o afroameriški odvetnici G. Crenshaw ter njegove politične akcije za enake možnosti Afroameričank na harvardski pravni fakulteti izpelje tako povezavo med alegorijo in politično akcijo: »Povedati želim, da sta Bellova raba alegorije in na drugi strani njegov protest proti pomanjkanju različnosti na harvardski pravni fakulteti retorično neločljiva. Identitetne politike [...] vključujejo prevod strukture alegorije v rekonstrukcijo družbenega teksta« (71), pač v duhu njenega splošnega načela, po katerem »nekateri politični problemi temeljijo na retoričnih strukturah ali jih te strukture temeljito oblikujejo in naddoločajo« (81).

Tudi to razumevanje se naposled precej odmakne od smisla de Manovih izpeljav v *Odlomku*. Osrednji problem pri tem ni toliko *prevod* z retorične ravni na praktično-politično (transfer, ki ga, kot se zdi, zadnja poved *Odlomka* – je pri B. Johnson izpuščena po naključju? – sicer ne predvideva),⁵ saj je tak prevod vsaj načeloma mogoč, temveč v napačnem izrabljanju avtoritete de Manovih antologijskih, a kriptičnih formulacij. B. Johnson formulacije iz *Odlomka* – čeprav se izrecno sklicuje prav nanje – iztrga iz njihovega smiselnega konteksta v izvirniku, jim dodeljuje nove pomene in iz njih izpeljuje zavajajoče implikacije. Kot se potrди v nadaljevanju razprave, je poanta njenega razumevanja *Odlomka* ta, da etični učinek alegorije napotuje na realno praktično-politično delovanje.

Eno tenkočutnejših razlag podaja Werner Hamacher. Njegovo besedilo je precej težavno in zapleteno, pravzaprav ostaja glede tega na ravni

⁵ Bržkone tudi ne bi bil v skladu s smislom de Manovih izpeljav; sam de Man bi ob tem morda govoril o *ideologiji* kot »zmotni zamenjavi jezikovne realnosti z naravo, reference s fenomenalizmom« (*The Resistance* 11). Vsekakor je ob *Juliji* zapisal: »Vendar pa diskurz prakse, ki je rezultat tega, ne ostane le brez vsake avtoritete (ker je posledica epistemološke abdikcije), temveč se spet pojavi v obliki teksta. Naj bo Drugi predgovor glede svojih namenov še tako praktičen, pa ni nič bolj akcija kot preostanek romana« (*Allegories* 209).

de Manovega diskurza in kaže sorodno duhovno naravnost. Kljub temu čisto natančnega pojasnila vseh trditev v *Odlomku* ne ponudi; še več, Hamacher opozarja na mesta, ki se tudi njemu zdijo nejasna ali celo nedosledna. Pač pa svoje razumevanje de Manovega razumevanja etike razlaga po smislu, tudi na ozadju njegove celotne misli. Če bi poskušali iz njegovih izpeljav pridobiti podobo o de Manovem pojmovanju etike, bi bila predvsem ta, da je etika – kot strogo znotrajjezikovna – zaobsežena v aporetičnem kompleksu imperativa po branju in obenem nemožnosti branja, odpovedi dokončnemu, enoumnemu razumevanju, zajetju konkretnega smisla, ki poraja prav posebno *prakso* (teoretičnega) branja – pogled, ki nazadnje ni prav daleč od Hillis Millerjevega.

Najtemeljiteje se *Odlomku* posveti Joseph Hillis Miller. V knjigi *Etika branja* mu nameni celotno poglavje. Na njegovo razlago se drugi bralci *Odlomka* (izrecno ali neizrecno) opirajo največkrat, morda tudi zato, ker gre za tesnega de Manovega sodelavca in enega najbolj znanih predstavnikov dekonstrukcije. Toda prav njegovo branje *Odlomka* – na to je opozoril že Segal – ni najbolj posrečeno. Vtis je, da v želji po dešifriranju zagonetnega mesta pretirano poenostavlja, premalo natančno bere, de Manovo razumevanje pa nateguje na kopito svojega lastnega pogleda na etiko branja, kot jo razvija v svoji knjigi.

Najspornejši del njegove razlage se začne ob obravnavi »de Manovega napada na Kantovo etično teorijo« (46). De Man po njegovem zavrača Kanta in uporabi njegovo izrazje za svoje lastne namene. Etika tako ni vezana ne na subjektovo svobodo ne na njegovo voljo, pa tudi ne na kategorični imperativ, ki bi prihajal iz transcendentnega vira, temveč na jezik. Ta ugotovitev sicer drži, bizarna pa je njena nekoliko preveč banalno poenostavljajoča razlaga:

Etična sodba in zapoved sta nujni potezi človeškega jezika. Nujno izrekamo sodbe o tem, kaj je prav in kaj narobe, zapovedujemo drugim, naj ravnajo po teh sodbah, jih obsojamo, če tega ne počnejo, in se tako odzivamo na etično zahtevo, ki zato, ker ne prihaja od nekega transcendentnega, zunajjezikovnega »zakona«, ni nič manj kategorična in imperativna. (46)

Odlomek ne daje vtisa, da je etičnost treba razumeti na ravni jezika zato, ker etična refleksija in komunikacija (postavljanje etičnih sodb) lahko potekata le prek (medija) jezika, a Hillis Miller ga razume tako, in pozneje se bo razkril vir tega njegovega (ne)razumevanja. Ta *abercija* vztraja tudi še v nadaljevanju, ko Hillis Miller korektno povzema de Mana, da je vsako branje zgrešeno in da alegorija to tematizira, a to nato takole poveže z etičnostjo:

Kategorija etičnega ali »etičnosti« nastopi po de Manu natanko na tej točki, na kateri dejanje branja prepreči dostop do razumevanja dejanja branja. Lahko to počnemo. Lahko beremo, a ne moremo razumeti, kaj je to, kar počnemo. To pomeni, da je to, kar počnemo, vselej zmotno, kajti edino, kar je vredno razumeti, je Branje samo, ki je za de Mana temelj in razlog vsega človeškega življenja. Postavljanje etičnih sodb in zahtev je nujna poteza te nemožnosti branja [...] etične sodbe in zahteve so poglobitni primer tega nenehnega ponavljanja že dekonstruirane jezikovne zmote, ki manifestira spodletelost branja v obliki sekundarne ali terciarne pripovedi (48),

torej alegorije.

Tako razumevanje je seveda mogoče glede na to, kar smo pri Hillis Millerju imenovali zdrs v banalno poenostavljanje, zgrešeno pa glede na *Odlomek*, v katerem de Man etičnost razume kot nekakšno *strukturno* lastnost (ali kot pravi sam: *ekonomijo*) pripovedi, ne pa kot vsebino ali tip jezikovnih izjav (npr. etičnih *sodb*) oziroma kot njihovo postavljanje.

Po tej »razlagi« Hillis Miller navede naslednji del iz *Odlomka* in ga spet precej nenavadno razlaga v istem duhu:

»V alegoriji neberljivosti pa imperativa resničnosti in lažnosti nasprotujeta narativni sintaksi in se manifestirata na njen račun. Povezava kategorij resnično in lažno z vrednotama prav in narobe se pretrga in odločilno vpliva na ekonomijo pripovedi[...]« [...]»To (če prav »razumem«)⁶ pomeni, da je eden od prednostnih načinov, kako se manifestira spodletelost branja na alegorični ravni, postavljanje vrednostnih sodb, izrekanje etičnih zapovedi in obljub [...], za katere ni absolutno nobenega temelja v vednosti, to je v območju epistemološkega, ki ga vodita kategoriji resničnosti in lažnosti. Dejansko bi »moralo« lucidno razumevanje lažnosti metaforičnega poimenovanja na prvi dekonstrukcijski ravni voditi do branja sledečih etičnih sodb kot napačnih, čeprav utegnejo biti glede na etični vrednostni sistem prave. Temeljna predpostavka de Manove teorije etike branja je, da je ta kognitivni »moraš« vselej preprečen. [...] Formulacijo, da so »alegorije vselej etične«, zato dopolnjuje ključna definicija: »pri čemer pojem etično označuje strukturno navzkrižje dveh različnih sistemov vrednot« [...]. Za de Mana kategoriji resnično in lažno nikoli ne moreta biti združeni s kategorijama prav in narobe, čeprav so oboje vrednote v smislu brezpogojne zahteve po svoji ohranitvi. Seveda, človek bi rad bival v resnici, in zanesljivo bi rad počel to, kar je prav, toda po de Manu je nemogoče hkrati odgovoriti na obe zahtevi. Trditev je lahko resnična, a ne prava, ali prava, a ne resnična, ne pa hkrati resnična in prava. (48–49)

Ti sklepi so spet (že sami na sebi) presenetljivi, že kar problematični, predvsem pa so tuji smislu de Manovih izpeljav v *Odlomku*. Zlasti ab-

⁶ Vstavek je na mestu; Hillis Miller bržkone ne razume prav.

surden je sklepni del »razlage«, ki tudi izhaja iz napačne predpostavke, da kategoriji resnično in lažno po de Manu *nikoli* ne moreta biti združeni s kategorijama prav in narobe. To ne drži. Po de Manu v *Juliji* na prvih dveh ravneh, metafori in njeni dekonstrukciji, oba niza kategorij drug drugega podpirata; do navzkrižja pride šele ob prehodu na tretjo, »etično« raven, ob nastopu alegoričnega branja. De Man izrecno zapiše, da se (šele) pri tem »povezava kategorij resnično in lažno z vrednotama prav in narobe [...] pretrga« (206). A Hillis Miller to spregleda, v primežu svoje že v izhodišču napačne razlage, fiksirane na izrekanje etičnih sodb, še naprej izpeljuje zmotne sklepe. Ob razlagi sklepnih štirih povedi *Odlomka* de Manovo »moralnost« oziroma »etičnost«, ki je v tem primeru povezana z *odpovedjo* in žrtvijo (torej z »negativnim« gibanjem, z negacijo), spet zgrešeno enači s *postavljanjem etičnih sodb* (torej s »pozitivno« dejavnostjo). Ta zabloda traja tudi še v nadaljevanju, kjer obnovi de Manovo/Rousseaujevo teorijo o nastanku pojma »človek«, citira de Mana, da je »pojmovni jezik, temelj civilizirane družbe, po vsem sodeč prav tako laž, zgrajena na zmoti« (50), ter nadaljuje:

Iz tega bi sledilo, da po de Manu tudi etičnost ni nič več kot še ena različica iste nujne oblike laganja. Je pripovedovanje zgodb v več kot enem smislu. Etična sodba, zapoved ali obljuba so iste vrste kot pojem »človek« tako v tem smislu, da nimajo temelja v resnici, kot v smislu, da univerzalizirajo brez podlage, izenačujejo vselej različne moralne situacije, v katerih se znajdejo moški in ženske. Etična zapoved pravi »Nikoli ne laži« ali »Nikoli ne dajaj obljub, ki jih ne nameravaš držati« ali »Nikoli ne nečistuj«. Oziroma, etična sodba je laž, vendar ne laž. Nikakor ni resnična, a obenem je ne moremo ocenjevati kot lažno s sklicevanjem na kakršnokoli potencialno preverljivo resnično etično sodbo [...] Etičnost je območje človekovega življenja, v katerem je laž nujno postavljena za univerzalno načelo, to pa v smislu, da so etične sodbe nujne, vendar nikoli preverljivo resnične. Spodletelost ali nemožnost branja je univerzalna nujnost, in eden od njenih momentov je ta potencialno zmotna oblika jezika, ki jo imenujemo etična sodba ali predpis. (50–51)

Čeprav se Hillis Miller zaveda nerazumljivosti *Odlomka*, neprevedljivosti iz idioma v univerzalnost občega uma, in čeprav to tudi pravilno povezuje z de Manovim razumevanjem jezika, očitno zapade *imperativu po razumevanju*, po dokončnem Branju, ki ga de Manova teorija – in Hillis Miller ji načeloma sledi – zanika. De Man bi bržkone rekel, da je posredi Hillis Millerjev *patos*. A ne gre le za *patos*; gre tudi za *slepoto*, ki na drugi strani odpira *uvid*. V ozadju Hillis Millerjevih izpeljav je očiten *spregled*, ki pa pojasnjuje specifično njegove preinterpretacije *Odlomka*, nenehnega ignoriranja *strukturne* oziroma *teoretične* ravni etičnega pri de Manu in namesto tega izpostavljanje *praktične*. *Slepota* se razkrije na

tem mestu: »Primer, ki ga tu podaja de Man za premestitev s pathosa na ethos, za premik z epistemološke subtilnosti k etični naivnosti,⁷ je način, kako Rousseau svojim bralcem govori, da bo branje *Julije* za njih dobro, da knjiga vsebuje praktične nasvete za može in žene« (55).

V nadaljevanju posebej izpostavi de Manovo trditev, ki je očitno vir njegove zablode, namreč: »Tu ni vprašanje notranja odlika ali absurdnost teh primerkov dobrih nasvetov, temveč okoliščina, da *morajo biti* izgovorjeni, in to kljub diskrepanci med njihovo intelektualno preprostostjo in kompleksnostjo premislekov, na katerih temeljijo« (de Man *Allegories* 207). Prav v tem duhu, kot smo videli, Hillis Miller razume »etičnost« v *Odlomku*. Dodaja še:

Zakaj *morajo* biti izgovorjeni? To, se mi zdi, je de Manu v skladu z njegovo lastno mislijo za vselej preprečeno, da bi napravil razumljivo. Enako kot je za Kanta moralni zakon kot tak po definiciji za vselej nedostopen, čeprav se manifestira v nujnosti – kategoričnem imperativu – posamičnih moralnih sodb in dejanj, za de Mana jezikovne nujnosti, ki nas vse sili, da delamo etične sodbe, ki nimajo epistemološke podlage [...], načeloma nikoli ne moremo razumeti. (55)

Skratka, Hillis Millerju je ta nerazumljivost etike ključ za razumevanje etičnosti v *Odlomku*. Toda njegovo »razumevanje« je popolnoma zgrešeno, tudi površno. Kajti ne le, da se moti, ko meni, da de Man ne more dobro pojasniti, zakaj dobri nasveti »morajo biti izgovorjeni« (o tem pozneje), temveč de Man vsega tega, na kar se na tem mestu sklicuje Hillis Miller, sploh ne izpeljuje kot primer za prehod od patosa k etosu. Še več, Rousseaujeve praktične nasvete, na katere se tu navezuje Hillis Miller in ki pomenijo podlago za njegovo razumevanje *Odlomka*, de Man od tega, kar velja za *Odlomek*, izrecno razmejuje, saj odstavek, iz katerega navaja Hillis Miller in ki *neposredno* sledi *Odlomku*, začneja takole: »Toda *Predgovor* in osrednje besedilo *Julije* nista etična le v tem širšem smislu. Sta tudi moralistična na zelo praktičen način, ki pogosto meji na smešno, ki pa je vseeno nujni del tega, kar je v Rousseaujevi misli najbolj dosledno« (206). Se pravi, tu gre zdaj za *drugo dimenzijo etike* od tiste v odlomku, ki je bila mišljena v »širšem smislu« in smo jo imenovali *strukturna*; tu gre zdaj izrecno za *praktično, moralistično* dimenzijo, s katero ni mogoče razlagati etičnosti iz *Odlomka*. A prav to počne Hillis Miller (pa seveda še kdo), čeprav de Man sam pri svoji obravnavi večkrat nakaže ali celo izrecno opozori, da operira z etiko

⁷ Pri de Manu ob prehodu s patosa k etosu ne gre za premik od subtilnosti k naivnosti (prej nasprotno). Pač pa de Man o razliki med epistemološko subtilnostjo in moralistično naivnostjo govori na drugem mestu, v odlomku, ki ga Hillis Miller, kot bomo videli, napačno poveže s tem, ki je predmet naše pozornosti.

na dveh ravneh. Prvi tak namig je že na začetku poglavja (več o njem pozneje). Drugega najdemo na mestu, na katero se zavajajoče sklicuje Hillis Miller, ko govori o »premiku z epistemološke subtilnosti k etični naivnosti«. Kot piše de Man, ima Rousseau to, da se distancira od razumljivosti svojega lastnega besedila, za »moralno zgledno držo, ne glede na to pa v isti sapi o njenih posledicah razpravlja zelo praktično aktualistično« (207). Ista oseba je epistemološko sofisticirana in obenem naivna, in to sta ne le dva obraza moralizma pri Rousseauju, temveč tudi dva različna modusa etičnosti (ki pa ju Hillis Miller preprosto amalgamira). Še en tak namig je na mestu, kjer de Man povzema narativno strukturo svoje razprave in jasno zapiše, da se je ob svoji analizi »od figurativne dekonstrukcije premaknil najprej k teoretični in nato k praktični razsežnosti alegorije« (209).

Hillis Miller se tudi moti, ko meni, da de Man svoje trditve, po kateri moralistične sentence *morajo biti izgovorjene*, ne more *narediti razumljivo*. Moti se že glede implikacije, da gre tu za absolutno in univerzalno jezikovno nujnost, »ki nas vse sili«, da delamo epistemološko neutemeljene etične sodbe. De Man nujnosti, ki Rousseauja tako rekoč *prisili* k banalnim spodbudnostnim sentencam, kljub občasno zavajajočim posplošitvam ne postulira zares kot univerzalne, temveč kot specifično Rousseaujevih leposlovnih del, zlasti *Julije* in *Emila* (206–207) ter nasploh alegorije. Vsekakor pa to nujnost pojasni, in to celo z argumenti, podobnimi tistim, s katerimi Hillis Miller sam ves čas operira in jih je mogoče najkrajše povzeti v ugotovitev, da je ta nujnost pri Rousseauju povezana z njegovim odnosom do estetike (ki zanj ne more biti zgolj brezinteresna igra) in z vztrajnostjo (sicer vselej preprečene) referencialne funkcije jezika (208–209; podrobneje o tem pozneje). Hillis Miller torej na eni strani to razlago na ustreznem mestu spregleda, na drugi strani pa jo prevzame, poveže s Kantom in zavajajoče univerzalizira. Zlasti za analogijo s Kantom, ki jo v nadaljevanju še razvija, ima tudi močan motiv. Potrebuje jo, da bi podkrepil lastno videnje *etike branja* v svoji knjigi. Prav ta motiv morda odločilno prispeva k njegovemu napačnemu branju de Mana.

* * *

Zadrega z razumevanjem *Odlomka* torej ostaja. Tudi če bi posamičnim trditvam v njem (na primer: »pojem etično označuje strukturno navzkrižje dveh različnih sistemov vrednot«) izolirano še lahko pritaknili kak smisel, je zelo težko najti tako povezavo med njimi, da bi *Odlomek* podajal koherentno in v celoti razumljivo (čeprav zapleteno) podobo

tega, kar de Man imenuje etika. Vsako branje – in tu de Man vsekakor dobi svojevrstno zadoščenje – nujno zgreši. Tāko stanje nalaga bralcu *Odlomka* dve mogoči drži: »etično«, namreč *odpoved* poskusu razumevanja, ali »epistemološko«, torej nenehno produkcijo novih, nujno pomanjkljivih interpretativnih naracij. Odločam se za drugo možnost, ker se zdi, da vsi potenciali razumevanja še niso bili izrabljeni. Začenjam s kratko predstavitevijo narativne strukture poglavja »Alegorija (*Julija*)«.

Po de Manu, ki ga najbolj zanima retorični modus *Julije*, sestoji, kot smo videli, »[p]aradigma za vsa besedila [...] iz figure (ali sistema figur) in njene dekonstrukcije«, ki se jima pridruži še »figurativna nadpozicija« v obliki alegorije. Temu modelu kronološko sledi tudi de Manova analiza. Najprej se osredinja na metaforo ljubezni v *Juliji* in njeno dekonstrukcijo, nadaljuje pa z detektiranjem prehoda od substitucijske figure metafore k samonanašalni alegoriji v Drugem predgovoru (drugi vznik alegorije ob Julijinem 13. pismu v 3. knjigi obravnava šele pozneje). Na tem mestu navede Odlomek, neposredno pa mu sledi (že navedeno) pojasnilo, da je v *Odlomku* govor o etiki in etičnosti v »širšem smislu«, da pa je roman tudi moralističen »na zelo praktičen način«, torej »etičen« na drugi ravni (pozneje sta obe ravni še enkrat izrecno razločeni kot »teoretična« in »praktična«; 209), in to, *drugo* raven de Man v nadaljevanju podrobno obravnava. Gre za smešno banalne moralistične sentence Rousseauja v Drugem predgovoru (in pozneje, v osrednjem delu, tudi same *Julije*). Med njihovo etičnostjo in etičnostjo »v širšem smislu« je pomembna razlika, ki se denimo zrcali v *diskrepanci* »med *persono* Rousseauja kot kritičnega moralista retoričnega dvoma ter človeka praktične modrosti« (209). Ta diskrepanca je begajoča, a za Rousseauja *nujna*, in de Man tudi pojasni, zakaj. Čeprav Rousseau v svoji teoriji jezika dvomi o zanesljivosti reference, pa je zanj imperativ reference za jezik vendarle nujen. Jezik je nujno usmerjen v referenco, a nujno jo tudi zgreši (in to bi lahko bila formulacijska različica »jezikovne aporije, ki je porodila pojme« človek, ljubezen itn.). Kot to zagato opiše de Man: »V Rousseaujevi lingvistiki je prostor le za 'divje' konotacije; izguba denominacijskega nadzora pomeni, da vsaka konotacija pretendira na referencialno avtoriteto, nima pa statuta, na katerem bi to svojo pretenzijo utemeljila« (208). Zato pa za alegorijo (in vsaj za Rousseauja) nobena od skrajnih možnosti ni sprejemljiva: ne diskurz, ki bi evociral referenco in se pretvarjal, da je ta neproblematična, ne diskurz, ki bi se ji docela odrekel in se prepustil bodisi (na epistemološki ravni) uživanju v estetski igri neskončnega označevalskega zdrsa ali pa (na ravni alegorije kot etične v širšem smislu) »estetski kontemplaciji lepe filozofove duše« (208). Ta zagata potem kot edino preostalo mož-

nost (vprašanje je sicer, zakaj naj bi to bilo tako)⁸ za alegorijo porodi praktični moralistični diskurz. De Man ob tem še dodaja, da zaradi »*vztrajanja* referencialnega momenta [...] alegorije ni mogoče omejititi na epistemološki in etični sistem vrednotenja« (208; to sta tista iz *Odlomka*, ki sta v navzkrižju), temveč nastopi še moralistična *praksa* (ki pa ne presega ontološke ravni teksta in je tako praksa le v omejenem pomenu besede):

Vendar pa diskurz prakse [...] ne ostane le brez vsake avtoritete (ker je posledica epistemološke abdikcije), temveč se spet pojavi v obliki teksta. Naj bo Drugi predgovor glede svojih namenov še tako praktičen, pa ni nič bolj akcija kot preostanek romana. Branje je praksa, ki tematizira svojo lastno tezo o nemožnosti tematizacije, in zato je neizogibno, čeprav komajda legitimno, da interpretiramo alegorije na tematski način. (209)

Če se oboroženi s tem povzetkom spopademo z *Odlomkom*, se ponuja taka možnost njegovega branja: Patos, o katerem piše de Man, zadeva predalegorično stanje, ko so strategije teksta v skladu s pisateljevimi interesi in željo naravnane tako, da bralca zapeljujejo k identifikaciji (sočustvovanju) in domnevi, da ima avtor nadzor nad besedilom ter je zato vse v njem referencialno stabilno, v skladu z lestvico kategorij resnično-lažno. Avtor zbuja vtis, da je to, kar pripoveduje, resnično, in njegov patos je tudi v implicitni sugestiji, da je to *pravi* način pripovedovanja. Ne zamaje referencialnega statusa pripovedovanega, pripoved ne spodnaša same sebe, temveč jo beremo kot resnično oziroma avtentično. Na ravni alegorije pa, nasprotno, sam tekst izraža svojo neberljivost; *pravi* način branja ni povezan s predpostavko, da je pripovedovano *resnično* (pride do navzkrižja med obema sistemoma vrednot). Gre za odrekanje iluziji, da ima avtor nadzor nad tekstom, in ta *odpoved*, odpoved narativnemu zapeljevanju, ki gre proti subjektovemu (Rousseaujevemu, Julijinemu) lastnemu interesu in želji, je etična.⁹ Prej vodi naracijo želja po pritegnitvi bralca, zapeljuje ga tudi z obetom reference; zdaj jo vodi avtorjeva odpoved svoji avtoriteti (ki pomeni tudi odrekanje gotovosti reference bralcu). Prehod od želje k odpovedi je prehod od *patosa* k *etosu*.

Vse to ima seveda smisel edinole v primeru, da tu ne gre za etiko

⁸ Mogoče pojasnilo bi bilo, da de Man tako kot v navedenem spisu iz leta 1941 miselno še vedno ostaja znotraj tradicionalne paradigme *lepega, resničnega in dobrega*.

⁹ Zakaj ravno etična, je morda še boljše razvidno iz poznejšega mesta, kjer de Man obravnava vnovičen obrat alegorije in ugotavlja, da prejme Julijina odločitev (*odpoved* ljubezni do Saint-Preuxa) »svojo moralno razsežnost iz okoliščine, da je usmerjena proti 'naravni' logiki pripovedi in njenega razumevanja« (216).

v običajnem pomenu besede (denimo v smislu dejanske življenjske prakse ali z njo povezane teorije), ampak za strukturi (ali celo naravi) teksta imanentno strategijo (ali *ekonomijo*), ki sovпада s tekstovo (implicitno ali eksplicitno) tematizacijo lastne ne(raz)berljivosti. Najširši referenčni okvir za razumevanje de Manovega pojma etike, izraženo v *Odlomku*, je torej njegova splošna teoretična naravnost, po kateri je vse jezik ali učinek jezika oziroma, še natančneje, njegove retorične razsežnosti. De Man se zato ne ukvarja z »življenjsko empirijo« (ne s »subjektivno voljo« ne z »odnosi med subjekti«, kar je predmet zanimanja tradicionalnih etik), ampak s temeljno *jezikovno* (retorično) strukturo, prek katere nam je ta šele posredovana, in »etičnost« v *Odlomku* izrecno razume (oziroma jo definira) na tej ravni. »Etičnost« nam nalaga sam jezik s svojo retorično strukturiranostjo; ali kot pravi de Man: *etična kategorija je kategorija jezika*. Sklepni del – in glede njega se razlage zvečine (čeprav ne v celoti) ujemajo – je vsaj na prvi pogled enoznačen, čeprav zunaj konteksta bržkone ne docela razviden:¹⁰ etičnost, kot jo razume de Man, se dogaja na ravni jezika (torej ne le ob njegovem posredovanju) oziroma njegove retoričnosti in »je eden od diskurzivnih načinov«, in nič več kot to; v tem konkretnem primeru je to alegorija, kot jo definira de Man.

Vendar se celo pri taki reduktivni poenostavitvi de Manovih izpeljav njihova stabilna referenca izmika, spodnašajo jo nepričakovani vdori destabilizirajočih intervencij. Nasprotja med interpreti in kratkovidnost njihovih razlag niso toliko odsev njihove lastne razlagalne (ne)moči kot nasledek čezmerne nepreglednosti de Manovih formulacij in nekaterih samovoljnih (trenutnemu kontekstu prilagojenih) definicij ter posploševanj,¹¹ pa tudi morda načrtne neteleološkosti naracije, ki zavajajoče predstavlja kot celoto sosledje momentov, med katerimi ni čisto brezšivne kontinuitete.¹²

¹⁰ Ko de Man piše o jezikovni aporiji in jezikovni zmedi, s tem meri na razmerja, ki jih je v eni od prejšnjih razprav razgrnil ob Rousseaujevi teoriji jezika.

¹¹ Za ponazoritev zadošča sopostavitve dveh »definicij« ali opisov etike. V poglavju »Metafora« je etika na nekem mestu izrecno razumljena kot nekaj, kar je »odvisno od razmerij med ljudmi« (156); v *Odlomku* pa je, kot smo videli, prav tako razumevanje izrecno zavrnjeno.

¹² Povedno je, kaj o de Manovem kritičnem diskurzu zapiše Culler: »[D]e Manovo pisanje je nekaj posebnega – pogosto tudi posebej nadležno – zaradi svoje strategije, da se ključnim demonstracijam izogne, zato da bi spravi bralce v položaj, ko ne morejo imeti koristi od njegovih analiz, če ne zaupajo na slepo temu, kar se zdi neverjetno ali vsaj nedokazano [...] Njegovi eseji bralcem zagotavljajo, da tega ne bi bilo težko demonstrirati, temveč zgolj nadležno, in sicer ne skoparijo z argumenti in eksegezo, toda te vrzeli v dokazovanju so lahko prav frapantne« (229).

Posledica tega je, da interpreti na čelu s Hillis Millerjem zlasti povedi iz druge polovice *Odlomka* ne pojasnjujejo na »teoretični« ravni alegorije, v kontekstu *etike odpovedi*, temveč – ne da bi ta premik opazili – na podlagi tega, kar de Man razvija ob njeni »praktični« razsežnosti (čeprav naj bi *Odlomek* definiral zgolj prvo). To velja že za Hillis Millerjevo problematično razlago imperativnosti in nujnosti etičnih sodb, za njegovo videnje povezave med etiko in jezikovno aporijo ter za njegovo razumevanje etičnosti kot enega od diskurzivnih načinov (vse to je morda res lažje pojasnljivo na »praktični etični« ravni, čeprav ne tako, kot to počne Hillis Miller; a z malo miselnega napora je mogoče uskladiti tudi na »teoretični« ravni). Velja pa tudi za okoliščino, da nekateri interpreti de Manovo razumevanje etike v *Odlomku* navezujejo na etično prakso v običajnem pomenu besede, čeprav se zdi, da jo *Odlomek* prej izključuje (saj izrecno izvzema *vsake odnose med subjekti ali subjektovo voljo*).

De Man sam nosi svoj delež krivde za vse te nesporazume tudi zato, ker sicer izrecno razločuje med dvema ravnema etike v alegoriji, kot jo odkriva v *Juliji*, a se ta razlika marsikje zabrisuje. Nekaj takega se zgodi že na začetku poglavja. Tu de Man zapiše, da je razlika med Rousseaujevo *Razpravo* (obravnaval jo je prej v knjigi) in *Julijo* ta, da je v *Juliji* »v ospredju dogajanja navzoča močno zaznamovana etična dimenzija. Tako kot je bilo v *Drugi razpravi* breme interpretacije v iskanju prehoda od jezikovne strukture do politične izjave, je pri branju *Julije* izziv artikulacija figurativnega načina z etično obarvanostjo« (188). Formulacija je s slovničnega vidika taka, kot da gre v obeh primerih za isto etiko, kot da je etična dimenzija, navzoča v dogajanju, v kontinuiteti z etično obarvanostjo figurativnega načina, in tako zmotno razumevanje je implicitno ne le Hillis Millerjevi interpretaciji, temveč tudi poskusom večine drugih razlagalcev. Vendar je ta, na videz brezšivna identiteta zavajajoča. Samo etičnost iz druge povedi je neposredno povezana z *Odlomkom*, če naj bi ta etičnost alegorije definiral teoretično, tista iz prve pa ne. *Odlomek*, ki govori o tem, da so alegorije vselej etične, artikulira *figurativni način* (namreč alegorijo) z *etično obarvanostjo*. Pri formulacijah v *Odlomku* ni neposredne povezave z dogajalno platjo *Julije*; gre za *figurativno, retorično ekonomijo* pripovedi, ki se vzpenja od metafore prek njene dekonstrukcije do alegorije. Da gre res za retorično raven in ne za dogajalni svet romana z njegovimi liki in njihovimi dejanji, dodatno potrjuje de Manovo zatrjevanje, kako ima R.-jevo zanikanje vednosti glede avtorstva besedila (in prav ta *neberljivost* je alegorija) smisel le, če R.-ja nimamo za osebo, temveč za »metaforo za lastnost besedila

(berljivost)« (203). Skratka, etičnost alegorije (razumljene seveda *teoretično* po de Manovi dikciji), kot je zgoščena v *Odlomku*, v celoti poteka na retorični ravni in je vsebovana v *figurativnem načinu*, ne pa v dogajanju.

* * *

Čeprav je za razlagalce de Manovega pojmovanja etike daleč največji izziv enigmatični *Odlomek iz Alegorij branja*, to ni de Manova edina beseda o etiki v kontekstu literature ali literarne vede. Nekoliko bolj dostopne – čeprav še vedno ne prav lahke – vrstice o tem najdemo v njegovi spremni besedi iz leta 1978 h knjigi Carol Jacobs. Hillis Miller v tem spisu celo najde ključ za razumevanje sicer nerazumljivih de Manovih formulacij iz *Alegorij branja*. Toda ravno s tem, ko *Odlomka* ne pojasnjuje zgolj iz njega samega, ampak izhaja, če uporabim de Manovo terminologijo, iz epistemološke predpostavke in nato svojo razlago *Odlomka* teleološko usmerja proti njej, da bi izpeljal svojo razlago čim bolj koherentno, zgreši smisel misli, ki jo prevzema in v dobršni meri sprejema za svojo.

De Man v tem spisu govori o »etosu razlage« (*Critical* 220), kakršen je imanenten literarnovedni oziroma nasploh interpretativni *parafrazi*, ki je vselej le približna, nenatančna, saj precej izpusti in se osredinja predvsem na svojo lastno koherentnost in celovitost. Kot taka ni »pravo analitično branje« (220), temveč gre za »teleologijo nadzorovanega smisla« (221). V značilnem dekonstrukcijskem obratu nato de Man ta etos razlage postavi na glavo in parafrazo osvetli drugače. Po njegovem nikoli ne izbiramo zares sami, kaj bomo poudarili in kaj izpustili, »kajti samo besedilo vsili svoje razumevanje in oblikuje bralčeva izmikanja. Bolj ko cenzuriramo, bolj razkrivamo to, kar smo zamolčali. Parafraza je« – v nasprotju s tem, kar je bilo rečeno na začetku – »vselej to, kar smo imenovali analitično branje; se pravi, ob njej je vedno mogoče dosledno izpostaviti to, kar je poskusila prikriti« (222). Branje je nujno, besedilo s tem, ko obstaja, imperativno napoveduje branje samega sebe; toda vsako branje nujno zgreši – tako približno bi bilo mogoče formulirati nekakšno *etiko branja*, ki jo tu nakazuje de Man in nato v svoji knjigi prevzema Hillis Miller.

De Man tudi v tem spisu sámotematizirajoče branje imenuje »alegorija«, a vez z *Odlomkom iz Alegorij branja* je prešibka, da bi ga lahko osvetlila. Tako ostaja *Odlomek* še vedno zamegljen. De Manove enigmatične formulacije o etiki v njem ne morejo pomembno prispevati k etični literarni vedi. *Retorika tropov* se v njegovi idiosinkratični misli

nerazrešljivo prepleta z *retoriko prepričevanja*, v kateri se prek *patosa* razkriva – v skladu s klasično retorično tradicijo – govornikov *etos*, pri-
krajšani pa ostanemo za široko uporabno metodo retoričnega-etične-
ga branja literature, obet katere je *Alegorijam branja* impliciten. Zato
de Manove tropološke analize kljub razmeroma široki recepciji, ki so
je bile deležne, in kljub de Manovi karizmi niso sprožile opaznejših
produktivnih aplikacij na branje literature z etičnega vidika. Čeprav
se zdi, da bi morale biti načeloma odlično izhodišče za *retorično etično*
kritištvo, se to, kar se je (morda ne čisto upravičeno) uveljavilo pod tem
imenom (zlasti pri Jamesu Phelanu in Wayneu Boothu), ne navezuje
nanj. Bilo je sicer, kot smo videli, nekaj sklicevanj, a splošne narave,
ki so de Mana bolj priklicevala kot avtoriteto, ne pa zares smiselno in
produktivno uporabila njegovo v *Odlomku* definirano etiko ali etičnost.
Bilo je tudi nekaj ambicioznejših navezovanj (eno takih smo predstavili
ob Barbari Johnson), a prej v kontekstu političnega kritištva in filozof-
ske kritike ideologije, na primer pri Gayatri Spivak, ki se sicer precej
sklicuje na svojega nekdanjega profesorja, a predvsem v kontekstu svoje
kritike postkolonialnega uma, torej pri kritičnem, v mnogočem dekon-
strukcijskem retoričnem branju diskurzov dominacije. Morda edino
otipljivo aplikacijo v literarni vedi so de Manove teze o etiki – ob ustre-
zni preinterpretaciji in ne v duhu retorike tropov – doživele v *Etiki*
branja Hillis Millerja.

LITERATURA

- Antal, Eva. »The Ethics of Reading – a Postmodern Theory?«. Splet 25. 3. 2017.
<www.biblioteka.vpu.lt/pedagogika/PDF/2004/71/Antal.pdf.>
- Black, Joel D. »Rheorical Questions and Critical Riddles«. *Poetics Today* 1.4 (1980):
189–201.
- Critchley, Simon: *The Ethics of Deconstruction: Derrida and Levinas*. Edinburgh:
Edinburgh University Press, 1999.
- Culler, Jonathan. *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca;
New York: Cornell University Press, 1982.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke,
and Proust*. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- – –. *The Resistance to Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- – –. *Critical Writings, 1953–1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press,
1989.
- – –. *Slepota in uvid*. Prev. J. Kernev Štrajn. Ljubljana: LUD Literatura, 1997.
- Derrida, Jacques. »Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul de Man's
War«. *Critical Inquiry* 14.3 (1988): 590–652.
- Eaglestone, Robert. *Ethical Criticism. Reading After Levinas*. Edinburgh: Edinburgh
University Press, 1997.

- Hamacher, Werner. »LECTIO: de Man's Imperative«. *Reading de Man Reading*. Ur. Lindsay Waters in Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 171–201.
- Handley, William R. »The House a Ghost Built: 'Nommo,' Allegory, and the Ethics of Reading in Toni Morrison's 'Beloved'«. *Contemporary Literature* 36.4 (1995): 676–701.
- Heinze, Rüdiger. *Ethics of Literary Forms in Contemporary American Literature*. Münster: LIT Verlag, 2005.
- Hillis Miller, Joseph. *The Ethics of Reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*. New York: Columbia University Press, 1987.
- Johnson, Barbara. *The Wake of Deconstruction*. Cambridge; Oxford: Blackwell, 1994.
- Kamboureli, Smaro. »The Limits of the Ethical Turn: Troping towards the Other, Yann Martel, and Self«. *University of Toronto Quarterly* 76.3 (2007): 937–961.
- Marcinkiewicz, Paweł. *The Rhetoric of the City: Robinson Jeffers and A. R. Ammons*. Frankfurt am Main; Bern: Peter Lang, 2009.
- McQuillan, Martin. *Paul de Man*. London and New York: Routledge, 2001.
- Redfield, Marc W. »Humanising de Man«. *Diacritics* 19.2 (1989): 35–53.
- Segal, Alex. »De Man, Miller, and the Ethics of Readings«. *Paragraph* 16.3 (1993): 274–292.
- Serpel, C. Namwali. »Mutual Exclusion, Oscillation, and Ethical Projection in 'The Crying of Lot 49' and 'The Turn of the Screw'«. *Narrative* 16.3 (2008): 223–255.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of a Vanishing Present*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2003.
- Ward, Patricia A. »Ethics and Recent Literary Theory: The Reader as Moral Agent«. *Religion & Literature* 22.2–3 (1990): 21–31.

Paul de Man and Ethical Literary Criticism

Keywords: literature and ethics / ethical literary criticism / De Man, Paul / allegory / Hillis Miller, Joseph

The article discusses Paul de Man's contribution to the ethical literary criticism. It briefly presents his discussion of literature and ethics on various occasions and focuses on the notorious passage from the *Allegories of Reading*, famous for its opacity. It examines a series of its interpretations and finally scrutinizes the most influential among them, proposed by Hillis Miller in *The Ethics of Reading*. It is demonstrated that all these interpretations miss the point of the passage in question, the main reason for this being non distinguishing between the two levels of ethics in de Man's treatise and consequently mistakenly merging them together. The article proposes a close reading of the passage. It also pays attention to lacunas in de Man's argumentation that ad-

ditionally complicate the comprehension of the passage. In conclusion, the article states that due to its opacity and idiosyncrasy, de Man's conception of the ethics of tropes remains basically unapplied in the ethical literary criticism.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 82.0De Man P:17

Eshaton v plamenih: izgubljeni raj gospodarja Jerneja

Matic Kocijancič

Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matic.kocijancic@ff.uni-lj.si

Uveljavljene interpretacije Cankarjevega Hlapca Jerneja in njegove pravice v tej povesti pogosto razbirajo simbolno upodobitev socialistične revolucije, afirmativno napoved poznejšega revolucionarnega dogajanja na naših in tujih tleh. Prvi del članka prikaže – na podlagi podrobne analize osrednje pripovedi in njene razdrobljene predzgodbe – temeljne probleme tovrstnih interpretacij. Drugi del članka preučuje religiozne vidike povesti, ki odražajo Cankarjev ambivalenten odnos do krščanstva, obenem pa razkrivajo Cankarjevo intuicijo, da moderni revolucionarni fenomeni slonijo na specifični transformaciji krščanske eshatologije.

Ključne besede: slovenska književnost / Cankar, Ivan: *Hlapec Jernej in njegova pravica* / revolucija / krščanstvo / eshatologija

1

*»Požar je v glavah, ne pa v hišnih strehah.«
F. M. Dostojevski, Besi*

Ivan Cankar je leta 1907 kandidiral na volitvah za državnega poslanca Avstro-Ogrske. *Hlapca Jerneja in njegovo pravico* je sprva načrtoval kot »agitacijsko brošuro« v sklopu predvolilnega boja na listi socialnodemokratske stranke, še istega leta pa je iz zasnove te brošure nastala – po pisateljevih besedah – njegova »najboljša novela« (*Zbrano delo XVI* 266), ki predstavlja Cankarjevo najbolj priljubljeno in največkrat prevedeno delo (Virk 41). Glavni tokovi obsežne recepcije *Hlapca Jerneja* niso zaznavali večjih konfliktnih napetosti med načrtovanimi *agitacijskimi* in končnimi *literarnimi* cilji besedila, temveč so – nasprotno – v njem prepoznavali njihovo uglašeno simbiozo, vrhunsko umetniško ubeseditve Cankarjevih političnih prizadevanj, ki naj bi s svojim polnokrvnim prestopom v polje literature postala nadčasna; Cankarja, poraženca volitev, naj bi naposled celo preroško vpisala med »zmagovalce« (Kreft 78).

»Uresničujemo sen hlapca Jerneja«, vzklikne Olga v filmski uspešnici *Moj ata, socialistični kulak*, ki jo je po scenariju Toneta Partljiča leta 1987 režiral Matjaž Klopčič. »Kar niso mogla dolga stoletja fevdalizma in kapitalizma, to zmore socializem v devetih mesecih.« Čeprav Olgin pompozni nagovor sodi med izrazito satirične prizore Partljičevega in Klopčičevega tragikomičnega prikaza podeželskih peripetij slovenskega socializma, pa povezava, ki jo Olga začrta med *Hlapcem Jernejem* (kot literarno razgrnitvijo nekega sna) in revolucionarnimi projekti 20. stoletja (kot domnevnim uresničevanjem tega sna), ustrezno povzame enega od prevladujočih interpretativnih pristopov k Cankarjevi povesti. Temu pristopu je smer začrtal že Cankarjev sodobnik Ivan Prijatelj, ki je povest označil za »svetovno-mogočno prepesnitev Marxovega komunističnega manifesta« (551), utrdil pa ga je Bratko Kreft – njegovo spremno besedilo je bilo od šestdesetih do devetdesetih let prejšnjega stoletja natisnjeno v več kot desetih slovenskih in prevodnih izdajah *Hlapca Jerneja* –, ki je v Cankarjevi povesti prepoznal »najrevolucionarnejšo idejo« njegovega opusa, obenem pa tudi »dotlej najrevolucionarnejšo misel v našem leposlovju«; Cankar naj bi s to povestjo postal »veliki glasnik [...] ideje revolucionarnega socializma« (78). Kreft mimogrede navrže, da se v Cankarjevih nazorih in delih skrivajo tudi »nekatera nasprotja« (prav tam), vendar opazke ne razvije podrobneje. Za kakšna nasprotja gre?

Osrednje dogajanje v *Hlapcu Jerneju* sproži smrt starega Sitarja, lastnika domačije, na kateri je štirideset let živel in delal tudi Jernej. Sitarjev sin, ki domačijo podeduje, Jerneja odpusti in izžene s posestva. Jernej, ki je prepričan, da se mu je zgodila krivica, se poda na pot iskanja pravice. Svoje iskanje zastavi sistematično in hierarhično, od župana prek sodnikov do cesarja. Ko tega, kar išče, ne najde niti pri družbenem vrhu, razglasi, da »pravice ni pod nebom« (*Zbrano delo XVI* 69). Z zadnjimi močmi se zato odpravi še k lokalnemu župniku, kjer želi preveriti, ali je pravica vsaj pri Bogu. Ko tudi pri župniku ne najde tega, kar išče, se vrne na Sitarjevo domačijo in jo zažge. Ob požigu se mu stemni pred očmi, zgrudi se na tla, sovaščani pa ga vržejo v ogenj, ki ga je zanetil.

Cankar je istega leta, ko je nastajal *Hlapec Jernej*, svoja politična stališča razgrnil v predavanju *Slovensko ljudstvo in slovenska kultura*, v katerem se kritika družbenih razmerij na edinstven način povezuje z vprašanji slovenske kulturne in nacionalne identitete. Cankarjevo politično retoriko tega časa zaznamuje prepoznavna manihejska razmejitev družbe na zatiralce in zatirane, »gospodarje« in »hlapce«. Cankar ugotavlja, da je »zgodovina slovenskega naroda [...] zgado-

vina tlačana, hlapca«, ki je »stoletja [...] služil politično in družabno tistemu gospodarju, ki mu je bil najbližji«; takšno »tlačanstvo pa je slabo vplivalo na moralo slovenskega naroda, ki mu je vzgojilo servilizem, hlapčevsko ponižnost pred gospodo« (*Zbrano delo XXV* 169). Cankar želi dokazati, da so tudi »umni delavci«, med katere seveda umešča tudi samega sebe, del zaslužjenega ljudstva in obenem njegovi poglavitni zavezniki. »Kakor si je osvojila moderna kapitalistična družba ljudske roké in ljudsko delo, zato ker se je polastila produktivnih sredstev, tako in natanko tako si je usužnjila tudi umne delavce. Pisatelj, umetnik, znanstvenik je prav tak hlapec in suženj meščanske družbe, kakor tvorniški, železniški, rudniški delavec« (prav tam 173). »Kadar pogine – in Bog daj, da bi se kmalu zgodilo – ta gnila, z vsemi hudimi in naglavnimi grehi obložena družba, takrat ne smé poginiti z njó, kar so zgradili v njenem okrutnem suženjstvu naši kulturni delavci. Takrat se bo pokazalo, da so naši kulturni delavci v suženjstvu krivične in nepoštene družbe delali za ljudstvo; da bo ljudstvo, kadar postavi svojo težko nogo na tilnik temu zlaganemu narodu in zlaganemu narodnjaštvu, da bo ljudstvo trgalo sadove s tistega drevesa, ki so ga kulturni tlačani za svoje nehvaležne gospodarje sadili ter ga gnojili s svojo srčno krvjó!« (Prav tam 180).

Krivični gospodar je torej kapitalist, meščan, narod; hlapec, ki mu bo prej ali slej postavil »nogo na tilnik«, pa je delavec, kulturnik, ljudstvo. Jasno je, kako bi *Hlapca Jerneja* na krilih teh navedkov lahko prevajali v apologijo revolucionarnega socializma skladno s Prijateljovo in Kreftovo interpretacijo. V tem pogledu gre v povesti za simboličen prikaz razrednega boja, v katerem mladi Sitar simbolizira gospodarje – kapitaliste, buržoazijo –, Jernej pa hlapce – proletariat. Jernej prepozna krivico razrednih razmerij in zahteva njihovo spremembo, ki jo poskuša sprva doseči z miroljubnim nagovorom oblasti. Ko mu vse relevantne institucije obrnejo hrbet, spozna, da je edina smiselna rešitev destruktiven upor, revolucionarno dejanje, za katerega je junaško pripravljen žrtvovati svoje življenje.

Težava s takšnim *prevodom* je v tem, da je Cankar v svojo povest vpeljal celo vrsto dogodkov, likov in dialogov, ki se orisanemu interpretativnemu okviru izmaknejo in ga – ob pozornem in celovitem branju povesti – porušijo v temeljih. Če pristanemo na redukcionistično politično-ekonomsko branje *Hlapca Jerneja* – in odmislimo bistvene religiozne razsežnosti tega besedila, ki jih bom obravnaval v drugem delu svojega zapisa –, se osnovne zadrege pri obrambi marksistične alegorije skrivajo že pri sami opredelitvi tega, kdo naj bi v povesti pravzaprav predstavljal določen razred in določeno ideološko pozicijo.

Skozi celotno povest se nam v fragmentih izrisuje stanje na domačiji pred usodno smrtjo starega Sitarja, ki je s svojimi posledicami sprožila Jernejevo odisejado. Jernej je bil s preteklim stanjem izrazito zadovoljen.¹ Na domačiji je preživel štirideset let, v katerih ni izkusil ničesar, kar bi se mu zdelo krivično (»Do te pozne jeseni nisem poznal krivice«, *Zbrano delo XVI* 28). Za svoje delo je bil bogato plačan (»Preštel je svoje premoženje in veliko je bilo: skoraj vsako leto je prihranil en goldinar.« Prav tam 38). Ni povsem natančno pojasnjeno, kakšno vlogo je imel Jernej v tem času na domačiji, vendar je očitno, da je bila ta vloga izjemna (»Kdo je gradil tisto hišo, da je zdaj velika in imenitna? On [tj. mladi Sitar] ali jaz? Kdo polje gnožil s svojim blagoslovljenim potom, kdo širil polje, senožet in gozd visoko v hrib, globoko v dolino? On ali jaz? Kdo je ustvaril to bogastvo s svojo veliko močjo? Jaz, ki sem stal na polju gol in poten – on, ki je ležal v plenica in kričal?« Prav tam 20; »Od začetka je bilo samo tistih par njivic tam za hišo; jaz pa sem širil svet in sem ga množil, s plugom in brano.« Prav tam 26; »Delal sem štirideset let, ustanovil sem dom in hišo.« Prav tam 44; »Ni več kota zate [tj. za Jerneja] v domu, ki si ga sam postavil in ga varoval vsega hudega«, prav tam 46).

Izvedemo torej, da je Jernej trdo delal štirideset let in da je bil ključen za uspešno delovanje domačije, njen velik razcvet ter celo za njeno izgradnjo in »ustanovitev«. Izvedemo tudi, da se je na podlagi teh zaslug med njim in starim Sitarjem vzpostavilo nekakšno partnerstvo, praktična delitev vloge gospodarja, ki je uradno sicer pripadala staremu Sitarju, lastniku domačije (ob soočenju z Jernejem po smrti očeta mladi Sitar izjavi: »Nisem pokopal enega gospodarja, dvoje sem jih pokopal!« Prav tam 11). Jernej pozneje potrdi, da »je gospodaril štirideset let« (prav tam 25). Kot slišimo od mladega Sitarja – in kot lahko nadalje sklepamo iz odziva pastirja na njegove besede –, Jernejevi podrejeni niso bili najbolj navdušeni nad njegovim gospodarjenjem: »Tako je, hlapec: potrta me je smrt očetova, ampak tehtnica je bila pravična, poleg bridkosti je bila tolažba. Nikoli nisem bil gospodar, zadnji hlapec sem bil, poleg pastirjeve je ležala moja žlica. Ti, hlapec, si bil moj krivični gospodar; tvoj pogled povelje, tvoja beseda ukaz. Jaz pa sem te videl v svojem srcu, kako boš prosil na mojem pragu, in užival sem sladkost ... Vam vsem je

¹ Novejša recepcija *Hlapca Jerneja* se z veliko pozornostjo posveča nostalgичnemu vidiku Jernejevega iskanja pravice; Janko Kos Jerneja primerja s Cervantesovim don Kihotom (*Ivan Cankar* 32), enako paralelo potegne Filipčič v neobjavljeni drami *Neuničljivi* (25); Tomo Virk v Jernejevem boju vidi poskus obrambe starega sveta, v nasprotju s svetom mladega Sitarja, dejanskega sveta, »nekega novega sveta, ki je korak naprej od starega« (43–44).

bil gospodarjev gospodar, še vi uživajte sladkost: pastir, odpri mu duri na stežaj!' Pastir je šel in je odprl duri na stežaj.« Prav tam 16. Tudi sicer nihče na domačiji ne izkazuje pretirane naklonjenosti Jerneju (»In je točil in je vzdignil kozarec, toda nihče ga ni vzdignil z njim.« Prav tam 7; »Pa se je oglasila Sitarica in bolj zbadljiva nego prijazna je bila njena beseda. 'Ali nisi slišal sinoči? Gospodar ti je odpovedal!'« Prav tam 14; »Še se je ozrl Jernej, dolgo se je oziral, ni srečal pogleda, ki bi mu bil rekel zbogom.« Prav tam 16).

Jernej pri svojem iskanju pravice torej ne izhaja iz krivičnosti neke dolgotrajne razslojenosti, ki bi jo poskušal zasukati v brezrazredno prihodnost, temveč iz krivičnosti dogodka, ki je ukinitel neko dolgotrajno razslojenost, v kateri Jernej prepoznava pravičnost: razslojenost, znotraj katere je sam užival privilegiran položaj in nadstandardni zaslužek na Sitarjevi domačiji po zaslugi svojega izjemnega prispevka k njenemu bogatenju in širitvi. V Jernejevem nostalgicnem opisovanju te ureditve bi le stežka zaznali kakršnekoli socialistične vrednote, nasprotno, prepoznamo lahko klasične kapitalistične ideale tekmovalnosti, produktivnosti in rasti. Jernej po svojem odhodu z domačije še vedno meni, da je njen gospodar, torej nekdo, ki bi imel pravico narediti točno to, kar je z njim naredil mladi Sitar (»Kako spodil? Kako bi hlapec podil gospodarja? [...] Kdo ima pravico, da pravi: zadeni culo na pleča in pojdi brez slovesa, zakaj velik je svet? Jaz ali on?« Prav tam 20), svojo fascinacijo nad gospodarjenjem pa vseskozi projicira na širšo družbeno raven; to je pravzaprav osnovna nazorska matrica, skozi katero snuje svoje iskanje pravice (»Popotnik sem, ki gre po pravico h gospodarju, ker je ni našel pri hlapcih!« Prav tam 60). Njegova kritika nove ureditve tudi v strogem formalnem smislu ni revolucionarna, temveč reakcionarna; želi doseči vrnitev starega razmerja moči v skupnosti, v kateri je bil odstavljen iz njenega hierarhičnega vrha, ob čemer je skupnost ta prevrat očitno večinsko podprla in pozdravila. Če torej v tej povesti iščemo formalno prisposodbo političnega prevrata, ki bi ustrezal revolucijam 20. stoletja – oz. njihovim mitološkimi samopodobam –, je ta pravzaprav prej kot v Jernejevem požigu domačije v njegovem izgonu z nje.

Spopad med Sitarjem in Jernejem ni polemika o razredni strukturi domačije ali ideološki podstati njenega širšega družbenega okolja, temveč o tem, kateri dejavniki določajo in upravičujejo mesto posameznika na njuni – neproblematizirani – hierarhični in premoženjski lestvici. Jernejevi ideali meritokratsko osnovane mobilnosti – od »hlapca« do »gospodarja« na podlagi trdega in uspešnega dela –, ki se berejo kot klasična mitologija kapitalizma, v tem spopadu trčijo ob

mehanizem dedovanja, adut mladega Sitarja, kar slednji poudari že v svojih prvih besedah v povesti: »No, Jernej, ti pa sediš tam široko in ošabno, kakor gospodar! Kdo je dedoval, ti ali jaz? Prvo besedo si znil, prvi nisi!« (Prav tam 7). Tudi Jernej se zaveda, da je opredelitev razmerja med dedovanjem in produktivnostjo ključni vidik njunega spora. Poda jo v pogovoru z mimoidočim študentom: »Dedič in gospodar po očetu – šega je, tudi pravica morda, Bog bo že vedel. Ampak to je eno. Ali drugo je: štirideset let je delal Jernej, štirideset let je Jernej zidal, Bog je blagoslovil Jernejevo delo, da je obrodilo obilen sad, stoteren in tisočeren. Čigavo je delo, čigav je sad? – to mi zdaj povej!« (Prav tam 18). V iskanju družbenoekonomske matriče spora med Jernejem in Sitarjem lahko tako prepoznamo – poleg ohlapno artikuliranih zamisli o socialni varnosti ostarelih delavcev,² ki jih lahko razberemo v nekaterih dialogih³ – grob oris spopada med aktivnim ustvarjanjem premoženja in njegovim pasivnim posedovanjem, torej med »podjetniškimi« in »rentniškimi« silami v modernih ekonomskih sistemih.⁴

Četudi v *Hlapcu Jerneju* zaman iščemo prepričljivo socialistično poanto, Cankar v zaključku povesti brez dvoma želi upodobiti revolu-

² Cankar se je ob svojem kratkem sprehodu po političnem parketu prav gotovo srečal s tem vprašanjem; prvi moderni sistem splošnega pokojninskega zavarovanja v Avstro-Ogrski, ki je temeljil na Bismarckovem modelu s konca 19. stoletja, se je na slovenskih tleh uveljavil leta 1908, leto dni po izidu *Hlapca Jerneja* (gl. Škufca).

³ Npr. »Jerneju odpovedal?« se je začudil Šalander. »Ni lepo, da mu je odpovedal; na stara leta odpovedal! Gre mu kot za pečjo in žlica pri skledi! [...] Jernej je visoko vzdignil košate obrvi. [...] »Ne gre za miloščino in za vbogajme, za pravico gre!« [...] In Šalander je odgovoril. »Človeška postava je in božja zapoved, da hlapec ubogaj svojega gospodarja! Ampak tudi je postava, nikjer zapisana, povesod veljavna, in tudi je Kristusov ukaz, da ne ženi gospodar hlapca od hiše, kadar ti je doslužil in je star in nadložen!« (*Zbrano delo XVI* 24–25).

⁴ Cankarjeva umestitev razmerja med delom in dedovanjem v jedro usodnega družbenega konflikta zveni sodobno. V strokovnem in poljudnem ekonomskem diskurzu še vedno močno odmevajo teze *Kapitala v 21. stoletju*, svetovne uspešnice francoskega ekonomista Thomasa Pikettyja, ki je na inovativen empiričen način prikazovala socialno nevzdržnost ekonomskih okolij, v katerih bolj uspevajo tisti, ki preprosto že imajo veliko premoženje, kot pa tisti, ki delajo, ustvarjajo in trgujejo. Ključna posledica tovrstne neuravnoteženosti naj bi bilo silovito večanje vloge dedovanja, zato Piketty svari pred zdrsom liberalnih demokracij v t. i. dedni kapitalizem. Iz te ugotovitve se napaja slogovno najbolj zanimiv element njegove knjige: da bi osvetlil pomen dedne neenakosti v modernih družbenoekonomskih razmerjih, se Piketty izdatno naslanja na tista slavna literarna dela, v katerih prepozna oporo svojim predpostavkam. Posebno ljuba sta mu Jane Austen in Honoré de Balzac. Če bi bil Piketty Slovenec, bi *Razsodnosti in rahločutnosti* ter *Očetu Goriotu* bržkone dodal še *Hlapca Jerneja*.

cionaren dogodek. To potrjuje simbolni okvir Jernejevega sklepnega dejanja, netenja ognja, ki ni ugasnil na pogorišču Sitarjeve domačije, temveč »ga je gnal veter kakor goreč oblak preko doline« (Zbrano delo XVI 71). Simbol ognja je eden od najbolj prepoznavnih revolucionarnih simbolov od francoske revolucije do sodobnih prevratniških gibanj, pri čemer se – kot je v svoji študiji *Fire in the Minds of Men* z veliko erudicijo pokazal ameriški zgodovinar James H. Billington – v revolucionarni govorici stalno izmenjujejo in dopolnjujejo trije pomeni, *netilni*, *požigalni* in *razsvetljevalni* (5, 95, 104); ogenj revolucije se vname in razširi med ljudstvom, požge star, krivičen svet in razsvetli pot v nov, pravičen svet. Šolske primere revolucionarne simbolike ognja v slovenski literaturi najdemo v poeziji Karla Destovnika Kajuha,⁵ ki je dvajset let po Cankarjevi smrti Slovence označil za »narod hlapca Jerneja« (20), Cankarjevo dobro poznavanje te večplastne simbolike pa je poleg njene bogate rabe v *Hlapcu Jerneju* razvidno iz tematizacije francoske revolucije v *Slovenskem ljudstvu in slovenski kulturi*: »Tudi slovenskemu narodu se je zableščalo v očeh, ko je vzplamenela v Parizu luč vélike francoske revolucije« (Zbrano delo XXV 168).

Zaključek *Hlapca Jerneja* torej nedvomno simbolizira začetek neke revolucije – po besedah Ivana Prijatelja naj bi mu Cankar to osebno zagotovil (Zbrano delo XVI 267) –, obenem pa nam Cankarjevo predavanje iz tega obdobja potrjuje pisateljevo optimistično pričakovanje revolucionarnega družbenega preloma na naših tleh. Toda ti podatki nam le malo povedo o osebnih vrednostnih vzgibih in praktičnih družbenih projekcijah Cankarjevega pričakovanja. Kot je v svoji analizi ideje revolucije pri Cankarju prepričljivo ocenil Janko Kos, so v času pred nastankom *Hlapca Jerneja* »Cankarjeve izjave o revoluciji ostajale nejasne«, je pa v njih – vsaj do začetka javnih nastopov za socialdemokratsko stranko – »očitno nasprotje marksistično koncipirani revoluciji« (*Duhovna zgodovina Slovencev* 130–131). Cankarjeva politična predavanja in članki, ki se v času njegovega strankarskega nastopa približajo marksistični govorici, sodijo v domeno omejenega izražanja, ki ga je Cankar sam označil za jezik »agitacijskih brošur«; namenjeni so

⁵ Npr. »Nemcem«: »Mar nimate v domovih vaših nič luči, / da bi prebrali, kar vam pišemo vse dni? / Uprite se, tovariši, / kot smo uprli se jim mi. // Mi vemo, da v deželi Liebknechta / vsaj petrolejka še brli, / da Roza Luxemburg / prižiga vam še zdaj luči, / da niso ohromele vam pesti. // Prižgite petrolejko, / da kot plamen zagori, / uprite se, / kot smo uprli se jim mi. / Saj niso bratje vam – / fašistične zveri« (125). »Voz reakcije«: »Tako tepo zdaj kljuse tiranije, / ki je zavleklo voz v prepad / in gospodarjem pot po licih lije, / brezglavo bijejo kljusad. / Izmučeni vpijo, da bi speljali, / a mi jih bomo z vozom vred zažgali« (53).

mobilizaciji volilnega telesa in se več kot očitno zavedajo lastne politične teatralnosti. Kompleksnih tematskih mrež *Hlapca Jerneja* zato ne moremo pojasnjevati s Cankarjevimi zavestnimi javnimi poenostavitvami svojih stališč ali celo z njihovimi poznejšimi instrumentalizacijami. To razmerje moramo obrniti na glavo. Le s pomočjo Cankarjeve najslavnejše povesti, ki se je zavestno iztrgala »agitacijskemu« poslanstvu, lahko ustrezno identificiramo izvirne posebnosti Cankarjevih takratnih stališč za masko klišejskega političnega besedišča njegovega – in poznejšega – časa.

V Cankarjevem literarnem orisu »revolucije« ni nikakršnega idealiziranja krvavega prevzema oblasti. Nasprotno, v *Hlapcu Jerneju* lahko prepoznamo celo impliciten odpor do revolucionarnega nasilja. Ko Jernej sodnikom napove neizbežen upor, izvzame možnost njihove usmrtnitve: »Ne bodo vas obesili, na cesto vas bodo spodili, s culo in palico; porušili bodo to oskrunjeno cerkev, da ne bo kamen ostal na kamnu!« (*Zbrano delo XVI* 49); četudi sojetnik Jerneju prerokuje, da bo ob koncu svoje poti »ubil sodnika in njegove pomočnike, nato še nekaj drugih ljudi« (prav tam 54), Jernej v sklepnem dejanju, sprožitvi *rušenja oskrunjene cerkve*, nikogar ne ubije, niti ne izrazi tovrstnih naklepov.

V Cankarjevi »najrevolucionarnejši« povesti ni stičnih točk niti s praktično prevratniško metodologijo »revolucionarnega socializma« niti z njegovimi teoretsko-ideološkimi smernicami. Ob soočenju motivacij protagonista *Hlapca Jerneja* in politične recepcije tega dela lahko preprišemo vprašanje piscev socialistične revije *Naši zapiski*, ki so ob napovedi Cankarjeve kandidature prepoznali »nekako nasprotje«: »Individualist Cankar – socialist?« (prav tam 258). Jernej, ki upodablja Cankarjevo razumevanje revolucionarnega vrenja, svoje prizadevanje – ki ga sicer nedvomno pestijo številni problematični nastavki in posledice – vse do svojega končnega zloma in destruktivnega akta poskuša utemeljevati z izrazito nesocialističnim prepletom idealov individualizma, ekonomske mobilnosti, zasebne lastnine in socialne varnosti. Nobenega dvoma ni, da je Cankar leta 1907 hrepenel po radikalni družbeni spremembi. Kompleksen nazorski horizont, ki ga odstira povest o Jerneju, pa daje slutiti, da bi Cankarjevi viziji precej bolj ustrezal razvoj tistega dela Evrope, ki se je v preteklem stoletju izognil revolucionarnim prevratom.

2

»Mar ni On, čigar nesmrtna roka je v človeško srce vklesala zakone pravičnosti in enakosti, tja vpisal tudi smrtnih obsodb tiranov?«

Maximilien Robespierre, *Govor ob prazniku Najvišjega Bitja*

Najočitnejša slogovna značilnost *Hlapca Jerneja* je Cankarjevo bogato opiranje na *Sveto pismo*: od neposrednega navajanja bibličnih fraz prek njihovih manj ali bolj svobodnih preoblikovanj do prepoznavne uporabe svetopisemskih paralelizmov. Po mnenju Franceta Bernika je med vsemi Cankarjevimi deli »*Sveto pismo* najbolj opazno sooblikovalo prav jezik *Hlapca Jerneja*« (564). Ta slogovna razsežnost je smiselno vpeta v številne vsebinske vidike povesti. Cankar je Jerneja upodobil kot krščanskega vernika, ki svoje iskanje pravice razume izrazito religiozno in velik del povesti preživi v molitvi. Tudi njegovi sogovorniki (študent, sodniki, župnik idr.) se mu postavljajo po robu z nasprotujočimi religioznimi argumenti (*Zbrano delo XVI* 37–38, 48, 69–71). Jernejev glavni antagonist, Sitar, je pravzaprav eden izmed redkih vidnejših likov, ki se v soočenju z Jernejem izraža brez kakršnekoli teološke argumentacije. Krščansko ozadje pa skozi vso povest odločno zaznamuje tudi pripovedni glas, ki že v prvem stavku napove, da nam bo pripovedoval o »nekrščanskih krivicah z vso svojo veliko žalostjo« (prav tam 7). Če delo beremo skozi očala marksističnih interpretov, orisana vseprisotnost krščanstva v njem predstavlja vsebinsko moteč element, ki je – čim mu priznamo vsebinsko težo – preveč kompleksen in ambivalenten, da bi ga lahko brez težav kategorizirali kot odločno zavrnitev *opija za ljudstvo*. Kreft, ki *Hlapca Jerneja* bere kot »umetnino, v kateri sta ideja in z njo njena politična revolucionarna tendenca skladni z vsebino in obliko« (78), krščanskih vidikov te umetnine sploh ne obravnava neposredno; omeni le Cankarjevo željo pisati »tako, da ga bo ljudstvo razumelo, da bo povest govorila v ljudski besedi«, »sorodni tisti, v kateri so nekoč govorili ljudstvu stari preroki in vidci« (79). Vsakršna religiozna razsežnost povesti je tako strogo omejena na Cankarjevo slogovno odločitev, ki v prvi vrsti rabi večji razumljivosti besedila slovenskemu ljudstvu, po sili zgodovinskih razmer vaje nemu verske govorice. Dileme pa niso nič manjše za tiste interprete, ki v Cankarjevem odnosu do krščanstva vidijo ključen vidik pisateljevega življenja in dela. Raznolika razumevanja krščanstva, ki se odstirajo v pripovedi in dialogih *Hlapca Jerneja*, so pogosto daleč od krščanske pravovernosti, mestoma celo v odkritem

nasprotju z njenimi osnovnimi postulati. Bernik zato potegne ostro ločnico med »estetsko vsebino« povesti, ki je »polna krščanske simbolike ali iz krščanske tradicije prevzete poetike«, ter »zgodbo in idejo«, ki naj bi bila »dosledno naravnana proti krščanstvu in proti krščanski socialni doktrini« (567). Čeprav ni dvoma, da so številna mesta v *Hlapcu Jerneju* »naravnana proti krščanstvu«, pa se resnični interpretativni izzivi nahaja ravno v očitni *nedoslednosti* te naravnosti. V *Hlapcu Jerneju* namreč srečamo eklektičen – in konflikten – nabor opredelitev (do) krščanstva.

Vid Snoj v delu *Nova zaveza in slovenska literatura* nasprotuje ne-reflektiranemu »istenju lika z avtorjem«, pogosti hibi interpretacij *Hlapca Jerneja*, tj. »poistenju Jernejevih besed o krivičnosti družbenega in Božjega reda s Cankarjevim mišljenjem ter Jernejeve odločitve, da vzame pravico v svoje roke, s Cankarjevim spoznanjem« (119). Svoje nasprotovanje utemelji z razlago zadnje povedi v povesti – »Tako se je zgodilo na Betajnovi, Bog se usmili Jerneja in njegovih sodnikov in vseh grešnih ljudi!« (*Zbrano delo XVI 72*) –, v kateri prepozna distanciranje pripovednega glasu od Jernejeve »(samo)pravičnosti« in »njegovega nasilnega upornega dejanja« (119). Snojevo stališče pravzaprav potrjuje že sama forma zaključne povedi. Jernej namreč v soočenjju z župnikom zavrne prošnjo kot ustrezen nagovor Boga in na njeno mesto postavi terjatev (»Ne bom prosil in ne bom jokal, moja pravica je božja pravica; kar je sam ustanovil, ne bo razdiral, kar je govoril, ne bo tajil! Dolžnik je moj; ne klečim – stojim pred njim in terjam!« *Zbrano delo XVI 70–71*). Pripovedni glas pa v sklepnih besedah Boga ponovno prosi. Obenem ga prosi, naj »se usmili«, s čimer se postavi po robu še enemu ključnemu poudarku dialoga z župnikom, v katerem v imenu pravice zavrne usmiljenje: »Ne govorim o usmiljenju, o odpuščanju nič – o pravici govorim!« (Prav tam 70). Kakršnokoli že je krščanstvo pripovednega glasu, vsekakor ni enako Jernejevemu. Seveda pa bi bilo prav tako problematično kot »istenje lika z avtorjem« tudi enačenje avtorja z njegovim pripovednim glasom. Očitna nasprotja v verskih držah glavnega junaka in pripovednega glasu – ki se jim pridružijo še nasprotja v držah stranskih likov – zastavljajo kompleksen interpretativni izziv: ko razpravljamo o naravnosti *Hlapca Jerneja* do krščanstva, moramo najprej določiti, v čem se te drže razlikujejo in kaj nam njihove razlike sporočajo.

Ko Jernej pristane v zaporu, njegov sojetnik, berač, prepozna zlovešče obrise Jernejeve pobožnosti (»ne bi bil rad v tvoji družbi, сосед«, prav tam 54) in – kot rečeno, le delno pravilno – napove njihov uničevalni rezultat: »Ali veš, сосед, kaj bi storil, če bi te tako poslušal in

bi se tista tvoja vera izlila vame? Šel bi in bi najprej ubil sodnika in njegove pomočnike, nato še nekaj drugih ljudi, zakaj vsi so moji hudobni sodniki že od rojstva; naposled bi zažgal še to hišo, pa bi rekel: Glejte, Bog je poslal pravico na svet, jaz sem slišal njegovo besedo, pa sem napravil po njegovi zapovedi! – Tako bi rekel in tako bi storil, če bi bila tista vera v meni, kakor je v tebi« (prav tam). Ko berač Jernejevo vero poimenuje »tista tvoja vera«, nas s tem bržkone opozori, da gre pri Jernejevi religioznosti za samosvoje preoblikovanje krščanske vere; preoblikovanje, ki bo po beračevem mnenju slejkoprej porodilo nasilje *verujočega*. Beračeva prerokba nam torej sporoča, da pri sklepnem dejanju povesti ne gre za izgubo ali preseganje *tiste Jernejeve vere*, temveč za logično posledico njenih temeljnih nastavkov, ki so sicer osnovani na krščanstvu, a obenem očitno od njega odmaknjeni.

Nemško-ameriški filozof Eric Voegelin je v svoji *Novi politični znanosti* predstavil izraz »imanentizacija eshatona«, s katerim je označil posebno težnjo k preobrazbi krščanskega izročila, ki naj bi zaznamovala večino vidnejših ideologij zahodne modernosti. Po Voegelinovi razlagi je v krščanski antiki in srednjem veku na podlagi novozaveznega nauka – kakor so ga razlagali in utrdili cerkveni očetje, predvsem sv. Avguštin –, prišlo do edinstvene družbene spremembe: »krščanska družba se je [...] artikulirala v duhovni in posvetni red« in je ponotranjila novo razumevanje časa, ki je zgodovino iztrgalo poganskemu cikličnemu času ter jo vpelo v pričakovanje popolne, pravične dopolnitve v transcenden- ci (125). S tem prelomom je prišlo do novega razumevanja politične oblasti, v katerem je »oblastna organizacija družbe« postala »posvetna predstavница [...] tistega dela človekove narave, ki bo minil s spreminjenjem časa v večnost« (prav tam). Po Voegelinu naj bi bila tovrstna zamejitev posvetnega reda skozi celotno krščansko zgodovino deležna širokega spektra poskusov spodkopavanja, ki pa se v najbolj trdoživih oblikah niso zatekali k restavraciji poganskih nazorov, temveč k manj ali bolj subtilnim transformacijam krščanske eshatologije, s katerimi so poskušali dopolnitev krščansko strukturirane zgodovine iz transcende- nce prestaviti v imanenco; gre za težnjo posvetnega reda, da bi se iztrgal iz spon minljivosti in v (post)krščanskem svetu zavzel središčno, odrešilno vlogo – da bi se, kot pravi Voegelin, »rediviniziral« (122). Ta težnja po Voegelinu predstavlja eno od glavnih značilnosti zahodne – in globalne – modernosti. »Moderna redivinizacija« pa v svojem bistvu ni samonikel fenomen, temveč »izvira iz samega krščanstva, iz tistih njegovih delov, ki jih je univerzalna Cerkev zatirala kot heretične« (prav tam). Po Voegelinu gre pri večini vodilnih političnih ideologij modernosti, ki se poskušajo uveljaviti z imanentistično transformacijo

krščanske eshatologije, za eno izmed oblik gnostične herezije, ki naj bi svoj vrhunec doživela prav z revolucionarnimi totalitarizmi 20. stoletja, »koncez poti gnostičnega iskanja civilne teologije« (186).

Hlapec Jernej ima v svojem jedru preobrazbo krščanstva, ki ustreza Voegelinovemu modelu. Jernej namreč svoje teopolitično romanje zasnuje na podlagi krščanske vere v pravično Božjo sodbo ob koncu časov, in na podlagi svoje sodbe o tem, kateri vidiki njegovega ožjega in širšega okolja (ne) ustrezajo smernicam novozaveznega sporočila. Ob tem se Jernejevo pričakovanje Božje sodbe postopoma preobrazi iz vere v transcendentni »nekoč« (»Kar si rekel, ne boš oporekel; kar si napisal, ne boš izbrisal! Ne v ljudi ne zaupam, ne v svojo pravico ne zaupam, v tvoje pismo zaupam.« *Zbrano delo XVI* 30; »Nekoč bo že ceste konec, nekoč se bodo že odprle duri!« Prav tam 43) v zahtevo po imanentnem »zdaj« (»Ni se več pogovarjal z njim [tj. z Bogom] kakor hlapec z gospodarjem, temveč kakor terjavec z dolžnikom. 'Kar si rekel, to zdaj izpolni! [...] Zdaj iztegni svojo roko, vsemogočni Bog, pravični sodnik!'« Prav tam 69). Kako se tovrstna preobrazba stopnjuje v uničevalsko dejanje? Odločilni vidik Jernejeve vere je nekakšen »fundamentalizem«. Jernej namreč verjame, da ima njegovo razumevanje Božjega razodetja absolutno veljavo v vseh svojih medčloveških in družbenih razsežnostih. V svojem vrednotenju pravičnosti in krivičnosti brez trohice dvoma prepozna popolno skladnost z Božjo voljo (»moja pravica je božja pravica«, prav tam 70). Razumevanje pravičnosti, v katerem je Božja volja povsem izenačena z Jernejevo, pomeni, da je vsakdo, ki se z Jernejem ne strinja, sovražnik pravičnega Boga. Celo sam Bog ima v Jernejem teološkem horizontu dve možnosti: ali je na njegovi strani ali pa je krivičen. To jasno prikaže Jernejevo vprašanje župniku, v katerem se že skriva odgovor: »Ali je Bog na moji strani, ali je na strani [...] krivičnih sodnikov?« (prav tam). Ko sodniki ne ustrežejo Jernejevi zahtevi, jih brez oklevanja okliče za »služabnike satanove« (prav tam 49). Sodniki bi morali namreč biti »služabniki božje besede in postave«, zaradi njihovega oporekanja Jerneju je sodišče »oskrunjena cerkev« (prav tam).

Tovrstne formulacije nas pripeljejo do druge temeljne razsežnosti Jernejeve vere, ki se tudi lepo ujema s Voegelinovo teorijo. Gre za Jernejevo popolno enačenje poslanstva posvetnih družbenih institucij z neposrednim izpolnjevanjem Božje volje – torej za *divinizacijo* posvetnega reda. Za Jerneja je hierarhična struktura celotne družbe pravzaprav temeljna »Cerkev«, v kateri Bog od vrha navzdol človeštvu odmerja svojo pravico. Četudi je Bog onkraj sveta, svojo voljo – in moč za njeno izpolnitev – v polnosti postavi v najvišjo točko človeške družbe, v cesarja. Jernej zato izkazuje resne težave pri razlikovanju med Bogom in

cesarjem, ki postanejo očitne, ko ga cesar razočara: župniku že razloži, da pravico išče »pri Bogu [...], pri njem samem« (prav tam 69–70), še dve poglavji prej pa izjavi: »Pri cesarju je pravica – kje drugod, če ne pri njem?« (prav tam 58).

Jernej je štirideset let živel v prepričanju, da je harmoničnost Božje volje in človeške družbe pravzaprav že v polnosti uresničena – da torej živi v nekakšnem raju na zemlji. V ureditvi domačije je prepoznaval popolno pravičnost, ki mu je služila kot dokaz, da je svet pravičen tudi na (naj)širši ravni. Ko Jernej ob svojem izgonu prvič prepozna krivico, vseeno ohrani zaupanje v to temeljno harmoničnost vsega sveta. Krivično anomalijo na ravni domačije morajo po njegovem prepričanju odpraviti višja hierarhična mesta v družbi in s tem obraniti suverenost popolne družbene pravičnosti. Jernej svoje »iskanje pravice« zastavi kot sistematično nagovarjanje predstavnikov teh višjih hierarhičnih mest, naj to pravico končno udejanjijo. Ko mu podvig spodleti tudi na najvišji točki družbe, pri cesarju, se Jernejeva štiridesetletna iluzija poruši. Ob tem ne dopušča možnosti *sive cone*, v kateri bi človeška družba lahko bila *bližje* Božji volji ali *dlje* od nje; ugotovitev, da svet ni *v vsem* po volji Bogu – in s tem *v vsem* po volji Jerneju –, pomeni, da je v celoti zavržen, *satanov*. Jernejeva bridka ugotovitev pa ne zamaje njegovega prvotnega prepričanja, da bi svet *moral* biti popoln. Ker je aktualni svet povsem krivičen, ga je – za postavitev temeljev novega, pravičnega sveta – najprej treba porušiti. Jernej to rušenje starega sveta sproži pri koreninah svoje univerzalizirane izkušnje krivičnosti: na Sitarjevi domačiji.

Pri religioznih vidikih *Hlapca Jerneja* torej ne gre za arbitrarno slogovno odločitev, temveč za bistveno razsežnost dela, ki umetniško izraža Cankarjevo temeljno in globoko intuicijo, da moderne revolucionarne ideologije vznikajo v specifičnih transformacijah krščanske eshatologije; intuicijo, ki ji pritrjuje plodovita filozofska tematizacija te ideje v drugi polovici 20. stoletja (prim. Voegelin; Lubac; Henry). Cankar Jernejevo vero vpne v širši spekter duhovnih pozicij svojega časa. Krščanstvo pripovednega glasu, kot rečeno, ne izkazuje Jernejevega imanentističnega fundamentalizma. Religiozne pozicije Jernejevih sogovornikov pogosto vsebujejo drugačne problematične zasuke krščanskega odnosa do družbe, v katerih lahko prepoznavamo – nekrščansko – apologijo pasivne drže do vsakršne krivice, zlorabo pričakovanja Božje sodbe za brezbrizno opravičevanje družbenega *statusa quo*.⁶ V *Hlapcu Jerneju* bi po drugi strani zaman iskali Cankarjeva enoznačna vrednotenja teh

⁶ To je npr. razvidno na sodišču, kjer »mladi sodnik« očitno meni, da se Jerneju godi krivica, pa vendar ni pripravljen ničesar storiti. Jerneju le svetuje naj »upogne hrbet in zaupa v Boga« (*Zbrano delo XVI* 47–48).

raznoterih drž. Tudi v religioznih razsežnostih besedila se potrjuje teza Toma Virka, da »to delo ni tendenčno, ampak je spontan odraz dobe v duhovnozgodovinskem smislu« (44). Tovrstna odsotnost jasne tendenčnosti je izrazito pomenljiva. Cankarjev večplasten oris povezav med religioznimi in družbenimi smernicami njegove dobe se namreč tako kronološko kot simbolno vpisuje v središčno mesto pisateljevega razburkanega odnosa do krščanstva. Desetletje pred nastankom *Hlapca Jerneja*, v zgodnjih dunajskih letih, je Cankar odločno zavrnil krščansko vero; v desetletju po nastanku tega dela – Cankarjevem zadnjem desetletju – se je k njej vrnil (Bernik 569).

LITERATURA

- Bernik, France. »Ivan Cankar in krščanstvo«. *Slavistična revija* 54.4 (2006): 561–570.
- Billington, James H. *Fire in the Minds of Men*. New York: Basic Books, 1980.
- Cankar, Ivan. *Zbrano delo, XVI. knjiga: Hlapec Jernej in njegova pravica; Zgodbe iz doline šentflorjanske; V samoti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.
- . *Zbrano delo, XXIV. knjiga: Kritike; Članki, polemike in Feljtoni; Bela krizantema*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1975.
- . *Zbrano delo, XXV. knjiga: Politični članki in satire; Govori in predavanja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Dostojevski, F. M. *Besi*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960.
- Filipčič, Emil. *Neuničljivi*. Slovenski gledališki inštitut, 1995.
- Henry, Michel. *Du communisme au capitalisme: théorie d'une catastrophe*. Pariz: Odile Jacob, 1990.
- Kajuh. *Zbrane pesmi*. Velenje: Knjižnica Velenje, 2015.
- Kos, Janko. *Duhovna zgodovina Slovencev*. Ljubljana: Slovenska matica, 1996.
- . *Ivan Cankar med Shakespearjem in Cervantesom*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2017.
- Kreft, Bratko. »Ivan Cankar in njegova povest Hlapec Jernej in njegova pravica«. Ivan Cankar. *Hlapec Jernej in njegova pravica*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1992. 75–80.
- Lubac, Henri de. *Drama ateističnega humanizma*. Prev. Ina Slapar in Janez Zupet. Celje: Mohorjeva družba, 2001.
- Piketty, Thomas. *Kapital v 21. stoletju*. Prev. Vesna Velkovrh Bukilica. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2015.
- Prijatelj, Ivan. »Domovina, glej umetnik!«. Ivan Prijatelj. *Izbrani eseji in razprave*. Ljubljana: Slovenska matica, 1952.
- Snoj, Vid. *Nova zaveza in slovenska literatura*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005.
- Škufca, Franc. *Zavarovalništvo na Slovenskem*. Ljubljana: Slovensko zavarovalno združenje, GIZ, 2008.
- Virk, Tomo. »Hlapec Jernej in njegova svoboda«. *2000 – revija za krščanstvo in kulturo* 14.25–26 (1983): 41–47.
- Voegelin, Eric. *Nova politična znanost: uvod*. Prev. Niki Neubauer. Ljubljana: Inštitut Nove revije, zavod za humanistiko, 2013.

Eschaton Burning: The Lost Paradise of Master Jernej

Keywords: Slovenian literature / Cankar, Ivan: *Hlapec Jernej in njegova pravica* / revolution / Christianity / eschatology

The established interpretations of Ivan Cankar's short story *The Servant Jernej and his Justice* often read it as a symbolic vision of the socialist revolution, an affirmative announcement of the subsequent revolutionary events in the writer's homeland and abroad. The first part of the article presents – with a close reading of the central narrative and its fragmented retrospective elements – the fundamental problems of such interpretations. The second part of the article examines the religious aspects of the story that reflect Cankar's ambivalent attitude towards Christianity, while also revealing Cankar's intuition that modern revolutionary phenomena are based on a specific transformation of Christian eschatology.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.163.6.09Cankar I.

Engel des Vergessens: pisanje o koroških Slovencih v nemškem jeziku

Mateja Curk

Ob Beli 4, SI-5271 Vipava
mcurk3@gmail.com

V nemškem jeziku napisan roman Engel des Vergessens problematizira dilemo o tem, ali gre »drugi« jeziku v primeru zgodbe o življenju slovenske manjšine na od nekdanj napetem stičišču regionalnih in nadregionalnih tradicij, zgodovinskih in modernih, kulturnih in narodnih identitet razumeti kot znak napredujoče asimilacije slovenske manjšine na Koroškem ali je simbol prelamljanja z dotedanjim razumevanjem manjšinske skupnosti v Avstriji kot regionalne in vpetosti literarnega ustvarjanja koroških Slovencev v globalni kontekst pisanja v »drugem« jeziku.

Ključne besede: avstrijska književnost / narodne manjšine / koroški Slovenci / literarni dialog / jezikovna identiteta / dvojezičnost / Haderlap, Maja: *Angel pozabe*

Sodobne pripovedi o življenju manjšin

Engel des Vergessens, prozni prvenec Maje Haderlap, ki je izšel leta 2011 pri založbi Wallstein iz Göttingena in ubeseduje spomine avtoričine babice in očeta na čas druge svetovne vojne in nacizma, je bil nagrajen z nagrado Ingeborg Bachmann, z nagrado Bruno Kreisky za politično knjigo leta 2011, nagrado salzburške deželne vlade Rauris in nagrado, ki jo za najboljši družinski roman podeljuje fundacija založbe iz Ravensburga.¹ Maja Haderlap, prej znana kot avtorica pesniških zbirk v slovenskem jeziku,² je z odmevnostjo večkrat nagrajene mednarodne uspešnice v evropskem, še posebej pa v nemškem govornem prostoru postala tako rekoč »literarna zvezda«.

¹ Prozni prvenec Maje Haderlap je bil obravnavan v doktorski disertaciji *Govorice družbenih okolij v sodobni slovenski prozi* (2016), ki je nastala na Podiplomski šoli ZRC SAZU v Ljubljani.

² *Žalik pesmi* (1983), *Bajalice* (1987) in *Gedichte – Pesmi – Poems* (1998), trijezična zbirka pesmi Maje Haderlap s prevodoma v nemški in angleški jezik.

Uspeh dela Maje Haderlap je mogoče postaviti v kontekst prav tako odmevnega literarnega dogajanja, zlasti podelitve uglednih nagrad, pognatisov, prevodov, literarnih kritik in številnih bralcev, ob izidu del drugih sodobnih pisateljev in pisateljic, ki se pogosto identificirajo z manjšinsko skupnostjo. V zgodbah o manjšinah, ki so pripovedovane v več kodih oziroma v »drugem« jeziku, literati sporočajo, da je ob vzporednicah pomembno dojeti tudi razlike med kulturami in jeziki (Nadj Abonji 14). Sporočilo je še posebej odmevno v okoliščinah, ko so medkulturne in transnacionalne interakcije v evropskem prostoru številne in se ideja o enonacionalni, enojezični književnosti, o nekakšni monokulturi kaže kot vse bolj nesmiselna. Čeprav nacionalna literarna zgodovina z utrjevanjem idealizirane predstave o jezikovni konsistenti nacionalne literature sugerira stanje, ki ga v resničnosti ni, je literarno pisanje Maje Haderlap in drugih sodobnih avtorjev, ki ustvarjajo v jeziku večinske skupnosti, v novejšem času razumljeno kot normalno stanje v heterogenih družbah in transnacionalnih kulturah (Köstler in Leben 156). Medkulturne interakcije in pisanje v »drugem« jeziku v nacionalni literarni diskurz uvajajo pogled tujega, s čimer se po prepričanju Silvije Borovnik ustvarjajo »medprostori«. Za razumevanje literarnega pisanja v »drugem« jeziku je po zgledu novejših pristopov k obravnavi literarnih »medprostorov« ključno sprejeti zamisel o tem, da je vsakršna literarna dejavnost osnovana medkulturno, saj so »menjava in 'mešanje' jezika – kodno preklapljanje, citiranje 'drugega' v lastnem (ali drugem) jeziku itd. del splošnih medkulturnih procesov, ki se jim ni mogoče izogniti s sklicevanjem na jezikovno enoličnost« (156). Za pristop, ki spraševanje, »za čigavo literaturo gre«, obravnava kot nesmiselno in zagovarja stališče, da »gre za primere sodobne književnosti z različnimi koreninami« (Borovnik 442), je značilen metodološki premik, ki je v raziskavah dvojezične literature na avstrijskem Koroškem v zadnjih dvajsetih letih manjšinsko literaturo postavil v globalni kontekst »pisanja v drugem jeziku«. ³ Na sodobni metodološki podlagi obravnavana

³ Poleg koncepta »manjšinske književnosti« (Deleuze in Guattari 1995) in polisistemske teorije Itamarja Even–Zoharja (1990) je temeljna izhodišča omenjenega metodološkega pristopa od 80. let 20. stoletja dalje razvijala regionalna komparativistika regije Alpe–Jadran, zlasti z raziskavami Janeza Strutza (*Dialogue* 237–247). Regionalna komparativistika literarni diskurz manjšinskih skupnosti obravnava z izrazito sistemskega vidika in na tej podlagi razvije metodologijo za raziskavo literarnega diskurza koroških Slovencev v nadregionalnem okviru ter s pogledom na medkulturnost kot globalni pojav. Literarni diskurz slovenske manjšine na avstrijskem Koroškem je v najnovejših raziskavah izhodišče za meddisciplinarno obravnavo specifičnega literarnega polja in za metodološki premik v smer medkulturno zasnovane reprezentacije manjšinske literature v širšem okviru nadregionalnih literarnih interakcij. Iz opisa-

dejstva, da se estetsko zahtevne in družbeno angažirane pisave koroških Slovencev vse bolj odločajo za nemški jezik, da literarno življenje sooblikujejo tudi avtorji iz Slovenije in literarne reprezentacije koroške slovenske stvarnosti niso več vezane niti na slovenski jezik niti na etnično pripadnost piscev, so izhodišče pri ugotavljanju, koliko je sodobni literarni diskurz na avstrijskem Koroškem še manjšinski ali regionalen in kje zarisati njegove meje (Leben, *Slovenska* 5–6). V obravnavi zgodbe o življenju slovenske manjšine na od nekdanj napetem stičišču regionalnih in nadregionalnih tradicij, zgodovinskih in modernih, kulturnih in narodnih identitet, se premišljuje zlasti o tem, ali gre »drugi« jezik razumeti kot znak napredujoče asimilacije ali je nemški jezik v delu *Engel des Vergessens* simbol prelamljanja z dotedanjim razumevanjem manjšinske skupnosti Slovencev v Avstriji kot regionalne in vpetosti literarnega ustvarjanja v »drugem« jeziku v večjezični evropski literarni prostor.

Teza o tem, da je iz »male literature« nastala »literatura za nadregionalno razpršeno, specializirano manjšino in za literarno vedo, ne nazadnje tudi zaradi dodatne privlačnosti dvokulturne komunikacijske situacije«, je bila že pred dvema desetletjema dokazovana v prikazu literarnega življenja koroških Slovencev (Strutz, *Profile* 28–29). Kot je zanj značilno, literarni diskurz na avstrijskem Koroškem ustvarjajo tako Janko Messner, Florjan Lipuš, Maja Haderlap, Cvetka Lipuš, Fabjan Hafner in drugi koroški Slovenci kot tudi vsi tisti avtorji, ki so se v Avstrijo priselili iz osebnih ali političnih razlogov in so besedila objavljali v dveh jezikih, slovenščini in nemščini (Vinko Ošlak, Lev Detela, Milena Merlak Detela idr.). V obdobju od 90. let do danes so literarna dvojezičnost, menjava in kreativno mešanje jezika postali identifikacijski znak literature koroških Slovencev, ki je izhodišče za opazovanje številnih novih oblik literarnih interakcij, kot se pojavljajo v reprezentaciji literarnega diskurza sodobnih manjšinskih skupnosti (Köstler in Leben 149). Kompleksne dimenzije pripovedovanja zgodb o življenju manjšin v širšem evropskem prostoru ponazarjajo prozna besedila mlajše generacije literatov, ki ne glede na to, ali se z manjšinsko skupnostjo identificirajo tudi avtorji sami ali ne, s pisanjem v »drugem« jeziku, izkazuje težnjo po preseganju ideološko konstruirane predstave o »Drugem«, kot jo osvetlita primera zgodb Gorana Vojnoviča in Kevina Vennemanna.

ne metodološke podlage izhaja tako pričujoči prispevek kot tudi raziskovalni projekt »Dvojezična literarna praksa na Koroškem po ukinitvi literarne revije *mladje* (1991) in njen položaj v nadregionalnem interakcijskem literarnem prostoru«, ki v obdobju 2016–2018 poteka na Inštitutu za slavistiko Univerze v Gradcu (gl. <https://slawistik.uni-graz.at/sl/dvojezicna-literarna-praksa/>).

Zgodba protagonista iz nacionalno mešane družine, ki jo v standardni slovenščini pripoveduje Goran Vojnović v delu *Jugoslavija, moja dežela* (2012), kaže na kompleksnost izbire jezika v sodobnem literarnem diskurzu. Raba slovenskega jezika je, kot se v tem primeru domneva, povezana z ustvarjanjem postjugoslovanske zgodbe o propadu ideje o bratstvu in enotnosti, enakosti, solidarnosti in zavezništvu med južnoslovanskimi narodi in veroizpovedmi na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Že naslov Vojnovičevega dela na simbolni ravni nakazuje na ustvarjanje nacionalno zabrisanega prostora na ozemlju nekdanje *Jugoslavije*, ki ni imenovana država, temveč *moja dežela* – s čimer se naslov intertekstualno povezuje s sloganom *Slovenija, moja dežela*. Nacionalno zabrisanost na ravni literarne zgodbe in jezika potrjuje kompleksno sestavljena identiteta dvojezičnega protagonista. Le-ta izkazuje težnjo literarnega diskurza po preseganju meja novonastalih nacionalnih držav na ozemlju nekdanjih jugoslovanskih republik in ustvarjanju »alternativne« oblike narodne skupnosti, ki jo predstavlja v literarnem diskurzu zamišljena, jezikovno in kulturno heterogena skupnost literarnih oseb.

Zaradi perspektive nekoga, ki se z manjšino ukvarja, ne da bi se tako kot Goran Vojnović s to skupnostjo istovetil, je specifičen primer sodobne proze v nemškem jeziku napisano delo Kevina Vennemanna, *Mara Kogoj* (2007). Nemški zgodovinar, potomec tistih, ki so po nekaterih ocenah Nemčijo mentalno, ne le formalno denacificirali, je prišel na Koroško in osupel nad drugačno, potuhnjeno, zadrženo podobo Nemštva (Bogataj, »Kevin« 60). Poglobljanje v pobjo slovenske družine na kmetiji Peršman aprila 1945 je avtorju dalo vpogled v kolektivno maličenje spomina pri večinskem narodu in, osupel nad zgodovinsko in sodno obdelavo poboja, je napisal personificirano, promanjšinsko pripoved prve poveljne generacije koroških Slovencev – »Iz Nemčije z ljubeznijo«, kot je delo *Mara Kogoj* še označil Matej Bogataj (60).

Vennemannovo prozno delo, pa tudi drugi zgledi, kot je dokumentarna drama, ki prav tako obravnava pokol na Peršmanovi domačiji, *Elf Seelen für einen Ochsen* (2003) avstrijsko-nemške avtorice in režiserke Tine Leisch, potrjujejo, da se literarni diskurz na Koroškem ne opredeljuje kot manjšinski ali regionalen, temveč kot odprt, nadregionalen in transnacionalen prostor, v katerem prek biografskih kontaktnih con prihaja do interakcij, ki se od 90. let v koroškem literarnem polju krepijo (Köstler in Leben 153). V procesu hitre diverzifikacije literarnega življenja, ko je meja med Avstrijo in Slovenijo prehodna in je pojavljanje slovenske besede v Avstriji vse bolj pestro, ima ne le Koroška,

ampak tudi širši evropski prostor za avtorje vloge (začasnega) bivanjskega središča, v literarno polje pa je vstopila nova (migracijska) generacija dvojezičnih avtorjev (153). Kot poleg drugih ponazarjajo Vojnovičeva dela, specifičen literarni jezik dvojezičnih avtorjev pripovedi o življenju manjšin predstavlja v kulturno in jezikovno heterogenem literarnem polju kompleksno identiteto »Drugega«.

Identiteta Slovencev na avstrijskem Koroškem

Ker je »zahtevati od pripadnikov manjšine, naj se gibljejo samo v lastnem manjšinskem getu«, po prepričanju Maje Haderlap ('Angel poza-be' 24–26) »vendarle absurd«, je nekaj let po izidu Vennemannovega dela v odgovor na vprašanje o tem, kje živeti in kako, koroška Slovenka ostala »doma« in pripoved o svoji družini napisala v nemškem jeziku (Kolšek 24–25). Raba jezika večinske skupnosti v osebnoizpovednem besedilu o travmah Slovencev na avstrijski strani meje je odprla številna vprašanja o sodobni identiteti koroških Slovencev in njihovi umeščenosti v specifične okoliščine življenja na avstrijskem Koroškem, kjer je slovenska literarna javnost skorajda odsotna ter primanjkuje dialoga z bralci v Sloveniji. Ob primeru proznega prvenca Maje Haderlap se je ponovno pokazalo, da so stališča strokovne javnosti in samih avtorjev dihotomno razpeta med težnjo po svetovljanskosti, kozmopolitizmu⁴ (Kos; Johnson Debeljak; Leben »Slovenska literatura«) in idejo o ogroženosti, navezanosti na domačijo in ljudstvo ter povezanosti z zemljo in izročilom (Kolšek 23–25), ki se jo primerja z »bojaznijo, da svojih odtenkov med tisočeriimi etničnimi barvami sveta ne izgubimo, saj bi bili potem nezanimivi za druge in še narodnostno in družbeno kohezivnost bi izgubili z izgubo identifikacijskih znakov« (Kravos 75).

Ob polemiziranju z dejstvom, da Maja Haderlap piše v večinskem jeziku, je idejo o ogroženosti in navezanosti koroških Slovencev na domačijo zaslediti v Handkejevi primerjavi »slovenskih sorodnikov

⁴ V širšem kontekstu teoretskih razlag je kozmopolitizem razumljen kot ideologija, ki je bila poleg ideologije kulturnega nacionalizma pomembna za institucionalno vzpostavitvev, uveljavitev in učvrstitev diskurza primerjalne književnosti. Slednji se je, kot podrobneje razlaga Marko Juvan (»Ideologija«), oblikoval ob kozmopolitski konceptiji svetovne književnosti, a tako, da je sprejel tudi vanjo vpisano idejo kulturnega nacionalizma – tj. predstavo o nacionalnih literaturah, jezikih in kulturah, ki naj bi se ujemale z etnično-državno kartografijo.

izpod Svinje gore« s severnoameriškimi Indijanci⁵ in v stališču Florjana Lipuša, ki je v delu *Poizvedovanje za imenom* (2013) z izbiro večinskega – »zgornjega jezika«, tj. jezika, ki je zgoraj na dvojezičnih tablah, – utemeljeval ugodne odmeve in priljubljenost dela. Na sledi ostankov skupnosti se izbira nemškega jezika Lipušu zdi skoraj izdaja, čeprav obenem priznava, da je izid del *Engel des Vergessens* (2011), *Mara Kogoj* (2007) in *Immer noch Sturm* (2010) sprožil zanimanje za zgodovino in vlogo slovenske manjšine na Koroškem, pa čeprav »skoraj kot kurioziteti in nečesa arhaičnega« (Bogataj, »Zgodovina« 776).

Tako Handke kot Lipuš v svojih delih iz najnovejšega obdobja napeljujeta k temu, da je nastajanje najodmevnejših manjšinskih del v nemškem jeziku razumljeno kot simbol asimilacije in ne degetoizacije. Takšno stališče starejše generacije literarnih ustvarjalcev glede rabe nemškega jezika je mogoče razumeti v kontekstu prvega vala asimilacije, ko se je večina koroških Slovencev v 20. stoletju zaradi političnih pritiskov odpovedala slovenskemu jeziku in zavračala slovensko kulturo, kar je vodilo v jezikovni in kulturni izbris ter kulturno samopozabo (Haderlap, »'Angel pozabe'« 24–26). Zaradi težnje po integraciji in centralizmu kot v preteklih obdobjih prevladujoče naloge literarnega diskurza je bilo v pogledih na literarni jezik izstopajoče konstituiranje umetnega, univerzalnega knjižnega jezika. Pokrajinska govorna razčlenjenost, položajna in družbena razslojenost, za katero je značilen »izvirin in neponarejen« jezik, ki je po nekaterih ocenah v besedni umetnosti »inštrument in surovina, pa tudi evokacijski medium nadzavestnih sestavin življenja, njegovih izkušnjskih, miselnih, etičnih in estetskih pravzorcev«, pa kot da nima enakega pomena (Kravos 76). Zavest o pomenu dolge tradicije zavezanosti literarnega diskurza hibridnemu knjižnemu jeziku zasledimo pri literatih iz sosednjih držav, kjer je bila prisotna določena kontinuiteta razvoja zavesti o tem, kako pomembna je vez z ljudskim jezikom. Ta vez je bila zlasti v poeziji vseskozi močan vir navdiha in je nudila možnost za uveljavitev ter osmislitev zasebnega, divjega, drobnega,⁶ kar po prepričanju Marka Kravosa (76) kaže

⁵ »Slovenske sorodnike izpod Svinje gore« je Peter Handke primerjal s severnoameriškimi Indijanci, ko je v drami *Še vedno vihar* zapisal: »[N]ekaj staroselcev, ali domorodcev, v tem primeru Indijancev iz rodu Atabaskov. Te prepoznaš po tem, da se ne premikajo, temveč sedijo, čepijo, čemijo, in to na golih tleh, in to vsak od teh preostalih posebej, daleč stran drug od drugega, in le kdaj pa kdaj jih teh nekaj, kot na skupen znak, vstane in si od daleč na kratko pomaha, nad glavami turistov: Hej, še sem tu! In jaz tudi! – In jaz tudi!, in potem spet počenejo« (Handke 92).

⁶ To dokazuje pesniško ustvarjanje Renata Quaglie v rezijanskem narečju (*Baside*, 1985) in pesnjenje Piera Paola Pasolinija v furlanščini.

na podrejanje idejnim predpostavkam o t. i. »malem, nezgodovinskem narodu, o narodu – proletarcu, o narodu – evropskem emarginirancu, ki mora uniformirati svojo družbeno podstat, da bi lahko nastopal strnjeno in obstal sredi ostalih narodov«.

Ravnovesje in sintezo med obema poloma – kozmopolitizmom in ljudskostjo, nemškim in slovenskim jezikom dosegajo literati, katerih ustvarjanje v obmejnih prostorih zaznamuje drugi val asimilacije, ki je prvemu nasproten in po prepričanju Maje Haderlap (»'Angel pozabe'« 24–26) ne pomeni siromašenja. V proznem prvencu koroške Slovenke predstavljeni pogled sodobnega literarnega ustvarjalca se od razumevanja literature Slovencev na avstrijskem Koroškem, kot je prisotno znotraj slovenske države, pa tudi od pogleda starejših generacij koroških ustvarjalcev razlikuje v tem, da oba jezika – slovenščino in nemščino – sprejema kot del svoje jezikovne in kulturne identitete (Kolšek 23–25). Tako razumljene sodobne družbene dileme o tem, »[k]do sem, h komu spadam, zakaj pišem slovensko ali govorim nemško« (Haderlap, *Angel* 162), so bistveni literarni elementi identitete sodobnega protagonista, ki se identificira z manjšino in svojo zgodbo pripoveduje v jeziku večinske skupnosti. Jezikovna identiteta sodobnega posameznika v intimni družinski zgodbi relativizira prepričanje o tem, da »slovenski« pisatelj piše v svojem maternem, »slovenskem« jeziku, in »slovenskost« predstavlja kot privilegij avtoričine dvojezičnosti in večkulturnosti okolja, v katerem živi (Kos 256). Iz takega razumevanja sodobne identitete izhajajoče pojmovanje »slovenskega« temelji na zavedanju, da so predznaki tega pojma različni in raznoliki ter da med njimi »ne prevladuje znanje slovenskega jezika« (Milharčič Hladnik 190). V tem pogledu iz nemščine v slovenščino (Haderlap, *Angel pozabe*) in druge jezike (Haderlap, *Angel of Oblivion*) prevedena prvoosebna pripoved o koroških Slovencih ne pomeni odpovedi slovenstvu, akta kapitulacije »manjšinske pisateljice« pred nemško govorečo večino, ampak prej »akt emancipacije, jezikovne premestitve«:

Tudi ob njeni pomoči govoreči glas, ki pripoveduje *svojo* zgodbo in zgodbo *svojih*, to zgodbo zares in do konca premisli: omogoči ji, da se izvije iz globoke emocionalno-osebne zaznamovanosti, zapredenosti v meandre individualne in kolektivne zgodovine, da se osvobodi in nase pogleda skozi oči drugega, drugačnega *ne več* samo funkcionalnega, a tudi *še ne* popolnoma emocionalnega jezika. Predvsem pa to ni jezik *identitete*, prvotne izkušnje življenja [...], temveč jezik *razlike*, ki z razdalje poimenuje *bližino*, od zunaj tisto najnotranjše. Na začetku je bila *slovenska* beseda, a stanje in zgodovino tega sveta poskuša ubesediti po nemško (Kos 256–257, ležeče v izvorniku).

***Engel des Vergessens* kot dialog med preteklostjo in sedanjostjo**

Da bi ugotovili, kako predniki shajajo s preteklostjo, zaznamovano z vojno, nacionalsocializmom, preganjanjem, zatiranjem, neredko pa tudi s smrtjo zaradi opredeljevanja za slovenski jezik, avtorji in avtorice povojnih generacij skozi proces odkrivanja avtobiografskega materiala, med katerim je veliko dokumentarnega gradiva, pisem, pesmi, imen in drugega, pišejo o spominih (Haderlap, *Sodobnost* 220). V procesu pisanja avtorji sodobnih evropskih literatur prelomijo s kronološkostjo tradicionalne avtobiografije, z istovetenjem pišočega in ubesedenega jaza ter ustvarjajo žanrsko hibridna besedila, v katerih se meje med preteklim in sedanjim, realnim in imaginarnim, literarnim, osebnim in javnim prelivajo; besedila pa vsebujejo tudi emancipacijske in družbenokritične implikacije (Leben, *Avtobiografsko* 295). Z aktualno podobo na nadregionalni ravni recipiranih avtobiografskih pisav, ki temeljijo na zavesti o konstruiranosti in intertekstualnosti, se sklada tudi avtobiografska povezanost s tematiko vojne in povojnih posledic, ki po besedah avtorice dela *Engel des Vergessens* predstavlja enega bistvenih vzgibov za pisanje: »Kdor pravi, da literatura ali umetnost nimata nobene povezave z realnostjo, v kateri živijo pisatelji ali umetniki, se moti, vsi smo pogojeni s prostorom in z družinsko izkušnjo« (Haderlap, *Gledališki* 11).

Potem ko so bila nekatera zgodovinska dejstva, kot je mednacionalni konflikt med Slovenci in Avstrijci iz časa druge svetovne vojne (gl. Inzko 1985), v povojni avstrijski interpretaciji zgodovine politično instrumentalizirana, v literarnem diskurzu predstavljajo material, na osnovi katerega se ustvarja novo literarno besedilo (Haderlap, »Rasla sem« 34–38). V njem so koroški partizani upodobljeni kot preprosti, verni ljudje, ki so začutili, da se je zoper zlo treba boriti (34–38). Ohranjanje distance do preteklosti v intimnem literarnem prostoru omogoča raba nemškega jezika, kar avtorica pojasni kot: »Občutek, da me nemščina drži na razdalji in lažje pišem, lažje se približam tej temi, ki je mučna in osebna, lažje se discipliniram, kar mi je všeč« (Haderlap, »'Zdaj sem vse'« 26–27). V specifičnem dialogu sodobnega literarnega diskurza z resničnimi osebami iz preteklosti avstrijske Koroške se med slovenskim koroškim in avstrijskim literarnim diskurzom vzpostavlja novo razmerje. Zanj je značilen poseben odnos do avstrijskega bralstva, ki slovensko zgodbo bere kot del avstrijske zgodovine, ki je doslej niso poznali (Haderlap, »'Angel pozabe'« 24–26). Tej tezi je že pritrnil širok krog avstrijskih intelektualcev, ko je ob primeru nacionalistično-bramborske propagande pokazal, da je bil v vojnem in povojnem času poleg

Slovencev in drugih avstrijskih manjšin prizadet tudi večinski narod in njegova literatura (Poniž 28–29).

Raba jezika večinskega naroda na slovensko-avstrijski jezikovni meji v pripovedi predstavnice mlajše generacije in s časovne distance simbolizira v dolgi zgodovini jezikovnih politik večinskega naroda na avstrijskem Koroškem močno uveljavljeno idejo o razliki med večinskim in manjšinskim jezikom ter njuni samoreferenčnosti, hkrati pa tudi spodbuja v novejšem obdobju pogosteje izraženo potrebo po razumevanju prehajanja med stranema, ki je »od zunaj morda videti razmejevalno, vendar se znotraj mene steka« (Haderlap, *Gledališki* 11). V prostoru, ki ga tudi v sodobnem času zaznamujejo vojne travme in politično konstruirana slovensko-avstrijska trenja (Vrščaj 8, gl. Wutti 45–54), je rabo nemškega jezika v literarnem diskurzu mogoče razumeti kot težnjo po svobodi (Haderlap, *Sodobnost* 221). Kot poskus, da se protagonistka, ki je otroštvo preživela v slovenskem okolju v Avstriji, v Lepeni pri Železni Kapli, z jezikom, ki ni materinščina, temveč jezik njenega izobraževanja, osvobodi obsesije manjšine z maternim jezikom (219). Da z literarno pripovedjo pokaže ideološko ozadje tesnih in nenehnih nacionalnih in družbenih pripisovanj, preizpraša svojo dvojezičnost in se »preseli« v jezikovno krajino, za katero Maja Haderlap (221) pravi, da jo je bila pripravljena sprejeti. Kompleksno sestavljena identiteta koroških Slovencev ter njihov odnos do zgodovine in jezika tako reflektirata nadregionalni in širši družbeni značaj pisanja v »drugem« jeziku, vpetega v večjezični evropski literarni prostor (Kraševc 15).

LITERATURA

- Bogataj, Matej. »Kevin Vennemann, Mara Kogoj«. *Mladina* 26 (29. 6. 2012): 60. Splet 12. 10. 2016.
- — —. »Zgodovina, mitologija in puščobna sedanost«. *Sodobnost* 78/6 (2014): 775–782. Splet 14. 10. 2016.
- Borovnik, Silvija. »Dvojezičnost slovenske književnosti kot odraz dvojne identitete«. *Individualna in kolektivna dvojezičnost*. Ur. Petra Stankowska, Maria Wtorkowska, Jozef Pally. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. 437–449.
- Deleuze, Gilles in Guattari, Felix. »Kaj je 'manjšinska' književnost«. *Kafka*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995. 24–39.
- Even–Zohar, Itamar. »Introduction to Polysystem studies«. *Poetics Today* 11/1 (1990): 1–16.
- Haderlap, Maja. *Med politiko in kulturo. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946–1976*. Celovec: Založba Drava, 2001.
- — —. *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein, 2011.
- — —. »'Zdaj sem vse: slovenska pesnica in avstrijska pisateljica'«. Sprašuje Tanja Lesničar Pučko. *Dnevnikov objektiv* (27. 8. 2011): 26–27. Splet 6. 5. 2016.

- . »'Angel pozabe je postal moja pripoved'«. Sprašuje Jerneja Jezernik. *Pogledi* 2.20 (12. 10. 2011): 24–26. Splet 5. 12. 2014.
- . »Rasla sem z občutkom, da moram ves čas dokazovati svojo existenco«. Sprašuje Marjan Horvat. *Mladina* 29 (22. 7. 2011): 34–38. Splet 16. 12. 2016.
- . *Angel pozabe*. Prev. Štefan Vevar. Maribor: Študentska založba Litera, 2012.
- . »Pisala sem za notranji oder«. Sprašuje Eva Kraševc. *Gledališki list* 93.9 (2013/14): 6–11.
- . »V luči jezika. Celovski govor ob podelitvi Bachmannove nagrade 2014«. *Sodobnost* 79.3 (2015): 217–224.
- . *Angel of Oblivion*. Prev. Tess Lewis. Brooklyn: Archipelago Books, 2016.
- Handke, Peter. *Še vedno vihar* [nem. *Immer noch Sturm*, 2010]. Prev. Brane Čop. Celovec: Wieser, 2013.
- Inzko, Valentin (ur.). *Zgodovina koroških Slovencev od leta 1918 do danes: z upoštevanjem vseslovenske zgodovine*. Celovec: Družba sv. Mohorja v Celovcu, 1985.
- Johnson Debeljak, Erika. »Bi se zrušilo nebo, če bi kresnika dobila Maja Haderlap? Kdo sme biti slovenski pisatelj?«. *Airbeletrina* (15. 10. 2013). Splet 5. 12. 2014.
- Juvan, Marko. »Ideologija primerjalne književnosti: Perspektive metropol in periferij«. *Primerjalna književnost v 20. stoletju in Anton Ocvirk*. Ur. Marko Juvan, Darko Dolinar. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008. 57–91.
- Kolšek, Peter. »'Pradavno zelenje' jezika«. *Gledališki list* 93.9 (2013/14): 23–25.
- Kos, Matevž. »Tako rekoč slovenski roman«. *Literatura* 25.259–260 (2013): 255–264.
- Köstler, Erwin in Leben, Andrej. »Dvojezična literarna praksa koroških Slovencev po ukinitvi 'mladja' (1991) in njena pozicija v nadregionalnem prostoru literarne interakcije«. *Koroški koledar* 2017. Ur. Irena Destovnik. Celovec: Drava, 2016. 148–158.
- Kraševc, Eva. »Po sledih spomina«. *Gledališki list* 93.9 (2013/14): 13–15.
- Kravos, Marko. »Živa rožica iz Rezije (spremna beseda)«. *Baside*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1985. 75–81.
- Leben, Andrej. »Avtobiografsko pisanje v novejši slovenski literaturi«. *Autobiografski diskurz*. Ur. Andrej Leben, Alenka Koron. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. 293–309.
- . »Slovenska literatura na avstrijskem Koroškem: manjšinska – regionalna?«. *Jezik in slovstvo* 58/4 (2013): 5–15.
- Leisch, Tina. *Elf Seelen für einen Ochsen. Enajst duš za enega vola*. Dokumentartheater aus dem Nachkriegsgebiet. Celovec: Društvo Peršmanovega doma, 2003.
- Lipuš, Florjan. *Poizvedovanje za imenom*. Maribor: Študentska založba Litera, 2013.
- Milharčič Hladnik, Mirjam. »Stopinje skozi čas v avto/biografskih zapisih slovenskih migrantk«. *Autobiografski diskurz*. Ur. Andrej Leben, Alenka Koron. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011. 189–203.
- Nadj Abonji, Melinda. »Besedama integracija in identiteta se izogibam«. Sprašuje Slavo Šerc. *Delo* 55/186 (2013): 14. Splet 29. 11. 2016.
- Petrič, Tanja. »Na Koroškem še vedno vihar, a tudi slovenski val«. *Delo* 54/157 (2012): 13. Splet 22. 12. 2014.
- Poniž, Denis. »Izkoreninil se bom/Mich ausgraben – Poezija Janija Oswalda v presečišču dveh svetov«. *Jezik in slovstvo* 58.4 (2013): 27–35.
- Strutz, Janez (ur.). *Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten*. 2. razširjena izdaja. Celovec: Mohorjeva založba, 1998.
- Strutz, Janez. »Dialogue, Polyphonie, and System: On the Issue of a History of the 'Small Literatures' in the Alps-Adriatic Region«. *Writing literary history*. Ur. Darko Dolinar, Marko Juvan. Frankfurt: Peter Lang, 2006. 237–263.

- Thomsen, Mads Rosendahl. *Mapping World Literature*. London, New York: Continuum International Publishing Group, 2008.
- Vennemann, Kevin. *Mara Kogoj*. Prev. Urška P. Černe. Ljubljana: Slovenska matica, 2011.
- Vojnovič, Goran. *Jugoslavija, moja dežela*. Ljubljana: Študentska založba Beletrina, 2012.
- Vrščaj, Tina. »Smrt, ki se kratkočasi na Koroškem: *Angel pozabe* Maje Haderlap«. *Pogledi* 3/22 (2012): 8. Splet 5. 12. 2014.
- Wakounig, Metka. »Oj, mladost ti moja ali Slovenščina, kdo bo tebe ljubil?: uvodnik«. *Literatura* 24/251–252 (2012): 1–7.
- Wutti, Daniel. »Transgeneracijski prenosi v družinah koroških Slovencev«. *Razprave in gradivo* 70 (2013): 45–54.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

Engel des Vergessens: Writing About the Carinthian Slovenians in German

Keywords: Austrian literature / national minorities / Carinthian Slovenians / literary dialogue / language identity / bilingualism / Haderlap, Maja: *Engel des Vergessens*

The German-written novel *Engel des Vergessens* problematizes the dilemma whether writing in »Other« language is a sign of progressing assimilation or it can symbolize breaking with the understanding of Slovenian minority in Austria as regional, and represents literary discourse of Carinthian Slovenians as a part of writing in »Other« language in a global context. From the aspect of a broader literary sphere, Maja Haderlap's writing about socially and politically marginal narrative represents one of the many new forms of literary interaction going beyond the regional frame by telling the story about minority community. Literary discourse of Slovenians in Austria illustrates numerous intercultural and transnational interactions typical for a multilingual literary sphere that prove nonsense of the idea about mononational, monolingual literary discourse. Using German language in the Carinthian Slovenians' novel means accepting both languages as a part of linguistic and national identity, and represents a way of understanding contemporary social dilemmas – »Who am I, to whom I belong?« – as part of a broader literary sphere where stories about minorities in Europe are written in the majority's language. A context of the authors who like Maja Haderlap identify with the minority and write in the majority's language, is being outlined by inclu-

sion of two characteristic literary works: Kevin Vennemann's *Mara Kogoj* and Vojnovič's *Yugoslavia, My Country*.

1.02 Pregledni znanstveni članek / Review article

UDK 821.112.2(436).09:323.15(436)=163.6

Literatura kot evolucijska prilagoditev

Igor Žunkovič

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

Ali je literatura evolucijska prilagoditev ali morda stranski produkt evolucije, je osrednje vprašanje posebne literarnovedne smeri, imenovane literarni darvinizem, katere predstavniki od devetdesetih let dvajsetega stoletja dalje raziskujejo morebitne zveze med principi teorije evolucije in literaturo. Članek sintetizira najvplivnejše literarnodarvinistične argumente v prid tezi, da je literatura evolucijska prilagoditev, in jih sooča s kritičnimi pomisleki, dekonstruira pa tudi pomen središčnosti spraševanja po evolucijskih funkcijah literature znotraj literarnega darvinizma in literarne vede nasploh. Izkaže se dvoje: 1) da teza, da je literatura evolucijska prilagoditev, (še) ni zadovoljivo dokazana in 2) da je osrednja vloga tega spraševanja v teoriji literarnega darvinizma posledica kulturnega boja med esencialisti in kontekstualisti.

Ključne besede: literatura in evolucija / literarni darvinizem / evolucijska prilagoditev / esencializem / kontekstualizem

Da je vprašanje o tem, ali je literatura evolucijska prilagoditev, osrednje vprašanje literarnega darvinizma – literarnoteoretske smeri, ki se kot odziv na krizo v literarni vedi razvije v devetdesetih letih prejšnjega stoletja – kaže že dejstvo, da se z njim ukvarjajo vsi njegovi glavni predstavniki: Joseph Carroll, Brian Boyd, Ellen Dissanayake, Michelle Scalise Sugiyama idr. Deloma je literarni darvinizem mogoče razumeti kot del kognitivne literarne vede in deloma kot del širšega projekta evolucijske estetike, vendar se od obojega ločuje po predmetu raziskovanja (literatura) in tudi metateoretsko, saj poskuša oblikovati »esencialistično« evolucijsko literarno vedo, ki bi nadomestila »kontekstualistično« Teorijo.¹

¹ Literarni darvinisti kot kontekstualne (to je zanje sopomenka za Teoretske) obravnavajo vse načine preučevanja literature, ki predpostavljajo, da je pomen literarnih besedil na kakršen koli način odvisen od vsakokratnega jezikovnega, kulturnega, socialnega itn. konteksta. Namesto tega predlagajo pojmovanje literature (bodisi v smislu estetskega objekta bodisi v smislu načina obnašanja oz. vedenja) na podlagi

Razumevanje literature kot evolucijske prilagoditve je pomembno z vseh treh vidikov. Z vidika kognitivne literarne vede kaže na vidike evolucijskih temeljev kognitivnih mehanizmov, s katerimi pišemo in beremo literarna besedila; z vidika evolucijske estetike je literatura ena izmed vrst umetnosti, ki nakazuje evolucijsko prilagojenost človeka kot bitja za ukvarjanje z umetnostjo; z metateoretskega vidika je pojmovanje literature kot evolucijske prilagoditve lahko temelj zagotavljanja smotrnosti literarnodarvinističnih pristopov k literaturi.

A obstaja vsaj še en vidik razumevanja literature kot evolucijske prilagoditve, ki ni neposredno povezan z nobenim od naštetih, pa nanje vendarle posredno vpliva. To je občutek, da bi literatura, če bi se izkazalo, da ni evolucijska prilagoditev, izgubila nekaj svoje vrednosti, prestiža in pomena, kar bi se preneslo tudi na literarno vedo.

Vsa živa bitja so evolucijsko razvita in v tem smislu lahko tudi vse vrste delovanj živih bitij in njihove produkte razumemo kot posledico evolucije, in sicer evolucije z naravnim odbiranjem. A sprejeti dejstvo, da smo se vsa živa bitja razvila in da način tega razvoja ustrezno opiše sodobna evolucijskoteoretska sinteza, še ne pomeni, da je tudi literatura kot posebna človeška dejavnost in estetski predmet nujno evolucijska prilagoditev. Trditev, da je literatura evolucijska prilagoditev, sega dlje in pomeni hkrati mnogo ožjo opredelitev zveze med literaturo in evolucijskoteoretskimi zakonitostmi.

Prepričanje o tem, da se živa bitja razvijajo in da je mogoče spoznati zakonitosti tega razvoja, je le najohlapnejši okvir literarnodarvinističnega utemeljevanja obstoja literature kot evolucijske prilagoditve. Posamezne utemeljitve pa se morajo opredeliti ne le do tega, katera evolucijska pravila utemeljujejo razvoj literature, temveč tudi do literature same in do kriterijev, v skladu s katerimi je lahko neka lastnost bitja (fizična ali vedenjska) razumljena kot evolucijska prilagoditev.

Evolucijske prilagoditve, funkcije, literatura in evolucija

Kaj torej pomeni pojem evolucijska prilagoditev, ki v luči literarnega darvinizma nosi takšno, celo odločilno težo, da odloča o usodi literarne vede in celo literature? Izraz prilagoditev v teoriji evolucije ne zajema vseh običajnih pomenov te besede. Znan primer, ki ga raziskovalci (adaptacio-

njenih bistvenih nadčasovnih značilnosti in funkcij, ki temeljijo na darvinističnih zakonitostih evolucije.

nisti in tudi njihovi kritiki) radi omenjajo, je ogenj,² ki je v najširšem smislu lahko prilagoditev bitja na neko konkretno situacijo, gotovo pa ni evolucijska prilagoditev. Da ljudje uporabljamo ogenj, je v konkretnih okoliščinah, na primer, ko nas zebe, gotovo spretnost, ki pomeni prilagoditev bitja na razmere, v katerih živi, nihče pa ne trdi, da je ogenj ali njegova uporaba evolucijska prilagoditev. Ko literarni darvinisti trdijo, da je literatura evolucijska prilagoditev in ne morda stranski produkt evolucije, ne trdijo le, da lahko pomeni prilagoditev bitja na konkretne okoliščine – kot kurjenje ognja v hladnih obdobjih –, ampak trdijo, da literatura ustreza točno določenim kriterijem, po katerih lahko posamezne lastnosti neke vrste (njenegega fenotipa) opredelimo kot evolucijske prilagoditve.

Theodosius Dobzhansky evolucijsko prilagoditev opredeli kot »vidik razvojnega vzorca organizma, ki mu omogoča ali poveča verjetnost za preživetje in razmnožitev« (Dobzhansky, »Genetics of Natural« 82). Po njegovem je naključna prilagoditev »rezultat« evolucijskega procesa, ki se dogaja po zakonih darvinistične teorije evolucije, to je prek naključnih mutacij in naravnega odbiranja.

Če želimo pokazati, da je neka lastnost bitja evolucijska prilagoditev, moramo pokazati, kako je evolucija z naravnim odbiranjem prek serije genskih mutacij (in morebitnega vpliva epigenetike ter drugih dejavnikov, ki jih pozna teorija evolucije) postopoma izoblikovala prav to lastnost bitja, ki je dedna in vrsti koristi, pri čemer je koristnost potrebna na vsaki stopnji filogenetskega razvoja in ne šele na koncu. Hkrati Dobzhanskyjeva opredelitev pojma evolucijska prilagoditev vključuje dva ključna cilja, ki sta z vidika evolucijske teorije zadnji merili uspešnosti sleherne prilagoditve, to sta preživetje in reprodukcija.

Literatura torej lahko velja za evolucijsko prilagoditev, če so izpolnjeni naslednji kriteriji: 1) literatura mora imeti določeno evolucijsko funkcijo, in sicer bodisi v smislu omogočanja preživetja vrste bodisi njene uspešnejše reprodukcije; 2) mora biti razložena kot rezultat razvojnega procesa, ki na vsaki stopnji razvoja bitjem omogoča določeno prednost; 3) obstajati morajo »sledi« evolucijskega razvoja literature kot evolucijske prilagoditve – to je točno določene fizične ali vedenjske značilnosti, ki jih je mogoče pri človeških prednikih in najbližjih sorodnikih prepoznati kot predhodnike ali razvojne stopnje literature.³

² Ogenj, natančneje sposobnost njegove uporabe, je zanimiv primer zato, ker je bila ta sposobnost za preživetje človeške vrste pomembna, ni pa evolucijska prilagoditev. Analogno bi lahko veljalo za literaturo, da je pisanje in branje literature za človeško vrsto pomembno, ni pa evolucijska prilagoditev. To je stališče, ki ga zagovarja Steven Pinker, literarni darvinisti pa mu nasprotujejo.

³ Nekoliko drugače, a vsebinsko enako, utemeljitelj literarnega darvinizma Joseph Carroll izpostavlja tri kriterije, ki jim mora zadostiti vsako razumevanje umetnosti kot

Pojem »evolucijska funkcija«⁴ je v literarnem darvinizmu sopomenka evolucijske prilagoditve. Ko literarni darvinizem obravnava evolucijske funkcije literature, se sprašuje po tem, v kakšnem smislu lahko literaturo razumemo kot evolucijsko prilagoditev za točno določen evolucijski »cilj«, na primer preživetje ali reprodukcijo. Pri tem se navezuje bodisi na filogenetski bodisi ontogenetski razvoj človeka. Tovrstno obravnavo funkcij literature je zato treba razlikovati od spraševanja o tem, kakšno funkcijo opravlja literatura v določeni družbi, kako se literatura konstituira kot sistem v povezavi in primerjavi z drugimi družbenimi sistemi, ali literatura ljudi zabava, poučuje ali pa počne oboje in podobna pomembna vprašanja, ki si jih literarna veda zastavlja že od Aristotela naprej.

Obenem literarni darvinizem literature noče obravnavati le kot primer, na katerega je mogoče aplicirati izbrana poglavja teorije evolucije, temveč svojo raziskovalno perspektivo usmerja v spraševanje o možnostih novega, ustrežnejšega in natančnejšega razumevanja literature v vseh njenih oblikah s pomočjo spoznanj evolucijske biologije, psihologije in teorije evolucije nasploh.

Nekateri literarni darvinisti, na primer Michelle Scalise Sugiyama in Daniel Nettle, se osredotočajo na strukturne značilnosti literature – to je na pripovedni ali naratološki vidik. Drugi, na primer Brian Boyd, v ospredje postavljajo literaturo kot fikcijo, tj. njen estetski vidik in njeno (ontološko) zvezo z igro. Tretji, recimo Joseph Carroll, literaturo obravnavajo kot model kognitivnega vedenjskega sistema⁵ in četrti (med drugim tudi Boyd, Jonathan Gottschall in Geoffrey Miller) kot kombinacijo teh in drugih morfoloških vidikov (recimo spola in njegovih funkcij).

evolucijske prilagoditve: 1) treba je definirati ključne elemente umetnosti, 2) identificirati evolucijski problem, ki ga umetnost kot prilagoditev rešuje in 3) opredeliti, katere preobrazbe človeka kot bitja so bile potrebne, da je nastala umetnost (Carroll, *An Evolutionary Paradigm* 121).

⁴ Pojem evolucijska funkcija je treba razlikovati od pojma družbena funkcija, čeprav sta lahko tudi povezana (recimo pri Ellen Dissanayake). Bistvena razlika med njima je, da je evolucijska funkcija razvita, univerzalna značilnost določene vrste bitij, ki ni vezana zgolj na družbeni učinek, ampak primarno bodisi na preživetveno bodisi reprodukcijsko sposobnost vrste, medtem ko je družbena funkcija sicer lahko tudi univerzalna, a je zmeraj zavezana konkretni skupnosti bitij in učinku na to skupnost.

⁵ Zelo podobno kot je s stališča duhovne zgodovine literatura, posplošeno, manifestacija duha časa, je lahko s stališča literarnega darvinizma manifestacija kognitivnih vedenjskih vzorcev. Literarni darvinisti upoštevajo različne kognitivne funkcije ali procese: epizodični spomin, teorijo uma, čustvovanje, jezik itn., saj ti procesi pomenijo nujno potreben prehod med splošnostjo evolucijskih zakonitosti in partikularnostjo literarnih besedil in literarnega ustvarjanja.

Vsaka od teh in drugih možnih opredelitev literature v okviru literarnega darvinizma na ravni razumevanja človeške kognicije, prek katere se literatura »dogaja«, zahteva dodatna pojasnila, še posebej če je raziskovalni cilj določitev evolucijskih funkcij literature. Zato literarni darvinisti že s tem, kako opredelijo literaturo, določijo tudi kognitivne funkcije, ki jih bodo upoštevali, in evolucijske mehanizme, na katere se bodo sklicevali, ter seveda evolucijske funkcije, ki jih bodo literaturi pripisali. Prav obravnava kognitivnih funkcij, ki posredujejo med teorijo evolucije in evolucijskimi funkcijami literature, je za veljavnost argumentacije v prid določeni evolucijski funkciji literature ključna. Ker so evolucijske funkcije literature v literarnem darvinizmu dejansko druga plat razumevanja literature kot evolucijske prilagoditve, morajo literarni darvinisti zmeraj pokazati, kako je evolucija »izoblikovala« človeško kognicijo na podlagi darvinističnih zakonitosti natančno zato, »da bi«⁶ nastala literatura kot evolucijska prilagoditev, in sicer na vsaki stopnji literarnozgodovinskega razvoja.

Nazadnje literarni darvinizem, ko analizira evolucijske funkcije literature, zmeraj definira tudi samo evolucijo. Vendar posamezni literarnodarvinistični pristopi ne vsebujejo vedno celovitih sintetičnih aplikacij teorije evolucije, temveč obravnavajo tudi le posamezno evolucijsko pravilo in sled, ki jo to pravilo pušča v človeški kogniciji ter posledično literaturi. Kot pokažemo v nadaljevanju, je najbolj znan primer tovrstne darvinistične analize evolucijskih funkcij literature analiza človeške kulture skozi prizmo seksualnega odbiranja, ki jo v svojih delih razvija Geoffrey Miller.

Pogosteje pa literarni darvinisti pri svojih opisih evolucijskih funkcij literature kombinirajo različne elemente darvinistične teorije evolucije (recimo naravno odbiranje in recipročni altruizem), kar jim omogoča vzpostavitev zveze s kompleksnejšimi kognitivnimi funkcijami (recimo odločanje in socialno vedenje). Teh možnosti je mnogo, njihova primerjava pa zapletena. Od vseh literarnih darvinistov evolucijske funkcije literature najobširneje eksplicira Brian Boyd v knjigi *O izvoru zgodb*, kjer obravnava analize Geoffreyja Millerja, Ellen Dissanayake, Michele Scalise Sugiyama in Josepha Carrolla. Millerjevo razumevanje evolucijske funkcije literature zavrača, in sicer tudi zato, ker v jedru ni adaptacionistično, ampak umetnost razume kot »okras«, do vseh ostalih stališč pa je prizanesljivejši, četudi jim v posameznostih nasprotuje.

⁶ Narekovaji označujejo, da moramo dejavno vlogo evolucije, ki v tej povedi nastopa kot subjekt delovanja, razumeti metaforično, ne pa dobesedno.

Literatura kot posledica seksualnega izbora in informacijska teorija

Geoffrey Miller spada med redke darviniste, ki zagovarjajo razumevanje umetnosti – še posebej glasbe, s katero se je največ ukvarjal⁷ – kot evolucijske prilagoditve na podlagi seksualnega odbiranja. V svoji razpravi *Evolution of Human Music Through Natural Selection* trdi, da je »načelo biološke funkcije glasbe potem seksualno dvorjenje« (Miller, »Evolution« 7). Njegovo teoretsko izhodišče pomeni najožjo darvinistično teorijo evolucije – seksualni izbor in boj za obstanek –, zavrača pa vse druge sodobnejše darvinistične principe evolucije, zlasti evolucijo skupin, saj meni, da bi bilo sklicevanje nanjo za znanstvenika »sramotno« (Miller, »Evolution« 2, 5). Zato izpostavlja le eno ključno vprašanje, s katerim je mogoče potrditi ali ovreči katero koli (telesno ali vedenjsko) lastnost bitja kot evolucijsko prilagoditev: »Ali ta lastnost koristi sposobnosti bitja za preživetje ali reprodukcijo?« (Miller, »Evolution« 5).

Zanimivo je, da navkljub izrecni trditvi, da definicija glasbe (ali umetnosti nasploh) z evolucijskega vidika ni pomembna, sam najprej definira glasbo, in sicer skozi njen učinek, ko pravi, da se »signal, ki zgolj izraža čustva in nima drugih preživetvenih koristi, ne bi nikdar evolucijsko razvil« (Miller, »Evolution« 6).⁸ Zdi se, da prav z vidika preživetja »nesmiselna« narava glasbe Millerja vodi k domnevi, da njeni univerzalnosti, možganski lateralizaciji, evolucijski umeščeni, njemu čustvenemu učinku in ontogenetski prirojenosti lahko botruje le seksualno odbiranje. Glasba s tega vidika opravlja povsem enako funkcijo kot petje ptic pevk ali kot pavji rep – pomeni okras, s katerim bitja enega spola (običajno samci) pritegnejo bitja drugega spola. Vendar človeška sposobnost ustvarjanja glasbe po Millerju ni namenjena sama sebi, marveč je znak kognitivne sposobnosti človeka, ki glasbo ustvarja, kognitivna sposobnost pa pomeni zagotovilo za njegovo uspešnost. Miller torej evolucijski smoter – to je reprodukcija – neposredno poveže z motivacijo vsakega posameznega človeka in človeške vrste za produkcijo in recepcijo glasbe (umetnosti). To je sklepanje, ki ga tudi številni

⁷ Glasba najbrž ni naključno tista vrsta umetnosti, s katero se Miller ukvarja, saj je prav zanjo mogoče še najbolj prepričljivo pokazati, da je evolucijska prilagoditev na podlagi seksualnega izbora, kar poudarjata tudi Patel in Verpoooten, pri čemer oba to tezo tudi zavrmeta.

⁸ Miller s tem opredeli dve bistveni značilnosti glasbe, in sicer da vzbuja čustva in da nima nobene neposredne funkcije pri zagotavljanju preživetja bitja. Zato je po Millerju evolucijska funkcija glasbe, če obstaja, povezana s seksualnim odbiranjem.

literarni darvinisti, recimo Carroll, Boyd, Dissanayake idr. dojemajo kot neupravičeno.

Po drugi strani ima lahko »signal, ki zgolj izraža čustva«, kakor Miller opredeli glasbo, tudi z evolucijskega vidika funkcije, ki niso povezane s seksualnim izborom⁹ – vzbujanje čustev je namreč treba podrobneje okarakterizirati in se vprašati, katera čustva vzbuja glasba (ali umetnost nasploh) v določenem kontekstu.¹⁰

Še manj prepričljivi so njegovi »človeški« primeri. Precej dvomljiva je njegova analiza ustvarjalnega cikla tipičnega umetnika, v katerem je »ustvarjanje glasbe pogostejše v puberteti, vrhunec doseže v mladosti v obdobju najintenzivnejšega dvorjenja, potem pa sčasoma in s starševstvom postopoma upada« (Miller, »Evolution« 8). Težava tega sklepa ni le v tem, da obstaja obilica primerov, ki mu nasprotujejo, temveč v njegovi logični nepravilnosti. Tudi če bi se izkazalo, da je umetniška produkcija resnično najpogostejša v mladosti in najstniških letih, za kar Miller ne ponuja nobenih statistično relevantnih podatkov,¹¹ še ne bi mogli sklepati, da je vzrok za to dinamiko dejansko ustvarjalna motivacija, pogojena s seksualnim izborom.

Z literarnovednega vidika naleti predstava o literaturi kot posledici seksualnega odbiranja še na dodatno težavo, ki zadeva vprašanje, kako razlikovati med evolucijskimi funkcijami različnih umetnosti. Če bi že bilo mogoče dokazati trditev, da imajo vse umetnosti enako evolucijsko funkcijo in izvirajo iz enake prilagoditve, bi to morda razočaralo nekatere literarnovedne strokovnjake, vendar omenjeni

⁹ V nadaljevanju recimo razpravljamo o pomenu protokonverzij za vzpostavljanje čustvene vezi med materjo in otrokom, kar natančno opišeta Dissanayake in Miall. Glasbeno vzbujanje čustev ima v njunem kontekstu neko povsem drugačno evolucijsko funkcijo – namesto reprodukcije je to povezanost matere in otroka, ki slednjemu (in s tem vrsti) zagotavlja preživetje.

¹⁰ To je vprašanje, ki kaže na razliko med univerzalnostjo evolucijskih zakonitosti ter pomenom nekega človeškega ravnanja ali produkta tega ravnanja v konkretnih okoliščinah. Miller meni, da univerzalna in splošna značilnost določa pomen vseh umetniških izdelkov in ustvarjanja nasploh. Problematičnost takšnega stališča izpostavlja potrebo po upoštevanju kontekstov pri analizi pomena umetniških izdelkov – to je po premostitvi razkoraka med skrajnim esencializmom in skrajnim kontekstualizmom, kakor ju razumejo literarni darvinisti.

¹¹ Miller sicer navaja statistiko za rokavske glasbenike, vendar se zdi njegov izbor precej naključen, zgodovinsko in zvrstno omejen ter za glasbeno umetnost ali umetnost nasploh močno nereprezentativen. Patel k temu dodaja, da bi, če bi Millerjeva hipoteza držala, morala obstajati ne le pomembna razlika med pogostostjo in načinom umetniškega ustvarjanja glede na različne starostne skupine ljudi, marveč zlasti še glede na razlike med spoloma, kakor se kažejo pri številnih pticah pevkah in drugih živalih (368–369).

trditvi zgolj zato ne bi mogli ugovarjati. A hkrati bi takšna splošna utemeljitev evolucijske funkcije umetnosti ničesar ne prispevala k temu, kako razumemo literaturo kot posebno vrsto umetnosti, kako jo ustvarjamo, beremo, doživljamo in razumemo, kakšna so njena strukturna pravila, od kot diverziteta vsebinskih poudarkov različnih literarnih besedil itn. Prav to pa so vprašanja, ki zaposlujejo literarnovedne strokovnjake.

Millerjeva analiza zveze med oglašanjem ptic pevk in človeško umetnostjo pa kaže na neko drugo možno razumevanje evolucijskega izvora umetnosti, to je izmenjava informacij, zato v nadaljevanju analiziramo še to komunikološko interpretacijo »glasbenega« izražanja. Na elemente seksualne sposobnosti pri živalih, ki jih Miller poveže s seksualnim izborom in jih razume kot okras, je mogoče gledati tudi s komunikološkega vidika. Vsakršen prikaz tovrstnih sposobnosti je obenem tudi prikaz načina komunikacije med dvema ali več bitji iste vrste. To pomeni, da je tako pavji rep kot oglašanje ptic pevk in tudi čebelji ples mogoče razumeti v kontekstu izmenjave informacij, s čimer se izognemo problematičnemu razlikovanju med različnimi vrstami oglašanja.¹²

To pot razumevanja umetnosti ubere Michelle Scalise Sugiyama, v zvezi z evolucijo jezika pa podobno razmišlja tudi Robin I. M. Dunbar. Čeprav se Dunbar osredotoča na družbeno kohezivno funkcijo jezikovne izmenjave informacij, izvor jezika umešča v »skupinsko petje«, kar pomeni, kot pravi Patel, da po tej teoriji glasba predhaja govornemu jeziku (Patel 370). Evolucijsko bistvo tega argumenta pomeni povezava med prednostmi, ki jih prinaša t. i. »skrb na daljavo«¹³ – ta pri človeku in morda celo nekaterih primatih zamenjuje neposredne oblike skrbi (nege) enega bitja za drugega – ter ugodjem osebkov ob sproščanju endorfinov med petjem.

Sugiyama pripovedi razume kot »reprezentacije človekovega družbenega okolja«, zato sklepa, da jih »lahko uporabljamo za to, da vplivamo na obnašanje drugih«. Posledično pripovedovanje zgodb opredeli kot »transakcijo, ki poslušalcu koristi zaradi informacij o njegovem okolju, pripovedovalcu pa zaradi vzbujanja poslušalčevega obnašanja, ki pripovedovalcu koristi« (Sugiyama, »On the Origins« 403).

S filogenetskega vidika je pripovedovanje zgodb kot način ustnega prenašanja informacij med generacijami gotovo za človeško vrsto

¹² Vsako živalsko oglašanje ni namenjeno pritegovanju pozornosti potencialnih partnerjev, kar analizira Miller, saj živali glasovno sporočajo tudi druge vsebine, in sicer od opozarjanja na nevarnost do izkazovanja moči.

¹³ Po Dunbarju to pomeni sposobnost človeka, da zgolj s komunikacijo in brez fizičnega stika vzdržuje »prijateljski« odnos z drugim človekom.

koristno, in sicer tudi z vidika razvoja specifično človeške kognicije, še posebej epizodičnega spomina, brez katerega ljudje ne bi bilo sposobni načrtovanja prihodnih ravnanj (Sugiyama, »The Forager« 9–10). Sugiyama trdi, da je v prvih poljedelskih skupnostih pripovedovanje zgodb posameznikom služilo kot »nadomestek« za epizodični spomin in zagotavljalo možnost obsežnejšega »izkušanja« preteklih situacij (prek pripovedovanja drugih), na podlagi česar so se uspešneje soočili z novimi situacijami.

Sugiyama na najsplošnejši ravni trdi, da je je pripovedovanje zgodb koristno, ker je sredstvo družbenega učenja (»The Forager«, 14). Tej splošni trditvi bi danes najbrž le malokdo oporekal. Vendar je sklep, da je pripovedovanje zgodb evolucijska prilagoditev, problematičen. Medtem ko se številni raziskovalci (Pinker, Patel, Dunbar, Boyd, Dutton idr.) navkljub različnim izhodiščem strinjajo, da je jezik nastal kot evolucijska prilagoditev, Sugiyama z istimi argumenti razpravlja o pripovedovanju zgodb. Problem je najprej terminološki: kaj mislimo s pojmom jezik in pripovedovanje zgodb? Sugiyama razlike med obojim ne pojasni dovolj, čeprav se zdi, da pripovedovanje zgodb razume kot enega od možnih načinov uporabe jezika.

Drugi problem je, da se Sugiyama osredotoča na informacijsko vrednost jezika, zato zanjo ni pomembno, ali so zgodbe fiksijske ali nefiksijske. Zdi se torej, da njeni premisleki veljajo za jezik nasploh, medtem ko bi razmislek o pripovedovanju fiksijskih pripovedi potreboval nadgraditev z odgovori na vprašanja, kaj je fikcija, kakšne so možne obdelave zgodbene snovi, kako se nefiksijske pripovedi razlikujejo od fiksijskih in v čem so si podobne, kakšna bi utegnila biti evolucijska zveza med pripovedovanjem izmišljenih zgodb in užitkom ob njihovi recepciji itn.

Za literarno vedo so dognanja Michelle Scalise Sugiyama sicer lahko zanimiva, vendar onstran potrjevanja splošne predstave o evolucijskem razvoju jezika niso uporabna. Odpirajo pa vprašanja, na katera v okviru lastnih pogledov na literaturo odgovarjajo drugi literarni darvinisti, še posebej Ellen Dissanayake.

Literatura kot mehanizem vzpostavljanja družbene kohezivnosti

Ellen Dissanayake je med vodilne literarne darviniste¹⁴ vstopila s člankom, ki ga je leta 2003 skupaj z Davidom S. Miallom objavila v reviji *Human Nature*. Naslov članka je nadvse poveden: »Poetika čebljanja« (»The Poetics of Babytalk«) – avtorja nasprotujeta hipotezi o umetnosti kot stranskem produktu evolucije in tudi hipotezi o umetnosti kot rezultatu seksualnega izbora ter trdita, da je umetnost prilagoditev, katere evolucijska funkcija je družbena kohezivnost.

Podobno kot nekateri drugi literarni darvinisti, recimo Brian Boyd,¹⁵ poskušata umetnost utemeljiti na predsimbolnih kognitivnih mehanizmih, ki usmerjajo in uravnavajo človeško vedenje. Pri tem analizirata univerzalno človeško ontogenetsko lastnost, to je »govor« dojenčkov oz. specifičen način komunikacije med materjo¹⁶ in dojenčkom. Izhajajoč iz te ontogenetske lastnosti razvoja človeških bitij sklejata, da ima umetnost v filogenetskem smislu predvsem socialno kohezivne funkcije in ne služi vzpodbujanju usposobljenosti bitja za preživetje (Miall in Dissanayake 356).

Miall in Dissanayake na podlagi razvojnopsiholoških, psiholingvističnih in psihoterapevtskih raziskav protokonverzij med dojenčki in materami sklejata, da imajo že novorojenčki specifične sposobnosti in nagnjenja:

Prepoznajo materin glas, ki so ga bili slišali že v maternici [...], znajo posnemati obrazno mimiko, na primer kazanje jezika ali odpiranje in zapiranje dlani [...], razlikujejo obrazne izraze žalosti, strahu in presenečenja, in sicer z

¹⁴ Ellen Dissanayake se sicer z literaturo ne ukvarja pogosto – njen predmet učenja je umetniško vedenje –, a njeno utemeljitev družbene kohezivne funkcije umetnosti, katere jedro je prav »umetniškost« protokonverzij med materjo in dojenčkom, povzemajo številni literarni darvinisti, najbolj Brian Boyd, zaradi česar jo je mogoče razumeti tudi kot literarno darvinistko.

¹⁵ O Boydovem evokritištvu, kakor sam poimenuje svoj pristop k literaturi, obširneje razpravljam v članku »Evokritištvu: biologija, kultura in literatura«. Boyd literaturo sicer razume kot kognitivno igro z vzorci, vendar je tudi po njegovem mnenju bistvena evolucijska funkcija literature družbena kohezivnost. Zaradi obeh razlogov je njegova misel na tem mestu le omenjena, podrobneje pa je analizirana argumentacija Ellen Dissanayake, na katero se Boyd v lastnih razpravah izdatno navezuje.

¹⁶ Najbrž tudi zato, da bi se izognila morebitnim freudovskim interpretacijam svoje teorije, posebej poudarjata, da je mati le najpogostejši prvi skrbnik otroka in da njuno sklepanje pravzaprav velja za vse možne primarne skrbnike otroka (Miall in Dissanayake 338).

ustreznimi izrazi lastnega obraza [...], in znajo oceniti ali predvideti časovne intervale ali sekvence (Miall in Dissanayake 339).

Po drugi strani pa specifičen način materine komunikacije z dojenčkom vzpodbuja »naravne možganske sklope, povezane s predanostjo in pripadnostjo, ki zagotavljajo njeno skrb za nebogljjenega otroka« (Dissanayake, »A Bona Fide« 46).

Ker komunikacijo med dojenčkom in materjo vzbujajo prirojeni mehanizmi obeh bitij,¹⁷ pri čemer komunikacija koristi zlasti dojenčkovemu razvoju, lahko sklepamo, da gre za univerzalno, evolucijsko pogojeno intersubjektivnost – za vez med bitjema, ki poudarja njuno povezanost, ne pa razlik med njima. A do trditve, da je tudi evolucijska funkcija umetnosti (ali umetniškega vedenja) družbena kohezivnost, je potrebnih še nekaj korakov. Dissanayake omenja štiri: igro, označevanje, samo-okraševanje in ritualizacijo.¹⁸

Ob upoštevanju omenjenih dejavnikov je mogoče povezati ključne elemente teorije Ellen Dissanayake. Ta ugotavlja, da je že v protokonverzacijah med materami in dojenčki mogoče prepoznati ključne elemente artifikacije:¹⁹ preprostost, ponavljanje, pretiravanje, dovršenost ali umetelnost in manipuliranje pričakovanj, ki so značilni tudi za igro, označevanje, samo-okraševanje in še posebej ritualizacijo (Brown in Dissanayake 47; Dissanayake, »The Artification« 150–152; Miall in Dissanayake 354–355). A četudi se protokonverzacije poslužujejo načinov artifikacije, njihov izvor sega dlje v evolucijski razvoj človeka, in

¹⁷ Dissanayake opozarja na utelešeno naravno čustev (sklicujoč se na Antonia Damasia) in na njihovo intersubjektivno naravo, ne opredeljuje pa se do pojava zrcalnih nevronov, ki bi jih lahko imeli za biološko prilagoditev zaradi težnje po sodelovanju in vzpostavljanju intersubjektivnih vezi med pripadniki iste skupnosti. Zdi se, da bi upoštevanje obstoja zrcalnih nevronov podpiralo ugotovitve Ellen Dissanayake o prirojenosti človekove družbenosti in družbeni naravi protokonverzij, medtem ko je vprašanje, ali podpirajo tudi njeno predstavo o evolucijski funkciji umetniškega vedenja, še odprto. Vsekakor z ozirom nanje umetniško vedenje ni edini evolucijski mehanizem vzpostavljanja družbene kohezivnosti med pripadniki določene skupine ali celo vrste bitij (zrcalne nevrone imajo namreč tudi številne druge vrste bitij, ne le ljudi).

¹⁸ Označevanje je z ontogenetskega vidika vedenje otrok, pri katerem gre za usklajeno delovanje uma in rok, ki sproža občutke ugodja. Med vrste samookraševanja spadajo najzgodnejša uporaba okra za poslikavo telesa in oblačil, izdelava nakita iz školjk in kosti ter t. i. »modifikacije telesa«, to je brušenje in polnjenje zob, raztezanje lobanj itn., ritualizacija pa za Dissanayake pomeni zbir umetniških načinov vedenja.

¹⁹ Pojem artifikacija pri Dissanayake pomeni »delati posebno« in je soroden formalističnemu pojmu potujevanje. Hkrati velja izpostaviti, da je artifikacija pri Dissanayake značilnost umetniškega vedenja in da raziskovalka v resnici analizira poseben, umetniški način vedenja, ne pa »estetskih objektov«.

sicer po Dissanayake vse do pojava človekove dvonožnosti. Znano je, da bi se otroci morali roditi šele po osemnajstih in ne devetih mesecih, da imajo mehko lobanjo, ki se ob rojstvu lahko stisne, in da potrebujejo izdatno skrb in nego ne le takoj po rojstvu, temveč tudi daljše obdobje po njem. Zato so pri materah in drugih osebah, ki so novorojencu blizu, potrebni čustveni, kognitivni in hormonski mehanizmi, ki zagotavljajo, da bodo za novorojenca skrbele. Med tovrstne mehanizme po Dissanayake spadajo tudi protokonverzacije, katerih namen je vzpostavljjanje tesne (čustvene) vezi med obema bitjema. In literatura kot način umetniškega vedenja (artifikacija) po Dissanayake vsebuje enake značilnosti kot protokonverzacija (še posebej ritualizacijo) in opravlja tudi enako evlucijsko funkcijo (družbena kohezivnost).

Čeprav se zdi, da je njena analiza izvora umetniškega vedenja smotrna in da temelji na množstvu nevroznanstvenih, etoloških, antropoloških, primatoloških, evlucijsko ter kognitivno psiholoških in filozofskih dognanj, sta njeni utemeljitvi artifikacije kot evlucijske prilagoditve in evlucijske funkcije umetnosti kot sredstva družbene kohezivnosti problematični.

Prvič, v njeni obravnavi artifikacije je mogoče zaslediti diskontinuiteto med evlucijsko funkcijo artifikacije in družbenim ter individualnim učinkom posameznih literarnih besedil, tokov in celo smeri. Zdi se, da evlucijski del enačbe, ki je z etološkega vidika strukturen in nadčasoven, ni odvisen od literarne produkcije in zlasti ne od literarne zgodovine. Drugič, zgodovinski in družbeni učinek literature (v njeni produkciji ali recepciji) izgubi svojo *differentio specifico*, po kateri literaturo razlikujemo od drugih vrst umetnosti in neumetniških načinov vedenja.

Po Dissanayake je umetniško vedenje ali artifikacijo mogoče najti v mnogih človeških dejavnostih od prazgodovine do sodobnosti. Da pa bi ta splošni vidik artifikacije ločila od umetnosti v ožjem smislu,²⁰ se opre na Jakobsonov komunikacijski model in trdi, da je umetnost v ožjem smislu artifikacija, usmerjena sama nase – torej poetična funkcija po Romanu Jakobsonu. Medtem ko je Jakobsonov formalistični model komunikacije neodvisen od morebitnih drugih (evlucijskih) funkcij jezika in je prav zato celovit, pa teza o umetnosti kot artifikaciji, katere cilj je ona sama, ni celovit formalističen opis (komunikacijskih) funkcij umetniškega vedenja. Nasprotno, onstran funkcij, ki jih lahko ima umetniško vedenje v posebnih družbenih kontekstih (v smislu Jakobsonove poetične funkcije), umetnosti pripiše univerzalno

²⁰ Umetnost v ožjem smislu Dissanayake razume kot polje estetskega.

in nadčasovno evolucijsko funkcijo družbene kohezivnosti. Umetnost v ožjem smislu je potem paradoksn način vedenja, katerega posamezni elementi (formalizacija, ponavljanja, umetelnost idr.) kažejo sami nase, medtem ko je hkrati njegova evolucijska funkcija družbena kohezivnost, ki je v Jakobsonovem modelu pravzaprav bliže emotivni ali celo sporočilni funkciji.²¹

Videti je torej, da med artifikacijo kot umetniškimi vedenjem in literaturo kot posebno vrsto umetnosti, ki jo ob umetniškem vedenju sestavljajo vsaj še literarna besedila in njihov zgodovinski razvoj ter umeščenost, obstajajo pomembne razlike, zaradi katerih iz prvega ni mogoče neposredno sklepati na značilnosti drugega – s splošnega principa artifikacije ni mogoče sklepati na pomen literarnega besedila za konkretnega bralca, avtorja in tudi ne skupnost. Četudi bi bilo mogoče pokazati, da je umetniško vedenje evolucijska prilagoditev, pa prilagoditvene funkcije artifikacije ni mogoče neposredno prenesti na literaturo ali literarna besedila.

O teoriji artifikacije lahko postavimo troje ugotovitev. Prvič, da je prav vse posebne pomene evolucijskega razmerja med protokonverzacijami in literaturo, kot ugotavlja tudi avtorica sama, literarna veda že zaznala. Drugič, da njena analiza sodobnega razvoja naratologije ostaja splošna in se ne opredeljuje do nobenega konkretnega branja ali interpretacije. Tretjič, v njeni analizi evolucijska zveza med protokonverzacijami in literaturo sicer pride do izraza, a ne prek tematizacije evolucijske funkcije artifikacije, temveč prek ugotavljanja sorodnosti med elementi artifikacije in posameznimi naratološkimi kategorijami. To kaže, da je družbena kohezivnost kot evolucijska funkcija literature koncept, ki za literarno vedo pravzaprav nima posebne dodane vrednosti – tudi če nanj sploh ne pomislimo in ga ne vključimo v razpravljanje o strukturi pripovedi, ne izgubimo nobene od plasti razumevanja literarnih pripovedi.²²

²¹ Pri Jakobsonu vzdrževanju stika (kohezije) sicer služi fatična funkcija, vendar pri Dissanayake pravzaprav ne gre za ohranjanje stika, ampak za usklajenost in ubranost skupine ljudi, kar zagotavlja čustvena in sporočilna funkcija jezika po Jakobsonu.

²² Da ljudje s pripovedovanjem zgodb dosežemo večjo povezanost skupnosti, je sicer za literarno vedo pomembno, ni pa nujno, da je družbena kohezivnost evolucijska funkcija, ki služi človeškemu preživetju, zaradi česar bi pripovedovanje zgodb lahko razumeli kot evolucijsko prilagoditev.

Literatura kot mehanizem vzpostavljanja kognitivnega reda

Joseph Carroll je s svojim člankom »Evolution and Literary Theory« uvedel metodo raziskovanja literature na temelju teorije evolucije. A že njegova izhodiščna zastavitev literarnega darvinizma ne zahteva le uvajanja evolucijskoteoretskih spoznanj v literarno vedo, temveč utemeljevanje same literarne teorije prek teorije evolucije. Na načelni ravni se zavzema za znanstveno proučevanje literature, ki bi določilo univerzalne značilnosti literarnih besedil, njihove produkcije in recepcije, pa tudi način njihovega obstoja, kriterije interpretiranja in vrednotenja.

Carroll tak pristop zagovarja v vseh svojih kasnejših člankih in knjigah, pri čemer je posebno oster do literarne teorije druge polovice dvajsetega stoletja, za katero meni, da se več ne razvija, ampak le še klonira in reproducira. »V okviru takšnega mišljenja se sama sebe zanikujoča narava poststrukturalističnih zavračanj resnice zdi le primer splošne trditve, da sta nekoherentnost in protislovje osrednji del zadnje, jezikovne resničnosti« (Carroll, *Literary Darwinism* 17). Po njegovem tekstualizmu in nedoločenosti zanikata dvojje temeljnih kriterijev resnice, in sicer »ustrežanje med trditvami in njihovim objektom in notranjo koherentnost trditev« (Carroll, *Literary Darwinism* 16).

Da bi se izognil apriorni nekoherentnosti in protislovnosti literarne vede in vsakršnega ukvarjanja z literaturo, želi literarno teorijo utemeljiti na drugačnih epistemoloških postavkah: »Moje stališče je nasprotno, da sta doktrini tekstualizma in nedoločenosti neresnični in da je sama resnica glavni kriterij ocenjevanja vseh doktrin« (Carroll, *Literary Darwinism* 17).²³

Seveda se je treba vprašati, kaj Carroll misli s »samo resnico«, kako jo določi ali spozna. Pri svojem razumevanju resnice se nanaša na biologizem Konrada Lorenza, po katerem človeška vednost izvira iz interakcije med človekom kot »fizično entiteto«, ki je »dejaven, zaznavajoč subjekt«, in »realnostmi enako fizičnega zunanjega sveta«, zaradi česar lahko Carroll trdi, da »pomen najprej ni določen skozi lingvistične in kulturne kode, ki sledijo le svojim notranjim zakonitostim, temveč skozi fiziološke strukture« (*Literary Darwinism* 18).

A »fiziološke strukture« niso zadostne, saj ta izraz označuje funkcionalno različne organe, od posameznih čutil do osrednjega živčnega sis-

²³ Carrollova definicija resnice kaže, da ne tematizira same historičnosti znanstvenih spoznanj, še posebej ne darvinistične teorije evolucije. Potrebo po premisleku zgodovinske znanstvenih spoznanj izpostavlja Marko Juvan v svoji analizi literarnega darvinizma (»Darwin preneseno in dobesedno«). Juvan opozarja, da literarni darvinisti tega premisleka ne opravijo. Zato se zdi, da je njihov boj proti Teoriji v tem kontekstu neuspešen.

tema. Carroll od te biološke ali celo nevrološke ravni preide najprej na raven psihologije ali vsaj nevropsihologije, potem pa prepozna še tiste temeljne elemente, ki celovito določajo »afektivna, konceptualna in estetska razmerja« (*Literary Darwinism* 18) v literarnih besedilih.

Ker se zaveda razlike med principi teorije evolucije in konkretnimi motivacijami, ki vodijo človekovo življenje, nasprotuje sociobiologiji, ki predvideva, da pravila evolucije neposredno pomenijo tudi vire motivacije posameznikovega ravnanja ali ravnanja skupin ljudi (Carroll, »Human Nature« 82 isl.), čeprav hkrati sprejema načelno, po E. O. Wilsonu povzeto sociobiološko predpostavko, da je »vednost treba zmeraj ocenjevati z univerzalnimi standardi empirične veljavnosti« (Carroll, *Literary Darwinism* 34).

Na vprašanje, od kod motivacija človekovega delovanja, Carroll odgovarja z dvema konceptoma: »zgodovino življenja« in »vedenjskimi sistemi«. Kompleksna sestava vedenja, ki jo povzema pojem vedenjski sistemi, človeku omogoča relativno neodvisnost od prirojnih teženj po razmnoževanju in ugodju, prek katerih evolucija »motivira« bitja k evolucijsko vzdržnim ravnanjem. Vedenjski sistemi so tisti, ki človeku omogočajo odzive na naravno ali družbeno okolje, a niso nujno instinktivno determinirani. Po Carrollu je »simbolna dimenzija kulture – rituali, obredi, pripovedovanje in umetnost – način javnega izražanja teh osnovnih motivacijskih sklopov« (Carroll, »Human Nature« 84).

Za človeka so kognitivni procesi višjega reda in splošna inteligenca, kakor temu pravi Carroll, zato izjemno pomembni. Carrollova ključna teza je, da je tudi um kot celota »vedenjski sistem«, in sicer »kognitivni vedenjski sistem«, ki človeku »zbuja potrebo po konceptualnem in domišljjskem redu« (Carroll, »Human Nature« 86–87). Da bi človek tej potrebi zadostil, ustvarja »religijska, filozofska ali ideološka prepričanja; razvija znanstveno vednost; in snuje estetske ter domišljjske artefakte« (Carroll, »Human Nature« 87).

Evolucijska funkcija literature, ki je produkt kognitivnega vedenjskega sistema, je torej ustvarjanje kognitivnega reda. Čeprav se »ustvarjanje kognitivnega reda« zdi abstraktno, ima v Carrollovi predstavi delovanja literature točno določen pomen, to je osmišljanje človeškega ravnanja, »osmišljanje človeških potreb in motivov« (»Human Nature« 87). Literarna besedila »simulirajo subjektivna izkustva, urejajo družbena razmerja, vzbujajo seksualna in družbena razmerja, prikazujejo intima sorodstvena razmerja in ves sklop ter interaktivni nabor človeških vedenjskih sistemov locirajo v model totalnega reda sveta« (Carroll, »Human Nature« 87).

Takšna argumentacija pomeni, da je literatura produkt evolucijsko razvitega človeškega uma in opravlja enako funkcijo kot številne druge »podobne« dejavnosti (recimo druge umetnosti, religija ali filozofija). Vendar že na tej splošni ravni razumevanja Carrollove obravnave evolucijske funkcije literature opazimo dve težavi. Prva je evolucijsko-funkcionalno razlikovanje med literaturo in drugimi podobnimi dejavnostmi, druga pa je dojemanje tako pojasnjene kognitivne funkcije literature kot temelja za tezo o literaturi kot evolucijski prilagoditvi.

Kritike, ki Carrollov literarni darvinizem ocenjujejo kot sociologizacijo literarne vede, se prav zaradi njegovega nerazlikovanja med literaturo in drugimi simbolnimi dejavnostmi človeka na ravni njegove opredelitve evolucijske funkcije literature zdijo upravičene. A Carroll tovrstnim kritikam najbrž niti ne bi oporekal, še posebej če upoštevamo najnovjše izpeljave njegove teorije literature, kjer se eksplicitno zavzema za evolucijsko družboslovje.²⁴

Z literarnovednega vidika je Carrollova opredelitev evolucijske funkcije literature preširoka, ker ne pojasnjuje delovanja različnih tipov literature, ne upošteva njenega zgodovinskega razvoja in ne pojasnjuje razlike med literarnim in drugimi vrstami pripovedovanja. Posebno problematične so za Carrollov okvir tiste literarne zvrsti in smeri, ki delujejo disruptivno in disonantno, ki dejansko prekinjajo, rušijo in motijo kognitivni red. Paul Armstrong zato namesto o kognitivnem redu govori o odprtosti človeške kognicije za oboje, harmonijo in disonanco, saj prva pogojuje drugo. Tega se Carroll zaveda, zato v »An Evolutionary Paradigm for Literary Studies« pravi, da »red« ne pomeni nujno »harmoničnosti«, ampak gre za urejanje »človeškega izkustva«, ki je »po svoji naravi prežeto s konflikti« (»An Evolutionary Paradigm« 127). Toda tudi takšno pojmovanje reda ne omogoča osmislitve historičnega razvoja literature niti razlikovanja med funkcijami literature in drugih umetnosti, medtem ko z evolucijskega vidika ni povsem jasno, zakaj naj bi prav literatura, ne pa sposobnost pripovedovanja nasploh, pomenila način ustvarjanja tovrstnega reda. Če upoštevamo delovanje epizodičnega spomina, se zdi, da je red, kakršnega naj bi človeku po Carrollu zagotavljala literatura, v pretežni meri že vtkan tudi v posamezne, bolj podrobno definirane in pojasnjene kognitivne mehanizme.²⁵

²⁴ Glej Carroll *Evolutionary Social Theory* in tudi *Evolved Human Sociality*.

²⁵ Bistven sestavni element epizodičnega spomina je namreč, da si reči zmeraj zapomnimo v odnosu do nas samih, kar pomeni, da je že »jaz« epizodičnega spomina, ki seveda še ni subjekt, način urejanja našega mišljenja, četudi le urejanja naših spominov, in sicer tako, da jih zmeraj dojemamo kot »svoje«.

Paradokсно se nazadnje izkaže, da je Carrollov adaptacionizem na trhljih nogah, ker ne temelji na teoriji evolucije, temveč na evolucijski psihologiji in sociobiologiji – na specifičnem razumevanju vedenjskih sistemov, s katerimi ljudje delujemo. Carroll za izhodišče svojega razumevanja prilagoditvene funkcije literature privzame modularnost možganov in splošno inteligenco, ki imata na vedenjski ravni svoje ustreznike v vedenjskih sistemih – to je v načinih človeškega obnašanja. Svojega razumevanje literature kot evolucijske prilagoditve torej ne utemeljuje na teoriji evolucije sami, ampak na posebnem razumevanju evolucijske psihologije in vedenjskih sistemov, zaradi česar zanemarja tiste vidike življenja, ki človeka povezujejo z drugimi bitji.

Adaptacionizem v literarni vedi

Justine Kingsbury se v oceni znane knjige Denisa Duttona *The Art Instinct*, kjer avtor zagovarja adaptacionistično razumevanje umetnosti, sprašuje: »Zakaj je pomembno, da naše estetske okuse in željo po umetniškem udejstvovanju razumemo bodisi kot prilagoditev bodisi kot stranski produkt evolucije?« (148). Vprašanje je pereče prav zato, ker se zdi, da razumevanje literature kot evolucijske prilagoditve literaturi na eni strani in literarni vedi na drugi strani zagotavlja višji »status« med predmeti znanstvenega preučevanja in znanstvenimi disciplinami.

A Kingsbury trdi, da je zmotno prepričanje o nujni zvezi med evolucijskimi prilagoditvami in normativnimi trditvami o človekovem današnjem vedenju. »Ko se sprašuje, ali je umetnost evolucijska prilagoditev, se Dutton sprašuje, ali je umetnost značilnost, ki je našim prednikom pomagala pri izpodrivanju tistih, ki se z njo niso ukvarjali« (149). A kaj je tisto, kar je našim prednikom pomagalo, da so postali dominantna vrsta? So to umetniška dela ali morda umetniško vedenje?

Po Kingsburyju to najbrž niso umetniška dela, temveč umetniško vedenje, zato bi bilo v evolucijskem smislu treba pojasniti, kaj utemeljuje »mehanizme, ki služijo kot podlaga tem vedenjskim vzorcem« (149). Težava je v tem, da lahko vedenja, ki sestavljajo umetniško produkcijo in recepcijo, sestavlja skupek različnih mehanizmov, ki imajo različne evolucijske vzroke, kar pomeni, da je mogoče umetnost na ta način pojasniti tudi kot stranski produkt evolucije ali celo zanikati prepričanje, da je umetnost evolucijska prilagoditev (Kingsbury 148–150).

V vsakem primeru analiza Justine Kingsbury kaže, da med vrednostnimi sodbami o vedenju sodobnega človeka in njegovimi prirojenimi

(kognitivnimi) mehanizmi ni neposredne zveze, kar nazadnje pomeni, da je odveč strah pred »nepomembnostjo« umetnosti, če se vendarle izkaže, da je umetnost stranski produkt evolucije.

Zdi se, da razprava o literaturi kot evolucijski prilagoditvi še ni zaključena, a današnje znanstveno poznavanje človeške kognicije in njene evolucije ter problematičnost najvplivnejših literarnodarvinističnih razumevanj literature kot evolucijske prilagoditve kažejo bolj v smer razumevanja literature kot stranskega produkta evolucije, čeprav je to misel, ki bi jo bilo treba dokazati po pozitivni, ne le negativni poti. Še pomembnejše pa je najbrž spoznanje, da dilema, ali je literatura evolucijska prilagoditev ali ne, na vlogo literature v današnjem svetu, njeno vrednost za posameznega človeka in na smoter literarne vede ter njene načine razumevanja in preučevanja literature nima odločilnega vpliva.

Odločilen vpliv ima ta razprava le na diskusijo o položaju literarnega darvinizma znotraj literarne vede. Če se nazadnje izkaže – in te možnosti za zdaj ni mogoče izključiti –, da je literatura evolucijska prilagoditev, literarnodarvinistične analize in pristopi zanjo postanejo mnogo pomembnejši. In zdi se, da je posebna zavzetost, s katero literarni darvinisti dokazujejo, da je literatura evolucijska prilagoditev, vsaj deloma posledica nekakšnega kulturnega boja literarnega darvinizma nasproti kontekstualizmu in Teoriji (prim. Juvan 61–67) – še posebej, če upoštevamo izrecno namero glavnih literarnih darvinistov po zamenjavi Teorije s teorijo evolucije, to je po utemeljevanju literarne vede na teoriji evolucije. Slednjega literarnemu darvinizmu ni uspelo doseči. Vzrok je najbrž tudi v tem, da med splošnimi zakonitostmi evolucije in pomenom konkretnih literarnih besedil ostaja pomembna razlika, ki je ni mogoče kar odmisлити. Zato lahko sklenemo, da bi tudi za sam literarni darvinizem bilo dobro, ko bi utemeljevanje literarnodarvinističnega raziskovanja na pojmovanju literature kot evolucijske prilagoditve postavil nekoliko ob stran, literarni darvinisti pa bi se posvetili posameznim problemom literarne vede, ki jih lahko s svojega vidika na novo premislijo in s tem prispevajo k napredovanju vede, za kar jim vsaj na deklarativni ravni gre.

LITERATURA

- Boyd, Brian. *O izvoru zgodb*. Ljubljana: ZZFF, 2016.
- Brown, Steven in Dissanayake, Ellen: »The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics«. *Neuroaesthetics*. Ur. Martin Skov in Oshin Vartanian. Amityville: Baywood. 2009. 43–57.
- Carroll, Joseph. Evolution and Literary Theory. *Human Nature* 6.2 (1995): 119–134.

- . »Human Nature and Literary Meaning: A Theoretical Model Illustrated with a Critique of *Pride and Prejudice*«. *The Literary Animal*. Ur. Jonathan Gottschall in David Sloan Wilson. Evanston: Northwestern University Press, 2005. 76–106.
- . »An Evolutionary Paradigm for Literary Studies«. *Style* 42.2–3 (2008): 103–135.
- . *Literary Darwinism*. New York: Routledge, 2012.
- . »Evolutionary Social Theory: The Current State of Knowledge«. *Style* 49.4 (2015): 512–541.
- Dissanayake, Ellen. »The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics«. *Cognitive Studies* 5 (2009): 148–173.
- . »A Bona Fide Ethological View of Art: The Artification Hypothesis«. *From Art as Behaviour: An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture*. Ur. Christa Sütterlin idr. Oldenburg: BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2014. 43–62.
- Dobzhansky, Theodosius. *Genetics and the Origin of Species*. New York: Columbia University Press, 1941.
- . »Genetics of Natural Populations XXV: Genetic Changes in Populations of *Drosophila Pseudoobscura* and *Drosophila Persimilis* in Some Locations in California«. *Evolution* 10 (1956): 82–92.
- Dunbar, I. M. Robin. »Theory of Mind and the Evolution of Language«. *Approaches to the Evolution of Language: Social and Cognitive Bases*. (ur. J. R. Hurford idr.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 92–101.
- Dutton, Denis. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. London: Bloomsbury Press, 2009.
- Juvan, Marko. »Darwin preneseno in dobesedno: žanri in znanosti v boju za obstanek«. *Primerjalna književnost* 35.3 (2012): 53–69.
- Kingsbury, Justine, 2011: »(R)evolutionary Aesthetics: Denis Dutton's *The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Nature*«. *Biology and Philosophy* 26.1 (2011): 141–150.
- Miall, David in Dissanayake, Ellen. »The Poetics of Babytalk«. *Human Nature* 14.4 (2003): 337–364.
- Miller, Geoffrey. »Evolution of Human Music through Sexual Selection«. *The Origins of Music*. Ur. N. L. Wallin, B. Merker in S. Brown. Cambridge: MIT Press, 200. 329–360.
- . »Arts of Seduction«. *Evolution, Literature, and Film: A Reader*. Ur. Brian Boyd, Joseph Carroll in Jonathan Gottschall. New York: Columbia University Press, 2010. 156–173.
- Patel D., Aniruddh. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Sugiyama Scalise, Michelle. »On the Origins of Narrative: Storyteller Bias as a Fitness-Enhancing Strategy«. *Human Nature* 7.4 (1998): 403–425.
- . »The Forager Oral Tradition and the Evolution of Prolonged Juvenility«. *Frontiers in Psychology* 2.133 (2011): 1–19.
- Žunkovič, Igor. »Evokritičstvo: biologija, kultura in literatura«. *Primerjalna književnost* 29.3 (2016): 97–112.

Literature as an Evolutionary Adaptation

Keywords: literature and evolution / literary Darwinism / evolutionary adaptation / essentialism / contextualism

The question whether literature is an evolutionary adaptation or a mere by-product of evolution represents a focal point of literary Darwinism, a relatively new school of literary theoretic and interpretative thought. The paper investigates the most influential Darwinist argumentations supporting the notion of literature as an adaptation. The second purpose of the paper is to rethink the central position of adaptationism in literary Darwinist approaches to literature. The author maintains that: 1) the adaptationistic hypothesis about literature remains problematic, and 2) that the adaptationistic hypothesis does not necessarily play a central role in literary Darwinist research programs.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 82.0:575.8

Schellingova *Clara*: skice za ontologijo ljubezni

Lenart Škof

Inštitut za filozofske študije ZRS Koper, Garibaldijska 1, SI-6000 Koper
lenart.skof@guest.arnes.si

Razprava je poskus zagovora nove ontologije ljubezni skozi branje enega od najbolj prezrtih filozofsko-literarnih del, Schellingove Clare iz leta 1810. Dialog Clara se uvršča med Schellingova dela srednjega obdobja in obravnava teme ljubezni, žalovanja in smrti. Najprej obravnava glavno nit Schellingove argumentacije in jo primerja z nekaterimi novejšimi naracijami ontologije žalovanja. V drugem delu razprava interpretira Claro s pomočjo teološkega koncepta Sofije (Modrosti) Jakoba Böhmeja ter predstavi žensko naravo našega ontološkega prepraševanja o temi žalovanja in smrti.

Ključne besede: nemška filozofija / filozofski roman / Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Clara* / ljubezen / smrt / žalovanje / filozofske interpretacije / Böhme, Jacob

V svojem delu o ljubezni *Erotični fenomen* postavi Jean-Luc Marion hipotezo, da je ljubezen v zgodovini »filozofije« prepuščena pozabi, in želi znova vzpostaviti raziskovanje o ljubezni – samo zato da bi (erotični) ljubezni zagotovil mesto, ki ji pritiče, in pozornost, ki si jo zasluži. Marion se kot fenomenolog ukvarja zlasti z erotičnim fenomenom in njegovimi različnimi filozofskimi oblikami, kot so erotična redukcija in z njo povezani pojavi, ki spremljajo njena utelešenja v naših življenjskih svetovih (na primer ljubimec in želja, telo *kot* meso, pa tudi otrok kot »tretja oseba«; *The Erotic*). Skozi celotno zgodovino filozofije in teologije lahko najdemo različne tematizacije ljubezni, ki se večinoma osredotočajo na njen *erotični* oziroma *agapistični* značaj. Od Platona do svetega Maksima Spoznavalca na eni strani ter, če želimo še, od Kierkegaarda do Lacana na drugi, je bila ljubezen vse prepogosto žrtev filozofskega in teološkega prisvajanja ter celo metafizične zlorabe. Ljubezen ni mogla postati način razvijanja naše biti kot samotranscendence, saj so jo prevečkrat usmerjale in si jo prilasčale vnaprej določene ideje o božanskem/Bogu – o Božjem bitju kot monarhičnem Gospodu, največkrat torej moškega spola, ki obstaja za nas v eni od svojih metafizično stabilnih oblik. V pričujočem poskusu želim analizirati prvobitno in imanentno naravo ljubezni v njeni ontološki časovnosti. To razkritje

je misterij ter gesta, porojena *iz* naše duše in *za* našo dušo, gesta, ki je močnejša celo od smrti. V mislih imam modrost ljubezni, kot jo je lepo opisala Luce Irigaray in ki naj uvede pričujočo razpravo: »Filozofija in teologija bosta v tej modrosti ljubezni utegnili doseči spravo. Božansko tu zavzame pomembno mesto kot samo nastajanje človeškega, ki skozi ljubezen transsubstancalizira telo in duha« (*The Way of Love* 11).

Z branjem Schellingovega filozofskega romana bom v tem prispevku pokazal, da sta bila njuna izvirna poskusa (ponovne) utemeljitve *nove ontologije ljubezni* potrebna za zapolnjevanje vrzeli v samem jedru zgodovine naše filozofske (in teološke) misli. Ta ponovna utemeljitev je pomen izraza *sprava*, kot ga Irigarayeva uporabi v zgornjem odlomku iz njene *Poti ljubezni*. Zdi se kar preveč očitno, da je ljubezen (večinoma do modrosti, včasih do sočloveka ali celo nečloveških živali) gnala filozofsko dejavnost vse od pradavnine. V teologiji je bila ljubezen – jasno – celo ena od temeljnih teoloških kreposti. Toda neka druga opazka Irigarayeve, podobna Marionovi pripombi o pozabljanju na ljubezen, postavlja pod vprašaj to samoumevno naravo ljubezni v filozofiji (in, torej, tudi v teologiji): gre za vprašanje, zakaj »filozofija« (podobno kot teologija – »diskurz o Bogu«) ni mogla postati modrost *ljubezni*, ampak je bila vedno razumljena v obratnem smislu, kot ljubezen *do modrosti* (*The Way of Love* 4). In morda v analognem smislu, zakaj se teologija ni prvenstveno pojavila kot pripoved o ljubezni in njenih zemeljskih utelešenjih – *ljubezen kot nadih bližine* –, ampak je postala sterilna in brezbarvna sholastična disciplina, ki se ukvarja z različnimi metafizično podkrepljenimi kategorijami in »dokazi« o Bogu. Te pripombe nemara ni mogoče ustrezno jezikovno ali semantično utemeljiti, toda brez dvoma je prevlada modrosti nad ljubeznijo še vedno ena najpomembnejših značilnosti zahodne filozofske zgodovine.

Približevanje Schellingovi *Clari*

Schellingov dialog *Clara* (napisan leta 1810)¹ je nedvomno eden od najredkejših in najdragocenejših dogodkov v zgodovini filozofije in literarne zgodovine vse od začetkov filozofske misli v antičnem grškem svetu. Ker ima za glavni lik Claro – v samem jedru nemškega ideali-

¹ Za kronologijo Schellingovih del iz srednjega obdobja prim. Fiona Steinkamp, »Schelling's Clara – Editors' Obscurity« (478–496). Steinkampova v svojem uvodu k prevodu *Clare* zapiše: »Clara je edinstvena v filozofski literaturi. Je razprava, predstavljena v obliki zgodbe, pri kateri že struktura sama zrcali vsebino in v kateri je eden izmed osrednjih likov ženska« (F. W. J. Schelling, *Clara* vii).

stičnega obdobja v filozofiji – in ker je, denimo, bila napisana le 18 let po *Zagovoru pravic ženske* Mary Wollstonecraft, nedvomno predstavlja filozofsko prozo, ki jo je vredno nadvse pozorno prebrati. Relativno blizu tej Schellingovi ženski gesti (tj. tematizaciji posebnega razmerja med ontološkim in feminilnim) je samo Ludwig Feuerbach, ki se je v svoji razpravi »O spiritualizmu in materializmu« (iz leta 1858) skliceval na spolno razliko kot na ključno ontološko lastnost naše biti (Feuerbach 394).² Clara se uvršča v Schellingovo t. i. srednje obdobje, ki ga zaznamujejo po mojem mnenju tri najpomembnejša dela njegovega filozofskega ustvarjanja nasploh: *Filozofska raziskovanja o bistvu človeške svobode* (1809), Clara (ki jo je Schelling najverjetneje napisal leta 1810, prvič pa, in še to zgolj odlomek, objavil njegov sin leta 1861) ter *Vekovi sveta* (osnutek iz leta 1813 in njegove poznejše različice). Ta dela sodijo v zelo težko obdobje, ki je sledilo bolezni in smrti Schellingove ljubljene soproge Caroline leta 1809. Jason Wirth ima prav, ko v svojem uvodu k delu *Schelling zdaj (Schelling Now)* pravi, da je Schellinga v oziru njegovih del iz srednjega obdobja »pravilneje interpretirati ne kot že sublimirani objektivni antipod Fichteju [...], temveč kot zapoznelega sodobnika mislecev, kot so Heidegger, Derrida, Bataille, Irigaray, Foucault, Deleuze, Levinas in številni drugi« (Wirth 6).³ Wirth tudi lepo poda teme in definira izjemnost Schellinga za čas, v katerem je deloval: ontološko diferenco, prvenstvo dobrega (oziroma *ljubezen*, kot

² Prim. tu tudi edini roman Friedricha von Schlegla – tj. nedokončani zgodnje-romantični roman *Lucinda* iz leta 1799. O tem v tedanjem času kontroverznem delu gl. uvod v *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Zanimivo je, da je Schlegel, ki je v tem romanu na način inavguracije *nove religije ljubezni* na idiosinkratičen in za tedanji čas celo škandalozen način ubesedil svoje razmerje z Dorotheo Veit, obenem dobro poznal Schellingovo poznejšo ženo Carolino (»Claro«), ki je bila v tem času še poročena z njegovim bratom Augustom Wilhelmom Schleglom (Caroline po vsej verjetnosti »nastopa« tudi v Schleglovem romanu; gl. o tej domnevi str. 37). V razmerju med glavnima osebama romana – na eni strani Juliusom ter na drugi strani Lucindo (kot svečenico nove religije in s tem povezano vlogo Juliusove »odrešiteljice«) bi lahko iskali nastavke novega reda spolne diferenciacije, še posebej z ozirom na globoka vprašanja, ki si jih Julius zastavlja o smrti svoje ljubljene partnerke, vendar pa v odsotnosti pozitivne logike spolne razlike (ženska kot simbol pasivnosti oziroma narave ter razlika v funkciji ljubezni za moškega in za žensko; gl. o tem uvod, str. 25 isl.) na tem mestu ne bomo iskali vzporednic s temeljno sporočilnostjo *Clare* ter s tem povezanega Schellingovega zastavka ontologije ljubezni. Prim. izdajo romana: Friedrich von Schlegel, *Lucinde: ein Roman* (Stuttgart: Reclam, 1973).

³ Wirth želi s tem povedati, da je bil zastavek Schellingove filozofije daleč pred njegovim časom. Po Wirthovem mnenju bomo med *Stuttgartsкими predavanji* iz leta 1810 in *Erlangensкими predavanji* iz leta 1821 odkrili Schellinga, »s kakršnim se še nismo prav zares soočili« (4).

bomo videli v nadaljevanju), nedeljivi preostanek v njegovi filozofski misli, samopremagovanje dialektičnega mišljenja, nedualnost in še druge značilnosti njegovega dela (7).

Osrednja tema v *Clari* je smrt. Toda *Clara* je predvsem dialog o ontologiji žalovanja. Dvogovor se začne na praznik vseh svetih, ko Clara, Duhovnik in Zdravnik razpravljajo o posebnem prizorišču praznika mrtvih, z njegovim inherentnim pridihom prehoda jeseni v zimo. Clara, ki se spominja in objokuje izgubo svojega soproga Alberta (tj. Schelling, ki objokuje izgubo Caroline – eno izmed njenih imen je bilo namreč »Albertine«), trdi, da med tuzemskim in naslednjim svetom – duhovnim svetom umrlih – mora obstajati nekakšna povezava ali *komunikacija*. Ta ontološka časovnost Clarinega osnovnega vprašanja in interesa izhaja iz njene predanosti pokojnem možu in njene ljubezni do njega. Clarino vprašanje nas pripelje do zelo nekantovskega razmišljanja, namreč da duhovni svet (rajnih drugih) na nekakšen nam še nerazodet način živi v nas in nam je torej realno dostopen. Kakopak, in to je Schelling hotel povedati z razpravo, te teze *ni moč* predstaviti ali celo analizirati s podedovanimi ali razpoložljivimi filozofskimi ali teološkimi izraznimi sredstvi, pač pa je ta izraz našega notranjega sveta, sveta etične anatomije in njegove materialnosti – za kar še nismo izumili jezika in tudi ne etičnih gest. V dokaz te usmeritve si približje pogledjmo notranjo logiko Schellingovega spisa. Na samem začetku besedila najdemo tankočutne besede o mladi materi, ki žaluje za svojimi otroki: »[Tam] ob grobovih svojih zgodaj izgubljenih otrok je v tišini stala mati. Ni bilo potrebe za blagoslovljeno vodo, ki bi prevzela vlogo njenih solza, saj je s sladko melanholijo posvečena rosa iz njenih oči mehko padala na gomile in jih osveževala« (Schelling, *Clara* I,9,11).⁴

Te besede niso zgolj literarni izraz ali metaforično sredstvo; v tem kratkem odstavku so zajeti pomembni materialni in etični označevalci: *prvinske vode*, *svetost in materialnost solza*, *ženska navzočnost*, *tišina in melanholija* (ali *žalovanje*). Solze kot porajajoče se/materializirajoče iz našega telesa – dobesedno *iz nič*, prestopajo nevidno mejo med telesom in dušo/(duhom?) in predstavljajo naše pozabljene ali skrite spomine na prvobitne kozmične vode in žensko božanskost. Solze v tem tihem ali zadržanem žalovanju predstavljajo močan simbol skrite kozmološko-spiritualne povezave, ki je še nismo konceptualno izoblikovali. Že v *Daru smrti* je Derrida rekel, da bi »kazalo [...] utreti nove poti

⁴ Schellingovo *Claro* navajam po izdaji *Schellings Werke: Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung*, ur. Manfred Schröter (München: C. H. Beck, 1927–1959 in 1962–1971).

v mišljenju telesa [...], zato da bi se lepega dne lahko približali temu, kar vzbuja trepet in izvablja solze« (Derrida 72). Temu prvobitnemu prizorišču sledi Schellingov diskreten eshatološki namig, in sicer, da so se na praznik vseh svetih »bratje vrnili k bratom in otroci k staršem; v tem trenutku so bili vsi spet ena družina«, in nato vprašanje, kako pomenljivo in primerno utegne biti, da »to jesensko cvetje posvečamo mrtvim, ki nam iz svojih temnih hramov na pomlad podajajo živahne cvetlice kot večne priče neskončnosti življenja in večnega vstajenja« (Schelling, *Clara* I,9,11).

Clara je besedilo o življenju, *vrednem objokovanja*, po mojem mnenju prvo filozofsko besedilo v zgodovini zahodne misli, ki je v celoti posvečeno pozabljeni ontologiji ljubezni. V nasprotju z našimi pričakovanji pa se ontologija ljubezni ni mogla pojaviti v okviru dialektično-fenomenoloških ali teoloških razmerij in njihove inherentne intersubjektivne ali človeško-božanske logike. Ontološko prizorišče, na katerega Schelling tu namiguje, je druge vrste. Prisluhnimo najprej Clarinim besedam o življenju, o smiselnosti žalovanja za njim ter o smrti, da bi razumeli ta ontološko priklicani začetek bližine v nas samih:

Na tisoče medčloveških odnosov v tem življenju se lahko prekine, morda so se nas globoko v naši notranjosti dotaknili zgolj na sovražen ali vsaj moteč način, toda vez prave božanske ljubezni je enako neuničljiva kakor bistvo duše, v katerem temelji, in enako večna kakor Božja beseda. Če bi mi bili dani otroci in nato vsi odvzeti, ne bi nikoli mogla jemati za naključje ali prehodno usodo tega, da sem tem dušam bila mati; čutila bi – da, vedela bi –, da mi večno pripadajo, kot tudi jaz njim, in da nobena sila ne na Zemlji ne v nebesih ne more meni njih ali njim mene odvzeti. (I,9,19)

Povsem jasno je, da te besede govorijo o vzvišenosti ljubezni in neločljivi del nje je materinsko-ženska genealogija, vsajena v samo jedro Clarinega razmišljanja o *duši* kot o nekakšni notranji usmerjevalki (tj. subjektu v njeni samoafekciji) in ne kot o Božjem objektu. Paradoksalno je, da smo se samo s takšno ontološko redukcijo na logiko ženskega-materinskega-materničnega subjekta sposobni približati planjavi imanence (Deleuze), na kateri lahko pride do subtilne materialne komunikacije ali povezave z našimi najdražjimi. S tem Clarinim razmišljanjem se torej odpovedujemo heteronomni logiki ali prisvajanju ljubezni. A vrnimo se zdaj k našemu besedilu: po Clarini predstavitvi večne narave naših vezi in ljubezni ter Zdravnikovega ugovora, da v resnici le naše subjektivno čustvo daje večnost našim odnosom do stvari in ljudi, Clara znova odgovori: »Torej ne verjamete [...], da so drugi vzvišeni odnosi, kot sta ljubezen in prijateljstvo, tudi božje narave; da duše

drugo k drugi priteguje tiha, nezavedna, a zato toliko bolj neustavljiva potreba?» (I,9,19).

Kaj torej vleče eno dušo k drugi? V *Clari* imamo tri stvarnosti: telo, dušo in duha. Medtem ko Zdravnik predstavlja telesni vidik in Duhovnik naše duhovno življenje, je Clara povezana z dušo in njeno skrivnostno vlogo povezovalke med telesnimi in duhovnimi platmi človeškega bitja. Tako razumljena duša predstavlja vez med obema stvarnostma in samo v tem smislu je tudi »logični temelj zavesti in osnova bivanjske individualnosti« (Grau 590). Poleg tega Clara trdi, da celo po smrti še naprej obstaja »nepopačena komunikacija med dušami« (590). Če ta povezava ne temelji na naši običajni telesni ali duhovni zavesti, kaj potem povezuje žive s pokojnimi? Kaj je potem bistvo duše?

Alexander Grau v svoji interpretaciji *Clare* izpostavi katoliški in specifično frančiškanski kontekst tega dialoga: po njegovem mnenju, in sam se vsekakor pridružujem takšni argumentaciji, tiči odgovor na to vprašanje o duši v Schellingovih »prizadevanjih, da bi na novo utemeljil odnos med človekom in naravo« (596).⁵ V svojih *Stuttgartskih predavanjih* iz leta 1810 (ki torej tudi sodijo med dela iz njegovega srednjega obdobja ustvarjanja) Schelling zagovarja stališče, da je človek povezava med duhom in naravo. In da je človeku usojeno povzdigniti naravo na višjo raven: toda ali ni bil prav Jezus tisti, ki je bil prvi sposoben povzdigniti naravo bližje k njeni (pred)zadnji duhovni ravni oziroma, če še bolj poudarimo, tisti, *ki je naravi vdahnil življenje z dihom, porojenim iz njegove duše?* K temu najtežjemu vprašanju, kar jih postulira Schelling, bi rad pristopil z branjem še enega odlomka iz *Clare*: »Da, ali ni mogoče sklepati, da bolj kot duhovno prodira v to zunanje življenje, manj oblasti ima podzemlje nad umrlimi; ali naj celo besede o zmagi nad starodavnim kraljestvom mrtvih, s katerimi je Kristus sestopil vanj, jemljemo zgolj za prazne puhlice?« (Schelling, *Clara* I,9,85).

V svoji nedavni knjigi (*The Insistence of God*) se John D. Caputo ukvarja s tem, kako se ljudje soočamo s smrtjo: takole pravi, ne brez kančka ironije – »Ko zremo smrti v oči, je vstajenje vedno vprašanje bistvenega pomena« (Caputo 231 isl.). A če stvari vzamemo resno, možnost nemogočega iz radikalne teologije vstajenja, kot se izrazi Caputo (v teh fenomenih bomo lahko zasledili skrivnost *ljubezni*, toda šele kasneje), ta *dogodek* življenja sredi smrti je to, kar bi nam lahko pomaga-

⁵ Poleg podobnosti imena Clara s Klaro Asiško ter Schellingove revitalizacije filozofije narave Grau tudi izpostavlja, da je bil eden od Schellingovih psevdonimov Bonaventura, in omenja njegovo zamisel, da bi izmed vseh samostanskih redov morali ohraniti samo kartuzijanskega (599).

lo razumeti nekoliko temačno prizorišče Schellingove *Clare*. Caputo to podrobneje pojasni s tremi primeri iz teologije vstajenja (prvi od njih je Kristusova obuditev Lazarja od mrtvih, drugi Deleuzova čista imanenca življenja, tretji pa seveda vstajenje telesa Jezusa Kristusa). Pomembno za nas je, katero besedo (gre za *ljubezen*) Caputo uporabi v najbolj odločilnem delu svoje razprave: ko zremo smrti v oči in upamo na več življenja, ki bi ga lahko preživeli s svojimi dragimi ali s svojimi prijatelji (hvaležni bi bili že, če bi z nekom, ki ga imamo radi, lahko bili še vsaj za trenutek ali dan dlje ...), živimo v veri, da se ta čudež lahko zgodi: ta vera je za Caputo prav verovanje (*belief*) v življenje *kot* ljubezen, pri čemer je *belief* treba razumeti v njegovem staroangleškem/staronemškem pomenu, ki izhaja iz korena *-lief* (*lieben*) – »ljubiti«, »imeti rad«: »Verjeti (*believe*) pomeni ljubiti (*be-love*), pomeni ljubiti to, v kar verjamemo, verjeti v to, kar ljubimo, in kar ljubimo, je življenje, še več življenja in možnost za novo eksistenco« (237).

Prav to so nam avtorji Nove zaveze želeli sporočiti v 1. stoletju, ko je bila njihova vera na vrhuncu, in zato so sklenili v *Evangelij po Janezu* vključiti dokaj neverjetno zgodbo o smrti Lazarja in njegovi obuditvi od mrtvih (neverjetno celo za kontekst čudežev v Novi zavezi). Toda mislim, da gre pri tej zgodbi za nekaj več: iz pripovedi izvemo, da je Lazar v grobu že štiri dni. Toda njegovi sestri, Marta in Marija, ki verjameta v vstajenje na poslednji dan, še vedno ne moreta sprejeti smrti svojega ljubljenega brata: skozi zgodbo doživimo njuno žalovanje in ljubezen do umrlega brata. Ko pride Jezus v Martino in Marijino vas, mu sestri rečeta, da njun dragi brat ne bi umrl, če bi Jezus prišel k njim prej. Jezus ju potolaži in začne jokati. Caputo v svojem radikalnem hermenevtičnem slogu pripomni, da so bile to seveda krokodilje solze, saj je očitno, da je Jezus vedel, da Lazar umira, a je kljub temu sklenil, da ne pride v Betanijo, dokler Lazar ne bo tudi dejansko umrl. Sam pa bi želel zgodbo o Lazarju interpretirati v nekoliko manj hermenevtičnem in bolj kozmološkem duhu: mislim, da ta zgodba na svoj idiosinkratičen način pripoveduje o tem, kar navaja že Irigarayeva v svoji interpretaciji *Antigone*: po njenem mnenju je Antigona s svojim dejanjem želela obraniti spoštovanje treh redov – najprej reda življenja (nenapisani ali sveti kozmični zakoni), potem reda porajanja in nastajanja ter slednjič reda razlikovanja med spolno opredeljenimi subjekti – potem ko je Kreon vse omenjene rede brutalno napadel in uničil. Namesto njih je ta vladar ustoličil nove, moške genealogije, temelječe na hierarhiji moči in nasilja. Antigona je želela zaščititi *edinstvenost* svojega umrlega brata – v njegovi enkratni in nenadomestljivi generacijski vlogi (saj sta oba starša že umrla) – z dostojnim pokopom. Jezusovo dejanje obuditve Lazarja

od mrtvih nosi podoben značaj, toda medtem ko je Antigonina logika kozmične narave, je Jezusova eshatološke. Tako Antigonino kot Jezusovo dejanje pripadata najvišjemu etičnemu redu: obe delujeta na najvišji ravni ontologije ljubezni, *ljubezni kot verovanja v nemogoče v življenju*, pri čemer je ljubezen tako močnejša celo od smrti. To prepričanje in ta ljubezen pomenita, če se spomnimo Judith Butler, da *je za življenjem vredno žalovati*. Tako za Marto kot za Marijo je izguba brata nenadomestljiva. Vsi trije so rasli v notranjosti iste matere in solze obeh žensk so izraz zgoraj omenjene materinsko-ženske genealogije. Zato Jezus joče, ko vidi obe ženski žalovati – kot je opozorilo že veliko feminističnih teologinj, obstajajo številna znamenja, ki kažejo na to, da Jezus pripada isti materinsko-ženski genealogiji (Holmes 6). In vendar, zakaj je bilo treba Lazarja dvigniti iz kraljestva mrtvih? Zakaj sta bila ta nemogoča zgodba in to nemogoče dejanje potrebna za prve kristjane in njihovo vero? Odgovor utegne presenetiti: sfera ljubezni in z njim povezana ontologija žalovanja sta višjega oziroma, bolje rečeno, bolj prvinskega reda kot življenje *in tudi* kot smrt. Kristus se je tako utelesil kot Jezus in – kot opisujejo številni teologi po Teilhardu de Chardinu – tudi v kozmosu (12). To je Schelling skušal dokazati v svoji *Clari* (in še bolj v svojih največjih delih srednjega obdobja: v ta namen se bomo morali vrniti k Schellingovi ontologiji). To pa zato, ker – kot pravi Butlerjeva – »ni življenja in ni smrti brez odnosa do nekega okvira« (Butler 7). Ta *okvir* pa zdaj čudovito opiše Caputo, ki tu pusti povsem ob strani svojo prejšnjo hermenevitično ironijo in spregovori z besedami teologa. Ko se v zadnjem poglavju svojega dela o kozmopoetiki še enkrat vrne k Lazarju, je Ješua, kot ga zdaj imenuje Caputo, »prišel posredovat med sestrama in zvezdami, da bi kozmične milosti Zemlje in nebes, kozmični darovi kruha in vina, živahnega smeha in mokrih solza mogli prehajati sem in tja med njegovim in njunima žalujočima telesoma. [...] Ješua jima je povrnil življenji. Podaril jima je več življenja. Ješua izpolnjuje obet sveta. Ob srečanju z njim se ljudje prerodijo« (Caputo 254).

Takšna je zdaj naša »resnica«, a še vedno ne brez kozmološko-ontološke nedoumljivosti oziroma posredovanja *določene* razlike: svet, v katerem živimo, je več kot le svet; njegova »resnica« je povezana s tem, o čemer se sprašuje Clara – in s tem se želim vrniti k Schellingu – v svojem zadnjem razmišljanju o naravnih silah, ko se vpraša: »Od kod ta globoka privrženost Zemlji?« Vprašanje neposredno sledi njeni neverjetni ugotovitvi: »Mar ne bi morali nasploh pogosteje izkazovati enake obzirnosti do pokojnih, kot verjamemo, da smo jo dolžni živim? Nemara so globlje povezani z nami, kot si mislimo; morda jih bolečina,

ki nas trga, premnoge solze, ki jih prelivamo za njimi, lahko vznemirijo?» (Schelling, *Clara* I,9,106).

Ta Clarina pripomba bi lahko osvetljevala tudi to, čemur bi lahko rekli skrivnostni preostanki, ki jih zgodba o Lazarju pušča za seboj, in sicer: *od kod izvira žalost njegovih sestra?* Da bi lahko ponudili namig odgovora na to vprašanje vseh vprašanj, se moramo vrniti k Schellingovima najpomembnejšima deloma: njegovi razpravi o človeški svobodi in njegovi nedokončani mojstrovini – *Vekovom sveta*.

Schelling z Böhmejem: kozmološko-ontološka uganka ljubezni

Sublimna navzočnost ljubezni na tem svetu, naše žalovanje za umrlimi in naša skrivnostna povezanost z brezdanjostjo našega bivanja – vse to nakazuje na presežek, ki ga moramo še premisliti in se mu pojmovno približati. Na tem svetu torej obstaja presežek ali skrivnost ljubezni: ljubezen, ki je v neki obliki morda celo zmožna vznemiriti pokojne – in naše žalovanje za izgubo življenja, naše solze in bridkost, ki izvirajo iz skritih spominov na ... – kaj natanko? Od kod pravzaprav prihaja ta globoka žalost? Jason Wirth se v svoji interpretaciji *Clare* tega problema loteva z vidika temelja (*Grund*) oziroma, še radikalneje, z vidika njegovega inherentnega (samo)vrivanja v brezno (*Ab-grund, Ungrund*). Schelling o teh skrivnostnih razmerjih znotraj temelja razmišlja takole:

Bistvo temelja, tako kot bistvo obstoječega, je lahko le tisto, kar je *pred* vsakim temeljem, torej nasploh gledano absolutno, netemelj. [...] Netemelj pa se deli v dva enako večna začetka, samo zato da bi lahko oba, ki v njem kot netemelju ne moreta biti obenem ali eno, postaneta eno z ljubeznijo (Schelling, *Filozofska raziskovanja* 222–223).

Skrivnost ljubezni, kot bomo videli, je *brezdanja*; in prav ljubezen je to, kar združuje vsa bitja – bitja, ki bi sicer bila ločena in obstajala sama zase. Narava te združitve ali kozmične povezave pa je to, kar bi želel obravnavati v svojem branju Schellingove *Clare* ob njegovih *Filozofskih raziskovanjih* in *Vekovih sveta*. Schellingu se zdi potrebno imeti tudi v Bogu samem neki izvir žalosti – to je »koprena melanholije, ki se razprostira preko vse narave« (213). Zato je za Schellinga nujen koncept Boga, ki je v trpljenju človeško bitje (Jezus Kristus) in svojo žalost in solze deli z nami, drugimi človeškimi bitji. Narava Jezusa je biti *nekus* med dvema ontološkima področjema, kot bomo videli (tj. med

maternico in dušo). Po Schellingovem mnenju je emanacija stvari od Boga znak Božjega samorazodetja. V Kristusu, ki je najvišja stopnja samorazodevanja Boga, se razkrivata tako naša preteklost kot naša prihodnost – Kristus mora vladati, dokler vsi sovražniki ne bodo premagani – in, dodaja Schelling, dokler »kot zadnji sovražnik ne bo presežena smrt«. Prav naslednji stavek o vzvišenosti ljubezni pa omogoča ponovno sklenitev ontološkega kroga znotraj temelja vsega bivajočega: »Če pa mu bo vse podloženo, tedaj bo tudi sin podložen tistemu, ki mu je vse napravil podložno, da bi bil Bog vse v vsem. Kajti tudi duh še ni najvišje; je samo duh, ali dih ljubezni. Ljubezen pa je najvišje. Ljubezen je tisto, kar je bilo, še preden je bil temelj in obstoječe (kot ločeno), toda še ne kot ljubezen, temveč – kako naj to označimo?« (220).

Po Schellingu v breztemelnem svetu prvotnega bivajočega ne obstaja ne dobro ne zlo. Ta ontološka sfera je nad vsakršno dvojnostjo. Toda Schelling svojo najpomembnejšo gesto izrazi v trenutku, ko reče (in zdaj preberimo ta njegov morda najpomembnejši odstavek v celoti):

Netemelj pa se deli v dva enako večna začetka, samo zato, da bi lahko oba, ki v njem, kot netemelju, ne moreta biti obenem ali eno, postaneta eno z ljubeznijo, tj. deli se le zato, da je življenje in ljubljenje in da je osebna eksistenca. Kajti ljubezen ni niti v indiferenci niti tam, kjer se povezujejo nasproti postavljena, ki jim je povezovanje potrebno za bit, temveč (da ponovim izrečeno besedo) *je to skrivnost ljubezni, da povezuje tiste, ki bi lahko bili vsak zase* pa vendar niso, in ki ne morejo biti brez drugega. (Schelling, Filozofska raziskovanja 222-223; *moj poudarek*)

Imamo torej dva začetka, ki sta predpostavljena v netemelju (*Ungrund*) in se lahko združita samo z ljubeznijo (in ne z duhom ali »duhovnim/spiritualnim«); to brezno ali netemelj je onkraj vsakršne identitete in diference. Še vedno pa ne moremo ponuditi pravega odgovora na to, kaj je ta »največja zagonetka vseh časov« (Schelling, *Vekovi* 269) v povezavi z ljubeznijo in Bogom, ne da bi tu prebrali še en odlomek iz *Vekov sveta*:

In kot je v človeku najvišja volja, ki ničesar noče; je prav ta v Bogu tisto, kar je nad Bogom. Kajti kot Boga si lahko mislimo samo najvišje dobro; torej že določeno voljo; v volji pa, ki ničesar noče, pa ni niti to, niti ono, niti dobro, niti zlo, niti bivajoče, niti bit, niti naklonjenost, niti odpor, niti ljubezen, niti jeza, pa vendar moč za vse to (269).

Obstaja ljubezen ali, bolje rečeno, prvobitna (brezdanja) *mirujoča volja* (prvobitna ljubezen), predhodna Bogu in njegovemu razodetju. Ta

volja je absolutni mir – ki ga ni mogoče misliti v dialektičnem ali časovnem smislu. Je ljubezen v Bogu, saj se razvija v času kot arhaični in nemogoči *dogodek* miru, sprava vseh bitij znotraj večno razvijajoče se narave. Ta narava seveda zaobsega tako duhovno kot materialno sfero, poleg tega pa na še vedno nerazložljive načine k obema sferama pridruži še dušo kot njun *nedoločljiv* (morda celo »brezdanji« v najbolj osnovnem ontološkem smislu) *neksus*. Morda presenetljivo, toda eden od možnih odgovorov na vprašanje ljubezni kot odnosa med živimi in mrtvimi – kakor je postuliran že v *Clari* – je zdaj najti natanko v pojmu *materije*. Za Schellinga je materija sama na sebi »duhovna in netelesna« (Schelling, *Vekovi* 288).⁶ Čeprav še vedno ne moremo odgovoriti na njegovo kozmogonijsko uganko, možnost odgovora leži v trojni dinamiki potenc ali Schellingovem fenomenu simultanosti. Gre za kompozicijo treh *potenc* volje – in sicer A^1 , A^2 in A^3 iz *Vekov sveta*. Življenje je vselej *obstajalo*, v vsej svoji enkratnosti. Nedoumljivost ljubezni je torej *brezdanja* (eno od njenih imen bi lahko bilo *chóra* kot naziv za prvobitno kozmološko-ontološko maternico), kakor smo videli pri branju *Clare*. Ta vladavina ali oblast ljubezni je višja tako od življenja samega kot od smrti. V začetku (A^1) je bila brezdanja volja – kot prvobitna (skrita) narava – tako rekoč še nedeljena ali nerazkrita (A^2 in A^3 sta bila znamenji njenega duhovnega in snovnega odpiranja k višji ljubezni ali popolni božanskosti), zato ne moremo govoriti o njenem obstoju ali neobstoju.⁷ Ta prvinska potencia (A^1) tudi ni sam Bog niti človeško življenje v svoji lastni materialno-duhovni dimenziji: »In kot je v človeku najvišja volja, ki ničesar noče; je prav ta v Bogu tisto, kar je nad Bogom. (Schelling, *Vekovi* 269). Tako imamo naslednjo konstelacijo: razkrivanje treh potenc je obenem radost in žalovanje, znamenje življenja, ki se razvija v naravi, kot tudi njegovega propada s smrtjo. Čas in večnost torej ali življenje in smrt – kot *razvijajoče se božanstvo* oziroma, kot pravi Schelling: »Torej spoznavamo v volji, ki ničesar noče – izrekajoče, jaz večnega nezačetnega božanstva samega, ki lahko o sebi reče: sem alfa in omega, začetek in konec« (269).

Vez ljubezni ali nje skrivnost leži natanko v tem triadičnem-procesnem razodevanju Boga kot ljubezni: zato prav Jezus (ki tudi pripada redu triadičnosti) *dejansko* predstavlja končno združitev

⁶ Gl. tudi: »[Torej moramo] vsakega, ki poskuša tudi samo dinamično konstrukcijo materije, pripeljati do njenega duhovnega stanja kot prvotnega« (289).

⁷ Prim. Wirth 187: »Ljubezen (A^3) povezuje in združuje inercijo preteklosti (A^1) s skrivnostnostjo prihodnosti (A^2). V tem smislu lahko govorimo o ljubezni kot o potrditvi sedanjega trenutka (*Augenblick*) kot 'večne, samopremagujoče' težnje dokončne preteklosti k skrivnostnosti prihodnosti (WA, 85)«.

prvobitne narave z duhom – njegova pojavitev je pojavitev *skrivnostne* ali *duhovne* materije same. Zgodba o Lazarju nam je pokazala, da je Jezus edini človek, ki je sposoben preseči tako življenje kot smrt; celo o »Bogu« ne moremo razmišljati na tak način. Poleg tega se je Jezus po svoji smrti na križu najprej prikazal Mariji Magdaleni (kot ženski) in šele potem svojim moškimi učencem. Jezus je »mrtev«, toda njegova duhovna navzočnost ostaja še vedno prepričljivo vpeta v ta svet. Že iz *Clare* vemo, da sta pojma duhov-prikazni (*Gesperster*) in (višjih) duhov (*Geister*) izredno pomembna pri razpravljanju o mrtvih in iskanju mesta zanje. Tako kot Jezus je tudi Clara »nekakšna živa prikazen, že odmaknjena od vsakodnevnih skrbi« (Wirth 212),⁸ in kot taka je *dejansko* ena od Antigoninih genealoških *sester* (v radikaliziranem smislu, ki ga na pričujočem mestu še ne bom mislil, bi to veljalo tudi za Ješuo). Njena prisotnost v dialogu, v primerjavi z Duhovnikovo in Zdravnikovo, ima značaj ontološko-eshatološkega nekusa, saj Clara, tudi s svojo žensko identiteto, predstavlja dušo, ki je morda celo bližja mrtvim kot živim. Duša predstavlja obljubo in upanje, ki sta usmerjena tako v najbolj oddaljeno preteklost kot tudi v najbolj oddaljeno prihodnost.

Najvišje pa je ljubezen. Doseči mir in spokojnost vedno pomeni tudi že, da nas preganja skrivnost preteklosti – tj. skriti preostanek v nas samih, ki nas spominja na brezdanjo maternico (*Matrice*, prim. pozneje pri Böhmeju) kot večno seme biti in bivanja, celo pred ločitvijo na bivajoče in nebivajoče oziroma pred ontološko razdelitvijo vseh stvari. Ni naključje, da se Schelling – natanko na mestu v *Vekovih sveta*, kjer bi moral najti odgovor na uganko stvarjenja – zateče prav k mističnemu konceptu brezdanje ženske božanskosti – Sofije (Modrosti) – Jakoba Böhmeja. Morda zatorej ni naključje niti, da je imel Böhme tako na Schellinga kot na Feuerbacha ekskluziven in prevladujoč vpliv.⁹ V od-

⁸ Ob interpretaciji *Clare* skozi perspektivo *Hamleta* Wirth še dodaja: »Mrtvi so na neki način živi, ki so skriti v zemlji in si – prav s svojo odsotnostjo – prisvajajo žive, kot da bi preteklost preganjala sedanost« (193). In še: »Živali pustijo za seboj duhov-prikazni [*ghosts*], ljudje pa višje duhove [*spirits*] [...]. Višji duhovi nas pozivajo nazaj k ločevanju, ki smo ga opustili v nagnjenju k ljubezni do samih sebe. [...]. Višji duhovi pozivajo ljudi, naj živijo med prikaznimi« (197 isl.).

⁹ Za Böhmejevo filozofijo uporabljam nemško izdajo njegovih del, ki jo je uredil Ernst Benz (*Der Vollkommene Mensch nach Jacob Böhme*, Stuttgart: Kohlhammer, 1937). Poleg tega, da je Böhme pomembno (čeprav na nekako skrit način) vplival na Schellinga, vemo tudi, da je bil edini nemški mislec, ki ga je Feuerbach vključil v svojo zgodovino moderne filozofije – *Geschichte der neuern Philosophie (von Bacon bis Spinoza)* – iz leta 1833. To kaže, da sta oba zelo cenila tega zgodnjega nemškega predhodnika sodobne feministične teologije in mišljenja ženskega božanstva.

stavku, ki ga je v svoje delo več kot očitno vključil pod vplivom misli Jakoba Böhmeja, Schelling implicitno pojasnjuje odnos med modrostjo in pojmom brezna:

Kot sveža sapica iz svetega jutra sveta veje proti nam tisti govor, v katerem neka knjiga, ki jo imamo z vso pravico za božansko, uvaja modrost govoreč: Gospod me je imel na začetku svojih poti; še preden je kaj storil, sem bila tu. Postavljena sem od vekomaj, od začetka, pred zemljo. Ko globine še niso bile, sem že bila pripravljena; ko iz studencev še ni vrela voda. In še preden so se vgrezile gore, še pred griči sem bila pripravljena. Ko je pripravljaval nebesa zgoraj, sem bila tam; ko je s svojim ciljem oblikoval globine, ko je polagal temelj [*Grund*] zemlje, sem mu bila mojster pri njem in vsak dan sem imela svoje veselje in ves čas sem se igrala pri njem. (304)¹⁰

Nato pa še bolj eksplicitno pojasni naslednje razlikovanje:

V tem govoru je napravljena zelo določena razlika med modrostjo in *Gospodom*. Gospod jo je imel, toda ona sama ni bila Gospod. Bila je pri njem še pred začetkom, še preden je kaj napravil. O človeku, ki spi, ali je mrtev, ali zamaknjen, z eno besedo, ki ne prihaja do izraza kot bivajoče, pravimo, da nič ne dela. Modrost je tu primerjana z otrokom. Kajti tako, kot lahko imenujemo otroka nesebičnega, če so v najzgodnejšem času sicer vse notranje sile v učinkovanju druga proti drugi, pa še ni nastopila nobena volja, ki bi jih združevala, ki bi postala njihova moč in enost: tako je modrost skupaj s prvim telesnim, ki jo odeva, kot tiha, tako rekoč trpna enost, ki se ne bi mogla sama zase dvigniti iz zgolj kličnega stanja v delujoče. (305)

Kaj lahko sklepamo iz tega? Prvič, da Schellingova izbira Clare za osrednji lik dialoga ni bila naključna. Drugič, da se Schelling na ontološki ravni, po mojem mnenju, v celoti zaveda še ene uganke na samem začetku oziroma v najbolj oddaljenem *veku sveta*: modrost je bila ob Bogu, ni pa (še) bila Bog. Modrost je tu zagotovo prikazana v določeni pasivnosti, toda ta pasivnost je prvinsko kozmičnega značaja in kaže na skriti prasnovni (tj. ne materialni ne duhovni) značaj *Sofije*. Schelling v ta odlomek priključuje tako idejo otroka kot idejo smrti kot nebivajočega. Toda za razumevanje Schellinga se moramo tu za pomoč obrniti na misli Jakoba Böhmeja samega. Po Böhmeju se prav v skritem pomenu Sofije nahaja brezno (*Ungrund*) (Benz, *Der Vollkommene* 22)¹¹ oziroma

¹⁰ To so besede iz knjige *Pregovorov* (Prg 8,22), ki jih Schelling v okviru svojega teksta nekoliko nenavadno navaja kar brez narekovajev.

¹¹ Navedek je iz poglavja *Von der Menschwerdung Jesus Christi*: v Sofiji »stellt sich der Ungrund dar«. In še: v Sofiji »ist da Principium aus dem ewigen Ungrund eröffnet.« (Prav tam; ta navedek je iz njegovega dela *Von Sechs Theosophischen Punkten*.)

kraj razodetja in/ali rojstva najbolj prvobitnih brezdanih sil (volje, želje, moči) iz prvobitne kozmične ženskosti. Ona je zdaj večna kozmična Mati vseh bitij, ki po Böhmeju poraja vse stvari iz svoje deviškosti (Luce Irigaray pravi, da je treba deviškost Marije, Jezusove matere, razumeti v duhovnem in ne naravnem smislu; prim. Irigaray, *Marijina skrivnost*¹²). Najpomembnejši od vseh Böhmejevih konceptov pa je za nas njegov koncept maternice (*matrix*). V kozmičnem Jezusu smo videli najvišjo stopnjo Božjega samorazodetja, na kateri se razkrivata tako naša preteklost kot naša prihodnost. Böhme to še radikalizira, ko pokaže na telo (*Leib*) Sofije kot Device Marije in ga poimenuje *kozmična/nebeška maternica* (Benz, *Der Vollkommene* 106). V še bolj radikalnem smislu, in s tem se vračamo k *Clari*, Böhme zdaj pravi: »Prav iz tega razloga je Kristus vzel svojo dušo od ženske kot device in postal človek« (106).¹³ Ta ženska genealogija oziroma njen nastanek znotraj prvobitne maternice je prva kozmična tkanina, ki skrivnostno ogrinja prvotno bivajoče v brezdanjem svetišču, ali prazačetni *okvir*, ki predhodi vsemu bivajočemu in nebivajočemu; tako je kozmična/božja maternica paradigma vsega življenja (hkrati pa tudi predhodnica smrti): »V tem je Marija blagoslovljena med ženami, / da je bila prva po Adamu, / v kateri je bila ta božja maternica razkrita« (109).¹⁴

Za Böhmeja ta božja maternica priča o vzvišenosti ljubezni tako v Sofiji kot tudi v obeh njenih utelešenjih – Devici Mariji, Jezusovi materi, ter samem Jezusu. Prav to je bil razlog, da je Jezus vzel svojo dušo od ženske v njeni popolni duhovni deviškosti – kar bi po mojem mnenju,

¹² Gl. poglavje »Marijino devištvo«. Luce Irigaray se zdi nemogoče verjeti, da bi bilo krščanstvo zasnovano na tako problematičnem dogodku/mitu, kot je prisvajanje Marijinega telesa preko moškega reda/oblasti ali prevlade. Irigarayjeva ima tako za nujno, da je Marija zaščitila in ohranila zase najbolj temeljni znak svoje telesno-duhovne identitete – ohranila je najintimnejši dih (tj. svojo duhovno identiteto, ki jo razumemo tudi kot *navdih* za prihodnost – Jezusov prihod) svoje sedanje in bodoče samostojnosti v in ob sebi. Marija tako po mnenju Irigarayjeve *ni* na razpolago Gospodu na njegovo zahtevo.

¹³ Prav tam: »Darum nahm Christus seine Sele vom Weibe / als von einer Jungfrauen / und ward aber ein Mann.«

¹⁴ Pa tudi, kot je izvirno zapisal Böhme: »Und eben in dieser heiligen Matrice, welche Gottes Wort und Kraft in dem süßen Namen Jesu / in dem Samen MARIAE im Ziel des Bundes wieder erweckte / ward der Schlangen-Gift in der Selen und Fleische zerbrochen.« (Prav tam.) Tudi Feuerbach v čudovitem odlomku izjavi: »Sicer pa prebiva sin kot naravni človek le devet mesecev v zavetju ženskega srca, toda vtisi, ki jih tu sprejme, so neizbrisni; mati se sinu nikoli ne umakne iz čutov in srca.« (Ludwig Feuerbach, *Bistvo krščanstva*, prev. Frane Jerman in Božidar Kante, Ljubljana: Slovenska matica, 1982, 149) Prav zato je bilo za Feuerbacha nujno reči tudi, da »je v Bogu nam dano materino srce« (Prav tam.)

in namigu Irigarayjeve, pomenilo natanko v popolni avtonomiji tega praontološkega temelja kot načela maternice.¹⁵ To tudi povezuje – v omejenem in še vedno ne povsem jasnem smislu (ker se nam ta povezava še ni razkrila in ker še ne posedujemo ustrezne kozmološko-ontološke genealogije za to najvišjo gesto ljubezni) – Jezusa z Antigono.¹⁶ To nam zdaj omogoča razumevanje in interpretacijo Schellingovih nekoliko težje razumljivih misli o skrivnosti v brezdanjem ali breztemeljnem (*Ungrund*) naročju vsega bivanja, kjer se skriva tudi *skrivnost ljubezni*. In vendar, od kod potem izhaja ta ljubezen?

Videli smo že, da se samo skozi Kristusovo kozmično navzočnost človeštvo lahko (duhovno-eshatološko) povzdigne tako nad življenje kot smrt in se povrne tako rekoč v stanje absolutnega miru ali indiferece pratemelja (Schelling, *Filozofska raziskovanja* 221), tj. v bivanje onkraj samega življenja in smrti. Skrivnost ljubezni je v tem, da povezuje bitja med seboj oziroma, kot je že povedal naš mislec: »Netemelj pa se deli v dva enako večna začetka, samo zato, da bi lahko oba, ki v njem, kot netemelju, ne moreta biti obenem ali eno, postaneta eno z ljubeznijo« (222–223). Spomnimo se zdaj še enkrat tega izredno pomembnega odlomka v Schellingovih *Filozofskih raziskovanjih*: »Kajti tudi duh še ni najvišje; je samo duh, ali dih ljubezni. Ljubezen pa je najvišje. Ljubezen je tisto, kar je bilo, še preden je bil temelj in obstoječe (kot ločeno), toda še ne kot ljubezen, temveč – kako naj to označimo?« (220).

Šele z Böhmejem lahko tako ponudimo odgovor na to veliko Schellingovo kozmološko-ontološko uganko: prav s pojmom *maternice* kot prvobitnega ovoja bivajočega se lahko torej približamo skrivnosti ljubezni in njenega kozmično-ontološkega preobilja.

Zaključek

Po tem ovinku se končno lahko vrnemo k *Clari*. Odgovoriti moramo še na vprašanje, v kakšnem odnosu je pojem maternice ali praontološki ovoj bivajočega z osrednjimi vprašanji v *Clari*: vprašanji smrti, ontologije žalovanja in s tem povezano superiornostjo ljubezni. Kot smo lahko videli v začetku tega poglavja, Clara izjavi, da je »vez prave božanske ljubezni [...] enako neuničljiva kakor bistvo duše, v katerem temelji, in

¹⁵ »Darum nahm Christus seine Sele vom Weibe / als von einer Jungfrauen / und ward aber ein Mann« (prav tam, 110).

¹⁶ Razodetje Kristusovega bistva iz maternice je tako za nas izjemnega pomena. Z njim lahko razumemo dušo kot *nekus*, kot je ugotovil že Schelling v *Clari*. Tako Hegel kot Irigarayjeva v svojih branjih Sofoklejeve tragedije primerjata Antigono z Jezusom.

enako večna kakor Božja beseda« (Schelling, *Clara* I,9,19). Izpostavil sem že, da so to besede o radikalni bližini v enosti, ki so močnejše celo od smrti. Pri Clari je to tesno povezano s samim bistvom duše in njeno feminino-materinsko (*maternica-Matrice*) genealogijo na eni strani ter radikalno, tako rekoč »materinsko subjektivnostjo« Kristusa na drugi. Skrivnost ljubezni je v – za nas še vedno nedoumljivi ali nedoločljivi – odnosnosti obeh do brezdanje oziroma breztemeljne (pra)kozmične maternice. Bridkost, kot jo ponazarja Jezusov jok za Lazarjem, ali žalost, ki biva v Bogu – prav to povezuje žive z umrlimi, in tudi to predstavljajo Clarina čustva do njenega pokojnega moža. Kar povezuje vse bivajoče (celo onkraj življenja in smrti), pa je ta maternična (matriksialna) *atmosfera ljubezni* oziroma prvobitno mirovanje prve potence [A¹], ki je predhodno celo Bogu. Je nastajanje in razodevanje (*dihanje?*) Boga kot spominjanja v maternici bivajočega – vse do same smrti.¹⁷

To mirno ali miroljubno vzdušje ljubezni, ki vlada nad samim življenjem in smrtjo, je napredovanje k idealni komunikaciji med smrtniki in hkrati eshatološko znamenje božjega preobilja. *Clara* je razprava o komunikaciji – najprej med samimi smrtniki, a tudi med živečimi (»duhovi«) in pokojnimi. Je iskanje čiste odnosnosti onkraj vsakršnih materialno-spiritualnih ločnic. Takšna idealna in jasna komunikacija bi – v skladu z interpretacijo Alexandra Graua (Grau 608 isl.), in to ni dobra novica (*eu-angelium*) – bila mogoča samo v območju smrti; toda obenem – in ta misel nas vedno znova lahko vrača v območje živih – vemo, da posedujemo *dušo*, ki nam kot *neksus* omogoča razumevanje že prvih jasnih namigov te čiste intersubjektivnosti.

¹⁷ Prim. Wirth 2: »V *Filozofskih raziskovanjih o bistvu človeške svobode* iz leta 1809, morebiti svojem najdrznejšem delu in zagotovo enem od zakladov nemške filozofske tradicije 19. stoletja, je Schelling govoril o 'enosti in konspiraciji', o *Konspiration* [I/7, 391; v slovenski izdaji 204]. Ko nekaj ali nekdo izstopi iz konspiracije, ga razžarita bolezen in vročina, kot da 'ga žge notranji žar'. Schelling je uporabljal nemško besedo latinskega izvora *Konspiration*, ki izhaja iz *conspiro*, diham ali piham skupaj. *Spīro*, diham, je povezan s *spīritus* (nemški *Geist*) v pomenu duha, toda tudi diha. *Geist* je napredovanje diference, je A³, je izdihovanje iz temnega brezna narave v formo in istočasno vdihovanje tega temelja, umik stvari od samih sebe. Konspiracija je istočasno izdihovanje in vdihovanje, in vsaka stvar narave je obenem vdihnjena/navdahnjena in izdihnjena/preminevajoča. Temu pravim konspiracija življenja, se pravi življenje onkraj in znotraj življenja in smrti.«

LITERATURA

- Benz, Ernst. *Der Vollkommene Mensch nach Jacob Böhme*. Stuttgart: Kohlhammer, 1937.
- Butler, Judith. *Frames of War: When is Life Grievable?*. London / New York: Verso, 2010.
- Caputo, John D. *The Insistence of God: A Theology of Perhaps*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press, 2013.
- Derrida, Jacques. *Dar smrti*. Prev. Saša Jerele. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.
- Feuerbach, Ludwig. »Über Spiritualismus und Materialismus«. *Kritiken und Abhandlungen* III, 1844-1866. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Friedrich Schlegel's *Lucinde and the Fragments*. Prev. P. Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971.
- F.W.J. von Schellings sämtliche Werke*. Ur. K. F. A. Schelling. Stuttgart: J. G. Cotta, 1856-1961.
- Grau, Alexander. »Clara: Über Schellings gleichnamiges Fragment«. *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 51:4 (1997): 590-610.
- Holmes, Emily A. *Flesh Made Word: Medieval Women Mystics, Writing, and the Incarnation*. Waco, TX: Baylor University Press 2013.
- Irigaray, Luce. *The Way of Love*. London: Continuum, 2002.
- . *Marijina skrivnost*. Novo mesto: Goga, 2012.
- Marion, Jean-Luc. *The Erotic Phenomenon* Prev. E. Lewis. Chicago & London: The University of Chicago Press 2007.
- Schelling, F. W. J. *Clara, or, On Nature's Connection to the Spirit World*. Prev. F. Steinkamp. Albany: SUNY Press, 2002.
- . »Filozofska raziskovanja o bistvu človeške svobode in o predmetih, ki so z njim povezani«. *Izbrani spisi*. Prev. Doris Debenjak. Ljubljana: Slovenska matica, 1986.
- . »Vekovi sveta« (drugi osnutek, 1813). *Izbrani spisi*. Prev. Doris Debenjak. Ljubljana: Slovenska matica, 1986.
- Schelling Now: Contemporary Readings*. Ur. Jason M. Wirth. Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- Schlegel, Friedrich von. *Lucinde: ein Roman*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Steinkamp, Fiona. »Schelling's Clara – Editors' Obscurity«. *Journal of English and Germanic Philology* 2002: 478-496.
- Wirth, Jason M. *The Conspiracy of Life: Meditations on Schelling and His Life*. Albany, NY: SUNY Press, 2003.

Schelling's *Clara*: Sketches for the Ontology of Love

Keywords: German philosophy / philosophical novel / Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Clara* / love / death / mourning / philosophical interpretations / Böhme, Jacob

The paper deals with Schelling's dialogue *Clara*. *Clara* is among less frequently read and interpreted works of world philosophical literature. The aim of the paper is to reveal the inadequate thematization of love in western thought by putting to the fore the questions of femininity, the relationship between the living and the dead, and the connections we preserve with the departed through the "ontology of mourning." *Clara* proves to be one of the key philosophical/literary texts in terms of establishment and thematization of the "new ontology of love."

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 1Schelling F. W. J.

How to Be an Alien: George Mikes's Anthropology of Emigration

Sándor Hites

Research Center for the Humanities, Institute for Literary Studies (Hungarian Academy of Sciences),
11-13 Ménesi út, 1118 Budapest, Hungary
hites.sandor@btk.mta.hu

*The paper examines the best-selling satirical book *How to Be an Alien* (1946) by the Hungarian émigré journalist and prominent British humorist George Mikes (1912–1987). I argue that tackling the issues of emigration, integration and belonging, Mikes employs a mock-anthropological approach: ironically reworking the notions of observation and imitation as survival strategies, HTBA grasps the absurdities underlying both British life and the newcomer's struggle to blend in. The two sequels Mikes wrote to HTBA decades later demonstrate that once the "alien" has been successfully integrated, the sense of acquired Britishness only produces further absurdities. Examining HTBA and a selection of his other works, I also claim that Mikes's satire is an unacknowledged contribution to the modern philosophical tradition of "strangeness" (exemplified by authors ranging from G. Simmel to H. Arendt, Th. Adorno and Z. Bauman). Today, Mikes's legacy continues to inspire expatriates living in London and elsewhere. However, his emblematic work has also inspired a stream of books with diametrically opposite intentions: these encourage their native readers to regain their allegedly fading socio-cultural heritage. In the transformation of Mikes's satire about aliens adapting to new environments into an encouragement of natives to embrace their own, one can witness both the disintegration of traditional cultural belonging and a new appeal of indigeneity.*

Keywords: English literature / satire / intellectuals / emigration / Eastern Europe / Hungary / Mikes, George: *How to Be an Alien* / national stereotypes / strangeness

"Oh God, look at me, I have fallen among strange people!"
George Mikes, "Preface" to *How to Be a Brit* (1984)

When Hungary entered war with Great Britain at the end of 1941, George Mikes, a Hungarian journalist who had worked as a correspondent for Budapest newspapers in London since 1938, found himself an "enemy alien," the citizen of a hostile country. Translating his predicaments into a satirical book *How to Be an Alien* in 1946, Mikes embarked on a long and prolific career as a humorist both in the UK

and worldwide. In the face of the challenges in an alien socio-cultural environment, HTBA offered an enduringly entertaining and thought-provoking perspective on one of the most formative experiences of twentieth-century history, displacement.¹

Life in displacement: A fluidity of labels

Intellectual emigration has accompanied East-Central European history throughout the twentieth-century. Leaving for the UK in 1938, Mikes belonged to a relatively late phase of the exilic waves fleeing the region after 1919 and in the wake of Nazism. Luminaries of these waves included, to mention some of Mikes's fellow Hungarians, the Polányi brothers, Michael and Karl, Georg Lukács, Karl Mannheim, Béla Balázs, László Moholy-Nagy and others, mostly of leftist orientation of various sorts (Congdon 1991). Unlike them Mikes was not a political exile. After earning a degree in law from the University of Budapest in 1933, he worked as a journalist specializing in tabloid news and theatre and film industry gossip; in 1938 he arrived in London to cover the Munich crisis and continued to work as a correspondent for Hungarian newspapers in the next two years. His departure was merely disguised as work abroad: it was motivated by the introduction of anti-Jewish laws in Hungary; its imminent trigger, the *Anschluss* (Mikes, *How to Be Seventy* 96–97).

By the end of 1941, dismissed as a correspondent and losing official connection to his home country, Mikes had found himself in a “state of statelessness”; internment was an imminent threat.² But, unlike his future publisher, the fellow Hungarian Jew André Deutsch who ended up interned on the Isle of Man, Mikes was spared detention. Probably thanks to the fact that he started to work for the BBC's Hungarian Section and became engaged with the *Hungarian Council in Britain* – a moderately effectual émigré organization led by the exiled head of the 1918–1919 Hungarian Republic, Mihály Károlyi (*How to Be Seventy* 142–154).

¹ I thank my students in the European Studies master program at the University of Toronto who between 2015 and 2017 helped me clarify my ideas concerning Mikes and twentieth century East-Central European intellectual emigration. The article was written as part of the OTKA research project No. 112415.

² On London as a site of Eastern European exile during the interwar period: Neubauer 81–83. On “enemy aliens” in British camps during the war: Holmes 20.

After the war, Mikes chose to stay in Britain. He maintained close connections with prewar Hungarian émigré circles (he enjoyed an intimate friendship with Arthur Koestler), but revisited Hungary only for professional purposes: in 1956 he covered the uprising for the British press (resulting in the 1957 book-length reportage *The Hungarian Revolution*), in 1970 he travelled in East-Central Europe as part of a BBC crew (resulting in the 1971 travelogue *Any Souvenirs?*). When during the latter, on some trumped-up charge, Mikes and the BBC team were expelled from Hungary, it only reaffirmed his impression that the geo-cultural space of his nostalgic longing had become virtual: “Central Europe had, in fact, disappeared. Vienna *is* of the West and Budapest *is* of the East. ... But Central Europe is still my homeland” (Mikes, *Any Souvenirs?* 14).

An intriguing feature of Mikes's trajectory is that different periods and aspects of his stay – or, as he put it, his “prolonged sojourn” (*How to Be Seventy* 83) – in Britain conform to different roles in the overall spectrum of displacement ranging from expatriation to emigration, exile, and refugeehood.³ He arrived in London in 1938 as a *de facto* refugee disguised as a visiting reporter; his subsequent involvement in émigré organizations turned him into a genuine exile retroactively. Immediately after the war, Mikes ceased to be an exile: obtaining British citizenship in 1946 instead of going back home turned him into an expatriate. With the communist takeover in 1948, however, he regained his former exilic status: anti-Nazi activities in the West became an object of suspicion in his homeland; most of his friends who decided to return to Hungary were imprisoned or executed (*How to Be Seventy* 154–156). Then again, Mikes never truly considered resettling in his homeland, which makes him more of an expat than an exile, who, by definition, would return if allowed to do so. As a naturalized British journalist, Mikes *was* allowed to visit his country of origin – if only to be formally expelled again, as it happened in 1970. But then, despite his citizenship, as the President of the PEN Club's Writers in Exile branch from 1975 he was a self-labeled exile, who, on the other hand, was keen to see himself as a Hungarian “who emigrated and became an English writer” (*How to Be Seventy* 232). In sum, Mikes's trajectory demonstrates the ultimate semantic fluidity of displacement, that is, the fact that designations are in constant retrospective and prospective flux.

³ On the semantics of exile: Tabori 23–38, Neubauer 4–11.

Quest for otherness: Travel, tourism, anthropology

In parallel with his political activities, Mikes's literary ambitions also date from the time of the war. In co-operation with the composer Mátyás Seiber, he wrote musical sketches for the wartime Hungarian cabaret in London (Scheding 2013). After ghostwriting and authoring a handful of semi-fictional war reportages, it was his 1946 *How to Be an Alien: A Handbook for Beginners and Advanced Pupils* that brought him immense success. A satirical portrayal of the British society in the guise of a survival manual for emigrants, HTBA, still in print after seventy years, has appeared in dozens of editions in dozens of languages and sold nearly half a million copies.

Mikes wrote two sequels (*How to Be Inimitable: Coming of Age in England* in 1960, *How to Be Decadent* in 1977) to his breakthrough success as well as continuing to publish several "How to Be"-themed copycat books on a variety of topics: *How to Be Affluent* (1966), *How to Be Seventy* (1982), *How to Be Poor* (1983), *How to Be God* (1986). In addition, he produced scores of satirical travelogues, among others: *How to Scrape Skies: the United States Explored, Rediscovered and Explained* (1948), *Milk and Honey: Israel Explored* (1950), *Über Alles: Germany Explored* (1953), *Boomerang: Australia Rediscovered* (1968), *The Land of the Rising Yen: Japan* (1970). With conspicuous irony, many of the titles hark back to the early modern conventions of travel writing which promised to conflate *discovery*, *exploration* and *explanation* in depicting exotic lands and their peoples (Rubiés 2002). This generic allusion also evokes the early modern tradition of *ethnotypes* as a framework for identification and exoticization in "cross-cultural caricatures" (Leerssen 25–70). This tradition gives the ironic background for HTBA, too, as it satirically grasps the salient features of the British ethnotype in a variety of fields – looks, dress, language and modes of speaking, cuisine, sexual behavior and so forth. The first sequel will recall HTBA as "a treatise on the English character" (Mikes, *How to Be a Brit* 174),⁴ but occasionally it also refers to other supposedly identifiable national, regional, or ethnic dispositions, like the "Slav soul" (as opposed to which, we learn, "The English have no soul; they have understatement instead" [30].), or the "Central European conceit" (83) (and the prewar stereotype that all the refugees from that region have doctorates [24]). These characterizations are, of course, never hostile but serve as devices of a sarcastic kind in setting up a *mock-anthropological* framework. In fact, in his

⁴ I will quote HTBA and its sequels from this one-volume edition.

autobiography Mikes insists on a radical notion of individualism and a suspicion of any collective identification. However, he also adds that his aversion to identity statements might only conceal the ambiguities he felt in his own (*How to Be Seventy* 109).

The satirical manual format and the image of the foreign traveler inform the bulk of Mikes's oeuvre. Both HTBA and his travelogues present an observer modelled on the travelling anthropologist giving account of the peculiarities of local culture and society but their respective vantage-points differ in one key respect. Whereas in HTBA the observer is an emigrant obliged to adapt to the strangeness he encounters in order to integrate, in the travelogues the focus is more that of a *tourist* who is not to transform into a member of the community. The travelogues present someone who is merely passing through; HTBA is written by and for someone who is *there to stay* among the natives. That is, although it shares many features with tourism, a kind of amateur anthropology, and with anthropology, a kind of "professional tourism," exile or refugeehood has the added political predicament of involuntariness in its otherwise similar "quest for otherness" (Crick 1989).

Accordingly, HTBA lacks a crucial part of travel narratives: it has no *farewell story*. As there is no safe home to return to, here the very aim of the venture is to *avoid leaving*. In contrast, many of Mikes's travelogues do stage farewell scenes. In his account of the 1970 visit to Hungary, the farewell scene acquires an additional symbolic significance as the obligatory question asked by the border guard, "Any souvenirs?", provides the title of the book. The semantics of souvenir, otherwise a tourist obsession in the search for "the signs of signs" (Culler 1989), here opens into a politicized dynamic in which it is the memory of the repeated, and now formal, expulsion from a revisited homeland that the visitor takes away as the reminder of an ultimate farewell.

Anthropology, imitated and subverted

Framed as a manual for post-war emigrants in Britain instructing them how to behave, HTBA presents an intercultural encounter in "a country of exotic oddities" (20) that trespasses the very boundaries of common sense. The first sentence announces this as a *reversal of normality*: "In England everything is the other way round" (20).

Implying a tacit understanding of "normality" that the narrator shares with the implied reader, i.e. the community of "aliens," HTBA's anthropological gaze analyzes the everyday abnormalities of

the English: their fervor for queuing, deemed as “the national passion” (54), and their forms of implicit knowledge, like the maze of addressing persons from various social classes (108–111). The alleged elements of the English national character, e.g. dispassionateness (54), class consciousness (108), and having a “genius for compromise” (48), all are portrayed in a bizarre light.

Bronislaw Malinowski famously scorned pre-scientific ethnographic accounts given by travelers, adventurers, explorers, and settlers as providing merely a “distorted, childish caricature” of what a professional should depict systematically (Malinowski 8). HTBA deliberately draws such a “distorted caricature” (and, unlike Malinowski’s ideal expert, eagerly picks on “the funny and the quaint”) but is nonetheless interspersed with clues of *mock-science*. Starting with the self-label “handbook” in the subtitle and by dividing the chapters so as to examine first the “general” then the “particular” features of the natives, these clues accompany the scientific means of *observation* and *rules* with a parody of scientific rhetoric:

[N]ow observe the last few sentences of this conversation ... A very important rule emerges from it. You must never contradict anybody when discussing the weather. (28)

You must not refuse any additional cups of tea under the following circumstances: it if is hot; if it is cold; if you are tired; if anybody thinks that you might be tired; if you are nervous; if you are gay; before you go out; if you are out; if you have just returned home; if you feel like it; if you do not feel like it; if you have had no tea for some time; if you have just had a cup. (33)

Here mockery is equally targeted at the social practices to be described and the amateurish scientific apparatus describing them. The suggested absurdity of the local ways is amplified by the absurdity of the scientifically sounding rhetoric tackling them. Or, as in the last quote, the very praxis of following the “rules” becomes absurd since the rule itself is so vague as to be applicable to any possible case.

The “rules” thus offered are the means of *integration*: by adopting them an alien could pass as a local. (Note that the modality of presenting the rules is always that of a warning: *never contradict!* As if the manual for new visitors to the land took after a guide to a madhouse or a zoo: do not upset the inmates!) However, while a genuine anthropologist maintains detachment for the sake of objective description, here the point is to learn the rules in order to *blend in*. That is, HTBA encourages the reader to *go native*, normally taboo for the anthropologist (Pratt 38).

As such, HTBA radicalizes the position of Malinowski's *participant observer*, that is, the ethnographer who studies a set of people in their own environment during a long period of involvement. Participant observation, the favored method of data collection for ethnographic description since the early twentieth-century, is still a standpoint *outside* the group (Clifford, "Introduction" 11), but HTBA's observer persona is occasionally already located *within* what he describes. This is what we witness in one of its most widely quoted remarks: "Continental people have sex life; the English have hot-water bottles" (35). As it is not uncommon in genuine anthropology either, Mikes's observer is integrating through intimate relationships: Women frequently figure anecdotally among his informants. From this angle, this one-sentence chapter on "Sex" reads as an experimentally verified social critique, but what is striking is that it latently adopts the dichotomy of 'England vs. the Continent,' the bedrock of British self-perception. Implicitly relying on the terms by which the natives conceive of themselves, the positions of *us* and *them* are already being reversed. (This also signals that addressing "aliens" is part of the satire: the actual audience Mikes had hoped to reach was that of native English readers.) Participant observation occasionally leads to full immersion even for professional anthropologists. Unlike them, however, Mikes's emigrant anthropologist is more like a castaway who stays forever not because of intellectual curiosity: for him, becoming established in the community is not a prerequisite of research but a way of survival.

Picking up on these allusions, the 1986 collected Penguin edition ironically advertised HTBA as an anthropological work:

Mikes has been *studying* the British for a long time; here ... [he] offers the fruits of forty years of *field research* to all aspirant Brits. Having himself been born abroad, Mr Mikes is in the ideal position to counsel others in the same unhappy state – and even Brits born and bred may pick up a few unexpected tips from his ... sharp *observation[s]*.⁵

The true irony of course is that HTBA imitates the conceptual and rhetorical framework of anthropology only to subvert it. Mikes's satire becomes subversive by the very position of the examiner. In classic anthropology the (non-Western) Other was seen as primitive, tribal, preliterate, prehistoric etc. Here it is an Eastern (European) Other, a marginal alien from a periphery, who comes to scrutinize, therefore: to *exoticize*, the West.

⁵ From the blurb on the cover (italics added).

As a result, Mikes's anthropologist persona is not the classic 'sympathetic though authoritative' type but a perplexed and insecure one. The goal of his research is to appear "civilized" (the prerequisite of being an anthropologist in the first place) in the eyes of the natives: the reason never to refuse a cup of tea is that "otherwise you are judged an exotic and barbarous bird without any hope of ever being able to take your place in civilized society." (32) But as the ways of the locals seem to defy common sense, it is increasingly the "alien" who, by contrast, appears as "civilized," i.e. occupying the traditional position of the anthropologist marveling at the weirdness of the natives. The opposition between civilized and uncivilized (the very core of classic anthropology) thus becomes ultimately confused, leaving the reader with the impression that either uncivilized is normal or civilization as such is bizarre.

Framing emigration as an ethnographic fieldtrip, HTBA thus destabilizes the basic disciplinary principles and the political, cultural and geographical hierarchies they construct. Through subversive shifts of perspective (normal/abnormal, civilized/uncivilized, native/alien, within/without), HTBA equally parodies the English, the Central European refugee, and anthropology as such.

How to blend in, how to stand out: The art of imitation

Addressing enforced aliens who, unlike tourists, are there to stay, HTBA takes the necessity of integration for granted. It is to be achieved *by imitation*. As the preface summarizes: "How to be an alien? One should not be an alien at all. There are certain rules, however, which have to be followed if you want to make yourself as acceptable and civilized as you possibly can. Study these rules, and imitate the English" (18).

That is, "how to be an alien" in fact teaches how *not* to be an alien. By imitation, however, one might appear as a local but never really ceases to be an "alien"; at best becomes *unrecognizable* as such. By becoming indistinguishable from the natives, the alien turns *culturally and socially invisible* in his or her own right. Invisibility of this kind is not the only price to be paid for integration. As the preface goes on to argue, the effort of pretending to be English through mimicry is doomed by a peculiar double bind: "if you don't succeed in imitating them you become ridiculous; if you do, you become even more ridiculous" (18). That is, failed integration brings ridicule from the natives; success makes one ridiculous in his or her eyes. (What Mikes hints at here is *self-alienation* and that it only increases the more successfully

integration is being pursued: perceiving oneself as absurdly local, the “alien” becomes *alien* to him- or herself.) As a result of blending in through imitation, self-ridicule is inevitable because the thing to be imitated is profoundly ridiculous: HTBA detects this in every socio-cultural feature of English life. Especially in language which, in line with anthropological traditions, is one of its main areas of inquiry.

As the arena of social intercourse, language is a privileged field of mimicry both in its semantic and pragmatic aspects. HTBA's satire focuses on *accent* (a key feature of British national, regional and social identity formation) and the schemes of *conversation*. In both cases, the lesson to be drawn is to abandon meaning and comprehensibility. “The easiest way to give the impression of having a good accent or no foreign accent at all is to hold an unlit pipe in your mouth, to mutter between your teeth and finish all sentences with the question: ‘isn't it?’ People will not understand much, but they are accustomed to that and they will get a most excellent impression” (38).

To Mikes's *ethnographic ear*,⁶ the avoidance of articulation, or of being heard altogether, in producing an agreeable accent contributes to linguistic integration because the basic feature of English conversation is the very absence of meaningful verbal exchange:

EXAMPLES FOR CONVERSATION

FOR BAD WEATHER

- Nasty day, isn't it?
- Isn't it dreadful?
- The rain... I hate rain...
- I don't like it at all. Do you?
- Fancy such a day in July. Rain in the morning, then a bit of sunshine, and then rain, rain, rain, all day long.
- I remember exactly the same July day in 1936.
- Yes, I remember too.
- Or was it in 1928?
- Yes, it was.
- Or in 1939?
- Yes, that's right. (26–28)

As in the incomprehensible mumbling of the pipe example, the empty gestures of mock-conversation also fail to achieve proper communication. Luckily so, because that is precisely why their mechanical repro-

⁶ I borrow the term from Clifford 1986, 12.

duction serves perfectly the purpose of mimicry, thereby the alien's effort to pass as local: "Learn the above conversation by heart ... it would do wonderfully for any occasion. If you do not say anything else for the rest of your life, just repeat this conversation, you still have a fair chance of passing as a remarkably witty man of sharp intellect, keen observation and extremely pleasant manners" (28).

Being inaudible or repeating non-communicative utterances are viable newcomer strategies because it is not the limited competence of the alien but the very nature of the English language that causes communicative deficiencies. In addition to its lack of semantic definitiveness – we learn that although the word *nice* "is not the only adjective the language possesses" (37), it is capable to express basically everything – its overall vagueness is traced back to a profound semi-otic rupture. This rupture occurs between, to borrow Gottlob Frege's terms, *referent* (the object the word indicates) and *sense* (what the word expresses). Whereas for Frege the distinction between *Bedeutung* and *Sinn* is a normal attribute of all languages, HTBA points at such discrepancies to highlight the non-native speaker's perplexity in the face of a perceived semantic incongruence in foreign languages against the backdrop of the perceived flawless congruence in the semantics of his or her own tongue. The divergence of words and meanings is shown to be a particular and all-pervasive feature of English. It is there in the name of the very geographical location where the alien had the misfortune to land: "When people say England, they sometimes mean Great Britain, sometimes the United Kingdom, sometimes the British Isles – but never England" (20). And in the designation of urban spaces:

HOW TO PLAN A TOWN. ... Give a different name to the street whenever it bends; but if the curve is so sharp that it really makes two different streets, you may keep the same name ... if, owing to neglect, a street has been built in a straight line it must be called by many different names ... Call streets by many various names: street, road, place, mews, crescent, avenue, rise, lane, way, grove, park, gardens, alley, arch path, walk, Broadway, promenade, gate, terrace, vale, view, hill. (81)

The semantic absurdity in naming the streets endows a similar absurdity on the social spaces they designate and the social life that takes place on them. The ensuing impossibility of orientation epitomizes the insecurity of the alien: "an English town is a vast conspiracy to mislead foreigners" (80).

The emblematic English social ritual, drinking *tea*, is also shown to rest on the semantic discrepancy of name and denotation: "Once this

refreshing, aromatic, oriental beverage was successfully transformed into colourless and tasteless gargling-water, it suddenly became the national drink of Great Britain and Ireland – still retaining, indeed usurping, the high-sounding title of tea” (32).

The divergence of sense and meaning comes to underlie nearly all English utterances inasmuch as they are mostly either *understatements* or *overstatements*. These also fail to capture the true meaning of a situation as their intent and linguistic expression never coincide. HTBA gives plenty of examples, the funniest ones from the phraseology of wooing (30–31). The *politics of understatement* pertains to the status of the alien. Mikes is worth quoting in full:

The British Civil Servant, unlike the rough bully we often find on the Continent, is the Obedient Servant of the public. Before the war, an alien in this country was ordered to leave. He asked for extension of his staying permit, but was refused. He stayed on all the same, and after a while he received the following letter (I quote from memory):

Dear Sir,

The Under-Secretary of State presents his compliments and regrets that he is unable to reconsider your case, and begs to inform you that unless you kindly leave this country within 24 hours you will be forcibly expelled.

Your Obedient Servant (87)

In lieu of understanding: Imitating nonsense

When describing the “rules” that regulate British social behavior, HTBA suggests that the social, cultural, and linguistic codes of British life do not add up to an elaborate and subtle system of meaningful practices but constitute an obscure world of *sheer nonsense*. This is given explicit formulation with regard to British politics: “A lord becoming a Socialist would be a normal phenomenon in any country; for a Socialist to become a lord would be nonsense anywhere else. It is absolute nonsense in England, too, but absolute nonsense is the normal run of things here” (146).

If the underlying order of things is absurdity, then any effort to *understand* the rules of conduct necessarily fails. Therefore, the task of the newcomer is not to lift the veil of nonsense from the socio-cultural patterns of native life to reveal their underlying logic (as anthropology would do) but to imitate them in their very nonsensicality. As the linguistic examples also set out to demonstrate, aliens should not be

concerned with understanding because, in the proper sense, there is *nothing to be understood* here.

If their practices are inherently absurd, then integration into the native community equals nothing less than joining a group of idiots. This is what HTBA detects in the admittance of aliens, i.e. *naturalization*: “The verb *to naturalize* clearly proves what the British think of you. Before you are admitted to British citizenship you are not even considered a natural human being ... they simply doubt that you are provided by nature. According to the Pocket Oxford Dictionary the word ‘natural’ has a second meaning, too: *Half-witted person*” (92). As reflected in the very linguistic form describing it, when ceasing to be an alien one simply reaches the level of idiocy necessary to join the natives, a group of half-wits. In view of the letter quoted above asking the illegal alien to leave, the stylistic absurdity of expulsion thus mirrors the semantic absurdity of admittance.

All this, of course, serves comical effect. But in doing so Mikes, again, relies on an early modern tradition, dating back to Montesquieu’s *Persian Letters* or *Gulliver’s Travels*, of describing the Other as absurdly fantastic.

Assimilation and contribution

Encouraging newcomers to blend in by the mimicry of local rituals, what HTBA proposes is *passive assimilation*. The imperative that “You must pretend that you are everything you are not and you must look down upon everything you are” (93), however embedded in satire and thus ironic, epitomizes this self-alienating assimilatory strategy. In the socio-cultural history of twentieth-century mass migrations this in fact complies with what host countries expected from newcomers at the time of Mikes’s arrival in Britain: i.e. to abandon their alienness. Today, this might sound retrograde: multiculturalism is more supportive of the idea that immigrants should be appreciated in their very otherness, even if it is a matter of debate whether social cohesion is better served by identity politics or by melting pot strategies.

What remains striking in Mikes’s case, however, is that despite his proposal to assimilate, by becoming a prominent British humorist he had in fact achieved something completely different: actively contributed to the popular self-perception of the culture he urged his readers to imitate. Quotes from HTBA have become conversation pieces in England (Kadbedo). That is, a work eager to highlight the impossibility of any meaningful linguistic intercourse in English came to enrich

its idiomatic repertoire. (An abbreviated version of HTBA has been released as a *Level 3 Penguin Reader* for the students of English; which not only shifted the book intended readership from immigrants to anyone learning English but also turned a critique of the language into a textbook of teaching it.) On the other hand, in doing so Mikes devised himself a style *artificially native*, “so English as to be practically caricature ... of correct usage” (Szirtes). What the peculiar dynamic of a both imitative and creative linguistic assimilation, then, demonstrates is a dialectical encounter changing both the newcomer and the host.⁷

The release of HTBA in 1946, still written by an “alien,” was shortly followed by Mikes’s naturalization as a British subject. Symbolically, as a gesture of admittance responding to a satirical critique, it was an absurdity of tolerance perfectly in line with Mikes’s portrayal of the Brits. (In contrast, during the same period, and later, in the US social and political critique by “aliens” was received more resentfully: cf. Deciu Ritivoi 2014.)

In his autobiography Mikes attributed HTBA’s success to the openness of his hosts to refashion themselves after the war as well as to their tendencies of self-deprecation. These met Mikes’s satire in an unexpected way: “My book *flattered* them, although I never meant it to: it said they were peculiar, they were more inscrutable than any Orientals – in short they were unique and inimitable” (*How to Be Seventy* 164). Again in anthropological terminology (Occident vs. the Orient), Mikes here implicitly suggests that critique is successful only if it can be co-opted; that is, when, however ironically, it reaffirms the feeling of supremacy.

Born an alien, born a Jew: The roots of social mimicry

In the first sequel to HTBA Mikes continues to play with the trope of miming. Whereas HTBA encouraged his readers to imitate practices alien to them, *How to Be Inimitable* reasserts these practices as features of an *unmimable* English exceptionalism which the observer, now in the secure position of an assumed identity, also shares. In an apparent paradox, then, the observer, a newly naturalized Brit, has become *inimitable as a result of imitation*.

Notions of mimicry permeate Mikes’s whole world. HTBA detects imitation within the native community: the “Bloomsbury Intellectual”

⁷ On this mutuality in the contributions of prominent émigrés to host cultures: Timms – Hughes 2003.

achieves “originality” by “copying the habits and sayings of a few thousand other B.I.s” (63). On the other hand, the book’s mock-anthropological perspective is a result of *disciplinary mimicry* imitating social sciences. The anthropology of miming finds its way into Mikes’s travalogues too. It is especially central to his 1970 book on Japan where Mikes detects the salient feature of Japanese culture in their urge for emulating (the West) through imitation: “Today the word ‘imitation’ has a pejorative, almost contemptuous ring in Western ears; in Japanese it is a laudatory term.” In his apologia for the derivative elements in Japanese culture, Mikes presents miming as a universal, cross-cultural device: “all knowledge is imitation.”

The latter remark follows an Aristotelian anthropology, defining the natural love of imitation as characteristically human. However, Mikes’s fondness of mimicry is rooted in personal identity dilemmas he had already had prior to his 1938 expatriation. He was born into a Jewish–Hungarian family following an assimilatory path; yet during the 1920s and 1930s the young Mikes was increasingly exposed to a threatening stigmatization as an *alien* who did not genuinely belong to his native land.

In his autobiography, Mikes recounts the shock of discovering his Jewishness at a young age and that the ensuing insecurity led to the constant denial of his Jewishness when moving to Budapest to study and work (*How to Be Seventy* 29–30, 95–96). (A move which he describes as the first of his “two migrations.”) Ironically, there his social network mainly consisted of other assimilated Hungarian Jews who were surely aware of his background but respected his reluctance to be open about it. His conversion to Christianity was a desperate attempt to overcome this self-denial (*How to Be Seventy* 83), and so was his leaving for Britain in 1938. By fleeing the country Mikes tacitly accepted his hyphenated identity and the fact that it had made him an unacknowledged alien. Once in Britain, these inherent ambiguities of self-fashioning only surfaced in new forms. The urge to adapt, i.e. to integrate through *camouflage*, that HTBA proposes harks back to these previous dilemmas. For Mikes, performing a mimetic integration in Britain was a task familiar from his time in interwar Budapest, also determined by a constant struggle to adapt, to pass as a local. From this angle, what in HTBA appears as poking fun at the English mumbling when saying their names, acquires more ominous connotations: “The aim of introduction is to conceal a person’s identity.” (23)

This dynamic makes the opening passage of HTBA somewhat double edged:

I have certain qualifications to write on 'how to be an alien'. I am an alien myself. What is more, I have been an alien all my life. Only during the first twenty-six years of my life I was not aware of this plain fact. I was living in my own country full of aliens, and I noticed nothing particular or irregular about myself; then I came to England, and you can imagine my painful surprise. (17)

On the one hand, Mikes here simply plays with the notion that from a British perspective he had been an alien even prior to his arrival. (I return to this below.) On the other hand, 1938, the year he references to, was also the time of the introduction of anti-Jewish legislation in Hungary declaring him an alien among, and by, his fellow Hungarians.

A further ironic element in these identity transitions is that when under the pressure of *magyarization* Mikes's father decided to change their family name to *Mikes*, he, if only inadvertently, bestowed an ominous historical name on his son which by then had been an emblem of exilic fate in Hungarian culture: Kelemen Mikes (1690–1761) was a chamberlain in the court of Prince Rákóczi, the exiled head of the 1703–1711 uprising against the Habsburgs, ending his life in Turkey; Kelemen's famed *Letters from Turkey* have become seminal representations of exilic fate in Hungarian literature (cf. Hites 2012). Something to which, albeit in English, his later namesake has also contributed.

British, Imperial

Above I cited HTBA's example about the divergence of sense and meaning in the phrase "England" for the sake of its semantic argument but it also has political implications. When in HTBA the alien asserts his assumed identity ("We Englishmen") he only meets refusal ("Sorry, Sir, I'm a Welshman") (94). The strategy then is to resort to Britishness as a common denominator – "[a foreigner] may become British; he can never become English" (18) – but it only betrays the assumed nature of the alien's new identity: the awkwardness of being reminded of the underlying heterogeneity of Britishness which appears homogeneous only to an outsider repeatedly recurs in Mikes's works (cf. *How to Be Seventy* 204–205).

Yet the confusions in British political geography are even more far-reaching. The tea example, featuring a stereotypical cultural item, also points to this wider context. Mikes emphasizes that tea is an "oriental beverage" which in its place of origin perfectly functions as refreshment; once in Britain, it is ruined both gastronomically (as a beverage) and

semantically (as a word). The absurdity of tea being “national drink” in England, therefore, rests on economic and cultural colonization.

A similar imperial misappropriation of local functions and meanings takes place with regard to the distinction between local and foreigner in the following anecdote:

I spent a lot of time with a young lady who was very proud and conscious of being English. Once she asked me – to my great surprise – whether I would marry her. ‘No,’ I replied, ‘I will not. My mother would never agree to my marrying a foreigner.’ She looked at me a little surprised and irritated, and retorted: ‘I, a foreigner? What a silly thing to say. I am English. You are the foreigner. And your mother, too.’ I did not give in. ‘In Budapest, too?’ I asked her. ‘Everywhere,’ she declared with determination. ‘Truth does not depend on geography. What is true in England is also true in Hungary and in North Borneo and Venezuela and everywhere’. (17–18)

A counterpart to the “never England” example, here the rest of the world is subjected to an absurd political geography. Deeming everyone a “foreigner” even in their native place draws on an imperial perspective in which the exotic peripheries are absorbed by the all-embracing presence of the center. As the center is everywhere, its distinction between “native” and “foreigner” goes global too and overwrites local self-identifications: for imperial Britishness, alienness is universal. This adds another ironic layer to HTBA’s mock-anthropological framework. The conviction that Mikes attributes to the “young lady” is reminiscent of the dilemma of classic anthropology, methodologically informed and given rise to by the Empire, whether “Truth” *does or does not* “depend on geography.”

The awareness of being a newcomer in a global empire is a recurrent thread in HTBA and its sequels. It is a constant target of satire but with changing overtones. While HTBA straightforwardly ridicules the imperial perspective, in the first sequel the newly naturalized observer ironizes over the fact that he was integrating into a colonizing empire just as it was beginning to lose her colonies: “In the past twenty-one years England has gained me and lost an Empire. The net gain was small” (97). The second sequel, *How to Be Decadent*, adopts a more ambivalent stance, “To lose an Empire is a bit of a shock. I personally did not like it at all” (243), and even hints that the colonies were given away too quickly (186).

Along this changing perspective, the sequels also reflect on the socio-cultural transformation that was taking place in the meantime: that of the very Britishness which HTBA had once enjoined to imitate.

The alien as the last Brit

As HTBA stemmed from its postwar context, its sequels also bear the marks of the periods in which they were written. *How to Be Inimitable* (1960) appeared at the time of welfare measures and rising prosperity, *How to Be Decadent* (1977) during deep political, social and economic crises.

HTBA addressed “aliens” but its success relied on native readers. Making this reliance explicit (and abandoning its erstwhile position as an insecure alien), *How to Be Inimitable*, framed as to “revisit England,” speaks for the in-group. The chapters are divided between “New English” and “Old English,” which entails that this time the natives are described not as opposed to an external sense of normality but against the background of their former ways. Written from within, the account of the postwar *metamorphosis Britanniae*, a delicate dynamic of continuity and change induced by commercialization, television, motorization etc., is less for immigrant aliens. The observer is now a part of what he satirizes: asserting his newly obtained authority as “an inhabitant of Britain” (97), now the Brits are given instructions in how to catch up with their own transformation: to be a “a Briton of the sixties – you have to follow an entirely new set of rules” (99). (As written by a now insider, the book anticipates *indigenous anthropology* where “natives” study their own in-group.)⁸ *How to Be Inimitable's* interest in British mass tourism, a postwar social phenomenon and a form of outbound migration replacing colonization, is also informed by the fact that now Mikes himself, as a professional tourist, is part of this movement. (In fact, the “modern disease” (115) to travel provides the market for his travelogues.) The poignant analysis of the English tourist relies on Mikes's usual chiasmic swapping of positions: the English travel “to avoid foreigners” in England and to meet abroad “nice English people from next door” (118).

If HTBA depicted a set of socio-cultural traits and *How to Be Inimitable* their transformation, *How to Be Decadent* documents their abandonment. Framed as Britain becoming “the laughing stock of Europe” (191), now Mikes instructs the members of the “clan” about how to perform their “decay” in an “elegant” way: “I too prefer constructive decay to futile progress. But one has to know how to decay; one must learn how to be decadent” (186). And now the former alien

⁸ On the beginnings of participant-observation studies of modern-day Britain from the 1960-70s, see Rapport 2002, 4-8.

teaches fellow Britons about themselves from a more knowing position: since HTBA “I have become, in a sense, more British than the British while the British have become less British” (188).

Accordingly, *How to Be Decadent* is not only about decay but the very disappearance of true Britishness: the features that HTBA had once observed and its author has assumed are now fading in the natives themselves. In addition to the English breakfast having “disappeared from English homes” (201), the introduction of the decimal system was “our final humiliation.” Mikes is now in the defense of the absurdities that HTBA debunked: as “our most sacred heritage” he praises the old measure system, “completely senseless ... but so supremely English ... No bloody foreigner could understand it ... and that was the glory of it” (259–260). Equally outraged about the decay of language, Mikes once again shifts the perspective: now it is “bloody foreigners” who “speak English too well” while “the English themselves are busy forgetting their beautiful mother-tongue.” (197). Feeling authorized to correct grammatical flaws, this time the former alien is reprimanded for being too correct, “a pedant and a prig” (197). As the natives are *un-learning* their language, imitation is ought to take a new direction: “If you want to sound truly English, you must learn to speak the language really badly. It will not be difficult, there are many language schools where they teach you exactly that” (198).

What HTBA once offered to imitate now has become obsolete; what Mikes identifies as English “virtues” (“patience, tolerance, cool-headedness, wry humour, courtesy” [237]), the results of “power and affluence” now gone, are disappearing: “But they are disappearing very slowly – slowly enough for me. I am disappearing very slowly myself” (261). Confronted with their mutual “disappearance,” Mikes opts to maintain a cultural ideal that paradoxically was valid at the time when he, as an alien, was outside of it, and now, when inside, is no longer relevant. Their shared waning only reaffirms the former alien’s ultimate communion with his adopted country: “I have changed my country once and this is, I feel, enough for any man for a lifetime. Let England and me decay together. We are both decaying in good company” (263).

In addition to the fading of the old praxis of being a Brit, there is also a tension between what HTBA offered, typical of the midcentury (i.e. that newcomers should blend in even at the expense of self-alienation and cultural invisibility), and the social reality of the 1970s. With a large-scale postcolonial immigration, it was not only possible for “aliens” to successfully integrate without blending in but “alien” socio-cultural patterns began to pervade the very fabric of the British society.

Mikes's response to this is somewhat ambivalent. While *How to Be Inimitable* commented on the presence of (fellow Hungarian) immigrants in London – a “great English city” and “a small Hungarian village” (180–181) – with jovial sarcasm: “I, personally, have not seen an Englishman in London for over two years” (179), *How to Be Decadent* betrays some perplexity at the new waves of aliens. Playing with the trope of *being colonized by the former colonies*, Mikes ironically rephrases the post-colonial rhetoric (“The émigrés are old-fashioned Imperialists who want cash and security” [195]), but occasionally, especially regarding the “Arab menace,” walks a very thin line between being ironic and discriminatory: Britain “seem[s] to have become a colony of Saudi Arabia”; “looking at certain districts of London, you would think that there can be no more Arabs left in Riyadh”; “they buy up half of the country” etc. (255). Elsewhere he maintains more of his convivial humor: “I am not sure that the Indians were so pleased when we took over their land but I, personally, am delighted by their turning Fulham into an Indian colony, with my television-repairer as its viceroy” (256). The irony here is all the more complex as the absurdity of “we” taking over India suggests that here Mikes speaks in an assumed voice. The use of first person plural when meaning the English is a recurrent theme in the series. HTBA ridiculed this gesture and reminded his readers of the awkward responses they might get: “ours? ... No – *ours*” (94). In the sequels, however, the appropriation of the collective pronoun becomes routinized.

The colonization trope reappears when tackling the UK's European integration. Here, Mikes sounds, again, ironic though perplexing: “It is our EEC partner who are colonising us. Britain is being invaded ... a large foreign army, broken up into small units, is arriving day after day at Dover ... armed with travellers cheques and foreign currencies ... The new invaders grab their loot and withdraw almost immediately” (258). The idea of being colonized by tourists revokes many of Mikes's usual themes. In contrary to *British* mass tourism, which, as described in *How to Be Inimitable*, succeeds in maintaining English culture abroad in the “insularity” of touristic enclaves (81), here, mass tourism *to* Britain is an element of the overall decay because, regardless of its economic advantages, it coincides with the disappearance of genuine Britishness. (Here Mikes, again, resonates with anthropology: tourism is seen to threaten the fabric of local cultures as it turns them into simulacra offered for consumption.) Playing out a delicate dialectic – “I have become less European, Britain apparently more European” (188) – what Mikes adds to this would not have been out of place forty

years later in the Brexit campaign: “I hate being a prophet of doom but I must speak up ... Britain as an island will have disappeared and the country will have become a suburb of Brussels” (260).

In his autobiography, written a few years after *How to Be Decadent*, Mikes envisioned all-European unification as his ultimate political dream (233). In view of this, the isolationist rhetoric here seems to be merely *staging*, quoting a political discourse prevalent in Britain at the time, and indeed since: “I do not mind Britain becoming decadent but I very much mind Britain ceasing to be an island” (259).

But is this all ironic? Perhaps not entirely. What seems to be at play here, I would argue, is the process of integration that HTBA envisaged arriving at an inevitable endpoint. As if the mimicry of assimilation could really have become second nature, the persona presented in *How to Be Decadent* clings to a radical, insular version of an identity that he has inhabited and now sticks with even in its demise. The former alien insists on his hard-gained Britishness when everyone else seems to have shed it. When contrasting the growing influx of aliens into Britain with the growing outflow of Brits, now it is him who, with a final irony, comes to exclude everyone else from Britishness. As we read on the last pages: “Many people are leaving this country ... I, on the other hand, am going to stay even if Britain becomes a desert island with me as her Robinson Crusoe” (261).

Mikes thus ends his three-volume examination of being an alien in Britain on a hyperbolic image, a grandiose and hilarious vision of a former alien turning into the *last and only Brit*, an inverted castaway on an island from where everyone else had fled. Assuming an archetypal British figure from the early era of colonization, the embodiment of Britishness, an inverted alien among modern savages, Mikes is to show that ultimate integration into old-school British absurdity is achieved at the cost of producing further absurdities, that is, the idea of a *personal insularity*, now on the part of the assimilated newcomer.

In 1984 HTBA and its sequels were released in a one-volume edition bearing the overall title *How to Be a Brit*. Taking their succession as an unfolding narrative spanning a progress leading from the dilemmas of *being an alien* to those of *becoming* and *being a Brit*, the ending, the appropriation of the role of the quintessential Brit, Robinson Crusoe, is not simply a final joke but an integral part of the vicissitudes of the alien. What the absurd vision of becoming the last Brit captures is the psychological trap that many emigrants in Mikes’s cohort might have fallen into: Clinging to a hard-won identity the more anachronistic it becomes, to a fiction of identity frozen at the time of arrival.

However, Mikes also makes clear his awareness that assumed identities are never to be fully interiorized. On the flip side of the hyperbolic image of being the last Brit, he hints at the ultimate self-alienation that necessarily accompanies even the most successful (that is, successfully absurd) integration: “As a British subject I could always look down on myself as a former bloody foreigner” (263).

HTBA and the philosophy of strangeness

Mikes is more profound an author than he appears at the first sight and should be taken seriously as a social commentator (cf. Friedlander 2003). His preoccupation with the notion of *alien* brings him close to a remarkable tradition in twentieth-century philosophy and social thought. Originating in G. Simmel's 1908 seminal essay *Exkurs über den Fremden*, this tradition culminates in the work of Hannah Arendt and Theodore Adorno in the mid-1940s, just about the time when Mikes published his most memorable work.

Mikes's alien persona seems to share structural features with Simmel's *stranger*. As opposed to the *outsider* who has no relation to a group and the *wanderer* who “comes today and goes tomorrow,” Mikes's alien also “comes today and stays tomorrow.” Occupying a peculiar niche, Simmel's stranger is a member of the group yet remains distant; this lends him “bird's-eye-view” objectivity. In a similar fashion, Mikes's “alien” is also destined to shed new light, albeit through satirical exaggeration, on the life of the community that he is observing.

Arendt turns Simmel's concept of social strangeness into an ethnically determined one. Dealing with the dilemmas of assimilation in modern Jewish political existence, she distinguishes between three main types: the *schlemihl*, the *pariah* and the *parvenu*. Mikes's “alien” shares some features of all three of these. Arendt's main example for the *schlemihl* is the romantic poet Heine, and like him Mikes is also keen to detect “stupidities” as “vulnerable points” in social life; Heine's humor is reflected in Mikes's satire, which, like Heine's, also judges absurdities by “the criterion of what is really natural” (Arendt 104). What is missing from Mikes, however, is what Arendt calls Heine's aloofness: Mikes's alien does not stay remote and detached but strives to imitate what in other respects he debunks as absurd. Mikes's willingness to integrate brings him closer to Kafka and the *pariah*, an outsider longing to become a normal citizen indistinguishable from the in-group. The world of Mikes's alien, however, is not controlled by dark

and secret powers, as it was for Kafka, but, as we have seen, by sheer nonsense. What also distances Mikes from Arendt's interpretation of the Kafkaesque pariah is that Mikes is far from being a revolutionary who would upset the given social order by fighting against his own exclusion. The very opposite is true: he comes close to the third type, the parvenu, scorned by Arendt, that is, the Jew willing to assimilate and assume various national identities with absurd eagerness. Along with Mikes's real life fondness of the requisites of Victorian/Edwardian Englishness, e.g. tennis, cricket, gentlemen's clubs (he was a member of the Garrick Club) (*How to Be Seventy* 182–185, 220–228), his fantasies about a former alien turning into the potentially Last Brit epitomizes everything Arendt despised in the parvenu.

That is why Adorno's imperative on the moral necessity of being "homeless" in the modern world hardly has anything in common with Mikes. The dynamic of integration and alienness that Mikes captured was not an existential drama but an absurd farce. For him, morality rather meant to maintain some irony toward his own parvenu-ship.

Afterlife: The *How to Be* industry and the return to indigeneity

In April 2011 an exhibition was organized in London; a group of expatriate artists under the label *Alien Nation* picked up on themes in Mikes's HTBA to express their own vision of being a newcomer in the UK.⁹ Most of the paintings, photos, and installations reworked the notion of home in cosmopolitan urban environments or focused on the merging of cultural traits. The title of the exhibition, *The Art of Blending In*, grasped the essence of HTBA. Most of the works also seemed to signal that Mikes's dilemma of "how to be an alien" had turned into that of "how to feel comfortable as an expat in multicultural London"; the focus was less on integration into Britishness than on an already multifaceted cultural environment. (To cite a literary reworking of Mikes in a similar vein: the Hungarian chic lit author, Angela Kiss also produced her own pastiche of HTBA; her *How to Be an Alien in England: A Guide to the English* appeared in 2016, based on her experiences as a waitress working in London.)

The celebration of alienness as a universal phenomenon amid globalization, however, represents only one aspect of Mikes's legacy. The other one, that is, the cry in *How to Be Decadent*—"Are there any Brits

⁹ Cf. <http://www.studiotheolin.com/aliennation/>

left?”—was picked up by another group of works. Imitating or tacitly relying on Mikes's trademark genre, a whole publishing industry has arisen to define British or English identity, only this time in order that Brits re-learn what Britishness once was. The focus has shifted from the alien struggling to learn how to be a Brit to teaching Brits how they could remain themselves.

The examples are wide-ranging in purpose and style; some are ironic, some more self-celebratory. The comic cartoon and postcard series *How to Be British*, produced by EFL teachers Martyn Ford and Peter Legon between 2003 and 2014, is intended for learners of English but also hints at a critique of cultural globalization: “With standardising our food, our social customs and even our language, where can the overseas visitor find a truly British experience? The answer lies in The How To Be British Collection.”¹⁰ David Boyle's 2014 book *How to Be English* provides a nostalgic compendium of cult features from the Beatles to Big Ben; its self-characterization is very Mikes-like: “The purpose of this book is to give the reader a complete grounding in the idiosyncrasies of the English and to pin down the absurdities and warmth of Englishness at its best. ... At once fond and irreverent, laudatory and curious, *How to Be English* might just teach us how to be English once again.”¹¹ Tackling the question of Englishness on the level of pop-science, Kate Fox's 2004 book-length study *Watching the English* provides a popular anthropological survey which also argues for a renewed sense of self-identity: “I am convinced that there is such a thing as ‘Englishness,’ and that reports of its demise have been greatly exaggerated ... I set out to discover the hidden, unspoken rules of English behaviour, and what these rules tell us about our national identity” (Fox, 1).

Intending to help the English to re-learn their Englishness, as the relic of something that has nearly gone extinct but preferably recoverable, what these works do is reminiscent of recent trends in cultural anthropology *re-teaching* the indigenous communities their own customs and traditions. In a sense, this generic transformation was already anticipated by Mikes. The first sequel shifted its implied audience from “genuine” aliens to actual Brits; *How to Be Decadent* was explicitly concerned with the fading of Britishness. The 1986 Penguin blurb (quoted above for its anthropology clues, cf. note 5) also signaled that HTBA was becoming more of a self-identity training for Brits than a manual

¹⁰ <http://www.lgpcards.com/collection-one.html>.

¹¹ <https://www.penguin.co.uk/books/1099252/how-to-be-english>.

for foreigners: “[E]ven Brits born and bred may pick up a few unexpected tips.”

In addition to the various *How to Be English* series, the satirical manual format that Mikes devised has also given rise to similar approaches to other European national characters. To mention but one, Adam Fletcher, an English expat living in Berlin, or, “an honorary German,” as he calls himself, in his 2013 *How to Be German* ventures the diametrical opposite of what once Mikes attempted: his satire of Germans teaches English expats how to leave behind their Englishness and adopt the alleged traits of a different national character.

What all these works seem to reflect is the disintegration of the forms of cultural belonging based on national identities. With their allusions to Mikes’s work, they seem to rely on a conceptual and rhetoric exchange between the experiences of a twentieth-century emigrant facing the natives and today’s natives in Western Europe facing mass migration, whether within the EU or coming outside its borders. (In Britain this exchange is strengthened by recent political events, Brexit, seen by some as the resurfacing of British isolationism, a strong secessionist movement in Scotland, the potential disintegration of the UK and so forth.)

The wider reorientation in cultural self-awareness that called forth these works might be labeled, borrowing the anthropologist James Clifford’s phrase, a *return to indigeneity*. Examining first nation communities in their efforts to recover their tribal identities, Clifford traces the prospects of going beyond revivalist ethnic self-stereotyping and the commodification of cultural identity inscribed in neoliberal multiculturalism (13–49).

As the new surge of *How to Be* books seems to document, reconstructed ethnicity persisting as simulacra has become strangely relevant in modern Western national cultures. Simultaneously reaffirming national identities, assumed or born into, and hinting at their dissolution, these gestures of cultural self-reservation unexpectedly resonate with indigenous becoming in areas of decolonization. Their ideas, in their ultimate irony, were perhaps not all that far from what Mikes came to embrace after all.

WORKS CITED

- Adorno, Theodore. "Refuge for the Homeless" [1944]. *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life*. Trans. E. F. N. Jephcott. London: Verso, 2005. 38–39.
- Arendt, Hannah. "The Jew as a Pariah: A Hidden Tradition." *Jewish Social Studies* 6.2 (1944): 99–122.
- Clifford, James. "Introduction: Partial Truths." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Ed. James Clifford, George E. Marcus. Berkeley: University of California Press, 1986.
- . *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2013.
- Congdon, Lee. *Exile and Social Thought: Hungarian Intellectuals in Germany and Austria, 1919–1933*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Crick, Malcolm. "Representations of International Tourism in the Social Sciences: Sun, Sex, Sights, Savings and Servility." *Annual Review of Anthropology* 18 (1989): 307–44.
- Culler, Jonathan. "The Semiotic of Tourism." *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press, 1989.
- Deciu Ritivoi, Andreea. *Intimate Strangers: Arendt, Marcuse, Solzhenitsyn, and Said in American Political Discourse*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Fletcher, Adam. *How to Be German. In 50 Easy Steps*. München: C. H. Beck, 2013.
- Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London: Hodder, 2004.
- Friedlander, Albert H. "George Mikes." *Routledge Encyclopedia of Jewish Writers of the Twentieth Century*. Ed. Sorrel Kerbel. New York: Fitzroy Dearborn, 2003.
- Hites, Sándor. "To Be Born Into Exile. Kelemen Mikes and the 19th-20th Century Hungarian Literary Exiles." *Transmission of Literature and Intercultural Discourse in Exile*. Ed. G. Tüskés, B. Adams, Th. Fouilleul, K. Haberkamm. Bern: Peter Lang, 2012. 445–457.
- Holmes, Colin. "British Government Policy towards Wartime Refugees." *Europe in Exile: European Exile Communities in Britain, 1940–1945*. Ed. Martin Conway, Jos Gotovich. New York: Berghahn, 2001.
- Kabdebo, Thomas. "George Mikes." *Encyclopedia of British Humorists. Volume 2*. Ed. Stephen H. Gale. New York: Garland, 1996. 763.
- Leerssen, Joep. *National Thought in Europe: A Cultural History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Malinowski, Bronislaw. *Argonauts of the Western Pacific* (1922). London: Routledge, 2002.
- Mikes, George. *The Land of the Rising Yen*. London: Deutsch, 1970.
- . *Any Souvenirs? Central Europe Revisited*. London: Deutsch, 1971.
- . *How to Be Seventy. An autobiography*. London: Deutsch, 1982.
- . *How to Be a Brit. (How to Be an Alien: A Handbook for Beginners and Advanced Pupils [1946]; How to Be Inimitable: coming of age in England [1960]; How to Be Decadent [1977])*. London: Penguin Books, 1986.
- Neubauer, John. "Exile: Home of the Twentieth Century." *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*, Ed. J. Neubauer, Zsuzsanna Borbála Török. Berlin: de Gruyter, 2009. 4–103.
- Pratt, Mary Louise. "Fieldwork in common places." *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. James Clifford, George E. Marcus, Cambridge (MA): University of California Press, 1986. 27–50.

- Rapport, Nigel. "Best of British!': an Introduction to the Anthropology of Britain." *British Subjects. An Anthropology of Britain*. Ed. N. Rapport. Oxford: Berg, 2002. 3–23.
- Rubiés, Joan Pau. "Travel writing and ethnography." *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Ed. Peter Hulme, Tim Youngs. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 242–260.
- Scheding, Florian. "I Only Need the Good Old Budapest': Hungarian Cabaret in Wartime London." *Twentieth-Century Music and Politics. Essays in Memory of Neil Edmunds*. Ed. Pauline Fairclough. London: Routledge, 2013. 211–230.
- Simmel, Georg. "The Stranger." *The Sociology of Georg Simmel*. Translated by Kurt H. Wolff. Glencoe: The Free Press, 1950. 402–408.
- Szirtes, George. *Mini essay on George Mikes*. <http://georgeszirtes.blogspot.hu/2009/09/mini-essay-on-george-mikes-part-1_22.html>
- Tabori, Paul. *The Anatomy of Exile*. London: Harrap, 1972.
- Timms, E., Hughes, J. (Ed.) *Intellectual Migration and Cultural Transformation: Refugees from National Socialism in the English-Speaking World*. Wien: Springer, 2003.

Kako biti tujec: antropologija emigracije Georgea Mikesa

Ključne besede: angleška književnost / satira / intelektualci / emigracija / Vzhodna Evropa / Madžarska / Mikes, George: *How to Be an Alien* / nacionalni stereotipi / tujost

Članek obravnava satirično uspešnico *How to Be an Alien* (1946), ki jo je napisal madžarski emigrantski novinar in prominenten britanski humorist George Mikes (1912–1987). Izkazuje se, da Mikes pri obravnavi vprašanj emigracije, integracije in pripadanja uporabi karikiran antropološki pristop. S tem, ko ironično predela koncepte opazovanja in imitiranja (domorodcev) kot preživetvene strategije, imenitno opozori na absurdnost tako britanskega življenja kot tudi prizadevanj prišleka, da bi se stopil z okoljem. Nadaljevanji uspešnice, ki ju je Mikes napisal desetletja pozneje, razkrivata, da tudi ko je »tujec« enkrat uspešno integriran, občutek pridobljene britanskosti proizvaja le še nadaljnje absurdnosti. Podrobnejši pogled pokaže, da je Mikesevo satiro mogoče videti tudi kot doslej neopažen prispevek k moderni filozofski tradiciji »tujosti« (npr. pri avtorjih, kot so G. Simmel, H. Arendt, Th. Adorno in Z. Bauman). Mikeseva zapuščina še vedno navdihuje izseljence v Londonu, pa tudi drugje. Toda to emblematično delo je navdihnilo tudi vrsto knjig z diametralno nasprotnim namenom – namreč takšnih, ki opogumljajo (domače) bralce, naj se vnovič oprimejo dozdevno pešajoče socio-kulturne dediščine. V transformira-

nju Mikesove satire o tujcih, ki se prilagajajo novemu okolju, v opogumljanje »domačinov«, naj se vendar oklenejo lastne tradicije, se obenem zrcalita tako dezintegracija tradicionalne kulturne pripadnosti kot tudi nova privlačnost »domorodnosti«.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.111.09Mikes G.

Mirko Kovač's Narrative Alloy (*Biography of Malvina Trifković*)

Vesna Vukićević Janković

Univerza Črne gore, Filološka fakulteta Nikšić, Danila Bojovića bb, 81400 Nikšić, Črna gora
teajankovic@t-com.me

Mirko Kovač's short novel Malvina (Biography of Malvina Trifković, 1971) is composed in an indirect, fragmentary sequencing of a variety of forms and kinds of discourses. The textual fragmentation principle is exactly what activates the reader's engagement in the process of (re)constitution and (re)construction of meaning. Kovač's poetical principles rise from his commitment to reality, the reader, and the literary text. Since it was first published, Malvina has attracted the attention of a wide professional and non-professional readership, primarily as a narrative about Serbian-Croatian hatred and as the first lesbian novel in the South Slavic world. It was not only the choice of narrative forms but also that of the topic that marks Kovač's text as open to those forms of social life placed on the margins of society and exposed to repression. Kovač builds up ironic outlines of the codes of socio-cultural milieus and of all the forms of social power, providing a parodic image of social morality based on subversive mechanisms and partial truths. The social, political, ideological, religious, ethic, and aesthetic models of the world through which one perceives reality are established in the absence of emancipated action and choice. Prohibitions and limitations, stereotypes, and taboos, and, on the opposite side, transgression (breaking of boundaries) of all the proscriptions, are the object of redescription in this work.

Keywords: Serbian literature / Kovač, Mirko: *Biography of Malvina Trifković* / narration / intertextuality / ideology / repression

The novel *Malvina (Biography of Malvina Trifković)* by Mirko Kovač was written in 1970 and was first published in the collection of novels titled *The Wounds of Luka Meštrević (Rane Luke Meštrevića, 1971)*.¹

¹ Kovač wrote to Borislav Pekić about how the novel was made (May 17, 1970): "I have written one really good thing, a short roman fleuve, as Bule calls it, of some one hundred pages in all, with a huge family documentation of Malvina Trifković" (Pekić, 147). Soon after it was awarded, the book *The Wounds of Luka Meštrević* was judged ideologically inadequate and retrieved from all the libraries in Serbia. The text of *Malvina* was adapted into a theatrical piece and performed in 1973 in Belgrade, in Atelje 212. A bilingual edition in Croatian and Italian appeared in 1995 (published in

It anticipates Kovač's shift from "the poetics of modernist hermetism" (Beganović, *Mirko*) towards postmodernism, which will be completely realised in his novel *An Introduction to Another Life* (*Uvod u drugi život*) from 1983.

Malvina appears after Kovač's novels *Gallows* (*Gubilište*, 1962) and *My Sister Elida* (*Moja sestra Elida*, 1965), marking thus the pivotal moment in Yugoslavian literature when modernist narrative started to stratify, a "new textuality" was announced, and new postmodernist trends were recognized (Jerkov 9). Destabilisation of the narrator, deviation from the norm, pronouncement of the creative freedoms, interrogation of historical truths, insertion of documents in literary texts are some of the characteristic of literary forms produced in these years. As Beganović also points out: "Being indisputably intertwined with the changes in the economic and political systems, cultural events appeared to be their inseparable parts" (Beganović, *Ruganje* 30). In an interview from 1986, Kovač commented on this epoch of his own literary creation as follows:

Alas, from the publication of *Elida* in 1965, all the way to 1971, when my short novel *Malvina* appeared in Mašić's Independent Release – that, if not the best, was certainly my strangest book, maybe with a unique literary procedure – so, in these six years I often found myself quarrelling with myself, with my understanding of literature, wondering why all that and what for, doubting deeply the written word, the very *raison d'être* of literature. The profession of a writer appeared so futile. I cannot say that I was experiencing a crisis, because I wrote a lot at the time, although today I am prone to say: when a writer writes a lot, then he is really going through a crisis. I was even considering totally devoting myself to film and television. (Aćin 1)

Kovač's poetic principles grew from his strong social commitment, as well as his commitment towards the reader and literary text. Revisiting and rewriting his already published works, *Malvina* being among them (published again by Fraktura as a modified edition in 2007) was his aesthetic *credo*, the very essence of his literary endeavours. He showed it by constantly revising his already published works, as well as by his conscious position *beyond*, or above the social and political conditioning of the time, with an unremitting challenge to continuously, as he said, counter its literary and ideological puritanism (cf. Kovač 2017).

Istra). After this came another separate edition, in 1977, when its critical reception for the first time recognized it as a novel. At the beginning of the 1990s it was published in France (as a pocket edition *Rivages poche* with 20.000 copies), while it had three editions in Sweden. Apart from Italian, French, and Swedish, the novel was also translated into English, Dutch, and Hungarian.

This resulted in his fate of being also continuously celebrated and persecuted at the same time, as well as of being deprived numerous awards due to his ideological stands.² His “steady opposition which, undoubtedly, determined the reception of his work and the fate of the author himself, resulted at the beginning of the 90s in Kovač’s determination to leave Belgrade and move to Rovinj because he was exposed to real life danger” (Meić 242).

The cohesive agent of the novel *Malvina (Biography of Malvina Trifković)* is the destiny of a homosexual (anti-)heroine who is making her way from Orthodox education to a monastery through a series of deflections: after the suicide of her school friend and lover, she runs away from a religious female school into a marriage with a man of Catholic denomination; she leaves him due to her love for his sister; and after an unsolved crime in which her adopted daughter was murdered (the daughter of her lover who died at parturition), she runs away to an Orthodox monastery where she becomes a neophyte. The narrative is indirect and develops through a fragmented succession of a variety of forms and kinds of discourses. The bordering literary forms: letters, testaments, confession, reports, forensic documents, black and white photographs (as mimetic and representational forms or as iconic material) are used with an aim to raise the implications of the documentary proceeding in its “high level of imagination” (Kovač, *Evropska* 51). The story, which grows up from a concatenation of relatively independent narrative fragments, is characterised by an exchange of diverse narrative perspectives and points of view, which is especially noticeable on the ideological and phraseological levels of the work. The play with the narrative strategy determined semantic transformations, which are dependent upon the perception “of the narrator, his function, i.e. his actantial status in the text” (Meić 269). It also points to both the transformation of the historically marginalized heroine (victim) into an anti-heroine (torturer), and to the deviation from the traditional expectation from the generic convention signaled initially in the title (biography).

² Kovač’s works are translated into more than ten languages. He received international awards (Herder and Tucholsky), as well as numerous Yugoslavian awards, including: Vilenica (Slovenia), Stefan Mitrov Ljubiša, 13. jul, Njegoševa nagrada (Montenegro), Bosanski stećak and Meša Selimović (Bosnia). *Wounds of Luka Meštrević* (1971) received Milovan Glišić award, but it was taken away from him in 1973, and the book was retrieved from bookshops and libraries. A revised edition of the same collection came out in 1980, and the new short story from the book (“Pictures from the Meštrević Family Album”) received Andrićeva nagrada (Andrić Award).

Repression and subordination

Since its publication in 1971, *Malvina* has attracted attention of a wide readership and professional audience, who used to read it predominantly through the key of Serbian-Croatian hatred or in light of the fact that it was the first Yugoslavian lesbian novel. Exactly, the novel was not only challenging because of its choice of the narrative form, “which in the context of desirable poetic models of the time was often considered deviant and unacceptable” (Meić 255), but also because of its thematic choice and its unrelenting referencing to the socially marginalized forms of life and the forms exposed to repression. “Linguistic and political, rhetoric and repressive – these are the connections which this type of functional presentation sets against (humanistic) faith in language and its ability to present a subject or ‘truth,’ past or present, historical or fictive” (Bogutovac 72).

Kovač paints ironical contours of the code of the social and cultural milieu, while parodying the morality of the society based on the subversive mechanisms and partialized truths. Exactly, social, political, ideological, religious, ethical and aesthetical models of the world, on the basis of which human being perceives reality, emanate from the absence of emancipated action and choice (Lotman 295). In this sense, in Foucaultian fashion, *Biography* is a picture of the forms of the social exclusion of the unwanted. Prohibitions and limitations, stereotypes and taboos, and, in contrast to these, transgression (breaking of boundaries) of all the proscriptions are precisely the object of the redescription in the work.

The story about Malvina is a story about an incessant chain of ex-communications – her escape from the Serbian Orthodox and educational female collective (the syntagm points to a whole series of ideologically closed systems), her being reported dead by her father (because of her marriage to a Catholic, and even accounted as dead in his testament, whereby the totality of his moral hypocrisy is revealed), her departure from the family home because of the prohibited love to her sister-in-law, and her exclusion by her brother-in-law because of her Orthodox denomination, which is also a result of her self-exclusion from her parental home because of her love for young Katarina and her escape into a monastery, as the final denial to the social milieu which weaves rumours about the unsolved crime. Her double position: the position of the victim and the position of the torturer (which is realised in the most delicate female role – that of a mother) points to her rejection to fit into the norm, in the law of the community, or to accept any

other given role. Her devotion to and care of Julka Dumča presents an emotional contrast to her irresistible hatred and the emotional hypertrophy towards her adopted daughter and her unaccomplished double. Repressive mechanisms that inflict the operation of the characters are congruent with their emotional register that ranges from hypertrophic empathy to exalted hatred.

The foundational elements of the formation of female identity in a patriarchal system of values, “in which male and female beings (sex) become men and women (gender)” and in which “men have the power to negate women’s sexuality or to enforce its desirable forms” (Zaharijević 138), are represented in this short novel as a structure which Malvina is constantly breaking with her behaviour. That system is already incarnated in the first *Manuscript*, in the letter to Malvina’s father, in which the head of the school, Petronela Barota, presents the agreeable social frame for an Orthodox girl: “Our aim is to make our female children capable of upholding appropriate and deserving places in the variety of relations within family, domestic, and social life, and to assume all the virtues of reputable, humble, educated, and hard-working housewives, so that they can be satisfied and happy in their lives” (Kovač, *Malvina* 5).

Even the phraseological plan signals discriminatory use of language, while “linguistic visibility reveals what is reality to a society” (Savić 304). Within this sociolinguistic frame, Petronela Barota announces: “Therefore, only when enlightened and educated enough, can a woman become deserving companion to her husband” (Kovač, *Malvina* 5). Already the first three manuscripts addressed to Đorđe Trifković, Malvina’s father, show the subordinating union of language, gender, and power, as well as the position of woman whose virtues include “primarily the good knowledge of the science of the Orthodox faith” (13) and “all the virtues of a hardworking housewife” (15).

Malvina’s homosexuality is a form of her sexual identification, which leads her to the production of the *abject beings*, while, on the other side, her multiple alienation, actually, reflects the alienating representation of the society. Her disgust over Kirilo’s phallus metaphorically presents a mode of resistance to the male power/domination. All the heterosexual relations in the novel are deprived of a vital sense of love and togetherness and reduced to a mere convention of mutual tolerance and extra-marital satisfactions. What remains after the tragic finalization of the short marital union of Kiril and Malvina Pavčić is documented in the last message issued to the wife to have her husband’s shirt and socks washed, while her own dead body is left in the kitchen.

Malvina is presented as an object of various forms of coercion, while the forms of her subjugation and subversion are projected through the point of view of others and in accordance with various social models. In her book *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* Judith Butler points out:

As a form of power, subjection is paradoxical. To be dominated by a power external to oneself is a familiar and agonizing form power takes. To find, however, that what 'one' is, one's very formation as a subject, is in some sense dependent upon that very power is quite another. We are used to thinking of power as what presses on the subject from the outside, as what subordinates, sets underneath, and relegates to a lower order. This is surely a fair description of part of what power does. But if, following Foucault, we understand power as forming the subject as well, as providing the very condition of its existence and the trajectory of its desire, then power is not simply what we oppose but also, in a strong sense, what we depend on for our existence and what we harbor and preserve in the beings that we are. (1–2)

Going in this direction, Malvina's characterisation is realised exactly through autonomous forms of *citing the norm* and in the area of subjection to established rules (performativity), trying to avoid being included among the abject beings (cf. Butler *Gender* 169–170). Paradoxically, she is included among them by her brother-in-law, and not because of her sexual determination but because of the nationality and her Orthodox faith.

That national and religious hatreds are brought to their zenith is shown already in "Manuscript M," through Katarina's comment on Ivan's hatred and his irresistible revulsion towards Malvina:

[T]hat the rift in the family's authority, the fame of the Pavčićs, came exactly because a Serbian woman brought misfortune and chaos in the harmony of our father, that that very same one would even her children turn towards herself only, even from the time of their childhood, and the only God's answer was family's tragedy: Anton's mental illness and madness, and so is Katarina's misfortune to be mentally excluded from the world of men-women relations, that finally all the wrath of the Fate would topple down on Tomislav, the devil sends him a Serbian for a wife ... (Kovač, *Malvina* 83).

This assertion most completely exposes the absurdity towards which nationalistic and religious hatred leads; it turns Ivan even against the person who gave him life, while it also made Malvina's father Đorđe Trifković to disavow his own daughter in his testament, because she has "trampled on our sacred Orthodox church by marrying a man of

Roman-Catholic faith” (29). The use of the ironic discourse in the novel is particularly explicated in the instance of Ivana Pavčić's (Manuscript) and Đorđe Trifković's narratives. Through the use of archaic language (both Croatian and Serbian), these narrations focus on the ideological exclusivism and animosity towards the Other, but also on their national and religious identity founded on the same exclusivism. Actually, the linguistic identity of the characters becomes a mirror of their ideological point of view, but also a mediator in the projection of an image of a desired reality. Behind this all is their care for their possession, the family heritage, so that the real motivational drive for the extension of hatred and the destruction of family relations is, in fact, the property and the preservation (even the false one) of the family's name and respectability. Those are the manuscripts J (*Ladislav Pavčić, the glory and the pride of the proud Croatian nation*) and K (*Also Juraj Pavčić, following the spirit and the steps of his brother*) that announce the parodically doubled discourse – made on the basis of a documentary³ template and its fictional processing, that is on the basis of the situation in which historiographic metafiction is placed within historical discourse, while they, at the same time, reject to renounce their autonomy as fiction (Hačion 1996: 208). The parody often turns grotesque, because the importance of the document is placed in the superposition over the common-sense understanding of things. Such examples are present in the narration of the following type: “You know, respected mandatory, that I speak of the gentile, thinking primarily of the Orthodox, because if they sneak in our graves, tomorrow they will sneak in our homes, our families, our mothers and sisters, in our wives, tomorrow they will conquer us and turn our churches into their Orthodox temples ...” (Kovač, *Malvina*, 71).

Passages as such consecrate one of the fundamental auto-poetic commitments of Mirko Kovač: that nationalisms are products of the mythologising consciousness and alibis for justification of all kinds of atrocities.

³ In his letter to B. Pekić, Kovač wrote: “I only read some old books. One of them is *108 Saborska sjednica* – a discussion whether it should be allowed that Serbs are buried in the Catholic cemeteries in the Kingdom of Croats, Slavonians and Dalmatians” (Pekić 172). While in *An Introduction to Another Life (Uvod u drugi život)*, he says: “I wanted it to be a book in which I would play the role of a snoop. I had a testament at my disposal, as well as a bundle of family photographs, mostly found at junk yards or received from connoisseurs who were working on the old chests, or they were rummaging through depositories. ... When in a curiosity shop I found a decomposing annual of the Serbian Orthodox female collective St. Mother Angelina in Budapest, everything was solved ...” (344).

Textual concentration and amplification of informativness

Fragmentation, as the basis of the narrative manoeuvre, points to a multiply focalised narration (Marčetić 220), given through sixteen fragments labelled as manuscripts and marked by a letter in alphabetical order (A–P), as well as through the editor's *Final View on the Little Bundle of 16 Newly Arrived Manuscripts*. The exchange of different narrative instances determines a strongly explicated polyphony as a logical consequence of the cultural and ideologically heterogeneous narrators, who have their distinct points of view. Thus, the projected narrative structure represents a certain world with its own unique system (Lotman 347). This is especially supported by the use of archaic ekavian and ijekavian dialectological variants “depending on who is the narrator of the given ‘manuscript’ – Malvina herself, her father, who comes from central Serbia, or Malvina’s husband’s brother, her brother-in-law, who was born in Croatia” (Cidilko 142), with the presence of regionalisms and the heterogeneous stylistic nuancing. These kinds of proceedings give rise to the “paradoxical choice of the traditional narrative form and the postmodernist relativism of the narrators from the perspective of continual vicissitude” (Paić 63).

Instead of offering solutions to the accumulated uncertainties, and this thanks to the insight into all points of view (in the intersection of all the individual truths), *The Final View*, as a super-textual construct, suggests a restrictive informativness as a consequence of the unreadiness of the extradiegetic narrator (who, according to Genette, is the narrator “from this side of the *threshold*, who separates the real worlds of the writer and the reader from the fictive world of the hero,” Marčetić 89) to offer information to the editor of the manuscript. This restriction in the domain of knowledge of the unknown editor activates a receptive effort in mastering the story, by transferring the focus from the character onto the society. Apart from this, *The Final View* serves to demystify the strategy and to demolish any possibility of an omniscient narration. This is also supported by the doubled metafictional position – the existence of the anonymous editor of *Biography* and of its reviewer's, Father Justinijan, to whom *The Final View* on the work of the editor belongs: “I cannot precisely determine if the picture of Malvina Trifković was composed out of itself, from a midden, from a battered book, from some heritage, or, rummaging through these cabinets, you have obtained this image of hopelessness just as you wanted it to be” (Kovač, *Malvina* 97). In other words: “There’s no need to identify the origin of a manuscript, especially when the biography of

Malvina Trifković composed itself up in one, allow me too to say, *novel*" (98).

What the reader envisages through the character of the reviewer is the fact that the credibility of the documented material cannot be accepted unreservedly, just as the story about Malvina's life cannot be reconstructed as true or complete. We see that the reviewer's *view* is turned towards problematizing the borders between fact and fiction in a literary text, but also the borders between the text and non-fiction (the documented material). This, at the same time, forces us to consider the problematic perspective of the narrator, when it comes to both his ideological and ethical positions, as well as the intensified process of desacralisation. His letter to the editor begins with a comment on how the editor visited St. Petka on Easter of the previous year: "I was delighted when you brought that young man. He certainly cannot be older than twenty. You must be enjoying his company, too. You were gentle and enlightened by God's transparency. Like male seed, the drops of tallow-candle were falling upon your black jacket" (97).

The obvious homosexual affinities of Father Justinijan and his comment on the editor's enlightenment by the divine transparency intensify desacralisation of the monastery, whereas, on the other hand, he issues multiple invitations to take the pledge of keeping Malvina's secret. This double perspective of the editor and the reviewer of the manuscripts, inserted in the formation of the presented text, as well as the signal that there are four more manuscripts under the pledge of secrecy, point out to the existence of a third version of the story. Apart from that, the reviewer's knowledge is not limitless when it comes to shedding light on crime: "Yet, if all these events should be proclaimed suspicious, then history would suffer from them too ..." (100). All the while, Kovač suggests an axiologically superior position of the editor in the development of Malvina's story, because he offers the readers their own "personal insight" (98) into things. The novel combines documentation about historically marginalized destinies, by connecting it within a literary template that is to "establish and save from forgetfulness the picture of Malvina Trifković's life" (101):

However, after these comments in *The Final View on the Biography of Malvina Trifković*, I am disturbed by a notion: can there be something dishonest in the fact that a personal insight in all the occurrences in the representation of Malvina Trifković's destiny is already made public, although it would not cause a spiritual revolution if one surrenders the manuscript, even if one burns it. Because, it is the fact that the writer makes one's destiny and then passes it into the hands of the reader, a proof of self-glorification is ugly, and the satis-

faction he feels while tidying up and complementing his manuscript already brings in enough doubts in the honesty of the vocation and the good intention, and so the temptation to cherish the secret and be cautious overpower the reason and the will. Admittedly, you are allowed more, therefore I am not suggesting that you should regret. (98)

The very ending of the text is the testimony about the factographic unreliability of the data and the human intervention in the composition—(re)construction—of the present narrative, about the doubts in the truth of the expertise and the use of inaccurate facts that “bring in more of evil blood than could be imagined” (99), about the fact that “data disappear themselves” (99), as well as that “if all the events were to be proclaimed suspicious, then history would suffer from them” (100). Father Justinijan’s statements reflect some postmodern attitudes about the relation between historical and literary truth, especially when referring to the overall opinion that writing about the past is always a discourse, that is a human construction (Hačion 98), that it irrevocably changes each one-sided notion about what is real and what’s a reference (45), and that to question the past in fiction or history means to open history for the present and to save it from being final and theological (186). This poetic position becomes especially interesting when approached from the aspect of novelistic oscillation between modernism and postmodernism.

The self-conscious position of the narrator also suggests that not everything could be subjected to suspicion, because by doing this, as it is expressed in the reviewer’s narration, history itself would be questioned. By doing this, the measure of vagueness grows, but so does also the informativeness of the text (Lotman 380). Kovač, therefore, strips the process of reconstructing of the factographic truth as human creation, parodying all the while the relations of the fictive and the factual in the structure of the text.

The concluding part of the reviewer’s *View* offers semantic punctuation of two indexing and symbolical signs: the cemetery and the railway, which is indexically additionally represented by the appearance of the black arson stains that is lichen (Kovač, *Malvina* 101). If we are to semantically determine an earlier indexing and symbolical sign, the one from the will of Malvina’s father: the *bell* that “strikes on one side only during burials and thus endlessly announces her death to her father Đ. Trifković” (29), along with Malvina’s departure by a passenger train which is followed by a comment that “nobody escorted her, just as nobody but her escorted Katarina when she went into those Trebinje graves” (88), the intersection of these signs opens a semiotic space of

death for the world that exists as yet another disturbing factor of the linear causality of the text.

Generic destabilisation

The fragmentation principle of the text activates the reader's engagement in the process of (re)constitution and (re)construction of meaning. The ending of the series of manuscripts is not the end of the subject matter, because we know that it is to be complemented by four more manuscripts that are crucial for the illumination of the crime and of Malvina's position in all the events. The factographic material that we are shown is chipped, incomplete, by which its referentiality becomes destabilized. Destruction of the cause and effect series opens space for connotative charges: "It is true, it happens that the data disappear themselves, and I like datum, even the true one" (Kovač, *Malvina* 99), but also to a specific deviation *from the lustful curiosity*: "It is true, the stories would never end, especially if we gave in to them and ourselves entangled us in them" (101). Polarisations on all the levels of the text, fragmented in the manuscript material, are brought this way to universal values, because the stories of all the others appear as an asymmetric perspective of the masses in their relation with one story – Malvina's version of the events that will be offered to the reader after her death.

The narrative heteroglossia produces incoherency of spatial structures, points of view, dissolution of ideological dogmas, a reversed image of the world (experiencing the masses as an anti-system), which, along with the decanonization and hybridisation of the genre, a documentary basis and referential relations to the Biblical subtext, supports a possible reading of Kovač's literary achievement "at the origin of the binaries between existentialism and carnival" (Beganović, *Ruganje* 31). The illusion of the documentary is constantly being established and then lost, even in the seemingly framed segments – in the narrations of Ivan Pavčić and Malvina Trifković, because we can see that both of these characters are narratively awakened, that is that they have an activated relationship with the reader by possessing "an excess of narrative consciousness" (Jerkov 97).

With the initial signal of the text (which in the first edition represented the title, while it later appeared as a subtitle following the name of the female protagonist), Kovač suggests that the text has to do with a life story, which activates an expectation in relation with a canonized prototypical textual model and an insight into "mimetic and

variational and transformational successions” (Juvan 180) and into a means “for awakening the reader’s gender consciousness” (181). In this sense, *Biography of Malvina Trifković* presents a specific ironic distancing from the generic signal (life story, biography), i.e. it is a test that “by evoking the prototypes in front of a model reader, displays the fictional construction of setting [itself] within the generic tradition” (Juvan 179). In the first place, life story/biography as a form of historical narrative is characterised by linearity and chronological ordering. Lešić points out that “biography, which in the natural limits of life establishes an illusion of conclusiveness, remains an open form because history of life of every historical personality can always be complemented by facts learned afterwards. If, however, it is constructed as a closed narrative and semantic structure, then it attains the form of novella or a novel” (Lešić 422). Apart from this, a biographical text should also paint the social conditions surrounding the life in question (Popović 90), i.e. it should offer an insight into “how external facts, the circumstances of someone’s life, determine the character of the protagonist and how, on the other hand, that character determines them” (Marčetić 13).

The text shows a broken temporal scheme whose linear flow develops on a succession of segments of subjective time, so that the objective time becomes deprived of causality. The absence of a unique flow of the fabula, its bifurcation into a series of stories (branches), listing and detailing about some moments unimportant to the story, with, on the other hand, an evident restriction of the narrator’s knowledge when it comes to those data important for the denouement, implication of the consequences that are to be revealed only in the manuscript to follow, and which will be focalized through another narrative instance, refusing an answer to the accumulated questions, dispensing with a final solution, associating the temporal point of view with the consciousness of the narrator, together make that the objective time loses its significance.

Intertextual strategies

Kovač paints a picture which contains unmasking of all the forms of social and cultural dictates. Meić points out that Mirko Kovač’s overall poetics is in a constant “polemical gesture towards monologizing and ideological uniformity (primarily the Yugo-communist one, but also the nationalist one), and, consequently, against artistic dogma, too” (Meić 243). The enclosure of black and white photographs represents an incursion of the visual within the narrative. Refraining from portraits

represents a kind of anti-ekphrastic procedure, or a specific *renouncement of ekphrasis* (Javor 703, quoting Jay David Bolter). Therefore, we are facing the exchange of external portraiture for black and white photographs as a form of an intermedial interpolation of visual (two-dimensional) sequences with clearly emphasised cuts, which elevates semiotic implications of the text by spreading out its sense and adding up its meanings. This opens intertextual spaces for the reader, by which Juvan understands:

[A] play and intertwinement of heterogenous semiotic spaces that have been replanted into the text from some other place: be those the other representational spaces (from textual or visual worlds), or through an evocation of culturally characteristic locations, where certain languages, dialects, sociolects, registers and genres circulate. Intertextuality produces transgressive spaces. It is achieved by doubling, splitting, and widening of the central inner textual space and by deterritorialisation of the perspective (265).

Intertextual passages, biblical quotes marked off with italic letters, are subordinated to the main idea of this short novel – irreversible relation with all the cultural norms and the canonized principles, which results with de/mystification of irresistible hatred (contrary to universal love) in all the forms of its appearance. Kovač's texts are characterized by the use of “narrative strategies that are jeopardizing and degrading the traditional narration with its featured elements, such as: narrative instance, time, space, composition, characters,” so that “the canonized forms and values become questioned and, in a specific way, degraded” (Sekulović 670). Juvan maintains that citationality is a specific document of a mentality, that is “a means for modelling of a semantic, ethical, stylistic, and generic profile of a literary work with the background of the literary and cultural tradition and the contemporary mass of sociolects” (294), and that, in relation with this, it always provokes interactive relation between the text and its readers, on one, and the cultural tradition on the other side. All the while Kovač's short novel is “filled with a series of biblical quotations and allusions, which are often used to contradict their original meaning and to, in an indirect way, tell about the hypocrisy of the community” (Ahmetagić 155).

If we semantically determine the interpolation of the biblical text into the manuscripts, after the typology of citationality developed by Dubravka Oraić Tolić, we find that this text is characterized by illuminative citationality (Oraić Tolić 34). While keeping in mind that it is opposite of the illustrative citation, it means that *Malvina's* citationality is directed exactly towards de(con)struction of the “the most correct

cultural pyramid in the history of Western civilisation,” on whose top stands “the Word of God and the Biblical text in which it is written down” (57). Citational interpolation of the biblical prototext serves as an alibi when Malvina has the homosexual intercourse with Julka Dumča, which not only destroys its fundamental meaning, but also desacrilizes it. Starting from Juvan’s narrative, which points that the citationality is a narrative strategy that counts on the activation of cultural memory (Juvan 294), we realize that the articulation of prayer as an additional means in achieving love ecstasy between the female protagonists of the novel supports the breakthrough of the profane into the sacred and annihilate the conventionally established distinctiveness. The representative contents from the cultural tradition aims at sheltering the transgression and justifying the deviation from the stipulated rules of behaviour.

Biblical quotations, allusions, parodies, and installations activate a citational relation of the reader and the prototext, and serve as an “additional means of characterisation” (Ahmetagić 155), while the basis of characterisation is their Manuscript. Ivan’s epistle about the irresistible hatred paradoxically represents “the most poetic moment on the pages of *Biography of Malvina Trifković* ... focusing our attention on the turnover that happened in this world, and its message, while it calls for hatred as a special spiritual endowment, is opposed to Paul’s First Epistle to the Corinthians” (Ahmetagić 160). Therefore, the principles of contrast and metonymy rest at the semantic level, which ultimately leads to the destruction of the originally established meaning, to desacralisation, and to the conviction: “And the world, gentlemen, can only be ruled by the ideology of irresistible hatred and repulsion” (42). By deforming the reference material and producing transgression of conventional notions, Kovač opens a field of ontological destabilisation of the Christian cultural matrix. The subversive act of the reversal of the conventional virtues is shown in Ivan’s visionary thrill:

Well, what remains to us is to cherish the hatred, which is our spiritual need and which we will forever be calling for, to cherish it like a balm which heals a wound, and if you like to know it really is my only virtue and my hope ... so that I came to the thought that it is the shadow of abstraction that makes hatred a real process, and the more unapproachable it is for the simple soul, the more distant it is, inconceivable for the eye and the mind, it becomes stronger and it grows in ourselves, and it will become the blood of the people ... because once it could have been a vice, but now, gentlemen, it is but a virtue ... (Kovač, *Malvina* 42).

The prevailing orality in the manuscripts of Ivan Pavčić is characterised by a diatribic speech which, in places that abound with affected states of nationalistic enthusiasm, is reflected as a parody of Christian epistles. This is another example of complexity of this short novel's narrative structure, in which different generic codes are concurrently constructed and deconstructed (cf. Juvan 182–183).

Conclusion

If we assume that models of space become organisational bases for development of an image of the world—a complete ideological model characteristic for a particular type of culture (Lotman 289)—, we see that the ending of the text is, actually, coming back, or is a regression, to its very beginning: because in semantically determinant definition of the space, the meanings of the school (from which Malvina runs away at the beginning) and the monastery (in which she quietly waits the end of her life) are identified with the space of imprisonment. Apart from this, the epilogue space of the text (*Final View*) begins and ends with signals that activate the sacral Christian symbolism of Easter and Christmas, but which are contaminated with the signals of the priest's homosexual affection towards the anonymous editor of *Biography*. We see that *Final View*, which demystifies the narrative procedure, also points out that the text “develops a specific form of narrative sensitivity,” which Beganović understands as a resistance to the story's conclusion (Beganović 39). Namely, Kovač remodels the linear space of stringing manuscripts into a structure that, by defying conclusiveness, gives a dimension of universality to the text.

The basis of all the manuscripts keeps the story about Malvina's subordinated relation towards all the forms and possibilities of imprisonment, that is, of institutionalisation, while the transgression, non-observance, becomes a discourse generator. She exists in different forms of clearly defined social space, whose system she is incessantly subordinating. It is exactly when we are given the information that Malvina is happy with nun Glikeriya (whose name, just as the name of Father Justinijan, is another index sign) that the monastery becomes an ideal projection of perfect imprisonment, but also of the desired exile. The intensified arbitrary position of the narrator as the *master of the story*, who is “not subordinated to the model but who governs the model” (Jerkov 97), points to another fact: between society, as the creator of norms, and an individual, who transgresses the norm/Law, there is a

discrepancy established in seeing things, so that crucial doubt in a possibility of bridging the space between fiction and fact is postulated, the space between the *stories* beyond the walls of the monastery and Malvina's story, which remains imprisoned within the walls, wait "for that one manuscript that will be composed not in repentance but in a cognizance of onself, and which will bring about a fuller image of all the life and will hold onto the reader more" (77).

WORKS CITED

- Aćin, Zdenka. "Mirko Kovač – Pisac koji menja svoje knjige". *Yugopapir*. Web. 31. Jan. 2015.
- Ahmetagić, Jasmina. *Dažd od živoga ugljevlja: čitanje s Biblijom u ruci: proza Danila Kiša i Mirka Kovača*. Beograd: Draslar partner, 2007.
- Beganović, Davor, "Mirko Kovač je zacrtao put". *Autograf*. Web. 03. Apr. 2014.
- . "Ruganje s dokumentom". *Književna republika* 7–9 (2009): 30–41.
- Bogutovac, Dubravka. "Naslada i mučenje". *Književna republika* 7–9 (2009): 72–77.
- Butler, Judith P. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London, New York: Taylor & Francis e-Library, 2002.
- . *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, California: Stanford University Press, 1997.
- Cidilko, Vesna. "Mirko Kovač ili o jeziku i književnosti". *Slavica Tergestina* 3.11–12 (2004): 139–161.
- Haćion, Linda. *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prevod: Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Javor, Igor D. "Tehnologija ekfrazе: vizuelno predstavljanje od antičkog narativa do virtuelne realnosti". *Književna istorija* 45.151 (2013): 685–705.
- Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost*. Nikšić; Beograd; Podgorica: Unireks; Prosveta; Oktoih, 1992.
- Juvan, Marko. *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, prevod sa slovenačkog: Miljenka Vitezović. Službeni glasnik: Beograd, 2011.
- Kovač, Mirko. "Ne umijemo kažnjavati za zlodjela". *Franktura*. Web. 1. April 2017.
- . *Evropska trulež*. Zagreb: Fraktura, 2008.
- . *Malvina (Životopis Malvine Trifković)*. Beograd: Samizdat B92, 2009.
- . *Uvod u drugi život*, Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Lešić, Zdenko. *Teorija književnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Marčetić, Adrijana. *Figure pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2003.
- Meić, Perina. "Živjeti da bi se pripovijedalo, pripovijedati da bi se živjelo – romaneskni opus Mirka Kovača". *Smjerokazi (teorijske i književnopolovijesne studije)*, Zagreb; Sarajevo: Sinopsis, 2012.
- Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- Paić, Žarko. "Palimpsest prve ruke". *Književna republika* 7–9 (2009): 62–66.
- Pekić, Borislav. *Korespondencija kao život*. Novi Sad: Solaris, 2002.
- Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2007.
- Savić, Svenka "Uputstva za standardizaciju rodno osjetljivog jezika". *Njegoševi dani* 2. Nikšić: Filozofski fakultet, 2009. 301–319.

Sekulović, Maja. "Postmodern Aspects of Mirko Kovač's Novels". *Mediterranean Journal of Social Sciences* 5 (2014): 670–674.

Zaharijević, Adrijana. *Postajanje ženom*. Beograd: Rekonstrukcija ženski fond, 2010.

Pripovedna zlitina Mirka Kovača (*Življenjepiš Malvine Trifković*)

Ključne besede: srbska književnost / Kovač, Mirko: *Životopis Malvine Trifković* / pripovedna struktura / intertekstualnost / ideologija / represija

Kratki roman Mirka Kovača *Malvina* (*Življenjepiš Malvine Trifković*, 1971) je sestavljen s posrednim, fragmentarnim nizanjem najrazličnejših form in vrst diskurzov. Prav princip tekstualne fragmentacije spodbudi bralčevo vpletenost v proces (re)konstitucije in (re)konstrukcije pomena. Kovačevi poetski principi izvirajo iz njegove predanosti resničnosti, bralcu in literarnemu besedilu. Od svoje prve objave je *Malvina* pritegnila pozornost široke strokovne in neprofesionalne bralske javnosti predvsem kot pripoved o srbsko-hrvaškem sovrastvu in kot prvi lezbični roman v južnoslovanskem svetu. Ne le pripovedna forma, tudi tema Kovačev tekst odpira za tiste oblike družbenega življenja, ki so marginalizirane in izpostavljene zatiranju. Kovač ironično očrtuje kodekse socio-kulturnih okolij in oblik družbene moči in tako prinaša parodično sliko družbene moralnosti, utemeljeno na subverzivnih mehanizmih in parcialnih resnicah. Družbeni, politični, ideološki, religiozni, etični in estetski modeli sveta, skozi katere je mogoče opazovati realnost, se vzpostavljajo v pomanjkajnu emancipirane akcije in izbire. Predmet posodobljenega opisa v pričujočem delu so prepovedi in omejitve, stereotipi in tabuji ter na drugi strani transgresija (prehajanje meja) vseh prepovedi.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.163.41.09Kovač M.

Poskus oblikovnega eksperimenta v dramski ustvarjalnosti Franka Wollmana: prispevek k strukturalni teoriji drame

Anna Zelenková

Slovanski inštitut Akademije znanosti ČR, v. v. i., Valentinská 1, CZ-110 00 Praga 1
zelenkova.anna@centrum.cz

Prispevek se osredotoča na dosedaj še neovrednoteno dramsko delo Franka Wollmana (1888-1969) z vidika strukturalne teorije drame, ki ji je avtor (ne glede na ideološki kontekst) ostal zvest do konca življenja. Vnovič najdeni rokopis zgodovinske drame Fridland omogoča primerjavo Wollmanovih teoretičnih nazorov z njegovo gledališko ustvarjalnostjo na podlagi razvijajočega se oblikoslovnega (fenomenološkega) strukturalizma.

Ključne besede: češka dramatika / Wollman, Frank / teorija drame / strukturalizem

Češki slavist Frank Wollman (1888–1969) je eden izmed najpomembnejših literarnovednih slavistov in komparativistov 20. stoletja v češko-slovaškem in srednjeevropskem kontekstu. Slovaški komparativist Dionýz Ďurišin ga uvršča med ustanovitelje moderne češko-slovaške primerjalne literarne vede; skupaj s svojimi kolegi z Masarykove univerze Romanom Jakobsonom, Bohuslavom Havránkom idr. je postal tudi pomemben član Praškega lingvističnega krožka. Uvrščajo ga med zagovornike fenomenološko usmerjenega strukturalizma, ki temelji na delih Romana Ingardna in Edmunda Husserla. Wollmanova karakteristika eidologije (eidos = oblika) kot raziskovanja literarne morfologije je pomenila oblikoslovni študij zvrsti in žanrov v povezavi z genetičnim stikom in tipološkimi analogijami. Ustvarjal je literarnozgodovinske sinteze, v katerih je analiziral predvsem slovansko slovstvo z vidika zgodovinsko-primerjalnega raziskovanja slovanskih književnosti v evropskem kontekstu in ga označeval prek primerjav oblik in struktur literarnih del. V svojem najpomembnejšem delu *Slovesnost Slovanů* (Slovansko slovstvo, 1928) je z vidika strukturalne estetike s primer-

jalno sintezo poskusil slovanske književnosti prikazati kot integralno celoto ustnega slovstva in umetniške ustvarjalnosti od njihovih začetkov do leta 1918. V monografski razpravi *K metodologiji srovnávací slovesnosti slovanské* (K metodologiji primerjalnega slovanskega slovstva, 1936) je polemiziral z nemško nacionalno usmerjeno slavistikom in zagovarjal avtonomen obstoj slovanskih književnosti kot integralnega dela svetovne književnosti, v katerega ne vstopajo posamezne nacionalne književnosti, marveč posamezne oblike v svojih strukturnih odnosih. Na prigovarjanje svojega učitelja, slavnega slovenskega slavista Matije Murka, je v teatroloških monografijah (*Srbochorvatské drama*, 1924; *Slovinské drama*, 1925; *Bulharské drama*, 1928 in *Dramatika slovanského jihu*, 1930) celovito predstavil zgodovino južnoslovanske dramatike. Na prelomu 50. in 60. let se je Wollman v svojih prispevkih na mednarodnih slavističnih kongresih posvečal predvsem metodološkim literarnozgodovinskim vprašanjem in primerjalnim raziskavam slovanskih književnosti. Objavljeni monografiji *Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů* (1958) in *Slavismy a antislavismy za jara národů* (1968) sta pokazali na nastanek in razvoj ideje slovanske vzajemnosti, kot se je kazala v več modifikacijah v narodnem preporodu Slovanov.

Manj znano je, da je Wollman ob svojem znanstvenem in pedagoškem delu pisal tudi pesmi, eseje in potopise. Mladi Frank Wollman je bil tudi nadarjen avtor dramskih besedil. Njegove igrice so v dvajsetih letih 20. stoletja predstavili na odru Slovaškega narodnega gledališča v Bratislavi, igrali pa so jih tudi v gledališčih v Pragi, Brnu in Plznu.¹ Večina njegovih iger je ostala v rokopisih, pred kratkim so jih odkrili v njegovi nearhivirani in neznani osebni zapuščini.² V zgodovini češkega in slovaškega gledališča (Černý, *Osudy*; Štefko, *Dejiny*) kot tudi v strokovni teatrološki literaturi (Závodský, *Cesty*) pa manjkajo analize njegove dramske ustvarjalnosti, saj naslove gledaliških iger navajajo samo v nekaterih slovarskih geslih, v katerih v ospredje postavljajo njegov prispevek k ustanovitvi Janačkove umetniške akademije v Brnu septembra 1947, ko je postal v letih 1948–1950 prvi dekan gledališke akademije. V našem prispevku bomo poskušali raziskati Wollmanovo

¹ V *Bibliografiji Franka Wollmana*, ki jo je pripravila Anna Zelenková, so zabeležene informacije o premierah gledaliških iger F. Wollmana in odzivi in kritike v Češki in Slovaški.

² Rokopise neizdanih in neuprizorjenih gledaliških iger F. Wollmana so našli v do sedaj neznani in nearhivirani osebni zapuščini F. Wollmana: *Abrahamův oltář* (pentalogija – Abraham, Šalamoun, Josephus Flavius, Baruch Spinoza, Rosenbergovi), *Stavitel a ďábel* (1944), *Zabijejš* (1945), *Naslouchač stesků* (1948), *Fridland* (1948), *Poslední masopust Petra Voka na Krumlově* (1952) in druge.

dramsko umetniško delo in ovrednotiti njegov pomen z vidika strukturalne teorije dramskega besedila, ki jo je, ne oziraje se na ideološki kontekst, sam vse življenje zagovarjal. Ponovno najdeni, pozabljeni rokopis, avtorjev dramski »opus magnum« *Fridland*, zgodovinska kronika o najslavnejšem vojskovođji tridesetletne vojne Albrehtu iz Valdštejna, omogoča primerjalno konfrontacijo Wollmanovih teoretičnih nazorov z njegovim avtorskim delom, in to na podlagi njegovega oblikoslovno pojmovanega strukturalizma.

Čeprav se Frank Wollman kot dramatik ni izrazito uveljavil v gledališkem okolju, ga lahko mirno uvrstimo med vodilne osebnosti tedanje brnske teatrologije. V obdobju med obema vojnama in tudi po letu 1945 je na Filozofski fakulteti Masarykove univerze in na Janačkovi umetniški akademiji v Brnu vodil specialne teatrološke seminarje, ki so bili posvečeni dramaturgiji in interpretaciji ključnih dramskih besedil ter zgodovini evropskega in južnoslovanskega gledališča. »Wollmanov gledališki seminar [...] je danes že legendarni pojem« (Osolsobě, *Danost* 15), je leta 1968 napisal gledališki teoretik I. Osolsobě in nadaljeval, da »ni bilo svobodnejšega študija na tej fakulteti svobodnih umetnosti« (nav. m.); po njegovem je bilo v središču Wollmanovih predavanj o drami vedno delo, ne pa njegov avtor. Odlika teh gledaliških seminarjev je bila racionalna analiza ontoformalnega načina obstoja dramskega dela v procesu recepcijske konkretizacije kot formalno intencionalne in jezikovno izražene danosti. Ergocentričen način podajanja je Wollmana najverjetneje usmerjal k iskanju najbolj idealne podobe modernega strukturalizma, ki se je v tridesetih letih 20. stoletja s svojimi globljimi fenomenološkimi in oblikovno psihološkimi pobudami razlikovala od estetskega strukturalizma, kot ga je pojmoval Mukařovský.

Wollman je na svojih seminarjih izhajal iz dejstva, da se ustroj primerjalne literarne vede kot celote deli na klasično literarno zgodovino (področje »littérature comparée«, »littérature générale«) in eidologijo v smislu primerjalne slovstvene morfologije (primerjalno oblikoslovje). Eidologijo lahko naprej delimo na eidografijo (oblikopis) in poetiko, ki jo pojmuje kot literarnovedno teorijo v ožjem pomenu besede, ki se ukvarja s slovstvenimi oblikami z vidika njihove estetske vloge in razvoja ter komparacije. Eidografijo (= oblikopis) je Wollman označil kot »strukturalno raziskovanje oblike v določeni družbi« (»Věda« 202). Ta postane povezovalni člen med zgodovino in literarno teorijo, Wollman pa eidografijo pojmuje »skupaj z literarno teorijo [...] kot oblikoslovje za zgodovino« (*Uvedení* 27), tj. »genetično prepletenost snovi, idej in oblik v tesnem odnosu s sociološkimi in etnopsihološkimi zgodovinskimi dejavniki« (»Srovnávací« 308). Delo (tj. tudi dramsko) je po

njegovem oblikovno intencionalna danost, kar pomeni, da je opredeljena s slovstveno obliko ter materialno eksistenco z več sloji in vlogami. Wollman je v tej definiciji nadomestil husserlovski pojem fenomen prav s pojmom danost. Razlika med Mukašovskim in Wollmanovim pojmovanjem strukturalizma nakazuje notranjo razslojitev in nazorско različnost na zunaj enotnega Praškega lingvističnega krožka. Po Wollmanu se estetski strukturalizem ukvarja z estetsko konkretizacijo in je umeščen v splošno teorijo umetnosti, medtem ko se literarni strukturalizem osredotoča na analizo strukturalnih shem, tj. na literarno obliko in njeno vlogo. Literarna veda in tudi literarna zgodovina ne smeta biti podrejeni estetiki, kot je trdil Mukašovský; zanj je estetski strukturalizem pomenil poetiko, na »jezikovnem področju umetniškega dela [...] pa se je stikal z lingvističnimi metodami« (Wollman, *Uvedení* 62). Wollman je tudi drugače pojmoval genezo in izvore strukturalizma. Ruski prispevek k strukturalizmu se ne začneja s formalizmom, tj. z Jakobsonom oz. Šklovskim, marveč že s šolo Veselovskega, z njegovo zgodovinsko poetiko in primerjalno tipologijo. Pomen Wollmanovih predavanj dokazujejo tudi povezave z drugimi disciplinami oz. strokami – redni udeleženec njegovih seminarjev, anglist in translatolog Jiří Levý je na primer v svoji translatološki teoriji, ki pojmuje prevajalstvo kot določen tip reprodukcijske umetnosti (tj. umetnosti, analogne z igralsvom), izšel iz Wollmanove oznake drame kot intencionalno strukturirane danosti, ki v strukturi slehernega dela upošteva tudi obstoj ustvarjalne osebnosti (Osolsobě, *Danost* 15).

Šele v zadnjem času se je izraziteje pokazal tudi Wollmanov vpliv na oblikovanje nitranske semiotično-komunikacijske koncepcije, ki je v srednjeevropskem prostoru odigrala pomembno vlogo. Eden izmed ustanoviteljev te slovaške šole, Anton Popovič (1933–1984), je bil v letih 1956–1959 Wollmanov mladi raziskovalec in je izhajal iz nazorov svojega mentorja o komplementarni prepletenosti posameznih delov umetniškega dela, v središču katerega se sekajo krogi, ki ponazarjajo predmetnost, pomen, emocionalnost in jezik. Iz spominov češke slavistke Danuše Kšicove izvemo, da je to bila »osnovna ali strukturna ideja kot sublimacija vsega« (*Setkávání* 45). Kšicová prav tako navaja primerjavo fenomenološke razlage strukture umetniške oblike s konceptom češke semiotika Zdenka Mathauserja, z njegovim kvadratom specifičnosti umetniške situacije, kjer dva komplementarno povezana kvadrata povezujeta »delo kot znak z estetskim objektom, referenta s portretiranim predmetom, snov s kulturno snovjo in delo kot stvar z artefaktom« (Kšicová, *Setkávání* 45). Prav iz wollmanovskih pobud, temelječih na premišljevanju o lastni substanci oblike in premiku od

ustvarjalca k recipientu, so nastali temelji nitranske teorije, ki se je zanimala za »prepletanje posameznih delov umetniške oblike v kulturološki in komunikativni usmerjenosti« (Kšicová, *Setkávání* 45).

Wollmanova dramska ustvarjalnost, ki je literarna veda še vedno ni reflektirala in ovrednotila, se je razvijala v dveh fazah: v prvi polovici dvajsetih let 20. stoletja in v obdobju 1944–1955. V prvem obdobju je Wollman svoje igre (zgodovinsko dramo *Bobokrál*, 1922; satirično grotesko *Člun na moři*, 1923; zgodovinsko trilogijo *Velká Morava*, 1924) pisal z upoštevanjem zakonitosti klasične realistične drame in ruske tradicije s konca 19. in začetka 20. stoletja, a se v njih že kaže tudi močan vpliv elementov ekspresionistične tradicije, ki se je v češkem okolju uveljavljala po letu 1918. Wollmana kot dramatika ne omenjajo v zvezi z ekspresionizmom niti v zgodovinskih pregledih niti v slovarskih geslih. Razlogi za to so njegov odhod na Slovaško na začetku dvajsetih let 20. stoletja, torej avtorjeva »prekinitvev« s češkim okoljem, in dejstvo, da se je odločil za univerzitetno in znanstveno profesionalno pot. Ekspresionizem mu je bil tuj kot umetnost šokantnega, eksaltiranega izraza. Boj dobrega in zla je Wollman omilil, iskanje metafizičnega »jaza« ni povezano s totalno destrukcijo individua in s podobo razpadajoče družbe, avtor pa je v zasnovi in tudi posameznih elementih manj drastičen. Tragične situacije in dogodki se odvijajo v zavesti junakov, toda vedno je prisotno vsaj intuitivno iskanje novih življenjskih gotovosti, določena socialna težnja. Zato ima Wollmanov ekspresionizem izrazit pridih idealističnega humanizma in socialnega reformizma, ki slabi tradicionalen ekspresionističen nihilizem in katastrofične sheme. Njegovi junaki intenzivno preživljajo notranji metafizični spor dobrega in zla, občutja psihološko razdvojenega posameznika, ki želi utopično ustvariti novi svet, svoj umetniški izraz pa odkrivajo v dramsko izpostavljenih idejah. Po drugi strani pa avtor v svojih zgodovinskih igrah ne zanika samega sebe kot izobraženega literarnega znanstvenika, ki zgodovinski govor nenasilno aktualizira. Dramsko zgradbo dopolnjuje z uporabo zgodovinskih virov, legend, kronik in starih zapisov ustnega slovstva, kar lahko po drugi strani postane v gledališki podobi moteči element. Določeno Wollmanovo »znanstveno« inspiracijo in »nedramsko« pojmovanje besedilne, dejanske slovstvene strukture njegovih iger je ustrezno označil leta 1934 češki pisatelj Čestmír Jeřábek. Avtor »še zdaleč ni ta, ki mu pravimo rojeni dramatik, dramatik krvi in usode. Za Wollmana je scena tribuna, na kateri izpostavlja ideje, osredotočene okoli problema osebnosti« (*Z brněnské* 9).

Wollman se je v drugem obdobju svoje dramske ustvarjalnosti vrnil k zgodovinski tematiki. Leta 1944 je ustvaril tridejanko, socialnoreali-

stično dramo z epilogo iz obdobja Karla IV. *Stavitelj a ďábel* (Graditelj in hudič, rokopis iz leta 1944), v kateri je transformiral faustovski motiv iz staročeške povesti o graditelju zapletenega oboka v praški cerkvi; zgodovinsko-legendarni motiv je prepletel z ljubezenskim odnosom do ženske, ki je vir človeške ustvarjalnosti. Sanjski prizori dialogov med gradbenikom in romantičnim likom hudiča, ki v satiričnem epilogu dobijo ironične poteze, vodijo v dramatičen razvoj Wollmanove osrednje teme, tj. v predstavitev moralnega spora med dobrim in zlom. Leto pozneje, leta 1945 je napisal enodejanko *Zabiješ* (Ubiješ), v kateri se tragičnost češkega narodnega značaja kaže v protislovni osebnosti husitskega misleca Petra Chelčičkega, ki se zaradi svoje teze o nenasilnem nasprotovanju zlu znajde v sporu s husitsko ideologijo. Po februarju 1948 je dramatik napisal lažji komični vodvil iz življenja na jugu ZDA *Naslouhač stesků* (Poslušalec nostalgije; rokopis, 1948). S komedijskim žanrom je Wollman nadaljeval v igri *Poslední masopust Petra Voka na Krumlově* (Zadnji pust Petra Voka na Krumlovu; rokopis, 1952). V komediji je Wollman v ospredje postavil sporno osebnost iz češke srednjeveške zgodovine in jo predstavil v netracionalni perspektivi. Glavni junak komedije je renesančni češki fevdalec Peter Vok z Rožmberka, ki ga avtor ni predstavil kot zapeljivca žensk in privrženca razvratnega življenja, marveč kot človekoljuba in dobrega gospodarja. Nedatirani (vendar napisani po letu 1948) sta ostali dramski igri *Svatba v Káni předměstské* (Svatba v predmestni Kani) in *Nenapsaná hra* (Nenapisana igra). Zadnji Wollmanov rokopis je obsežna pentalogija na temo tragične usode judovskega naroda v stari in novi zgodovini *Abrahamův oltář* (Abrahamov oltar: Abraham, Salomon, Jožef Flavij, Baruch Spinoza in Rosenbergi), ki jo je avtor pisal deset let.

V doslej še ne arhivirani in neznani osebni zapuščini Franka Wollmana smo odkrili rokopis drame *Fridland*, ki je njegovo umetniško in idejno najbolj dovršeno delo. Drama prikazuje zadnje življenjsko obdobje vojskovodje Albrehta iz Valdštejna, nemško Albrehta von Wallensteina (leta 1631–1634), Wollman pa jo je pisal od začetka leta 1941 do leta 1944. V težkem obdobju okupacije, po izgonu iz Slovaške in nacističnem zaprtju čeških visokih šol se je posvečal študiju književnosti in zgodovinskih virov o problematiki tridesetletne vojne. Približno v tem obdobju je v nemškem leposlovju izšlo nekaj naslovov, ki po Wollmanovem prepričanju niso pravilno predstavili značaja sporne osebnosti Valdštejna (Wallensteina), prikazovali so ga namreč kot »rojenega in odločnega Nemca« (Wollman, »Doslov« 269) ali kot »prototip kolaboranta, ki se je boril za Veliko Nemčijo« (nav. m.), kakor ga je predstavljal tudi češki dramatik František Zavřel v svoji drami *Valdštýn* (1940). Na nazor o

Valdštejnu in njegovo recepcijo v češkem zgodovinoepisju in literarnem (dramskem) kontekstu je močno vplival pogled češkega zgodovinarja Josefa Pekařa, da Valdštejn kot izdajalec Habsburžanov ni bil niti mož dejanj niti državnik oziroma politik, ki bi si prizadeval za mir, zato ga ni mogoče uvrstiti med velike reformiste v češki zgodovini, kakršna sta bila Jan Hus in Jan Amos Komenský. Wollman ni niti kot dramatik tajil, da je literarni znanstvenik in se je še pred končanjem drame *Fridland* odločil, da bo sestavil pregled češke dramatike v obdobju med obema vojnama (Wollman, »Poválečná«) in popisal wallensteinsko snov v evropski in češki dramatiki, da bi se lažje orientiral v tej tragični zgodovinski tematiki. Na podlagi teh raziskav je leta 1940 za revijo *Slavia* napisal znanstveno razpravo »Osud a tragická idea ve valdštejské dramatičce« (Usoda in tragična ideja v valdštajnski dramatiki). Objavo razprave so uradno prepovedali, izšla je lahko šele leta 1947.

Navedena študija dokazuje, da je češki slavist zelo dobro poznal wallensteinsko tematiko v evropski dramatiki in nasploh v evropski umetnosti. Zgodovinska osebnost Albrehta iz Valdštejna je predvsem s svojo spornostjo in skrivnostno usodo nemškim ustvarjalcem ponujala veliko netradicionalnih zapletov za razvoj dramskih konfliktov. Širjenje wallensteinske motivike je koreninilo v Schillerjevi drami *Wallenstein* (premiera 1798), v kateri je dramatik izpovedal »izjemen boj nemškega duha za tragedijo« (Wollman, »Osud« 227). Wollman, ki se je zavedal popularnosti recepcije Valdštejna kot romantiziranega simbola in zgodovinske osebnosti, je v svoji znanstveni razpravi »Osud a tragická idea ve valdštejské dramatičce« povzdignil slogovno vrednost in celotno obliko Schillerjeve igre, ki se je kompozicijsko navezovala na zgradbo antične tragedije, kot konfrontacija nadčasovne usode in konkretne zgodbe. Po drugi strani pa je kritiziral prikazovanje Valdštejna kot zgodovinske osebnosti, ki so jo pojmovali kot nesimpatičnega in demonskega pustolovca brez človeškega dostojanstva, prezrli pa so njegovo povezanost s češko vstajo. Počasno ustvarjanje dramskega besedila, tj. pisanje za »v predal« v razmerah štiridesetih let, ko ni imel priložnosti za delo, mu je omogočilo, da je v svojega Valdštejna vložil vse svoje umetniške moči in energijo. V uvodu k drami je zapisal, da je bilo skoraj štiriletno »sožitje« s *Fridlandom* obdobje njegovega osebnega razvoja in definitivne »filozofske zrelosti« (Wollman, »Doslov« 269), torej obdobje, ko so Wollmana na Češkem nadzorovali in ovajali kot »kolovodjo« uporniškega panslavizma, na Slovaškem pa so ga označili za »politično nezaželenega«. Zapletene razmere, za katerimi se je skrivala tudi bojazen za eksistenco, so začele spremljati tudi zdravstvene težave. Vse to je pripomoglo k temu, da mu je začeto delo pri *Fridlandu* pome-

nilo tudi iskanje novega »življenjskega smisla« in »notranje« ustvarjalne energije, iz katere je izhajal pri pisanju zgodovinske drame in vanjo vnesel tudi svoje osebno razpoloženje.

Kljub vsem osebnim težavam in težkemu času je Wollman svojega *Fridlanda* končal leta 1944 in delo pripravil za knjižno izdajo, odrsko izvedbo drame pa je preložil na poznejši in prijaznejši čas. Prvotno je želel ustvariti specifično gledališko delo, ki naj bi bilo nekakšen kompromis med odrsko izvedbo in knjižno izdajo, končno pa je svojega *Fridlanda* žanrsko opredelil kot dramsko kroniko. Zavedal se je usode svojih drugih gledaliških iger, ki niso doživele odrske izvedbe. Tudi iz teh razlogov je očitno, da si je Wollman, pri katerem je opazna zveza med literarnoteoretičnim mišljenjem in izkušnjo dramatika, prizadeval, da bi z neobičajno obliko ustvaril nov, enkratni način predelave knjižne igre, v kateri ima besedni del večjo vrednost kot dramska izvedba. Pri tem pa ne gre za klasično knjižno dramo, ki bi eksplisitno kazala na svojo literarno podstat in ne bi upoštevala zahtev odrske postavitve. Kot smo že navedli, je za *Fridlanda* značilna posebna odrska komunikacija in epska dogajalnost, ki jo predstavljajo monologi in tudi kompozicijska strukturiranost dela. Wollman v tem pojmovanju, ki je blizu razumevanja dramskega besedila pri Veltruskem, izkazuje svoje strukturalistično šolanje. Študija člana Praškega lingvističnega krožka Jiříja Veltruského »Dramatický text jako součást divadla« (Dramsko besedilo kot del gledališča), ki je bila objavljena v reviji *Slovo a slovesnost* leta 1941, tj. v obdobju nastajanja *Fridlanda*, je razlikovala med dramsko strukturo besedila in gledališko izvedbo (tj. med dramo in gledališčem, ki jih razume kot dva kompleksna, toda komplementarna semiotična sistema). Tako je zanj drama predvsem pesniško delo, katerega material ostaja izključno jezik. Tudi pri odrski postavitvi gre za predstavitev pisnega jezika v njegovi govornih oblikah. S tega vidika ima vsaka drama knjižni značaj, zato pri recepciji, pri tistem individualnem doživljanju dramskega besedila, bralec dojema »pomene«, pri gledališki realizaciji pa gre semiotično za »nosilce pomena« (prim. Veltruský, *Drama* 9). Veltruský obenem pride do zaključka, da so spori za genološko opredelitev drame brezpredmetni. Drama v pomenu avtonomnega literarnega dela stopa kot estetski objekt v recepcijsko zavest s preprostim branjem, prav tako pa drama ostaja literarno besedilo, ki »ga morajo uporabiti kot besedno sestavino gledališke predstave« (Veltruský, *Příspěvky* 78).

Na Wollmanov postopek pri pisanju drame je vplival tudi članek *Estetika dramatického umění* (Estetika dramske umetnosti, 1931) Otakarja Zicha, češkega estetika in filozofa, teoretika strukturalno-semantične gledališke vede, ki je na začetku dvajsetih let 20. stoletja

deloval kot profesor na Filozofski fakulteti Masarykove univerze v Brnu. Wollman je izhajal iz njegovega terminološkega razlikovanja »drame« in »gledališča«, ki ni le dramska realizacija literarnega besedila, marveč avtohtono delo, katerega celotno estetsko podobo determinira recepcijski moment gledališča, oblikuje pa ga tudi tesno sodelovanje režiserja, igralcev, scenografov idr., ki umetniško preoblikujejo pisano besedilo v odrsko podobo. Tudi po Wollmanu drama temelji na ostenziji, na specifični »izjavi« s prikazom, prav tako je zanjo značilno »utelešenje«, tj. v obliki modela, ki predstavlja »gledališkost«, pojmovano kot fiktivni svet, v katerem predstavljene stvari postanejo znaki. *Fridlanda* je imel namen ustvariti kot avtohtono umetniško dramo in veliko delo, ki sintetizira literarno besedilo z inscenacijo, v kateri poteka »proces rojstva dramske strukture pred očmi gledalcev iz preproste pripovedne strukture« (»Poválečná« 163–164). V nasprotju z Zichom je Wollman zaznal relevanten značaj dramske strukture v besedilu, ne pa v odrski oziroma igralski izvedbi. Zich je dramsko delo pojmoval kot komplementarno povezanost optičnega in akustičnega aspekta, katerega eksistenčni pogoj je realna izvedba, pri kateri delo postane semantično večslojni znak. Zato kot samostojna umetnost temelji bolj na igralski scenski akciji kot na konkretizaciji literarnega besedila. Wollman pa je zagovarjal tezo, da se morajo igralci in režiser podrediti literarnemu besedilu, in poudarjal, da je bistvena literarna predloga, njeno estetsko in pomensko stvaritev pa determinira ustvarjalni avtorjev subjekt.

Wollmanovo pojmovanje tragedije kot literarne strukture je bolj izražalo temeljno koncepcijo oblikoslovno usmerjenega strukturalizma, ki ga je avtor razvijal v Praškem lingvističnem krožku (uradno je postal njegov član junija 1935). Trdil je, da je za tragedijo najbolj očitna »nadčasovnost in nadkrajevnost razvijajoče se oblike« (Wollman, »Osud« 227). V pismu Matiji Murku je svoje strukturalno stališče izrazil takole – tragedijo kot žanr je treba analizirati »s stališča metafizičnega konflikta v drami kot sestavine predmetnosti in nazorske shematizacije«.³ Strukturalistična koncepcija tragedije kot intencionalne danosti, izražene z jezikom in vrednostno-estetsko diferencirane, je izhajala iz Wollmanovih pogledov na intencionalnost in mnogoslojnost umetniškega dela (prim. Wollman, *Věda*). Po njegovem »tragična ideja zadeva celotno obliko« (»Osud« 247), zato je v besedilo vrinil scenska navodila, ki jih je pojmoval kot epske prologe, ki »so z baladno strukturo označili igro kot dramsko kroniko« (»Doslóv« 282). Izhodišče igre

³ F. Wollman v pismu M. Murku (nedatirano), ki je shranjeno v LA PNP v Pragi, fond M. Murko, št. inv. 114/52.

je postala upodobitev zgodovinskega značaja Valdštejna in njegovega časa. Napetost med »statičnostjo« in »dinamičnostjo« je v dramski kroniki Wollman izrazil tako, da je v statične komentarje vnesel dinamične narativne pasáže, ki bi bralce uvedle globlje v dogajanje situacij, o katerih je v drami mogoče samo referirati. Za popestritev oznak dobe in oseb je avtor uporabil parafrazirane pasáže iz zgodovinskih listin, poskusil pa je tudi uvesti pogovorni jezik 17. stoletja.

Če se vrnemo k pojmovanju drame Veltruskega kot pesniškega dela v pomenu oblikovno mnogoslojne in estetsko pomenske strukture, intencionalno izražene z jezikom, s katerim se dramsko besedilo razlikuje od svoje izvedbe, je očitno, da je tak koncept povzdignil semantično pomembnost in kompozicijsko vlogo scenskih opomb (didaskalij), ki imajo v *Fridlandu* pomembno vlogo. Wollman, ki je pri pojmovanju drame kot literarnega dela izhajal iz ingardenovske fenomenološke koncepcije, ki temelji na jeziku, je gledališče pojmoval kot mejni primer književnosti oziroma obstoja besedne umetnosti, zato si je prizadeval za čim večjo integracijo svojih avtorskih opomb v literarno strukturo drame kot »dopolnilnega« besedila h glavnemu besedilu, tj. k dialogom (prim. Ingarden, *Literarna umetnina* 361–365). Te opombe, ki jih je Wollman terminološko označil kot »remarke«, bi morale po splošnih teoretičnih načelih podpirati »dramatičnost« del, v dramatikovem pojmovanju pa poudarjajo prej značaj knjižne drame, kjer mora besedilo neposredno vplivati na bralca. Med drugim to dokazujeta tudi »Predmluva« (Predgovor) in »Doslov« (Epilog), ki naj bi ju objavili skupaj z dramskim besedilom in ki predstavljata samostojni znanstveni razpravi. Čeprav naj bi avtorjeve opombe prvotno služile za odrsko postavitvev, sta tudi del dogajalne akcije in celotnega sižerja dramske linije, njuna vloga pa je prispevek k pomenskemu poenotenju dialogov. Pri tem ne gre samo za navodila za inscenacijo, npr. osvetlitev premege govora oseb, marveč tudi za filozofske refleksije, ki pojasnjujejo smisel igre (prim. Veltruský, *Drama* 51). Opombe pa se ne nanašajo samo na zunanje, marveč tudi notranje značilnosti glavnih junakov. Vsako dejanje in sceno je avtor tekstovno opremil s podrobnim scenskim komentarjem, ki je od natančnega opisa odrskega časa in okolja ponovno vodil k psihološkemu približanju oseb.

Če je po eni strani pri Wollmanu jasno, da je izhajal iz zgodovinske drame in iz realistične tradicije aristotelovskega tipa, pa je njegov »eksperiment« izhajal iz oblikoslovnega pojmovanja drame. Avtor je pri tem sledil Ingardnovi fenomenološki teoriji o večslojni strukturi literarne umetnine in trdil, da je osnova dramskega dela, ki kot estetski objekt obstaja v zavesti gledalcev, literarno besedilo kot specifična

struktura, ki je prepoznavna na »presečišču nekaj strukturnih slojev« (Wollman, *K metodologii* 109) z več vlogami in vrednotami. Drama je po njegovem predvsem literarna oblika, v kateri se sfera besed prepleta s sfero pomenskih enot, ki se napajajo iz sfere predmetnosti. Največja razlika med dramo in drugimi literarnimi zvrstmi izhaja iz sloja shematiziranih aspektov, kamor se uvrščajo »konkretizirane predstave o obliki, npr. to, da je drama določen splet ekspozicije, krize, katastrofe« (Wollman, »Poválečná« 148). Po Ivu Osolsoběmu v tem novotarskem pojmovanju drama ne obstaja kot »namera«, marveč kot »dejstvo«, kot »stvar«, kar pomeni »kot nekaj, kar vidimo kot obliko – to je osnovni Wollmanov pristop« (*Danost* 15).

V nedatiranih rokopisnih komentarjih iz njegove zapuščine, ki so bili podlaga za razpravo »Poválečná česká dramatika« (Češka dramatika med obema vojnama, 1939), je Wollman premišljeval o metafiziki drame z vidika, da mora biti vse podrejeno osnovnemu konfliktu, ki vodi v katarzo. Komplementarno profilirane enote pomenske in predmetne sfere »so mnogo bolj podrejene sferi shematičnih in sugeriranih vidikov [...] Metafizični dejavnik je najpomembnejša prvina drame. Ponuja se vprašanje, ali ni metafizika zgradbena sfera (sloj) drame?« (»Předmluva« 52). V razpravi »Poválečná česká dramatika« je avtor izhajal iz svoje koncepcije oblikoslovnega strukturalizma, metafizično dimenzijo drame pa pojmoval kot tragičnost in vznesenost, a tudi kot »nesporočljivost duše«, »neizrekljivo milino«. Podlaga za to dramsko koncepcijo izhaja že iz antike, iz Aristotelovih pogledov na tragedijo, temelječo na večnem junakovem etičnem konfliktu z moralnim redom. Metafizična kakovost dramskega dela določa njegovo idejo, kompozicijo in jezikovno sestavo (izmenjavo monologov in dialogov), v sferi shematiziranih aspektov pa postane dominantno sredstvo dramske učinkovitosti, tj. »ta sestavina sili [...] v sodoživljanje junakovega boja in vodi v katarzo« (Wollman, »Poválečná« 150).

Po dokončanju drame *Fridland* poleti 1944 se je Wollman odločil, da ji doda za uvod obsežno znanstveno razpravo »Předmluva o charaktere historického Valdštejna« (Predgovor o značaju zgodovinskega Valdštejna), ki je Valdštejna branila kot bojevnika za mir, zavračajočega verski fanatizem med sabo sprtih katoličanov in evangeličanov. V Valdštejnovem značaju je prav zato izpostavljena značajska črta češkega oziroma splošno slovanskega narodnega značaja, ki ga je Wollman že predstavil v svojem delu *Slovesnost Slovanů* (Slovansko slovstvo, 1928), torej preplet čustev in razuma, individualizma in kolektivizma. Po češkem literarnem zgodovinarju Antonínu Grundu Wollman ni pojmoval Valdštejna samo kot »vojščaka«, marveč tudi kot racionalnega misleca,

ki se nagiba k poglobljenemu mysticizmu, in vanj projicira »prometejevski nemir češkega človeka« (Grund, *Osobnost* 51–52). Po Wollmanu je torej vojskovodja »rojen gospodar s tipično narodno usodo« (Grund, *Osobnost* 52), ki ostaja s svojimi koreninami usodno povezan s češkim narodom, zato je s tega vidika »Čeh po izvoru, značaju in tragiki mišljenja« (Wollman, »Predmluva« 29). Temu predhodna zgodovinska dela in umetniške stvaritve niso posvečale ustrezne pozornosti. Prav popačene interpretacije tega notranjega spora mysticizma in racionalizma, o katerem je Tomáš G. Masaryk govoril v že delu *Česká otázka* (Češko vprašanje, 1892), so v Valdštejnovi tragični osebnosti odražale »nerazumevanje, s katerim cele generacije gledajo ne enega izmed največjih Čehov« (Wollman, »Predmluva« 29).

Dogajanje drame *Fridland* v petih dejanjih z epilogom se odvija v kratkem časovnem odseku zadnjih štirih let Valdštejnovega življenja (1631–1634) in poskuša v različnih okoljih in časovnih sekvencah ujeti to osebnost na vrhuncu njegovega življenja – v času, ko se mora odločiti med zvestobo cesarju Ferdinandu II. in protestanskim taborom, ki ga vodi švedski kralj Gustav Adolf II. Wollmanova monografska drama ima lastnosti zgodovinske kronike z mnogimi digresijami, v katerih lahko pri vseh likih opazimo razklanost med individualno usodo in nadosebno idejo. Posamezna dejanja avtor po večini zaključuje s prizorom »ljudskih« protagonistov kot neke vrste vrednostno protiutež »velike« zgodovine. Na ta način Wollman vnaša v statične prizore dvojno perspektivo – pogled »od spodaj« dopolnjuje in popravlja svet visoke politike in demaskiranih interesov moči. V prvem dejanju, ki se odvija decembra 1631, si Valdštejn prizadeva postaviti svojo lastno veliko vojsko in zavrača kakršnokoli zavezništvo s katoliki ali s protestanti. Drugo dejanje je časovno umeščeno pred bitko pri Lützeniu novembra 1632 in prikazuje dialog med Valdštejnomo in Gustavom Adolfom II., ki mu ponuja češko krono in ga prepričuje k izdaji cesarja. V tretjem, najbolj obširnem dejanju iz oktobra 1633 Valdštejn v Wroclavu vodi diplomatska pogajanja z obema političnima stranema, ki ju želi pridobiti za svoj idealistični cilj: »[M]ir v državi in v srednji Evropi, mir fridlandski [...]. To bom izvršil: s cesarjem ali brez cesarja!« (Wollman, *Fridland* 166).

Napoved bližajoče se neprizanesljive usode postane Valdštejnovo srečanje s tajnim Ignotom, ki je, kot se izkaže, njegov umaknjen, nezakonski sin. Ta zaenkrat še ni bil sposoben izvesti svojega maščevanja – da bi zabodel svojega krušnega očeta z bodalom. V četrtem dejanju, ki se odvija januarja 1634, se cesar odloči za generalovo smrt. Zaključek razpleta je v zadnjem dejanju (februar 1634), ko se cesarjevi privrženci

v gostilni Pri modri zvezdi blizu Cheba dogovarjajo, kako bodo odstranili Valdštejna. Ta je že po napovedi astrologa sprejel svojo tragično usodo. V epilogu, ki se odvija marca 1634 v cerkvi sv. Tomaža v Pragi na Mali Strani, med protireformacijskim slavjem ob Valdštejnovem porazu Ignotus prizna, da je zakrivil umor Valdštejna. Očitki, ki jih je deležen, vodijo k odrešitvi krivde z njegovo lastno smrtjo. Wollman se tu zgleduje pri antičnem »ojdipovskem« motivu samomorilca in očetomorilca v eni osebi in v tem liku združuje romantično stilizirano individualno usodo z bivanjsko tematiko kolektivne krivde in nadosebnih idej.

Po letu 1945 je Wollman svojega *Fridlanda* odložil in dal prednost znanstvenemu, pedagoškemu in organizacijskemu delu. Prizadeval si je za obnovitev znastvene revije *Slavia*, ki so jo prepovedali nacisti. Po njeni obnovitvi je postal njen glavni urednik za področje slovanske literarne vede. K *Fridlandu* se je vrnil šele v novih družbenih razmerah – po prevratu februarja 1948, ko je drami dodal še kratek apologetski *Epilog*, v katerem je pojasnjeval celotno »pomensko« in »oblikovno« zasnovo svoje dramske kronike. Knjižna izdaja drame pa zaradi »različnih razlogov« ni mogla iziti. Svojo vlogo pri tem je odigral tudi zagovor teze, da je bil Valdštejn borec za prihodnji družbeni red. Valdštejnova tragičnost je pomenila v kompoziciji igre »določen pomenski sistem, izražen z oblikovnim sistemom« (Wollman, »Doslov« 277), glavni razlog pa je bil njegov razhod z narodom-ljudstvom, ki je v njem videl svojega zaščitnika. V epilog svoje dramske kronike je avtor prav zato vključil takratne polljudske pesmi, ki so izražale upanje, da bo ta vojskovodja postal češki kralj, voditelj socialno in versko tolerantne države in zaščitnik evropskega miru, ki bo Evropo rešil pred Turki.

Kot smo že omenili, je Wollmanova drama izhajala iz realistične tradicije, povezujoče značaj zgodovinske freske – kronike z baladno izpostavljenim konfliktom eksistencialnih idej. Prav baladnost kot invariantni žanrski vidik omogoča, da se v Wollmanovi dramski obliki v organsko celoto povežejo tudi raznorodni deli (lirski značaj z epskimi scenami) in da dogajalno zgodbo posameznika umestimo v kronikalno »podobo« kolektiva; tako se je po Wollmanu izrazil že Aleksander S. Puškin v svojem prehodu od prostega zaporedja dogajalnih oziroma estetskih epizod do baladne dramatike (prim. Wollman, »Puškinova«). Tako je slavist pojasnjeval eliminacijo akcijskih prizorov, ki so bili pogosti v prejšnji dramatiki, npr. pri Schillerju. Wollman npr. dejanskega motiva umora Valdštejna v Chebu v *Fridlandu* ni eksplicitno upodobil, temveč ga je v baladnih podobah samo dodatno nakazal. Sam baladni značaj je v zaključku petdejanke še bolj izrazil. Uporablja ponavljajoče se ključne motive smrti, izdaje in umora, npr. ponudba češke krone

Valdštejnu se v modificirani podobi trikrat pojavi. Njegov poglobljeni psihološki oris dopolnjuje odsotno kompozicijsko dinamiko, pri čemer se baladnost eksistencialnih motivov pokaže v zaključku s tragično ubranimi polljudskimi baladami o Valdštejnovi smrti.

Konec leta 1948 je avtor oddal celotno igro z uvodno študijo in epilogom v tiskarno, kjer naj bi izšla kot letna nagrada SLIK-a (Slovanski literarni klub). Dramska kronika *Fridland* je imela obliko petdejanke z epilogom, v avtorjevi zapuščini pa so bile najdene tudi izvirne ilustracije, ki jih je za dramo in ovitek pripravil češki akademski slikar Jaroslav Jareš. V tem času so potekale problematične diskusije o socrealizmu in literarnovedni slavistiki, uredništvo *Slavie* se je moralo prav tako braniti pred obtožbami zaradi propagiranja komparativistike kot buržoazno-nacionalistične vede, zato niso mogli računati na izdajo *Fridlanda* in z njegovo odrsko izvedbo. Češki pozitivist Albert Pražák je leta 1949, da bi omogočil izdajo dramske kronike, pozval Wollmana, naj za revijo *Slovesná věda* napiše »apologijo« o novem pojmovanju Valdštejna. Zato je Wollman leta 1949 pripravil študijo »Dramatikovo přehodnocení historického Waldštejna« (Dramatikovo prevrednotenje zgodovinskega Valdštejna), v kateri je poročal o svojem dolgoletnem delu pri dramski ustvaritvi te zgodovinske osebnosti. Drama *Fridland* kljub temu še vedno ni mogla biti natisnjena zaradi negativnega pojmovanja Valdštejna. Olje na ogenj je v takratnih razmerah prilila še dolgotrajna polemika z mladim levičarskim kritikom in radikalnim marksistom Václavom Stejskalom, ki je ostro napadel Wollmanov članek o prevrednotenju zgodovinskega izročila o Valdštejnu. V svojem publicističnem članku »Za vlasteneckou, marxisticko-leninskou literární vědu« (Za domoljubno, marksistično-leninistično literarno vedo, 1951), je Stejskal izšel iz nazorov Klementa Gottwalda o narodni preteklosti in Wollmana obtožil ponarejanja kulturne dediščine. Po njegovem dramatik samo »kratko in dobro popravlja Pekařa in njegovo tradicijo« (Stejskal, *Za vlasteneckou* 867), toda Valdštejn ne bi mogel postati današnji junak, ker ni utelešal »češkega duha«. Ni verjetno, da je Frank Wollman v razmerah po letu 1948 poskušal objaviti svojega *Fridlanda*. Čeprav bi drama izšla samo v knjižni obliki, bi bila njena recepcija omejena. Izvirnost drame je namreč izhajala iz netradicionalnega pojmovanja osebnosti Valdštejna in kot takšna v kontekstu takratne estetike in ideologije nikakor ni mogla biti sprejemljiva.

Wollman je v petdesetih letih obupal nad izdajo svoje igre, kot član takrat že prepovedanega Praškega lingvističnega krožka pa se je moral sprijazniti s tedanjimi ideološkimi pritiski. Razumevanje umetnosti

kot orodja političnega boja in nepretrganega razrednega spopada je izhajalo iz boja proti t.i. kozmopolitizmu in buržoaznim ostankom v humanističnih vedah. Wollmana so kot člana uredništva revije *Slavia* jeseni 1951 obtožili propagiranja utemeljitelja zgodovinske poetike Aleksandra N. Veselovskega in širjenja komparativistike kot zahodne »vplivologije«, ki je v domačo kulturo vnašala teme in junake, nezdržljive z ideologijo in estetsko normo socialističnega realizma po februarju 1948. Češkoslovaška kulturna politika v tem obdobju ni imela niti najmanjšega zanimanja za umetniško refleksijo Valdštejna kot posebnega simbola, ki bi ponovno odprl že zdavnaj končano razpravo o smislu češke zgodovine. Iz tega sledi, da v kanoniziranem panteonu naprednih osebnosti z revolucionarno preteklostjo ni bilo prostora za zgodovinsko spornega Valdštejna, ker ga je v petdesetih letih marksistično zgodovinopisje pojmovalo kot prototip češko-nemškega kolaborantstva in reakcionarne izdaje ljudskih množic. Kljub Wollmanovim dolgoletnim prizadevanjem drama *Fridland* ni bila nikoli objavljena niti uprizorjena. Rokopis je ostal »izgubljen« in »pozabljen« v njegovi osebni zapuščini.

Po preteku časa je jasno, da Wollmanove drame niso našle pravega mesta v češki in slovaški dramatiki. Razloge za »neuspeh« moramo poiskati v zapleteni osebnosti avtorja, ki je nazadnje rešil svoj osebni »spor vede in umetnosti« z enoznačno izbiro znanstvene in univerzitetne kariere literarnovednega slavista in komparativista. Nad Wollmanom-dramatikom je torej prevladal Wollman-literarni znanstvenik in filolog, ki je svojo znanstveno erudicijo že prej projiciral tudi v ustvarjanje gledaliških iger in svoje ideje ex-post polagal v govore zgodovinskih junakov. Avtor je v svoji »usodnostni« drami *Fridland* poskušal na osnovi strukturalne teorije drame ustvariti izvorno delo zgodovinske kronike z močno aktualizacijo ter znanstveni diskurz povezati z umetniškim besedilom, ki je v bistvu kompleksno umetniško delo z najvišjimi recepcijskimi zahtevami in na samem robu uprizorljivosti.

Prevedel Andrej Rozman

LITERATURA

- Černý, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praga: Academia, 2007.
- Grund, Antonín. »Osobnost Franka Wollmana«. *Pocta Fr. Trávníčkovi a F. Wollmanovi*. Ur. Antonín Grund, Adolf Kellner in Josef Kurz. Brno: Slovanský seminář Masarykovy univerzity, 1948. 49–53.

- Ingarden, Roman. *Literarna umetnina*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1990.
- Jeřábek, Čestmír. »Z brněnské činohry«. *Lidové noviny* 42.599 (1934): 9.
- Kšicová, Danuše. »Setkávání«. *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru II*. Bratislava – Brno: Ústav etnológie SAV – Slavistická spoločnosť Franka Wollmana v Brně, 2006. 37–53.
- Mathauser, Zdeněk. *Estetika racionálního zření*. Praga: Karolinum, 1999.
- Osolobě, Ivo. »Danost tvarově intencionální aneb wollmanovské opáčko«. *Program Státního divadla v Brně* 39 (1968): 15.
- Stejskal, Václav. »Za vlasteneckou, marxisticko-leninskou literární vědu«. *Tvorba*, 20.36 (1951): 866–869.
- Štefko, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2011.
- Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.
- — —. »Dramatický text jako součást divadla«. *Slovo a slovesnost* 7.3 (1941): 132–144.
- — —. *Příspěvky k teorii divadla*. Praga: Divadelní ústav v Praze, 1994.
- Wollman, Frank. »Doslov«. *Fridland*, manuscript. 269–282.
- — —. *Bulharské drama*. Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1928.
- — —. *Dramatika slovanského jihu*. Praga: Slovanský ústav – Orbis, 1930.
- — —. »Dramatikovo přehodnocení historického Waldštejna«. *Slovesná věda* 3.1 (1949–1950): 3–9.
- — —. *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*. Brno: A. Píša, 1936.
- — —. »Osud a tragická idea ve valdštejnské dramatice«. *Slavia* 18.1–2 (1947–1948): 226–246.
- — —. »Poválečná česká dramatika«. *Slavia* 17.1–2 (1939–1940): 146–169.
- — —. »Předmluva o charakteru historického Waldštejna«. *Fridland*, manuscript. 7–64.
- — —. »Puškinova cesta k baladické dramatice«. *Slovo a slovesnost* 3.1 (1937): 24–46.
- — —. *Slavismy a antislavismy za jara národů*. Praga: Academia, 1968.
- — —. *Slovanství v jazykové literárním obrození u Slovanů*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.
- — —. *Slovesnost Slovanů*. Praga: Vesmír, 1928.
- — —. *Slovinské drama*. Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1925.
- — —. *Srbochorvatské drama. Přehled vývoje do války*. Bratislava: Filosofická fakulta University Komenského, 1924.
- — —. »Srovnávací věda slovesná v poměru k slovanské filologii (Stav a úkoly slovanské filologie v Československu. Část literárněvědná)«. *Slavia* 50.3–4 (1981): 305–310.
- — —. *Uvedení do metodologie literárněvědné a do teorie literatury*. Manuscript.
- — —. »Věda o slovesnosti. Její vývoj a poměr k sousední vědám«. *Slovo a slovesnost* 1.4 (1935): 193–202.
- Závodský, Artur. »Cesty k teatrologii a cesty teatrologie v Brně«. *Prolegomena scénografické encyklopedie*. Praga: Scénografický ústav Praha, 1973. 131–133.
- Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění. Teoretická dramaturgie*. Praga: Melantrich, 1931.

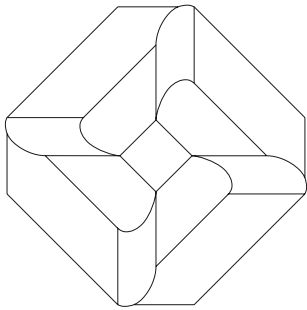
Frank Wollman's Attempt at Form Experiment in Drama: A Contribution to the Structural Theory of Drama

Keywords: Czech drama / Wollman, Frank / theory of drama / structuralism

The paper examines hitherto unpraised dramas authored by Frank Wollman (1888–1969), a comparatist and member of the Prague Linguistic Circle. Its aim is to evaluate his works with respect to the structural theory of drama, which he professed all his life. It is in particular the newly discovered manuscript of the historic play *Fridland*, his “opus magnum” completed during the German occupation in 1941–1944, that reveals Wollman’s concept of tragedy as a specific literary structure representing intentional givenness of values, aesthetically differentiated and expressed in language. According to Wollman, the dramatic work which exists as an aesthetic object in the spectators’ consciousness is solely grounded in the text constituted on “the intersection of several structural layers” with a number of functions and values. In *Fridland*, Wollman uses the form of historical-balladical chronicle to depict the last period (1631–1634) in the life of Albrecht von Wallenstein, the most notable general in the thirty years’ war. In a critical polemic with an earlier dramatic portrayal of this historical personage, namely against the German cultural background (F. Schiller, etc.), he attempted to rehabilitate Wallenstein as a great Czech statesman endeavouring to promote peace. Quite an original play, it was difficult to perceive and never printed, nor staged. In the early 1950s, Marxist historiography saw Wallenstein as a prototype of Czech-German collaborationism. Our comparative analysis of Wollman’s theoretical views and his own dramatic pieces positively contributes to understanding the thought contexts of morphological (phenomenological) structuralism which influenced Central European comparative thought in the first half of the twentieth century.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article
UDK 821.162.3.09-2Wollman F.

Kritiki / Reviews



Znanost v izgnanstvu – »izgon« znanosti? Bojeviti spis Romana Jakobsona in njegova usoda

Roman Jakobson: Moudrost starých Čechů [Modrost starih Čehov]. Praga: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, v.v.i. – Pavel Mervart, 2015, 384 s.

Zoltán Rédey

Filozofska fakulteta Univerze Konstantina Filozofa v Nitri, Štefánikova 67, 949 74 Nitra, Slovaška
zredey@ukf.sk

Leta 2015 je v Pragi izšla komentirana izdaja do tedaj le malo znanega, a v marsikaterem pogledu izjemnega spisa Romana Jakobsona *Modrost starih Čehov* s podnaslovom *Starodavni temelji narodnega odpora*. Gre pravzaprav kar za prvi izid tega besedila na Češkem in nasploh zunaj ozkega, založniško in distribucijsko omejenega kroga češkoslovaške vojne emigracije v ZDA, v katerem je leta 1943 prvotno izšlo. Iz natančne in izčrpne uvodne študije izvemo, da je izid knjige sledil seriji javnih predavanj, ki jih je imel avtor leta 1942 v Češkoslovaškem kulturnem krožku v New Yorku in ki so bila redno objavljena v nedeljski prilogi *Newyorških listov*. »Razširjeno, celovito in v mnogih smereh še zaostreno različico teh besedil je nato krožek jeseni 1943 izdal kot samostojno knjigo z naslovom *Modrost starih Čehov*, ki je simbolično spomnil na pomembno osebnost češkega pobelogorskega izgnanstva Jana Amosa Komenskega« (45).

Naslov knjige je namreč mogoče razumeti kot aluzijo na Komenskega zbirko pregovorov *Modrost starih Čehov kot ogledalo postavljena potomcem* (Moudrost starých Čechů za zrcadlo vystavená potomkům) iz 17. stoletja. V zaključnem uredniškem komentarju uredniki opozorijo: »To težko dostopno delo doslej še ni dočakalo ponovnega izida. Dosedanje češke in slovaške objave del R. Jakobsona, kakor tudi v angleščini izdani Izbrani spisi iz let 1962–1988 v osmih delih (...), ki jih je zasnoval sam avtor, tega dela niso vključevale« (319).

Zaradi samega naslova in letnice izida, pa tudi zaradi za Jakobsona značilnega pozitivnega odnosa do »češtva«, češke kulture in nasploh Češkoslovaške, bi se lahko zdelo, da knjiga takrat ni z ničimer presenčila in da se je zgolj tiho vklopila v kontekst aktualnega dogajanja sredi turbulentnih vojnih razmer ter med ostala avtorjeva bohemistično zasnovana dela, objavljena v 20., 30. in 40. letih (le leto prej je Jakobson npr. objavil esej *Češtvo Komenskega* [Češství Komenského], 1942). Resnica pa je povsem drugačna: odziv nanjo je bil takojšen, v okolju,

v katerem je nastala, je sprožila zaostreno polemiko, in vse do danes jo lahko uvrščamo med najbolj kontroverzna, če upoštevamo še njegovo poznejšo povojno usodo, pa tudi najmanj znana besedila R. Jakobsona.

Kot vemo, je bila slovstvena kultura češkega srednjega veka v tem času že predmet Jakobsonovega dolgoletnega in sistematičnega raziskovalnega zanimanja – temelječega na eksaktnem pristopu, scientistični rabi strukturalistične metode. V svojih študijah, npr. o staročeški poeziji, se je do tedaj prioriteten osredotočal na znanstveno-teoretično prepoznane literarnoestetske kvalitete, jezikovne in poetološke zakonitosti preučevanih besedil (njihove lingvistične, filološke, verzološke, literarnovedne in semiološke vidike), pri čemer se ni oziral na njihovo v času nastanka aktualno ali pa s časovno distanco interpretirano politično oz. ideološko vsebino. Estetsko plat citiranih spomenikov starejšega češkega slovstva sicer upošteva tudi v tej knjigi, a tokrat jih ne presoja po njihovi estetiki in strukturalni podstati, temveč glede na njihovo možnosti aktualizacije podvrženo ideološko-politično sporočilo. V Jakobsonovem pisanju pomeni to bistven metodološki in stilni obrat. Tokrat mu ne gre za znanstveno monografijo ali zbirko teoretičnih študij, ampak za apologetski in pamfletno-polemičen spis. Kot odkrito napoveduje že podnaslov knjige, avtorjev cilj tokrat ni metodološko natančna strukturalistična analiza pesniških besedil, ampak opozarjanje na »večne temelje narodnega odpora«.

V apologetsko-polemični argumentaciji izhaja Jakobson deloma tudi iz dognanj svojih starejših raziskav češkega literarnega srednjega veka (*Češki delež v cerkvenoslovanski kulturi* [Český podíl na církevněslovanské kultuře], 1939, *Staročeški verz* [Verš staročeský], 1934; *Dve staročeški skladbi o smrti* [Dvě staročeské skladby o smrti], 1927; *Razmišljanja o pesništvu husitske dobe* [Úvahy o básnictví doby husitské], 1936; *Usmerjeni pogledi na staročeško kulturo* [Usměrněné názory na staročeskou kulturu], 1936), in to predvsem iz dveh temeljnih tez, ki ju sam odločno zagovarja, čeprav sta vsaj »diskutabilni«, še zlasti prva: 1) Nemci so in so bili vedno sovražniki Čehov, antagonizem med Čehi in Nemci pa je v svojem bistvu nepremostljiv in neizogiben; 2) češka slovstvena kultura, povedano poenostavljeno, ni bila literarnoestetsko nikoli šibkejša od nemške in od nje odvisna, temveč jo je, nasprotno, v določenih razvojnih fazah prehitevala; pri tem segajo njeni začetki v obdobje velikomoravskega misijona v 9. stoletju, iz katerega izhaja organska razvojna kontinuiteta ne le same »češkoslovaške« literature, ampak vzporedno z njo tudi »češkoslovaške narodne ideologije« (»Nujnost stalne obrambe proti večnemu in zagrizenemu napadalcu je seveda vplivala na češko narodno idejo«, str. 129).

Jakobsonu pomeni namreč velikomoravski *Proglas* »prvo češkoslovaško pesem«, ki »dejansko začenja zgodovino češkoslovaškega narodnega slovstva« (118), hkrati pa je zanj »Ciril kot filozof in glasnik novorojene češkoslovske ideologije« (132). Vsekakor je bilo »lažje izkoreniniti cirilmetodijsko liturgijo kot cirilmetodijsko ideologijo« (163), zato se je ta kontinuiteta lahko ohranila: na *velehradsko* (cirilmetodijsko) epizodo se navezuje *sazavska* epizoda, pozneje tudi *emavška* (kot primera vedno znova obujenih žarišč cerkvenoslovske kulture) – in druge, v Jakobsonovem pojmovanju vse do Masarykove Češkoslovaške. Avtor se sklicuje tudi na t. i. *evrazijsko teorijo* oz. »teorijo mostu« – po kateri kulturno identiteto čestva in značaj češkoslovske kulture zgodovinsko in geografsko določa njena umestitev na meji med Zahodom in Vzhodom, Rimom in Konstantinoplom, latinskim in bizantinskim vplivom, v smislu gesla »niti zgolj Zahod niti vseodrešitveni Vzhod« (135). »Dokazni material« za potrditev svojih izhodiščnih tez najde Jakobson v različnih literarnih virih iz obravnavanega obdobja, začenši s Konstantinovim *Proglasom* in nadaljujoč s srednjeveškimi češkimi ter latinskimi kronikami in legendami (*Dalimilova kronika*, *Kristjanova legenda*), pa tudi nemškimi viri kot primeri protičeške propagande, predhusitskimi bajkami, husitskimi pesmimi, moralizirajočimi pridigami in obrambnimi manifesti, dokumenti, kot so npr. *Kutnogorski dekret*, traktat *Dobra razprava o Nemcih*, *Budišinski rokopis*, dela »staročeškega Ezopa« Veleslavina, pa tudi Komenskega, vse do Balbinove *Obrambe* in poezije Jána Kollárja. Za realizacijo svojega namena jemlje Jakobson iz njih odlomke besedil, ki naj pričajo o visoki literarni ravni in dozorelosti češke srednjeveške slovstvene kulture ter nedvomni prevladi češkega literarnega jezika na ozemlju Češke v obravnavanem obdobju, ali pa takšne, ki sugestivno pričajo o krivicah in neposrednem nasilju Nemcev nad češkim narodom (kar so barvito popisovali npr. pisci čeških, z nasprotne perspektive pa tudi nemških srednjeveških kronik), o usodno negativnem značaju Nemcev, izrisanih v najslabši možni luči, o njihovi ekspanzivnosti, zlobi, sovraštvu do Čehov. Citirane odlomke iz teh v glavnem čeških protinemških (v manjši meri tudi nemških protičeških) virov razume Jakobson kot relevantne izjave in karakterizacijo Nemcev ter »nemštva« nasploh. V vneti apologiji čestva se torej sicer tako zelo eksaktni teoretik in znanstveni strukturalist, kot je Jakobson, zateče k neznanstveni argumentaciji in očitni tendenčnosti, ki ne razlikuje med nemštvom kot takšnim in nacizmom. Za to knjigo zares velja, da je bila pisana »cum ira et studio« (kot je pripomnil I. Osolsobě, str. 322). A to konec koncev niti ni presenetljivo – saj npr. proti razširjenemu nazoru, da »je 12. stoletje češkemu narodu prineslo

germansko kulturno nadvlado, še več, popolno duhovno ponemčenje (Eideutschung)« (166), oz. proti óni »domnevni ponemčenosti« češke kulture v 13. stoletju, ne argumentira zgolj v okviru kakega nezavezujočega »akademskega disputa«. Nastopa proti šovinističnim teorijam nacističnih zgodovinarjev in germanistov o nadrejenosti nemške kulture (K. Bittner, E. Maschke), proti »nemškemu zoološkemu nacionalizmu in njegovemu kultu ter njegovemu kultu o vrojenih živalskih vlogah« (218), ki so ga zastopali tudi v nemški literarni zgodovini 30. in 40. let. (Hkrati polemizira tudi z nekaterimi češkimi znanstveniki, ki osnove češko-nemških stikov ne vidijo v nespravljivem antagonizmu, ampak vendarle v naravni kulturni simbiozi; tak je bil npr. E. Rádl.)

Jakobsonov ognjeviti zagovor čestva se je rodil v obdobju skrajno napetih češko-nemških odnosov, ob nemški nacistični agresiji in v situaciji realne eksistenčne ogroženosti Čehov; imel je torej konkretno zgodovinsko ozadje in temu odgovarjajočo motivacijo. Njegova militantna, »odporniška« protinemška drža izhaja iz realnosti časa, iz dejanskega nacističnega terorja med nemško okupacijo, a njegovi radikalni argumenti komajda lahko veljajo za znanstvene in še zlasti danes zvenijo kot neutemeljeni in nesprejemljivi.

Sestavni del knjžice je tudi »Polemika med izgnanci o knjigi Romana Jakobsona«, iz katere je razvidno, da Jakobsonov spis v krogih češko-slovaške vojne emigracije v ZDA ni bil sprejet enoznačno. Medtem ko npr. S. Budin, »neuradni, a dejanski tiskovni predstavnik češkoslovaške informacijske službe v ZDA«, v spisu vidi potencialni »ideološki temelj drugega češkoslovaškega odpora« (250), so nekateri drugi v svojih recenzijah zavzeli proti njemu izrazito kritično stališče. Npr. J. L. Hromádka, podobno pa tudi O. Odložilík (slednji v sarkastičnem tonu), Jakobsonu očita, da z militantnim in tendencioznim načinom pisanja neupravičeno poenostavlja in posplošuje zgodovinska dejstva ter celotni, v dejanskosti zapletenejši in manj premočrten zgodovinski razvoj – s tem pa posledično »zastira in tlači k tlom« sólo odporniško idejo in masarykovske ideale.

Skrbno pripravljeno in realizirano izdajo publikacije je mogoče oceniti zelo pozitivno. Poleg izčrpnega znanstvenega aparata in vrste prilog, dodanih prvotnemu besedilu, je sestavni del knjige tudi obsežna, več kot sto strani obsegajoča uvodna študija urednikov Tomáša Hermanna in Miloša Zelenke »Bojeviti spis Romana Jakobsona. Med strukturalno lingvistiko, slavistiko in politizirajočo ideologijo«. Zasnovana je kot celovita in sistematična razprava, ki pojasnjuje okoliščine nastanka, politično-zgodovinsko ozadje in kritični odziv, pa tudi metodološke posebnosti te knjige, ki prestopa okvire strogo znanstveno-teoretičnega profila Jakobsonovih del.

Z ozirom na dejstvo, da je bilo to izrazito osebno napisano in zaradi svoje kontroverznosti pozornosti vredno delo znanstvenika svetovnega formata, soustanovitelja strukturalizma (čigar življenje spominja na usodo velikih učenjakov in hkrati »večnih emigrantov«, kakršna sta bila denimo Ciril [Konstantin] in Komenský), bralni publiki doslej tako rekoč neznano in nedostopno, je izid vojnega spisa Romana Jakobsona *Modrost starih Čehov* v takšni podobi mogoče ovrednotiti kot pomemben in visoko profesionalen uredniški dosežek.

Prevedel Andrej Šurla

1.19 Recenzija / Review

Postnacionalna literarna veda na primeru Stanka Vraza

Andraž Jež: *Stanko Vraz in nacionalizem: od narobe Katona do narobe Prešerna*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 2016. (Zbirka *Studia litteraria*). 436 str.

Blaž Zabel

Durham University, Department of Classics and Ancient History
Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta
blaz.zabel@durham.ac.uk

Literarna veda se v zadnjem desetletju ali dveh intenzivno posveča raziskavam nacionalizmov, vlogi, ki jo je imela literatura pri vzpostavitvi novih državnih tvorb, pomenu literature za nacionalno misel ter njeno reprodukcijo, evalvaciji razvoja nacionalne literarne vede, vzpostavitvi nacionalnih literarnih kanonov, preučevanju kulturnih svetnikov itd. Z metodološkega vidika raziskovanje nacionalizmov oziroma (kakor jo bom v recenziji zasilno imenoval) »postnacionalna literarna veda« nikakor ni enovita in zajema tako zgodovinske, sociološke, literarno-interpretativne kot tudi teoretične metodološke pristope. Tem študijam je vsaj v grobem skupno preučevanje odnosa med literaturo oziroma literati in nacionalizmom, pogosto z zgodovinskega vidika, a z ugotovitvami, ki vrednotijo tudi sodobno literarno vedo. Delo Andraža Ježa, asistenta na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, z naslovom *Stanko Vraz in nacionalizem: od narobe Katona do narobe Prešerna* je prva čistokrvna monografija pri nas, ki jo lahko umeštimo v diskurz postnacionalne literarne vede.¹

Monografija *Stanko Vraz in nacionalizem* je v grobem razdeljena na tri tematske sklope. V prvem raziskovalec predstavi svoje teoretske zaveze in pregled raziskav ter oriše širši zgodovinski okvir od konca 18. do srede 19. stoletja. Nato se v drugem delu posveti analizi literarnega, družbenega in političnega delovanja Stanka Vraza, v zadnjem delu monografije pa razišče recepcijo in (ne)kanonizacijo Vraza v slovenski literarni vedi ter razpravlja, zakaj slednji ni kulturni svetnik. Ker raziskava

¹ Ob tem velja opozoriti tudi na dve nedavni deli, ki ju lahko deloma pripišemo tej isti smeri literarne vede, in sicer: zbornik *Kulturni svetniki in kanonizacija*, ki ga je uredil Marijan Dovič in je istega leta izšel pri založbi ZRC SAZU ter monografijo Marijana Doviča iz leta 2017 *Prešeren po Prešernu: kanonizacija nacionalnega pesnika in kulturnega svetnika*, ki jo je založila LUD Literatura.

na področje slovenske literarne vede uvaja razmeroma novo postnacionalno literarno vedo, je prvi razdelek monografije nadvse dobrodošel. V njem avtor sprva predstavi svoj teoretski okvir ter temeljne koncepte raziskave, pri čemer nacionalizme v grobem razdeli na progresivne, ki izhajajo iz francoske revolucije in so v svojem jedru demokratični, ter na reakcionarne, ki so se oblikovali prav kot nasprotovanje tem težnjam in se naslanjajo na etnično dojemanje nacionalnosti. Nato se Jež posveti predstavitvi zgodovine akademskega preučevanja nacionalizmov ter njenih najpomembnejših predstavnikov, pri čemer raziskave razdeli na etnicistične, ki zagovarjajo, da »so moderne manifestacije naroda nastale na podlagi starejših ali celo univerzalnih etnično osnovanih zavestih« in modernistične, ki zagovarjajo, »da je narod ideološki produkt moderne dobe oziroma kapitalizma« (39). V svoji predstavitvi se raziskovalec posveti predvsem modernističnim raziskovalcem, torej tistim, ki jih lahko štejemo za predstavnike postnacionalne literarne vede, pri čemer natančneje poleg odmevnega Benedicta Andersona predstavi še Hansa Kohna, Ernesta Gellnerja, Erica Hobsbawma in seveda najpomembnejšega predstavnika raziskav nacionalizmov v literarni vedi Joepa Leerssena. Jež predstavi tudi stanje raziskav na Slovenskem, pri čemer izpostavi tri zgodovinarje, ki so prevzeli modernistično razumevanje nacije, torej Petra Štiha, Marka Zajca ter Jerneja Kosija in njegovo monografijo *Kako je nastal slovenski narod*. Ta pregled je za slovenski prostor nadvse dobrodošel, saj kratko in pregledno predstavi razvoj, glavna področja raziskovanja in teoretske značilnosti postnacionalne literarne vede.

V nadaljevanju monografije Jež natančneje opiše evropski zgodovinski okvir med letoma 1780 in 1848, torej časa, ki je pomemben za razumevanje delovanja Stanka Vraza. Avtor analizira pomen francoske revolucije za razumevanje nacije in nacionalnosti, ki ju povezuje predvsem z državljskim in demokratičnim razumevanjem naroda, ter pri tem podaja sodobnejšo (in do določene mere problematično)² reinterpretacijo revolucionarnega jakobinstva, ki je po Ježevem mnenju uvedlo in promoviralo progresivno politično demokracijo, kar se na primer kaže v pozivih k odpravi suženjstva in osvoboditvi ljudstev v francoskih kolonijah. Kljub razmeroma radikalni poziciji, ki jo zavzame avtor, je ta analiza relevantna predvsem za intelektualni kontekst slovenskega geografskega prostora, kamor so, kakor kasneje prepričljivo pokaže avtor monografije, demokratične in progresivne ideje prodirale prav z

² To je razvidno predvsem v nekaterih izjavah, ki poskušajo jakobinstvo prikazati v pretirano pozitivni luči.

naslonitvijo na francosko revolucijo in jakobinsko misel. Še zanimivejša in prepričljivejša pa je Ježeva interpretacija Herderjevega (fevdalnega) razumevanja naroda, ki je v sodobni literarni vedi precej v čislih – pri čemer se zelo lepo pokaže, kako so lahko Herderjevi argumenti iz pozicije sodobnega literarnovednega centra videti veliko manj problematični kot iz pozicije (pol)periferije. Jež tako pokaže, da se je Herderjevo razumevanje naroda in ljudstva vsaj delno opiralo na nacionalistično izključevanje in ekskluzivizem, saj je bilo njegovo razumevanje etničnosti kot edinstvene in prvobitne v svojem temelju izrazito antidemokratsko in fevdalno. Prav takšen etnični nacionalizem pa je skozi zgodovino močno zaznamoval nemški, s tem pa delno tudi slovenski prostor.

S takšnim teoretskim in pojmovnim aparatom se v drugem delu monografije Andraž Jež loti analize življenja in dela Stanka Vraza. Poleg številnih zelo zanimivih stranskih analiz, kot so na primer analiza prleškega narečja in (nacionalno zaznamovane) zgodovine njegovih raziskav, primerjava Vrazovega cikla *Djulabije* s Kollárjevim *Slave hči*, analiza pozicije kranjske in štajerske duhovščine okoli leta 1840 itd., lahko glavnino študije razumemo predvsem kot poskus demitiziranja Vrazove vloge, zakoreninjene v nacionalni literarni zgodovini, z osvetlitvijo njegovega odnosa do sočasnega zgodovinskega konteksta. Pri tem poskuša Jež s temeljito analizo pokazati, da je bil Vraz pravzaprav izrazito vpet v tekoče dogajanje na Štajerskem in Kranjskem ter v tokove ilirizma in panslavizma. Glavno tezo njegove natančne raziskave je mogoče povzeti nekako takole: Stanko Vraz se je v zgodnjih letih formiral predvsem v kontekstu zgodnjih štajerskih preporoditeljev in skozi njihov krog filtriranih razsvetljenskih idej, preko katerih je pesnik vsaj delno oblikoval tudi politično razumevanje naroda. Ko pa je začel Vraz študirati v Gradcu in je z drugimi slovenskimi študenti ustanovil Slovensko društvo, ga je postopoma prevzela predvsem panslovanska misel, njeno nasprotovanje nemški in madžarski kulturi, mysticirano povzdigovanje kmeta in ljudskega slovstva ter predvsem etnično pojmovanje nacionalnosti. Prav ta premik je mogoče razložiti skozi družbeno strukturo ter od nje odvisne intelektualne tokove: v tridesetih letih 19. stoletja, ko se je namreč Vraz šolal v Gradcu, so se etnično osnovane ideje nacionalnosti predvsem zaradi izrazito fevdalne družbene strukture začele širiti po Ogrskem – tudi s pomočjo Šafárikovega in Kollárjevega panslavizma. Kranjska, kjer sta delovala Prešeren in Čop, pa je bila že podvržena zgodnjemu kapitalizmu, kar je vplivalo na to, da je demokratično usmerjeni Prešeren zasnoval drugačno, predvsem politično dojemanje nacionalnosti. Vrazov dinamičen in polfunkcionalen odnos s čbeličarji in Prešernom, njegov naknadni prestop v iliri-

zem ter njegovo razhajanje z ilirskim gibanjem lahko tako razumemo prav v luči etničnega nacionalizma in Vrazove naklonjenosti panslavizmu. To pa je pravzaprav tudi glavna in najpomembnejša ugotovitev Ježeve študije, ki se ne tiče zgolj Vraza, temveč evropske romantike na splošno. Kot prepričljivo dokazuje avtor, so se v romantiki pojavljale tako politično progresivne misli ter individualizirane poetike kot tudi izrazito nasprotovanje modernizmu ter reakcionarne ideje brez zavedanja razredne problematike.

V zadnjem delu monografije Andraž Jež natančneje preuči recepcijo Stanka Vraza v slovenski literarni vedi. Kot ugotavlja, se je Vrazova nacionalna anti- oziroma polkanonizacija vzpostavljala predvsem v odnosu do kanonizacije Prešerna kot nacionalnega pesnika. Jež preko analize recepcije Prešerna, Vraza in Jovana Vesela Koseskega ugotavlja, da je Prešeren s svojo nacionalno in individualizirano estetsko držo oblikoval pogoje kanonizacije, ki jim je seveda ustrezal predvsem on sam. Tako je določil merilo za vzpostavitev kanona slovenskega pesništva, ki je zahtevalo po eni strani specifično pesniško estetiko ter primeren nazor za reprodukcijo nacionalnega mita. Položaj Koseskega in Vraza avtor monografije tako interpretira predvsem v odnosu do obeh meril, pri čemer prvi ni bil estetsko dovolj dovršen in je zato ostal na robu kanonizacije, slednji pa je to mesto izgubil zaradi prestopa v (narodno nesprejemljivi) ilirizem. A vendar se je Stanko Vraz, prav zaradi dialektike tega specifičnega položaja, v slovensko literarno vedo zapisal na rob Prešernove kanonizacije, v razmerju do katerega se je prešernovski mit lahko šele zares uveljavil.

Delo *Stanko Vraz in nacionalizem* je v mnogih pogledih prelomna in izjemno pomembna študija za slovensko literarno vedo. Ne gre le za to, da po dolgem času prinaša nov pogled na Stanka Vraza in da natančno osvetli pesnikovo pozicijo v širšem evropskem kontekstu, temveč v slovenski prostor velikopotezno vpeljuje »postnacionalno« literarno vedo. Monografija namreč odlično pokaže, kako plodovite so lahko »modernistične« raziskave nacionalizmov ter kako lahko »postnacionalno« razumevanje tradicionalne literarne zgodovine korigira nekatera globoko zakoreninjena prepričanja. Prav zato je izjemno pomemben obsežen uvod (tj. pregled raziskav ter najpomembnejših raziskovalcev nacionalizmov), ki ne bo zanimal zgolj literarnih zgodovinarjev ali raziskovalcev 19. stoletja, temveč tudi širšo javnost. Ob tem bi vseeno želel opozoriti na nekatere malenkostne pomanjkljivosti monografije. Eno izmed pomembnih vprašanj, ki jih raziskava odpira, je prav razumevanje dveh romantik, torej njenega reakcionarnega in progresivnega dela, ki pa ju Jež ponekod pojmuje pretirano dualno. Takšen pojmovni

aparatus je izjemno uporaben za opis romantičnih intelektualnih tokov na Kranjskem in Štajerskem – torej za opis odnosa med Prešernom in Vrazom, kar je seveda tudi namen študije. Kljub vsemu se iz uvoda monografije zdi, da je mogoče to dualnost aplicirati tudi na nemški prostor, kar pa bi verjetno zahtevalo omilitev izrazito dualnega pojmovanja. Na misel seveda pride Goethe, ki je bil v svojih poznih letih velik kritik pretiranih (tudi etničnih) nacionalizmov, po drugi strani pa je njegov pogled na francosko revolucijo in demokratične ideje vse do danes ostal predmet razprave. Prav tako se mi zdi, da je nekoliko nepotrebna interpretacija kanonizacije Prešerna in Vraza preko teoretskega okvira Rastka Močnika (ki se opira na Lacanovo in Mannonijevo psihoanalizo). Soodvisnost njune kanonizacije je, vsaj po mojem mnenju, mogoče enostavneje in publiki veliko prijazneje razložiti tudi brez razumevanja Lacanove filozofije. In prav razumljivost ter dostopnost širšemu bralstvu sta najšibkejša točka Ježeve knjige, ki podaja predvsem interpretacije in analize, od bralca pa zahteva, da obravnavani material sam že zelo dobro pozna. To v pretežni meri velja za Vrazov pesniški opus, na katerega se avtor zgolj sklicuje in ga le izjemoma predstavi, delno pa tudi za znanstveno in strokovno literaturo. Zadnje poglavje monografije, kjer se Jež naveže na Dovičev model kanonizacije kulturnih svetnikov, lahko vzamemo kot paradigmatični primer kompleksne akademske predstavitve: avtor model zgolj omeni, nato pa se neposredno loti analize umeščanja Vraza v ta model. Od bralca se tako pričakuje, da je z Dovičevim raziskovanjem že seznanjen in bo brez težav sledil nadaljnji analizi. Prav predstavitev raziskave, ki je kompleksna, razvejana in zahteva zelo dobro poznavanje raziskovalnega področja, je največja pomanjkljivost monografije. Drugega kot to delu Andraža Ježa *Stanko Vraz in nacionalizem* ne moremo očitati.

1.19 Recenzija / Review

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.

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 slovenski **povzetek** (1.000–1.500 znakov) in **ključne besede** (5–8), oboje naj bo v kurzivi tik pred besedilom razprave. **Angleški prevod** povzetka (preveden naj bo tudi naslov razprave) in ključnih besed je postavljen na konec besedila (za bibliografijo).

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 izločeni v samostojne odstavke brez narekovajev; celoten citat je zamaknjen desno za 0,5 cm, njegova velikost je 10 pik (name-

sto 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.

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 must have an **abstract** (1,000–1,500 characters, in italics) and **keywords** (five to eight), both set directly before 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://jefferson.village.virginia.edu/~jjm2f/rationale.htm>>.

PRIMERJALNA KNJIŽEVNOST ISSN 0351-1189
Comparative literature, Ljubljana

PKn (Ljubljana) 40.3 (2017)

Izdaja Slovensko društvo za primerjalno književnost
Published by the Slovene Comparative Literature Association
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, Alenka Koron, Dejan Kos, Lado Kralj, Vanesa Matajč, Darja Pavlič, Vid Snoj, Jola Škulj

Uredniški svet *Advisory Board:*

Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Vladimir Biti (Dunaj/*Wien*), Lucia Boldrini, Zoran Milutinović, Katia Pizzi, Galin Tihanov (London), César Domínguez (Santiago de Compostela), Péter Hajdu (Budimpešta/*Budapest*), Jón Karl Helgason (Reykjavík), Bart Keunen (Gent), Janko Kos, Aleksander Skaza, Neva Šlibar, Tomo Virk (Ljubljana), Sowon Park (Santa Barbara), Ivan Verč (Trst/*Trieste*), 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

Stacke in prelom *Typesetting:* Alenka Maček

Tisk *Printed by:* VB&S d. o. o., Flandrova 19, Ljubljana

Izid številke je podprlo *This issue is supported by:*

Ministrstvo za kulturo RS.

Oddano v tisk 22. novembra 2017. *Sent to print on 22 November 2017*